

ISSN: 1576-7787

UN CÓDIGO DEONTOLÓGICO DE LA LITERATURA  
BARROCA ITALIANA: *L'UOMO DI LETTERE DIFESO  
ED EMENDATO* DE DANIELLO BARTOLI  
*An Ethical Code for Italian Baroque Literature: L'uomo di Lettere  
Difeso Ed Emendato by Daniello Bartoli*

M<sup>a</sup> Dolores VALENCIA MIRÓN  
Universidad de Granada

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: En este trabajo se lleva a cabo un estudio del libro *L'uomo di lettere difeso ed emendato* de Daniello Bartoli, un verdadero tratado retórico con el que el joven jesuita italiano irrumpe en la escena literaria del siglo XVII. La actitud moderada de su autor pone de manifiesto la aversión de cierta corriente intelectual del momento contra los excesos literarios de la poética de G. B. MARINO, proponiendo un nuevo código ético del literato barroco.

Palabras clave: Bartoli, barroco, jesuitas, conceptismo, retórica.

ABSTRACT: This paper makes a study of Daniello Bartoli's book *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, a veritable rhetorical treatise with which young Italian Jesuit came onto to the 17<sup>th</sup> century literary scene. The author's restrained attitude reveals the aversion of a certain intellectual trend of the time to the literary excesses of G.B. Marino's poetics, proposing a new ethical code for the Baroque writer.

Key words: Bartoli, baroque, jesuits, conceptism, rethoric.

En 1645, antes de trasladarse a vivir definitivamente a Roma, el joven jesuita ferrarés Daniello Bartoli irrumpe en la escena literaria italiana con un tratado,

*L'uomo di lettere difeso ed emendato*<sup>1</sup>, obra de clara intención didáctica y moralizadora, fruto al parecer de los estudios retóricos de sus años juveniles.

Este escritor, considerado por De Sanctis como «il Marino della prosa» (definición célebre pero inadecuada, a nuestro parecer, tal y como se verá a lo largo del presente trabajo), nace en Ferrara en 1608. Era persona de gran ingenio y extraordinaria capacidad de trabajo, lo que le hubiera llevado a desarrollar un importante papel en la cultura académica del Seicento. No obstante, en 1623 ingresa en la Compañía de Jesús y a pesar de su ferviente deseo de que le enviaran a las Indias o a otras peligrosas misiones, sus superiores deciden el destino del joven religioso y valorando ante todo su excelente preparación retórica y cultural, optan por que permanezca en Italia ejerciendo la enseñanza y la predicación. En 1648, habiendo sido nombrado historiador de la Compañía de Jesús, se traslada a Roma en donde permanecerá hasta su muerte en 1685, dedicado al estudio de temas religiosos, científicos y literarios.

Difícilmente podremos valorar la importancia de Bartoli si no se tiene en cuenta el ambiente y la situación histórico-cultural que le tocó vivir. Máximo exponente de la cultura jesuítica de la época<sup>2</sup>, Bartoli es pieza primordial en la formulación y difusión de una propuesta cultural orgánica que la Compañía pretende llevar a cabo entre los años cincuenta y ochenta del siglo XVII y que no dejará de tener efectos profundos en la sociedad italiana. Será en esta época cuando Pietro Sforza Pallavicino, no sólo en el plano literario sino también en el de la política cultural, ejerza una labor mediadora dando pruebas de un prudente equilibrio entre antiguos y modernos y entre aristotelismo y nueva ciencia. La misma definición teórica y estética del hecho literario es patrimonio exclusivo de intelectuales de origen eclesiástico, recordemos que los dos máximos representantes fueron dos jesuitas, Emanuele Tesauro y el citado Pallavicino, a los que vino a sumarse el sacerdote emiliano Matteo Peregrini. El mismo Bartoli en su primera obra *L'uomo di lettere* muestra un perfecto equilibrio «gesuitico» entre cultura laica y moralismo cristiano. En la misma dirección escribirá también *La ricreazione del savio*<sup>3</sup> (1659), obra que supondrá una decidida contribución de los jesuitas a la política cultural mencionada anteriormente<sup>4</sup>.

*L'uomo di lettere*, exordio de una larga y fecunda actividad literaria, no es obra de compromiso o deber moral sino más bien de entretenimiento y de profundo interés

<sup>1</sup> *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, Roma, per gli eredi di Francesco Corbelletti, 1645 (edición princeps). Nosotros citaremos de la ed. Venezia, Appresso Zacharia Gonzati, 1665. Sobre las dificultades filológicas que presenta este texto y otros muchos del Seicento, véanse las observaciones de E. Raimondi, «Avventure del mercato editoriale», en *Anatomie secentesche*, Pisa: Nistri-Lischi, 1966, pp. 99-118.

<sup>2</sup> Sobre la función del jesuitismo en la cultura italiana del seicento, cfr. A. ASOR ROSA, «Daniello Bartoli e la prosa gesuitica», en F. Angelini - A. Asor Rosa, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi*, Bari: Laterza, 1975, pp. 3-36.

<sup>3</sup> Véase el vol. 29 de las *Opere* del padre Daniello BARTOLI, Torino, per i tipi del Marietti, 1825-1856, 39 vols. (la edición más rigurosa de toda la obra del jesuita). Una segunda edición apareció en Florencia, 1829-1837, en 50 vols. Para un estudio detallado de esta obra, cfr. E. RAIMONDI, «Daniello Bartoli e la *Ricreazione del savio*», en *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1982, pp. 249-326.

<sup>4</sup> Junto al jesuitismo literario y científico de Bartoli y al claramente cultural de Pallavicino hay que señalar también el jesuitismo oratorio, catequético y apologético del padre Paolo SEGNERI, que en su *Quaresimale* (1679) asume formas más dialogantes. A pesar de todo, las divergencias entre jesuitismo,

por la grandeza del argumento que se va a tratar, como el mismo autor nos confiesa al inicio del libro: «Tanto sol ne ho detto, quanto d'otio m'han dato poco più dei due più caldi mesi d'una state, havuta disobligata da altre facende e impiegata in questo, più per trattenimiento per me, che insegnamento per altrui» (*Introduzione*).

La serenidad y moderación de que hace gala el jesuita al abordar los diferentes temas que interesaban al literato de la época, su anclaje en el mundo clásico a la vez que su apertura a las formas del arte contemporáneo, y su decidida voluntad de conciliar las necesidades culturales y artísticas con las espirituales, ha motivado que la crítica señale la *medietas*, tanto moral como estilística, como rasgo característico de esta obra<sup>5</sup>. Este sentido de la medida, que le distingue de otros correligionarios, parece responder a un programa cultural perfectamente asumido y a una componente psicológica fortísima, que le une a la mejor corriente moralista europea.

En *L'uomo di lettere*, Bartoli intenta trazar la figura del intelectual juicioso y moderno<sup>6</sup> y aunque no puede considerarse en sentido estricto una obra de retórica, algunos capítulos, como veremos en el presente trabajo, tratan sobre cuestiones técnicas y estilísticas de la escritura<sup>7</sup>.

El interés psicológico que le lleva en gran parte de su obra a tomar como objeto de análisis a un determinado personaje, en este caso la figura del literato, y a advertírsele al lector, interviniendo puntualmente en la narración, sin olvidar nunca su función de presentador, culmina en la descripción de las cualidades naturales o morales de éste. Pero el tratado no es sólo una obra de teoría psicológica, sino también de polémica literaria, tal y como parte de la crítica ha debido reconocer<sup>8</sup>, sobre todo, en el capítulo *Dello stile che chiamano moderno concettoso*, en el que Bartoli, sin llegar a rechazar el conceptismo, dirige sus dardos contra el vacío interior e intelectual que el estilo conceptista encubre. A su entender, puede hacerse un uso moderado del concepto, pero el estilo serio puede prescindir de los ornamentos sin perder su belleza.

Los dos capítulos más importantes de la primera parte del tratado, *La sapienza felice anche nelle miserie e L'ignoranza misera anche nelle felicità*, vienen a ser una lectura moral de la situación material del literato en la sociedad, en la que puede encontrar «miserie» o «felicità». En la segunda parte del volumen se presentan los nueve «defectos», que el autor considera más importantes en las letras y en los literatos,

nueva cultura y nueva ciencia se van acentuando cada vez más hasta llegar a comienzos de los noventa en que ese equilibrio, de por sí inestable, se romperá. Véase A. Asor Rosa, «Letteratura e potere», en *Lett. It. Ein.*, vol. I, pp. 355-359.

<sup>5</sup> Sobre el eclecticismo de Bartoli como constante de su escritura, véase G. Marzot, *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze: La Nuova Italia, 1944, pp. 101-130.

<sup>6</sup> Marziano Guglielminetti en su introducción a la edición del epistolario de Marino señalaba que *L'uomo di lettere* parecía que había sido escrito «per distruggere quel mito di scrittore nuovo e libero ad un tempo, che il maggior poeta contemporaneo, Giambattista Marino, era riuscito a creare e imporre durante la sua vita, spentasi una trentina d'anni prima» (cfr. Giambattista Marino, *Lettere*, Torino: Einaudi, 1966, p. VII).

<sup>7</sup> Bartoli escribirá otras obras en las que afrontará como gramático, o mejor como virtuoso de la palabra, el problema de la lengua; véase *Il torto e il diritto del non si può dato in giudicio sopra molte regole della lingua italiana*, 1655, editado con el pseudónimo de Ferrante Longobardi, y el tratado *Dell'ortografia italiana*, 1670.

<sup>8</sup> Véase de L. Anceschi, «La poetica del Bartoli», en *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna: Nuova Alfa Ed., 1984.

alternando los aspectos formales y estilísticos con los referidos al comportamiento del escritor: *ladroneccio, lascivia, maldicenza, alterezza, dapoccagine, imprudenza, ambizione, avarizia*, hasta llegar al último capítulo sobre la *oscurità*, que es, a la vez, técnico y polémico.

La intención que persigue su autor queda clara desde el principio, pretende restituir a las letras el prestigio perdido y defenderlas de los que no hacen buen uso de ellas: «Le calunnie degli ignoranti, e i viti de' letterati, questi sono i due nodi, che fanno eclissi alla gloria delle lettere, e togliono il suo splendore a quest'unico sole del mondo» (*Introduzione*). La composición de la obra responde a los criterios de la oratoria y de la apologética, no olvidemos que fue concebida en los años en que Bartoli simultaneaba la predicación con la enseñanza de la retórica.

Al comienzo del tratado, antes incluso de adentrarse en aspectos estrictamente polémicos, Bartoli nos propone su idea de «savio» estoico, opuesto a la corruptela del siglo:

mi si concedassi (come l'acconsentono tutti i savi) di chiamar con nome di savio quell'uomo di lettere, cui il lungo e retto intendere habbia raffinato la mente, e purgato il discorso dalla feccia di qu' bassi sensi, e dalla terra vile di quegli affetti, che in noi sentono del brutale, sì che prosperevoli, od avversi che sieno gli avvenimenti, si pesi colle bilancie della ragione per quel che sono (p. 22).

No debe el hombre de letras contentarse con ejercer dignamente el oficio literario, sino que debe aspirar más bien a un goce intelectual que el autor define en el capítulo *Il gusto dell' intendere spiegato, per saggio dell'altre scienze nella sola cognitione de' cieli*, donde empieza explicando que, según los principios naturales del sonido, las esferas de los cielos al girar producen una música perfectísima, y cuando se mira el cielo «stupisce come possa trovarsi materia di tal godimento, che ne resti assorto l'ingegno, e estatici i pensieri, e beata la mente»; todos contemplan el cielo, pero no todos logran entenderlo, «ma se ben il gusto dell'intendere è come la dolcezza del mele; per cui persuadere non sono sì efficaci gli sforzi d'una lunga favella, com'è la semplice prova d'assaporarne una stilla» (p. 19). Todo lo que ha dicho hasta el momento sobre la contemplación de los cielos, «oggetto d'una particella delle naturali scienze», tenía como finalidad:

provar che l'intendere è una certa beatitudine del gusto, che incanta il senso, toglie i desideri di quant'altro è d'ordine inferiore alla mente, intendersi vuole degli altri, sì numerosi, sì nobili, e sì vasti soggetti di soavissime cognitioni, di che può godere l'ingegno dei letterati introdotto nel mondo come spettatore in un teatro di sempre nuove e tutte nobili meraviglie (p.21).

Es una conclusión totalmente humanista de la sabiduría del literato (a la que el mismo autor llama «una certa beatitudine del gusto»<sup>9</sup>) aunque inmersa en la estética del mejor Seicento. Utilizando una serie de ejemplos canónicos sobre el «savio», hace una interpretación libre de algunos episodios extraídos del libro primero de las

<sup>9</sup> Esta expresión ha servido a L. ANCeschi para definir y caracterizar a Bartoli. Cfr. «La poetica di una certa beatitudine del gusto», en L. ANCeschi, *Civiltà delle lettere*, Milano, 1945, pp. 43-95.

*Naturales quaestiones* de Séneca. Éste será el tono y proceder habitual tanto en *L'uomo di lettere* como en *La ricreazione del savio*, obras más afines de lo que deja suponer el argumento. El autor para demostrar y convencer hace acopio de abundantes ejemplos, citas e imágenes, utilizando un procedimiento lógico de procedencia escolástica y aristotélica consistente en encadenar, tras una proposición general, una serie de ejemplos para terminar con una conclusión disimulada a veces en forma de pregunta retórica.

El marcado carácter polémico y crítico de la obra queda un poco ensombrecido por la presentación del libro en forma de tratado clásico, abstracto y genérico, que bastante alejado de la fastuosidad barroca, sigue la línea marcada por los libros que los jesuitas utilizaban en sus colegios para la enseñanza de la retórica. Por tanto, si queremos entender el justo significado que pudo tener la obra en su momento, hemos de analizarla poniéndola en relación con otras poéticas contemporáneas.

El noble ideal que persigue nuestro autor se encuentra reflejado en la idea del «savio» como espectador de un teatro, la vida como espectáculo edificante de aventuras y personajes que pueblan la gran escena del mundo<sup>10</sup>. Espectador y al mismo tiempo presentador de este espectáculo, Bartoli proyecta siempre ante sí el objeto de su observación, exteriorizándolo, de ahí la frialdad y la lucidez de su análisis. Y en ese teatro, señala nuestro autor, aparecen siempre «cose nuove e tutte nobili meraviglie», aunque bien es verdad que para él unas son más nobles que otras. Para Bartoli, el aspecto más extraordinario de la creación, aparte de su plenitud corpórea, son los seres que la pueblan, el espectáculo casi infinito de maravillas que se presentan en la naturaleza con formas y expresiones siempre nuevas. Quien analice la obra de este escritor en su conjunto, prestando especialmente atención a los aspectos más vivos de su enciclopedismo y atendiendo a esa combinación de tradición devota y cultura científica, se apercibirá inmediatamente del lúcido propósito del autor por traducir en forma de alta literatura su concepción del cosmos y de la ciencia humana que se ocupa de estudiarlo. Abundando en esta idea, escribe Raimondi:

Se la gioia dell'occhio consiste nell'abbandonarsi allo splendore molteplice della materia e il cogliere la varietà dei colori, delle forme, dei corpi in uno spazio tangibile, la beatitudine dell'intelletto nasce dall'esame analitico degli organismi, paziente ed esaltante come una conquista di microscopio o una cerimonia di teatro anatomico; deriva dalla interpretazione della loro struttura meccanica e dal sentimento della complessità dei rapporti che sostanziano ogni essere, anche il più insignificante, dimostrandosi sempre alla fine, che l'universo è la «visibile esecuzione della invisibile mano di Dio», lo «stupendo artificio» della sua «sapienza ingegnera e machinatrice»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Sobre la «lógica teatral» de las construcciones bartolianas, véase E. RAIMONDI, Daniello Bartoli e la *Ricreazione del savio*, cit.

<sup>11</sup> *Ivi.*, p. 294. Cfr. también del mismo Raimondi, «Il Leonardo di Daniello Bartoli», en *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna: Il Mulino, 1955, pp. 77-86, en donde señala el carácter visual de la escritura del jesuita, sobre todo en un libro como la *Ricreazione del savio*, en el que polemizando con los atomistas antiguos y modernos, ocupa un lugar central la idea de un Dios ingeniero, arquitecto y pintor, y la de un universo, que en cuanto creación suya, se nos presenta como una grande y espectacular *fabrica* ingeniosa.

Este retrato del sabio estoico, que mostrando sus raíces cristianas, reacciona con estupor ante la inmensidad del universo creado por Dios, no puede mantenerse al margen de la experiencia de Bartoli como hombre del Seicento, ni puede desaprovechar por tanto los resultados que la ciencia ofrecía en aquel momento. Por eso el cielo que quiere describir tiene mucho que ver con el espacio que los nuevos descubrimientos astronómicos han revelado, sobre todo, a través del telescopio de Galileo, al que considera «accademico veramente Linceo» y por el que siente verdadera admiración, a pesar de lo cual nunca aceptó la tesis heliocéntrica. Entre ciencia y fe no ve que exista disociación alguna, porque está firmemente convencido de que cuanto más se descubran y estudien los aspectos recónditos y admirables de la vida y del universo, tanto más evidente será la grandeza de Dios. Sobre este punto su pensamiento no ofrece dudas: hay que emplear constantemente el ingenio y el estudio en descubrir las maravillas de Dios en las obras de la naturaleza, hallar sus secretos y darlos a conocer.

El concepto de «meraviglia» expuesto en *L'uomo di lettere*<sup>12</sup>, recuerda inmediatamente la rebelión que se produce en el terreno literario con la poética «della meraviglia» mariniana, caracterizada por un desenfrenado deseo de novedad y por considerar el deleite como única finalidad de la poesía, empleando para conseguirlo cualquier medio que suscite estupor y maravilla: «È del poeta il fin la meraviglia, / parlo dell'eccellente, non del goffo; / chi non sa fa stupir vada alla striglia». Media un abismo en el modo de entender este concepto en ambos escritores; la definición que Marino da de la maravilla en su soneto satírico contra Gaspare Murtola, supone el rechazo de la mediocridad en la poesía y la afirmación del nacimiento del marinismo como escuela poética militante, dotada de una cierta agresividad y de una autonomía plena<sup>13</sup>.

Antes de pasar a la segunda parte de su tratado, en la que Bartoli centrará su discurso en temas relativos a la forma y contenidos de la literatura y a la moral de la obra literaria, el autor analiza algunos aspectos sociológicos muy interesantes presentes en las discusiones del siglo. Así en el capítulo *Uomini di lettere non curati dai grandi, ma non perciò meno felici*, centrado en la relación de la cultura con el poder<sup>14</sup>, Bartoli se hace eco de un problema candente en esos años como es la incompatibilidad de la literatura con la miseria, denuncia las dificultades materiales de los intelectuales para desarrollar su trabajo, y apuesta de nuevo por la figura del príncipe que sabe rodearse de hombres cultos:

<sup>12</sup> Más que en su producción científica, será en su obra *La ricreazione del savio in discorso con la natura e con Dio* 1659, donde Bartoli exponga la solución católica, y típicamente jesuítica, al tema del equilibrio entre «meraviglia» y «scienza», afrontado en su época por el galileísmo, aunque en otros términos. La respuesta se plantea de hecho como «fusione di sensismo naturalistico e di religioso stupore per la grandezza e le bellezze di una natura che è dimostrazione luminosa dell'onnipotenza divina», cfr. R. MEROLLA, «Le letterature dell'Italia statuale regionale», en *Letteratura Italiana*, a cura di A. ASOR ROSA. *Storia e geografia. Letà moderna*, II, Torino: Einaudi, p. 1049.

<sup>13</sup> Cfr. M. PIERI, *Fischiate XXIII. Un sonetto di Giambattista Marino*, Parma: Pratiche Editrice, 1992.

<sup>14</sup> Sobre el tema véase, G. L. BETTI, «Il savio in corte», en *Studi secenteschi*, XXXV, 1994, pp. 169-186.

Avventurosi Principi (diceva un gran Duca di Milano) c'hanno reti d'oro, e di porpora, con che pescare huomini di gran senno, e valore, che sono le più pretiose perle, che il cielo sappia dare alla terra: hanno ricchezze con che comprarsi ingegni in ogni professione di lettere eccellenti, che è mercatantia (sic) sola degna di principi (p. 4).

La lectura de los epistolarios de los escritores del Seicento, y también la de los del siglo anterior, pone de manifiesto las denuncias de las dificultades materiales de sus autores y la necesidad de un cierto bienestar económico para llevar a cabo cualquier tipo de actividad creativa. Apoyándose en textos de Quintiliano, Lucano y Séneca, el jesuita parece defender el dicho de que no es más rico el que más tiene sino el que menos necesita; y el sabio es feliz en su pobreza rodeado de ricos ignorantes, que en el fondo envidian la riqueza interior del hombre docto, «perciò lettere e povertà contenta in chi s'uniscono fanno quella felice tempra dell'aurea età, quando lungi da ogni timore di perdere, vivea ogni uno pago del suo, cioè contento di se, e tanto ricco, quanto senza bisogno, cioè senza desiderio di ricchezze» (p. 39).

Debido a que en la corte cada vez se ejerce menos el oficio de mecenas, tan necesario para una convivencia tranquila entre la cultura y el poder, Bartoli denuncia que «le corti divengano tempij in cui s'adorino le teste delle scimie, honorandosi i buffoni mentre se ne cacciano i letterati, che altro è quello son donare alle bestie tutte le stelle dalle più lucide alle men chiare, e dividere loro la gran corte del cielo...» (p. 9); pero la superioridad moral estará siempre al lado del hombre de letras, puesto que el hecho de que no se le estime es prueba de su mayor mérito, «poiché il non ingranderli è demerito, e il non honorarli è colpa» (p. 10).

Ahora bien, la solución que propone Bartoli a este problema tiene poco que ver con la pretensión de algunos intelectuales del momento, que aspiraban a establecer una relación paritaria con el poder, sosteniendo que es bueno que los libros de los literatos obtengan el favor de los poderosos, siempre y cuando esto repercuta en sus autores, algo impensable en la época en que éstos ejercían como secretarios. Nuestro autor, en lugar de mostrar cómo el hombre de letras puede sobrevivir en la corte, propone una solución idealista, que le viene de sus preferencias por Séneca, basada en la independencia interior y en la moral del individuo capaz de prescindir de las mezquindades del poder y de hallar en sí mismo la fuente viva «di quel famoso nettare de' Dei, che solo havendo in se ogni altro sapore non lascia, che ò otio si cerchi, ò altro si goda. Questo è il gusto dell'intendere» (p. 10).

En la segunda parte del tratado, que se inicia con lo que el autor considera «anti-chissima arte», el *Ladronaggio*. *Ladri che in più maniere s'appropriano le fatiche degli studj altrui*, Daniello Bartoli reparte en tres categorías «tutta la massa di coloro che nei loro libri publicano sotto il loro nome le altrui fatiche» (p. 99). Esta clasificación es muy relevante porque intenta poner un poco de claridad en un asunto tan espinoso como es el de la imitación clásica y, dentro de ésta, en el del hurto. Bartoli hace una triple distinción: por un lado, los que «togliendo da chi una e da chi un'altra cosa, e trasportandole, or sotto diverso titolo, ed or con ordine contrario, tessono i libri come le ghirlande»; por otro, los que «pietosi ricoglitori, come l'ossifrago, degli aquiloni caduti dal nido e non ancora impennati, se li prendono in casa, e quasi abbandonati ed esposti, per propri figli li adottano»; y por último, los que «alle fatiche altrui non aggiungono altro che il proprio nome» (pp. 99-103).

Al vicio de robar «le altrui fatiche», defecto que asocia desde siempre a los «uomini di poche lettere» con los «nobili ingegni» (los ejemplos que aporta el jesuita se remontan a Aristóteles), se opone la virtud de alterar, embellecer, mejorar, encontrar cosas nuevas («Che si dee non torre l'altrui, ma trovar cose nuove di suo», p.108), es decir, no se ponen trabas al ingenio personal ni a la afirmación de lo propio<sup>15</sup>.

Bartoli, en este capítulo, uno de los más famosos de la obra, propone exactamente una tipología del hurto según sus grados, atendiendo sólo a la cantidad, desde el texto llamado «ghirlanda» (una antología del tipo de los grandes repertorios llamados «Margarita poética» y «Poliantea»), al verdadero plagio, pasando por una forma intermedia de apropiación de textos incompletos o abandonados por su autor.

En nuestra cultura contemporánea la imitación es, como sabemos, una práctica inconveniente y absolutamente reprobable, incluso en sentido moral, para quien la practica. Esta instintiva repulsa hacia la imitación pone de manifiesto en qué modo permanecen en nuestra cultura ciertas constantes ideológicas liberales del movimiento romántico, como el axioma según el cual «ogni soggetto 'creativo' si definisce, essenzialmente, a partire dalla propria irripetibile autonomia e libertà, cioè dal suo diritto irrinunciabile, e non condivisibile, all'identità e alla proprietà di ciò che produce, in senso anche strettamente giuridico»<sup>16</sup>. Este hecho dificulta enormemente la comprensión de un sistema cultural radicalmente diverso como es el del Seicento. Un sistema que, heredero del clasicismo renacentista, tenía a la imitación como su principal sistema productivo, imitación que puede ser de la naturaleza y de los modelos (sobre todo antiguos) que la han imitado, y que basándose en el principio de autoridad, tradición y respeto a las reglas, no se escandalizaba por no considerar la originalidad como un posible valor de la poesía o del arte.

Hemos creído oportuno este inciso para facilitar la comprensión de este problema en la sociedad literaria de Bartoli y en la inmediatamente anterior, en la que mucho se insistía en el *topos* terenciano del «todo está dicho» y en la que mucho se hablaba de la identificación de invención con añadidos e interpretación; de ahí las frecuentes acusaciones de hurto literario entre escritores de la época, pues no olvidemos que una de las mayores polémicas surgieron tras la publicación del *Adone* de Marino. Que el hurto era práctica frecuente, lo demuestra el hecho de que el mismo Marino había reprochado a uno de sus imitadores, Girolamo Preti, que hubiera robado a manos llenas de sus obras. A su vez Marino había sido considerado

<sup>15</sup> La noción de propiedad intelectual, desarrollada a lo largo de los siglos XVII y XVIII, que se justifica primero como un derecho natural (con Locke), y por tanto como derecho de la personalidad (con Kant), y que después de la revolución francesa se considerará ya como propiedad literaria, implica una idea del libro como bien de consumo y como medio de producción. A partir de Voltaire, tanto en Francia como en Italia, el término «plagio» vino a sustituir a «ladroneccio» y a «furto» que «sin dall'inizio dell'Ottocento, a fronte del culto romantico del genio e dell'originalità creativa, andò a significare insieme contraffazione dei modelli e reprovazione generale di questi e di coloro che in vario modo vi si conformavano». Véase al respecto, L. BORSETTO, «Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'*Eneide*», en AA.VV., *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Roma: Bulzoni, 1998, pp. 69-101.

<sup>16</sup> Cfr. A. QUONDAM, «Note su imitazione, furto e plagio nel classicismo», en *ibid.*, p. 373.

por Ferrante Carlo «pubblico ladro di tutto il meglio dei migliori, male da lui applicato e peggio usato»<sup>17</sup>. Pero los mejores *topoi* sobre la poética de la imitación los escribirá el mismo Marino en 1620 en su larga y conocida carta a Claudio Achillini<sup>18</sup>, que no en vano abre el volumen de la *Sampogna*. Respondía el poeta napolitano a Tommaso Stigliani, que en su poema épico *Il mondo nuovo* había representado a un extraño animal acuático, «detto altramente il cavalier marino... Scimia del mar, più che pesci uom nomato / Poichè più a quella è simile, ch'a questo, / E ciò, ch'altrui far vede, è a rifar presto»<sup>19</sup>.

El texto mariniano es de gran interés porque supone una toma de posición frente al problema de la traducción e imitación, que era el *punctum dolens* en la crisis del gusto renacentista. Tras una premisa en la que afirma que «l'incontrarsi con altri scrittori può advenire in due modi: o per caso o per arte», y que él puede haberse servido de lugares comunes, porque las cosas hermosas son pocas, Marino distingue, a propósito de la imitación «fatta per arte o a bello studio», entre traducción, imitación y hurto, especificando que, en el caso de la traducción, no se puede hablar de robo, ya que se toma de autores de sobra conocidos. En el segundo caso, refiriéndose no a la imitación de la naturaleza<sup>20</sup>, que, según Aristóteles, es la propia del poeta y que «si confá con la natura e da cui nasce il verisimile e per conseguenza il diletto», sino a la imitación «che c'insegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto», señala que no puede ser ladrón quien toma de un autor lo mejor y lo embellece de tal modo que ya no se reconoce la fuente. Aquí Marino distingue entre imitación en los «universali», es decir, en la «invenzione e nelle cose» e imitación en lo particular, o lo que es lo mismo, «nelle sentenze e nelle parole» poniendo como ejemplo a Ariosto que habría imitado a los poetas griegos y latinos bastante mejor que Tasso, quien no habría sabido disimular bien sus fuentes.

Por lo que se refiere al hurto, Marino señala que es muy difícil distinguirlo de la «imitazione dissimulata», admite que desde joven tiene por costumbre anotar los aspectos que le interesaban de los autores leídos, cosa que por lo demás hacen todos los escritores, y desafía a sus detractores advirtiéndoles que «nel mare dove io pesco e dove io trafico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo» (aludiendo evidentemente a la metáfora del «pesci uom»), porque la elección de las fuentes depende del juicio y del «capriccio» de cada uno, y de esta elección emana la novedad de la invención. «È se non hanno spirito atto a sapere inventar novità, né dottrina da potere scrivere con fondamento, reveriscano e ammirino coloro che l'hanno»<sup>20</sup>. La inteligente autodefensa de Marino viene a ser en realidad una defensa de la imitación juiciosa hecha con talento. De hecho, excluye del lenguaje poético la imitación de la naturaleza y se refiere únicamente a «quella che c'insegna a seguire le orme dei maestri più celebri».

<sup>17</sup> Cfr. C. DELCORNIO, «Un avversario del Marino: Ferrante Carlo», en *Studi secenteschi*, XV 1975, pp. 69-150.

<sup>18</sup> Véase *Giambattista Marino. Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. BORZELLI y F. NICOLINI, BARI, LATERZA, 1911, I, pp. 249-265; para la interpretación de la carta, cfr. M. GUGLIEMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'arte di G. B. Marino*, Firenze, 1964 y E. RAIMONDI, «Alla ricerca del classicismo», en *Anatomie secentesche*, cit., pp. 27-41.

<sup>19</sup> Roma: Mascardi, 1628, canto XIV.

<sup>20</sup> *Epistolario*, cit., I, p. 260.

Una vez que Daniello Bartoli ha denunciado la mala costumbre del «ladroneccio letterario», admite que es posible robar «con buona coscienza e lode» e imitar «con giudizio». El mismo Quintiliano había señalado que valerse de los escritos ajenos sólo para imitarlos es cosa de poco mérito, por tanto, el segundo tipo de hurto por él señalado no sólo es lícito sino hasta loable si se consigue sacar lo más acendrado para mejorarlo después con el estudio. Quien roba «seppellisca il furto della materia nell'arte del lavorarla, si che nell'aggiunta che vi fà del suo, affatto si perda quello ch'era d'altrui», pero, del mismo modo, esta forma de mejorar las cosas hasta el punto de «che non sieno hormai più quelle, che prima erano, e perciò divengano nostre», algunos, aunque la entienden, no saben ponerla en práctica, puesto que toman las cosas de los demás con mucha habilidad, pero las estropean, transformando «bellissime compositioni in bruttissimi mostri» (pp.126-127). Concluye señalando que, si se hace bien, ésta es la mejor forma de hurto, porque el que así actúa, quita muy poco y añade mucho, puesto que todo lo hace suyo sin dañar al autor «cui tolse una scintilla per farne un sole» (p. 129).

Los aspectos que el jesuita presenta como hechos positivos, «la maniera di migliorare le cose» hasta hacerlas nuestras, «l'abbellimento e la felice mutazione», y «l'accrescimento della quantità, quando una gran mole d'un picciol seme e quasi d'un ramoscello un albero si forma», son los principios barrocos del perfeccionamiento, de la variación y de la amplificación, compartidos pero interpretados en clave diferente por las poéticas de Marino y Bartoli. La poética de este último, en cuanto sostiene que «si dèe non torre l'altrui, ma trovar cose nuove del suo», parece ponerse momentáneamente al margen del manierismo y del principio de la imitación con afán de superación, y parece conectar con la nueva teoría progresista de la ciencia y de la experiencia «gran maestra del vero». Pero de nuevo nuestro autor haciendo gala de su extremada moderación nos saca de engaños al afirmar que «con questo io non vò dire, che per farci inventori di cose nuove, ci facciamo maestri di novità, traviando senza ragione (masime nelle cose ch'escono dal puro naturale) da quelle vie, calcata già tanti secoli sono da' primi ingegni del mondo» (p. 119).

Muy cercana a la posición moderada de Sforza Pallavicino, la poética de Bartoli presenta como un elemento moderador más de su conceptismo el gusto y el estudio de la naturaleza. De hecho, oponiéndose al estilo «che chiamano moderno concettoso» y considerando que el «mal giudizio» lleva a usar «stile fiorito e troppo ingegnoso», y, por consiguiente, a producir un «prezioso mosaico di mille pensieri», aconseja al arte que deje hablar a la naturaleza y al artista que exprese «l'imitazione con la verità», porque «tanto è più vero quanto è più naturale lo stile degli affetti». El rechazo de lo natural y de lo verosímil es por tanto la causa de la desmesura del conceptismo («dal non dir mai quello che dicono, nasce il dirlo cento volte», p. 294).

El ensayo sobre la *oscurità* con que se cierra *L'uomo di lettere* arranca con una distinción preliminar entre oscuridad «fatta ad arte» y oscuridad «avuta dalla natura»: una, «effetto d'ambizione» y la otra, «difetto d'ingegno», una es digna de vituperio y la otra de compasión. Esta última es la más infeliz, pues es falta de naturaleza y no vicio de voluntad y se origina normalmente por escasez de ingenio. La primera, que es la que más interesa obviamente al autor, constituye el ideal de aquellos escritores que «inventano più geroglifici dell'Egitto perché si creda esservi un midollo di soda verità sotto una corteccia di finti misteri», y transforman cualquier periodo en un

«nodo gordiano», haciendo «comparire i loro concetti come le deità in teatro avvolte in un gruppo di nuvole», o actúan como «certi calamai... che dagli occhi e dalle mani altrui maliziosamente s'involano intorbidando il chiaro dell'acque» (pp. 260-263). Existe, finalmente, un tercer tipo de oscuridad que afecta solamente al lector incapaz de entender «un saggio discorso».

Como el mismo autor nos aclara más adelante, en las páginas dedicadas a los problemas técnicos de la composición, *Che devono usarsi varii stili, si come varia è la materia del discorso*, la oscuridad que persigue es la que propugnan los clásicos, ejemplificada en el llamado «stile laconico», para el que «tre gran periodi entrano in una linea» y tres líneas son «poco meno d'una compiuta orazione». El estilo lacónico, o espartano, representa para él, el grado más extremo de la brevedad, en oposición al estilo asiático que, por el contrario, necesita «un mondo di parole» para expresar lo que «altri direbbe in un solo periodo». Entre estos dos extremos se coloca el estilo ático que mezcla la claridad del asiático con la eficacia del lacónico. Teniendo en cuenta el carácter ecléctico del jesuita, parece fácil deducir que sus preferencias deberían ir hacia el estilo ático, pero no podemos olvidar que además se mide con la «qualità» y entonces puede ser ínfimo, medio y sublime. Desde este punto de vista, aunque sus preferencias no son tan claras como en otras ocasiones, el género que destaca sobre los demás es el sublime al que Bartoli, utilizando una imagen analógica del mundo de la naturaleza propia de su naturalismo clasicista, define así: «un torrente ma limpidissimo; un fulmine, ma regolato. Con somma varietà di figure, con mutazione d'affetti senza disordine misti: quasi una nuvola che nel tempo medesimo dà acqua e fuoco, fulmine e pioggia» (p. 286).

Una vez dicho esto, las reservas del jesuita frente al estilo que llaman «moderno concettoso, usato hoggi da molti con lode non ordinaria d'ingegno» (p. 289), parecen inevitables. Los que alaban el estilo moderno desprecian cualquier otro modo de hablar, «una compositione senza quei, ch'essi chiaman concetti, quasi una faccia cui *gelatinus abest*, non degnano ne pur di mirarla» (p. 292). Tanto idolatran la sustancia que «molte volte adorano il solo nome di concetto, ove sospettan che sia»; sus autores «faticano in lavorare concetti, che il più della volta riescono sconciature, ò sconcerti; fatture di vetro lavorate alla punta d'una lucerna, che solo tocate, per non dir vedute, si spezzano: e pure quanto più fragili tanto più belle» (p. 293). Las composiciones de estos poetas semejan «una coda di pavone spiegata in faccia al sole: tanto varia ne' colori quanto incostante nel moto» (p. 293) y, tomando una imagen de Plinio, señala que este modo de componer se asemeja a «tesser ghirlande di fiori», que sólo deleitan con la variedad y agradan con la composición. Más adelante no le duelen prendas en considerar un vicio el uso del estilo demasiado ingenioso, cuando los adornos se convierten en fealdades al aplicarlos sin orden, y sentencia: «l'esser soverchiamente, e talvolta affettatamente concettoso, mostra in una gran dovizia d'ingegno, una gran povertà di giudizio» (p. 298). Y por si a alguien se le ocurriera pensar que el estilo grave y severo no es hermoso, porque le faltan los adornos de las agudezas y la abundancia de los conceptos, piense que «i leoni per esser belli non vogliono aver pettinata la giubba, indorate le ugne, co' pendenti agli orecchi, e vezzi di perle al collo, lascivamente acconci. Quanto più horridi, tanto sono più belli...» (p. 302), porque, como dijo Séneca, la naturaleza les dio por gala el ser feroces y por adorno el ser horribles.

En los dos capítulos que dedica al problema más debatido de la prosa contemporánea, la aparente posición neutral del relato de los hechos pone de manifiesto cómo la exactitud del análisis queda supeditada a la prudencia del crítico, que no hace alusión a ningún autor ni a ninguna obra del momento<sup>21</sup>. En su conjunto, el análisis de *L'uomo di lettere* presenta el conceptismo contemporáneo como una realidad única y homogénea, probablemente para contrastar su poética del «cuore» y del «giudizio» con la poética del «ingegno» y del «cervello». En el declarado clasicismo de Bartoli, una vez asumido que todo depende del gusto individual, el problema del escritor se reduce a lograr un acuerdo entre el «ingegno» que «inventa» y el «giudizio» que dispone, también en lo que respecta al ornamento y a los conceptos. El secreto del escritor consiste en hacer que la página no parezca «dettatura dell'ingegno, ma sfogamento del cuore, non lavorato ma nato da sé».

Si *L'uomo di lettere*, como hemos señalado anteriormente, es un documento representativo del perfecto equilibrio, conseguido por los jesuitas, entre cultura laica y moralismo cristiano, entre una defensa moderna del hecho literario y el rechazo más absoluto de su autonomía, es, al mismo tiempo, expresión de una fórmula de gusto también moderada, porque si bien se condena en su conjunto la experiencia literaria barroca, posteriormente se la tendrá presente y se llevará a la práctica en las soluciones técnicas que se van proponiendo a lo largo del texto y en la misma praxis de la escritura.

Esta caracterización de Bartoli como escritor «barocco-moderato» nos lleva a exponer brevemente algunas conclusiones. La primera y más importante es que no puede hacerse una lectura completa de *L'uomo di lettere* ignorando la poética mariniana y las disputas que ésta ocasionó en la primera mitad del siglo XVII. El iniciador de la polémica contra el *Adone* fue Tommaso Stigliani con su *Occhiale*<sup>22</sup>. Este escritor se había formado en el mismo ambiente post-tassesco de Marino y, en un primer momento, no se mostró reacio a los nuevos aires del barroco. Aunque el motivo de la enemistad entre ambos escritores tuviera su origen más en cuestiones de rivalidad que de gusto, posteriormente el materano revisaría sus posiciones renegando de la poesía a cuya afirmación había contribuido sobre todo con su *Canzoniero*. Por otra parte, es interesante comprobar que uniendo ambos eslabones críticos (Stigliani, más cercano a los hechos, y Bartoli, muerto ya Marino veinte años atrás pero coleando aún la polémica marinista)<sup>23</sup>, no sólo se da concreción histórica al texto bartoliano que estamos comentando, sino que también se ofrecen nuevas claves de

<sup>21</sup> Ante esta evidencia, Raimondi afirma que el crítico que quiera salir del limbo de las propuestas genéricas para situarse en un preciso contexto histórico, debe estudiar con detenimiento la reacción de los contemporáneos. Sobre las sospechas de Virgilio Malvezzi de que los capítulos de *L'uomo di lettere* contuvieran, entre otras cosas, una condena «della propria maniera», cfr. del mismo crítico, *Letteratura barocca*, cit., pp.183-248.

<sup>22</sup> *Dello Occhiale. Opera difensiva Del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte d'Olivares. Con licenza de' superiori, e privilegio. In Venetia, Appresso Piero Carampello, MDCXXVII.*

<sup>23</sup> Precisamente en 1645, año de la publicación de la primera edición de *L'uomo di lettere*, Stigliani escribe *Lo scherzo di Parnaso*, una obra satírica contra Marino y sus seguidores. Véase a propósito, *Lo scherzo di Parnaso. Contribución al estudio del antimarinismo*. Estudio, edición y notas de M<sup>a</sup> Dolores VALENCIA, Granada: Universidad de Granada, 1987.

lectura del *Adone* mariniano o, lo que es lo mismo, de la poesía de la primera mitad del siglo XVII<sup>24</sup>.

La osadía con la que Marino, sin afrontar ningún tipo de discusión teórica, propone su nuevo concepto de la poesía y el éxito que encontró, provocaron fuertes reacciones y polémicas que ocuparon la mayor parte del siglo. Ante la provocación mariniana, y protestando contra esta moda, se agruparon no sólo los nostálgicos del Renacimiento, que se habían manifestado contra las novedades de la poesía de Tasso (Salviati y Galileo, entre otros), sino también los que, alejados de la armonía renacentista, no estaban dispuestos a aceptar las innovaciones de Marino, extremas y unilaterales, ni querían renunciar a algunas exigencias que habían motivado la crisis de aquella armonía y que no habían encontrado salida en el marinismo. La literatura clasicista que, con su iniciador Chiabrera, se había presentado como innovadora y hasta había manifestado hacia Marino una cierta admiración, toma tintes conservadores entre algunos de sus seguidores (Cesarini, Testi), que se rebelan contra el nuevo gusto y contra lo que ellos consideran aplausos indignos.

El motivo que aviva la polémica será precisamente la búsqueda hedonista del aplauso, motivo suficiente para autorizar a la nueva poesía. El tema de la *delectatio* no se queda sólo en la teoría mariniana, sino que se llevará a sus más extremas consecuencias cuando en nombre del placer se ignoran las reglas («La vera regola, cor mio bello, è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo») y, cuando orgullosa de los aplausos recibidos, cree que ha superado toda la literatura precedente y que ha abierto «la vera e nuova via alla gloria».

Naturalmente, los contenidos de esta poesía también han de ser hedonistas, lo que provocó la indignación de los defensores de la moralidad en el arte, entre los que destaca Famiano Strada con sus *Probusiones Academicæ*, para el que los poetas técnicamente hábiles, pero inmorales, no se comportan como poetas. Rechazar, por tanto, el criterio mariniano de someter el juicio estético al placer, significa rechazar la obscenidad de los contenidos, que es la consecuencia inevitable del hedonismo. Entre el antimarinismo moralista de los primeros años del Seicento y los marinistas hay una distancia insalvable, pues entre ambos grupos se colocarán los que aceptan parte de la poética mariniana, como las nuevas formas de la poesía, la importancia del artificio literario y del lenguaje metafórico; en resumidas cuentas, los que buscan una nueva relación entre *delectare* y *prodesse* que produzca una poesía más seria, no sólo voluptuosa y ocurrente. A este movimiento, que nace de una actitud de prudencia frente a las audacias marinianas, se le conoce como «barocco moderato»<sup>25</sup> y, más que una precisa escuela literaria, es una actividad crítico-teórica interesantísima, pues no olvidemos que el primer tratado sobre la agudeza en Italia surgirá en este clima. Ahora bien, la moderación de Bartoli, como la de uno de los protagonistas de la disputa del *Adone*, Villani, o la del primer teórico del conceptismo, Peregrini, no pretende tan sólo la búsqueda de un compromiso entre novedad y tradición, propia

<sup>24</sup> Sobre este aspecto, véase el interesante estudio de G. SACCHI, «Letterato laico e savio cristiano: Daniello Bartoli e Giambattista Marino», en *Studi secenteschi*, XLIII 2002, pp. 75-117.

<sup>25</sup> Véase F. CROCE, «La critica dei barocco-moderati», en *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze: Sansoni, 1966, pp. 93-220.

más bien de los primeros antimarinistas, sino que intenta perfeccionar el mismo conceptismo buscando una justificación teórica más sólida a las exigencias de gusto del momento que la ofrecida por el «costume corrente» del marinismo.

Una de las características de *L'uomo di lettere* es la búsqueda de un equilibrio que permita conservar parte de las innovaciones marinianas y conciliarlas con la tradición. Los criterios propuestos por Bartoli, llenos de buen sentido, permiten una mayor apertura a cuestiones ajenas al barroco, como a la aspiración de claridad de la Florencia de Galileo, a la vez que pretenden hacer su particular interpretación del perfeccionamiento conceptista, haciendo propias las enseñanzas de la literatura tradicional mediante una recreación estilística más moderna.

Sabido es que entre los aspectos más vistosos de las discusiones literarias del Seicento se hallan la importancia del contraste presente-pasado y la consciencia de la diversidad de la literatura «moderna» respecto de la literatura de la tradición. Consciencia que caracterizó no sólo a los partidarios de las innovaciones literarias, sino que distinguió también a los enemigos del barroco, que desaprobaban el nuevo curso emprendido por las letras italianas.

En su crítica contra la lascivia y la frivolidad de la nueva poesía, Bartoli no reacciona solamente proponiendo una poesía de tono más severo, sino que su crítica va unida a una reacción precisa frente a la decadencia moral que a su entender caracterizaba el momento presente. En el capítulo *L'indegna professione del poetar lascivo*, la retórica y la moral caminan indisolublemente unidas<sup>26</sup>, como, de hecho, sucede en el pensamiento retórico de la época, tan estrechamente unido a la tradición aristotélica en la que los valores sociales y culturales tenían una gran importancia. El pecado de lascivia en la práctica literaria se traduce naturalmente en el empleo de la mitología pagana, censurada desde siempre por la crítica moralista tradicional al proponer como modelos a personajes carentes de dignidad, condenas que arreciaron al comprender la capacidad de esta poesía de hacer proselitismo y de crear escuela. En el capítulo *Le colpevoli discolpe de' poeti impudici*, se entra de lleno en la discusión y se pasa del contenido mitológico a la sustancia de los contenidos lascivos. Naturalmente el punto de mira fundamental es el *Adone*, que para el jesuita representaba una versión actualizada de la tradición bucólica más reprochable. Aunque distingue perfectamente entre ficción literaria y acción, sabe perfectamente que la primera puede llevar a la segunda: «mentre si leggono gli amori altrui, s'imparano i propri» (p.138). La instigación al pecado no puede excusarse por el carácter ficticio de la obra literaria, por lo que la culpa recae, en este caso, sobre el autor: «La voce è dell'autore, benché altri la porga; sì come la scrittura è della mano, ancorché il foglio la mostri» (p.138). También Stigliani identifica reprobación y condena por la inmoralidad personal del autor y deploración por la consiguiente incitación al pecado cuando escribe: «Una delle operazioni umane è lo scriver poemi, i quali secondo che per sé saranno onesti, o disonesti, tali ancora diremo che sieno gli scrittori, ed in questo modo il Marini avendo dettata una poesia impudica, verrà ad esser tenuto

<sup>26</sup> Sobre la relación entre retórica y moral en las obras de Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino y Emanuele Tesauro, véase el ensayo de E. MAZZOCCHI, «La riflessione secentesca su retorica e morale», en *Studi secenteschi*, XXXVIII, 1997, pp. 11-56.

impudico»<sup>27</sup>. Pero, tampoco el lector incompetente, sin preparación alguna, queda libre de culpa al adentrarse en terrenos que desconoce y para los que carece de preparación: «Il lettore dev'essere un'ape che colga il mele delle ingegnose maniere di scrivere, delle imitazioni delle poetiche forme di dire, non un ragno che succhi veleno di lascivia» (p.142). También existe, y esto lo sabe muy bien el jesuita, una forma diferente de lectura de este tipo de libros y de eso discurre el capítulo siguiente *Del buon uso dei Libri cattivi*.

En opinión de Bartoli, el éxito de esta poesía se debe a la admiración «del volgo, o de' viziosi», no a la de los «uomini assennati e savi» (p. 207), opinión compartida por Stigliani, para el que el éxito del *Adone* se debía a la «corrottela del secolo»<sup>28</sup>. Por otra parte, denuncia nuestro autor que la facilidad de escritura de los contemporáneos se produce por el mal trato que se da a la literatura. La superficialidad con que se le trata se debe también a la necesidad de propagación de un saber rápido y divulgativo, fruto del aumento de público que se había producido con el desarrollo de la industria tipográfica. Una literatura destinada a un amplio público perdía cada vez más intensidad y era lógico que, frente al modelo pedagógico clásico que los jesuitas llevaban a cabo, se presentara como algo vano y carente de valor.

En el fondo, el diagnóstico de Bartoli sobre el mal que aflige a la literatura del momento tiene mucho en común con la particular posición crítica sobre el mismo asunto, expresada por Stigliani en la carta LXXVII de su epistolario, fechada en 1636<sup>29</sup>, en la que, con una claridad que faltaba al *Occhiale* y más cerca ya de las posiciones barroco-moderadas, se analiza la moda del siglo poniéndola en relación con una crisis más general. El público, abrumado por la gran cantidad de libros impresos («i libri son multiplicati sí smisuratamente e sí fuor d'ogni termine, che solo a far catalogo de' nomi non basterebbe un grossissimo tomo simile al Codice legale») sólo puede atender a unos pocos, pero, si además el literato se reagrupa en pequeños círculos, la inmediata consecuencia es el fraccionamiento de la cultura italiana:

E la fama de' lombardi non giunge in Toscana e quella de' toscani non si stende al Tevere, ne' di molti accademici romani arriva la nuova a Napoli, il quale ancor egli tien relegata dentro al giro delle proprie muraglie la nominanza de' suoi poetucoli vani.

En medio de tanta confusión ha desaparecido el gusto por la antigua tradición italiana «e il mondo s'è talmente stufo, talmente sazio e talmente svogliato, che né meno legge gli scrittori buoni e i valenti, con tutto che gli senta spesso lodar da chi gli ha giudizio»; y añade, con sorna, porque «stomaco turbato aborrisce il zucchero» y «cane scottato teme l'acqua fredda». Agudamente Stigliani señala que la causa de los excesos de novedad del barroco se halla en una enfermedad de la cultura del momento que se llama saciedad: «Un tempo i lettori si contentarono d'una lettura non cattiva, poi volsero eccellenza, appresso desiderarono meraviglie, ed

<sup>27</sup> *Occhiale*, p. 229.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 512.

<sup>29</sup> En la carta exhorta al amigo a no publicar algunas de sus poesías y discurre del marinismo; véase, *Giambattista Marino. Epistolario*, cit., II, pp. 341-347.

oggi cercano stupori; ma dopo avergli trovati, gli hanno anco in fastidio ed aspirano a trasecolamenti ed a strabiliazioni».

Al literato que vive en el Seicento no le queda otro remedio que esperar a que escampe el temporal y a que el mal pase, pero ni la certeza de saber que se está en la vía justa ni la seguridad de que la curación se acabará produciendo, sacan de su pesimismo a Stigliani, que termina diciendo: «Appunto non istampiamo nulla, ma stiamcene in riposo, mentre ogni buona fatica è perduta».

Llegados a este punto, y a modo de conclusión, podemos constatar cómo ambos escritores ofrecen una visión crítica bastante similar del modelo de literato y del quehacer literario que desean, poniendo de relieve, con una enorme clarividencia, la causa de los males que aquejaban a las letras en aquel momento. No obstante, la salida que se quiere dar a la crisis es mucho más optimista en Bartoli que en Stigliani, entre otros motivos porque, en la segunda mitad del siglo, en Italia triunfa el proyecto hegemónico de la iglesia post-tridentina, que logra ocupar un lugar preeminente en el panorama cultural, y Bartoli es testigo y parte interesada en el cambio que se está produciendo desde una literatura de claro predominio laico a una literatura totalmente confesional. No en vano, siguiendo el programa pedagógico educativo de los colegios de los jesuitas, introduce en la polémica literaria prácticas de la vida espiritual. Como solución a los abusos propios de un estilo «fiorito e troppo ingegnoso», Bartoli propone *l'esame e ammenda dei propri componimenti*, último capítulo de la obra, en el que aconseja dirigirse a un amigo competente para que haga la corrección definitiva del texto.