

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

DENIS CESAR DA SILVA

Os Discorsi dell'arte poetica: tradução e leituras portuguesas

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

Os Discorsi dell'arte poetica: tradução e leituras portuguesas

Denis Cesar da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: professora doutora Adma Fadul Muhana

São Paulo

2015

*A Iracema, mulher forte e amada
que ora repousa nos braços de Deus.*

Agradecimentos

À minha orientadora, a professora doutora Adma Muhana, de quem sou profundo admirador. Agradeço não apenas, mas sobretudo, pela confiança depositada em mim e pela paciência ao longo das minhas não poucas dificuldades.

À minha amada família, em especial a meus pais, Maria e Vicente, de quem muito me orgulho, e aos queridos Roger e Natalia. Aos numerosos primos, primas, tios e tias e à minha avó Inocência. Amo todos vocês.

Aos prestativos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do DLCV, a quem não me canso de elogiar, e a todos que trabalham na biblioteca da FFLCH.

A todos os professores que estiveram presentes durante toda essa jornada do mestrado, mas de modo particular Lênia Márcia Mongelli, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Roberta Barni, Elaine Cristine Sartorelli, Roberto Acízelo de Souza e Marcio Muniz.

À Capes, pela bolsa recebida.

A Pedro Baroni Schimdt, pela ajuda com os textos latinos e pela amizade insubstituível.

A João Paulo Lazzarini Cyrino e Augusto Abrahão Montans Condé (“Lao”), irmãos adicionais que a vida me trouxe.

A Nilce Cristina dos Santos Xavier, que trouxe luz e leveza ao meu cotidiano.

A Marise Simões Leal, por toda a amizade e ajuda durante este longo processo. Sem a sua ajuda, nada disso teria sido possível.

A Fabio Rondinelli pela tradução impecável.

A todos os amigos e colegas, novos e antigos, a quem felizmente associarei esse belo período:
Hilma Kelly Ferreira, Karina Uehara, Carlos Gontijo, Amanda Azis Alexandre, Renato Watanabe de Moraes, Juliana Mayumi Tanaka, Carolina Pereira Vicente Silva, Silvia Almeida, Diego Rezende, Luciana Martinez, Diná Viana, Aline Vallilo, Carolina Sertorio, Marcia Maul, Maya Indra Souarthes de Oliveira, Andrea Vidal, Ana Paula Pereira, Leonardo Zuccaro e tantos outros que levam embora a aridez dos dias.

Grazie mille a tutti quanti!

*Sai che là corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, condito in molli versi,
i più schivi alletando ha persuaso.
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve.*

(Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 3, 1581)

*But this is o'er—my pleasant task is done:
My long-sustaining Friend of many years!
If I do blot thy final page with tears,
Know, that my sorrows have wrung from me none.*

(Lord Byron, *The Lament of Tasso*, 1817)

Resumo

Os *Discorsi dell'arte poetica, ed in particolare sopra il poema eroico* são um texto de preceptiva poética relativa ao gênero épico escrito por Torquato Tasso. Sua primeira edição foi publicada em Veneza no ano de 1587, porém sua produção data da década de 1560, durante a qual o poeta dava curso a sua formação humanista junto a letrados proeminentes das academias de Pádua, como Sperone Speroni e Scipione Gonzaga. O texto situa-se no âmbito das discussões quinhentistas acerca do poema épico, em que a retomada dos estudos aristotélicos, em meados daquele século, ensejou a recodificação dos *romanzi*, narrativas em língua vulgar versificadas sobre os feitos de cavaleiros andantes. A *Gerusalemme liberata*, obra-prima de Tasso, representa a consubstanciação desse processo. Para este trabalho, ao lado da tradução integral em língua portuguesa das três partes que compõem os *Discorsi*, apresentamos um estudo monográfico, abrangente, porém não exaustivo, de interfaces possíveis entre o texto italiano e os escritos críticos de alguns dos mais representativos letrados portugueses do século XVII, como Manuel de Faria e Sousa, Manuel Severim e Faria, Manuel Pires de Almeida e João Franco Barreto. Desejamos com isso evidenciar a presença de ideias italianas entre os leitores seiscentistas de Camões e a existência de uma pauta de discussões comum, em Itália e Portugal, referente à constituição do poema épico, considerado, nos séculos XVI e XVII, o mais elevado entre as espécies de poesia.

Palavras-chave: Torquato Tasso; *Discorsi dell'arte poetica*; poética, retórica, século XVI; século XVII; Luís de Camões; crítica portuguesa seiscentista

Abstract

The *Discorsi dell'arte poetica, ed in particolare sopra il poema eroico* are a text by Torquato Tasso regarding poetic precepts of the epic genre. It was first published in Venice, in 1587, although its production dates back to the decade of 1560, a period in which the poet cultivated his humanistic formation along with prominent literates from the academies of Padua, such as Sperone Speroni and Scipione Gonzaga. The text is situated in the scope of 15th century discussions about the epic poem, in which the resume of the Aristotelian studies, in the middle of that century, gave rise to the recodification of the *romanzi*, versified narratives in vernacular on the achievements of knights-errant. *Gerusalemme liberata*, Tasso's masterpiece, represents the consubstantiation of such process. For this work, along with the literal translation to Portuguese of the three parts that compose the *Discorsi*, we present a monographic study – extensive, but not exhaustive – of possible interfaces between the Italian text and the critical writings of some of the most representative Portuguese literates of the 17th century, such as Manuel de Faria e Sousa, Manuel Severim e Faria, Manuel Pires de Almeida and João Franco Barreto. Thus we aim at evidencing the presence of Italian ideas among the 16th century readers of Camões and the existence of a common agenda of discussions, in Italy and in Portugal, concerning the constitution of the epic poem, considered in the 16th and the 17th centuries the most elevated among the species of poetry.

Keywords: Torquato Tasso; *Discorsi dell'arte poetica*; poetics; rhetoric; 16th century; 17th century; Luís de Camões; Portuguese 17th century criticism

Sumário

Resumo	7
Abstract.....	8
Sumário.....	9
Introdução.....	10
1.1 Tasso e seu tempo.....	10
1.2 Organização do texto e síntese das ideias defendidas pelo autor	14
1.3 A difusão da <i>Gerusalemme liberata</i> na Itália e na península Ibérica	19
1.4 O estudo.....	21
Parte I - Presença dos <i>Discorsi</i> na crítica camoniana portuguesa do Seiscentos	22
Parte II - A tradução	54
1.1 Preâmbulo.....	54
DISCURSOS DA ARTE POÉTICA E EM PARTICULAR SOBRE O POEMA HEROICO	55
DISCURSO PRIMEIRO	55
DISCURSO SEGUNDO	72
DISCURSO TERCEIRO.....	98
Referências bibliográficas	118
Anexo: Originais	125

Introdução

1.1 Tasso e seu tempo

O presente trabalho tem como objeto de estudo os *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico* (Discursos da arte poética e em particular sobre o poema heroico), texto de preceptiva poética centrada no gênero épico escrito pelo italiano Torquato Tasso muito provavelmente na década em 1560, tendo vindo a público mediante uma edição realizada em Veneza em 1587, ou seja, seis anos após a publicação da primeira edição de sua obra-prima, o poema épico *Gerusalemme liberata* (Jerusalém libertada). Naquele mesmo ano, o poeta também dava início a uma versão ampliada do texto que acabara de ser publicado, sendo esta concluída em 1591 com o título *Discorsi del poema eroico* (Discursos do poema heroico). Os dois conjuntos de discursos formam, com *Apologia della Gerusalemme liberata* (Apologia da Jerusalém libertada), de 1585, e as chamadas *Lettere poetiche* (Cartas poéticas) os textos mais importantes de Tasso em que trata especificamente da poesia épica.

Os escritos de Tasso sobre poesia têm como pano de fundo o período de grande efervescência intelectual pelo qual passava a península Itálica ao longo do século XVI. Ali foram surgindo e proliferaram diversas academias literárias, filosóficas e filológicas, como a Accademia della Crusca, de Florença (que existe ainda hoje), e a Accademia degli Infiammati, de Pádua, que se tornaram, ao lado das florescentes universidades, importantes centros difusores de saberes e de cultura humanística. Tasso entrou em contato com esse ambiente sobretudo durante seu *soggiorno* em Pádua, na década de 1560. Paralelamente aos estudos universitários de Direito, dos quais não gostava, o poeta frequentou círculos de debates literários, onde conheceu Sperone Speroni, letrado de excelente reputação à época que viria a integrar o quinteto responsável pela revisão da *Jerusalém libertada*, a partir de 1575. A influência de Speroni fez com que Tasso passasse a se dedicar assiduamente aos estudos da *Poética* aristotélica, aplicando-a à composição de sua obra-prima.

De maneira geral, a produção coletiva de conhecimentos realizada ao interior das academias e a retomada da leitura dos antigos gregos, antes conhecidos apenas de maneira indireta, por meio das referências feitas a eles pelos autores latinos, contribuíram sobremaneira para a proeminência do pensamento aristotélico na crítica italiana da segunda metade do século XVI. A tradução da *Poética* ao latim, feita por Alessandro de' Pazzi em 1536, e a edição comentada de Robortello, em 1548, revelaram aos quinhentistas italianos a existência de uma preceptiva (e, portanto, de uma codificação) própria à poesia, descolando-a assim de outros saberes, como a retórica e a gramática.¹ As exegeses aristotélicas e as poéticas baseadas na filosofia do Estagirita realizadas a partir do então por autores como Castelvetro, Escalígero, Piccolomini, Vida, Fracastoro e outros foram fundamentais para a difusão da filosofia aristotélica por toda a Europa.²

No entanto, embora reconhecendo os princípios da *Poética* como basilares para a codificação das variadas espécies de poesia, o interesse de quinhentistas e seiscentistas por esse texto obedece a necessidades próprias daquele século. Ao contrário de Aristóteles (para quem, entre as espécies de poesia consideradas superiores, a tragédia, por mostrar as ações por meio dos atores, e não narrá-las, como faz a épica, era o gênero que melhor atendia ao conceito de poesia como imitação, sendo por esse motivo o mais elevado), os estudiosos dos séculos XVI e XVII acreditavam que o poema heroico, com seu caráter didático, ao narrar ações modelares e *exempla* de virtudes e instigar o leitor à imitação dessas ações, era o que possuía a primazia entre as espécies de poesia.³ Nesse sentido, a discussão em torno de Aristóteles foi centrada nos princípios que o filósofo consagrou para a épica:

¹ MUHANA, Adma Fadul. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição do gênero*. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 21.

² FERRO, Manuel Simplício Geraldo. *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004, p. 132.

³ MUHANA, *op. cit.*; FERRO, *op. cit.*

(...) a importância da epopeia foi-se evidenciando no contexto do fenómeno literário, ao ponto de se apresentar como o género mais nobre daquele período. O debate fundamental sobre o poema épico centrou-se, por isso, desde logo, sobre a natureza e a estrutura das composições. O respeito pelo princípio da unidade impunha o afastamento do modelo cavaleiresco, marcado pela multiplicidade de episódios, bem como pela abundância de elementos romanescos e fantásticos, para se regressar ao modelo clássico exemplificado nos Poemas Homéricos e na Eneida.⁴

Desse modo, na Itália do século XVI, praticamente qualquer leitura de poesia que se fizesse pressupunha o conhecimento dos princípios elaborados por Aristóteles na *Poética*, seja para tomá-los como autoridade, seja para relativizá-los ou mesmo para negá-los. Isso porque havia quem questionasse a pertinência de aplicar determinadas doutrinas críticas antigas a modalidades de poesia que haviam surgido posteriormente, como é o caso dos abundantes poemas de cavalaria (os *romanzi*, cujas formas mais comuns em português são *romanzo* e *romance*), que vinham se desenvolvendo desde a Idade Média e alcançaram popularidade alheios aos ensinamentos de Aristóteles. Essa opinião é defendida por Giraldi Cinzio, que em texto de 1554 chama a atenção para aqueles que “hanno voluto chiamare gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell’arte dateci da Aristoteli e da Orazio non considerando che nè questi nè quegli conobbe questa lingua, nè questa maniera di comporre”⁵. Mesmo assim, ainda que negue que os princípios aristotélicos possam ser plenamente aplicados aos poemas narrativos elevados escritos em língua vulgar, o esforço de Cinzio de desenvolver uma preceptiva para o *romanzo* italiano que circunscrevesse uma espécie de poesia com características próprias e modo de compor (enfim, uma poética) demonstra o prestígio que a filosofia de Aristóteles alcançou naquele século. De outro lado, porém, há aqueles que percebiam a *Poética* como uma teoria tão acertada, que o seu seguimento consubstanciava a única maneira possível de

⁴ FERRO, *op. cit.*, p. 143-144.

⁵ *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, apud MUHANA, *op. cit.*, p. 24.

compor versos perfeitos. Os poemas de cavalaria deveriam, então, nesse caso, abandonar suas práticas consideradas errôneas e abraçar os princípios do gênero épico com fábula única.

Nesse sentido, na esteira do que fizeram Ludovico Castelvetro e Piero Vettori, com suas traduções comentadas da *Poética* em que expunham os pensamentos de Aristóteles e ressaltavam sua validade para a composição de poemas ainda no século em que viviam, Torquato Tasso, nos *Discorsi dell'arte poetica*, também organizou o conhecimento aristotélico com o objetivo de demonstrar a pertinência dessa preceptiva para a poesia vulgar moderna que desejasse atingir de fato a finalidade da poesia, tal como a pensava Horácio: ensinar deleitando.

Tendo vivido na segunda metade do século XVI, Tasso tomou conhecimento das muitas vertentes de pensamento responsáveis pelo aprofundamento do que se sabia a respeito da *Poética*. Sua épica seria composta sob a égide desse texto, e o rigor com o qual desejava aplicar seus fundamentos é um dos responsáveis pelas frequentes crises éticas que levaram à refeitura do poema, na década de 1580, dando origem à *Gerusalemme conquistata* (Jerusalém conquistada), completada em 1592. Nesse mesmo sentido, afetou-o também uma polêmica iniciada pouco depois da publicação da *Liberata*, em que a esse poema opôs o de Ariosto.

A controvérsia foi provocada pela publicação, em 1584, de *Carrafa overo dell'epica poesia*, escrito por Camillo Pellegrino. O texto apregoava, em termos decerto simplistas e ingênuos, a superioridade da *Jerusalém libertada* em relação ao *Orlando furioso*, que até então era a composição italiana mais popular daquele século. Ao tomar conhecimento do texto de Pellegrino, vêm à defesa de Ariosto os acadêmicos da Crusca, que fazem publicar, no mesmo ano, uma resposta de Leonardo Salviati denominada *De gli academici della Crusca Difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto contra 'l dialogo Dell'epica poesia di Camillo Pellegrino: Stacciata prima*, no qual vários poemas heroicos quinhentistas, como o próprio *Furioso*, bem como *Il Morgante*, de Luigi Pulci, são antepostos ao de Tasso. Não apenas isso,

mas a fúria da Crusca parece ter sido tanta que às críticas à *Jerusalém libertada* somam-se no texto invectivas contra o *Amadigi*, poema escrito por Bernardo Tasso, pai de Torquato. Já prisioneiro no Hospital de Sant'Anna, o nosso poeta tomou conhecimento da polêmica e decidiu redigir ele mesmo uma réplica a Salviati. Nasceu assim a *Apologia della Gerusalemme liberata*, que se inicia com uma defesa do *Amadigi* para logo prosseguir com uma defesa da própria *Liberata*. Parte das discussões ocorre na forma de diálogo, gênero de prosa caro ao autor, como se Tasso (sob o pseudônimo de Forastiero) estivesse sendo interrogado por seus opositores e precisasse defender e justificar suas escolhas poéticas.

Os debates, no entanto, não se encerraram por aí, antes intensificaram-se com a publicação de mais textos por Salviati, Pellegrino, Tasso e outros, que defendiam Ariosto ou Tasso e criaram assim uma clivagem entre os chamados “tassistas” e os “ariostistas”. Como nota Ettore Mazzali⁶, a polêmica adentrou o século seguinte, configurando-se como uma das mais importantes da história da literatura italiana.

Os textos em que Torquato Tasso teoriza sobre poesia devem ser lidos, portanto, no quadro de uma busca por evidenciar e justificar os processos de escritura de sua obra poética. No caso dos *Discorsi dell'arte poetica*, podemos observar uma proximidade temporal entre sua formulação e a composição da *Jerusalém libertada*, o que nos leva a crer que os dois eventos estejam vinculados de alguma maneira. Nesse sentido, muitos estudiosos modernos, como Sergio Zatti⁷ e Lanfranco Caretti⁸, têm-se dedicado a compreender o poema épico à luz dos procedimentos pormenorizados na preceptiva do autor, o que as leituras românticas, como as de Francesco de Sanctis, haviam deixado de lado.

⁶ MAZZALI, Ettore. Comentários à *Apologia della Gerusalemme liberata*. Em: TASSO, Torquato. *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 413.

⁷ ZATTI, Sergio. *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*. Milão: Mondadori, 1996.

⁸ CARETTI, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Turim: Einaudi, 1961.

1.2 Organização do texto e síntese das ideias defendidas pelo autor

Os *Discorsi*⁹ são compostos de três partes, divisão que tem em vista três das cinco etapas de composição de um discurso, segundo a *Retórica a Herênio: inventio* (“sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccelente forma che l’artificio del poeta cercarà d’introdurvi”)¹⁰, *dispositio* (“darle questa tal forma”)¹¹ e *elocutio* (“vestirla ultimamente con que’ più esquisiti ornamenti, ch’a natura di lei siano convenevoli”¹²). Essa organização do escrito em torno de estatutos retóricos, e não poéticos, é demonstrativa da importância conferida a essa arte no século XVI e seguinte¹³. É de se notar, no entanto, que de maneira alguma é possível inferir que a poética assumida nesse texto, em decorrência do que foi exposto, um caráter subsidiário, pois os estudos de Aristóteles, sobretudo aqueles realizados na *Poética*, representam, de acordo com Tasso, a maneira mais adequada de compor um poema, sendo por si mesmos um argumento de validade para algumas das conclusões a que ele chega. É o que se nota neste trecho, em que Tasso responde a adversários intelectuais que haviam tentado relativizar a proposição de Aristóteles acerca das espécies de poesia:

(...) che spezie di poesia non è oggi in uso, né fu in uso negli antichi tempi, né per un lungo volger di secoli di novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere que penetrasse Aristotele con quella medesima acutezza d’ingegno con la quale tutte le cose, ch’in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi dispose, e con la quale, tanti e sì vari sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e

⁹ Neste trabalho, sempre que a referência for apenas a *Discorsi*, referimo-nos naturalmente aos *Discorsi dell’arte poetica*, objetos deste estudo, e não aos *Discorsi del poema eroico*.

¹⁰ Na tradução apresentada para essa dissertação, lê-se: “escolher matéria tal que seja apta a receber em si a mais excelente forma que o artifício do poeta procurará nela introduzir”.

¹¹ “dar-lhe essa tal forma”.

¹² “vesti-la por fim com os mais refinados ornamentos, que à natureza dela sejam convenientes”.

¹³ Manuel Pires de Almeida, erudito seiscentista português de que será tratado posteriormente neste estudo, adverte a esse respeito que: “tenho por impossível ser poeta sem o conhecimento da retórica; e senão vejamos os latinos, quão adornados estão delas, e de maneira que Quintiliano, que quase todos os exemplos dos tropos e figuras toma de Virgílio, e Horácio, e Ênio, entre outros”. (ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o poema heroico. Ed. Adma Fadul Muhana. In: *REEL*. Vitória: Ufes, 2006. a. 2., n. 2., p. 8.)

perfetta arte ne compose (...) da lui solo e 'l primo principio e l'ultima perfezione
riconosce¹⁴

Como nota Adma Muhana, essa preferência de Tasso e outros italianos da segunda metade do século XVI pelo filósofo grego justifica-se não como uma forma de “submissão às regras descritas por Aristóteles, mas uma impossibilidade de abdicar do conhecido”¹⁵. A busca pelo poema perfeito motivava o autor da *Gerusalemme* a recorrer ao conhecimento elaborado pelos antigos e aos exemplos (ou, algumas vezes, contraexemplos) de poetas antigos e modernos. Tasso entendia a poesia como uma racionalidade na qual todas as partes convergem para o mesmo fim,¹⁶ de maneira que a obra, para ser efetiva (ou seja, deleitosa e educativa), precisa ser cuidadosamente pensada desde o primórdio de sua concepção, na escolha da matéria, passando por sua estrutura, que deve ser unitária, até a formação do estilo, adequado ao gênero em que se escreve.

No primeiro discurso, Tasso define uma série de condições para a escolha da matéria do poema épico. Recuperando o texto da *Poética*, acredita que as melhores fábulas sejam aquelas retiradas da história, já que *de per se* apresentam ações ilustres, essenciais a essa espécie de poesia. Ressalta, no entanto, ainda reproduzindo o Estagirita, que o poeta deve ter compromisso com o “fingimento”, ou seja, não apenas deve acrescentar, mudar e retirar acontecimentos de acordo com a necessidade e a verossimilhança, mas também apresentar ações “maravilhosas” ou “milagrosas”, acarretando deleite e distanciando-se do discurso histórico. Nesse mesmo âmbito, o poeta deve ser cuidadoso ao escolher fábulas de cunho religioso, evitando aquelas nas quais não é lícito fingir, como as bíblicas. Da mesma maneira,

¹⁴ TASSO, Torquato. Discorsi dell'arte poetica. Em: *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 379. Na tradução realizada para esta dissertação lê-se: “que espécie de poesia não está hoje em uso, nem esteve em uso nos tempos antigos, nem por um longo transcurso de séculos de novo surgirá, em cujo conhecimento não se deva crer que penetrasse Aristóteles com a mesma agudeza de engenho com a qual todas as coisas, que nesse grande maquinar Deus e a natureza encerraram, dispôs sob dez capítulos, e com a qual tantos e de tal modo variados silogismos a algumas poucas formas reduzindo, breve e perfeita arte compôs a partir disso (...) por ele só reconhece o primeiro princípio e a última perfeição dela”.

¹⁵ MUHANA, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ TASSO, Torquato. Ficino overo de l'arte. *Dialoghi*. Milano: Rizzoli, 1998.

Tasso desaconselha o uso de divindades pagãs em texto escrito por cristão, pois não são verossímeis, nem necessárias. Outro critério a ser adotado é o temporal: as matérias não podem ser muito antigas, pois, como seus costumes não são compatíveis com os do presente, suscitam menos interesse ao leitor moderno, nem muito recentes, já que nessas, segundo ele, também é ilícito fingir.

O discurso a respeito da forma começa com uma retomada do conceito de verossimilhança, passando logo em seguida aos dois predicados da fábula que Tasso acredita mais importantes: a dimensão conveniente e a unidade. Esse último conceito abre uma das discussões centrais do texto, em que Tasso reitera a necessidade de a fábula do poema heroico ser una. É nesse momento que o autor se debruça sobre as qualidades do gênero chamado romanceo (*romanzo*), narrativas poéticas ficcionais de origem medieval sobre os feitos de cavaleiros andantes. A ele pertencem obras como *Orlando furioso*, de Ariosto, *Il Morgante*, de Pulci, *Orlando innamorato*, de Boiardo, e *Amadigi*, do Tasso pai, todas elas caracterizadas pela multiplicidade de fábulas e heróis. Ainda que reconheça o deleite causado pela existência de fábulas que se dividem e se entrecruzam, defende aqui uma “variedade na unidade”, ou seja, a subordinação, por meio da verossimilhança e da necessidade, dos diversos elementos presentes na obra à fábula central. Evita-se assim o enfado, mas mantém-se o rigor estrutural.

O discurso terceiro versa, por fim, sobre a elocução, também chamada estilo, derivado do conceito, que por sua vez é a imagem interna que se faz das coisas. Embora adote a clássica divisão retórica entre os estilos medíocre, mediano e magnífico, Tasso ressalta as diferenças entre os estilos presentes nos gêneros trágico e épico, ambos difusores da linguagem elevada: enquanto o primeiro é composto apenas do estilo grave, o segundo admite modulações com o estilo lírico (mediano). A razão disso é que, conquanto as duas espécies de poesia tratem de “homens superiores” (nos dizeres aristotélicos), o conceito dos heróis presentes em cada uma delas é diferente, o que determina também as diferenças de estilo. O

autor conclui o texto com a enumeração de alguns vícios de linguagem, resultantes da incorreta medida do conceito: no caso da épica, o estilo grave não pode resultar em estilo insípido (inflado), incapaz de mover os afetos.

1.3 A difusão da *Gerusalemme liberata* na Itália e na península Ibérica

O poema mais conhecido de Torquato Tasso teve rápida difusão na Itália.¹⁷ Em 1581, ano de sua publicação, contam-se pelo menos sete edições do poema impressas em diferentes cidades da península e nas quais se observam pequenas variações em seu título.¹⁸ Nos anos seguintes, a *Gerusalemme liberata* teve sua popularidade endossada pela multiplicação de edições, e o entusiasmo que causou em alguns leitores foi razão de intensos debates iniciados menos de cinco anos após sua publicação.¹⁹

Em 1585, já podemos encontrar notícias de um manuscrito com a primeira tradução espanhola da *Gerusalemme*, que adotou o nome de *Goffredo*. Dois anos depois, foi impressa em Madri a versão de Juan Sedeño, dessa vez com o nome pelo qual ficaria definitivamente conhecido o poema.²⁰

Tasso e seu poema parecem ter repercutido rapidamente na Espanha, pois referências a eles são feitas em obras como *Las navas de Tolosa*, de Cristóbal de Mesa (1594), *Viaje al Parnaso*, de Miguel de Cervantes (1614), *Republica literaria*, de Diego Fajardo (1612), e *La Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega (1609).²¹

Em Portugal, é mais provável que os seiscentistas do início do século tenham lido a *Gerusalemme* em sua língua original ou em sua tradução espanhola, já que a primeira tradução portuguesa de que se tem notícia é a de André Rodrigues de Matos, publicada em 1682, com algumas pequenas intervenções inquisitoriais.²² As primeiras referências ao

¹⁷ MIRANDA, José da Costa. Torquato Tasso, poeta épico: repercussões em Portugal e confronto com Camões. Em: *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Ministério da Educação/ICLP, 1990, p. 130.

¹⁸ O título pelo qual o conhecemos hoje, *Gerusalemme liberata*, dividiu lugar com *La Gerusalemme liberata*, *Gierusalemme liberata*, *Goffredo* e *Il Goffredo*. Ver: *idem*.

¹⁹ CARETTI, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Turim: Einaudi, 2001, p. 103.

²⁰ MIRANDA, *op. cit.*, p. 145.

²¹ *Idem*, p. 145-146.

²² MIRANDA, José da Costa. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*: a intervenção da censura inquisitorial portuguesa. In: MIRANDA, *op. cit.*, p. 167.

“Torcato”, no entanto, são anteriores a essa data, como comprovam dois sonetos de Diogo Bernardes contidos na coletânea *Flores do Lima*, de 1596²³.

Como será visto adiante, a proximidade temporal entre o poema épico camoniano e o tassiano, além de aspectos inerentes à própria codificação do gênero heroico, determinou em Portugal do século XVII uma “dualidade”, no dizer de Manuel Ferro, entre os dois poetas.

Para José da Costa Miranda:

a um caloroso entusiasmo décadas antes tributado a Ariosto sucederia, em substituição, um caloroso aplauso distinguindo Torquato Tasso. Aos louvores dispensados a Camões acresciam os louvores dispensados a Tasso. À exemplaridade descoberta em Camões passava a somar-se a exemplaridade oferecida por Tasso.²⁴

Essa percepção por um lado alimentou as discussões portuguesas acerca da constituição do poema camoniano, de tal maneira que chegou a difundir-se entre alguns seiscentistas a ideia, pouco plausível para Manuel Ferro, de que Tasso seria um imitador de Camões, enquanto por outro foi modernamente interpretado como um debate em que se oporiam “camonistas” e “tassistas”.

²³ “A Graça nos teus versos imprimida / Por dõ do Ceo, ou por paterna estrella / Não empregues em mim honra cõ ella; / Outra mais doce Musa, mais subida. // Mas ainda que de mim mal merecida / Seja taõ grã mercê, por merecella, / Sempre trabalharei, pois causa della / Sómente foi amor, que a mais convida. // E tu vencido delle t’enganaste, / Ouro te pareceo a vil escoria, / Que por tal sei qu’alguns a julgarãõ: // E se Torcato vir que me louvaste, / Roubarlhe (com trocalo) a sua gloria, / Cuido que será d’outra opiniaõ.” e “Senhor, qual sempre fui, tal sou agora: / Gostos, minguaõ ã mim, tristezas crescẽ, / Os gostos igualmente já m’empecem, / Por mais q o seu mudẽ cad’hora. // Já pera mim não torna a bella Flora, / Nem flores a meus olhos aparecem, / Nem os campos de novo reverdecem, / Nem cantaõ aves, antes tudo chora. // Por isso de vós nasça, e de vós cresça / A gloria do meu Tasso, e do seu Pindo; / Por vós novo favor Febo lh’aspire // Va sempre por nossa honra produzindo / Flores com fructo; e tanto reverdeça, / Qu’elle seu mesmo autor s’alegre, e admire.” (BERNARDES, Diogo. *Rimas varias, flores do Lima*. Lisboa: na off. de Miguel Rodrigues, 1770.

²⁴ *Idem*, p. 154.

1.4 O estudo

Esta dissertação é dividida em duas partes. A primeira delas é um estudo monográfico acerca da presença dos *Discorsi* na crítica portuguesa do século XVII. Essa reflexão justifica-se pelas inúmeras referências a autores italianos, poetas e críticos, em muitos textos da época. Não se trata de uma leitura exaustiva, mas que visa a demonstrar, por meio de uma série de textos camonianos dos mais representativos, a presença de questões de interesse comum entre Tasso e outros italianos e os eruditos portugueses, além de algumas esparsas referências ao texto objeto deste estudo.

A segunda parte é a tradução integral comentada dos *Discorsi dell'arte poetica*. Texto ainda inédito em língua portuguesa, cremos que sua disponibilização para o leitor brasileiro pode contribuir para os estudos quinhentistas e seiscentistas portugueses, visto sua importância nesse contexto, a ser demonstrada na primeira parte. Tendo em vista o público-alvo da obra (estudiosos da cultura quinhentista e seiscentista), nossa proposta é conjugar acessibilidade e fidelidade, de modo que seja compreensível, mas que também em certa medida reproduza a prosa quinhentista.

Parte I - Presença dos *Discorsi* na crítica camoniana portuguesa do Seiscentos

Os estudos acerca da presença dos poemas cavaleirescos italianos dos séculos XV e XVI sobre a poesia portuguesa do Quinhentos e do Seiscentos revelaram-se um campo bastante fértil e tornaram claras certas continuidades e contiguidades entre as produções literárias desses dois países. Leituras importantes como as de Isabel Almeida²⁵ e as de José da Costa Miranda²⁶ empenharam-se em evidenciar influências de poemas como o *Orlando furioso*, de Ariosto, a *Gerusalemme liberata*, de Tasso, e outros menos conhecidos, como *Il Morgante*, de Luigi Pulci, e o *Orlando innamorato*, de Matteo Boiardo, sobre a escrita de obras portuguesas, sejam elas poemas épicos, como *Os lusíadas*, de Luis de Camões (primeira edição em 1572), e o *Segundo cerco de Diu*, de Jerônimo Corte-Real (primeira edição em 1574), sejam elas textos em prosa, como é o caso dos abundantes livros de cavalarias quinhentistas, como a *Crônica do imperador Clarimundo*, de João de Barros (1522), e o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (primeira edição em 1567, ainda que tenha sido escrito nos anos 40 do mesmo século). Esse fenômeno, diria incontestemente, faz parte de um quadro maior, descrito por Isabel Almeida, que ressalta o fascínio gerado pela arte de Ariosto e Tasso, mas também pela de Dante, Petrarca e Boccaccio, sobre as letras portuguesas quinhentistas:

Ninguém duvida que o trânsito de pessoas, arte e livros aproximou Portugal e Itália, numa cadeia que, longe de ser direta, passou por Espanha e em Espanha teve um ativo elo de transmissão de gostos e saber. Que o fenômeno ocorreu, é inegável; que

²⁵ ALMEIDA, Isabel. *Livros portugueses de cavalaria, do renascimento ao maneirismo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1998. (Tese de doutoramento.); *idem*. *Orlando furioso* em livros portugueses de cavalaria: pistas de investigação. Em: *eHumanista*, v. 8, 2007, pp. 227-241; *idem*. Ecos de Ferrara. O rasto do *romanzo* em livros de cavalaria do tempo de Camões. Em: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). *E fizeram taes maravilhas...* Histórias de cavaleiros e cavalarias. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2012, pp. 197-208.

²⁶ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Ministério da Educação/ICLP, 1990.; *idem*. *Ecos de Torquato Tasso, Gerusalemme liberata, na Academia dos Generosos, em Lisboa*: achegas para um (lendário) conflito literário seiscentista? Coimbra: Universidade de Coimbra, 1982.; *idem*. Camões/Ariosto: um confronto evidente no percurso do *Orlando furioso* em Portugal. *Estudos italianos em Portugal*, número comemorativo do IV Centenário da Morte de Camões, Lisboa: Instituto Italiano de Cultura, 1979-1980, pp. 18-35.

assumiu contornos diversos e deu azo a várias formas de recepção e repercussão,
idem.²⁷²⁸

No entanto, quando o foco de estudo passa a ser uma possível apropriação das ideias contidas nos estudos poéticos e retóricos italianos, como os de Vettori, Castelvetro, Minturno e tantos outros, mas sobretudo os de Tasso, dos *Discorsi dell'arte poetica* e os *Discorsi del poema eroico*, que nos interessam aqui, por parte da crítica portuguesa de fins de século XVI e todo o século XVII, as referências bibliográficas mingnam. Maria Lucília Pires Gonçalves nota que a crítica camoniana seiscentista pauta-se, de maneira geral, em autores espanhóis e italianos²⁹. Antonio Soares Amora vai mais longe e afirma que, entre todos os estudiosos de Camões em Portugal do século XVII, Manuel Pires de Almeida foi o único que parece ter estudado os italianos de maneira mais aprofundada.³⁰ Essas informações generalizantes abrem espaço para leituras mais detidas sobre esse tema, já que a tarefa de identificar como e em que medida autores portugueses podem ter tido contato e se apropriado das ideias contidas nos escritos de Tasso sobre poética (e de outros preceptistas italianos de maneira geral) é árdua e está muito distante de ser completada, como já lamentava Amora há sessenta anos³¹.

Mais recentemente, Manuel Ferro dedica as numerosas páginas de sua tese de doutoramento³² a demonstrar a presença de Torquato Tasso em Portugal nos chamados Barroco e Neoclassicismo. Seu estudo é multidimensional, porque considera as diversas facetas do poeta que interessaram aos eruditos portugueses: a do “gênio”, a do poeta e a do filósofo. No primeiro caso, o autor relata a construção de um mito, o do poeta em conflito com aqueles que tentam limitar seu “gênio poético”. Ainda que essa visão tenha atingido seu

²⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, 2012, p. 198-199.

²⁸ Nesse mesmo sentido concluem Hélio ALVES (2001) e Fidelino de FIGUEIREDO (1960).

²⁹ GONÇALVES, Maria Lucília. *A crítica camoniana no século XVII*. Lisboa: Icalp. 1982, p. 30. (Coleção Biblioteca Breve.)

³⁰ AMORA, Antonio Soares. *Manuel Pires de Almeida: um crítico inédito de Camões*. São Paulo: FFLCH-USP, 1955, p. 29.

³¹ *Idem*, p. 32.

³² FERRO, *op. cit.*

ápice no século XIX, durante o Romantismo, sua presença já pode ser sentida em Portugal entre os seiscentistas, contribuindo para a percepção daquele poeta como um semelhante de Camões³³. No âmbito da produção poética, Ferro destaca a dualidade entre Camões e Tasso, em que *Os lusíadas* e a *Gerusalemme liberata* eram percebidos pela maior parte dos letrados portugueses como as duas maiores obras do gênero heroico compostas pelos poetas cristãos. Esse paralelismo, e a existência de um soneto em que Tasso exalta Vasco da Gama e Camões, também levou muitos dos leitores seiscentistas de Camões a crer na discutível ideia de que *Os lusíadas* seriam uma das fontes do poema tassiano. Essa hipótese é tida por Ferro como refutável, uma vez que não há fundamentos teóricos que a possam sustentar (haja vista a completa ausência de referências ao poema de Camões nos escritos de Tasso sobre poesia épica). Por fim, quanto à parte “filosófica”, o estudioso nota que a poética defendida pelo italiano teria sido apreendida pelos portugueses, num primeiro momento, por meio da própria leitura da *Gerusalemme*, já que menções a textos como os *Discorsi* e as *Lettere poetiche* passaram a ocorrer em Portugal somente a partir da metade do século XVII.

A tese de Ferro torna evidente a impossibilidade de fazer uma cisão artificial entre o “Tasso poeta” e o “Tasso preceptista” no que se refere à identificação de possíveis interfaces entre a crítica portuguesa seiscentista e o autor italiano, já que os próprios poemas épicos são considerados fontes de preceptiva poética. Por outro lado, o vasto leque de textos do século XVII analisados detidamente pelo autor demonstra a importância conferida a Torquato Tasso pelos eruditos portugueses daquele século.

Dessa maneira, tendo em vista todas essas discussões já realizadas, pretendemos com esse estudo apenas indicar caminhos de leitura dos camonistas seiscentistas portugueses que consideramos mais relevantes para a compreensão do lugar ocupado por Torquato Tasso entre eles.

³³ *Idem*, p. 111.

*

Conforme ilustra Maria Lucília Gonçalves, por meio da enumeração das edições de *Os lusíadas* e das *Rimas* desde as três últimas décadas do século XVI até o fim do século seguinte³⁴, a obra camoniana adquiriu popularidade e grande difusão quase instantaneamente à sua publicação. Para os seiscentistas, *Os lusíadas* eram um caso único entre toda a épica produzida pelos poetas cristãos. Após Virgílio, acreditavam, ninguém havia ainda produzido um poema de exaltação de um povo que se lhe pudesse igualar. Mas a maioria dos críticos portugueses do século XVII tinha por certo que aquilo havia acabado de acontecer... em Portugal. As qualidades do poema de Camões eram comparadas às da *Eneida*, de maneira que *Os lusíadas* passariam a representar para a Europa cristã aquilo que a épica de Virgílio teria representado para os antigos romanos. Não é sem razão, portanto, o grande, rápido e ufanista esforço realizado no sentido de equiparar o épico português a Homero e a Virgílio.³⁵

O êxito alcançado pel' *Os lusíadas* - em detrimento de uma farta produção épica quinhentista tornada marginal pelo "cânone"³⁶ - junto à crítica portuguesa seiscentista deve-se ao fato de que se reconhece no Poema uma perfeita (ou, no mínimo, muito bem feita) apropriação dos preceitos de poética e retórica estabelecidos por Aristóteles, Horácio e outros autores clássicos (especialmente do primeiro), além da lição exemplar de Virgílio, Homero e de alguns modernos³⁷ (especialmente do primeiro):

Pode-se dizer que a leitura d' *Os Lusíadas* é condicionada pelas normas que regiam o gênero épico. A epopeia era um gênero rigorosamente codificado. Essa codificação, que remonta à *Poética* de Aristóteles, é desenvolvida e pormenorizada ao longo do século XVI, sobretudo com trabalhos de teorizadores italianos e de seus comentários

³⁴ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 7.

³⁵ *Idem*, p. 12.

³⁶ ALVES, Hélio S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

³⁷ Cabe notar que neste texto o termo *moderno* para se referir a poemas será usado numa acepção diferente da atual, implicando as obras produzidas entre os séculos XVI e XVII em oposição à produção clássica greco-romana.

à obra do Estagirita (como Castelvetro, Piccolomini, Escaligero, Paolo Benni, Sperone Speroni). Este trabalho de codificação prolonga-se ainda pelo século XVII. Há a preocupação de construção do arquétipo do gênero, a partir das normas de Aristóteles e das obras épicas de autores consagrados, desde os da Antiguidade Clássica, com Homero e Virgílio à cabeça, aos modernos como Ariosto e Tasso.³⁸

Em Portugal, essa preocupação de analisar o poema à luz de uma codificação do paradigma é observada, sobretudo, após a publicação da obra-prima camoniana.³⁹ Nesse contexto, era necessário demonstrar, com o apoio dos textos antigos e da comparação com a épica consagrada, antiga e moderna, a conformação de Camões a uma série de princípios que se acreditavam essenciais para a existência de um poema perfeito.

Exemplo dos mais claros é um texto de Severim de Faria publicado em 1624 numa coletânea intitulada *Discursos vários políticos* e chamado “Vida de Camões com um particular juízo sobre as partes que há-de ter o poema heroico e como o Poeta as guardou todas nos seus Lusíadas”, em que se nota, já no título, o tom apologético que perpassará todo o texto. Quanto ao conteúdo desse escrito, resume Maria Lucília Gonçalves:

Severim de Faria começa por referir que o poema épico, “gênero épico com que poucos acertam”, tem cinco partes. Mas a breve trecho parece desviar-se do seu intuito inicial de indicar “as partes que há-de ter a epopeia” para só se ocupar da ação e das características que esta deve apresentar: ser una, heroica, honesta, útil e deleitosa. E o discurso prolonga-se na demonstração de que Camões, na sua epopeia, “guardou excelentemente” todos os preceitos da arte, concluindo: “Estes e os mais preceitos da arte se veem tão bem guardados neste poema como a quem quer que o

³⁸ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Antônio Soares Amora (*op. cit.*, p. 28-29) destaca a diferença quantitativa e qualitativa no que se refere à produção de crítica e preceptiva literárias entre a geração quinhentista clássica de Sá de Miranda, Antônio Ferreira, Pero Magalhães Gândavo e João de Barros e os seiscentistas pós-Camões, sendo o saldo positivo para estes últimos: “De fato, a primeira geração clássica portuguesa realizou, nos domínios da crítica literária, muito mais uma tomada de consciência dos problemas ou dos princípios fundamentais do Classicismo, que propriamente uma ‘ciência’ crítica satisfatoriamente definida quanto ao seu objeto e a seus métodos. Tal ‘ciência’ só o Seiscentos logrará definir, pelo menos até certo ponto, a partir, precisamente, de 1613, isto é, dos comentários dos *Lusíadas*, de Manuel Correia”.

lê é notório. Pelo que pudera bem ser que, se Aristóteles o alcançara, não gastara tantas palavras em louvar os de Homero”.⁴⁰

O texto de Severim de Faria se encerra com um “Elogio”, no qual exalta Camões como um imortal da poesia, igualando-o a antigos e modernos:

Com razão logo nos podemos consolar da contraria fortuna, que o nosso Poeta padeceo em vida, pois allem de ter nela por companheiros aos mais illustres varões da antiguidade, não lhe vai ficando depois da morte inferior nas honras da sepultura, na autoridade das estatuas, na dilatação da fama, com a qual é celebrado por todo o mundo, em tantas lingoas, dos melhores Poetas, Historicos e Oradores, de maneira, que sua gloriosa memoria durara igualmente com os seculos vindouros.⁴¹

Torquato Tasso é mencionado por Severim de Faria diversas vezes nesse escrito, sempre acompanhado de adjetivos elogiosos, como *excellente* e *divino*, sendo apresentado, portanto, como um poeta que também foi capaz de compor versos épicos adequados às severas exigências da poética e retórica antigas. Ainda assim, “a atitude de Severim de Faria perante o modelo tassiano, na parte que dedica às características do poema épico, revela-se sempre retraída, jamais remetendo aos textos tassianos de teorização poética”⁴², o que dá a entender que o autor conhecia a *Gerusalemme liberata*, mas nenhum de seus textos em que discute o gênero épico. “É a poética implícita [contida na *Gerusalemme*] que leva Severim de Faria a tecer as suas considerações.”⁴³

Apesar da evidente admiração por Tasso, não há, no texto em tela, nenhum pendor comparativo entre o português e o italiano, uma vez que, conquanto o texto de Severim de Faria dedique-se a refutar algumas críticas que se fazia ao poema camoniano⁴⁴, seu objetivo é

⁴⁰ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ FARIA, Manuel Severim de. Vida de Camões. Em: *Discursos vários políticos*. Évora, s.e., 1624, p 288.

⁴² FERRO, *op. cit.*, p. 153.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 13.

tão somente revelar as qualidades de Camões, ombreando-o, como já dito, aos exemplos considerados mais bem acabados de poesia épica, entre os quais Tasso se inclui.

Para Soares Amora, Severim de Faria foi um dos primeiros críticos portugueses a pormenorizar aspectos da poética greco-latina, ainda que não consiga alcançar o nível de sistematização de autores posteriores⁴⁵. Além disso, o mesmo crítico identifica uma diferença essencial entre os críticos do Quinhentos e os do Seiscentos, e ela diz respeito ao que ele chama “empirismo crítico” do primeiro grupo, que, mesmo ainda não imbuído do pensamento aristotélico que já começava a despontar na Espanha e na Itália, esteve atento sobretudo ao próprio *modus operandi* do que mais tarde se convencionou chamar “Classicismo”. Os seiscentistas, por sua vez, beneficiados da leitura das já fartas preceptivas italiana e espanhola escritas desde o início do século anterior, contaram com um aparato de poética e retórica mais consistente, o que justificaria essa evolução quantitativa e qualitativa de um século para outro:

Apesar de não contar com idênticos recursos de trabalho, com idêntica atmosfera cultural, os críticos e teóricos portugueses acompanharam de perto a evolução da crítica ítalo-espanhola, recebendo não só a influência de sua agenda de problemas, mas até mesmo o tom polemístico que geralmente adquiriam as questões e as discussões. E se Portugal não ofereceu ao movimento crítico europeu obras originais, o que produziu não desdoura a cultura portuguesa, como é o caso de Pires de Almeida, de Faria e Sousa e de D. Francisco Manuel de Melo.⁴⁶

Essa leitura progressista, que tende a ver o Quinhentismo e o Seiscentismo português como “atrasados” em relação à produção italiana do mesmo período, trabalha com um pressuposto geral da existência de um fluxo unidirecional de ideias e cultura na Europa. Nesse contexto Portugal ocuparia sempre o papel de “recedor”, enquanto a Itália seria o “difusor”; à Espanha, por sua vez, caberia uma posição intermediária: recebedora de cultura da Itália e

⁴⁵ AMORA, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ *Idem*, p. 34.

transmissora a Portugal. No entanto, como evidencia a própria fama “extramuros” de Camões, “príncipe dos poetas d’Espanha”⁴⁷, é mais proveitosa uma reflexão que se abstenha de categorias estanques como essas que Amora parece sugerir e que criam hierarquizações que não se sustentam como dados factuais. Ademais, ainda que, como afirma Amora, os críticos portugueses dos séculos XVI e XVII sejam herdeiros de uma “pauta” ou “agenda” de discussões originárias da Itália, a apropriação desses conteúdos responde a necessidades que são internas ao conjunto da poesia e da crítica portuguesas do período.

Assim, sem negar que a Itália seja a origem de muitas das ideias que circularam por Portugal durante o século XVI e seguinte, acreditamos que é impreciso utilizar tais critérios como definidores de maior ou menor “desenvolvimento” ou “refinamento” da crítica de um período, já que isso poderia levar a leituras incorretas, que pressupõem, de maneira determinista, a existência de um percurso comum pelo qual passaram todas as diferentes literaturas europeias. A Itália o teria percorrido à frente de todas as outras, não restando a Portugal, desse modo, nada de “original” a ser dito; além do que, a preceptiva produzida naquele país ao longo do período em tela não seria nada mais do que uma “reciclagem” das ideias trazidas da península Itálica.

Pelo contrário, o interesse pelo estudo da *Poética* aristotélica e de outros textos antigos (o que Amora identifica como principal fator responsável pela “evolução” da crítica de um século para outro) se intensificou apenas no século XVII em Portugal não porque não houvesse conhecimento e acesso a esses autores⁴⁸, mas porque o próprio aparecimento d’*Os*

⁴⁷ A esse respeito, lembramos aqui o soneto em que Tasso louva Camões e seu poema: “Vasco, le cui felici, ardite antenne / Incontro al sol che ne riporta il giorno / Spiegare le vele e fer colà ritorno / ov'egli par che di cadere aceenne, / Non più di te per aspro mar sostenne / Quel che fece ai Ciclope oltraggio e scorno, / Né chi turbò l'Arpie nel suo soggiorno, / Ne diè più bel subietto a colte penne. / Ed or quella del colto e buon Luigi / Tant'oltre stende il glorioso volo / Ch'i tuoi spalmati legni andar men lunge: / Ond'a quelli a cui s'alza il nostro polo, / Ed a chi ferma in contra i suoi vestigi / Per lui del corso tuo la fama aggiunge.” (TASSO, Torquato. *Rime*. Roma: Einaudi, 1994, p. 1.246.

⁴⁸ Fidelino de Figueiredo relata que, antes da virada do século XV para o XVI, textos como os de Virgílio e Horácio já estavam disponíveis nas tipografias portuguesas. (FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960, p. 124-125.)

lusíadas, poema que adquiriu rápida fama, sendo equiparado, dentro e fora de Portugal, aos exemplos de poema épico considerados superiores, como a *Ilíada* e *Eneida*, foi um fato que motivou os primeiros leitores críticos desse poema a utilizar os preceitos aristotélicos e horacianos para demonstrar que *Os lusíadas* eram uma obra cuja qualidade de fato se equiparava à da épica greco-latina.⁴⁹

Assim, a encomiástica seiscentista de Camões se sustenta como um *paragone*, que, para ser válido, depende da existência de um conjunto de princípios que guiam tanto a épica antiga como a moderna. Nesse contexto, Camões é excelente porque é comparável aos maiores, como demonstra Severim de Faria: “Merece Luis de Camões particular louvor, porque ainda que não excedeo em tudo a todos, ao menos se avantajou a cada hum em algúa parte”⁵⁰. Em linha de pensamento similar, seguem outros críticos seiscentistas, como os comentários de Manuel Correia e João Franco Barreto a suas edições d’*Os lusíadas* de 1613 e 1631, respectivamente, e os comentários às *Rimas* realizados por Faria e Sousa em sua edição de 1685. De uma maneira ou de outra, todos eles fazem uso do conhecimento em poética e retórica para demonstrar a adequação de Camões aos mesmos princípios, reafirmando seu engenho e arte e isentando-o de “equivocos de composição”.

No entanto, ainda que todas essas vozes façam parecer, à primeira vista, que Camões tenha sido unanimidade entre os seiscentistas, há não poucos indícios de críticas à épica camoniana. Entra em cena, uma vez mais, a questão da codificação, de matriz sobretudo aristotélica, a que se esperava que toda epopeia estivesse submetida. Infelizmente, como ressaltam tanto Maria Lucília como Soares Amora⁵¹, as admoestações feitas por esses críticos são conhecidas em geral por vias indiretas, já que a maior parte desses textos permanece inédita para nós, que só temos acesso às respostas dadas pelos apologistas cujos textos foram

⁴⁹ FERRO, *op cit.*, p. 153.

⁵⁰ FARIA, Severim de. *apud* AMORA, *op. cit.*, 70.

⁵¹ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 18; AMORA, *op. cit.*, p. 63.

preservados, de maneira que podemos apenas vislumbrar o conteúdo dos comentários originais. De qualquer modo, essa discussão, para Amora, é vital para a compreensão da crítica portuguesa seiscentista (e mesmo posterior):

Levantado o referido problema e em consequência definido o referido antagonismo, de então [século XVII] até o começo do século XIX, cada vez mais acirrados, cada dia mais agitados de paixão, de um lado se puseram os *apologistas* do poeta, empenhados na sua elevação à categoria de glória nacional, e universal, e doutro se puseram os *censores*, empenhados em defender, contra os desvarios da idolatria, verdades críticas que se criam absolutas e universais, e perante as quais o poeta nacional tinha de ser posto num plano em que a crítica se exercesse com liberdade, e o justo valor dos *Lusíadas* fosse encontrado e definido.⁵²

Nesse âmbito, destaca-se a obra crítica de Manuel Pires de Almeida, pois é o único dos “censores” seiscentistas de Camões a ter tido ao menos alguns de seus textos preservados, ainda que em manuscritos⁵³. Além disso, na obra desse erudito transparece o conhecimento da preceptiva italiana da segunda metade do Quinhentos italiano, que se ocupou sobretudo da relevante discussão acerca dos gêneros poéticos antigos e de sua validade em face da produção poética efetiva daquele mesmo período. Por fim, interessa-nos a obra de Pires de Almeida porque nela há referências diretas não somente aos poemas de Tasso (o que pode ser observado, em maior ou menor medida, em outros letrados portugueses da mesma época), mas também aos textos em que o poeta da *Jerusalém libertada* discute aspectos de poética e retórica com o intuito de defender e justificar sua própria obra (são escritos como esses os *Discorsi dell’arte poetica*, a *Apologia della Gerusalemme liberata* e os *Discorsi del poema eroico*), incorporados ao arcabouço preceptivo de Pires de Almeida e utilizados por ele como instrumento de leitura da obra camoniana. É possível que este tenha sido um dos motivos

⁵² AMORA, *op. cit.*, p. 64.

⁵³ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 48.

pelos quais os pensamentos de Almeida sejam divergentes em relação aos eruditos seus contemporâneos. Este fato, por sua vez, pode ter sido responsável pela pouca difusão de sua obra, conforme conjectura Adma Muhana:

Uma hipótese para que nenhum dos textos de preceptiva poética escritos por Almeida tenha encontrado editor na época é a sua posição crítica, a contrapelo da de seus contemporâneos. Pois Pires de Almeida é conhecido principalmente pela polêmica acerca d'*Os Lusíadas*, que o opôs a vários letrados da época. Com base em seus estudos de poética e retórica, e afinado com as discussões europeias do tempo, Almeida negava perfeição ao épico de Camões, segundo os preceitos da *Poética* aristotélica, tal como era compreendida no Quinhentos. Essa opinião, granjeou-lhe adversários acalorados, uma vez que Camões não só representava a autonomia de Portugal em tempos de dominação filipina, como era o único autor contemporâneo em língua portuguesa que adquirira fama extramuros. Traduzido em diversas línguas, era Camões a própria Poesia portuguesa, em suas vertentes épica e lírica.⁵⁴

O primeiro texto de relevo no âmbito da polêmica iniciada por Pires de Almeida é uma resposta dele ao já aludido *Vida de Camões*, de Severim de Faria. Trata-se do *Exame de Manuel Pires de Almeida sobre o particular juízo que fes Manuel Severim de Faria das partes, que ha de ter a epepeia, e de como Luis de Camões as guardava nos seus Lusíadas*, escrito em 1638, isto é, catorze anos após vir a público o texto ao qual faz referência. Pelo título há de se notar que, conquanto o objeto de estudo seja efetivamente *Os lusíadas*, a leitura realizada por Pires de Almeida tem como ponto de partida os próprios comentários de Severim de Faria (por esse motivo, Amora o denomina “censor do apologista”), contestados quase na forma de um diálogo, em que a cada “discurso” do apologista, interpõe-se um “exame” de Pires de Almeida. Essa estrutura textual, herança dos diálogos platônicos, permite-lhe expor não somente os equívocos teóricos que atribui a seu adversário acadêmico,

⁵⁴ MUHANA, Adma Fadul. Comentário. Em: ALMEIDA, *op. cit.*, p. 14.

mas também a própria “razão oculta” dessa necessidade de afirmar de maneira tão apaixonada o valor da obra camoniana. Este objetivo é enunciado logo no início do texto:

Assi como as obras divinas se devem admirar com reverencia, e humildade, assi as humanas tem sempre alguma imperfeçam, e por isso no julgallas convem primeiro apurar sua qualidade. O entronizarse tanto que se nam contradiga a algum escritor, por grande que seja, e dizer como os discipulos de Pitagoras, ipse dixit, he sinal certo de pobreza de entendimento.⁵⁵

É dessa maneira que Pires de Almeida rebate os argumentos apresentados por seu adversário. Como notará num escrito produzido cerca de dez anos depois, dessa vez em resposta a comentários feitos por Faria e Sousa, sua intenção não era “caluniar a tão grande Poeta”, que “merece veneração a par de Homero, Virgílio e Tasso, não porque se regulasse com a sua arte, mas porque, com o caminho que levou, em seu modo é também como eles, e em muitas cousas superior”⁵⁶. Naturalmente, isso não o impede de fazer severas críticas à obra-prima camoniana, e estas versam, por exemplo, à presumida ausência de ação una e ao estilo que crê deveras erudito e sem consonância com a fluidez necessária ao poema épico. Para este estudo, é interessante notar, no bojo desse texto, a crítica que ressoa de maneira mais evidente as discussões de poética e retórica ocorridas no final do século anterior na Itália, qual seja, a que se refere à utilização do maravilhoso greco-romano em poema cristão. Como fato notório, ao contrário do que haviam feito Matteo Boiardo e Ludovico Ariosto em seus *Orlandos*, Camões opta por não recorrer ao Deus cristão para formar a parte maravilhosa do poema, e sim às deidades greco-romanas, o que não deixa de intrigar os estudiosos até hoje⁵⁷. O pensamento de Severim de Faria, partindo de admoestações prévias acerca da invocação das Tágides (musas pagãs) e do episódio do concílio dos deuses, ambos no primeiro canto, vai

⁵⁵ ALMEIDA, Manuel Pires de. Exame de Manuel Pires de Almeida... Em: AMORA, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁶ *apud* GONÇALVES, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ Leia-se a respeito, por exemplo, SARAIVA, António José. Deus e os deuses d'*Os lusíadas*. Em: *Estudos sobre a arte d'Os lusíadas*. Lisboa: Gradiva, s.d.

à defesa de Camões em detrimento daqueles que, “desrespeitando a religião”, invocam “milagres falsos” e anjos em obras de ficção:

Camões é mais digno de louvor que de repreensão por não introduzir anjos e santos nas fábulas que fingiu, pois é “indecência grandíssima” usar os nomes dos Santos para fábulas profanas. Neste ponto, Ariosto e Tasso são “muito de caluniar”. Se usar de milagres verdadeiros é censurável, não menos censurável é usar de milagres fabulosos, o que leva os leitores a cair em erro, pois acabam por não saber em que milagres devem crer. Camões procurou evitar estes inconvenientes: respeitou a religião, pondo em evidência a piedade católica de Vasco da Gama e usou do maravilhoso pagão quando precisou de fingimentos poéticos. Claudiano, que foi católico, usou de invocações e concílios de deuses com mais liberdade que Camões.⁵⁸

A utilização do “maravilhoso cristão” em poemas épicos (e, por extensão, em textos de ficção de maneira geral) é um ponto delicado para a poesia e para a preceptiva dos séculos XVI e XVII, visto que aqui entram em rota de colisão a verdade da religião e o fingimento e a verossimilhança necessários à poesia. Além disso, para uma controvérsia como essa, a poética e a retórica greco-latinas não ofereciam nenhuma resposta, já que para os antigos não havia problema em colocar suas entidades celestes em ação na poesia. A posição adotada por Severim de Faria quanto a essa questão diverge do pensamento geral que pode ser observado em estudiosos italianos e espanhóis da segunda metade do século XVI, como se pode observar neste trecho dos *Discorsi dell'arte poetica*, no qual Tasso acompanha a opinião emitida alguns anos antes por Ludovico Castelvetro:

Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovr'esse fondato lo stabilimento della nostra Fede, sia empietà l'alterarle; o non

⁵⁸ AMORA, *op. cit.*, p. 52.

sono di maniera sacrosante ch'articolo di Fede sia ciò che in esse si contiene, sì che si conceda, senza colpa d'audacia o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. Nell'istorie della prima qualità non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi a gli uomini pii nella lor pura e semplice verità, perché in esse il fingere non è lecito: e chi nessuna cosa fingesse, chi in somma s'obligasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma istorico.⁵⁹

Opinião esta que é reproduzida por Pires de Almeida:

Sou contra o maravilhoso pagão em poemas modernos. Começando pelo que toca à Invocão nos *Lusíadas*, sou de opinião que Camões andou “desacertando”. O poeta católico tem obrigação de fugir de todos os temas pagãos, e neste ponto estou com Castelvetro, Escalígero, Pontano e Teófilo. [...] Os poetas modernos que invocaram as musas (Sannazzaro e outros) não devem ser tomados, neste aspecto, como autoridades. Segundo tais exemplos Camões mostrou-se “supersticioso, sismático, e escandaloso”.⁶⁰

Como vimos, Severim de Faria, na gana de defender Camões, concorda com a opção adotada por ele concernente à ação dos deuses greco-romanos, argumentando que estes são, no poema, apenas alegorias da própria Providência e por esse motivo não são capazes de induzir o leitor à idolatria. A consequência evidente desse raciocínio é a crítica tanto a Ariosto como a Tasso, já que ambos utilizaram em seus poemas figuras divinas e milagres “fingidos” (inventados). Como resposta a isso, Pires de Almeida nesse ponto altera temporariamente o

⁵⁹ TASSO, Torquato. Discorsi dell'arte poetica. Em: *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 356. Na tradução realizada para esta dissertação, lê-se: “Deve portanto o argumento do poeta épico ser retirado de história de religião tida como verdadeira por nós. Mas essas histórias ou são de tal guisa sacras e veneráveis, que sendo sobre elas fundado o estabelecimento de nossa Fé, seja impiedade alterá-las; ou não de tal maneira sacrossantas que o artigo de Fé seja aquilo que nelas se contém, de modo que se concede, sem a culpa da audácia ou da pouca religião, algumas coisas adicionar, algumas retirar, e mudar algumas outras. Sobre as histórias da primeira qualidade não se arrisque o nosso poeta épico a estender a mão, mas as deixe aos homens pios na sua pura e simples verdade, porque nelas o fingir não é lícito: e quem nenhuma coisa fingisse, quem em suma se obrigasse àqueles particulares que ali estão contidos, poeta não seria, mas histórico”.

⁶⁰ AMORA, *op. cit.*, p. 51.

foco de sua análise, passando a não mais tratar exclusivamente d'*Os lusíadas*, mas adicionalmente a fazer uma defesa da *Jerusalém libertada*:

Oppoemse [Severim de Faria e outros apologistas de Camões] ao Tasso ser defeituozo nos episodios fundados em encantamentos, e em cavalleiros andantes, e querse que sejam melhores os de Camoes, derivados de deidades gentilicas. [...] Para o nosso escritor [Severim de Faria] provar as faltas, que cometeo o Tasso nos seus encantamentos, e cavalleiros andantes, dis que ainda que elegeo fabulas possiveis tem muito do improvavel, o que he, a seu ver contra a doutrina do filosofo, que ensina deveremse nos episodios escolher antes os impossiveis provaveis, que nam os improvaveis possiveis. Italia he may da Poesia, e nella Florença tem o primeiro lugar, sua Academia, chamada a da Crusca, he fertil em engenhos, estes defenderam agudissimamente ao Ariosto no Orlando, e em seu favor calumniaram ao Gofredo⁶¹ do Tasso, e descobrindo talvez nelle, maliciosamente, alguns defeitos nunca com toda a sua agudeza poderam enxergar falta nos cavalleiros andantes, e nem nos encantamentos. Os encantamentos, e cavalleiros do Tasso observam com perfeiçam as leys da Poetica, usando da impossibilidade provavel, e fugindo da possibilidade improvavel, com o que imprimio nos animos infinita admiraçam, cousas, que nam se vem em Camões, e se as ha, mostrem mas.⁶²

A evocação da polêmica entre os “ariostistas e os “tassistas”, aludida na introdução deste estudo, é bastante significativa e comprova o conhecimento de Pires de Almeida a respeito das discussões ocorridas no âmbito das academias literárias italianas do século anterior. Talvez para ser fiel a seu propósito de não “entronizar” nenhuma obra feita por mãos humanas, Almeida faz referência às críticas dirigidas pelos acadêmicos da Crusca ao poema épico de Tasso, muito embora o faça de maneira assaz breve e sem relacionar seu conteúdo. Adicionalmente, ao utilizar determinados termos como “calumniaram” e “maliciosamente” para se referir àqueles comentários, Almeida demonstra nutrir no mínimo alguma simpatia

⁶¹ Refere-se aqui à *Jerusalém libertada* e não ao poema com esse nome que Tasso escrevera na juventude.

⁶² ALMEIDA, *op. cit.*, p. 156 e 158.

pela *Jerusalém libertada*, o que de fato se confirma no desenvolvimento posterior do argumento, no qual afirma que, no que se refere aos encantamentos típicos das histórias cavaleirescas, Tasso obedece perfeitamente aos preceitos aristotélicos.

Assim, de alguma maneira, parece tornar-se evidente o motivo pelo qual Maria Lucília Pires Gonçalves considera que o *Exame* de Manuel Pires de Almeida seja o único texto seiscentista português com conteúdo “tassista”.⁶³ Mas a que esse termo se refere exatamente no âmbito português? Vimos na introdução que o texto entusiasta de Camillo Pellegrino ensejou na Itália acaloradas comparações entre o *Orlando furioso* e a *Jerusalém libertada*, ao afirmar que a qualidade de um poema implicaria necessariamente o desprestígio do outro. Em Portugal, por seu turno, tal confronto assumiria feição própria, podendo ser sintetizado em apenas uma pergunta: “Qual o mais perfeito, [o poema] de Tasso ou o de Camões?”⁶⁴ Nesse sentido, pode mesmo o *Exame* ser enquadrado como um texto “tassista”, visto que ele próprio parte do pressuposto de que não existe obra perfeita?

De fato, não há no texto de Almeida nenhuma afirmação categórica a respeito da superioridade de Tasso em relação a qualquer de seus congêneres épicos. Além disso, o estudioso não ignora as críticas feitas a Tasso, fazendo a elas referência e chegando inclusive a afirmar que, em determinados aspectos, Camões é superior a Tasso e mesmo a Homero e Virgílio. Essas afirmações, no entanto, não podem nos levar a tomar conclusões precipitadas. É preciso ter em consideração a totalidade do texto, no qual sobressaem o tom apologético e a total ausência de críticas diretas de Almeida ao poema de Tasso. Isso nos leva à conclusão de que Almeida poderia estar fazendo uso consciente de uma série de artifícios de ordem retórica para distanciá-lo da apologia “servil” a um poeta, o que tanto o incomodava em seus adversários intelectuais.

⁶³ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ *Idem*, p. 31.

Em *Discurso apologético em que se mostra serem assunto dos Lusíadas de Luis de Camões, as acções que os Reis, Príncipes, Capitães e ilustres Varões Portugueses obraram em Europa, África e Ásia*, escrito posterior, Almeida abandona o tom polemista e:

apesar de não omitir algumas fraquezas do poema nacional, corrige-se a si próprio e passa a assumir, sem preconceitos, uma perspectiva contrária à que antes adoptara nos textos da polémica. Agora era já o crítico que reconhecia na epopeia nacional um modelo de perfeição, a par da *Gerusalemme Liberata*, colocando ambos os poemas ao mesmo nível e identificando-os como concretizações diferentes do mesmo “género histórico”.⁶⁵

Ainda assim, não deixa de afirmar que *Os lusíadas* concretizam “uma nova ideia do Poema heroico, o qual não se ajusta às regras e observação do Filósofo em tudo, nem de tudo se serve das do Romanço, mas participa (...) de ambos, mostrando em seus extremos grande excelência de um misto de novo poema”⁶⁶. Essa mudança de perspectiva não é surpreendente, visto que Almeida nunca se mostrara de todo avesso ao poema camoniano.

Vale destacar ainda, em *Discurso do poema heroico*, a discussão de Pires de Almeida a respeito do termo *poema heroico*, largamente utilizado na Itália para se referir aos poemas épicos modernos. Acerca desse assunto, ele demonstra uma opinião bastante própria, assim enunciada:

Muitos na exposição da Poetica de Aristoteles dizem Poema Epico, mas fallam como latinos, e nam como gregos, e quando os latinos fallam, a usança grega, dizem Epopeia. Não andaram de todo mal os latinos em dizer Poema Heroico por em seu tempo terem aos homens famosos por Heroes, por filhos de alguma sua deidade; nos porem que nam temos Heroes, nam demos ainda o nome do Poema, que trata narrativamente da gente illustre; chamemos lhe logo, Epopeia, e nam poema Epico, nem Heroico, visto o nosso endecassilabo ter semelhança com o exámetro, e

⁶⁵ FERRO, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁶ ALMEIDA *apud* FERRO, *op. cit.*, p. 182.

celebramos nelle acções nobres; e ja Lopo da Veiga deu noticia, e pôs em practica o nome Epopeya no titulo da sua Hierusalem.⁶⁷

O reconhecimento de diferenças no âmbito da ação narrativa e da elocução entre a épica greco-romana e os modernos poemas que narram as aventuras de cavaleiros levou alguns preceptistas quinhentistas italianos, entre os quais Tasso, a rebatizar o gênero com o termo “poema heroico”. Giraldi Cinzio, como vimos, acredita que o romance, da maneira como era composto até metade do século XVI, substituíra modernamente a épica no tripé aristotélico, de maneira que para ele não era necessário encontrar nenhuma equivalência entre as duas modalidades de poesia, além daquela que se observa superficialmente, a saber: a matéria tratada. Tasso, por outro lado:

mostra que romances de cavalaria podem dispor de estilo elevado, digno de autores e leitores cultos. Em seu *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico*, a demonstração dessa equivalência entre a cavalaria e o gênero épico descrito por Aristóteles desce a minúcias; grande parte da obra tem por finalidade demonstrar que os *romanzi* não são gênero distinto da epopeia antiga – nem no que diz respeito à coisa imitada, nem quanto ao modo de imitar, nem quanto aos instrumentos de imitação, que são os traços diferenciadores dos gêneros poético em Aristóteles.⁶⁸

Assim, conquanto enumere uma série de especificidades do romance tidas como responsáveis pelo sucesso desse gênero (devendo, portanto, ser incorporadas ao poema heroico), Tasso defende que, dadas as equivalências no que tange às diferenças essenciais apontadas por Aristóteles, tanto a produção clássica de gregos e romanos como a dos modernos, em língua vulgar, obedecem aos mesmos princípios e, portanto, podem ser

⁶⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ MUHANA, *op. cit.*, p. 25.

agrupadas sob uma mesma rubrica, a dos poemas heroicos. Com isso, ganham os romances *status* de poesia elevada, que antes lhe era negado por alguns preceptistas:

A partir de Tasso, os preceptistas italianos e espanhóis aceitam que os livros de “cavalleros errantes” são épica, e erram apenas se e quando desconhecem as leis da poesia. O que os *romanzi* e a épica imitam é uma ação ilustre; imitam-na com o artifício de o ser por um poeta que narra a história (e não por personagens que a representem, como na poesia dramática, isto é, a tragédia e a comédia); e, finalmente, imitam por meio apenas de uma elocução sublime e elevada, sem recurso à cena, nem à música.⁶⁹

Manuel Pires de Almeida, como visto, defende no entanto o uso da forma *epopeia*, visto que identifica paralelismo entre o hexâmetro grego e o hendecassílabo (ou decassílabo, no caso da versificação portuguesa) das línguas vulgares, além do que, compreende *herói*, aqui, de maneira mais concreta, associando-o mais a sua filiação divina do que a seu modo de falar e de agir. Ao que parece, porém, essa opinião não é sustentada ao longo de sua obra subsequente. Provavelmente entre os anos de 1630 e 1640, Almeida trabalhou por um pequeno período de tempo num texto que não chegou a vir a público (apresentando, outrossim, caráter rascunhar⁷⁰) e no qual o termo *poema heroico* aparece já no título: trata-se do *Discurso sobre o poema heroico*. Aqui há uma nova definição, mais concisa, de *poema heroico* e *épica*: “Este poema se chama heroico, porque escreve dos heróis: épico de *epos*, que em grego significa o verso hexâmetro, metro ordinário destes poemas”⁷¹. Essa formulação sugere uma possibilidade de permuta entre os dois termos, o que é confirmado mais adiante quando o eborense associa a expressão *poema heroico* à teoria aristotélica: “E começando

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ MUHANA, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 2.

conforme o Filósofo pela definição, o poema heroico é uma imitação comum de ações graves, feita em linguagem, ou metro”⁷².

Do *Exame*, depreende-se uma familiaridade de Almeida com a *Jerusalém* e com a polêmica italiana decorrente da comparação do poema de Tasso com o *Orlando furioso*. Não é possível ter certeza, no entanto, se naquele momento o crítico português já havia tido contato com os dois *Discorsi*, uma vez que não há ali nenhuma citação expressa ao texto italiano (embora os argumentos utilizados nos dois escritos por vezes sejam coincidentes, há a possibilidade de que eles tenham sido colhidos nas mesmas fontes, como os escritos de Castelvetro, Escalígero, Malatesta e outros).

Ainda sobre o *Discurso*, a despeito do título e de tratarem do mesmo tema, não há muito em comum entre o conteúdo desse texto e os *Discorsi*. Questões mais genéricas, como definição de poesia, diferenças entre as espécies de poesia, partes da fábula, entre outros, presentes no texto de Almeida, só interessam a Tasso em situações em que são necessárias para fundamentar argumentos. A pergunta que tenta responder é menos *O que é poema heroico?* do que *Como fazer um poema heroico?*. Em seu rascunho Almeida, por seu turno, organiza suas ideias com vistas a elaborar uma teoria poética. Essa diferença é facilmente justificável: o português é acadêmico, o italiano é poeta.

O último dos textos de Pires de Almeida que abordaremos aqui talvez seja o mais interessante para a finalidade que nos interessa neste estudo, embora, tal como o *Discurso*, também apresente caráter fragmentário. Trata-se do *Do romance, ou liuro de batalha e dos liuros de cauallaria*, escrito, como o *Discurso*, na década de 1630⁷³. Esse manuscrito, único em Portugal, aborda uma questão de fundamental relevância para os críticos italianos

⁷² *Idem*.

⁷³ O texto foi recentemente editado por Adma Muhana e Flávio Reis e publicado na primeira edição da revista *Tágides* (São Paulo: FFLCH-USP, 2013).

quincentistas e esta diz respeito à adequação (ou não) do gênero denominado romance⁷⁴ (*romanzo*) aos padrões da épica clássica tal como os pensava Aristóteles. A percepção das diferenças estruturais e estilísticas entre os *Orlandos*, o *Morgante* e o *Amadigi*, de um lado, e a *Eneida*, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de outro, levou ao predomínio de duas opiniões que se contrapunham mutuamente. A primeira delas foi defendida por Gibaldi Cinzio e Pigna; segundo eles, a aplicação dos princípios teorizados por Aristóteles só é válida para os gêneros conhecidos por ele, ou seja, a épica, a tragédia e a comédia. Por esse motivo, ao romance, gênero peculiar das línguas “novas”, seriam lícitos a estruturação textual em torno de fábulas múltiplas, contrariando o princípio clássico da unidade, e o tempero do estilo épico com “lirismos”⁷⁵. A segunda opinião, defendida por Castelvetro e Malatesta e apropriada por Tasso, apregoa a equivalência dos gêneros épica e romance, uma vez que, com base em critérios aristotélicos, não há diferença entre eles:

Se il romanzo è spezie distinta da l'epopeia, chiara cosa è che per qualche differenza essenziale è distinto, perché le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie; ma non trovandosi fra il romanzo e l'epopeia differenza alcuna specifica, ne segue chiaramente che distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi.⁷⁶

⁷⁴ Essa denominação é bastante vaga e assumiu diferentes acepções a depender do lugar onde era empregada. Inicialmente identificada com as línguas vulgares (em oposição ao grego e ao latim), a rubrica passou a nomear obras bastante díspares, em prosa ou verso (mas em especial estas últimas), mas que tinham em comum o fato de terem sido escritas em língua vulgar e de tratarem, nos dizeres de Almeida, de “armas e amores”. Nos *Discorsi dell'arte poetica*, a Tasso interessa apenas dois romances italianos: o *Orlando innamorato* e o *Orlando furioso*. Almeida, por sua vez, elenca uma quantidade maior de poemas, incluindo franceses, como o *Roman de la rose* e textos mais antigos, do período medieval, dos ciclos bretão e carolíngio, que não haviam sido relacionados por Tasso em seus textos críticos.

⁷⁵ “(...) è da avvertire che i soggetti o le materie dei romanzi non sono di quella maniera che sono quelle di Virgilio e di Omero. Perché l'uno e l'altro di questi, nelle sue composizioni si ha preso ad imitare una sola azione di un uomo solo, ed i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molte”. GIRALDI CINZIO, Giovanni Battista. *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. Em: *Dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*. Milão: G. Daelli e Comp. Editori, 1864, p. 16.

⁷⁶ TASSO, *op. cit.*, p. 376. Na tradução apresentada a este trabalho, lê-se: “Se o romance é espécie distinta da epopeia, é coisa clara que é distinto por alguma diferença essencial, porque as diferenças acidentais não podem fazer diversidade de espécie; mas não se encontrando entre o romance e a epopeia diferença específica alguma, segue disso claramente que distinção alguma de espécie não se encontre entre eles”.

Dessa perspectiva resulta que os poemas compostos sob a égide da multiplicidade de ações apresentariam defeitos intrínsecos, pois não seriam capazes de dar forma a um todo harmonioso e uno. Manuel Pires de Almeida, depois de apresentar argumentos favoráveis ao modo de escrita característico do *Orlando furioso* e de outros romances e de afirmar que os italianos foram os responsáveis por “engrandecer o gênero”, reproduz, por meio de uma metáfora sobre os livros de cavalaria tornada célebre em *Dom Quixote de la Mancha*, críticas realizadas por Tasso e outros teóricos ao poema de Ariosto com relação a sua falta de unidade⁷⁷:

No Orlando, que he o maes excellente assi em deleite, como na utilidade das allegorias, alem da uariedade das cousas diuinamente escritas, cheas de graça, e de doçura; e na uerdade he o Ariosto milagroso nas discrições das cousas particulares, e em Italia se tras em dizer, que suas partes separadas sam fermosissimas, mas que o todo he feissimo porque as partes persi mesmas consideradas sam fabricadas com bellissimo artificio, mas postas com uniam formam hum monstuo nam muito dessimilhante do de Horacio na Poetica: donde procede que assi como hum pintor de fama, formando separadamente diuersas partes de uarios animais todas em si artificiosissimas e perfeitissimas faria o mais medonho, e prodigioso monstro do mundo: assi pontualmente fara o nosso poeta formando hum poema, que contenha diuersas acções de hũa, ou de muitas pessoas; que ainda que sejam persi mesmas fermosas, e perfeitamente explicadas, com tudo unidas juntamente façam hum incognito indistinto, e hũa composiçam confusa de tal maneira, que à pr^a vista se nam possa descobrir, em contrario do que dissemos da epopeya.⁷⁸

Essa exposição é complementada pela apresentação do argumento de Tasso que vimos anteriormente:

⁷⁷ Note-se que para ele são elementos de falta de unidade não somente a multiplicidade de ações, mas o próprio fato de o início da fábula encontrar-se no *Orlando enamorado*, do qual é continuação direta.

⁷⁸ ALMEIDA, Manuel Pires de. Do romance, ou liuro de batalha e dos liuros de cauallaria. Ed. Adma Muhana e Flávio Reis. Em: Revista *Tágides*. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

O Romanço nam he especie differente da epopeya, antes he a mesma, e estes dous nomes sam sinonymos. Por tres cousas combinadas juntamente (conforme ensina a boa escola dos gregos e latinos) differem os poemas especificamente hum do outro, isto he, por materia, por instrumento, e por modo e por estes sós deueram differir o eroico, e o Romanço, se fossẽ poemas diuersos, mas usese claramente que o nam fazem. Nam differem por materia, porque açam illustre obrada de grandes imita, uerbi gratia, o Tasso, e açam illustre obrada de grandes imita o Boiardo. Nam differem por instrumento, porque o uerso endecassilabo, e a oitaua rima usa hum, e outro. Nam differem por modo, porque o mesmo modo narratiuo serue a ambos. Donde nam differindo os taes poemas, por nenhũa das tres differenças postas, fica prouado que seja tudo hũa cousa.⁷⁹

De maneira que uma anotação no canto da página do manuscrito acerca do trecho acima transcrito não deixa dúvidas sobre a origem dessas ideias: “Ser o Romanço specie de poesia diuersa da epopeya, e nam he conhescida de Aristoteles, foi opinião de algũs, e refuta a doutamente Tasso de Poema her.”⁸⁰. Conforme cogitam Muhana e Reis, é possível pensar que a repreensão a determinados aspectos estruturais do romanço, sobretudo a ausência de unidade, tenha alguma relação com o debate realizado pelos letrados seiscentistas portugueses acerca da presença desse imperativo aristotélico n’*Os lusíadas*. Ainda que em *Do romanço, ou liuro de batalha e dos liuros de cauallaria* Manuel Pires de Almeida não faça qualquer menção ao poema camoniano, seria razoável concluir que esse texto forme um conjunto com o *Exame de Manuel Pires de Almeida* e o *Discurso sobre o poema heroico*, dado o fato de que os três tenham sido escritos na mesma década e tenham se ocupado do gênero heroico. A perspectiva adotada pelo letrado português seria, nesse sentido, mais ampla que a de seus colegas, seja no sentido espacial, haja vista que suas fontes críticas modernas acerca do poema heroico sejam não somente portuguesas e espanholas, como em geral se observa entre

⁷⁹ *Idem.*(referência)

⁸⁰ *Idem.*

seus contemporâneos, mas também italianas, seja no sentido propriamente intelectual, pois Almeida dedicou-se à discussão da poesia já existente (no *Exame*), à compilação de teorias gerais de poética (no *Discurso*) e mesmo a um ensaio acerca de uma questão mais complexa e delicada como é aquela do gênero romance.

*

À guisa de conclusão, desejamos nos deter um pouco numa questão que muito tem interessado aos estudiosos dos críticos seiscentistas portugueses, que é a da existência de uma querela em Portugal entre os defensores d'*Os lusíadas* e os da *Gerusalemme liberata* semelhante à polémica italiana entre os “tassistas” e os “ariostistas”.

Como visto anteriormente, a publicação de um texto por Camillo Pellegrino ensejou entre diversos letrados italianos uma longa e inflamada discussão que tratava de determinar qual poema heroico era superior, o *Orlando furioso* ou a *Gerusalemme liberata*. A questão de fundo que se evidenciava na defesa de um ou outro poeta era a das diferenças que se referem aos aspectos imitativos nas obras de cada um deles. A opção de Tasso por um poema heroico que recuperasse os preceitos aristotélicos de unidade e verossimilhança tornados concretos nas epopeias de Homero e Virgílio, mas que mantivesse muitos dos elementos do romance responsáveis pelo deleite, marcou uma cisão entre ele e seus predecessores. Para alguns letrados que adotaram posições mais radicais, como aqueles que escreveram em nome da Accademia della Crusca, assumir o caráter modelar de Tasso implicava a “inferioridade” ou a “imperfeição” de Ariosto, e vice-versa. Nesse sentido, a relação entre os dois poetas estabelecida por esses estudiosos era mais de contraste do que de *paragone*, uma vez que se reconhecia que suas respectivas obras obedeciam a regras e princípios diferentes.

Ao participar ativamente das discussões, Tasso demonstra uma postura temperada em relação ao *Orlando furioso*, pois, embora declare admirar sobretudo a elocução e o deleite causados por aquele poema, julga que ele não é modelar em todos os seus aspectos, o que está bem expresso não apenas nos *Discorsi*, mas em outros textos de sua autoria. Embora não fosse sua intenção alimentar qualquer tipo de animosidade entre si e Ariosto, a postura

assertiva de Tasso contribuiu para o prolongamento dos debates e para a criação da percepção, prolongada aos séculos posteriores, de uma “oposição” entre os dois poetas.⁸¹

No que se refere à crítica camoniana portuguesa do século XVII parece evidente que, se houve algum tipo de discussão envolvendo *Os lusíadas* e a *Gerusalemme liberata*, essa não assumiu contornos tão dramáticos como os da polêmica italiana, visto a ausência de textos que permitam a reconstituição de um diálogo. Apesar de suas diferentes leituras da obra camoniana, Manuel Severim de Faria, Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida são todos aristotélicos para quem a perfeição de um poema pode ser determinada, entre outros, pela comparação (*paragone*) com poemas considerados perfeitos. Se entre os seiscentistas portugueses não havia dúvidas de quais dentre os poetas épicos antigos deveriam ser considerados modelos, o mesmo não pode ser dito com relação aos poetas modernos. De modo geral, porém, a crítica do Seiscentos reconheceu em Tasso um poeta cuja obra é capaz de se igualar à excelência d’*Os lusíadas*:

(...) a um caloroso entusiasmo décadas antes tributado a Ariosto sucederia, em substituição, um caloroso aplauso distinguindo Torquato Tasso. Aos louvores dispensados a Camões acresciam os louvores dispensados a Tasso. À exemplaridade descoberta em Camões passava a somar-se a exemplaridade oferecida por Tasso. Sendo que, quase em pé de igualdade, se achavam *Os Lusíadas* e a *Gerusalemme Liberata*.⁸²

Nota-se com isso que em Portugal a crítica receberia os épicos português e italiano como dois *exempla* únicos, cada um a sua maneira, do gênero. Ainda assim, é consoante entre esses letrados (à exceção talvez de Manuel Pires de Almeida⁸³) que as duas obras compartilham do seguimento dos princípios aristotélicos. A aceitação de Tasso como modelo

⁸¹ ZATTI, Sergio. Ariosto versus Tasso? Em: *The Quest for Epic*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

⁸² MIRANDA, *op. cit.*, p. 154.

⁸³ FERRO, *op. cit.*, p. 182.

de poeta épica ainda entre os poetas épicos do Neoclassicismo setecentista⁸⁴ é uma demonstração de que nunca de fato se tentou um “banimento” do poeta italiano em detrimento do português.

Com a chegada do século XIX, o rompimento com os paradigmas poéticos clássicos e a mudança de mentalidade no que se refere às concepções de língua e nação foram responsáveis por percepções novas acerca da obra tassiana. José da Costa Miranda⁸⁵ assinala que as comemorações do tricentenário camoniano (1880) e do quarto centenário da descoberta do caminho para as Índias (1898) ocasionaram a renovação do interesse pela épica quinhentista, lida então sob a ótica dos valores tão caros àquele século. O resultado foi a substituição do decoro do gênero, da unidade e da perfeição aristotélicas pelo orgulho nacionalista e pela exaltação da língua. Nesses quesitos, Camões era sempre superior a Tasso:

Encaradas por tais prismas as relações Tasso-Camões, secundando critérios que seriam gratos àquele tempo, não haverá a menor possibilidade, portanto, de ver persistir entre os poetas uma irmandade que antes os caracterizava. Essencialmente, pela ausência de um verdadeiro dado nacional na *Liberata*. Sobre o que insiste Latino Coelho ao prefaciá-la, por sua vez, uma outra edição de *Os Lusíadas* estampada em Lisboa. Tasso terá sido um poeta “mavioso e correctissimo”. Mas ser-lhe assacada à falta de não ter sabido dar à sua Itália um poema de intuítos nacionais que lhe servisse de troféu.⁸⁶

Com base nessas considerações, Miranda conclui que o século XIX representaria a “resolução” do conflito entre Camões e Tasso, já que eles não mais passariam a ser tidos como “interlocutores válidos”. Interessante notar como o italianista português transita entre termos tão díspares como “irmandade” e “confronto” para se referir ao relacionamento entre os dois poetas no período anterior à ascensão romântica, mostrando com isso a complexidade

⁸⁴ *Idem*. Ver capítulo 9, 10 e 11 da parte II.

⁸⁵ MIRANDA, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁶ MIRANDA, *op. cit.*, p. 163-164.

da questão, sem contudo apreendê-la segundo os parâmetros do século XVII. É que o autor enverga para uma leitura que não se dessemelha muito daquela efetivada pelos intelectuais de fins do XIX:

(...) para certos seiscentistas (...), Tasso possuiria estatura poética capaz de se defrontar e de abalar o prestígio de Camões. Ao menos, face a alguns passos de *Os Lusíadas*. O que conduzia a um declarado confronto entre os dois poetas e à oportunidade de, desvalorizando-se Camões, encaminhar Torquato Tasso, afinal, para uma situação paradigmática cimeira na poesia épica europeia. Tasso, portanto, apto a superar Luís de Camões.⁸⁷

E, logo a seguir:

Desta forma no nosso século XVII, majoritariamente favorável a Camões, ou por espontânea escolha crítica, ou por escolha que se integrava em uma exaltação nacionalista da obra camoniana, Tasso logrou alcandorar-se a uma posição de evidente prestígio. Ameaçadora, certamente, da fama do lusitano Camões.⁸⁸

Apesar das assertivas contundentes, as informações não são acompanhadas de exemplos textuais dessa atitude animosa por parte dos letrados seiscentistas. Na esteira de Fidelino de Figueiredo, que afirma que “essa polêmica, a ter existido, ou foi muito insignificante, ou de todo se apagaram os seus vestígios, o que não é aceitável. O certo é que dela não há o menor testemunho direto em alusões claras, ou indireto em habilidosas referências”⁸⁹, Miranda reconhece as dificuldades decorrentes da falta de escritos que permitam reconstituir um diálogo entre “tassistas” e “camonistas”. Mesmo assim, o autor destaca alguns resquícios que a polêmica pode ter deixado em alguns textos seiscentistas.

⁸⁷ *Idem*, p. 156. (Grifos nossos.)

⁸⁸ *Idem*. (Grifos nossos.)

⁸⁹ FIGUEIREDO *apud* GONÇALVES, *op. cit.*, p. 31.

Um deles é o manuscrito não datado da *Micrologia camoniana*, de João Franco Barreto, do qual Miranda destaca duas passagens: “Parece-me que com isto temos satisfeitos aos detratores do nosso Poeta” e “Mas contudo ouçamos ao grande Torquato Tasso, com quem tanto nos quebram a cabeça”⁹⁰. Trata-se decerto de duas citações significativas e que tornam indiscutível a presença tassiana em Portugal do século XVII. Contudo, ainda que elas permitam vislumbrar uma discussão em curso, não é possível determinar seu conteúdo e muito menos as motivações de seus participantes. O próprio Pires de Almeida, a despeito do que disseram seus adversários, declara não ter pretendido “caluniar” a obra camoniana, mas apenas apontar alguns de seus aspectos que considera menos elogiosos. É possível que a mesma coisa tenha ocorrido com outros letrados coetâneos, que, à luz da “teoria tassiana do poema”⁹¹, tenham negado perfeição a Camões.

Teófilo Braga, por sua vez, adota posição mais moderada em *História da literatura portuguesa*.⁹² Ressalta Maria Lucília Pires Gonçalves que “Teófilo Braga não fala propriamente duma polêmica, mas sim dum conflito entre os admiradores de Camões e os de Tasso. E o confronto das suas opiniões sobre a preferência a dar a um dos dois poetas é bem visível em diversos textos críticos produzidos ao longo do século XVII, prolongando-se mesmo muito para além dele”⁹³.

Maria Lucília Gonçalves acredita que a única possível demonstração documental de uma preferência por Tasso em detrimento de Camões entre os autores portugueses do século XVII seria o *Exame*, de Manuel Pires de Almeida. Mesmo assim, como ressaltado, naquele texto Almeida exprime sua opinião de maneira bastante ponderada, de maneira que, se de fato existe uma preferência, esta fica apenas implícita, o que não permite concluir que exista propriamente um “tassismo” no *Exame*. Na mesma linha de pensamento está Antonio Soares

⁹⁰ BARRETO *apud* MIRANDA, *op. cit.*, p. 150.

⁹¹ FERRO, *op. cit.*

⁹² BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: os seiscentistas*. Porto, 1916, p. 494.

⁹³ GONÇALVES, *op. cit.*, 31.

Amora, que considera que a existência dessa polêmica é “questionável”⁹⁴. Sua afirmação apoia-se também na ausência de indícios materiais que confirmem essa hipótese.

Por fim, Manuel Ferro, ao realizar um extenso estudo acerca da recepção das ideias de Torquato Tasso em Portugal, divide o período que vai dos últimos anos do século XVI até fins do século XVIII em quatro fases distintas. A segunda delas

identifica-se com o período das polémicas depois travadas à volta da epopeia camoniana em termos tais que o poema tassiano é apresentado como um paradigma contraposto a *Os Lusíadas* e os *Discorsi*, agora já conhecidos, bem como as *Lettere Poetiche*, proporcionam regras, modelos e argumentos para os juízos expendidos acerca do poema de Camões. Inicia-se com as intervenções de Manuel Pires de Almeida, que graças às suas viagens a Itália, lá estabelece um contacto directo, não só com os comentadores italianos de Aristóteles, mas também com os autores das poéticas de Quinhentos e, nesse ambiente, com a obra tassiana. (...) Se considerarmos os textos produzidos em resposta a este [*Juízo crítico sobre o Indo e Ganges*, de Almeida], embora espaçados no tempo, por vezes com intervalos de décadas, teremos de admitir que o debate à volta do passo em questão acaba por dar lugar a uma polémica entre camonistas e tassistas (...).⁹⁵

Mais adiante⁹⁶, ao estudar o *Discurso apologético sobre a visão do Indo e do Ganges no Canto IV dos Lusíadas*, texto de João Franco Barreto pertencente à polémica, iniciada por Pires de Almeida, acerca do episódio camoniano do sonho de D. Manuel, Ferro arrola a grande diversidade de autores italianos citados por Barreto, destacando a ausência de qualquer referência a Torquato Tasso. Para justificar esse fenómeno, Ferro aventa a possibilidade de que a omissão seja proposital, uma vez que o italiano teria sido o único daquele século a ter composto um poema que pudesse “destronar” *Os lusíadas*. De qualquer forma, para Ferro as admoestações de Barreto a uma certa forma de compor um poema heroico são, na realidade,

⁹⁴ AMORA, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁵ FERRO, *op. cit.*, p. 135-136.

⁹⁶ Ver capítulo IV da segunda parte do estudo.

críticas ao fazer poético do próprio Tasso. Menos veladas são as referências pouco elogiosas a Pires de Almeida, caracterizado como um italianófilo que nutre pouco amor pela sua própria pátria, o que descreditará as suas opiniões.

Quanto a *Micrologia*, Ferro enxerga um arrefecimento das polêmicas que haviam movido Barreto a se posicionar contra Almeida. Nesse contexto já seria possível referenciar e citar Tasso sem prejuízo do prestígio de Camões:

(...) evidencia-se uma progressiva mudança de atitude perante a obra e a teoria poética de Tasso. Ignorando-o, ou melhor, sonhando-o, a princípio, passa, numa fase posterior, a referi-lo e a citá-lo abertamente, revelando um conhecimento bem mais profundo de sua obra do que qualquer outro seu contemporâneo, pelos menos dos que se incluem nas fileiras camonianas. João Franco Barreto acaba por não esconder uma franca admiração pelo poeta que, afinal, disputa a prioridade de escolha face a Camões e melhor pode corresponder ao gosto de seu tempo, sobretudo quando se tem em conta as normas que presidem à composição do poema épico.⁹⁷

Todas essas opiniões, que acredito serem complementares, revelam que a questão da presença de Tasso entre os seiscentistas portugueses é bastante complexa e multifacetada. As polêmicas a respeito de aspectos do poema camoniano revelaram a erudição dos letrados portugueses e o conhecimento que eles tinham das preceptivas provenientes da Espanha e da Itália. A retomada dos estudos aristotélicos, a cristianização das teorias retórica e poética da Antiguidade e a consideração dos novos gêneros de poesia e sua (in)adequação a preceitos antigos por partes de italianos e espanhóis foram fundamentais para a consolidação da percepção das obras de Ariosto e Tasso como os maiores expoentes das letras italianas de seu século. Em Portugal, essas ideias repercutiram e ajudaram a compor o aparato teórico dos pioneiros dos estudos camonianos. Nesse âmbito, Tasso foi apreciado tanto pela excelência de

⁹⁷ FERRO, *op. cit.*, p. 229.

seu poema heroico como pelos seus escritos teóricos, que representam a consolidação quinhentista do paradigma aristotélico e apontam para as problemáticas que se desdobrariam no século seguinte.

Quanto à questão do “tassismo” em Portugal do século XVII, não deixamos de notar as discrepâncias de opiniões com relação a diversos aspectos do poema camoniano, como a unidade, o uso das divindades pagãs, o herói coletivo, entre outros; no entanto, ainda que muitos desses letrados tenham recorrido às teorias tassianas (e italianas, de maneira geral) para a defesa ou crítica das opções camonianas, isso não estava necessariamente atrelado a uma preferência ou não pela *Liberata* em detrimento d’*Os lusíadas*, uma vez que mesmo os camonistas mais ferrenhos fazem uso do *paragone* com o poema italiano quando isso os ajudava a confirmar a perfeição de Camões.

Parte II - A tradução

1.1 Preâmbulo

O texto dos *Discorsi dell'arte poetica* tomado como base para a tradução que segue é a edição crítica realizada por Ettore Mazzali em 1959, incluída no volume *Prose*, no qual constam ainda outros textos críticos, bem como diálogos e cartas escritos por Torquato Tasso.

Como já denunciado na introdução, a presente tradução tem como principal fundamento a legibilidade para o leitor moderno. Tendo isso em vista, foram necessárias algumas adaptações textuais, sobretudo no que tange à sintaxe. Sempre que possível, foi mantido o ordenamento oracional típico do autor, apenas, porém, na medida em que resultavam em estruturas compreensíveis em língua portuguesa contemporânea. Quando isso não era possível, recorreu-se a rearranjos, sem, contudo, realizar alterações demasiadamente drásticas no texto e tomando-se o devido cuidado com a adequada preservação do conteúdo.

Quanto ao léxico, o foco foram as palavras diretamente relacionadas à poética e à retórica. Contribuíram para a tradução, nesse âmbito, os textos críticos portugueses seiscentistas, particularmente os de Manuel Pires de Almeida. Foi ali que se encontraram soluções como *nó*, *soltura*, *romanzo*, *voz* (como sinônimo de “vocábulo”) respectivamente para *nodo*, *scioglimento*, *romanzo* e *voce*.

Além disso, foram essenciais os vocabulários de época. No caso do italiano, recorreu-se ao vocabulário ortográfico da Accademia della Crusca e o Tlio (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*), ambos integralmente disponíveis na internet. Estão coletados ali, além das definições, exemplos retirados dos mais importantes escritores italianos, facilitando assim o trabalho de contextualização das palavras. Para o português, fez-se largo uso dos dicionários antigos digitalizados pela Biblioteca Brasileira da USP, destacando-se o *Vocabulário portuguez e latino*, de Raphael Bluteau, utilíssimo para a busca de interfaces de termos nas duas línguas.

DISCURSOS DA ARTE POÉTICA

E EM PARTICULAR SOBRE O POEMA HEROICO

*

AO SENHOR SCIPIONE GONZAGA

DISCURSO PRIMEIRO

Com três coisas deve ter cuidado aquele a que escrever poema heroico se propõe: a escolher matéria tal que seja apta a receber em si a mais excelente forma que o artifício do poeta procurará nela introduzir; a dar-lhe essa tal forma; e a vesti-la por fim com os mais refinados ornamentos, que à natureza dela sejam convenientes¹. Sobre esses três capítulos, portanto, assim distintamente como eu vos propus, será dividido todo este Discurso: por esse motivo, começando do juízo que ele² deve mostrar na eleição da matéria, passarei à arte que se lhe requer observar antes no dispô-la e no formá-la e depois no vesti-la e no adorná-la.

A matéria nua (matéria nua é dita a que não recebeu ainda qualidade alguma do artifício³ do orador e do poeta) cai sob a consideração do poeta da mesma maneira que o ferro e a madeira vêm sob a consideração do fabricante⁴: sendo assim, tal como aquele que fabrica

¹ A tripartição do fazer poético remete à *Retórica a Herênio*, texto latino anônimo por muito tempo atribuído a Cícero. Para o autor, a produção de um discurso envolve cinco etapas: invenção (escolha dos argumentos), disposição (dos argumentos na estrutura do discurso), elocução (elaboração do estilo conveniente à causa defendida), memória e ação (apresentação do discurso). Ainda entre os romanos, possibilitada por retores como Quintiliano, ocorreu a apropriação dos saberes retóricos pela poética. Desse modo, das cinco dimensões do discurso, as três primeiras passaram a ser consideradas comuns à composição tanto de um discurso como de um poema. Apesar de o título do texto de Tasso remeter evidentemente aos tratados poéticos de Aristóteles e Horácio, a organização do conteúdo em três partes, correspondentes às três etapas da tessitura de um poema, revela-nos que estamos diante não só de um texto de preceptiva poética, mas sim de um discurso retórico-poético. O entrelaçamento entre esses dois conjuntos de saberes era feito em maior ou menor medida por outros preceptistas contemporâneos de Tasso ou anteriores a ele, como Castelvetro, Minturno e Fracastoro.

² Ou seja, o poeta que a “escrever poema heroico se propõe”.

³ O artifício, ou simplesmente arte, refere-se ao domínio das técnicas específicas de composição de um poema, podendo ser aprimorada pelo exercício (*exercitatio*); diferencia-se do engenho, que é a habilidade inata do poeta.

⁴ *Fabro*, no original. De maneira restrita, chama-se *fabro* (ou *fabbro*, na ortografia do italiano atual) todo aquele que domina uma técnica manual, como um marceneiro ou um ferreiro. Porém, por extensão, a palavra aplica-se também a todo aquele que cria ou fabrica por meio de um instrumento, como é o caso do poeta. Essa acepção aparece, por exemplo, no vigésimo sexto canto do Purgatório (versos 115-117): "O frate", disse, "questi ch'io ti cerno / col dito", e additò un spirto innanzi, / "fu miglior fabbro del parlar materno"; na tradução de Ítalo Eugenio Mauro: "Ora", disse ele, "este que aponto, ó irmão", / e indicou-me um espírito à sua frente, / da língua pátria foi mor artesão" (DANTE, 2007, v. 2. p. 173). Em nossa tradução preferiu-se o termo *fabricador*, em vez de *artesão*. A opção se deu com vistas a preservar tanto a raiz etimológica de *fabbro* como a analogia empreendida por Tasso entre o trabalho manual e o fazer poético.

as naus não apenas é obrigado a saber qual deve ser a forma das naus, mas deve também conhecer qual feição de madeira é mais apta a receber em si essa forma, assim também de modo semelhante convém ao poeta não apenas ter arte no formar a matéria, mas juízo ainda no conhecê-la; e deve escolhê-la tal que seja por sua natureza de toda perfeição capaz.

A matéria nua é oferecida quase sempre ao orador pelo acaso ou pela necessidade, ao poeta pela eleição: e disso sucede que algumas vezes aquilo que não é conveniente no poeta é louvável no orador. Admoesta-se o poeta que faça nascer comiseração sobre uma pessoa que tenha voluntariamente manchado as mãos no sangue do pai; mas pelo mesmo acontecimento induziria à comiseração com seu sumo louvor o orador: naquele vitupera-se a eleição, neste escusa-se a necessidade e louva-se o engenho: é por isso que assim como não há qualquer dúvida sobre o fato de que a virtude da arte não pode de certo modo violentar a natureza da matéria, de modo que pareçam verossímeis as coisas que por si só não o são, e dignas de compaixão as que por si só não induziriam à compaixão, e admiráveis as que não produziriam maravilha; assim também não há dúvida de que essas qualidades muito mais facilmente, e num grau mais excelente, não se introduzem nas matérias que são por si mesmas dispostas a recebê-las⁵. Desse modo, pressupomos que com o mesmo artifício e com a mesma eloquência uma pessoa queira induzir à compaixão por Édipo, que por simples ignorância matou o pai; outra pessoa por Medeia, que muito bem sabedora da sua perversidade dilacerou os filhinhos: muito mais digna de compaixão resultará a fábula tecida sobre os acontecimentos que envolvem Édipo que a outra composta sobre o caso de Medeia, aquela inflamará os ânimos de piedade, esta com dificuldade conseguirá amorná-los, ainda que o artifício usado numa e noutra seja não apenas semelhante, mas igual. De modo semelhante, a mesma espécie de sinete opera muito melhor sobre a cera que sobre outra matéria mais líquida ou mais densa; e

⁵ Em síntese, Tasso trabalha neste trecho com as diferenças entre o poeta e o orador. Sendo resultado de uma escolha, a tomada de uma matéria poética, de acordo com Tasso, deve revelar o juízo do poeta. Isso significa que o poeta deve atentar às virtudes éticas, não permitindo, por exemplo, que o leitor ou a plateia sintam compaixão por uma ação criminosa. Em caso contrário, o erro seria duplo: ético, porque induziria o leitor ao vício, e poético, porque resultaria num efeito indesejado e fora do decoro intrínseco ao gênero no qual se compõe.

mais estimada será uma estátua de mármore ou de ouro que uma de madeira ou de pedra menos nobre, ainda que em ambos admire-se igualmente a indústria de Fídias ou de Praxíteles. Isso me basta para acenar o que se conhece a respeito do quanto importa no poema escolher uma matéria em vez de outra. Resta que vejamos de qual lugar ela deve ser retirada.

A matéria, que argumento⁶ pode ainda comodamente chamar-se, ou se finge, e então parece que o poeta tenha parte não apenas na escolha, mas na invenção também⁷; ou se retira das histórias. Mas muito melhor é, segundo meu juízo, que da história se tome: porque, devendo o épico buscar o verossímil em todas as partes (pressuponho isso como princípio notíssimo⁸), não é verossímil que uma ação ilustre, quais sejam as do poema heroico, não tenha sido escrita e passada à memória dos posteriores⁹ com a ajuda de alguma história. Os grandes acontecidos não podem permanecer incógnitos; e, quando não tenham sido recebidos em escritura, apenas por isso argumentam os homens a falsidade de tais acontecimentos; e, estimando-os falsos, não consentem tão facilmente em ser ou movidos à ira, ou ao terror, ou à piedade; ou de ficar alegres, ou tristes, ou suspensos, ou arrebatados; e em suma não observam com aquela expectativa e com aquele deleite os sucessos das coisas, como o fariam se aqueles mesmos acontecidos, em tudo ou em parte, estimassem verdadeiros.

Por isso, devendo o poeta com a semelhança da verdade enganar os leitores, e não apenas persuadi-los de que as coisas por ele tratadas sejam verdadeiras, mas sujeitá-las de modo que os sentidos deles creiam não lê-las, mas estar presentes e vê-las e ouvi-las, é necessário conquistar na alma dos leitores essa opinião de verdade, o que poderá fazer com facilidade por meio da autoridade da história: falo dos poetas que imitam as ações ilustres, quais sejam o trágico e o épico; no entanto, ao cômico, que de ações ignóbeis e popularescas é imitador, é sempre lícito fingir o argumento de acordo com sua vontade: não repugnando ao

⁶ Esse termo é usado por Cícero, em *De inventione*.

⁷ Raphael Bluteau, em *Vocabulario Portuguez e Latino* (1728), fornece as palavras *imaginar* e *fabular* como sinônimos de fingir. É nessa acepção que deve ser entendido o uso feito por Tasso.

⁸ Tal princípio é tomado da *Poética* de Aristóteles.

⁹ Entenda-se: aqueles que estão por vir; a posteridade.

verossímil o fato de não haver entre os homens conhecimento das ações privadas, ainda que da mesma cidade sejam habitantes¹⁰. E se bem lemos na *Poética* de Aristóteles que as fábulas fingidas costumam agradar ao povo pela novidade delas¹¹, qual fora entre os antigos o *Anteu* de Agatão, e entre nós as fábulas heroicas de Boiardo e de Ariosto¹² e as trágicas de alguns mais modernos; porém, não podemos nos deixar persuadir de que uma fábula fingida em poema nobre seja digna de muito encômio, como foi provado pela razão retirada do verossímil, e com muitas outras razões por outros concluiu-se: além das quais pode-se dizer que a novidade do poema não consiste principalmente nisso, ou seja, que a matéria seja fingida e nunca antes ouvida; mas consiste na novidade do nó e da soltura da fábula¹³. Foi o argumento de Tiestes, de Medeia, de Édipo por vários antigos tratado¹⁴, mas, variamente tecendo-o, de comum próprio e de velho novo o faziam: de tal modo que novo será o poema no qual nova for a tessitura dos nós, novas as soluções, novos os episódios que no argumento forem transpostos, ainda que a matéria seja notíssima e por outros tratada anteriormente; e, por outro lado, novo não poderá ser chamado o poema no qual fingidas sejam as pessoas e fingido o argumento, quando porém o poeta o enrole e o desenlace do mesmo modo como foram feitos o nó e a soltura por poetas anteriores; e por ventura assim é certa tragédia moderna¹⁵ na qual a matéria e os nomes são fingidos, mas o nó¹⁶ é tecido e denodado do

¹⁰ Uma diferença de escolha de fábula é, portanto, causadora de diferenças nos critérios de verossimilhança: as comédias imitam ações privadas, que, como tal, não precisam ser de conhecimento público para que sejam consideradas verossímeis. A épica e a tragédia, no entanto, ao imitarem ações elevadas ocorridas em público, dependem de um conhecimento geral a respeito dessas ações para que sejam tidas como verossímeis.

¹¹ Como se lê no capítulo IX da *Poética*: "Dessa maneira, não se torna necessário manter-se fiel aos mitos tradicionais, dos quais deriva a tragédia. Tal fidelidade seria risível, pois os mitos conhecidos o são de poucos, e mesmo assim apazem a todos". (ARISTÓTELES, 1999, p. 48.)

¹² Isto é, o *Orlando enamorado* e o *Orlando furioso*, respectivamente.

¹³ "Em quatro partes se divide a fábula conforme os afetos que move. A primeira se chama prótasis, porque é um princípio do movimento da ação. A segunda tarasis, porque o movimento vai crescendo e turbando-se. A terceira catástasis, em o qual a turbação está no cume: a esta terceira parte se dizem nó; a quarta catástrofe, e é o mesmo que soltura." (ALMEIDA, 2006, p. 6.) (Grifos nossos.)

¹⁴ Tiestes foi tema de tragédias escritas por Sófocles, Eurípides, Ênio e Sêneca; Medeia é o argumento de obras de Eurípides, Ênio, Ovídio e Sêneca; Édipo foi tratado em duas peças de Sófocles e uma de Sêneca.

¹⁵ Mazzali anota na sua edição dos *Discorsi dell'arte poetica* que é possível que Tasso estivesse se referindo à tragédia *Sofonisba*, de Gian Giorgio Trissino, publicada em 1524. O editor italiano lembra que Tasso escreveu uma série de anotações para essa peça, além de dirigir, nestes discursos e também nos *Discorsi del poema eroico*, críticas a *Italia liberata dai goti*, poema épico publicado por Trissino em 1547. Outra possibilidade,

modo como aos antigos Gregos: de modo que não há nela nem a autoridade da história, nem a novidade causada pelo fingimento.

Deve portanto o argumento do poema heroico ser retirado das histórias; mas a história ou é de religião tida falsa por nós, ou de religião que verdadeira cremos, que é hoje a cristã, e verdadeira, já foi a judaica. Não julgo que as ações dos gentios nos ofereçam cômodo objeto do qual se forme perfeito poema épico: porque nesses poemas, ou desejamos recorrer algumas vezes às deidades que pelos gentios eram adoradas, ou não desejamos recorrer a elas: se nunca recorrermos a elas, vem a faltar no poema o maravilhoso; se lhes recorrermos, resulta privado o poema dessa parte do verossímil. É verdadeiramente pouco deleitável o poema que não tem em si as maravilhas que tanto movem não apenas o ânimo dos ignorantes, mas também dos judiciosos: falo daqueles anéis, daqueles escudos encantados, daqueles corcéis voadores, daquelas naus convertidas em ninfas, daqueles espectros que se colocam entre os combatentes e de outras coisas dessa feita: com as quais, quase como sabores, deve o judicioso escritor condimentar o seu poema, porque com elas convida e granjeia o gosto dos homens vulgares, não apenas sem fastio, mas com satisfação também dos mais entendedores. Mas, não podendo esses milagres serem operados por virtude natural, é necessário que à virtude sobrenatural nos voltemos; e voltando-nos às deidades dos gentios, subitamente cessa o verossímil, porque não pode ser verossímil aos nossos homens aquilo que é tido por eles não apenas como falso, mas como impossível; mas impossível é que do poder daqueles ídolos vãos e sem sujeito¹⁷, que não existem e nunca existiram, procedam coisas que tanto a natureza como a humanidade ultrapassem. E que esse maravilhoso (posto que mereça tal nome) que trazem em si os Joves e os Apolos e os outros numes dos Gentios seja não apenas distante de

também apontada por Mazzali, é que Tasso esteja se referindo a *Orbecche*, tragédia de Gianbattista Giraldi Cinzio, de 1543.

¹⁶ Tasso alterna entre "nodo" e "groppo", mas ambos os termos significam o mesmo que "nó".

¹⁷ Tasso evoca nessa expressão a Canção 128, de Petrarca (versos 174-180): "Latin sangue gentile / sgombra da te queste dannose some; / non far idolo un nome / vano senza soggetto: / che 'l furor de lassù, gente ritosa, / vincerne d'intelletto, / peccato é nostra, et non natural cosa".

qualquer verossímil, mas frio e insípido e de nenhuma virtude, qualquer pessoa de medíocre juízo poderá facilmente perceber lendo esses poemas que são fundados sobre a falsidade da antiga religião.

Diferentíssimas são, senhor Scipione, estas duas naturezas: o maravilhoso e o verossímil, e de tal maneira diferentes, que são quase contrárias entre si; não obstante, uma e outra são necessárias no poema; mas é preciso que arte de excelente poeta seja aquela que as junte: o que, ainda que até o momento isso tenha sido feito por muitos, não há ninguém (que eu saiba) que ensine como se faz: aliás, alguns homens de suma doutrina, vendo repugnância nessas duas naturezas, julgaram que a parte verossímil dos poemas não é maravilhosa; nem a que é maravilhosa, verossímil; mas que, não obstante sendo ambas necessárias, deve-se ora perseguir o verossímil, ora o maravilhoso, de maneira que uma à outra não dê lugar, mas uma pela outra seja temperada¹⁸. Eu, por mim, essa opinião não aprovo, pois parte alguma não deve encontrar-se no poema que verossímil não seja; e a razão que me move a nisso crer é a seguinte: a poesia não é em sua natureza outra coisa que imitação; e isso não pode ser motivo de dúvida; e a imitação não pode estar desacompanhada do verossímil, visto que significa tanto imitar, quanto fazer semelhante; e em suma o verossímil não é uma das condições requeridas na poesia para sua maior beleza e ornamento, mas é própria da sua essência e intrínseca a ela, e em cada uma de suas partes sobre qualquer outra coisa necessária. No entanto, ainda que eu restrinja o poeta épico a uma obrigação perpétua de observar o verossímil, não excluo a ele porém a outra parte, isto é, o maravilhoso; aliás, julgo que uma

¹⁸ Gianbattista Giraldo Cinzio, no seu texto *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, de 1554, defende a alternância "temperada" entre o discurso verossímil e o discurso maravilhoso: "E questo ci accennò Aristotile, quando disse che non era lontano dal verisimile che nelle composizioni venissero molte cose fuori dal verisimile, che essendo esse accettate dall'uso senza biasimo, si possono usare comunemente. E il medesimo ci mostrò, quando disse che il maraviglioso era proprio di simili componimenti grandi ed eroici, e che molto più a ciò serve la bugia che il vero. Laonde c'insegnò, come si deve essa bugia fingere, perchè ne nasca quel maraviglioso. Perocchè può egli mal nascere dalle cose vere e conosciute per tali dagli uomini, che non è maraviglia in quello che o spesso o naturalmente occorre, ma ella è bene in quello che pare impossibile e pur si piglia per avvenuto, se non per lo vero, almeno per la finzione." (CINZIO, 1864, p. 62.) Como se observará pela sequência da argumentação, Tasso não concorda com essa opinião, defendendo que a fábula épica deve ser simultaneamente verossímil e maravilhosa.

mesma ação pode ser maravilhosa e verossímil; e muitos creio que sejam os modos de conjugar essas qualidades tão discordantes; e deixando os outros para a parte na qual há de se tratar da tessitura da fábula, que é o seu lugar adequado, um deles encontra aqui a ocasião que dele se fale¹⁹.

Atribua o poeta algumas operações, que largamente excedem o poder dos homens, a Deus, aos seus Anjos, aos demônios, ou àqueles aos quais por Deus ou pelos demônios foi concedida essa potestade, quais sejam os santos, os magos e as fadas. Essas obras, se por si só forem consideradas, parecerão maravilhosas; aliás milagres são chamadas no comum uso do falar. Essas mesmas, se se tiver em conta a virtude e a potência daquele que as operou, serão julgadas verossímeis, porque, tendo nossos homens desde a infância bebido dessa opinião juntamente ao leite, e sendo depois neles confirmada pelos mestres de nossa santa Fé, isto é, que Deus e os seus ministros e os demônios e os magos, permitindo-o ele, possam fazer coisas sobre as forças da natureza maravilhosas, e lendo e ouvindo todo dia lembrar-se de novos exemplos, não lhes parecerá fora do verossímil aquilo que creem ser não apenas possível, mas estimam muito frequentemente ter acontecido e poder de novo muitas vezes suceder. Assim como também àqueles antigos, que viviam nos erros de sua vã religião, não devia parecer impossível os milagres de seus deuses de que fabulavam não apenas os poetas, mas as histórias algumas vezes: pois ainda que os homens dedicados às ciências impossíveis (como eram) as julgassem, basta ao poeta sobre isso, como em muitas outras coisas, ater-se à opinião da multidão, a qual muitas vezes afasta-se da exata verdade das coisas. Pode ser portanto uma mesma ação e maravilhosa e verossímil: maravilhosa, tendo conta de si mesma e circunscrita dentro de seus limites naturais; verossímil, considerando-a dividida por esses limites na sua

¹⁹ As melhores maneiras de conjugar verossímil e maravilhoso dizem respeito à elaboração da forma do poema, ou seja, serão discutidas no segundo discurso, relativo à disposição. Uma delas, porém, é intrínseca à própria fábula e é por esse motivo que será apresentada ainda no primeiro discurso.

razão, a qual é uma virtude sobrenatural, potente e habituada a operar semelhantes maravilhas.

Mas desse modo de conjugar o verossímil com o maravilhoso privados são os poemas nos quais são introduzidas as deidades dos gentios, assim como, por outro lado, comodissimamente possam se valer disso os poetas que fundam a sua poesia sobre a nossa religião. Essa única razão conclui a meu juízo: que o argumento do épico deve ser retirado de história não gentia, mas cristã ou judaica. Acrescente-se que outra grandeza, outra dignidade, outra majestade carrega consigo a nossa religião, tanto nos concílios celestes e infernais como nos pronósticos e nas cerimônias, que a dos gentios não traria: e, finalmente, aquele que quer formar a ideia de um perfeito cavaleiro, como parece que tenha sido a intenção de alguns modernos escritores, não sei por qual razão lhe negue essa glória de piedade e de religião, e ímpio e idólatra o figure²⁰. Já que se a Teseu e se a Jasão ou a outro semelhante não se pode atribuir, sem manifesto inconveniente, o zelo da verdadeira religião, Teseu e Jasão e outros semelhantes sejam deixados, e no lugar deles de Carlos, de Artur e de outros similares se faça eleição. Calo-me por ora ao fato de que, devendo o poeta ter muita atenção à utilidade, se não enquanto poeta (que isso como poeta não tem por fim), ao menos enquanto homem civil e parte da república, muito melhor acenderá o ânimo dos nossos homens com o exemplo dos cavaleiros fiéis que dos infiéis, movendo sempre mais o exemplo dos semelhantes que dos dessemelhantes, e os domésticos que os estrangeiros. Deve portanto o argumento do poeta épico ser retirado de história de religião tida como verdadeira por nós. Mas essas histórias ou são de tal guisa sacras e veneráveis, que sendo sobre elas fundado o estabelecimento de nossa

²⁰ É possível que Tasso esteja se referindo aos cavaleiros cristãos figurados nos dois *Orlandos*. O desenvolvimento do gênero cavaleiresco foi acompanhado de uma série de críticas, especialmente no que tange ao comportamento dos personagens. Em livros como esses é relativamente comum que cavaleiros e damas da corte entreguem-se a uniões extraconjugais ou ilegítimas (entenda-se, anteriores ao matrimônio). Isso foi lido por muitos como um incentivo à licenciosidade. Na *Jerusalém libertada*, Tasso busca uma espécie de moralização desse tema: Rinaldo, um dos principais cavaleiros cristãos, retira-se do campo de batalhas e se refugia num jardim com a feiticeira Armida; no entanto, o romance é interrompido por outros dois cavaleiros, cujas razões trazem Rinaldo de volta a seu dever. A união entre os dois, dessa vez legítima, só ocorrerá com o fim dos combates em Jerusalém.

Fé, seja impiedade alterá-las; ou não de tal maneira sacrossantas que o artigo de Fé seja aquilo que nelas se contém, de modo que se concede, sem a culpa da audácia ou da pouca religião, algumas coisas adicionar, algumas retirar, e mudar algumas outras. Sobre as histórias da primeira qualidade não se arrisque o nosso poeta épico a estender a mão, mas as deixe aos homens pios na sua pura e simples verdade, porque nelas o fingir não é lícito: e quem nenhuma coisa fingisse, quem em suma se obrigasse àqueles particulares que ali estão contidos, poeta não seria, mas histórico. Retire-se portanto o argumento da epopeia das histórias de verdadeira religião, mas não de tanta autoridade que sejam inalteráveis.

Mas as histórias ou contêm acontecimentos dos nossos tempos ou dos tempos remotíssimos, ou coisas nem muito modernas nem muito antigas. A história de século distantíssimo traz ao poeta grande comodidade de fingir, visto que, estando aquelas coisas de tal guisa sepultadas no seio da antiguidade que dificilmente alguma frágil e obscura memória dela permaneça, pode o poeta à sua vontade mudá-las e remudá-las, e sem respeito algum à verdade, como lhe aprouver, narrá-las. Mas com esse cômodo vem um incômodo por ventura não pequeno: pois junto à antiguidade dos tempos é necessário que se introduza no poema a antiguidade dos costumes; mas a maneira de guerrear ou de justar usada pelos antigos, e quase todos os usos deles, não poderiam ser lidos sem tédio pela maior parte dos homens desta idade; e a experiência se toma dos livros de Homero, os quais diviníssimos que são, parecem no entanto fastidiosos. E a razão disso em boa parte é essa antiguidade dos costumes que, para aqueles que têm habituado o gosto à gentileza e ao decoro dos modernos séculos, é como coisa apodrecida e rançosa evitada e tida como tediosa: mas quem quisesse pois com a velhice dos séculos introduzir a novidade dos costumes, poderia talvez assemelhar-se a pouco judicioso pintor que a imagem de Catão ou de Cincinato vestidas conforme as maneiras da juventude milanesa ou napolitana representasse, ou, tolhendo a Hércules a clava e a pele de leão, com elmo e sobreveste o adornasse.

Trazem as histórias modernas grande comodidade nessa parte que pertence aos costumes e aos usos; mas tolhem em quase tudo a licença de fingir, a qual é de todo necessária aos poetas, e particularmente aos épicos: por essa razão, de deveras descarada audácia pareceria o poeta que as empresas de Carlos V²¹ quisesse descrever de modo diferente daquilo que muitos, que hoje vivem, a viram e de que participaram. Não podem sofrer os homens de serem enganados naquilo que ou por si mesmos sabem ou de que por certa relação com os pais e os avós foram informados. Mas as histórias dos tempos nem muito modernos nem muito remotos não trazem consigo o desprazer dos costumes, nem da licença de fingir nos privam. Assim são os tempos de Carlos Magno e de Artur e os que ou um pouco os sucederam ou um pouco os precederam; e disso ocorre que ofertaram assunto de poetar a infinitos romancistas²². A memória daquelas eras não é tão fresca que, dizendo-se alguma mentira, pareça impudência, e os costumes não são diferentes dos nossos; e ainda que sejam em alguma parte, o uso dos nossos poetas no-los fez bastante domésticos e familiares. Tome-se pois o assunto do poema épico de história de religião verdadeira, mas não tão sagrada que seja imutável, e de século não muito remoto, nem muito próximo à memória de nós que agora vivemos.

Todas essas condições, senhor Scipione, creio que se requerem na matéria nua; mas não porém tanto que, faltando-lhe uma, ela torne-se inapta para receber a forma do poema heroico. Qualquer uma por si só faz algum efeito, algumas mais e algumas menos; mas todas juntas elevam tanto que sem elas não há matéria capaz de perfeição. Mas, além de todas essas condições requeridas no poema, há uma que alegarei simplesmente necessária: que as ações que devem vir sob o artifício do épico sejam nobres e ilustres. Essa é a condição que constitui a natureza da epopeia; e nisso a poesia heroica e a trágica, condizendo uma com a outra, são

²¹ Rei da França entre 1364 e 1380 conhecido pela sua participação na Guerra dos Cem Anos, contra a Inglaterra.

²² Conforme Bluteau, em seu Vocabulário Portuguez & Latino, "ROMANCISTA. O compositor de hua casta de versos, a que chamão Romance", a não ser confundido com o romance moderno, em prosa.

diferentes da comédia, que de ações humildes é imitadora. Mas ainda que pareça o que comumente se acredita, que a tragédia e a epopeia não sejam diferentes entre elas nas coisas imitadas, imitando uma e outra semelhantemente as ações grandes e ilustres, mas que a diferença de espécies que há entre elas nasça da diversidade do modo, será bem que isso mais miudamente se considere.

Denota Aristóteles na sua *Poética* três diferenças essenciais e específicas (por assim chamá-las): por meio dessas diferenças um poema de outro se separa e se distingue. Essas são as diversidades das coisas imitadas, do modo de imitar e dos instrumentos com os quais se imita. As coisas são as ações. O modo é o narrar e o representar: narrar é quando aparece a pessoa do poeta; representar, quando oculta é a pessoa do poeta e aparece a dos histriões. Os instrumentos são o falar, a harmonia e o ritmo. Ritmo entendo como a medida dos movimentos e dos gestos que nos histriões se vê. E depois que Aristóteles constituiu essas três diferenças essenciais, vai investigando como delas proceda a distinção das espécies da poesia; e diz que a tragédia concorda com a comédia no modo de imitar e nos instrumentos, uma vez que uma e outra representa, e uma e outra usa, além do verso, o ritmo e a harmonia; mas aquilo que as faz diferentes de natureza é a diversidade das coisas imitadas: os nobres imita a tragédia, os ignóbeis a comédia. A epopeia, pois, é conforme com a tragédia nas coisas imitadas, imitando uma e outra as ilustres; mas as faz diferentes o modo: narra o épico, representa o trágico; e os instrumentos: usa o verso somente o épico, e o trágico, além do verso, o ritmo e a harmonia.

Por essas coisas, assim ditas por Aristóteles com aquela obscura brevidade que é própria dele, acreditou-se que o trágico e o épico em tudo conformam-se nas coisas imitadas: a qual opinião, ainda que comum e universal, verdadeira não é julgada por mim; e a razão que me induz a tal crença é esta. Se as ações épicas e trágicas fossem da mesma natureza, produziriam os mesmos efeitos: visto que das mesmas razões derivam os efeitos mesmos; mas

não produzindo os mesmos efeitos, segue disso que diferente seja a natureza delas. Que os mesmos efeitos não procedam delas, claramente se manifesta. As ações trágicas movem ao horror e à compaixão; e quando lhes falta esse efeito de horror e compaixão, não são mais trágicas; mas as épicas não nascem para mover nem piedade nem horror; nem essa condição se lhes requer como necessária. E se algumas vezes nos poemas heroicos se vê algum caso horrível ou miserável, não se busca porém o horror e a misericórdia em todo o contexto²³ da fábula; aliás, é aquele caso nela accidental e para simples ornamento: de modo semelhante quando se diz ilustre a ação do trágico e a do épico, esse ilustre é neles de diferente natureza. O ilustre do trágico consiste na inesperada e súbita mudança de fortuna e na grandeza dos acontecimentos que trazem consigo horror e misericórdia; mas o ilustre do heroico é fundado sobre as empresas de uma excelsa virtude bélica, sobre os fatos de cortesia, de generosidade, de piedade, de religião: as quais ações, próprias da epopeia, de maneira nenhuma convêm à tragédia. Disso sucede que as pessoas que num e noutra poema se introduzem, mesmo que num e noutra sejam de estado e de dignidade régia e suprema, não são porém da mesma natureza. Requer a tragédia pessoas nem boas nem más, mas de condição intermediária: assim são Orestes, Electra e Jocasta. A qual mediocridade, haja vista que por Aristóteles mais em Édipo que em qualquer outro foi encontrada, pois também julgou a pessoa dele mais que nenhuma outra às fábulas trágicas acomodada: o épico, em contrapartida, necessita nas pessoas a súpula das virtudes, as quais heroicas pela virtude heroica são denominadas. Encontra-se em Eneias a excelência da piedade; da fortaleza militar em Aquiles; da prudência em Ulisses: e, para vir aos nossos, da lealdade em Amadis²⁴; da constância em Bradamante²⁵; aliás, também em alguns deles o cúmulo de todas essas virtudes. E mesmo se algumas vezes pelo trágico e pelo épico se toma por sujeito do seu poema a mesma pessoa, é por eles

²³ Entenda-se o termo "contexto" apenas como "enredo", e não na sua acepção moderna.

²⁴ Herói da novela espanhola *Amadis de Gaula*, de Garci Rodriguez de Montalvo, de 1508, e do poema *Amadigi*, de Bernardo Tasso, pai de Torquato, e publicado em 1560.

²⁵ Uma das heroínas de *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto.

diversamente e com vários respeitos considerada. O poeta épico tem em consideração em Hércules e em Teseu o valor e a excelência das armas; o exame do poeta trágico os terá como réus de alguma culpa, e por isso caídos em infelicidade. Além disso, acolhem os épicos não apenas o cimo da virtude, mas o excesso do vício com muito menor perigo que os trágicos, não habituados a fazê-lo. Tais são Mezêncio e Marganorre e Arcalaus; e podem ser Busíris e Procusto e Diomedes e outros semelhantes.²⁶

Das coisas ditas pode ser manifesto que a diferença que existe entre a tragédia e a epopeia não nasce apenas da diversidade dos instrumentos e do modo de imitar, mas muito mais e muito antes da diversidade das coisas imitadas: diferença essa que é muito mais própria e mais intrínseca e mais essencial que as outras: e, se Aristóteles não faz menção a isso, é porque basta-lhe naquele lugar mostrar que a tragédia e a epopeia sejam diferentes. E isso fica bastante evidente por aquelas outras duas diferenças, as quais são, à primeira vista, muito mais notas que esta. Mas porque esse ilustre, que submetemos ao heroico, pode ser mais e menos ilustre, quanto mais a matéria contiver em si acontecimentos nobres e grandiosos, mais estará disposta à excelentíssima forma da epopeia: que, ainda que eu não negue que poema heroico não se possa formar de acontecimentos menos magníficos, quais sejam os amores de Flório²⁷, e os de Teágenes e de Claricleia²⁸, nessa ideia, no entanto, que agora estamos buscando do perfeitíssimo poema, faz-se indispensável que a matéria esteja em si mesma no primeiro grau de nobreza e de excelência. Nesse grau está a vinda de Eneias à Itália; que além de o argumento ser por si mesmo grandioso e ilustre, ainda mais

²⁶ Tasso alude a figuras conhecidas dos leitores da época: Mezêncio é um dos aliados de Turno na *Eneida*; em *Orlando furioso* Marganorre é um tirano cruel, cujo reinado é destruído pelos heróis Rogério e Bradamante; Arcalaus é um feiticeiro que pretendia tomar o trono de Lisuarte, rei a quem serve o cavaleiro Amadis, na obra homônima escrita pelo pai de Torquato Tasso. As outras três figuras são retiradas de mitos: Busíris teria sido um rei egípcio que sacrificava qualquer estrangeiro que entrasse em suas terras; Procusto era um bandido sádico que terminou assassinado por Teseu, e Diomedes, não o guerreiro da *Ilíada*, mas sim um rei da Trácia que causava terror com suas quatro éguas indomáveis.

²⁷ Trata-se do principal caractere de *Filocolo*, de Giovanni Bocaccio, escrito em meados do século XIV na forma de romance em prosa.

²⁸ Da obra *As etiópicas*, de Heliodoro, escrita provavelmente entre os séculos III e IV.

grandiosíssimo e ilustríssimo torna-se depois de ter em conta que o império dos Romanos teve origem naquela vinda, a que o divino Épico teve particular consideração, como no princípio da *Eneida* se acena:

*Tantae molis erat Romanam condere gentem.*²⁹

De modo semelhante, assim é a liberação da Itália da servidão ao Godos, que deu matéria ao poema do Trissino³⁰: assim são todas as empresas que, ou pela dignidade do Império ou pela exaltação da Fé de Cristo, foram felizmente e gloriosamente operadas: as quais por si mesmas tornam cativos os ânimos dos leitores e suscitam expectativa e deleite inacreditáveis; e acrescido a isso o artifício de excelente poeta, nada há que não possam na mente dos homens.

Eis, senhor Scipione, as condições que um judicioso poeta deve buscar na matéria nua: as quais (recapitulando com breve circunlóquio o quanto se disse) são estas: a autoridade da história, a verdade da religião, a licença do fingir, a qualidade dos tempos acomodados, e a grandeza e a nobreza dos acontecimentos. Mas essa que, antes de ter caído sob o artifício do poeta épico, matéria se chama, depois que foi pelo poeta disposta e tratada tornando-se fábula, não é mais matéria, mas é forma e alma do poema; e tal é por Aristóteles considerada; e, se não forma simples, ao menos a julgaremos um composto de matéria e de forma. Mas tendo no princípio deste Discurso sido assemelhada aquela matéria, que nua foi chamada por nós, à que chamam os naturais³¹ matéria-prima, julgo que do mesmo modo que na matéria-prima, ainda que priva de qualquer forma, no entanto, considera-se nela pelos filósofos a quantidade, a qual é sua perpétua e eterna companheira, e anteriormente ao nascimento da forma encontra-se com ela e depois da sua corrupção permanece com ela, assim também o poeta deve nessa nossa matéria, anteriormente a qualquer outra coisa, considerar a quantidade: por essa razão é necessário que, pondo-se ele a se ocupar de alguma matéria, tome-a acompanhada de alguma

²⁹ Eneida, I, 33. "Tão grande empresa era as bases lançar da progênie romana!", na tradução de Carlos Alberto Nunes. VIRGÍLIO. *Eneida*. Rev. João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 111.

³⁰ *Italia liberata dai goti*, publicado em 1547.

³¹ Ou seja, os filósofos naturalistas.

quantidade, sendo essa consideração dela inseparável. Advirta-se portanto que a quantidade que ele toma não seja tanta que, querendo ele depois, no formar a tessitura da fábula, inserir no meio dela muitos episódios, e adornar e ilustrar as coisas que são simples em sua natureza, venha o poema a crescer em tanta grandeza que inconveniente pareça e desmesurado: por essa razão não deve o poema exceder determinada grandeza, como no seu lugar tratar-se-á: se ele verdadeiramente quiser evitar essa desmesura e esse excesso, será necessário abandonar as digressões e os outros ornamentos que são necessários ao poema e quase nos puros e simples termos da história permanecer: o que a Lucano e a Sílio Itálico se vê ter acontecido, um e outro dos quais abraçou matéria bastante ampla e copiosa: porque aquele não só o conflito de Farsalos, como denota o título, mas toda a guerra civil entre César e Pompeu, esse toda a segunda guerra Africana pôs-se a tratar.³²

Matérias que, sendo por si mesmas amplíssimas, eram aptas a ocupar todo esse espaço que é concedido à grandeza da epopeia, não deixando lugar algum à invenção e ao engenho do poeta; e muitas vezes comparando as mesmas coisas tratadas pelo poeta Sílio e pelo historiador Lívio, muito mais enxutas e com menor ornamento me parece vê-las no poeta que no historiador, exatamente ao contrário daquilo que a natureza das coisas exigiria. E isso se pode bem notar em Tríssino, o qual quis como tema de seu poema toda a expedição de Belisário contra os Godos; e por isso é muitas vezes mais inosso e árido que a poeta não conviria; pois se uma parte apenas, e a mais nobre daquela empresa, se tivesse posto a descrever, por ventura poderia tê-lo feito de modo mais ornado e mais elegante de belas invenções.³³ Em suma, qualquer um que proponha matéria deveras ampla vê-se obrigado a alongar o poema além do conveniente termo (exagerada extensão haveria talvez no *Enamorado* e no *Furioso* para quem esses dois livros, distintos de título e de autor, quase um

³² O poema *Farsália*, de Lucano, narra a guerra entre César e Pompeu ao longo de dez livros, enquanto Sílio Itálico, em *Púnica*, dá conta, em dezessete livros, do conflito contra Anibal.

³³ A *Jerusalém libertada* não é a narração de toda a primeira Cruzada, mas tão somente do cerco realizado em Jerusalém pelos cavaleiros cristãos, evento concluído em 1099.

só poema considerasse, como em efeito o são³⁴); ou ao menos esforçar-se para deixar de lado os episódios e os outros ornamentos, os quais são ao poeta necessaríssimos. Maravilhoso foi nesse sentido o juízo de Homero: o qual, tendo proposto matéria deveras breve, acrescentou-lhe de episódios e enriquecendo-a com toda outra sorte de ornamento, reduziu-a a grandeza louvável e conveniente. A matéria um pouco mais ampla se propôs Virgílio, pois ele tanto num só poema recolhe quanto em dois poemas de Homero se contém; mas não porém de tanta amplidão a escolheu que em algum daqueles dois vícios tenha sido obrigado a cair. Com tudo isso sai às vezes tão restrito e tão parco nos ornamentos que, ainda que aquela puridade e aquela brevidade suas sejam maravilhosas e inimitáveis, não têm por ventura tanto do poético quanto tem a floreada e eloquente obra de Homero. E me lembro a esse propósito de ter ouvido dizer a Sperone³⁵ (cuja câmara privada, enquanto eu estudava em Pádua, tinha por hábito frequentar não com menor frequência e boa vontade que as escolas públicas, parecendo-me que me representasse a semelhança da Academia e do Liceu, nos quais os Sócrates e os Platões tinham o costume de debater); lembro-me, digo, de ter ouvido dele que o nosso poeta latino é mais semelhante ao orador grego que ao poeta grego, e o nosso orador latino tem maior conformidade com o poeta grego que com o orador grego; mas que o orador e o poeta grego colocaram em prática cada um por si a virtude que era própria de sua arte; enquanto um e outro latino, em vez disso, usurparam a excelência que à arte de outro era conveniente. E em realidade aquele que quiser examinar com sutileza a maneira de cada um deles verá que a copiosa eloquência de Cícero é muito conforme à larga facúndia de Homero;

³⁴ Matteo Maria Boiardo morreu em 1554, deixando incompleto seu romance *Orlando innamorato*. A conclusão da tarefa caberia a Ludovico Ariosto, cujo poema *Orlando furioso* inicia-se no exato ponto em que termina a parte escrita por Boiardo.

³⁵ Sperone Speroni (1500-1588) foi humanista e acadêmico da Accademia degli Infiammatoi, de Pádua, além de autor de escritos sobre poesia, retórica e filosofia. Tasso tornou-se bastante próximo de Speroni durante a sua estada universitária em Pádua, entre 1560-1565. Nesse período, o poeta, então com 18 anos, compôs os doze cantos que formam o poema heroico *Rinaldo*.

assim como na agudeza, na plenitude e no nervo³⁶ de uma ilustre brevidade são muito semelhantes Demóstenes e Virgílio.

Retomando então o quanto se disse, deve a quantidade da matéria nua ser tanta, e não mais, que possa pelo artifício do poeta receber muito crescimento, sem ultrapassar os termos da conveniente grandeza. Mas uma vez que se refletiu sobre o juízo que deve mostrar o poeta em torno da escolha do argumento, a ordem requer que no seguinte Discurso se trate da arte com a qual deve ser disposto e formado.

³⁶ O *Vocabulário* de Bluteau fornece como sinônimos de *nervo* "força" ou "poder".

DISCURSO SEGUNDO

Escolhida que terá o poeta matéria por si mesma capaz de toda perfeição, resta-lhe a outra muito mais difícil fadiga³⁷, que é de dar-lhe forma e disposição poética: em torno a esse ofício, como em torno a argumento próprio, quase toda a virtude da arte se manifesta. Mas, porquanto o que principalmente constitui e determina a natureza da poesia e a faz diferente da história é o considerar as coisas não como foram, mas à maneira como deveriam ter sido, tendo atenção preferivelmente ao verossímil universal que à verdade dos particulares, antes de qualquer outra coisa deve o poeta ponderar se na matéria de que se põe a tratar há algum acontecimento o qual, tendo ocorrido diversamente, ou sendo mais verossímil ou sendo mais admirável, ou por qual outra razão se queira, trouxesse maior deleite; e todos os sucessos que de tal feição inventará, ou seja, que melhor se de outro modo pudessem ter acontecido, sem respeito algum da verdade ou da história, à sua vontade mudadas e remudadas, e reduza os acidentes das coisas àquele modo que ele julgue melhor, a verdade alterada o todo fingido acompanhando.³⁸

Esse preceito muito bem soube pôr em obra o divino Virgílio: pois, tanto nas errâncias de Eneias como nas guerras passadas entre ele e Latino, perseguiu não o que verdadeiro cria, mas o que melhor e mais excelente julgou: porque não só é falso o amor e a morte de Dido, e o que de Polifemo se diz, e da Sibila, e do descer de Eneias ao inferno; mas as batalhas passadas entre ele e os povos do Lácio descreve diferentemente o que aconteceu segundo a verdade; e isso, confrontando a sua *Eneida* com o primeiro de Lívio³⁹ e com outros

³⁷ Note-se que o significado coetâneo de *fadiga* é "trabalho intenso, lida" etc.

³⁸ Tasso retoma parte do argumento do primeiro discurso, no qual salienta as diferenças entre o poeta e o historiador no que diz respeito à consideração dos acontecimentos escolhidos como matéria de escritura, ressaltando mais uma vez que é tarefa do poeta proporcionar aos seus leitores o deleite. Dessa maneira, é lícito que o artífice altere a verdade histórica (respeitando, claro, as condições individuadas por Tasso no discurso anterior) em favor da verossimilhança, que é, de acordo com Aristóteles, a base do deleite (*Poética*, IV).

³⁹ Ou seja, no primeiro livro de *Ab urbe condita libri*, em que o historiador Tito Lívio (69? 59? a.C. – 17) narra a fundação de Roma e de Cartago. Para o historiador, as duas cidades surgiram concomitantemente, enquanto na obra de Virgílio, Cartago aparece já como uma cidade formada antes mesmo que Eneias chegasse aos campos do Lácio.

históricos, claramente se vê. Mas assim como em Dido confundiu muito largamente a ordem dos tempos, por ter ocasião de misturar entre a severidade das outras matérias os agradabilíssimos discursos de amor e por estabelecer uma alta e hereditária razão para a inimizade entre Romanos e Cartagineses; e assim como recorreu à fábula de Polifemo e da Sibila para unir o maravilhoso com o verossímil; assim também alterou a morte de Turno, calou-se sobre a de Eneias, acrescentou a morte de Amata, mudou os acontecimentos e a ordem dos conflitos para aumentar a glória de Eneias e fechar com um fim mais perfeito o seu nobilíssimo poema. Às suas ficções foi muito favorável a antiguidade dos tempos.

Mas não deve a licença dos poetas estender-se tão além que se arrisque a mudar totalmente o fim último das empresas de que se pôs a tratar, ou também alguns dos acontecimentos principais e mais notos que na notícia do mundo já são recebidos como verdadeiros. Semelhante audácia mostraria aquele que Roma como vencida e Cartago como vencedora nos descrevesse, ou Aníbal superado em campo aberto por Fábio Máximo, não com arte o conteve⁴⁰. Semelhante teria sido o risco corrido por Homero, se verdade fosse aquilo que falsamente por alguns se diz, ainda que muito a propósito da intenção deles:

*che i Greci rotti e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.*⁴¹

Porquanto isso é um tolher de fato à poesia a autoridade que da história lhe vem: dessa razão movidos concluiríamos que deve o argumento do épico sobre alguma história ser fundado. Deixe o nosso épico o fim e a origem da empresa e algumas coisas mais ilustres na verdade delas, ou nada ou pouco alteradas, confunda os tempos ou as ordens das outras

⁴⁰ No original "arte tenuta a bada". Tasso mais uma vez se apropria de versos de Petrarca; desta vez, trata-se dos versos 49-51 do *Trionfo della fama*, no qual o poeta narra justamente o conflito entre Aníbal e Fábio Máximo: "egli [Fabio] ebbe occhi a vedere, a volar penne; / ed un gran vecchio il secondava appresso, / che con arte Anibale a bada tenne". O episódio referido insere-se no contexto da Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.); Fábio Máximo, ditador romano, adotou uma estratégia que privilegiava pequenos conflitos e evitava o confronto em campo aberto. Essa opção rendeu-lhe o apelido de "contemporizador" ("cuncactor").

⁴¹ "que os Gregos destroçados e que Troia vencedora, / e que Penélope foi meretriz." *Orlando furioso*, XXXV, 27. (Tradução nossa.)

coisas: e demonstre-se em suma mais artificioso poeta que veraz histórico. Mas, se na matéria a que ele se propôs encontrarem-se alguns acontecimentos que tenham sucedido justamente do modo como deveriam ter acontecido, pode o poeta, da maneira como são, sem alterações imitá-los; nem por isso da pessoa de poeta se despe, vestindo-se de histórico: ainda que possa às vezes acontecer que uns como poeta, outros como histórico trate das mesmas coisas; mas serão por eles consideradas com respeito diverso, já que o histórico as narra como verdadeiras, o poeta as imita como verossímeis; e se eu creio que Lucano não é poeta, não me move a isso crer a razão que induz alguns outros a semelhante crença, qual seja, que ele não é poeta porque narra acontecimentos verdadeiros. Isso apenas não basta; mas poeta ele não é porque de tal modo se obriga à verdade dos particulares que não tem respeito pelo verossímil em universal; e mesmo que narre as coisas tais como foram realizadas, não se preocupa em imitá-las como deveriam ter sido realizadas.

Ora, porquanto terá o poeta reduzido o verdadeiro e os particulares da história ao verossímil e ao universal, que é próprio de sua arte, procure que a fábula (fábula chamo a forma do poema que se pode definir como textura ou composição dos acontecimentos) procure, digo, que a fábula que em seguida quer formar seja inteira, ou toda, como queremos dizer, seja de conveniente grandeza, e seja una. E sobre essas três condições que à fábula são necessárias, distintamente e na ordem em que as propus, discorrerei. Toda ou inteira deve ser a fábula para que nela a perfeição se busque; mas perfeita não pode ser coisa que inteira não seja. Essa integridade encontrar-se-á na fábula, se ela tiver o princípio, o meio e o último. Princípio é aquilo que necessariamente não está depois de outra coisa, e as outras coisas estão depois dela. O fim é aquilo que está depois das outras coisas; nenhuma outra coisa tem depois de si. O meio é posto entre um e outro: e ele está depois de algumas coisas, e algumas outras

têm depois de si⁴². Mas para sair um pouco da brevidade das definições, digo que inteira é a fábula que em si mesma toda coisa contém que à sua inteligência seja necessária; e as razões e a origem da empresa de que se trata são nela expressas; e pelos devidos meios se conduz a um fim, o qual nenhuma coisa deixe ou não bem concluída ou não bem resolvida.

Essa condição da integralidade fica a desejar no *Orlando enamorado*, do Boiardo, nem se encontra no *Furioso* do Ariosto: falta ao *Enamorado* o fim, ao *Furioso* o princípio; mas num não foi defeito de arte, mas culpa de morte; no outro, não ignorância, mas eleição de querer fornecer aquilo que no primeiro foi começado⁴³. De que o *Enamorado* seja imperfeito não é necessária prova alguma; que não seja inteiro o *Furioso* é, do mesmo modo, também claro: pois se queremos que a ação principal daquele poema seja o amor de Rogério, falta para isso o princípio; se queremos que seja a guerra de Carlos e Agramante, do mesmo modo o princípio lhe falta: porque quando ou como foi Rogério tomado pelo amor de Bradamente não se lê ali; nem menos quando ou de que modo os Africanos moveram guerra aos Franceses, se não talvez em um ou dois versos acenado: e muitas vezes os leitores no conhecimento dessas fábulas ficariam no escuro, se do *Enamorado* não retirassem o que ao seu conhecimento é necessário. Mas se deve, como disse, considerar o *Orlando enamorado* e o *furioso* não como dois livros distintos, mas como um poema apenas, começado por um, e com os mesmos fios, ainda que mais bem enodada e mais bem coloridas, pelo outro poeta conduzido ao fim; e dessa maneira tendo-o em conta, será inteiro o poema, ao qual nada falte para inteligência das suas fábulas.

Essa condição da integridade faltaria do mesmo modo à *Ilíada*, de Homero, se verdade fosse que a guerra Troiana tivesse tomado por argumento do seu poema; mas essa

⁴² O princípio comparece capítulo VII da *Poética*: "Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, em si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas depois do quê existe outra coisa, à qual, necessariamente, ele estará unido. Fim, ao contrário, é o que, por natureza, acontece depois de alguma coisa, quer de modo necessário, que porque assim é na maior parte das vezes, mas, depois dele, não há mais nada. Meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o quê outra coisa vem."

⁴³ Conforme já aludido anteriormente.

opinião de muitos antigos, refutada e recusada pelos doutos do nosso século, claramente por falsa se manifesta; e se Homero mesmo é boa testemunha da própria intenção, não a guerra de Troia, mas a ira de Aquiles se canta na *Iliada*: "A ira, Deusa, celebra o Peleio Aquiles, o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades de valentes, de heróis"⁴⁴. E tudo aquilo que da guerra de Troia se diz, propõe-se a dizer como anexo e dependente da ira de Aquiles, acrescentando a grandeza da fábula; dessa ira plenamente a origem e as razões se narram na vinda do sacerdote Crisa e no rapto de Briseida; e com perpétua harmonia até ao fim é conduzida, ou seja, até a reconciliação que entre Aquiles e Agamênon é pela morte de Pátroclo ocasionada. Como é perfeitíssima em toda parte aquela fábula, e no seio da sua textura traz inteiro e perfeito conhecimento de si mesma, não convém aceitar de fontes extrínsecas coisas que sua inteligência nos facilitem. Esse defeito pode-se por ventura repreender em algum moderno, em que é necessário recorrer à prosa que anteriormente por sua declaração carrega escrita, porquanto essa tal clareza, que se tem dos argumentos e de outros semelhantes auxílios, não é nem artificiosa nem própria do poeta, mas extrínseca e mendigada.

Mas tendo tratado bastante da primeira condição requerida à fábula, passemos à segunda, que é a grandeza: não pareça excessivo ou inconveniente que, tendo já refletido sobre a grandeza no lugar onde da eleição da matéria se trata, agora fale-se disso onde o artifício da forma se deve ponderar: ali considerou-se a grandeza que trazia consigo a matéria nua; aqui ter-se-á consideração à grandeza que vem no poema pela arte do poeta por meio dos episódios.

Buscam as formas naturais determinada grandeza, e são circunscritas dentro de certos termos do mais e do menos, dos quais nem com o excesso nem com a falta é-lhes concedido sair. De maneira semelhante, buscam as formas artificiais uma quantidade

⁴⁴ A tradução é de Haroldo de Campos (São Paulo: Benvirá, 2010, p. 31). Mazzali destaca que, no texto original, a tradução dos versos foi feita pelo próprio Tasso, que citou os versos de memória.

determinada; não poderá a forma da nau introduzir-se num grão de milho, nem menos na grandeza do monte Olimpo: porquanto então se diz que nelas introduziu-se a forma quando a operação, que é própria e natural daquela tal forma, nelas se introduz; mas já não poderá encontrar-se a operação da nau, que é de sulcar o mar e de conduzir os homens e as merces de um litoral a outro, em quantidade que exceda em tanto ou em tanto falte. Assim também é talvez a natureza dos poemas; mas não quero porém que se considere até qual grandeza possa fazer crescer a forma do poema heroico, mas até qual grandeza seja conveniente que cresça; e sem nenhuma dúvida maior deve ser tal que as fábulas trágicas e cômicas não nasceram para ser em sua natureza⁴⁵. E assim como nos pequenos corpos pode bem haver elegância e graça, mas beldade e perfeição nunca, assim também os pequenos poemas épicos podem ser graciosos e elegantes, mas não belos e perfeitos: porque na beleza e perfeição, além da proporção, existe a grandeza necessária. Essa grandeza porém não deve exceder o conveniente da maneira como aquele Tício nos apresenta:

*o qual deitado sete jeiras abarca*⁴⁶.

Mas assim como o olho é direito juiz da dizível estatura do corpo (por isso conveniente grandeza haverá no corpo na vista do qual o olho não se confunde, mas pode, examinando todos os seus membros, conhecer sua proporção), assim também a memória comum dos homens é direita estimadora da medida conveniente do poema. Grande é convenientemente o poema no qual a memória não se perde nem se confunde; mas tudo unidamente compreendendo-o, pode considerar como uma coisa com outra esteja conectada e de outra dependa, e como as partes entre elas e com o todo sejam proporcionadas. Viciosos são sem dúvida os poemas, e em boa parte está perdida a obra que nisso se empenha, nos

⁴⁵ As fábulas heroicas diferenciam-se das fábulas trágica e cômica também pelo seu tamanho, de maneira que a primeira é a mais longa entre elas.

⁴⁶ De acordo com Mazzali, Tasso traduziu o texto de Tibulo I, 3, 75: “porrectusque novem Tityos per iugera terrae”. A citação deve ter sido feita de memória, pois há uma pequena imprecisão: no lugar de *nove*, do texto original, Tasso anotou *sete*: “il qual disteso sette campi ingombra”.

quais, tendo há pouco o leitor passado do meio, do princípio já se esqueceu; porquanto perde-se o deleite que pelo poeta, como principal perfeição, deve ser buscado com todo o estudo. Isso é como um acontecimento que suceda necessariamente ou verossimilmente depois de outro; como um com outro esteja concatenado e seja do outro inseparável; e em suma como de uma artificiosa textura dos nós nasça uma intrínseca, verossímil e inesperada solução. E, por ventura, quem o *Enamorado* e o *Furioso* como um só poema considerasse poder-lhe-ia parecer a sua longura deveras excessiva, e não apta a ser contida em uma simples lição de uma memória medíocre.

Depois da grandeza segue a unidade, que constitui a última condição que foi por nós atribuída à fábula. Essa é a parte, senhor Scipione, que deu aos nossos tempos ocasião de várias e longas contendidas àqueles

*che 'l furor letterato in guerra mena.*⁴⁷

Porquanto alguns a tenham julgado necessária, enquanto outros acreditaram que a multidão das ações é mais conveniente ao poema heroico. "Et magno iudice se quisque tuetur"⁴⁸; fazendo os defensores da unidade escudo da autoridade de Aristóteles, da majestade dos antigos poetas gregos e latinos, não lhes faltando as armas que pela razão são ministradas; mas têm por adversários o uso dos presentes séculos, o consenso universal das damas e cavaleiros e das cortes e, tal como parece, também a experiência, infalível pedra de toque da verdade: vendo-se que Ariosto, distanciando-se dos vestígios dos antigos escritores e das regras de Aristóteles, tem abraçadas muitas e diversas ações no seu poema, é lido e relido por todas as idades, por todos os sexos, noto em todas as línguas, agrada a todos, todos o louvam, vive e rejuvenesce sempre na sua fama e voa glorioso pelas línguas dos mortais; enquanto o Tríssino, por outro parte, que os poemas de Homero religiosamente se propôs a imitar e

⁴⁷ "que o furor letrado à guerra conduz", verso de Petrarca contido no *Trionfo della Fama* (III, 102).

⁴⁸ "São grandes seus patronos", citação da *Fársalia*, de Lucano (I, 127). Trad. Brunno Vieira. Campinas: Ed. Unicamp, 2011, p. 89.

dentro dos preceitos de Aristóteles se restringiu, nomeado por poucos, lido por pouquíssimos, apreciado por quase ninguém, mudo no teatro do mundo, morreu à luz dos homens, penosamente sepultado nas bibliotecas e na sala de estudos de algum literato permanece. Não faltam em favor dessa parte, além da experiência, argumentos maciços e galhardos; por isso alguns homens doutos e engenhosos, ou porque nisso verdadeiramente acreditassem, ou para mostrar a força de seu engenho e fazer-se graciosos ao mundo, adulando à semelhança de tirano (pois tal o é de fato) esse consenso universal, foram investigando novas e sutis razões, com as quais o confirmaram e fortificaram⁴⁹. Eu, por mim, ainda que tenha esses tais em suma reverência por doutrina e por facúndia e ainda que julgue que o divino Ariosto, por felicidade de natureza, pela sua acurada diligência, pelo variado conhecimento das coisas e pela longa prática dos excelentes escritores, da qual obtive um exato gosto do bom e do belo, chegasse ao engenho no poetar heroicamente o qual nenhum moderno e poucos entre os antigos atingiram, julgo, contudo, que não seja para ser seguido na multidão das ações; a qual multidão pode bem ser escusável no poema épico, atribuindo a culpa ou ao uso dos tempos ou ao mando de príncipe ou à súplica de dama ou a outras razões; mas louvável não será nunca considerada.

Nem por paixão nem por temeridade ou fortuitamente movo-me a isso dizer, mas por algumas razões: as quais, ou verdadeiras ou verossímeis que sejam, têm a virtude de curvar ou de manter firme nessa crença o meu ânimo. Pois se a pintura e as outras artes imitativas procuram que de um una seja a imitação; se os filósofos, que querem sempre o exato e o perfeito das coisas, entre as principais condições requeridas em seus livros buscam a unidade do assunto, a qual, apenas ela faltando, imperfeito o estimam; se na tragédia e na comédia, por fim, é por todos julgada necessária: visto que essa unidade, buscada pelos filósofos, seguida

⁴⁹ Tasso alude aqui aos preceptistas, como Giraldi Cinzio e Pigna, que defenderam o uso de fábula não unitária em poemas heroicos escritos em língua vulgar. Como será possível observar na sequência do texto, Tasso se posiciona contra essa perspectiva, defendendo, por sua vez, o princípio clássico da unidade, aplicável também aos poemas modernos.

pelos pintores e pelos escultores, guardada pelos seus companheiros cômicos e trágicos, deveria ser pelo épico evitada e desprezada? Se a unidade carrega em seu estado natural a perfeição, e imperfeição a multidão, de modo que os pitagóricos aquela entre as coisas boas e esta entre as ruins numeravam, de modo que esta à matéria e aquela à forma se atribui: por que ao poema heroico também não trará maior perfeição a unidade que a multidão? Além disso, pressupondo que a fábula seja o fim do poeta, como afirma Aristóteles⁵⁰, e ninguém até agora o negou: se uma será a fábula, um será o fim; se mais e diversas serão as fábulas, mais e diversos serão os fins; mas quanto melhor obra quem volta-se para um só fim que quem a diversos fins se propõe, nascendo da diversidade dos fins distração no ânimo e impedimento no operar, muito melhor operará o imitador de uma só fábula que o imitador de muitas ações. Acrescento que da multidão das fábulas nasce a indeterminação; e pode esse procedimento prosseguir infinitamente, sem que o seja pela arte prefixo ou circunscrito término algum. O poeta que de uma fábula trata, terminada esta, chegou ao seu fim: quem mais que isso tece, ou quatro ou seis ou dez delas poderá tecer; não mais a esse número que àquele será obrigado: não poderá ter, portanto, determinada certeza, qual seja o fim no qual convém parar. Por fim a fábula é a forma essencial do poema, como ninguém duvida; no entanto, quanto mais forem as fábulas distintas entre elas, uma das quais da outra não dependa, mais serão, conseqüentemente, os poemas. Sendo isso portanto, que chamamos um poema de mais ações, não um poema, mas uma multidão de poemas unidos, ou aqueles poemas serão perfeitos ou imperfeitos: se perfeitos, será necessário que tenham a devida grandeza; e tendo-a, resultará disso dimensão muito maior que não são os volumes dos legistas; se imperfeitos, é melhor fazer um só poema perfeito que muitos imperfeitos. Não tomo em consideração que, se esses poemas são muitos e distintos em sua natureza, como se prova pela multidão e distinção das

⁵⁰ No capítulo IX da *Poética* lê-se: “De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones”. (ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madri: Gredos, 1974. p. 160.)

fábulas, tem não apenas de confuso, mas também de monstruoso o transpor e o misturar os membros de um com os do outro: semelhante àquela besta que nos descreve Dante:

*Ellera abbarbicata mai non fue
ad arbor sì, como l'orribil fera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.*⁵¹

e aquilo que segue. Mas porque eu disse que o poema de mais ações são muitos poemas, e anteriormente disse que o *Enamorado* e o *Furioso* eram um só poema, não se nota contrariedade na minha opinião; por isso aqui compreendo a voz⁵² exatamente segundo o seu próprio e verdadeiro significado, e ali a tomei como comumente se usa: um só poema, ou seja, uma só composição de ações, como dir-se-ia uma só história. Aristóteles, movido por ventura por essas razões, ou por outras que ele viu e que a mim não me vêm à mente, determinou que a fábula do poema uma devesse ser: a qual determinação foi como boa aceita por Horácio na *Poetica*, ali onde ele disse: "Isso de que se trata, seja simples e uno"⁵³. A essa determinação vários com várias razões repugnaram, excluindo daqueles poemas heroicos, que romances⁵⁴ se chamam, a unidade da fábula, não somente como não necessária, mas como danosa inclusive. Mas não quero me referir agora a tudo aquilo que em torno a essa matéria foi dito por eles: porque algumas coisas se leem em alguns deveras levianas e pueris, e totalmente indignas de resposta. Declararei apenas aquelas razões que com maior semelhança da verdade essa opinião confirmam; as quais em suma a quatro se reduzem e são estas.

⁵¹ Citação da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (Inf. XXV, 58-60). Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro, p. 171: "Nunca tão firmemente a hera abraça / uma árvore, como essa horrível fera / co'os membros todos do outro se entrelaça".

⁵² Entre os quincentistas, voz significava também "vocábulo" ou "palavra".

⁵³ "denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum" (Art. poét., 23).

⁵⁴ O termo foi utilizado em português por Manuel Pires de Almeida no texto "Do Romance, ou Liuro de Batalha e dos Liuros de Cauallaria", escrito provavelmente na década de 1630, conforme apontam Adma Muhana e Flávio Reis na apresentação de sua edição do texto de Pires Almeida.

O romance (assim chamam o *Furioso* e outros semelhantes) é espécie de poesia diferente da epopeia e não conhecida por Aristóteles: por isso não é obrigada às regras dadas por Aristóteles à epopeia. E se diz Aristóteles que a unidade da fábula é necessária na epopeia, não diz porém que se convenha a essa poesia de romances, que é de natureza não conhecida por ele. Acrescento a segunda razão, e é esta. Toda língua tem desde a natureza algumas condições próprias e naturais dela que aos outros idiomas de nenhum modo convêm: o que parecerá manifesto a quem estiver miudamente considerando quantas coisas no idioma grego têm graça e energia admiráveis e que depois na latina tornam-se frias e insípidas; e quantas há que tendo força e virtude grandíssima na latina, soam mal na toscana. Mas entre as outras condições que traz consigo o nosso idioma italiano, uma entre elas é esta, ou seja, a multidão das ações; e tal como aos Gregos e Latinos inconveniente seria a multidão das ações, assim aos Toscanos a unidade da fábula não convém. Além disso, aquelas poesias são tão melhores quanto mais pelo uso são aprovadas, junto ao qual é o arbítrio e a potestade tanto sobre a poesia como sobre as outras coisas. E isso testifica Horácio quando diz:

*quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*⁵⁵

Mas essa maneira de poesia, que romança⁵⁶ se chama, é mais aprovada pelo uso: melhor, portanto, deve ser julgada. Finalmente assim concluem: o poema é tão mais perfeito quanto melhor atingir o fim da poesia; mas muito melhor e mais facilmente é atingido pelo romance que pela epopeia, ou seja, pela multidão que pela unidade das ações: deve-se portanto antepor o romance à epopeia: mas que o romance alcance melhor o fim é tão noto que não há nenhum mister de prova alguma: por isso, sendo o fim da poesia o deleitar, maior deleite para nós produzem os poemas de mais fábulas que de uma só, como a experiência nos demonstra.

⁵⁵ *Arte poética*, 72. “pois só a ele [ao uso] pertencem a soberania e o direito e a legislação da língua” (Trad. Rosado Fernandes. Lisboa: LCE, s. d. p. 65).

⁵⁶ O uso do termo *romance* em sua forma ajetivada (*poesia romança*) não é comum nem português, nem em italiano. Nesse caso, optou-se por seguir o original.

Esses são os fundamentos sobre os quais se sustenta a opinião dos que a multidão das ações julgaram conveniente aos romances: consistentes e corretos certamente, mas não tanto porém que pelas máquinas da razão não possam ser expugnados (tendo em vista que a razão encontra-se pela parte contrária, como a mim alegre acreditar): contra os quais a debilidade do meu engenho, confiado nessa razão, não cessarei de empregar.

Mas vamos ao primeiro fundamento, sobre o qual se diz: O romance é espécie distinta da epopeia, não conhecida por Aristóteles: por isso não deve cair sob as regras às quais ele obriga a epopeia. Se o romance é espécie distinta da epopeia, é coisa clara que é distinto por alguma diferença essencial, porque as diferenças acidentais não podem fazer diversidade de espécie; mas não se encontrando entre o romance e a epopeia diferença específica alguma, segue disso claramente que distinção alguma de espécie não se encontre entre eles. Que não se encontre entre eles diferença essencial alguma, a qualquer um pode facilmente ser manifesto. Três somente são as diferenças essenciais na poesia, das quais, quase de várias fontes, vários e distintos poemas derivam: e são, como no precedente Discurso dissemos, a diversidade das coisas imitadas, a diversidade da maneira de imitar, e a diversidade dos instrumentos com os quais se imita. Por essas só os épicos, os cômicos, os trágicos e os citaristas são diferentes: dessas nasceria a diversidade da espécie entre o romance e a epopeia, se alguma houvesse. Imitam o romance e a epopeia as mesmas ações; imitam com o mesmo modo; imitam com os mesmos instrumentos: são portanto da mesma espécie. Imitam o romance e a epopeia as mesmas ações, ou seja, as ilustres; nem só há entre elas a conveniência de imitar geralmente os ilustres, que há entre o épico e o trágico, mas também uma mais particular e mais estreita afinidade de imitar o mesmo ilustre: o que, digo, não é fundado sobre a grandeza dos fatos que causam horror e compaixão, mas sobre as generosas e magnânimas ações dos heróis; aquele ilustre que se determina não com as pessoas em posição intermediária entre o vício e a virtude, mas as valorosas em supremo grau de

excelência: essa conveniência de imitar o mesmo ilustre se vê claramente entre os nossos romances e os épicos dos Latinos e dos Gregos. Imitam o romance e a epopeia com a mesma maneira: num e noutro poema aparece a figura do poeta; narram-se as coisas, não se representam; nem tem por fim a cena e as ações dos histriões, como a tragédia e a comédia. Imitam com os mesmos instrumentos: um e outro usam o verso nu, não se servindo nunca nem do ritmo nem da harmonia, que são do trágico e do cômico.

Portanto, da concordância das ações imitadas e dos instrumentos e dos modos de imitar, conclui-se ser a mesma espécie de poesia a que é dita épica e a que se chama romance. Onde pois esse nome de romance seja derivado, várias são as opiniões que agora não se faz necessário contar; mas não é inconveniente que sob a mesma espécie alguns poemas sejam tidos por diferentes por causa de diversidades acidentais, os quais com diferente nome sejam chamados; assim como entre as comédias, outras foram ditas *statariae*⁵⁷, outras...⁵⁸, outras do saio, outras da toga tomavam o nome; mas todas porém convinhavam nos preceitos e nas regras essenciais da comédia, como esse da unidade. Se portanto o romance e a epopeia são de uma mesma espécie, devem estar restritos às obrigações das mesmas regras: enormemente falando das regras que não só em todo poema heroico, mas em todo poema são absolutamente necessários. Tal é a unidade da fábula, a qual Aristóteles em todas as espécies do poema procura, não mais no heroico que no trágico ou no cômico: de modo que, se também fosse verdade o que se diz, que o romance não fosse poema épico, não, porém, seguiria disso que a unidade da fábula não fosse nele, conforme o parecer de Aristóteles, necessária. Mas que isso não seja verdade me parece bem demonstrado: pois, posto que quiseram afirmar que o romance é espécie distinta da epopeia, convinha-lhes demonstrar que Aristóteles é faltoso e defeituoso no assinalar as diferenças; e quem bem considera que aquelas diferenças, das quais

⁵⁷ Uma das modalidades de comédia latina, caracterizada por entrecho simples e pouco movimentado.

⁵⁸ Em todas as edições e traduções pesquisadas, esse trecho aparece como lacunar. Embora não haja nessas versões nenhum comentário sobre esse fato, assumimos que se trata de corrupção do autógrafa.

aparentemente proceda diversidade de espécie entre o romance e a epopeia, ocorrem de maneira acidental que mais acidental não é no homem o ser exercitado na corrida e na luta ou saber a arte da defesa. Assim é aquela, que o argumento do romance seja fingido e o da epopeia retirado da história: pois se essa fosse diferença específica, necessariamente seriam diferentes de espécie todos os poemas entre os quais se encontrasse essa diferença. Diferentes, portanto, de espécie seriam o *Anteu* de Agatão e o *Édipo* de Sófocles, e em suma as tragédias cujo argumento fosse fingido das que o retirassem da história; e, conforme a razão usada por eles, a tragédia de argumento fingido não teria a obrigação das mesmas regras que tem a tragédia de argumento verdadeiro. Por isso nem a unidade da fábula seria nela necessária, nem o mover o terror e a compaixão o seu fim. Mas isso, sem nenhuma dúvida, é inconveniente: inconveniente portanto seria também que o fingimento ou verdade do argumento fosse diferença específica.

Do mesmo valor são as outras diferenças que constituem; e com os fundamentos da mesma razão se podem refutar. E por que muitos creram que o romance seja espécie de poesia não conhecida por Aristóteles, não quero silenciar-me sobre isso: que espécie de poesia não está hoje em uso, nem esteve em uso nos tempos antigos, nem por um longo transcurso de séculos de novo surgirá, em cujo conhecimento não se deva crer que penetrasse Aristóteles com a mesma agudeza de engenho com a qual todas as coisas, que nesse grande maquinário Deus e a natureza encerraram, dispôs sob dez capítulos⁵⁹, e com a qual tantos e de tal modo variados silogismos a algumas poucas formas reduzindo, breve e perfeita arte compôs: de tal modo que a arte incógnita aos antigos filósofos, a não ser quanto naturalmente cada um disso

⁵⁹ Entenda-se *capítulo* aqui não como subdivisões de uma obra, mas como os assuntos de que Aristóteles tratou ao longo de todos os seus livros conhecidos. Essa enumeração, no entanto, tem variado entre os estudiosos. O historiador Diógenes Laércio, que viveu entre os séculos III e VI, por exemplo, em *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* divide a obra de Aristóteles em nove temas: lógica, física, ciências naturais, ciência da alma (psicologia), metafísica, poética, retórica, política e moral.

participa⁶⁰, por ele só reconhece o primeiro princípio e a última perfeição dela. Viu Aristóteles que a natureza da poesia não era outro que imitar; viu conseqüentemente que a diversidade das suas espécies não podia nela derivar de outro lugar que de alguma diversidade dessa imitação; e que essa variedade somente de três guisas podia nascer: ou das coisas, ou do modo, ou dos instrumentos. Viu portanto quantas podiam ser as diferenças essenciais da poesia; e tendo visto as diferenças, viu por consequência quantas podiam ser as suas espécies; porque, sendo determinadas as diferenças que constituem as espécies, convém que determinadas sejam as espécies, e tantas somente quantos são os modos dos quais possam juntar-se (ou combinar-se, como se diz) as diferenças.

Era a segunda razão: que cada língua possui algumas propriedades particulares e que a multidão das ações é própria dos poemas toscanos, como é a unidade dos latinos e dos gregos. Não nego eu que cada idioma não possua algumas coisas que lhe sejam próprias, por isso, vemos algumas elocuições tão próprias de uma língua que em outro idioma não podem ser apropriadamente transportadas. É a língua grega muito apta à expressão de cada mínima coisa: a essa mesma expressão inepta é a latina, mas muito mais capaz de grandeza e de majestade; e a nossa língua toscana, ainda que com igual som na descrição das guerras não nos encha as orelhas, com maior docilidade, porém, no tratar as paixões amorosas nos lisonjeia. O que, portanto, é próprio de uma língua ou é frase e elocução, e isso nada importa ao nosso propósito, falando nós de ações e não de palavras; ou então diremos que é próprio de uma língua as matérias as quais são tratadas melhor por ela que pela outra, como é a guerra pela latina, e o amor pela toscana. Mas clara coisa é que se o idioma toscano for apto a exprimir muitos acidentes amorosos, será apto de modo semelhante a exprimir apenas um; e se a língua latina for disposta a tratar de um sucesso de guerra, será de modo semelhante disposta a tratar de muitos: de modo que eu por mim não consigo saber a razão pela qual a

⁶⁰ Embora os filósofos anteriores a Aristóteles fossem leitores de poesia, eles não se puseram a refletir sobre o fazer poético, tal como fez Aristóteles.

unidade das ações seja própria dos poemas latinos, e a multidão, dos vulgares. Nem, por ventura, razão alguma se pode manifestar disso: porque se eles a mim perguntarem por qual razão as matérias da guerra são estimadas mais próprias da latina e as amorosas da toscana, responderia que isso se diz acontecer pelas muitas consoantes da latina e pela longura do seu hexâmetro, mais aptas ao estrépito das armas e à guerra; e pelas vogais da toscana, e pela harmonia das rimas, mais conveniente à aprazibilidade dos afetos amorosos; mas não porém que essas matérias sejam de tal maneira próprias desses idiomas que as armas na toscana e os amores na latina não possam convenientemente ser expressas por excelente poeta. Concluindo pois, digo que, ainda que seja verdade que cada língua tenha as suas propriedades, é dito, no entanto, sem razão alguma que a multidão das ações seja própria dos poemas vulgares, e a unidade dos latinos e dos gregos. Nem mais dificultoso é responder à razão: a qual era que aquelas poesias são mais excelentes quanto mais são pelo uso aprovadas; donde mais excelente é o romance que a epopeia, sendo mais pelo uso aprovado. A essa razão querendo eu contradizer, convém que, por maior inteligência e clareza da verdade, derive de mais alto princípio o meu raciocínio.

Há algumas coisas que em sua natureza não são nem boas nem ruins; mas dependendo do uso, boas ou ruins são, conforme o que o uso lhes determina. Tal é o vestir, que tanto é louvável quanto pelo costume é aceito; tal é o falar; e por isso respondeu-se convenientemente a alguém: Vive como viveram os homens antigos e fala como hoje em dia se discursa. Disso ocorre que muitas palavras, que já foram escolhidas e peregrinas⁶¹, agora trituradas pelas bocas dos homens, tornaram-se comuns, vis e popularescas; muitas, ao contrário, que anteriormente foram desprezadas como bárbaras e hórridas, agora são recebidas como elegantes e cidadãs: muitas delas envelhecem, muitas delas morrem, e delas nascem e

⁶¹ Na definição de Raphael Bluteau: “Cousa peregrina, val[e] o mesmo que cousa rara, singular, excelente” (p. 416).

nascerão muitas outras, como agrada ao uso, que com pleno e livre arbítrio as governa. E essa mutação dos vocábulos foi com a comparação das folhas notavelmente expressa por Horácio:

*Ut sylvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenun ritu florent modo nata vigentque.*⁶²

E acrescentou:

*Multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula; si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*⁶³

Dessa razão concluem os peripatéticos contra aquilo em que acreditaram alguns filósofos: que as palavras não são obras compostas pela natureza, nem mais na natureza delas uma coisa em vez de outra signifiquem⁶⁴: pois se assim fossem, do uso não dependeriam; mas que sejam feitura dos homens, nada por si só denotam: de maneira que, como lhes aprouver, pode ora esse ora aquele conceito ser por elas significado; e não tendo fealdade ou beleza alguma que seja delas próprias ou natural, belas e feias parecem segundo o que o uso as julga, o qual, sendo mudabilíssimo, é necessário que mudáveis sejam todas as coisas que dele dependam.

Assim são, em suma, não só o vestir e o falar, mas todas aquelas que, com um nome comum, usanças se chamam. Essas, como o nome delas demonstra, são destinadas pelo costume à censura e ao louvor. E sob essa consideração caem muitas das oposições que se fazem a Homero sobre o decoro das pessoas, como alguns dizem, mal conhecido por ele.

⁶² *Arte poética*, 60-2. “Assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor” (*op. cit.*, p. 63).

⁶³ *Arte poética*, 70-2. “Muitos vocábulos, já desaparecidos, voltarão à vida, e muitos outros, agora em moda, desaparecerão, se o uso assim o quiser, pois só a ele pertencem à soberania e o direito e a legislação da língua” (*op. cit.*, p. 65).

⁶⁴ Isto é, as palavras não apresentam significado intrínseco. Este depende do uso; por esse motivo, o poeta precisa estar atento à adequação do vocabulário utilizado em sua composição.

Algumas outras coisas se encontram, pois, que assim determinadamente são em sua natureza: ou seja, são ou boas ou ruins por si mesmas, e não tem o uso sobre elas império ou autoridade nenhuma. Dessa sorte são o vício e a virtude: por si mesmo é mau o vício, por si mesma é honesta a virtude; e as obras virtuosas e viciosas são por si mesmas louváveis e dignas de vitupério. E aquilo que por si mesmo é desta maneira, por quanto o mundo e os costumes variem, sempre no entanto será desta maneira; nem se uma vez mereceu louvor aquele que recusou o ouro dos Samnitas⁶⁵, ou aquele que

*legò sé vivo, el il padre morto sciolse,*⁶⁶

a essas suas ações não será nunca, pelo transcorrer dos séculos, atribuído vitupério. Dessa sorte, são de modo semelhante as obras da natureza: de maneira que aquilo que uma vez foi excelente, malgrado a instabilidade do uso, será sempre excelente. A natureza é estabilíssima nas suas operações, e procede sempre com um comportamento certo e perpétuo, se não quanto por defeito e inconstância da matéria se vê variar algumas vezes, porque, guiada por um lume e por uma escolta infalível, observa sempre o bom e o perfeito; e sendo o bom e o perfeito sempre o mesmo, convém que o seu modo de operar seja sempre o mesmo. Obra da natureza é a beleza, a qual consistindo em certa proporção de membros, com grandeza conveniente e com elegante suavidade de cores, essas condições que belas por si mesmas uma vez foram, belas sempre serão, não poderia o uso fazer que parecessem outra coisa; assim como, por outro lado, não pode fazer o uso de tal maneira que belos pareçam as cabeças pontiagudas e

⁶⁵ Mânio Cúrio Dentato foi um cônsul romano reconhecido pela sua frugalidade. Durante a guerra de Roma contra os samnitas (343 a.C. e 290 a.C), teria, conforme narra Valério Máximo (*Factorum et dictorum memorabilium*, IV, 3,5; VI, 3,4), recusado os presentes que os inimigos teriam lhe enviado numa tentativa de convencer Mânio a ajuda-los a fazer com que a guerra pendesse para o lado deles.

⁶⁶ “prende-se vivo, e o pai morto libertou”. O trecho, pertencente ao *Triunfo da Fama*, de Petrarca (II, 30), alude ao episódio em que Címon, para que o corpo de seu pai, Milcíades, que morreu na prisão, não fosse privado do sepultamento, teria solicitado que ele mesmo fosse aprisionado no lugar do pai.

os pescoços⁶⁷, entre as nações nas quais assim feitas qualidades se veem na maior parte dos homens. Mas tais em si mesmas sendo obras da natureza, tais em si mesmas convém que sejam as obras da arte que da natureza é imitadora imediata.

E para me manter no exemplo dado: se a proporção dos membros por si mesma é bela, essa mesma imitada pelo pintor e pelo escultor por si mesma será bela; e se o natural é louvável, o artificioso que do natural depende será sempre louvável. Disso ocorre que as estátuas de Praxíteles ou de Fídias, que, foram salvas para nós da malignidade dos tempos, tão belas parecem aos nossos homens, como belas aos antigos costumavam parecer; nem o curso de tantos séculos ou a alteração de tantas usanças coisa nenhuma pôde diminuir da sua dignidade. Tendo eu desse modo distinguido, facilmente àquela razão se pode responder, na qual se diz que mais excelentes são as poesias que mais aprova o uso, porque cada poesia é composta de palavras e de coisas. Quanto às palavras conceda-se (já que nada releva ao nosso propósito) que as melhores sejam as que mais pelo uso são recomendadas: porquanto em si mesmas nem belas são nem feias, mas quais pareçam, o costume assim as faz parecer: de maneira que as vozes que junto ao rei Ênzio⁶⁸ e junto aos outros antigos oradores foram [página 384] estimadas soam às nossas orelhas um não sei o quê de desagradável. As coisas, pois, que do uso dependem, como a maneira de combater, os modos das aventuras, o rito dos sacrifícios e dos convívios, as cerimônias, o decoro e a majestade das pessoas; isso, digo, como agrada à usança, que hoje vive e que domina o mundo, se devem acomodar. Porém inconveniente seria na majestade dos nossos tempos, que a filhinha de rei, com suas donzelas de companhia, fosse lavar os panos no rio; e isso em Nausicaä, introduzida por Homero, não era naqueles tempos inconveniente: de modo semelhante que no lugar da justa se usasse o combater sobre os carros, e muitas outras coisas semelhantes que por brevidade passo adiante.

⁶⁷ “Gosi”, no original. O termo não pertence ao vocabulário italiano, tendo sido identificado por Francesco Martilotto (“La ‘larga inconsiderata licenza’: Note su Diomede Borghesi censore del Tasso”. In: *Studi Tassiani*, n. 55, 2007, p. 105-123) como uma influência do dialeto de Bérgamo.

⁶⁸ Ênzio da Sardenha (1220-1272) foi filho ilegítimo de Federico II, rei do Sacro Império Romano-Germânico, entre 1220 e 1250.

Porém, pouco judicioso nessa parte se mostrou o Tríssino, que imitou em Homero as coisas que a mutação dos costumes já havia tornado menos louvável. Mas as que imediatamente sobre a natureza são fundadas, e que por si mesmas são boas e louváveis, não têm relação alguma com o costume: nem a tirania do uso sobre elas em parte alguma se estende. Tal é a unidade da fábula, que traz em sua natureza bondade e perfeição no poema, assim como em cada século passado e futuro ocasionou e ocasionará. Tais são os costumes: não os que com nome de usanças são chamados, mas aqueles que na natureza fixaram as suas raízes, das quais fala Horácio nestes versos:

*Reddere qui voces iam scit puer, et pede certo
signat humum, gestit paribus colludere, et iram
colligit, ac ponit temere, et mutatur in horas.*⁶⁹

Em torno à conveniência da qual se ocupa quase todo o segundo da *Retórica* de Aristóteles. A esses costumes do moço, do velho, do rico, do poderoso, do pobre e do ignóbil, aquilo que num século é conveniente, em todo século é conveniente: pois se tal não fosse, disso não teria falado Aristóteles: já que ele apenas faz profissão de falar dessas coisas que sob a arte podem cair; e a arte sendo certa e determinada, não pode compreender sob as suas regras aquilo que, dependendo da instabilidade do uso, é incerto e mudável. Assim como também não teria discorrido sobre a unidade da fábula, se não ele não houvesse julgado essa condição ser em todo século necessária. Mas enquanto querem alguns fundar nova arte sobre novo, destroem a natureza da arte, e a do uso mostram não conhecer.

Essa é, senhor Scipione, a distinção, sem a qual não se pode responder àqueles que perguntassem quais poemas devem ser preferivelmente imitados: os dos antigos épicos ou os dos modernos romancistas: porque em algumas coisas aos antigos, em algumas coisas aos

⁶⁹ *Arte poética*, 158-160. “O menino, que já sabe articular palavras e o chão bate com passo certo, exulta por brincar com seus iguais e as cóleras que vai tendo, logo as esquece, mudando de hora a hora” (*op. cit.* p. 81).

modernos devemos nos assemelhar. Essa distinção, mal conhecida pelo vulgo, que costuma mais atentar aos acidentes que à substância das coisas, é razão que ele, vendo pouca conveniência de costumes e pouca elegância de invenções naqueles poemas, nos quais a fábula é una, crê que a unidade da fábula seja, de modo semelhante, vituperável. Essa mesma distinção, mal conhecida por alguns doutos, os induziu a deixar o deleite das aventuras e das cavalarias dos romances e o decoro dos costumes modernos, e a tomar dos antigos, junto à unidade da fábula, também as outras partes que menos caras são para nós. Essa, bem conhecida e bem usada, será razão que, com deleite não menor dos homens vulgares que dos inteligentes, os preceitos da arte sejam observados, tomando-se de um lado, com aquela elegância de invenções que tornam para nós tão gratos os romances, o decoro dos costumes; do outro, com a unidade da fábula, a solidez e o verossímil, que nos poemas de Homero e Virgílio se veem.

Resta a última razão, a qual era que, sendo o fim da poesia o deleite, as poesias são mais excelentes quanto melhor esse fim alcancem; mas melhor o alcança o romance que a epopeia, como a experiência demonstra. Concedo eu aquilo que verdadeiro estimo e que muitos negariam; ou seja, que o deleite seja o fim da poesia. De modo semelhante, concedo aquilo que a experiência nos demonstra: ou seja que maior deleite ocasione aos nossos homens o *Furioso* que a *Italia liberata*, ou então a *Ilíada* ou a *Odisseia*. Mas nego porém aquilo que é principal e que importa tudo no nosso propósito: ou seja, que a multidão das ações seja mais apta a deleitar que a unidade: porque ainda que mais deleite o *Furioso*, o qual muitas fábulas contém, que a *Italia liberata*, ou então os poemas de Homero, que uma fábula contém, não ocorre por respeito da unidade ou da multidão, mas por duas razões, as quais nada relevam no nosso propósito. Uma, porque no *Furioso* se leem amores, cavalarias, aventuras e encantos, e em suma invenções mais elegantes e mais acomodadas aos nossos ouvidos que as do Trissino não são: as quais invenções não são mais determinadas à multidão

que à unidade; mas nessa e naquela se podem igualmente encontrar. A outra é porque na conveniência das usanças e no decoro atribuído às pessoas muito mais excelentes se demonstra no *Furioso*. Essas razões, como são acidentais à multidão e à unidade da fábula, e não de tal maneira próprias daquela que a esta não sejam convenientes, assim também não devem concluir que mais deleite a multidão que a unidade. É por isso que, sendo a nossa humanidade composta de naturezas deveras diferentes entre si, é necessário que de uma mesma coisa sempre não se compraza, mas com a diversidade procure satisfazer ora a uma ora à outra de suas partes. Uma razão apenas, além das ditas, se pode imaginar muito mais própria que as outras: essa é a variedade, a qual, sendo em sua natureza deleitosíssima, muito maior dirão que se encontre na multidão que na unidade da fábula. Não nego que a variedade não ocasione prazer: além do quê, negar isso seria contradizer a experiência dos sentimentos, vendo nós que mesmo as coisas que por si mesmas são desagradáveis, pela variedade no entanto tornam-se caras para nós; e que gostamos da vista dos desertos e do horror e da rigidez dos alpes além da amenidade dos lagos e dos jardins: digo pois que a variedade é louvável até o termo que não termine em confusão; e que até esse termo é tão capaz de variedade a unidade quanto a multidão das fábulas: a qual variedade se não se vê em poema de uma ação, se deve crer que seja antes imperícia do artífice que defeito da arte; os quais, por escusar talvez a sua insuficiência, atribuem essa sua própria culpa à arte.

Não era por ventura tão necessária essa variedade nos tempos de Virgílio e de Homero, sendo os homens daquele século de gosto não tão indolente: porém não atentaram muito a isso, ainda que, no entanto, maior se encontre em Virgílio que em Homero⁷⁰. Necessaríssima era aos nossos tempos; e por isso devia Tríssino aos sabores dessa variedade condimentar o seu poema, se queria que desses gostos tão delicados não fosse esquivado; e se não tentou introduzi-la no poema, ou não teve conhecimento da necessidade, ou o desesperou

⁷⁰ Subtende-se aqui, maior variedade há em Virgílio que em Homero.

como impossível. Eu, por mim, estimo-a necessária no poema heroico e possível de ser obtida. Por esse motivo, assim como nesse admirável ministério de Deus que se chama mundo, o céu se vê esparso ou distinto de tanta variedade de estrelas; e, descendo depois pouco a pouco, o ar e o mar cheios de pássaros e de peixes; e a terra, que hospeda tantos animais tão ferozes como mansos, na qual se encontram riachos e fontes e lagos e prados e campos e selvas e montes; e aqui frutas e flores, lá gelos e neves, aqui habitações e culturas, lá solidões e horrores: com tudo isso um é o mundo que tantas e tão diversas coisas no seu ventre encerra, uma a forma e a essência sua, um o modo pelo qual são as suas partes com discorde concórdia juntas unidas e coligadas; e não faltando nada nele, não porém existe de excessivo ou de não necessário; assim de modo semelhante julgo que por excelente poeta (o qual não por outro divino é dito se não porque, ao supremo Artífice às suas operações assemelhando-se, da sua divindade vem a participar) se possa formar um poema no qual, quase num pequeno mundo, aqui se leem ordenanças de exércitos, aqui batalhas terrestres e navais, aqui expugnações de cidades, escaramuças e duelos, aqui justas, aqui descrições de fome e de sede, aqui tempestades, aqui incêndios, aqui prodígios; ali se encontrem concílios celestes e infernais, ali se veem cisões, ali discórdias, ali errâncias, ali venturas, ali encantos, ali obras de crueldade, de audácia, de cortesia, de generosidade; ali acontecimentos de amor, ou felizes ou infelizes, ou ledos ou que causam compaixão; mas que no entanto uno seja o poema que tanta variedade de matérias contenha, una a forma e a fábula sua, e que todas essas coisas sejam de tal maneira compostas que uma à outra observe, uma à outra corresponda, uma da outra ou necessariamente ou verossimilmente dependa: de tal modo que uma só parte retirada ou mudada de lugar, o todo arruíne.

Essa assim feita verdadeira tanto será mais louvável quanto carregar consigo mais dificuldades: por essa razão é algo bastante simples e de nenhuma indústria fazer com que em muitas e separadas ações nasça grande variedade de acidentes; mas que a mesma variedade

em apenas uma só ação se encontre, "hoc opus, hic labor est"⁷¹. Na que nasce por si mesma da multidão das fábulas, não se conhece arte ou engenho algum do poeta, e pode ser comum aos doutos e aos indoutos: essa depende totalmente do artifício do poeta e, como intrínseca a ele, por ele só se reconhece, nem pode ser obtida por medíocre engenho. Aquela, em suma, tanto menos deleitará quanto será mais confusa e menos inteligível; essa, pela ordem e pela ligadura das suas partes, não só será mais clara e mais distinta, mais muito mais trará de novidades e de maravilhas. Uma portanto deve ser a fábula e a forma, como em qualquer outro poema, assim nos que tratam de armas e de amores dos heróis e dos cavaleiros errantes e que com nome comum poemas heroicos se chamam. Mas a forma é dita una de mais maneiras. Una se diz a forma dos elementos, a qual é simplíssima, e de simples virtude e de simples operação; una se diz, de maneira semelhante, a forma das plantas e dos animais: esta, mista e composta, resulta das formas dos elementos reunidas e rebatidas e alteradas, participando da virtude e da qualidade de cada uma delas. Assim também na poesia, encontram-se algumas formas simples, algumas formas compostas. Simples são as fábulas das tragédias nas quais não há nem agnição nem mudança da sorte feliz em mísera, ou ao contrário: compostas, aquelas nas quais se encontram as agnições e as mudanças de sorte. Composta é a fábula do épico não só dessa guisa, mas também de outro modo, que traz consigo maior mistura⁷².

Mas a fim de que esses termos sejam mais bem compreendidos, e a matéria mais se facilite, tratarei mais copiosamente dessa parte. É a fábula (se em Aristóteles acreditamos) a série e a composição das coisas imitadas: essa, como é a principalíssima parte qualitativa do poema, há assim algumas partes que dela são qualitativas: as quais são três: a peripécia, que mudança de fortuna se pode chamar; a agnição, que reconhecimento se pode dizer; e a perturbação, que pode entre Toscanos ainda esse nome reter. É a mutação de fortuna na fábula, quando nela se vê que alguém de felicidade caia em miséria, como com Édipo

⁷¹ "Aí é que está a dificuldade". A sentença é de Virgílio (*Eneida* VI, 129).

⁷² Isto é, a presença de elementos variados, como guerras, amores, aventuras, etc.

ocorreu; ou de miséria passe à felicidade, como com Electra. Reconhecimento é, como soa o próprio nome, um passar da ignorância ao conhecimento; ou é simples, qual é o de Ulisses; ou recíproco, qual foi entre Ifigênia e Orestes: a qual passagem seja causa de sua felicidade ou infelicidade. Perturbação é uma ação dolorosa e cheia de arquejo: como são as mortes, os tormentos, as feridas e as outras coisas de semelhante maneira, as quais comovem aos gritos e aos lamentos das pessoas introduzidas. Dessa nos fornecerá exemplo o último livro da *Ilíada*, onde por Príamo, por Hécuba e por Andrômaca, com longuíssima e muito chorosa querela, foi pranteada e lamentada a morte de Heitor. Estando o fato desta maneira, simples serão as fábulas que da alteração de fortuna e do reconhecimento são privadas e, procedendo com o mesmo comportamento, sem alteração alguma são conduzidas ao seu fim. Duplas são as que têm a mutação de fortuna e o reconhecimento ou ao menos a primeira dessas partes: assim como também patéticas ou afetuosas se dizem aquelas nas quais há a perturbação, que foi posta pela terceira parte da fábula; a aquelas por outro lado, as quais faltando essa perturbação versam em torno da expressão do costume, deleitando antes com o ensinar do que com o mover, são ditas morais⁷³. De modo que quatro são os gêneros ou as maneiras, como queremos dizê-las, de fábulas: o simples, o composto, o afetoso e o moral. Simples e afetosa é a *Ilíada*, composta e morada a *Odisseia*. Em todas essas maneiras porém a unidade se exige; mas a unidade da fábula simples é simples unidade; a unidade da fábula composta é composta unidade. Mas de outro modo se entende a fábula do poema ser composta. Composta se diz também a que não tenha reconhecimento ou mutação de fortuna, quando ela contenha em si coisas de natureza diferente, ou seja, guerras, amores, encantos e venturas, acontecimentos ora felizes e ora infelizes, que ora trazem consigo terror e misericórdia, ora elegância e ledice: e dessa diversidade de naturezas ela torna-se mista; mas essa mistura é

⁷³ No original, há dois termos para se referir a esse tipo de fábula: *moralis* e *morale*, que, em português, assumiram a mesma forma.

muito diferente da primeira, e se pode encontrar nas fábulas também que são simples, ou seja, que não têm nem mutação nem reconhecimento.

Dessa segunda maneira entendeu Aristóteles quando, disputando qual devesse ser anteposto em dignidade, o poema trágico ou o poema épico, disse muito mais simples serem as fábulas da tragédia que as da epopeia; e que disso assinalou-se que de uma só epopeia se possa tirar os argumentos de muitas tragédias. Essa maneira de composição tanto é vituperável na tragédia como nela é louvável a outra que nasce da peripécia e da agnição: porém, ainda que a tragédia ame muito a súbita e inopinada mutação das coisas, deseja-as no entanto simples e uniformes, e esquiva-se da variedade dos episódios. Aquela mesma, que é vituperável, é ao meu juízo louvabilíssima no épico, e muito mais necessária que aquela outra que deriva do reconhecimento ou da mutação de fortuna. E por isso também a multidão e a diversidade dos episódios é seguida pelo épico; e se Aristóteles vitupera as fábulas episódicas, ou as vitupera somente nas tragédias, ou por fábulas episódicas não entende aquelas nas quais haja muitos e vários episódios, mas aquelas nas quais esses episódios são inseridos fora do verossímil e mal unidas com a fábula e entre eles mesmos, e em suma vão e ociosos e nada operantes ao fim principal da fábula: porque a variedade dos episódios tanto é louvável quanto não corrompa a unidade da fábula, nem gera nela confusão. Eu falo daquela unidade que é mista, não daquela que é simples e uniforme e no poema heroico pouco conveniente.

Mas a ordem é talvez, e a matéria exige, que no seguinte Discurso se trate de com qual arte o poeta introduze na unidade da fábula essa variedade tão prazerosa e tão desejada por aqueles que habituaram os ouvidos às venturas dos nossos romanceadores.

DISCURSO TERCEIRO

Ao se tratar da elocução, tratar-se-á por consequência do estilo, porque não sendo aquela outro que ajuntamento de palavras, e as palavras, não sendo outro que imagens e imitadoras dos conceitos, que seguem a natureza delas, vem-se por força a tratar do estilo, não sendo este outro que o composto que resulta dos conceitos e das vozes.

Três são as formas dos estilos: magnífica ou sublime, medíocre e humilde: das quais a primeira é conveniente ao poema heroico por duas razões; primeira, porque as coisas altíssimas, de que se põe a tratar o épico, devem ser tratadas com altíssimo estilo; segunda, porque cada parte opera ao fim que opera o seu todo; mas o estilo é parte do poema épico; portanto, o estilo opera ao fim que opera o poema épico: o qual, como se disse, tem por fim a maravilha, a qual nasce somente das coisas sublimes e magníficas.

O magnífico, portanto, convém ao poema épico como seu próprio: digo seu próprio porque, usando também os outros segundo as ocorrências e as matérias, como acuradissimamente se vê em Virgílio, isso é no entanto o que prevalece; como a terra nesses nossos corpos, compostos no entanto de todos os quatro⁷⁴. O estilo de Trissino, por senhorear em tudo o modesto, modesto poderá ser dito; o de Ariosto, pela mesma razão, medíocre. É de se advertir que assim como toda virtude tem algum vício próximo a ela que se lhe assemelha e que em geral é denominado virtude, assim toda forma de estilo tem próximo de si o vicioso, no qual com frequência incorre aquele que a isso não se atente de maneira adequada. Tem o magnífico, o inflado; o temperado, o debilitado ou seco; o humilde, o vil ou plebeu. O magnífico, o temperado e o humilde do heroico não são o mesmo que o magnífico, temperado e humilde dos outros poemas; aliás, assim como os outros poemas são de espécies diferentes desse, assim também os estilos são de espécies diferentes dos outros. Porém, ainda que o

⁷⁴ Acompanhando o pensamento de Platão, desenvolvido no diálogo *Timeu* (acerca do mundo físico), e de outros filósofos, Tasso retoma a ideia de que os corpos são compostos de terra, água, ar e fogo, entre os quais prevalece no corpo humano a terra.

húmilde seja alguma vez adequado ao heroico, não será conveniente com ele porém o húmilde que é próprio do cômico; como fez Ariosto quando disse:

Ch'a dire il vero, egli ci avea la gola;

.....

*e riputata avria cortesia sciocca,
per darla altrui, levarsela di bocca.⁷⁵*

E naqueles outros:

*E dicea il ver; ch'era viltade espressa,
conveniente ad uom fatto di stucco...
che tuttavia stesse a parlar con essa,
tenendo l'ali basse come il cucco.⁷⁶*

Falares, para dizer a verdade, deveras popularescos são aqueles, e esses inclinados à baixeza cômica pela desonesta coisa que se representa, sempre inconveniente ao heroico. E também:

*e fe' raccorre al suo destrier le penne,
ma non a tal, che più l'avea distese:
del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri⁷⁷*

E ainda que haja mais conveniência entre o lírico e o épico, no entanto, inclinou-se demasiadamente à mediocridade lírica nestes:

⁷⁵ *Orlando furioso*, X, 10. Na tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 233: “Mas era refinada essa iguaria / E não demora em despertar-lhe a gula / Cortesia, ele pensa, é estulta e oca / Ceder a outro o que se tem na boca”. A ausência do segundo verso da sequência uma vez mais indica que as citações eram feitas todas de memória. Além disso, o início do primeiro verso está incorreto. A lição de Ariosto é “Ma, a dire il vero...”.

⁷⁶ *Orlando furioso*, XXV, 31. Tradução nossa: “E dizia a verdade; que era clara vileza, / Conveniente a um homem feito de estuque / Que todavia estivesse a falar com ela / Mantendo as asas baixas como o cuco”.

⁷⁷ *Orlando furioso*, X, 114. Na tradução de Pedro Garcez Ghirardi (p. 259): “Seu animal as asas abaixou / Mas outro as ergue a bem maior altura. / De um desmontado, a custo não montou / Em outro, logo”.

*La verginella è simile alla rosa, etc.*⁷⁸

O estilo heroico está quase no meio entre a simples gravidade do trágico e a florida elegância do lírico, e avança uma e outra no esplendor de uma maravilhosa majestade; mas a sua majestade é desta menos ornada e daquela menos própria. Não é, no entanto, inconveniente ao poeta épico que, saindo dos termos da sua ilustre magnificência, algumas vezes ceda o estilo em direção à simplicidade do trágico; o que faz mais frequentemente; algumas vezes em direção às lascívias⁷⁹ do lírico; o que faz mais raramente, como sigo declarando.

O estilo da tragédia, ainda que contenha também ela acontecimentos ilustres e pessoas reais⁸⁰, por duas razões deve ser mais próprio e menos magnífico que o da epopeia não é: uma, porque trata de matérias muito mais afetuosas que as da epopeia não são: e o afeto requer pureza e simplicidade de conceitos e propriedade de elocuições, porque de tal guisa é verossímil que discursar alguém que está repleto de arquejo ou de temor ou de misericórdia ou de outra perturbação semelhante; além do que, os abundantes lumes e ornamentos de estilo não só ofuscam, mas impedem e extinguem o afeto. A outra razão é que na tragédia não fala nunca o poeta, mas sempre aqueles que são introduzidos como agentes e operantes; e a esses tais se deve atribuir uma maneira de falar que se assemelhe à fábula ordinária, àquilo que a imitação torne mais verossímil. Ao poeta, por outro lado, quando discursa em sua pessoa, como aquele que acreditamos estar pleno de deidade e tomado de divino furor sobre si mesmo, muito sobre o uso comum, e quase com outra mente e com outra língua, se lhe concede pensar e falar.

A seguir, o estilo lírico, ainda que não tão magnífico quanto o heroico, deve ser muito mais florido e ornado: a qual forma de dizer florida (como os retóricos afirmam) é própria da mediocridade. Florido deve ser o estilo do lírico: e porque com mais frequência aparece a

⁷⁸ *Orlando furioso*, I, 42. Na tradução de Pedro Garcez Ghirardi (p. 61): “Menina e moça é semelhante à rosa”.

⁷⁹ Não no sentido vicioso da palavra, mas como sinônimo de graça ou vivacidade.

⁸⁰ Entenda-se que aqui não pessoas que de fato tenham existido, mas indivíduos pertencentes à nobreza.

pessoa do poeta, e porque as matérias que se tomam a tratar o mais das vezes, as quais, não ornadas de flores e de burlas, permaneceriam vis e abjetas; de modo que, se por ventura fosse a matéria moral tratada com sentenças, será conteúda de menor ornamento.

Declarado portanto por que florido é o estilo do lírico e porque puro e simples é o do trágico, o épico verá que, tratando de matérias patéticas ou morais, deve estar próximo à propriedade e simplicidade trágica; mas, falando em pessoa própria ou tratando de matérias ociosas⁸¹, aproxime-se da elegância lírica; mas nem isso nem aquilo de tal modo que abandone de todo a grandeza e a magnificência sua própria. Essa variedade de estilos deve ser usada, mas não de tal modo que se mude o estilo, não mudando-se as matérias: pois seria imperfeição grandíssima.

*Como se adquira essa magnificência, e como humilde ou medíocre se possa formar.*⁸²

Pode nascer a magnificência dos conceitos, das palavras e das composições das palavras: e dessas três partes resulta o estilo e as três formas, as quais dissemos⁸³. Conceitos não são outro que imagens das coisas: as quais imagens não têm firme e real consistência em si mesmas como as coisas, mas no nosso ânimo possuem um quê de imperfeito; e na imaginação são formadas e figuradas. A magnificência dos conceitos haverá, se tratar-se-á de coisas grandes; como de Deus, do mundo, dos heróis, de batalhas terrestres, navais e semelhantes. Para exprimir essa grandeza serão convenientes as figuras de sentença, as quais ou fazem parecer grandes as coisas com as circunstâncias, como a ampliação ou as hipérboles que levantam as coisas acima da verdade; ou a reticência que, acenando a coisa e depois calando-a, maior a deixa à imaginação; ou a prosopopeia que com a ficção de pessoas de autoridade e de reverência dá autoridade e reverência à coisa; e outras semelhantes que não caem tão ligeiramente nas mentes dos homens ordinários e que são aptos a induzir-nos à

⁸¹ Deleitosas ou fabulosas.

⁸² Trata-se do único subtítulo existente no texto.

⁸³ Os estilos magnífico, medíocre e humilde.

maravilha. É por isso que é tão próprio do magnífico orador o comover e o raptar os ânimos, como do humilde o ensinar, e do temperado o deleitar, ainda que no ser movido e no ser ensinado o leitor encontre algum deleite. Será sublime a elocução, se as palavras foren não comuns, mas peregrinas e distantes do uso popular.

As palavras ou são simples ou são compostas: simples são as que de vocábulos significantes não são compostas; compostas as que de dois significantes, ou de uma sim e de outra não, são compostas⁸⁴. E essas são ou próprias e/ou estrangeiras ou transladada ou de ornamento ou fingidas ou alongadas ou encurtadas, ou alteradas. Próprias são as que senhoreiam a coisa e que são comumente usadas pelos habitantes do país; estrangeiras as que estão em uso junto a outra nação: e podem as mesmas palavras ser e próprias e estrangeiras em relação a várias nações. *Chero*⁸⁵, natural para os Espanhóis, estrangeiro para nós. Translação é imposição do nome alheio⁸⁶. Essa é de quatro maneiras: ou do gênero à espécie, ou da espécie ao gênero, ou da espécie à espécie, ou por proporção. Do gênero à espécie, se dermos o nome de besta ao cavalo; da espécie ao gênero, "aquilo que mil obras ilustre" por um nome geral; da espécie à espécie, se dissermos que o cavalo voa⁸⁷. Por proporção será deste modo: a mesma proporção que há entre o dia e o ocaso, há entre a vida e a morte. Portanto, poder-se-ia dizer que o ocaso seja a morte do dia, como disse Dante:

*che parea il giorno pianger che si more.*⁸⁸

e que a morte seja o ocaso da vida, como:

*La vita in su 'l mattin giunse a l'ocaso.*⁸⁹

⁸⁴ Cf. *Poética*, XX.

⁸⁵ Amigo, companheiro, camarada (*Diccionario de la lengua española* – Real Academia Española).

⁸⁶ Quando uma palavra é usada fora do sentido comum que lhe é atribuído, metáfora.

⁸⁷ De acordo com Ettore Mazzali, todos os três exemplos fornecidos por Tasso são calcados nas obras de Dante e Petrarca.

⁸⁸ Purgatório VIII, 6. Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro (p. 55): “Que morre, ao longe, o último clarão”.

Fingida é a palavra que, não antes usada, pelo poeta se forma: como *taratantara*⁹⁰, para exprimir e imitar aquele ato. Alongada é aquela na qual ou a vogal se faz de breve longa, como *simile*; ou junto a ela adiciona-se alguma sílaba, como *adviene*. Encurtada pelas razões contrárias. Mudada será aquela na qual estará mudada alguma letra, como *despitto* em vez de *dispetto*.

Nasce o sublime e o peregrino na elocução das palavras estrangeiras, das transladadas e de todas as que não forem próprias. Mas dessas mesmas fontes também nasce a obscuridade: a qual tanto é de se esquivar quanto no heroico se procura, além da magnificência, também a clareza. Porém, faz-se necessário juízo colocar junto essas estrangeiras com as próprias, de modo que disso resulte um composto todo claro, todo sublime: nada obscuro, nada humilde. Deverá portanto escolher as translações que tiverem mais proximidade com a própria; assim as estrangeiras, as antigas e outras semelhantes, e pô-las em meio a próprias de modo que nada de plebeu tenham. A composição das palavras não cabe nesta nossa língua; e também deve abster-se do encurtar e alongar o mais que puder. Adverte-se, acerca da metáfora, que são de evitar as palavras que, transladadas, por necessidade do próprio são feitas plebeias⁹¹. E, além disso, palavras semelhantes não sejam transportadas das menores às maiores, como do som da trompa ao trovão; mas das maiores às menores, como dar ao som da trompa o rumor do trovão, pois enquanto este eleva admiravelmente, aquele na mesma medida abaixa e torna vil.

Essa advertência deve-se também ter nas imagens ou como queremos dizer similitudes; as quais se fazem a partir das metáforas apenas com o acréscimo de uma destas partículas, como *quase*, *à guisa* e semelhantes. Torna-se comparação a imagem construída de maneira mais longa e com mais membros: e é conselho dos retores que, onde a metáfora nos

⁸⁹ Tradução nossa: “A vida sobre a manhã chegou ao ocaso”. Mazzali anota que a autoria dos versos é desconhecida.

⁹⁰ Onomatopeia forjada por Ênio em *Anais* para reproduzir o som das trombetas.

⁹¹ Trata-se das palavras transladadas que o uso tornou comuns, ou seja, devem ser evitadas.

pareça deveras animosa, devemos convertê-la em similitude. Mas é certo que se deve louvar o épico que se arrisca a semelhantes metáforas, contanto que não ultrapasse o modo⁹².

As palavras estrangeiras devem ser retiradas das línguas que possuem semelhança com a nossa, como a provençal, a francesa e a espanhola. Acrescento a essas a latina, à condição de que se dê a elas a terminação do idioma toscano. Os atributos⁹³ próprios do lírico são convenientes ao épico: esses, como pouco necessários ao orador, não são por ele usados, como grande ornamento são recebidos pelo poeta e são causa de grande magnificência.

A composição, que é a terceira parte do estilo, terá do magnífico se forem longos os períodos e longos os membros dos quais o período é composto. E por isso a estância é mais capaz desse heroico que o terceto. Acrescenta-se a magnificência à aspereza, a qual nasce de concurso de vogais, de rompimento de versos, de completude de consoantes nas rimas, do acrescentar o número no fim do verso, ou com palavras sensíveis para vigor dos acentos ou para completude de consoantes. Acrescenta do mesmo modo a frequência das cópulas⁹⁴, que, à guisa de nervos, corrobore a oração. Transportar algumas vezes os verbos contra o uso comum, mesmo que raramente, traz nobreza à oração.

Para não incorrer no vício do inflado evite o magnífico orador certas diligências mínimas, como de fazer que corresponda membro a membro, verbo a verbo, nome a nome: e não só quanto ao número, mas quanto ao sentido. Evitem-se as antíteses, como:

*Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo*⁹⁵;

pois todas essas figuras, à condição que se descubra a afetação, são próprias da mediocridade⁹⁶; e, do mesmo modo que muito deleitam, também nada movem.

⁹² Ou seja, que se atenha ao decoro e às verossimilhanças próprias do gênero épico.

⁹³ “Aggiunti”, no original. Ettore Mazzali aponta esse termo como sinônimo de “atributo”.

⁹⁴ Palavras de ligações entre períodos; conjunções.

⁹⁵ Tradução nossa: “Tu veloz rapaz, eu velho e demorado”. Trata-se de uma citação, à memória, de um soneto de Pietro Bembo (“Se tutti i miei prim’anni”) cuja lição correta é “Tu fanciullo e veloce, io vecchio e tardo”.

⁹⁶ Ou seja, são próprias do estilo mediano, ou lírico.

A magnificência do estilo nasce das razões ditas acima; e dessas mesmas, usadas fora de tempo, ou de outras semelhantes, nasce o estilo inflado⁹⁷: vício tão próximo à magnificência. O estilo inflado nasce dos conceitos; se estes excederem muito largamente a verdade: como o pedregulho arremessado pelo Ciclope; enquanto era levado pelo ar, sobre ele apascentavam as cabras; e semelhantes. Nasce das palavras o estilo inflado, se se usarem palavras deveras peregrinas ou deveras antigas, epítetos não convenientes, metáforas que tenham demais do animoso e do audaz. Da composição das palavras nascerá a tumidez, se a oração não apenas for numerosa, mas sobremaneira numerosa; como em vários lugares a prosa de Boccaccio. O inflado é semelhante ao glorioso⁹⁸ que se gloria dos bens que não tem e usa fora de propósito os quem tem. Porque o estilo, magnífico em matérias grandes, diminuído às pequenas, não mais será chamado magnífico, mas inflado. Nem é verdade que a virtude da eloquência, tanto oratória como poética, consista em dizer magnificamente as coisas pequenas, ainda que magnificamente Virgílio nos tenha descrito a república das abelhas: pois apenas por zombaria o fez: pois nas coisas sérias sempre se procura que as palavras e a composição daquelas respondam aos conceitos.

A humildade do estilo nasce das razões contrárias. E antes: humilde será o conceito, se for exatamente tal como costuma nascer ordinariamente nos ânimos dos homens, e não apto a induzir à maravilha, mas sim acomodado ao ensinar. Humilde será a elocução, se as palavras forem próprias, não peregrinas, não novas, não estrangeiras, pouco transladadas; e aquelas não com a animosidade que convém ao magnífico. Poucos epítetos, e mais necessários que por ornamento. Humilde será a composição, se breves forem os períodos e os membros, se a oração não tiver muitas cópulas, mas fácil fluirá conforme o uso comum, sem transportar⁹⁹

⁹⁷ “Gonfiezza”, no original.

⁹⁸ Presunçoso, vaidoso.

⁹⁹ Sem utilizar o sentido figurado, metafórico das palavras.

nomes ou verbos; se os versos forem sem ruptura¹⁰⁰; se as desinências não forem deveras escolhidas¹⁰¹. O vício próximo a esse é a baixeza. Essa existirá nos conceitos, se eles forem deveras vis e abjetos e tiverem de obsceno e de sujo. Baixa será a elocução, se as palavras forem completamente camponesas ou popularescas. Baixa a composição, se for solta de qualquer número, e o verso inteiramente lânguido, como:

*poi vide Cleopatra lussoriosa*¹⁰².

O estilo medíocre tem lugar entre o magnífico e o humilde, e de um e de outro participa. Este não nasce da mistura do magnífico com o humilde, de modo que juntos se confundam; mas nasce ou quando o sublime atenua-se ou o humilde eleva-se. Os conceitos e a elocução dessa forma são os que excedem o uso comum de qualquer um, mas não trazem, porém, tanto de força e de nervo quanto é necessário na magnífica. E aquilo em que excede particularmente o modo ordinário de falar é a elegância nos exatos e floridos ornamentos dos conceitos e das elocuições e na doçura e na suavidade da composição; e todas as figuras de uma acurada e industriosa diligência, as quais não se arrisca a usar o humilde orador, nem se digna o magnífico, são pelo medíocre colocadas em obra. E então incorre no vício que à louvável mediocridade está próximo, quando com a frequente afetação desse tipo de ornamentos induz à saciedade e ao fastio. O estilo medíocre não tem tanta força de comover os ânimos quanto tem o magnífico, nem com tanta evidência o faz capaz daquilo que narra, mas com um suave temperamento deleita grandemente. Admitindo-se que o estilo seja um instrumento com o qual o poeta imita as coisas que se propôs a imitar, é necessária nele a energia: a qual de tal modo com palavras põe a coisa diante dos olhos de tal modo que parece a outra pessoa não ouvi-la, mas vê-la.

¹⁰⁰ Sem a existência de *enjambements* ou truncamentos no interior dos versos.

¹⁰¹ O estilo humilde admite rimas imperfeitas.

¹⁰² Inferno V, 63. Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro (p. 51): “Cleópatra após vem, luxuriosa”.

E muito mais essa virtude é necessária na epopeia que na tragédia, quanto aquela é priva da ajuda dos histriões e da cena. Nasce essa virtude de uma acurada diligência de descrever a coisa minimamente, a qual porém é quase inepta a nossa língua: ainda que nisso Dante parece que supere a si mesmo, nisso digno talvez de ser igualado a Homero, principalmente naquilo o quanto comporta a língua. Leia-se no *Purgatório*:

*Come le pecorelle escon del chiuso
ad una, a due, a tre; e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplice e quete, e lo perché non sanno*¹⁰³

Nasce essa virtude quando, introduzido alguém a falar, se lhe faz fazer os gestos que são próprios dele, como:

*mi guardò un poco, e poi quasi sdegnoso*¹⁰⁴

É necessária essa diligente narração nas partes patéticas, porquanto é instrumento principalíssimo de mover o afeto: e disso seja exemplo todo o discurso do conde Hugolino no *Inferno*¹⁰⁵. Nasce essa virtude também se, ao descrever algum efeito, descreve-se também as circunstâncias que o acompanham, como, descrevendo o curso da nave, dir-se-á que o quebrar das rondas murmura-lhe ao redor. Essas translações, que colocam a coisa em ato, trazem consigo essa expressão, máximas quando é das animadas às inanimadas. Como:

¹⁰³ *Purgatório* III, 79-84. Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro (v. 2., p. 28): “Como ovelhas que juntas saem do aprisco, / de uma, de duas, de três, e sua ocasião / outras perdem, baixando o olhar arisco; / e o que faz a primeira as outras vão / fazer, e encostam-se se ela parar, / quietinhas, sem cuidar de sua razão”.

¹⁰⁴ *Inferno* X, 41. Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro (p. 80): “olhou-me um pouco em quase desdenhoso”. Tasso cita Dante de maneira imprecisa. O texto correto é: “guadommi un poco, e poi, quasi sdegnoso”.

¹⁰⁵ *Inferno* XXXIII.

. *insin che 'l ramo*
*rende alla terra tutte le sue spoglie*¹⁰⁶

Ariosto:

*In tanto fugge, e si dilegua il lito*¹⁰⁷

Dizer a *espada vingadora, sede de sangue, ímpia, cruel, temerária* e semelhantes. Deriva muitas vezes a energia das palavras que à coisa, que o homem quer exprimir, são naturais.

Que o estilo não nasça do conceito, mas dos vocábulos, afirmou Dante; e tanto acreditou que essa opinião fosse verdadeira que, por não ser a forma do soneto apta à magnificência, explicando-se nele matérias grandes, não deviam ser explicadas magnificamente, mas com humildade, em conformidade com a composição e a sua qualidade. No entanto, os conceitos são o fim e por consequência a forma das palavras e dos vocábulos¹⁰⁸. Mas a forma não deve ser ordenada em favor da matéria, nem depender dela; aliás todo o contrário; portanto, os conceitos não devem depender das palavras: aliás, todo o contrário é verdade, que as palavras devem depender dos conceitos e tomar as leis deles. A primeira prova-se, porque a outra coisa não deu a nós a natureza o falar se não para que significássemos aos outros os conceitos do ânimo. A segunda é bastante clara. Segunda razão. As imagens devem ser semelhantes à coisa imaginada e imitada; mas as palavras são imagens e imitadoras dos conceitos, como diz Aristóteles; portanto, as palavras devem seguir a natureza dos conceitos. A primeira é bastante clara: pois deveras inconveniente seria fazer uma estátua de Vênus que representasse para nós não a graça e a venustade de Vênus, mas a

¹⁰⁶ Inferno III, 113-114. Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro (p. 41): “até que a nua ramagem / só fita os restos seus que a terra acolhe” (Inf. III, 113-114).

¹⁰⁷ “Enquanto foge, e afasta-se da praia”. Ettore Mazzali anota que este verso, transcrito apenas de memória, está tão alterado que não pode ser identificado.

¹⁰⁸ Mazzali anota nesse trecho que Tasso segue o pensamento de Aristóteles, para quem as palavras são dependentes dos conceitos, enquanto Dante (*De vulgari elonquentia*) defende a separação entre conceito e palavra e que esta por si só forma o estilo.

ferocidade e a robustez de Marte. Terceira razão. Se quiséssemos encontrar alguma parte no lírico que responda por proporção ao discurso dos épicos e dos trágicos, nenhuma outra poderíamos dizer que seja se não os conceitos: porque assim como os afetos e os costumes se apoiam sobre a fábula, também o lírico se apoia sobre os conceitos. Portanto, assim como naqueles sua alma e forma é a fábula, assim diríamos que a forma nesses líricos sejam os conceitos. É opinião dos bons retores antigos que, assim que o conceito nasce, nasce com ele uma sua propriedade natural de palavras e de números com a qual deveria estar vestido: o que se é assim, como poderá em algum momento ser que aquele conceito, vestido de outra forma, possa convenientemente aparecer? Não poder-se-á fazer jamais, como disse Faleros¹⁰⁹, que em virtude da elocução "Amor pareça uma fúria infernal". Pois, para dizê-la, a qualidade das palavras pode bem acrescentar e diminuir a aparência do conceito, mas não de fato mudá-la: pois de duas coisas nasce cada caráter de dizer, isto é, do conceito e da elocução (para deixar de fora neste momento o número); e não há dúvidas de que maior não seja a virtude dos conceitos, como daqueles de que nasce a forma do dizer, que da elocução. É bem verdade que quando os conceitos, as palavras ou a elocução são de outra qualidade, nasce disso a inconveniência que ver-se-ia em homem do campo vestido com uma toga longa de senador.

Para evitar portanto essa inconveniência, não deve quem se põe a tratar de conceitos grandes no soneto (pois isso lhe é permitido, que é maior, negando-lhe pois aquilo que é menor¹¹⁰), vestir os conceitos com humilde elocução, como fez o próprio Dante. Em contraste a isso que se disse, que o estilo nasça dos conceitos, se diz: Se isso fosse verdade, sucederia que, tratando o lírico dos mesmos conceitos que o épico (como de Deus, dos heróis e semelhantes), o estilo de um e de outro seria o mesmo; mas isso repugna à verdade, como parece; portanto é falso, etc. E pode-se também acrescentar que, tendo em consideração que

¹⁰⁹ Demétrio de Faleros (c. 350 a.C.-280 a.C.) foi um orador grego que escreveu textos como "Sobre a elocução" e "Sobre a retórica".

¹¹⁰ Ou seja, se o poeta se decidir a tratar de matéria magnífica em soneto, ele deve ter o cuidado de adotar um estilo condizente, eliminando o que corresponde ao humilde.

as coisas tratadas por um e por outro sejam as mesmas, resta que seja a elocução que faça diferença de espécie entre um e outro tipo de poesia; e é por isso que é dela, e não dos conceitos, que nasce o estilo. Responde-se que há grandíssima diferença entre as coisas, entre os conceitos e entre as palavras. São as coisas que existem fora dos nossos ânimos e que em si mesmas consistem. Os conceitos são imagens das coisas que formamos variamente no nosso ânimo, conforme vária é a imaginação dos homens. Finalmente, os vocábulo são imagens das imagens: isto é, que sejam as que por meio do ouvido representam ao nosso ânimo os conceitos que são retirados das coisas. Se portanto alguém disser: o estilo nasce dos conceitos; os conceitos são os mesmos do heroico e do lírico; portanto o mesmo estilo é de um e de outro; negarei que um e outro tratem dos mesmos conceitos, ainda que algumas vezes tratem das mesmas coisas.

A matéria do lírico não é determinada, porque do mesmo modo que o orador estende-se por toda matéria a ele proposta com suas razões prováveis retiradas dos lugares-comuns, também o lírico de modo semelhante trata de toda matéria que lhe ocorra; mas trata delas com alguns conceitos que são seus próprios, não comuns ao trágico e ao épico: e dessa variedade dos conceitos deriva a variedade do estilo que há entre o épico e o lírico. Nem é verdade que aquilo que constitui a espécie da poesia lírica seja a doçura do número, a escolha das palavras, a elegância e o esplendor da elocução, a pintura dos traslados e das outras figuras; mas é a suavidade, a venustade e, por assim chamá-la, a amenidade dos conceitos, condições das quais dependem portanto aquelas outras. E se vê neles um não sei quê de risonho, de florido e de lascivo, que no heroico é inconveniente e é natural no lírico. Vejo por exemplo como, tratando o épico e o lírico das mesmas coisas, usem conceitos diferentes: dessa diversidade dos conceitos nasce pois a diversidade do estilo que entre eles se vê. Descreve-nos Virgílio a beleza de uma mulher na pessoa de Dido:

*regina ad templum, forma pulcherrima, Dido
incessit, magna iuvenum stipante caterva:
qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, etc.*¹¹¹

Simplíssimo conceito é este: "forma pulcherrima Dido". Têm um pouco de maior ornamento os outros; mas não tanto que excedam o decoro do heroico. Mas se essa mesma beleza houvesse descrito Petrarca como lírico, já não se contentaria com essa pureza de conceitos; mas diria que a terra se ri ao redor, que se gloria de ser tocada pelos seus pés, que a relva e as flores desejam ser pisadas por ela, que o céu percorrido por seus raios inflama-se de honestidade, que se alegra de ter-se feito sereno pelos seus olhos, que o sol se espelha em sua face não encontrando paralelo em outro lugar; e convidaria a sua presença Amor para que estivessem juntos a contemplar a sua glória. E dessa variedade de conceitos, que usasse o lírico, dependeria pois a variedade do estilo. Não teria nunca utilizado semelhantes conceitos o épico, que com grande seu louvor usa o lírico:

*qual fior cadea su 'l lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando, pareva dir: Qui regna Amore*¹¹²

¹¹¹ “entra a rainha no templo, de forma belíssima, Dido, / acompanhada de enorme cortejo de moços da terra. / Como nas margens do Eurotas ou cume do Cinto vistoso / os coros Diana dirige na dança, etc.” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 111).

Por isso é censurado Ariosto por ter usado semelhantes conceitos deveras líricos no seu *Furioso*, como:

*Amor, che m'arde il cor, fa questo vento, etc.*¹¹³

Mas vamos à comparação, e vejamos como tenham escrito as mesmas coisas, o Lírico toscano talvez mais excelente que algum latino, e o latino Épico mais que qualquer outro excelente. Descrevendo Virgílio as roupas de Vênus na forma de caçadora, disse:

*... dederatque comam diffundere ventis.*¹¹⁴

Nem disse isto que por ventura a majestade heroica não comportava, e que com grande elegância pelo Lírico foi acrescentado dizendo:

*Erano i capei d'oro all'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi, etc.*¹¹⁵

Pode-se comportar no Épico este:

*ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
spiravere.*¹¹⁶

De modo que deveras lascivo teria sido estoutro:

*E tutto 'l ciel, cantando il suo bel nome,
sparser di rose i pargoletti Amori.*¹¹⁷

¹¹² Petrarca, *Rime*, CXXVI. Tradução nossa: “qual flor caía sobre a falda, / qual sobre as tranças louras, / qu’ouro polido e perlas / estavam ’quel’ dia a vê-las / qual pousava em terra, e qual sobre as ondas / qual com um vago error / girando, quase a dizer: Aqui reina Amor”.

¹¹³ *Orlando furioso*, XXIII, 127. Tradução nossa: “Amor, que m’arde o cor, faz esse vento”.

¹¹⁴ “soltas aos ventos as belas medeixas” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 99).

¹¹⁵ Petrarca, *Rime*, XC. Tradução nossa: “Eram os cabelos d’ouro pelo ar espalhados / qu’em mil doces nós”.

¹¹⁶ “Cheiro de ambrósia divina espalharam no ambiente os cabelos soltos da diva.” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 105).

Descreve Virgílio a enamorada Dido, que sempre teve fixo o pensamento no seu amado Eneias, e diz:

*... Illum absens absentem auditque videtque.*¹¹⁸

Certamente agudo e grave é esse conceito, mas simples. Em torno dessa mesma matéria encontra o Petrarca conceitos de menor gravidade, mas de maior elegância e de maior ornamento, de modo que disso resulta a composição das palavras mais semelhante a uma pintura¹¹⁹ e mais florida:

*Io l'ho più volte (or che fia che 'l creda?)
nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
e 'n bianca nube sì fatta, che Leda
avria ben detto che sua figlia perde,
come stella che 'l sol coprì co 'l raggio.*¹²⁰

E toda a canção se vê repleta de semelhantes conceitos sobre a mesma coisa

*In quella parte dove Amor mi sprona.*¹²¹

Com conceitos ordinários é por Virgílio descrito o pranto de Dido, em que as palavras são também comuns:

*Sic effata, simum lacrymis implevit obortis.*¹²²

¹¹⁷ Bernardo Tasso, *Amadis*, XXX. Tradução nossa: “E todo o céu, cantando o seu belo nome, / espalharam de rosas os pueris Amores”.

¹¹⁸ “na ausência do amado ainda o vê, ainda o escuta” (VIRGÍLIO, op. cit., p. 255).

¹¹⁹ “dipinto” no original. Note-se que a comparação entre poesia e pintura é lugar-comum desde a Antiguidade.

¹²⁰ Petrarca, *Rime*, CXXIX. Tradução nossa: “Eu muitas vezes (quem há de crer em mim?) / na água clara e sobre o prado verde / vi-a viva, e no tronco de um fario, / e a branca nuvem semelhante, que Leda / decerto teria dito que sua filha perde, / com estrela que o sol cobriu co’o raio”.

¹²¹ Petrarca, *Rime*, CXXVII. Tradução nossa: “Na parte em que o Amor me encoraja”.

Muito maior ornamento de conceitos busca no décimo segundo, descrevendo o pranto de Lavínia, e com maiores ornamentos de palavras o explica:

*Accepit vocem lacrymis Lavinia matris
flagrantes perfusa genas; cui plurimus ignem
subiecit rubor, et calefacta per ora cucurrit.
Indum sanguineo veluti violaverit ostro
si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa: tales virgo dabat ore colores.*¹²³

Floridos conceitos são esses, e quase próximos ao lírico, mas não de tal modo que não sejam bastante mais risonhos estoutros:

*Perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava voci ardenti e belle,
fiamma i sospir, le lacrime cristallo.*¹²⁴

E esse último por ventura por Virgílio não teria sido admitido. Nem mesmo estes:

*Amor, senno, valor, pietade e doglia
facean piangendo un più dolce concerto
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia.
Ed era il cielo all'armonia sì 'intento,
che non si vedea in ramo mover foglia;
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento!*¹²⁵

¹²² “ Disse; e de súbito banha de lágrimas ternas o peito” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 251).

¹²³ A essas palavras de Amata, Lavínia enche os olhos de lágrimas, / que pelas faces lhe descem, com isso o rubor aumentando / do belo rosto, que logo abrasado se torna de todo. / Dessa maneira, de púrpura o belo marfim se colora / na Índia distante, ou o cândido lírio no meio de rosas: / do mesmo modo, afogueadas, as faces da virgem brilhavam.” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, 801).

¹²⁴ Petrarca, *Rime*, CLVII. Tradução nossa: “Perlas e rosa vermelhas, onde a acolhida / dor formava vozes ardentes e belas, flama os sospiros, as lágrimas cristal”.

São conceitos simplíssimos os de Virgílio ao descrever o surgir da Aurora:

*humentesque Aurora polo dimoverat umbras;*¹²⁶

e

*Oceanum interea surgens Aurora reliquit.*¹²⁷

Descrevendo a mesma coisa, Petrarca vai procurando cada amenidade de conceitos: e quais são os conceitos, tais encontra as palavras:

Il cantar novo e 'l pianger degli augelli

in su 'l dì fanno risentir le valli;

e 'l mormorar di liquidi cristalli

giù per lucidi freschi rivi e snelli;

*quella, etc.*¹²⁸

Parece portanto que a diversidade do estilo nasce da diversidade dos conceitos: os quais são diferentes no lírico e no épico, e diversamente explicados. Não se conclui que dos conceitos não nasçam os estilos porque, tratando dos mesmos conceitos o lírico e o épico, diferentes no entanto são os estilos. Porque não vale: trata das mesmas coisas, portanto trata dos mesmos conceitos, como acima declaramos: que bem se pode tratar das mesmas coisas com conceitos diferentes. E para que mais apareça a verdade de tudo isso, veja-se como o estilo do épico, quando trata de conceitos líricos (e isso não determino eu que se tenha que

¹²⁵ Petrarca, *Rime*, CLVI. Tradução nossa: “Amor, juízo, valor, piedade e dor / faziam chorando um mui doce concento / de cada outro que no mundo se costuma ouvir. / E era o céu à harmonia tão atento, / que não se via em ramo mover folha; / tanta doçura tinha pleno o ar e o vento!”

¹²⁶ “e a bela Aurora expulsara do céu a umidade das sombras” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 237).

¹²⁷ “Nesse entrementes, a Aurora saía do leito do Oceano” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 259).

¹²⁸ Petrarca, *Rime*, CCXIX. Tradução nossa: “O cantar novo e o chorar dos pássaros / por sobre o dia fazem ouvir os vales; / e o murmurar de líquidos cristais / abaixo por lúcidos frescos córregos e velozes; / aquela”.

fazer), tudo lírico se faça, veja-se como ameno, como elegante, como florido é Ariosto quando disse:

*Era il bel viso suo qual esser suole*¹²⁹

con aquele que segue. Pois com efeito, usando aqueles conceitos tão amenos, advém disso que o estilo tão lírico que talvez mais não poder-se-ia desejar. Veja-se semelhantemente em Virgílio como, usando conceitos doces e cheios de amenidades, vestidos depois com aquela elegância de elocução, resultou disso o estilo medíocre e florido. Leia-se no quarto a descrição da noite:

*Nox erat, et placidum, etc.*¹³⁰

Matéria da qual com os mesmos conceitos, isto é, amenos, tratou Petrarca naquele soneto:

*Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace*¹³¹;

onde, por não haver dessemelhança de conceitos, não há também dessemelhança de estilo. E disso compreende-se que, se o lírico e o épico tratassem das mesmas coisas com os mesmos conceitos, resultaria disso que o estilo de um ou de outro fossem o mesmo.

Tem-se portanto que o estilo nasce dos conceitos, e dos conceitos semelhantemente as qualidades do verso; isto é, que sejam graves ou humildes, etc. O que se pode tirar também de Virgílio, que humilde, medíocre e magnífico fez o mesmo verso com a variedade dos conceitos. Pois se da qualidade do verso se determinassem os conceitos, teria tratado com o hexâmetro, nascido por sua natureza para a gravidade, as coisas pastorais com

¹²⁹ *Orlando furioso*, XI, 65. Na tradução de Pedro Garcez Ghirardi (p. 277): “Era seu lindo rosto como céu”.

¹³⁰ “Noite fechada: e no sono aprazível” (VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. 289).

¹³¹ Petrarca, *Rime*, CLXIV. Tradução nossa: “Ora que o céu e a terra e o vento cala”.

magnificência¹³². Não se duvide porque algumas vezes o lírico utilize a magnífica forma de dizer, o épico a medíocre e a humilde: porque a determinação da coisa se faz sempre pela parte que senhoreia; e tenha antes atenção ao que vem a ser intenção principal. De modo que, ainda que o épico utilize algumas vezes o estilo medíocre, não deve por isso ser que o seu estilo não deva ser chamado magnífico, como aquilo que é principalíssimo dele: assim do lírico também, sem nenhuma controvérsia, poderíamos dizer.

¹³² Isto é, nas *Geórgicas*, Virgílio fez uso do verso hexâmetro; nem por isso o estilo utilizado foi o magnífico. Tasso deseja demonstrar aqui que o estilo também não advém na métrica.

Referências bibliográficas

a) Fontes primárias

LE TASSE. *Discours de l'arte poétique. Discours du poème héroïque*. Paris: Aubier, 1997, p. 11.

TASSO, Torquato. *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1959.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.

b) Dicionários e vocabulários de referência para a tradução

ACADEMIA Brasileira de Letras. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. São Paulo: Global, 2009.

ACCADEMIA della Crusca. *Vocabolario degli accademici*. Disponível em:
<<http://www.lessicografia.it/index.jsp>>.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Disponível em:
<www.brasiliana.usp.br>.

Dizionario italiano Garzanti. Disponível: <www.garzantilinguistica.it>.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Tesoro della lingua italiana delle origini. Disponível em: <<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>>.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. Bolonha: Zanichelli, 2012.

c) Obras de autores antigos e renascentistas

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulazione honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2007.
- ALMEIDA, M. P. de. Discurso sobre o poema heroico. Ed. Adma Fadul Muhana. In: *REEL*. Vitória: Ufes, 2006. a. 2., n. 2.
- _____. Do romance, ou livro de batalha e dos livros de cavallaria. Ed. Adma Fadul Muhana e Flávio Reis. Em: *Revista Tágides*. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. a. 1. n. 1.
- _____. Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. latim João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2002.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Orlando furioso*. Milão: Rizzoli, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores.)
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.
- BEMBO, Pietro. *Prose della vulgare lingua*. Torino: Unione tipografico-editrice di Torino, 1931.
- CAMÕES, Luis de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del cortigiano*. A cura di Giulio Preti. Turim: Einaudi, s.d.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madri: Real Academia Española, 2004.
- CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 55.
- DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Ed. por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC; Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

- GIRALDI CINZIO, Giovanni Battista. *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie*. Milão: G. Daelli e Comp. Editori, 1863.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Benvira, 2003. 2. v.
- _____. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HORÁCIO. Arte poética. Em: *A poética clássica: Aristóteles/Horácio/Longino*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1981.
- MINTURNO, Antonio. *L'arte poetica del signor Antonio Minturno*. Nápoles: Gennaio Muzio, 1825.
- PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Trad. Luis de Camões. São Paulo: Hedra, 2006.
- PINCIANO, Alonso López. *Filosofía antigua poética*. Barcelona: Linkgua, 2012.
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Harvard, Loeb Classical Library, 1996.
- TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Roma: Newton Compton Editori, 2012.
- _____. *Dialoghi*. A cura di Giovanni Bafetti. Milão: Rizzoli, 1998, 2 v.
- VV.AA. *Trattisti del Cinquecento*. A cura di M. Pozzi. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1978. 2 vv.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

d) Estudos

- ALVES, Hélio S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, p. 4-5.
- AMORA, Antonio Soares. *Manuel Pires de Almeida: um crítico inédito de Camões*. São Paulo: FFLCH-USP, 1955.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. São Paulo: Vozes, 1975.

- BEER, Marina. *Romanzi di cavalleria: il Furioso e il romanzo del primo cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1987.
- BIANCHINI, Giuseppe. *Il pensiero filosofico di Toquato Tasso*. Verona/Pádua: Fratelli Drucker, 1897.
- BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: Boccard, 1958.
- CABANI, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1988.
- CARETTI, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Milão: Einaudi, 2001.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia da agudeza em Portugal*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- _____. *Os códigos poéticos em Portugal do renascimento ao barroco*. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984.
- CHARLTON, H. B. *Castelvetto's theory of poetry*. Manchester: Manchester University Press, 1913.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 1994.
- DE JONG, Marcus. Luis de Camões e Torquato Tasso”. *Colóquio de Artes e Letras*, n. 51., 1968.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Poetica del Cinquecento*. La poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo. Bari: Laterza, 1954.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 2004.

- DURÁN, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.
- DURLING, Robert. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora da Unicamp/Hedra, 2006.
- FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1962.
- FERGUSON, Margaret. *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- FERRO, Manuel Simplício Geraldo. *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*. Tese de doutorado apresentada a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.
- FINUCCI, Valeria. (Org.) *Renaissance Transactions*. Durham: Duke University Press, 1999.
- FOSCOLO, Ugo. *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*. Firenze: Felice le Monnier, 1859.
- FUMAROLI, Marc. *L'età dell'eloquenza*. Trad. Emma Bas, Margherita Botto, Graziella Cillario. Roma: Adelphi, 2002.
- GHIRARDI, Pedro Garcez. Poesia e loucura no Orlando Furioso. In: ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- GINZBURG, Carlo. *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*. Turim: Einaudi, 1970.
- HAMPTON, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. De Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1965.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Trad. Jose Perez Riesco. Madri: Editorial Gredos, 1966, 3vv.
- MAZZALI, Ettore. Introduzione. In: Tasso, Torquato. *Prose*. Milão/Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- MIRANDA, J. C. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Ministério da Educação/ICLP, 1990.
- MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 44.
- MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando. (Orgs.). *Retórica*. São Paulo: Anna Blume, 2012.
- PECORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PIRES, Maria Lucilia Gonçalves. *A crítica camoniana no século XVII*. Lisboa: Icalp, 1982.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RUSSO, Emilio. *Studi su Tasso e Marino*. Roma/Pádua: Editrice Antenore, 2005.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- THOMAS, Henry. *Spanish and Portuguese romances of chivalry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.
- VV.AA. *E fizerom taes maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*. Org. Lênia Márcia Mongelli. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- ZATTI, Sergio. *Il modo epico*. Bari: Laterza, 2000.

_____. *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*. Milão: Bruno Mondadori, 1996.

_____. *The quest for epic*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Anexo: Originais

DISCORSI DELL'ARTE POETICA

ED IN PARTICOLARE SOPRA IL POEMA EROICO

*

AL SIGNOR SCIPIONE GONZAGA

DISCORSO PRIMO

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sè quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso: perochè, cominciando dal giudizio ch'egli deve mostrare nell'elezione della materia, passerò all'arte che se gli richiede servare prima nel disporla e nel formarla, e poi nel vestirla e nell'adornarla.

La materia nuda (materia nuda è detta quella che non ha ancor ricevuta qualità alcuna dall'artificio dell'oratore e del poeta) cade sotto la considerazion del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno vien sotto la considerazion del fabro; perochè, sì come colui che fabrica le navi non solo è obligato a sapere qual debba esser la forma delle navi, ma deve anco conoscere qual maniera di legno è più atta a ricever in sè questa forma, così parimente conviene al poeta non solo aver arte nel formare la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla; e sceglierla dee tale che sia per sua natura d'ogni perfezione capace.

La materia nuda viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; e di qui avviene ch'alcune fiata quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore. È ripreso il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo

avvenimento trarrebbe la commiserazione con somma sua lode l'oratore: in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno; perciocchè, sì come non è alcun dubbio che la virtù dell'arte non possa in un certo modo violentar la natura della materia, sì che paiano verisimili quelle cose che in se stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non porterebbono meraviglia, così anco non v'è dubbio che queste qualità molto più facilmente e in un grado più eccellente non s'introduchino in quelle materie che sono per se stesse disposte a riceverle. Onde presuponiamo che co 'l medesimo artificio e con la medesima eloquenza altri voglia trarre la compassione d'Edippo, che per semplice ignoranza uccise il padre, altri da Medea, che molto bene consapevole della sua sceleraggine lacerò i figliuoli; molto più compassionevole riuscirà la favola tessuta sopra gli accidenti d'Edippo che l'altra composta nel caso di Medea: quella infiammarà gli animi di pietà, questa a pena sarà atta ad intepidirli, ancora che l'artificio, nell'una e nell'altra usato, sia non solo simile, ma eguale. Così similmente la medesima forma del sigillo molto meglio fa sue operazioni nella cera che in altra materia più liquida o più densa; e più sarà in pregio una statua di marmo o di oro ch'una di legno o di pietra men nobile, benchè in ambedue parimente s'ammiri l'industria di Fidia o di Prassitele. Questo mi giova aver toccato acciochè si conosca quanto importi nel poema l'eleggere più tosto una ch'un'altra materia. Resta che veggiamo da qual luogo ella debba esser tolta.

La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudizio, che dall'istoria si prenda, perchè, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posterì con l'aiuto d'alcuna istoria. I successi grandi non possono esser incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomentano gli uomini la

loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono così facilmente d'essere or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà, d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quella aspettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se que' medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero. Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'auttorità della istoria li verrà fatto. Parlo di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico, perochè al comico, che d'azioni ignobili e popolarische è imitatore, lecito è sempre che si finga a sua voglia l'argomento, non repugnando al verisimile che dell'azioni private alcuna contezza non s'abbia fra gli uomini, ancora che della medesima città sono abitatori. E se ben leggiamo nella Poetica d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere al popolo per la novità loro, qual fu tra gli antichi il Fior d'Agatone, e tra noi altri le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto, e le tragiche d'alcuni più moderni, non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione, come per la ragione tolta dal verisimile s'è provato, e con molte altre ragioni da altri è stato concluso; oltre le quali tutte si può dire che la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano; sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura de i nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancorachè la materia sia notissima e da altri prima trattata; e all'incontra novo non potrà dirsi quel poema in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distrighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto; e tale per avventura è alcuna moderna

tragedia, in cui la materia e i nomi son finti, ma 'l groppo è così tessuto e così snodato come presso gli antichi Greci si ritrova, sì che non vi è nè l'auttorità che porta seco l'istoria, nè la novità che par che rechi la finzione.

Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto dall'istorie; ma l'istoria o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana e fu già l'ebrea. Nè giudico che l'azioni de' gentili ci porgano comodo soggetto onde perfetto poema epico se ne formi, perchè in que' tali poemi o vogliamo ricorrer talora alle deità che da' gentili erano adorate, o non vogliamo ricorrervi; se non vi ricorriamo mai, viene a mancarvi il meraviglioso, se vi ricorriamo, resta privo il poema in quella parte del verisimile. Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto movono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte; delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perchè con esse invita e alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'alla virtù soprannaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci alle deità de' gentili, subito cessa il verisimile, perchè non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil è che dal potere di quelli idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de' gentili sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo e insipido e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudicio se ne potrà facilmente avvedere leggendo que' poemi che sono fondati sovra la falsità dell'antica religione.

Diversissime sono, signor Scipione, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile, e in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro; nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria, ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi; il che, se ben è stato sin ora fatto da molti, nissuno è (ch'io mi sappia) il quale insegni come si faccia; anzi alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato quella parte ch'è verisimile ne' poemi non essere meravigliosa, nè quella ch'è meravigliosa verisimile, ma che nondimeno, essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso, di maniera che l'una all'altra non ceda, ma l'una dall'altra sia temperata. Io per me questa opinione non approvo, che parte alcuna debba nel poema ritrovarsi che verisimile non sia; e la ragione che mi move a così credere è tale. La poesia non è in sua natura altro che imitazione (e questo non si può richiamare in dubbio); e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, perochè tanto significa imitare, quanto far simile; non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile; e in somma il verisimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia a maggior sua bellezza e ornamento, ma è propria e intrinseca dell'essenza sua, e in ogni sua parte sovra ogn'altra cosa necessaria. Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così discordanti; e rimettendo gli altri a quella parte ove della testura della favola si tratterà, la quale è lor proprio luogo, dell'uno qui ricerca l'occasione che si favelli.

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare.

Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perchè, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sopra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempli, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiato esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire. Sì com'anco a quegli antichi, che viveano negli errori della lor vana religione, non deveano parer impossibili que' miracoli che de' lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie talora; chè se pur gli uomini scienziati impossibili (com'essi erano) li giudicavano, basta al poeta in questo, com'in molte altre cose, la opinion della moltitudine, alla quale molte volte, lassando l'esatta verità delle cose, e suole e deve attenersi. Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i termini naturali, verisimile considerandola divisa da questi termini, nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, potente e avezza ad operar simili meraviglie. Ma di questo modo di congiungere il verisimile co 'l meraviglioso privi sono que' poemi ne' quali le deità de' gentili sono introdotte, sì come all'incontra commodissimamente se ne possono valere que' poeti che fondano la lor poesia sopra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudizio, conclude che l'argomento de l'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebrea. Aggiungasi ch'altra grandezza, altra dignità, altra maestà reca seco la nostra religione, così ne' concilii celesti e infernali come ne' pronostichi e nelle cerimonie, che quella de' gentili non portarebbe; e ultimamente, chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliere, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri. Che se a Teseo o s'a Giasone o ad altro simile non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e

Giasone e gli altri simili si lassino, e in quella vece di Carlo, d'Artù e d'altri somiglianti si faccia elezione. Taccio per ora che, dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (chè ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della republica, molto meglio accenderà l'animo de' nostri uomini con l'esempio de' cavalieri fedeli che d'infedeli, movendo sempre più l'esempio de' simili che de' dissimili, e i domestici che gli stranieri.

Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovr'esse fondato lo stabilimento della nostra fede, sia empietà l'alterarle, o non sono di maniera sacrosante ch'articolo di fede sia ciò che in esse si contiene, sì che si conceda, senza colpa d'audacia o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. Nell'istorie della prima qualità non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi a gli uomini pii nella lor pura e semplice verità, perchè in esse il fingere non è lecito; e chi nissuna cosa fingesse, chi in somma s'obligasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma storico. Tolgasi dunque l'argomento dell'epopeia da istorie di vera religione, ma non di tanta autorità che siano inalterabili.

Ma le istorie o contengono avvenimenti de' nostri tempi, o de' tempi remotissimi, o cose non molto moderne nè molto antiche. L'istoria di secolo lontanissimo porta al poeta gran comodità di fingere, perochè, essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno dell'antichità ch'a pena alcuna debole e oscura memoria ce ne rimane, può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle e, senza rispetto alcuno del vero, com'a lui piace, narrarle. Ma con questo comodo viene un incomodo per avventura non picciolo, perochè insieme con l'antichità de' tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi; ma quella maniera di guerreggiare o d'armeggiare usata da gli antichi, e quasi tutte l'usanze loro, non potriano esser

lette senza fastidio dalla maggior parte de' gli uomini di questa età; e l'esperienza si prende da i libri d'Omero, i quali, come che divinissimi siano, paiono nondimeno rincrescevoli. E di ciò in buona parte è cagione questa antichità de' costumi, che da coloro c'hanno avezzo il gusto alla gentilezza e al decoro de' moderni secoli, è come cosa vieta e rancida schivata e avuta a noia. Ma chi volesse poi con la vecchiezza de' secoli introdurre la novità de' costumi, potrebbe forse parer simile a poco giudizioso pittore che l'immagine di Catone o di Cincinnato vestite, secondo le foggie della gioventù milanese o napolitana ci rappresentasse, o, togliendo ad Ercole la clava e la pelle di leone, di cimiero e di sopraveste l'adornasse.

Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch'a i costumi e all'usanze s'appartiene, ma tolgono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti e particolarmente a gli epici; perochè di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta che l'impresa di Carlo Quinto volesse descrivere altrimenti di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate. Non possono soffrire gli uomini d'esser ingannati in quelle cose ch'o per se medesmi sanno, o per certa relazione de' padri e de' gli avi ne sono informati. Ma l'istorie de' tempi nè molto moderni nè molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, nè della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù e quelli ch'o di poco successero o di poco precedettero; e quinci avviene che abbiano porto soggetto di poetare ad infiniti romanzatori. La memoria di quelle età non è sì fresca che, dicendosi alcuna menzogna, paia impudenza, e i costumi non sono diversi da' nostri; e se pur sono in qualche parte, l'uso de' nostri poeti ce gli ha fatti domestici e familiari molto. Prendasi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto nè molto prossimo alla memoria di noi ch'ora viviamo.

Tutte queste condizioni, signor Scipione, credo io che si richieggiano nella materia nuda, ma non però sì che, mancandogliene una, ella inabile divenga a ricever la forma del poema eroico. Ciascuna per sè sola fa qualche effetto, chi più e chi meno, ma tutte insieme tanto rilevano che senza esse non è la materia capace di perfezione. Ma oltre tutte queste condizioni richieste nel poema, una n'addurrò semplicemente necessaria: questa è che l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri. Questa condizione è quella che costituisce la natura dell'epopeia, e in questo la poesia eroica e la tragica confacendosi, sono differenti dalla comedia, che dell'azioni umili è imitatrice. Ma, perochè par che communemente si creda che la tragedia e l'epopeia non siano differenti fra loro nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra parimente l'azioni grandi e illustri, ma che la differenza di spezie ch'è fra loro nasca dalla diversità del modo, sarà bene che ciò più minutamente si consideri.

Pone Aristotele nella sua Poetica tre differenze essenziali e specifiche (per così chiamarle), per le quai differenze l'un poema dall'altro si separa e si distingue. Queste sono: le diversità delle cose imitate, del modo d'imitare, de gli istrumenti co' quali s'imita. Le cose sono l'azioni. Il modo è il narrare e il rappresentare: narrare è ove appar la persona del poeta, rappresentare ove occulta è quella del poeta e appare quella de gli istrioni. Gli istrumenti sono il parlare, l'armonia e 'l ritmo. Ritmo intendo la misura de' movimenti e de' gesti che ne gli istrioni si vede. Poi che Aristotele ha costituite queste tre differenze essenziali, va ricercando come da loro proceda la distinzione delle spezie della poesia, e dice che la tragedia concorda con la comedia nel modo dell'imitare e ne gli istrumenti, perochè l'una e l'altra rappresenta, e l'una e l'altra usa, oltre il verso, il ritmo e l'armonia; ma quel che le fa differenti di natura è la diversità dell'azioni imitate: le nobili imita la tragedia, le ignobili la comedia. L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra l'illustri, ma le fa differenti

il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gli istrumenti: usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia.

Per queste cose, così dette da Aristotele con quella oscura brevità ch'è propria di lui, è stato creduto il tragico e l'epico in tutto conformarsi nelle cose imitate; la quale opinione, benchè commune e universale, vera da me non è giudicata, e la ragione che m'induce in così fatta credenza è tale. Se l'azioni epiche e tragiche fossero della istessa natura, produrrebbono gli istessi effetti, perochè dalle medesime cagioni derivano gli effetti medesimi; ma non producendo i medesimi effetti, ne seguita che diversa sia la natura loro. Che gli istessi effetti non procedano da loro, chiaramente si manifesta. Le azioni tragiche movono l'orrore e la compassione, e ove lor manchi questo orribile e questo compassionevole, tragiche più non sono. Ma l'epiche non son nate a mover nè pietà nè terrore, nè questa condizione in loro si richiede come necessaria; e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o miserabile, non si cerca però l'orrore e la misericordia in tutto il contesto della favola, anzi è quel tal caso in lei accidentale e per semplice ornamento. Onde se si dice parimente illustre l'azione del tragico e quella dell'epico, questo illustre è in loro di diversa natura: l'illustre del tragico consiste nell'inespettata e sùbita mutazion di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti che portino seco orrore e misericordia; ma l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione; le quali azioni, proprie dell'epopeia, per niuna guisa convengono alla tragedia. Di qui avviene che le persone che nell'uno e nell'altro poema s'introducono, se bene nell'uno e nell'altro sono di stato e di dignità regale e sopra, non sono però della medesima natura. Richiede la tragedia persone nè buone nè cattive, ma d'una condizion di mezzo: tale è Oreste, Elettra, Iocasta. La qual mediocrità, perchè da Aristotele più in Edippo che in alcun altro è ritrovata, però anco giudicò la persona di lui più di nissun'altra alle favole tragiche accomodata. L'epico all'incontra vuole nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche

dalla virtù eroica sono nominate. Si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà, della forza militare in Achille, della prudenza in Ulisse, e, per venire a i nostri, della lealtà in Amadigi, della costanza in Bradamante; anzi pure in alcuni di questi il cumulo di tutte queste virtù. E se pur talora dal tragico e da l'epico si prende per soggetto de' lor poemi la persona medesima, è da loro diversamente e con varii rispetti considerata. Considera l'epico in Ercole e in Teseo il valore e l'eccellenza dell'armi; gli riguarda il tragico come rei di qualche colpa, e perciò caduti in infelicità. Ricevono ancora gli epici non solo il colmo della virtù, ma l'eccesso del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare. Tale è Mezenzio e Marganorre e Archeloro, e può essere e Busiri e Procuste e Diomede e gli altri simili.

Da le cose dette può esser manifesto che la differenza ch'è fra la tragedia e l'epopeia non nasce solamente dalla diversità de gli istrumenti e del modo dello imitare, ma molto più e molto prima dalla diversità delle cose imitate; la qual differenza è molto più propria e più intrinseca e più essenzial dell'altre; e se Aristotele non ne fa menzione, è perchè basta a lui in quel luogo di mostrare che la tragedia e l'epopeia siano di spezie differenti; e ciò a bastanza si mostra per quell'altre due differenze, le quali a prima vista sono assai più note che questa non è. Ma perchè questo illustre, che abbiamo sottoposto all'eroico, può esser più e meno illustre, quanto la materia conterrà in sè avvenimenti più nobili e più grandi, più sarà disposta all'eccellentissima forma dell'epopeia; chè, bench'io non nieghi che poema eroico non si potesse formare di accidenti meno magnifici, quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene e di Cariclea, in questa idea nondimeno, che ora andiamo cercando, del perfettissimo poema, fa mestieri che la materia sia in se stessa nel primo grado di nobiltà e di eccellenza. In questo grado è la venuta d'Enea in Italia: ch'oltra che l'argomento è per se stesso grande e illustre, grandissimo e illustrissimo è poi avendo riguardo all'Imperio de' Romani che da quella venuta ebbe origine; alla qual cosa il divino epico ebbe particolar considerazione, come nel principio dell'Eneida ci accenna:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Tale è parimente la liberazion d'Italia dalla servitù de' Goti, che porse materia al poema del Trissino, tali sono quelle imprese che o per la dignità dell'Imperio o per essaltazione della fede di Cristo furo felicemente e gloriosamente operate; le quali per se medesime si conciliano gli animi de' lettori e destano aspettazione e diletto incredibile, e, aggiuntovi l'artificio di eccellente poeta, nulla è che non possino nella mente de gli uomini.

Eccovi, signor Scipione, le condizioni che giudizioso poeta deve nella materia nuda ricercare, le quali (repilogando in breve giro di parole quanto s'è detto) sono queste: l'auttorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandezza e nobiltà de gli avvenimenti. Ma questa che, prima che sia caduta sotto l'artificio dell'epico, materia si chiama, doppo ch'è stata dal poeta disposta e trattata, e che favola è divenuta, non è più materia, ma è forma e anima del poema; e tale è da Aristotele giudicata; e se non forma semplice, almeno un composto di materia e di forma il giudicavamo. Ma avendo nel principio di questo discorso assomigliata quella materia, che nuda vien detta da noi, a quella che chiamano i naturali materia prima, giudico che, sì come nella materia prima, benchè priva d'ogni forma, nondimeno vi si considera da' filosofi la quantità, la quale è perpetua ed eterna compagna di lei, e inanzi il nascimento della forma vi si ritrova e doppo la sua corruzione vi rimane, così anco il poeta debba in questa nostra materia, inanzi ad ogni altra cosa, la quantità considerare, perochè è necessario che, togliendo egli a trattare alcuna materia, la toglia accompagnata d'alcuna quantità, sendo questa considerazione da lei inseparabile. Avvertisca dunque che la quantità ch'egli prende non sia tanta che, volend'egli poi, nel formare la testura della favola, interserirvi molti episodii e adornare e illustrar le cose che semplici sono in sua natura, ne venga il poema a crescer in tanta grandezza che disconvenevo paia e dismisurato; però che non deve il poema eccedere una certa determinata grandezza, come nel suo luogo si tratterà; che s'egli vorrà pure schivare questa dismisura e

questo eccesso, sarà necessitato lassare le digressioni e gli altri ornamenti che sono necessari al poema, e quasi ne' puri e semplici termini dell'istoria rimanersene. Il che a Lucano e a Silio Italico si vede esser avvenuto, l'uno e l'altro de' quali troppo ampia e copiosa materia abbracciò: perchè quegli non solo il conflitto di Farsaglia, come dinota il titolo, ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo, questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare. Le quali materie, sendo in se stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto quello spazio ch'è concesso alla grandezza dell'epopeia, non lassando luogo alcuno all'invenzione e all'ingegno del poeta. E molte volte, paragonando le medesime cose trattate da Silio poeta e da Livio storico, molto più asciuttamente e con minor ornamento mi par di vederle nel poeta che nell'istorico, al contrario a punto di quello che la natura delle cose richiederebbe. E questo medesimo si può notare nel Trissino, il qual volse che fosse soggetto del suo poema tutta la spedizione di Belisario contra a i Goti, e perciò è molte fiate più digiuno e arido ch'a poeta non si converrebbe; che s'una parte solamente, e la più nobil di quella impresa, avesse tolta a descrivere, peravventura più ornato e più vago di belle invenzioni sarebbe riuscito. Ciascuno in somma, che materia troppo ampia si propone, è costretto d'allungare il poema oltre il convenevol termine (la qual soverchia lunghezza sarebbe forse nell'Inamorato e nel Furioso, chi questi due libri, distinti di titolo e d'auttore, quasi un sol poema considerasse, come in effetto sono), o almeno è sforzato di lassare gli episodii e gli altri ornamenti, i quali sono al poeta necessariissimi. Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero, il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella, accresciuta d'episodii e ricca d'ogni altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse. Più ampia alquanto la si propose Virgilio, come colui che tanto in un sol poema raccoglie quanto in due poemi d'Omero si contiene; ma non però di tanta ampiezza la scelse che 'n alcuno di que' duo vizii sia costretto di cadere. Con tutto ciò se ne va alle volte così ristretto e così parco ne gli ornamenti che, se ben quella purità e quella brevità sua è maravigliosa e inimitabile, non ha per avventura tanto

del poetico quanto ha la fiorita e faconda copia d'Omero. E mi ricordo in questo proposito aver udito dire allo Sperone (la cui privata camera, mentre io in Padova studiavo, era solito di frequentare non meno spesso e volentieri che le pubbliche scole, parendomi che mi rappresentasse la sembianza di quella Academia e di quel Liceo in cui i Socrati e i Platoni aveano in uso di disputare), mi ricordo, dico, d'aver udito da lui che 'l nostro poeta latino è più simile al greco oratore ch'al greco poeta, e 'l nostro latino oratore ha maggior conformità co 'l poeta greco che con l'orator greco, ma che l'oratore e 'l poeta greco aveano ciascuno per sè asseguita quella virtù ch'era propria dell'arte sua, ove l'uno e l'altro latino avea più tosto usurpata quell'eccellenza ch'all'arte altrui era convenevole. E in vero chi vorrà sottilmente esaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, sì come ne l'acume e nella pienezza e nel nerbo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio.

Raccogliendo dunque quanto s'è detto, deve la quantità della materia nuda esser tanta, e non più, che possa dall'artificio del poeta ricever molto accrescimento senza passare i termini della convenevole grandezza. Ma poichè s'è ragionato del giudizio che deve mostrare il poeta intorno alla scelta dello argomento, l'ordine richiede che nel seguente discorso si tratti dell'arte con la quale deve essere disposto e formato.

DISCORSO SECONDO

Scelta ch'avrà il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, li rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica; intorno al quale officio, come intorno a proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta. Ma perochè quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particolari,

prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimenti essendo successo, avesse o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che si fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando.

Questo precetto molto bene seppe porre in opra il divino Virgilio, perochè, così ne gli errori d'Enea come nelle guerre passate fra lui e Latino, andò dietro non a quello che vero credette, ma a quello che migliore e più eccellente giudicò: perchè non solo è falso l'amore e la morte di Didone, e quello che di Polifemo si dice e della Sibilla e dello scendere di Enea all'inferno, ma le battaglie passate fra lui e i popoli del Lazio describe altrimenti di quello ch'avvennero secondo la verità; e ciò, confrontando la sua Eneida co 'l primo di Livio e con altri storici, chiaramente si vede. Ma sì come in Didone confuse di tanto spazio l'ordine de' tempi per aver occasione di mescolare fra la severità dell'altre materie i piacevolissimi ragionamenti d'amore e per assegnare un'alta ed ereditaria cagione della inimicizia fra Romani e Cartaginesi, e sì come ricorse alla favola di Polifemo e della Sibilla per accoppiare il meraviglioso co 'l verisimile, così anco alterò la morte di Turno, tacque quella d'Enea, v'aggiunse la morte d'Amata, mutò gli avvenimenti e l'ordine de' conflitti per accrescer la gloria d'Enea e chiuder con un fine più perfetto il suo nobilissimo poema. Alle quali sue finzioni fu molto favorevole l'antichità de' tempi.

Ma non deve già la licenza de' poeti stendersi tanto oltre ch'ardisca di mutare totalmente l'ultimo fine delle imprese ch'egli prende a trattare, o pur alcuni di quelli avvenimenti principali e più noti che già nella notizia del mondo sono ricevuti per veri. Simile audacia mostrerebbe colui che Roma vinta e Cartagine vincitrice ci descrivesse, o Anniballe

superato a campo aperto da Fabio Massimo, non con arte tenuto a bada. Simile sarebbe stato l'ardire d'Omero, se vero fosse quel che falsamente da alcuni si dice, se ben molto a proposito della loro intenzione:

che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.

Perchè questo è un torre a fatto alla poesia quella autorità che dall'istoria le viene; dalla qual ragione mossi, concludemmo dover l'argomento dell'epico sovra qualche istoria esser fondato. Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri, nella lor verità o nulla o poco alterata; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace storico. Ma se nella materia, ch'egli s'ha proposta, alcuni avvenimenti si troveranno che così siano successi come a punto dovrebbero esser successi, può il poeta, sì fatti come sono, senza alterazione imitarli; nè perciò della persona di poeta si spoglia, vestendosi quella di storico, perchè può alle volte avvenire che altri come poeta, altri come storico tratti le medesime cose, ma saranno da loro considerate con diverso rispetto, perchè l'istorico le narra come vere, il poeta le imita come verisimili. E s'io credo Lucano non esser poeta, non mi move a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sì fatta credenza, cioè che egli non sia poeta perchè narra veri avvenimenti. Questo solo non basta; ma poeta non è egli perchè talmente s'obliga alla verità de' particolari che non ha rispetto al verisimile in universale, e pur che narri le cose come sono state fatte, non si cura d'imitarle come dovriano essere state fatte.

Or, poi che avrà il poeta ridotto il vero e i particolari dell'istoria al verisimile e all'universale, ch'è proprio dell'arte sua, procuri che la favola (favola chiamo la forma del poema che definir si può testura o composizione degli avvenimenti), procuri, dico, che la

favola ch'indi vuol formare sia intiera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una. E sovra queste tre condizioni, ch'alla favola son necessarie, distintamente e con quell'ordine che le ho proposte discorrerò.

Tutta o intiera deve essere la favola perch'in lei la perfezione si ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. Questa integrità si troverà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. Principio è quello che necessariamente non è doppo altra cosa, e l'altre cose son doppo lui. Il fine è quello ch'è doppo l'altre cose, nè altra cosa ha doppo sè. Il mezzo è posto fra l'uno e l'altro, ed egli è doppo alcune cose, e alcune n'ha doppo sè. Ma per uscire alquanto dalla brevità delle definizioni, dico ch'intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine il quale nissuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risolta. Questa condizione dell'integrità si desidera nell'Orlando innamorato del Boiardo, nè si trova nel Furioso dell'Ariosto: manca all'Innamorato il fine, al Furioso il principio; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di voler fornire ciò che dal primo fu cominciato. Che l'Innamorato sia imperfetto non vi fa mestieri prova alcuna; che non sia intiero il Furioso è parimente chiaro, perochè se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio, se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio vi manca; perchè quando o come fosse preso Ruggiero dall'amor di Bradamante non vi si legge, nè meno quando o in che modo gli Africani movessero guerra a' Francesi, se non forse in uno o 'n due versi accennato; e molte volte i lettori nella cognizione di queste favole andarebbono al buio se dall'Innamorato non togliessero ciò che alla lor cognizione è necessario. Ma si deve, come ho detto, considerare l'Orlando innamorato e 'l Furioso non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato dall'uno, e con le medesime fila, ben che meglio annodate e meglio colorite,

dall'altro poeta condotto al fine; e in questa maniera risguardandolo, sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole. Questa condizione dell'integrità mancherebbe parimente nell'Iliade d'Omero, se vero fosse che la guerra troiana avesse presa per argomento del suo poema; ma questa opinione di molti antichi, rifiutata e confutata da i dotti del nostro secolo, chiaramente per falsa si manifesta; e se Omero stesso è buon testimonio della propria intenzione, non la guerra di Troia, ma l'ira d'Achille si canta nell'Iliade: «Dimmi, Musa, l'ira d'Achille, figliol di Peleo, la quale recò infiniti dolori a i Greci e mandò molte anime d'eroi all'inferno». E tutto ciò che della guerra di Troia si dice, propone di dirlo come annesso e dependente dall'ira d'Achille, e in somma come episodii che la gloria d'Achille e la grandezza della favola accrescano; della quale ira pienamente e l'origine e le cagioni si narrano nella venuta di Crisa sacerdote e nel rapto di Briseide; e con un perpetuo tenore sino al fine è condotta, cioè sino alla riconciliazione che fra Achille e Agamennone dalla morte di Patroclo è cagionata. Sì che perfettissima d'ogni parte è quella favola, e nel seno della sua testura porta intiera e perfetta cognizione di se stessa, nè conviene accattare altronde estrinseche cose che la sua intelligenza ci facilitino. Il qual difetto si può per avventura riprendere in alcun moderno, ove è necessario ricorrere a quella prosa che dinanzi per sua dichiarazione porta scritta, perochè questa tal chiarezza che si ha da gli argomenti e da altri sì fatti aiuti, non è nè artificiosa nè propria del poeta, ma estrinseca e mendicata.

Ma essendosi trattato a bastanza della prima condizione richiesta alla favola, passiamo alla seconda, cioè alla grandezza, nè paia o soverchio o disconvenevole se, essendosi già ragionato della grandezza in quel luogo ove della elezione della materia si tratta, ora se ne parli ove l'artificio della forma si deve considerare: perchè ivi a quella grandezza s'ebbe riguardo che portava seco nel poema la materia nuda, qui a quella grandezza s'avrà considerazione che viene nel poema dall'arte del poeta co 'l mezzo degli episodii.

Ricercano le forme naturali una determinata grandezza, e sono circonscritte dentro a certi termini del più e del meno, da i quali nè con l'eccesso nè co 'l difetto è lor concesso d'uscire. Ricercano similmente le forme artificiali una quantità determinata: nè potrà la forma della nave introdursi in un grano di miglio, nè meno nella grandezza del monte Olimpo; perochè allora si dice esservi introdotta la forma che l'operazione, ch'è propria e naturale di quella tal forma, vi s'introduce; ma non potrà già trovarsi l'operazione della nave, ch'è di solcare il mare e di condurre gli uomini e le merci dall'uno all'altro lido, in quantità ch'ecceda di tanto o di tanto manchi. Tale ancora è forse la natura de' poemi; ma non voglio però che si consideri sino a quanta grandezza possa crescer la forma del poema eroico, ma in sino a quanta grandezza sia convenevole che cresca; e senza alcun dubbio maggior deve essere che le favole tragiche e le comiche non sono nate ad essere in sua natura. E sì come ne' piccioli corpi può ben essere eleganza e leggiadria, ma beltà e perfezione non mai, così anco i piccioli poemi epici vaghi ed eleganti possono essere, ma non belli e perfetti, perchè nella bellezza e perfezione, oltre la proporzione, vi è la grandezza necessaria. Questa grandezza però non deve eccedere il convenevole di maniera che quel Tizio ci rappresenti «il qual disteso sette campi ingombra». Ma sì come l'occhio è dritto giudice della dicevole statura del corpo (perochè convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra unitamente rimirando, la lor proporzione conoscere), così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema in cui la memoria non si perde nè si smarisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co 'l tutto siano proporzionate. Viziosi sono senza dubbio que' poemi, e in buona parte perduta è l'opera che vi si spende, ne' quali di poco ha il lettore passato il mezzo che del principio si è dimenticato, perochè vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato. Questo è come

l'uno avvenimento doppo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia concatenato e dall'altro inseparabile, e in somma come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile e inespettata soluzione. E per aventura chi l'Innamorato e 'l Furioso come un solo poema considerasse, gli potria parere la sua lunghezza soverchia anzi che no, e non atta ad esser contenuta in una semplice lezione da una mediocre memoria.

Doppo la grandezza siegue l'unità, che fa l'ultima condizione che fu da noi alla favola attribuita. Questa è quella parte, signor Scipione, che ha data a i nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro «che 'l furor literato in guerra mena». Perochè alcuni necessaria l'hanno giudicata, altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi; et magno iudice se quisque tuetur: facendosi i difensori della unità scudo della autorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, nè mancando loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile parangone della verità: veggendosi che l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane. Nè mancano in favore di questa parte, oltre l'esperienza, saldi e gagliardi argomenti, perochè alcuni uomini dotti e ingegnosi, o perchè così veramente credessero, o pur per mostrare la forza dell'ingegno loro e farsi graziosi al mondo, adulando a guisa di tiranno (chè tale è veramente) questo consenso universale, sono andati investigando nove e sottili ragioni, con le quali l'hanno

confermato e fortificato. Io per me, come che abbia questi tali in somma riverenza per dottrina e per facondia, e come che giudichi che 'l divino Ariosto e per felicità di natura e per l'accurata sua diligenza e per la varia cognizion di cose e per la lunga pratica de gli eccellenti scrittori, dalla quale acquistò un esatto gusto del buono e del bello, arrivasse a quel segno nel poetare eroicamente a cui nissun moderno e pochi fra gli antichi son pervenuti, giudico nondimeno che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni; la qual moltitudine scusabile nel poema epico può ben essere, rivolgendo la colpa o all'uso de' tempi o a comandamento di principe o a preghiera di dama o ad altra cagione, ma lodevole non sarà però mai riputata.

Nè per passione, nè per temerità o a caso mi movo a così dire, ma per alcune ragioni, le quali, o vere o verisimili che siano, hanno virtù di piegare o di tener fermo in questa credenza l'animo mio. Chè se la pittura e l'altre arti imitatrici ricercano che d'uno una sia l'imitazione; se i filosofi, che vogliono sempre l'esatto e 'l perfetto delle cose, fra le principali condizioni richieste ne' lor libri vi cercano l'unità del soggetto, la qual sola mancandovi, imperfetto lo stimano; se nella tragedia e nella comedia, finalmente, è da tutti giudicata necessaria, perchè questa unità, cercata da' filosofi, seguita da' pittori e da gli scultori, ritenuta da i comici e da i tragici suoi compagni, deve essere dall'epico fuggita e disprezzata? Se l'unità porta in natura perfezione, e imperfezione la moltitudine, onde i pitagorici quella fra' beni e questa fra' mali annoveravano, onde questa alla materia e quella alla forma s'attribuisce, perchè nel poema eroico ancora non porterà maggior perfezione l'unità che la moltitudine? Oltra di ciò, presupponendo che la favola sia il fine del poeta (come afferma Aristotele, e nissuno ha sin qui negato), s'una sarà la favola, uno sarà il fine, se più e diverse saranno le favole, più e diversi saranno i fini; ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone, nascendo dalla diversità de' fini distrazione ne l'animo e impedimento nell'operare, tanto meglio opererà l'imitator d'una sola favola che l'imitatore di molte azioni.

Aggiungo che dalla moltitudine delle favole nasce l'indeterminazione, e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circoscritto termine alcuno. Il poeta ch'una favola tratta, finita quella, è giunto al suo fine; chi più ne tesse, o quattro o sei o dieci ne potrà tessere; nè più a questo numero che a quello è obbligato. Non potrà aver dunque determinata certezza qual sia quel segno ove convenga fermarsi. Ultimamente, la favola è la forma essenziale del poema, come nissun dubita; or, se più saranno le favole distinte fra loro, l'una delle quali dall'altra non dependa, più saranno conseguentemente i poemi. Essendo dunque questo, che chiamiamo un poema di più azioni, non un poema, ma una moltitudine di poemi insieme congiunta, o que' poemi saranno perfetti, o imperfetti; se perfetti, bisognerà ch'abbiano la debita grandezza, e avendola, ne risulterà una mole più grande assai che non sono i volumi de' leggisti; se imperfetti, è meglio a far un sol poema perfetto che molti imperfetti. Tralasso che se questi poemi son molti e distinti di natura, come si prova per la moltitudine e distinzione delle favole, ha non solo del confuso, ma del mostruoso ancora il traporre e mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro, simile a quella fera che ci descrive Dante:

Ellera abbarbicata mai non fue
ad arbor sì, come l'orribil fera
per l'altrui membra aviticchiò le sue,

e quel che segue. Ma perchè io ho detto che 'l poema di più azioni sono molti poemi, e innanzi dissi che l'Innamorato e 'l Furioso erano un sol poema, non si noti contrarietà nella mia opinione, perochè qui intendo la voce esattamente secondo il suo proprio e vero significato, e ivi la presi come comunemente s'usa: un sol poema, cioè una sola composizione d'azioni; come si direbbe, una sola istoria. Da queste ragioni mosso per avventura Aristotele, o da altre ch'egli vide e a me non sovengono, determinò che la favola del poema una esser dovesse; la qual determinazione fu come buona accettata da Orazio nella Poetica, là dove egli disse: «Ciò che

si tratta, sia semplice e uno». A questa determinazione vari con varie ragioni hanno ripugnato, escludendo da que' poemi eroici che romanzi si chiamano l'unità della favola, non solo come non necessaria, ma come dannosa eziandio. Ma non voglio referir già tutto ciò ch'intorno a questa materia è detto da loro, perchè alcune cose si leggono in alcuni assai leggiere e puerili e indegne totalmente di risposta. Solo addurrò quelle ragioni che con maggior sembianza di verità questa opinione confermano, le quali in somma a quattro si riducono, e sono queste.

Il romanzo (così chiamano il Furioso e gli altri simili) è spezie di poesia diversa dalla epopeia e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi, ch'è di natura non conosciuta da lui. Aggiungono la seconda ragione, ed è tale. Ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali di lei, ch'a gli altri idiomi per nissun modo convengono; il che apparirà manifesto a chi andrà minutamente considerando quante cose nella greca favella hanno grazia ed energia mirabile che nella latina poi fredde e insipide se ne restano, e quante ve ne sono, ch'avendo forza e virtù grandissima nella latina, suonano male nella toscana. Ma fra l'altre condizioni che porta seco la nostra favella italiana, una n'è questa, cioè la moltitudine delle azioni; e sì come a' Greci e Latini disconvenevole sarebbe la moltitudine delle azioni, così a' Toscani l'unità della favola non si conviene. Oltre di ciò, quelle poesie sono migliori che dall'uso sono più approvate, appo il quale è l'arbitrio e la podestà così sopra la poesia come sopra l'altre cose; e ciò testimica Orazio ove dice:

penes quem et ius et norma loquendi.

Ma questa maniera di poesia che romanzo si chiama, è più approvata dall'uso; migliore dunque deve essere giudicata. Ultimamente così concludono: quello è più perfetto poema che

meglio asseguisce il fine della poesia; ma molto meglio e più facilmente è asseguito dal romanzo che dalla epopeia, cioè dalla moltitudine che dalla unità delle azioni; si deve dunque il romanzo all'epopeia preporre. Ma che 'l romanzo meglio conseguisca il fine è così noto che non vi fa quasi mestiero prova alcuna, perochè, essendo il fine della poesia il dilettere, maggior diletto ci recano i poemi di più favole che d'una sola, come l'esperienza ci dimostra.

Questi sono i fondamenti sopra i quali si sostiene l'opinione di coloro che la moltitudine delle azioni hanno giudicata ne' romanzi convenevole: saldi e certi veramente, ma non però tanto che dalle machine della ragione non possano esser espugnati (se pur la ragione sta dalla parte contraria, come a me giova di credere); contra i quali la debolezza del mio ingegno, in questa ragione confidato, non restarò d'adoperare.

Ma vegnamo al primo fondamento, ove si dice: è il romanzo spezie distinta dall'epopeia, non conosciuta da Aristotele; per questo non deve cadere sotto quelle regole alle quali egli obbliga l'epopeia. Se il romanzo è spezie distinta dall'epopeia, chiara cosa è che per qualche differenza essenziale è distinto, perchè le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie; ma non trovandosi fra il romanzo e l'epopeia differenza alcuna specifica, ne segue chiaramente che distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. Che non si trovi fra loro differenza alcuna essenziale, a ciascuno agevolmente può esser manifesto. Tre solamente sono le differenze essenziali nella poesia, dalle quali, quasi da varii fonti, varii e distinti poemi derivano; e sono, come nel precedente discorso dicemmo, la diversità delle cose imitate, la diversità della maniera d'imitare, e la diversità de gli istromenti co' quali s'imita. Per queste sole gli epici, i comici, i tragici, i ditirambici, gli aulefici e citaristi sono differenti; da queste nascerebbe la diversità della spezie fra 'l romanzo e l'epopeia, s'alcuna ve ne fosse. Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, imita co 'l medesimo modo, imita con gli stessi istrumenti; sono dunque della medesima spezie. Imita il romanzo e l'epopeia le

medesime azioni, cioè l'illustri; nè solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, ch'è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta affinità d'imitare il medesimo illustre: quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, quello illustre, dico, che si determina <non> con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma le valorose in supremo grado di eccellenza; la qual convenienza d'imitare il medesimo illustre chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera: nell'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano; nè ha per fine la scena e l'azioni de' gli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co' medesimi istrumenti: l'uno e l'altro usa il verso nudo, non servendosi mai nè del ritmo nè della armonia, che sono del tragico e del comico.

Dalla convenienza, dunque, delle azioni imitate e degli istrumenti e del modo d'imitare si conclude essere la medesima spezie di poesia quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama. Onde poi questo nome di romanzo sia derivato, varie sono l'opinioni, ch'ora non fa mestieri di raccontare, ma non è inconveniente che sotto la medesima spezie alcuni poemi si trovino diversi per diversità accidentali, i quali con diverso nome siano chiamati; sì come fra le comedie, altre sono state dette statarie, altre ***, altre dal sago, altre dalla toga prendevano il nome, ma tutte però convenivano ne' precetti e nelle regole essenziali della comedia, come questo dell'unità. Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima spezie, a gli oblihi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l'unità della favola, la quale Aristotele in ogni spezie di poema ricerca, non più nell'eroico che nel tragico o nel comico; onde, quando anco fosse vero ciò che si dice, che 'l romanzo non fosse poema epico, non però ne seguirebbe che l'unità della favola non fosse in lui, secondo il parer d'Aristotele, necessaria. Ma che ciò non sia vero, a bastanza mi pare

dimostrato: chè se pur volevano affermare che 'l romanzo è spezie distinta dall'epopeia, conveniva lor dimostrare ch'Aristotele è manco e diftoso nell'assegnare le differenze. E chi ben considera quelle differenze dalle quali par che proceda diversità di spezie fra 'l romanzo e l'epopeia, sono in guisa accidentali che più accidentale non è nell'uomo l'esser essercitato nel corso e nella palestra, o saper l'arte dello schermo. Tale è quella che l'argomento del romanzo sia finto, e quello dell'epopeia tolto dalla istoria; che se questa fosse differenza specifica, necessariamente sarebbero diversi di spezie tutti que' poemi fra' quali questa differenza si ritrovasse. Diversi dunque di spezie sarebbero il Fior d'Agatone e l'Edippo di Sofocle, e in somma quelle tragedie il cui argomento fosse finto, da quelle che l'avessero dall'istoria; è, secondo la ragione usata da loro, la tragedia d'argomento finto non avrebbe l'obbligo di quelle medesime regole che ha la tragedia d'argomento vero. Onde nè l'unità della favola sarebbe in lei necessaria, nè 'l muovere il terrore e la compassione sarebbe il suo fine. Ma questo, senza alcun dubbio, è inconveniente; inconveniente dunque sarebbe ancora che la finzione o verità dell'argomento fosse differenza specifica.

Del medesimo valore sono l'altre differenze ch'assegnano, e co' fondamenti dell'istessa ragione si possono confutare. E perchè molti hanno creduto che 'l romanzo sia spezie di poesia non conosciuta da Aristotele, non voglio tacer questo: che spezie di poesia non è oggi in uso, nè fu in uso negli antichi tempi, nè per un lungo volger di secoli di novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere che penetrasse Aristotele con quella medesima acutezza d'ingegno con la quale tutte le cose, ch'in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi dispose, e con la quale, tanti e sì varii sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e perfetta arte ne compose, sì che quella arte incognita a gli antichi filosofi, se non quanto naturalmente ciascun ne partecipa, da lui solo e 'l primo principio e l'ultima perfezione riconosce. Vide Aristotele che la natura della poesia non era altro che imitare; vide conseguentemente che la diversità delle sue spezie non poteva in lei altronde derivare che da

qualche diversità di questa imitazione, e che questa varietà solo in tre guise potea nascere: o dalle cose, o dal modo, o da gli istromenti. Vide dunque quante potevano essere le differenze essenziali della poesia, e, avendo viste le differenze, vide in conseguenza quante potevano essere le sue spezie; perchè, essendo determinate le differenze che costituiscono le spezie, determinate conviene che sian le spezie, e tante solamente quanti sono i modi ne' quali possono congiungersi (o combinare, come si dice) le differenze.

Era la seconda ragione ch'ogni lingua ha alcune particolari proprietà, e che la moltitudine delle azioni è propria de' poemi toscani, come è l'unità de' latini e de' greci. Non nego io che ciascuno idioma non abbia alcune cose proprie di lui, perochè alcune elocuzioni veggiamo così proprie d'una lingua che 'n altra favella dicevolmente non possono esser trasportate. È la lingua greca molto atta alla espressione d'ogni minuta cosa; a questa istessa espressione inetta è la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono nella descrizione delle guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno nel trattare le passioni amoroze ce le lusinga. Quello dunque ch'è proprio d'una lingua, o è frasi ed elocuzione, e ciò nulla importa al nostro proposito, parlando noi d'azioni e non di parole, o pur diremo proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, come è la guerra dalla latina e l'amore dalla toscana. Ma chiara cosa è che, se la toscana favella sarà atta ad esprimere molti accidenti amorosi, sarà parimente atta ad esprimerne uno; e se la lingua latina sarà disposta a trattare un successo di guerra, sarà parimente disposta a trattarne molti; sì ch'io per me non posso conoscere la cagione che l'unità dell'azioni sia propria de' latini poemi e la moltitudine de' vulgari. Nè per avventura cagione alcuna se ne può rendere: chè se essi a me diranno per qual cagione le materie della guerra sono stimate più proprie della latina, e l'amoroze della toscana, risponderai che ciò si dice avvenire per le molte consonanti della latina e per la lunghezza del suo essametro, più atte allo strepito delle armi e alla guerra, e per le vocali della toscana e per

l'armonia delle rime, più convenevole alla piacevolezza de' gli affetti amorosi; ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'armi nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente esserci espresse da eccellente poeta. Concludendo dunque dico che, se ben è vero ch'ogni lingua abbia le sue proprietà, è detto nondimeno senza ragione alcuna che la moltitudine delle azioni sia propria de' vulgari poemi, e l'unità de' latini e de' greci.

Nè più malagevole è il rispondere alla ragione la quale era che quelle poesie sono più eccellenti che più sono dall'uso approvate; onde più eccellente è il romanzo dell'epopeia, essendo più dall'uso approvato. A questa ragione volendo io contraddire, conviene che, per maggior intelligenza e chiarezza della verità, derivi da più alto principio il mio ragionamento.

Ci ha alcune cose che 'n sua natura non sono nè buone nè ree, ma, dependendo dall'uso, buone e ree sono secondo che l'uso le determina. Tale è il vestire, che tanto è lodevole quanto dalla consuetudine viene accettato; tale è il parlare, e perciò fu convenevolmente risposto a colui: «Vivi come vissero gli uomini antichi, e parla come oggidì si ragiona». Di qui avviene che molte parole, che già scelte e pellegrine furono, or, trite dalle bocche de' gli uomini, comuni, vili e popolarische sono divenute; molte all'incontra, che prima come barbare e orride erano schivate, or come vaghe e cittadine si ricevono; molte ne invecchiano, molte ne muoiono, e ne nascono e ne nasceranno molte altre, come piace all'uso, che con pieno e libero arbitrio le governa; e questa mutazion delle voci fu con la comparazion delle foglie mirabilmente espressa da Orazio:

Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.

E soggiunge:

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

Da questa ragione concludono i peripatetici, contra quello che alcuni filosofi credettero, che le parole non siano opere dalla natura composte, nè più in lor natura una cosa ch'un'altra significhino (chè se tali fossero, dall'uso non dependerebbono), ma che siano fattura de gli uomini, nulla per se stesse dinotanti, onde, come a lor piace, può or questo or quel concetto esser da esse significato; e non avendo bruttezza o bellezza alcuna che sia lor propria e naturale, belle e brutte paiono secondo l'uso le giudica; il quale mutabilissimo essendo, necessario è che mutabili siano tutte le cose che da lui dependono. Tali in somma sono non solo il vestire e 'l parlare, ma tutte quelle che, con un nome comune, usanze si chiamano. Queste, come il lor nome dimostra, dalla consuetudine al biasimo e alla lode sono determinate. E sotto questa considerazione caggiono molte di quelle opposizioni che si fanno ad Omero intorno al decoro delle persone, come alcuni dicono, mal conosciuto da lui.

Alcune altre cose si ritrovano poi, che tali determinatamente sono in sua natura; cioè o buone o ree sono per se stesse, e non ha l'uso sovra loro imperio o autorità nissuna. Di questa sorte è il vizio e la virtù: per se stesso è malvagio il vizio, per se stessa è onesta la virtù, e l'opere virtuose e viziose sono per se stesse e lodevoli e degne di biasimo. E quel che per se stesso è tale, perchè il mondo e i costumi si variino, sempre nondimeno sarà tale; nè s'una volta meritò lode colui che rifiutò l'oro de' Sanniti, o colui che «legò sè vivo, e 'l padre morto sciolse», di queste azioni lor sarà mai, per volger di secoli, biasimo attribuito. Di questa sorte sono parimente l'opere della natura, di maniera che quel ch'una volta fu eccellente, malgrado della instabilità dell'uso, sarà sempre eccellente. È la natura stabilissima nelle sue operazioni, e procede sempre con un tenore certo e perpetuo (se non quanto per difetto e incostanza della materia si vede talor variare), perchè, guidata da un lume e da una scorta infallibile, riguarda

sempre il buono e 'l perfetto; ed essendo il buono e 'l perfetto sempre il medesimo, conviene che 'l suo modo di operare sia sempre il medesimo. Opera della natura è la bellezza, la qual consistendo in certa proporzion di membra con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori, queste condizioni, che belle per se stesse una volta furono, belle sempre saranno, nè potrebbe l'uso fare ch'altrimente paressero; sì come all'incontra non può far l'uso sì che belli paiano i capi aguzzi o i gosi fra quelle nazioni ove sì fatte qualità nella maggior parte degli uomini si veggiono. Ma tali in se stesse essendo l'opere della natura, tali in se stesse conviene che siano l'opere di quell'arte che, senza alcun mezzo, della natura è imitatrice. E per fermarsi su l'esempio dato, se la proporzion delle membra per se stessa è bella, questa medesima, imitata dal pittore e dallo scultore, per se stessa sarà bella; e se lodevole è il naturale, lodevole sarà sempre l'artificioso che dal naturale dipende. Di qui avviene che quelle statue di Prassitele o di Fidia che salve dalla malignità de' tempi ci sono restate, così belle paiono a i nostri uomini come belle a gli antichi soleano parere; nè il corso di tanti secoli o l'alterazione di tante usanze cosa alcuna ha potuto scemare della loro dignità.

Avendo io in questo modo distinto, facilmente a quella ragione si può rispondere nella quale si dice che più eccellenti sono quelle poesie che più approva l'uso; perchè ogni poesia è composta di parole e di cose. In quanto alle parole concedasi (poi che nulla rileva al nostro proposito) che quelle migliori siano che più dall'uso sono commendate, perochè in se stesse nè belle sono nè brutte, ma quali paiono, tali la consuetudine le fa parere; onde le voci che appo il re Enzo e appo gli altri antichi dicatori furono in prezzo, suonano all'orecchie nostre un non so che di spiacevole. Le cose poi, che dall'usanza dependono, come la maniera dell'armeggiare, i modi dell'avventure, il rito de' sacrifici e de' conviti, le cerimonie, il decoro e la maestà delle persone, queste, dico, come piace all'usanza che oggi vive e che domina il mondo, si devono accomodare. Però disconvenevole sarebbe nella maestà de' nostri tempi ch'una figliola di re, insieme con le vergini sue compagne, andasse a lavare i panni al fiume; e

questo in Nausicaa, introdotta da Omero, non era in que' tempi disconvenevole; parimente che in cambio della giostra s'usasse il combatter su i carri, e molte altre cose simili, che per brevità trapasso. Però poco giudicioso in questa parte si mostrò il Trissino, ch'imitò in Omero quelle cose ancora che la mutazione de' costumi avea rendute men lodevoli. Ma quelle che immediatamente sovra la natura sono fondate, e che per se stesse sono buone e lodevoli, non hanno riguardo alcuno alla consuetudine, nè la tirannide dell'uso sovra loro in parte alcuna si estende. Tale è l'unità della favola, che porta in sua natura bontà e perfezione nel poema, sì come in ogni secolo passato e futuro ha recato e recarà. Tali sono i costumi, non quelli che con nome d'usanze sono chiamati, ma quelli che nella natura hanno fisse le loro radici, de' quali parla Orazio in quei versi:

Reddere qui voces iam scit puer et pede certo
signat humum, gestit paribus colludere et iram
colligit et ponit temere: mutatur in horas.

Intorno alla convenevolezza de' quali si spende quasi tutto il secondo della Retorica d'Aristotele. A questi costumi del fanciullo, del vecchio, del ricco, del potente, del povero e de l'ignobile, quel che in un secolo è convenevole, in ogni secolo è convenevole; che se ciò non fosse, non n'avrebbe parlato Aristotele, peroch'egli di sole quelle cose fa profession di parlare che sotto l'arte possono cadere; e l'arte essendo certa e determinata, non può comprendere sotto le sue regole ciò che, dependendo dalla instabilità dell'uso, è incerto e mutabile. Sì come anco non avrebbe ragionato dell'unità della favola, s'egli non avesse giudicata questa condizione essere in ogni secolo necessaria. Ma mentre vogliono alcuni nova arte sovra nuovo uso fondare, la natura dell'arte distruggono, e quella dell'uso mostrano di non conoscere.

Questa è, signor Scipione, la distinzione senza la quale non si può rispondere a coloro che dimandassero quali poemi debbono esser più tosto imitati, o quelli de gli antichi epici o

quelli de' moderni romanzatori; perchè in alcune cose a gli Antichi, in alcune a' moderni dobbiamo assomigliarci. Questa distinzione, mal conosciuta dal vulgo, che suol più rimirare gli accidenti che la sostanza delle cose, è cagione ch'egli, veggendo poca convenevolezza di costumi e poca leggiadria d'invenzioni in que' poemi ne' quali la favola è una, crede che l'unità della favola sia parimente biasimevole. Questa medesima distinzione, mal conosciuta da alcuni dotti, gli indusse a lassar la piacevolezza delle aventure e delle cavallerie de' romanzi, e il decoro de' costumi moderni, e a prender da gli antichi, insieme con l'unità della favola, l'altre parti ancora che men care ci sono. Questa, ben conosciuta e ben usata, fia cagione che con diletto non meno de gli uomini vulgari che de gli intelligenti i precetti dell'arte siano osservati, prendendosi dall'un lato, con quella vaghezza d'invenzioni che ci rendono sì grati i romanzi, il decoro de' costumi, dall'altro, con l'unità della favola, la saldezza e 'l verisimile che ne' poemi d'Omero e di Virgilio si vede.

Resta l'ultima ragione, la qual era che, essendo il fine della poesia il diletto, quelle poesie sono più eccellenti che meglio questo fine conseguono; ma meglio il consegue il romanzo che l'epopeia, come l'esperienza dimostra. Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che 'l diletto sia il fine della poesia; concedo parimente quel che l'esperienza ci dimostra, cioè che maggior diletto rechi a' nostri uomini il Furioso che l'Italia liberata o pur l'Iliada o l'Odissea. Ma nego però quel ch'è principale e che importa tutto nel nostro proposito, cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettere che l'unità; perchè, se bene più diletta il Furioso, il qual molte favole contiene, che la Italia liberata o pur i poemi d'Omero, ch'una ne contengono, non avviene per rispetto della unità o della moltitudine, ma per due cagioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perchè nel Furioso si leggono amori, cavallerie, venture e incanti, e in somma invenzioni più vaghe e più accomodate alle nostre orecchie che quelle del Trissino non sono; le quali invenzion non sono più determinate alla moltitudine che alla unità, ma in questa e in quella si possono egualmente

ritrovare. L'altra è perchè nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito alle persone molto più eccellente si dimostra il Furioso. Queste cagioni sì come sono accidentali alla moltitudine e all'unità della favola, e non in guisa proprie di quella che a questa non siano convenevoli, così anco non debbono concludere che più diletta la moltitudine che l'unità. Perciò, essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità procuri or all'una or all'altra delle sue parti soddisfare, una ragione sola, oltre le dette, si possono immaginare molto più propria delle altre: questa è la varietà, la quale, essendo in sua natura dilettevolissima, assai maggiore diranno che si trovi nella moltitudine che nella unità della favola. Nè già io niego che la varietà non rechi piacere; oltre che il negar ciò sarebbe un contraddire alla esperienza de' sentimenti, veggendo noi che quelle cose ancora che per se stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono, e che la vista de' deserti e l'orrore e la rigidità delle alpi ci piace doppo l'amenità de' laghi e de' giardini. Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole; la qual varietà, se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte; i quali, per iscusare forse la loro insufficienza, questa lor propria colpa all'arte attribuiscono.

Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato; però non tanto v'atteso, benchè maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessarissima era a' nostri tempi, e perciò dovea il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato; e se non tentò d'introdurlavi, o non conobbe il bisogno, o il disperò come impossibile. Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire; però, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si

chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perchè, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole quanto recarà seco più di difficoltà, perochè è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, hoc opus, hic labor est. In quella che dalla moltitudine delle favole per se stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a' dotti e a gli indotti comune; questa totalmente dall'artificio del poeta depende e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce, nè può da

mediocre ingegno essere asseguita. Quella in somma tanto meno diletterà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più porterà di novità e di meraviglia. Una dunque deve esser la favola e la forma, come in ogni altro poema così in quelli che trattano l'armi e gli amori degli eroi e de' cavalieri erranti, e che con nome comune poemi eroici si chiamano. Ma una si dice la forma in più maniere. Una si dice la forma de gli elementi, la quale è semplicissima, e di semplice virtù e di semplice operazione; una si dice parimente la forma delle piante e de gli animali: questa mista e composta risulta dalle forme de gli elementi insieme raccolte e rintuzzate e alterate, della virtù e della qualità di ciascuna di loro partecipando. Così ancora nella poesia alcune forme semplici, alcune composte si trovano. Semplici sono le favole di quelle tragedie nelle quali non è nè agnizione, nè mutamento di fortuna felice in misera, o al contrario; composte quelle nelle quali le agnizioni e i mutamenti di fortuna si ritrovano. Composta è la favola dell'epico non solo in questa guisa, ma in un altro modo ancora, che porta seco maggior mistione.

Ma acciochè questi termini siano meglio intesi, e la materia più si faciliti, più copiosamente questa parte tratterò. È la favola (s'ad Aristotele crediamo) la serie e la composizione delle cose imitate; questa, sì come è la principalissima parte qualitativa del poema, così ha alcune parti che di lei sono qualitative, le quali tre sono: la peripezia, che mutazion di fortuna si può chiamare, l'agnizione, che riconoscimento si può dire, e la perturbazione, che può fra' Toscani ancora questo nome ritenere. È la mutazion di fortuna nella favola quando in essa si vede ch'alcun di felicità caggia in miseria, come d'Edippo avviene, o di miseria passi in felicità, come di Elettra. Riconoscimento è, come suona il suo nome stesso, un trapasso dall'ignoranza alla conoscenza; o sia semplice, qual è quello d'Ulisse, o reciproco, qual fu tra Ifigenia e Oreste; il qual trapasso di loro felicità od infelicità sia cagione. Perturbazione è una azione dolorosa e piena d'affanno: come sono le morti, i

tormenti, le ferite e l'altre cose di simil maniera, le quali commovano i gridi e i lamenti delle persone introdotte. Di questa ci porgerà essemplio l'ultimo libro dell'Iliade, ove da Priamo, da Ecuba e da Andromache con lunghissima e flebilissima querela è pianto e lamentata la morte di Ettore.

Stante il fatto di questa maniera, semplici saranno quelle favole che dello scambiamiento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co 'l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine. Doppie son quelle le quali hanno la mutazion di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti; sì come anco patetiche o affettuose quelle si dicono nelle quali è la perturbazione, che fu posta per la terza parte della favola; e quell'all'incontra, le quali, mancando di questa perturbazione, versano intorno all'espression del costume, dilettaudo più tosto coll'insegnare che co 'l muovere, morali o morate vengono dette. Sì che quattro sono i generi, o le maniere che vogliamo dirle, di favole: il semplice, il composto, l'affettuoso e 'l morato. Semplice e affettuosa è l'Iliade, composta e morata l'Odissea. In tutte queste maniere però l'unità si richiede; ma l'unità della favola semplice è semplice unità, l'unità della favola composta è composta unità. Ma in un altro modo ancor s'intende la favola del poema esser composta. Composta si dice, ancora che non abbia riconoscimento o mutazione di fortuna, quando ella contegna in sè cose di diversa natura, cioè guerre, amori, incanti e venture, avvenimenti or felici e or infelici, che or portano seco terrore e misericordia, or vaghezza e giocondità; e da questa diversità di nature ella mista ne risulta; ma questa mistione è molto diversa dalla prima, e si può trovare in quelle favole ancora che sono semplici, cioè che non hanno nè mutazione nè riconoscimento.

Di questa seconda maniera intese Aristotele quando, disputando qual dovesse esser preposto di dignità, o 'l poema tragico o l'epico, disse molto più semplici esser le favole della

tragedia che quelle dell'epopeia; e che di ciò è segno che d'una sola epopeia si possono trarre gli argomenti di molte tragedie. Questa maniera di composizione così è biasimevole nella tragedia come in lei è lodevole quell'altra che nasce dalla peripezia e dalla agnizione; perochè, se ben la tragedia ama molto la sùbita e inopinata mutazion delle cose, le desidera nondimeno semplici e uniformi, e schiva la varietà degli episodii. Quella medesima ch'è biasimevole nella tragedia, è a mio giudizio lodevolissima nell'epico, e molto più necessaria che quell'altra che deriva dal riconoscimento o dalla mutazion di fortuna. E per questo anco la moltitudine e la diversità degli episodii è seguita dall'epico; e se Aristotele biasima le favole episodiche, o le biasima nelle tragedie solamente, o per favole episodiche non intende quelle nelle quali siano molti e vari episodii, ma quelle nelle quali questi episodii sono interseriti fuor del verisimile e male congiunti con la favola e fra loro medesimi, e in somma vani e oziosi e nulla operanti al fine principal della favola; perchè la varietà de gli episodii in tanto è lodevole in quanto non corrompe l'unità della favola, nè genera in lei confusione. Io parlo di quell'unità ch'è mista, non di quella ch'è semplice e uniforme e nel poema eroico poco convenevole.

Ma l'ordine è forse, e la materia ricerca, che nel seguente discorso si tratti con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti.

DISCORSO TERZO

Avendosi a trattare dell'elocuzione, si tratterà per conseguenza dello stile, perchè, non essendo quella altro che accoppiamento di parole, e non essend'altro le parole che imagini e imitatrici de' concetti, chè seguono la natura loro, si viene per forza a trattare dello stile, non essendo quello altro che quel composto che risulta da' concetti e dalle voci.

Tre sono le forme de' stili: magnifica o sublime, mediocre e umile; delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni: prima, perchè le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perchè ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto; ma lo stile è parte del poema epico; adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche.

Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perchè, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro <elementi>. Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre. È da avvertire che, sì come ogni virtude ha qualche vizio vicino a lei che l'assomiglia e che spesso virtude vien nominato, così ogni forma di stile ha prossimo il vizioso, nel quale spesso incorre chi bene non avvertisce. Ha il magnifico il gonfio, il temperato lo snervato o secco, l'umile il vile o plebeo. Il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co 'l magnifico, temperato e umile de gli altri poemi; anzi, sì come gli altri poemi sono di spezie differenti da questo, così ancora gli stili sono di spezie differenti da gli altri. Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto quando disse:

Ch'a dire il vero, egli ci avea la gola;

.....

e riputata avria cortesia sciocca,

per darla altrui, levarsela di bocca;

e in quegli altri:

E dicea il ver; ch'era viltade espressa,
conveniente ad uom fatto di stucco,
.....
che tutta via stesse a parlar con essa,
tenendo l'ali basse come il cucco.

Parlari, per dire il vero, troppo popolareschi sono quelli, e questi inclinati alla bassezza comica per la disonesta cosa che si rappresenta, disconvenevole sempre all'eroico. E anco:

e fe' raccorre al suo destrier le penne,
ma non a tal che più l'avea distese.
Del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri.

E benchè sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, nondimeno troppo inclinò alla mediocrità lirica in quelli:

La verginella è simile alla rosa etc.

Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, e avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso le lascivie del lirico, il che fa più di rado, come dichiarando seguito.

Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell'epopeia non è: l'una, perchè tratta materie assai più affettuose che quelle dell'epopeia non sono; e l'affetto richiede purità e semplicità di concetti, e proprietà d'elocuzioni, perchè in tal guisa è verisimile che ragioni uno che è pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile

perturbazione; e oltre che i soverchi lumi e ornamenti di stile non solo adombrano, ma impediscono e ammorzano l'affetto. L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti e operanti; e a questi tali si deve attribuire una maniera di parlare ch'assomigli alla favola ordinaria, acciò che l'imitazione riesca più verisimile. Al poeta all'incontro, quando ragiona in sua persona, sì come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sopra se stesso, molto sopra l'uso comune e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua gli si concede a pensare e a favellare.

Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito e ornato; la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. Fiorito deve essere lo stile del lirico e perchè più spesso appare la persona del poeta, e perchè le materie che si piglia a trattare per lo più sono <oziose>, le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili e abiette si rimarrebbero; onde se per avventura fosse la materia morata trattata con sentenze, sarà di minor ornamento contenta.

Dichiarato adunque e perchè fiorito lo stile del lirico, e perchè puro e semplice quello del tragico, l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma nè questo nè quello sì che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria. Questa varietà di stili deve essere usata, ma non sì che si muti lo stile non mutandosi le materie; chè saria imperfezione grandissima.

Può nascere la magnificenza da' concetti, dalle parole e dalle composizioni delle parole; e da queste tre parti risulta lo stile e quelle tre forme le quali dicemmo. Concetti non sono altro che imagini delle cose; le quali imagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, ma nell'animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall'imaginazione sono formate e figurate. La magnificenza de' concetti sarà se si tratterà di

cose grandi, come di Dio, del mondo, de gli eroi, di battaglie terrestri, navali, e simili. Per isprimere questa grandezza accommodate saranno quelle figure di sentenze le quali o fanno parer grandi le cose con le circostanze, come l'ampliacione o le iperboli, che alzano la cosa sopra il vero; o la reticenza che, accennando la cosa e poi tacendola, maggiore la lascia all'imaginazione; o la prosopopeia che con la fizion di persone d'auttorità e riverenza dà auttorità e riverenza alla cosa; e altre simili che non caggiono così di leggieri nelle menti degli uomini ordinarii e che sono atte ad indurvi la meraviglia. Perciochè così proprio del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettere, ancora che e nell'essere mosso e nell'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto. Sarà sublime l'elocuzione se le parole saranno non comuni, ma peregrine e dall'uso popolare lontane.

Le parole o sono semplici o sono composte: semplici sono quelle che di voci significanti non son composte; composte quelle che di due significanti, o d'una sì e d'altra no, son composte. E queste sono o proprie, o straniere, o traslate, o d'ornamento, o finte, o allungate, o scorciate, o alterate. Proprie sono quelle che signoreggiano la cosa e che sono usate comunemente da tutti gli abitatori del paese; straniere quelle che appo altra nazione sono in uso; e possono le medesime parole essere e proprie e straniere in rispetto di varie nazioni: chero, naturale a gli Spagnuoli, straniero a noi. Traslazione è imposizione dell'altrui nome. Questa è di quattro maniere: o dal genere alla spezie, o dalla spezie al genere, o dalla spezie alla spezie, o per proporzione. Dal genere alla spezie se daremo il nome di bestia al cavallo; dalla spezie al genere *quel che mille opre illustri* per un nome generale; dalla spezie alla spezie se diremo che 'l caval voli. Per proporzione sarà in questo modo: l'istessa proporzione che è fra 'l giorno e l'ocaso, è fra la vita e la morte. Si potrà dunque dire che l'ocaso sia la *morte del giorno* come disse Dante:

che pareva il giorno pianger che si more,
e che la morte sia l'*ocaso della vita*, come:

La vita in su 'l mattin giunse a l'ocaso.

Finta è quella parola che, non prima usata, dal poeta si forma: come *taratantara*, per esprimere e imitare quell'atto. Allungata è quella nella quale o la vocale si fa di breve lunga, come *simile*, over s'aggiunge qualche sillaba, come *adiviene*. Accorciata, per le contrarie cagioni. Mutata sarà quella ove sarà mutata qualche lettera, come *despitto* in vece di *dispetto*.

Nasce il sublime e 'l peregrino nell'elocuzione dalle parole straniere, dalle traslate e da tutte quelle che proprie non seranno. Ma da questi stessi fonti ancora nasce l'oscurità, la quale tanto è da schivare quanto nell'eroico si ricerca, oltre la magnificenza, la chiarezza ancora. Però fa di mestieri di giudizio in accoppiare queste straniere con le proprie, sì che ne risulti un composto tutto chiaro, tutto sublime, niente oscuro, niente umile. Dovrà dunque sceglier quelle traslate che avranno più vicinanza con la propria; così le straniere, l'antiche e l'altre simili, e porle fra mezzo a proprie tali che niente del plebeio abbiano. La composizione delle parole non cape in questa nostra lingua; e anco dell'accorciare e allungare si deve ritrarre più che può. Avertiscasi, circa la metafora, che sono da schivare quelle parole che, translate, per necessità del proprio sono fatte plebee. E oltre di ciò, simili parole non siano trasportate dalle minori alle maggiori, come dal suono della tromba al tuono, ma dalle maggiori alle minori, come dare al suono della tromba il romore del tuono: chè questo dove mirabilmente inalza, quello altrettanto abbassa e fa vile.

Questo avvertimento si deve ancora avere nelle immagini o, vogliam dire, similitudini; le quali si fanno dalle metafore con l'aggiunta solo di una di queste particelle: *come*, *quasi*, *in guisa* e simili. Comparazione diventa l'immagine tratta in più lungo giro e in più membri; ed è consiglio de' retori che, ove ci pare troppo ardita la metafora, la dobbiamo convertire in

similitudine. Ma certo si deve lodare l'epico ardito in simili metafore, purchè non trapassi il modo.

Le parole straniere devono essere tratte da quelle lingue che similitudine hanno con la nostra, come la provenzale, la francese e la spagnola; a queste io aggiungo la latina, pure che a loro si dia la terminazione della favella toscana. Gli aggiunti proprii del lirico sono convenevoli all'epico: questi, come poco necessari non usati dall'oratore, come grande ornamento ricevuti dal poeta, sono causa di grande magnificenza.

La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. E per questo la stanza è più capace di questo eroico che 'l'terzetto. S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti. Accresce medesimamente la frequenza delle copule che, come nervi, corrobori l'orazione. Il trasportare alcuna volta i verbi contro l'uso comune, benchè di rado, porta nobiltà all'orazione.

Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come:

tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo;

chè tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie della mediocrità, e sì come molto dilettono, così nulla movono.

La magnificenza dello stile nasce dalle sopradette cagioni; e da queste stesse, usate fuor di tempo, o da altre somiglianti, nasce la gonfiezza, vizio sì prossimo alla magnificenza.

La gonfiezza nasce da i concetti se quelli di troppo gran lunga eccederanno il vero: come che nel sasso lanciato dal Ciclope, mentre era per l'aria portato, vi pascevano suso le capre; e simili. Nasce dalle parole la gonfiezza se si userà parole troppo peregrine o troppo antiche, epiteti non convenienti, metafore che abbiano troppo dell'ardito e dell'audace. Dalla composizione delle parole nascerà la tumidezza se la orazione non solo sarà numerosa, ma sopra modo numerosa, come in assai luoghi le prose del Boccaccio. Il gonfio è simile al glorioso, che de' beni che non ha si gloria, e di quelli che ha usa fuor di proposito. Per che lo stile, magnifico in materie grandi, tratto alle picciole, non più magnifico, ma gonfio sarà detto. Nè è vero che la virtù dell'eloquenza, così oratoria come poetica, consista in dire magnificamente le cose picciole, se bene magnificamente Virgilio ci descrisse la republica dell'api; chè solo per ischerzo lo fece; chè nelle cose serie sempre si ricerca che le parole e la composizione di quelle rispondano a' concetti.

L'umiltà dello stile nasce dalle contrarie cagioni; e prima: umile sarà il concetto se sarà quale a punto suol nascere ne gli animi de gli uomini ordinariamente, e non atto ad indurre meraviglia, ma più tosto all'insegnare accomodato. Umile sarà l'elocuzione se le parole saranno proprie, non peregrine, non nove, non straniere, poche translate, e quelle non con quell'ardire che al magnifico si conviene; pochi epiteti, e più tosto necessarii che per ornamento. Umile sarà la composizione se brevi saranno i periodi e i membri, se l'orazione non avrà tante copule, ma facile se ne correrà secondo l'uso comune, senza trasportare nomi o verbi; se i versi saranno senza rottura; se le desinenze non saranno troppo scelte. Il vizio prossimo a questo è la bassezza. Questa sarà ne' concetti se quelli saranno troppo vili e abietti, e avranno dell'osceno e dello sporco. Bassa sarà l'elocuzione se le parole saranno di contado o popolarische a fatto. Bassa la composizione se sarà sciolta d'ogni numero, e 'l verso languido a fatto, come:

poi vide Cleopatrà lussuriosa.

Lo stile mediocre è posto fra 'l magnifico e l'umile, e dell'uno e dell'altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell'umile che insieme si confondano, ma nasce o quando il sublime si rimette, o l'umile s'inalza. I concetti e l'elocuzioni di questa forma sono quelli che eccedono l'uso comune di ciascuno, ma non portan però tanto di forza e di nerbo quanto nella magnifica si richiede. E quello in che eccede particolarmente l'ordinario modo di favellare è la vaghezza negli essatti e fioriti ornamenti de' concetti e dell'elocuzioni, e nella dolcezza e soavità della composizione; e tutte quelle figure d'una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l'umile dicitore, nè degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera. E allora incorre in quel vizio ch'alla lodevole mediocrità è vicino, quando che con la frequente affettazione di sì fatti ornamenti induce sazieta e fastidio. Non ha tanta forza di commover gli animi il mediocre stile quanto ha il magnifico, nè con tanta evidenza il fa capace di ciò ch'egli narra, ma con un soave temperamento maggiormente diletta.

Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale sì con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e de gli istrioni e della scena. Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente, alla quale però è quasi inetta la nostra lingua; benchè in ciò Dante pare che avanzi quasi se stesso, in ciò degno forse d'esser agguagliato ad Omero, principalissimo in ciò in quanto comporta la lingua. Leggasi nel Purgatorio:

Come le pecorelle escon del chiuso

ad una, a due, a tre, e l'altre stanno

timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo perchè non sanno.

Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii, come:

mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso.

È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, perchè è principalissimo strumento di mover l'affetto; e di questo sia essemplio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'Inferno. Nasce questa virtù ancora se, descrivendosi alcuno effetto, si descrive ancora quelle circostanze che l'accompagnano, come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno. Quelle traslazioni che mettono la cosa in atto portano seco questa espressione, massime quando è dalle animate alle inanimate, come:

insin che 'l ramo

vede alla terra tutte le sue spoglie;

Ariosto:

In tanto fugge e si dilegua il lito;

dire *la spada vindice, assetata di sangue, empia, crudele, temeraria*, e simile. Deriva molte volte l'energia da quelle parole che alla cosa che l'uom vuole esprimere sono naturali.

Che lo stile non nasca dal concetto, ma dalle voci, affermò Dante, e in tanto credette questa opinione esser vera che, per non essere la forma del sonetto atta alla magnificenza, spiegandosi in esso materie grandi, non dovevano essere spiegate magnificamente, ma con umiltà, secondo che è il componimento e la sua qualità. Incontro, i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. Ma la forma non deve essere ordinata in grazia della materia, nè pendere da quella, anzi tutto il contrario; adunque i concetti non devono

pendere dalle parole, anzi tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti e prender legge da quelli. La prima si prova perchè ad altro non diede a noi la natura il parlare se non perchè significassimo altrui i concetti dell'animo. La seconda è pur troppo chiara. Seconda ragione: le immagini devono essere simili alla cosa imaginata e imitata; ma le parole sono immagini e imitatrici de' concetti, come dice Aristotele; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti. La prima è assai chiara: chè troppo sconvenevole sarebbe fare una statua di Venere che non la grazia e venustà di Venere, ma la ferocità e robustezza di Marte ci rappresentasse. Terza ragione: se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione alla favola de' gli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti, perchè, sì come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia su i concetti. Adunque, sì come in quelli l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti. È opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito; il che se è così, come potrà mai essere che quel concetto, vestito d'altra forma, possa convenientemente apparere? Nè si potrà già mai fare, come disse il Falareo, che in virtù dell'elocuzione «Amore paia una Furia infernale». Chè, per dirla, la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire la apparenza del concetto ma non affatto mutarla; chè da due cose nasce ogni carattere di dire cioè da' concetti e dall'elocuzione (per lasciare ora fuori il numero), e non è dubbio che maggiore non sia la virtù de' concetti, come di quelli da cui nasce la forma del dire, che dell'elocuzione. È ben vero che, quando d'altra qualità sono i concetti, d'altra le parole o l'elocuzione, ne nasce quella disconvenevolezza che si vedrebbe in uomo di contado vestito di toga lunga da senatore.

Per ischivare adunque questa sconvenevolezza, non deve chi si piglia a trattare concetti grandi nel sonetto (poi che vi ha concesso questo, che è maggiore, negandogli poi quello che è minore), vestire quei concetti di umile elocuzione, come fece pur Dante. Incontro

a questo che si è detto, che lo stile nasca da' concetti, si dice: se fosse vero questo, seguirebbe che, trattando il lirico i medesimi concetti che l'epico (come di Dio, degli eroi e simili), lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo; ma questo ripugna alla verità, come appare; adunque è falso etc. E si può anco aggiungere che, stando che le cose trattate dall'uno e dall'altro siano le medesime, resta che sia l'elocuzione che faccia differenza di spezie tra l'una e l'altra sorte di poesia, e perciòchè da questa, e non da' concetti, nasca lo stile. Si risponde che grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono imagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono imagini delle imagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose. Se adunque alcuno dirà: lo stile nasce da' concetti; i concetti sono i medesimi dell'eroico e del lirico; adunque il medesimo stile è dell'uno e dell'altro; negherò che l'uno e l'altro tratti i medesimi concetti, se bene alcuna volta trattano le medesime cose.

La materia del lirico non è determinata, perchè, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Nè è vero che quello che costituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltrezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre. E si vede in loro un non so che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nell'eroico è disconvenevole, ed è naturale nel lirico. Veggio per essemplio come, trattando l'epico e 'l lirico le medesime cose,

usino diversi concetti; dalla quale diversità de' concetti ne nasce poi la diversità dello stile che fra loro si vede. Ci descrive Virgilio la bellezza d'una donna nella persona di Dido:

regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.
Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cinthi
exercet Diana choros etc.

Semplicissimo concetto è quello: forma pulcherrima Dido; hanno alquanto di maggiore ornamento gli altri, ma non tanto che eccedano il decoro dell'eroico. Ma se questa medesima bellezza avesse a descrivere il Petrarca come lirico, non si contenterebbe già di questa purità di concetti, ma direbbe che la terra le ride d'intorno, che si gloria d'esser tocca da' suoi piedi, che l'erbe e i fiori desiderano d'esser calcati da lei, che 'l cielo percosso da' suoi raggi s'infiamma d'onestade, che si rallegra d'esser fatto sereno da gli occhi suoi, che 'l sole si specchia nel suo volto non trovando altrove paragone; e inviterebbe insieme Amore che stesse insieme a contemplare la sua gloria. E da questa varietà di concetti che usasse il lirico, dependerebbe poi la varietà dello stile. Non avrebbe mai usato simili concetti l'epico, che con gran sua lode usa il lirico:

qual fior cadea su 'l lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: «Qui regna Amore».

Onde è tassato l'Ariosto ch'usasse simili concetti nel suo Furioso troppo lirici, come:

Amor che m'arde il cor, fa questo vento etc.

Ma veniamo al paragone, e vediamo come abbia lasciate scritte le medesime cose e 'l lirico toscano forse più eccellente d'alcuno latino, e 'l latino epico più d'ogn'altro eccellente. Descrivendo Virgilio l'abito di Venere in forma di cacciatrice, disse:

dederatque comam diffundere ventis.

Nè disse quello che per avventura la maestà eroica non pativa, e che con gran vaghezza dal lirico fu aggiunto dicendo:

Erano i capei d'oro all'aura sparsi
ch'in mille dolci nodi etc.

Si può comportare nell'epico quello:

ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
spiravere.

Onde troppo lascivo sarebbe stato quell'altro:

e tutto 'l ciel, cantando il suo bel nome,
sparser di rose i pargoletti Amori.

Descrive Virgilio l'innamorata Didone che sempre avea fisso il pensiero nel suo amato Enea, e dice:

illum absens absentem auditque videtque.

Arguto certo e grave è questo concetto, ma semplice. Intorno all'istessa materia trova concetti di minor gravità, ma di maggior vaghezza e di maggior ornamento <il Petrarca>, onde ne riesce la composizione delle parole più dipinta e più fiorita:

Io l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?)

nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
e 'n bianca nube sì fatta che Leda
aria bea detto che sua figlia perde,

come stella che 'l sol copre co 'l raggio.

E di sì fatti concetti sovra l'istessa cosa si vede ripiena tutta la canzone:

In quella parte dove Amor mi sprona.

Con concetti ordinarii è da Virgilio descritto il pianto di Didone, onde le parole sono anco comuni:

Sic effata, sinum lachrimis implevit obortis.

Molto maggior ornamento di concetti cerca nel duodecimo, descrivendo il pianto di Lavinia, e con maggior ornamenti di parole lo spiega:

Acceptit vocem lachrimis Lavinia matris
flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem
subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.

Indum sanguineo veluti violaverit ostro
i quis ebur vel mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa; tales virgo dabat ore colores.

Fioriti concetti sono questi, e quasi vicini al lirico; ma non sì che non siano assai più ridenti quegli altri:

perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava voci ardenti e belle;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

E questo ultimo per avventura da Virgilio non saria stato ammesso. Nè meno quelli:

Amor, senno, valor, pietade e doglia
facean piangendo un più dolce contento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;
ed era il cielo all'armonia sì intento
che non si vedea in ramo mover foglia,

tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

Semplicissimi concetti son quelli di Virgilio nel descrivere il sorger dell'aurora:

humentes Aurora polo dimoverat umbras;

e

Oceanum interea surgens Aurora reliquit.

Descrivendo la medesima cosa, il Petrarca va cercando ogni amenità di concetti, e quali sono i concetti, tali ritrova le parole:

Il cantar novo e 'l pianger de gli augelli

in su 'l dì fanno risentir le valli,

e 'l mormorar di liquidi cristalli

giù per lucidi, freschi rivi e snelli.

Appare dunque che la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti, i quali sono diversi nel lirico e nell'epico, e diversamente spiegati. Nè si conclude che da' concetti non nascano gli stili perchè, trattando i medesimi concetti il lirico e l'epico, diversi nondimeno siano gli stili; perchè non vale: tratta le medesime cose, adunque tratta i medesimi concetti, come di sopra dichiarammo; chè ben si può trattare la medesima cosa con diversi concetti. E perchè più appaia la verità di tutto questo, veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (e questo non determino io già se s'abbia da fare), tutto lirico si faccia; veggasi come ameno, come vago, come fiorito è l'Ariosto quando disse:

Era il bel viso suo, qual esser suole,

con quello che seguiva. Chè in effetto, usando quei concetti sì ameni, ne venne lo stile sì lirico che forse più non si potria desiderare. Veggasi parimente in Virgilio come, usando concetti dolci e pieni d'amenità, vestitili poi di quella vaghezza d'elocuzione, ne risultò lo stile mediocre e fiorito. Leggasi nel quarto la descrizione della notte:

Nox erat, et placidum etc.

La qual materia con medesimi concetti, cioè ameni, trattò il Petrarca in quel sonetto:

Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace,

dove, per non vi essere dissimilitudine di concetti, non v'è anco dissimilitudine di stile. E quindi si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesime cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo.

Si ha adunque che lo stile nasce da' concetti, e da' concetti parimente le qualità del verso: cioè che siano o gravi, o umili etc. Il che si può anco cavare da Vergilio, che umile, mediocre e magnifico fece il medesimo verso con la varietà de' concetti. Che se dalla qualità del verso si determinassero i concetti, avria trattato con l'essametro, nato per sua natura alla gravità, le cose pastorali con magnificenza. Nè si dubiti perchè alcuna volta usi il lirico la magnifica forma di dire, l'epico la mediocre e l'umile; perchè la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia, ed hassi prima riguardo a quello che viene ad essere intenzione principale. Onde, benchè l'epico usi alcuna volta lo stile mediocre, non deve per questo essere che lo stile suo non debba essere detto magnifico, come quello che è principalissimo di lui; così del lirico ancora, senza alcuna controversia, potremo dire.