

# Maravilha e conhecimento de Tasso a Vico

**Erminia Ardissimo** (Universidade de Torino, Torino, Itália)

erminia.ardissimo@unito.it

Tradução de Silvana Scarinci (UFPR, Curitiba, PR)

silvanascarinci@yahoo.com.br

**Resumo:** É um lugar comum associar o Barroco à *meraviglia*. Depois de contemplar o verso de Marino, *è del poeta il fin la meraviglia*, meu ensaio discutirá as concepções poéticas de Tasso, as quais unem o maravilhoso e a verossimilhança dentro do enquadramento da religião (ou seja, como uma representação do sobrenatural). A formulação de Tasso de que tudo que faz sentido é verdadeiro é discutida aqui em referência aos episódios amorosos de seu poema *Jerusalem liberada*. O ensaio abordará os escritos teóricos de Francesco Patrizi, que em seu *Deca Ammirabil* define o poeta como criador do maravilhoso, e também abordará o *Cannocchiale Aristotelico* de Emanuele Tesauro. O maravilhoso no século XVII também é uma característica dos escritos de Galileu, tanto como um traço da natureza das coisas, como uma manifestação da genialidade dos seres humanos na descoberta e invenção. A conclusão do ensaio enfoca a *Scienza Nuova* de Vico.

**Palavras-chave:** Maravilhoso; Poética; renascença; Barroco; Tasso; Patrizi; Tesauro; Vico.

## Meraviglia and knowledge in Italian Literature from Tasso to Vico

**Abstract:** It is a commonplace to associate Baroque and meraviglia. After having placed Marino's verse, *è del poeta il fin la meraviglia*, my paper will discuss Tasso's poetic conceptions, which unite the marvelous and the verisimilar within the framework of religion (that is to say as a representation of the supernatural). Tasso's statement that all that is meaningful is true, is discussed here referring to love episodes in his poem, *Jerusalem Delivered*. The paper will deal with the theoretical writing of Francesco Patrizi, who in his *Deca Ammirabili* defines the poet as a creator of the marvelous, and it will also deal with the *Cannocchiale Aristotelico* by Emanuele Tesauro. The marvelous in the Seventeenth century also characterizes Galileo's writings, both as a feature of the nature of things and as a manifestation of the geniality of human beings in discovery and invention. The outcome of the paper is Vico's *Scienza Nuova*.

**Keywords:** Marvelous; Poetics; Renaissance; Baroque; Tasso; Patrizi; Galilei; Tesauro; Vico.

A palavra italiana *meraviglia* (ou, em séculos mais antigos, *maraviglia*) deriva do latim *mirabilia*, que designa aquilo que é *mirabile* (admirável), do verbo *miror-mirari*. Pertence, portanto ao campo semântico da visão, tem na sua raiz um componente que remete ao visível, a indicação de que se trata de um ato do ver, e obviamente está em relação direta com o termo admiração, *admiratio*, que indica justamente o ato intensivo do olhar. O *mirabile* corresponde perfeitamente ao grego *thaumaston*. Como os seus equivalentes nas línguas românicas, é um termo polissêmico: pode indicar simultaneamente o objeto e o evento que por sua excepcionalidade e imprevisibilidade suscitam estupor e surpresa, ou a sensação experimentada frente aquilo que é maravilhoso ou admirável, que se manifesta também com signos externos de estupor do rosto, do tom de voz, dos gestos. A ambivalência léxica não é efeito de sedimentação histórico-linguística, mas deriva de uma ambiguidade mais radical, que toca a natureza profunda do fenômeno. Onde reside a maravilha? no objeto ou no sujeito? é uma qualidade reservada a al-

guns elementos na natureza ou pertence à alma humana? nasce de uma dinâmica circunscrita ao objeto ou reside numa dissonância ou num encantamento do eu?

O admirável é colocado tanto por Aristóteles em *Metafísica* quanto por Platão no *Teeteto* na origem do saber. Para Aristóteles, a maravilha pertence ao mais alto grau das paixões humanas porque gera conhecimento:

os homens [...] tomaram a maravilha como a fonte para a filosofia, pois no princípio eles surpreendiam-se com os fenômenos cotidianos sobre os quais não tinham consciência [...] Quem está na incerteza e na maravilha acredita ser ignorante (pois aquele que tem propensão para o mito é, de certo modo, filósofo, uma vez que o mito é um conjunto de coisas maravilhosas (ARISTÓTELES, 1983, I, II, 982b).

Para Platão, a admiração é a emoção própria do filósofo, e a filosofia não possui outro princípio (PLATÃO, XI, 1990, 155d). Portanto a maravilha aparece como uma consequência do limitado saber humano. A onisciência não pode permitir maravilha, tampouco pode ser maravilho-

so aos olhos de um Deus que tudo cria e tudo conhece. O que induz a recolocar no eu observador o verdadeiro motor do maravilhar-se. Mas o sujeito que mira é, na filosofia e na literatura, sempre o ser humano, limitado na sua possibilidade cognitiva, como os homens da caverna platônica. A maravilha é por isso um mecanismo essencial de revelação também de uma outra dimensão, daquilo que é justamente *extra-ordinário*, fora do curso regular dos eventos. De fato, *miraculum* (no sentido de prodígio) e *mirus* (prodigioso) possuem a mesma origem de *miror* e indicam o evento que é inexplicável através da razão, que entra no cotidiano para revelar uma dimensão sobrenatural, evento que não somente não pertence às leis conhecidas, e não ser incluído, está fora das normas e implica a intervenção do divino.

O maravilhoso gera no espectador sentimentos contrastantes de curiosidade (que convidam a conhecer aquilo que foge à norma), de prazer (pela visão de algo novo e impensado), de desejo (por tomar posse de algo fascinante e raro), de medo (pelas diferenças em relação ao normal e assim pela incapacidade do espectador de dominá-lo e pelo temor de ser dominado). Em âmbito literário, os meios para obter este efeito, que são importantíssimos, por exemplo, pelos gêneros do fantástico ou pela poética da maravilha, são, no conjunto, considerados o maravilhoso, aceção ulterior, mas neste caso derivado da área semântica de *meraviglia*.

Ao se revelar no Renascimento italiano o interesse pela maravilha como componente inevitável da poesia surgiram, de um lado, os diversos comentadores de Aristóteles, que encontram na *Poética* cenas suficientes para provocar o desenvolvimento de um debate teórico, que se mantém em um primeiro momento mais num nível filológico. Aristóteles liga maravilha e ato literário em sua *Poética*, quando, falando do poema épico e da tragédia, sustenta que dentre seus elementos constitutivos deve-se introduzir o maravilhoso e que particularmente na poesia narrativa "esta espécie de maravilhoso é deleitante" (ARISTÓTELES, 1984, XXV, 1460a). Estas poucas reflexões aristotélicas são o ponto de partida da rica discussão que congrega críticos e literatos na Itália no final do Quinhentos sobre o valor do maravilhoso na poesia. No pensamento de Aristóteles é muito clara a necessidade da maravilha para a épica, mesmo se há poucas menções ao papel do irracional em relação ao verossímil (ARISTÓTELES, 1984, XXV, 1161b).

Mas não é com os pronunciamentos dos comentadores, Robortello, Piccolomini, Castelvetro, Maggi e Vettori, que surge realmente a mais nova e intrigante discussão sobre o da maravilha na poesia e sobre sua força gnoseológica, mas sim com a reflexão estreitamente ligada à prática de um poeta, Torquato Tasso, que compõe, por volta de 1562 um pequeno mas decisivo tratado, que intitulou então os *Discorsi dell'arte poetica*, no qual discute a natureza do poema épico ou heróico tratando da "matéria" da qual se compõe, do modo de "dispô-la" e "formá-la" e de "vesti-la", ou da elocução com que é expressa.

É um Tasso juveníssimo, com apenas dezoito anos, aquele que compõe este tratado, publicado muito mais tarde, em 1587, quando aprontou uma versão enriquecida sobre os mesmos temas que intitulou *Discorsi del poema eroico* (Discursos sobre o poema heróico). Tasso liga sempre sua escrita épica com a reflexão teórica. De fato acompanham a redação das duas versões do poema, a *Gerusalemme liberata* (Jerusalém liberada) e a *Conquistata* (Conquistada), não são somente os *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, mas também as *Lettere poetiche* (Cartas poéticas), a *Apologia in difesa della "Gerusalemme liberata"* (Apologia em defesa da "Jerusalém Liberada"), *Il giudizio sopra la "Gerusalemme" riformata* (O julgamento sobre a "Jerusalém reformada"). O que surpreende na jovem escrita, é a lucidez e a clareza com que são delineados os problemas ligados a um gênero novo para a história da literatura italiana, porque, se os muitos poemas cavalheirescos, incluindo aquele de Ariosto, aproximam-se do poema épico, pois assumem como personagens Orlando, Carlo Magno, os paladinos da França, como na *Chanson de Roland*, não se sustentam no confronto com a épica clássica. O único poema épico, *L'Italia liberata dai Goti* (A Itália liberada dos Godos) de Trissino, editado no ano 1547, que proclamava o respeito a todas as regras aristotélicas, resultaria imediatamente em fracasso.

Tasso, que frequentava então os cursos da Universidade de Pádua e depois de Bolonha, e também a casa do teórico Sperone Speroni, estava envolvido na escrita de *Gerusalemme* que, no entanto suspendeu depois de compor apenas três cantos, optando pelo poema cavalheiresco, *Il Rinaldo*, que publicou em 1562. Na sua prosa juvenil, que se mantém como uma autêntica obra prima de agudeza teórica, um dos capítulos mais novos e relevantes é justamente aquele referente ao maravilhoso. Ele não desenvolve suas reflexões num primeiro momento, a partir dos discursos teóricos de poética, mas reflete sobre elementos composicionais dos poemas cavalheirescos e dos poemas épicos; e em relação à invenção, abre um parêntese aos episódios mágicos que desfrutaram dos recursos do maravilhoso. Tasso por um lado mantém a fidelidade às regras aristotélicas, por outro, acolhe das tradições dos poemas cavalheirescos a capacidade de atingir o grande público, adaptando as invenções mais deleitáveis às regras do verossímil, sobre as quais se deve moldar o poema épico.

No primeiro discurso, relativo à matéria do poema, estabelece que o assunto "deve ser tirado da história". Não é possível fingir inteiramente uma ação épica: "já que o épico deve buscar sempre o verossímil [...], não é verossímil uma ação ilustre, tais como aquelas do poema heróico, senão as escritas e passadas para a memória póstuma com a ajuda da história" (TASSO, 1977, p.5).<sup>1</sup> O poeta não é um historiador, de fato, tem a possibilidade de inventar ações, mas estará preso à "aparência de verdade" com a qual deve persuadir os leitores não somente de que as coisas tratadas são verdadeiras, mas até deve "submeter-las a seus sentidos de modo a fazê-los crer não as estar

lendo, mas estar presente, vê-las e escutá-las" (TASSO, 1977, p.5).<sup>2</sup> Na própria escolha das estórias, Tasso traz à tona o problema do maravilhoso, que é um elemento essencial para criar aquele deleite que torna o poema agradável e prazeroso, que fascina o leitor não apenas conhecedor, mas também o público amplo.

Pouco deleitável é, verdadeiramente, aquele poema que não tem, em si, aquelas maravilhas que tanto comovem não somente o ânimo dos ignorantes, mas dos também sábios: falo daqueles anéis, daqueles escudos encantados, daqueles cavalos voadores, daqueles navios transformados em ninfas, daqueles espíritos que entre os combatentes se infiltram e outras coisas como essas: com os quais, como os sabores, devem os sábios escritores temperar seu poema, pois assim convida e seduz o gosto dos homens comuns, não sem fastídeo, mas com satisfação dos conhecedores<sup>3</sup> (TASSO, 1977, p.7).

Apesar de que o verossímil e o maravilhoso são, como sublinha Tasso, coisas *diversissime* (diferentíssimas), a arte do *eccellente poeta* (excelente poeta) é aquela que as acoplam. E isto já havia sido feito por outros poetas, mas ele reivindica para si a novidade da teorização, de como resolver este modo de combinar uma e outra das duas naturezas da poesia épica. Tasso rejeita as propostas feitas antes dele, de temperar uma com a outra, porque se pode descobrir uma solução que respeite a necessária verossimilhança que deriva da natureza mimética do poema, embora recorrendo ao maravilhoso. Uma ação em si mesma pode ser, segundo Tasso, verossímil e maravilhosa ao mesmo tempo. A solução proposta baseia-se justamente na sua qualidade não fictícia, não fantástica do maravilhoso, mas sobre sua natureza reveladora de uma dimensão além do real que, no entanto, apesar disto não falta com a veracidade. Trata-se da dimensão do sobrenatural, daqueles milagres que pertencem à religião e que possuem a natureza de verdade porque sustentadas pela fé e pela revelação:

Atribua o poeta algumas operações que de muito excedam o poder dos homens, a Deus, a seus anjos, aos demônios ou aqueles aos quais de Deus ou dos demônios é concedido este poder, quais sejam os santos, os magos e as fadas. Estas obras, se por si mesmas fossem consideradas, maravilhosas pareceriam; de fato milagres são chamados no uso comum do falar. [...] Pode ser, pois uma mesma ação e maravilhosa e verossímil: Maravilhosa, considerando-a em si mesma e circunscrita dentro dos termos naturais; verossímil considerando-a separada de suas causas naturais, a qual é uma virtude sobrenatural, potente e habituada a operar semelhantes maravilhas. (TASSO, 1977, p.5)<sup>4</sup>

A maravilha nasce, portanto no não saber restabelecer nos termos das relações de causa e efeito comuns uma ação que parece, portanto surpreendente, mas essa é justificada se relacionada a suas causas originais, das quais é manifestação. Não é a ciência que a justifica, mas a fé, aquela religião, que "foi bebida ainda com fraldas, junto com o leite" e que é "confirmada pelos mestres da nossa santa fé" (TASSO, 1977, p.9). A religião tida como verdadeira pode justificar o inverossímil. Tasso coloca em evidência que os antigos haviam acreditado nas invenções dos poetas que faziam intervir os deuses nas ações dos homens por causa de sua "vã religião". Daí a necessidade do poeta de seu tempo de escolher para suas invenções

as estórias da religião cristã porque as outras não possam mais ser críveis. Se a escolha cai sob a "religião tida como falsa por nós", então ficará impedido justamente o recurso ao maravilhoso, pois o maravilhoso depende da intervenção do poder divino, e se este poder divino não é crível, tampouco o maravilhoso será possível:

E quanto àquele maravilhoso (se assim merece tal nome) que portam consigo os Júpiteres e os Apolos e outros deuses dos Gentis estejam não somente longe de cada verossimilhança, mas frio e longínquo e sem nenhuma virtude, qualquer um de juízo mediocre poderá facilmente dar-se conta lendo aqueles poemas que são fundados sobre a falsidade daquela antiga religião" (TASSO, 1977, p.8)<sup>6</sup>.

Assim, em seu poema, Tasso recorre ao maravilhoso cristão sobre o qual anuncia a existência no final da primeira oitava: "em vão o inferno se lhe opõe"<sup>7</sup> e "o Céu lhe oferece favores". (TASSO, 1975, I, 1)<sup>8</sup> De fato, vemos intervir na luta por Jerusalém as tropas angelicais e as legiões infernais colocadas em campo de batalha "do grande inimigo dos humanos gentios"<sup>9</sup>, que reúne o concílio infernal para organizar a intervenção mágica a favor dos sarracenos. Não somente o demoníaco é reconduzido as suas raízes teológicas cristãs, mas mesmo a guerra pela reconquista de Jerusalém aparece como um episódio da perene luta entre o Bem e o Mal, numa leitura teológica cristã na qual é lembrado o fundamento da salvação: a morte de Cristo, confirmada como o evento central da história.

Grande parte dos eventos do poema deriva deste concílio: o envio da maga Armida no campo cristão para desviar de seu intento os soldados da cruzada, a sua prisão num castelo encantado à beira do Mar Morto, a luta que afasta Rinaldo do campo de batalha e leva ao fatídico encontro com Armida e à fuga para a Ilha Afortunada e os namoriscos no jardim encantado, a seca que provoca morte e inação no campo cristão, o encantamento da floresta que não permite a construção das máquinas de ataque para a retomada da atividade bélica. Em suma, a trama da Jerusalém Liberada é tecida com estes episódios de natureza diabólica até a intervenção de Pietro, o Eremita, que neutraliza justamente a magia com a ajuda de outro mago, desta vez um mago bom em busca do verdadeiro Deus. A vitória final advém com a intervenção no campo de batalha das tropas angelicais guiadas pelo arcanjo Miguel, que mostrará a Goffredo como combatem a seu lado:

Não inclina, não inclina os olhos perdidos,  
mira com quanta força o Céu te ajuda.

[...]

Mira aqueles que foram campeões de Cristo  
As almas feitas no Céu agora cidadãs,  
que lutam contigo e de tão alta conquista  
se encontram contigo no glorioso final.

(TASSO, 1975, XVIII, 92-4)<sup>10</sup>

Não nos é surpreendente o fato de que nas palavras do anjo seja usado repetidamente o verbo que constitui a raiz da maravilha: "mira". É um modo de atrair a atenção sobre este admirável cristão que não somente deve divertir o leitor, mas guiá-lo para a correta compreensão dos eventos.

Sabe-se que na Jerusalém Liberada outros encantos se entrecruzam nos episódios da guerra e também dos amores, são quatro os casais enamorados, afortunados ou desafortunados, que se criam no curso do poema: Olindo e Sofronia, Tancredi e Clorinda, Erminia e Tancredi, Rinaldo e Armida. Motivo recorrente no poema é a admiração que o rosto feminino suscita naqueles que o contempla. O termo *mirare* (mirar), *ammirare* (admirar), *mirabile* (admirável), *meraviglia*, usados em concomitância com a visão de um rosto notável pela sua beleza, são palavras chave na linguagem tassiana, palavras de forte significado que conotam encontros individuais e episódios cruciais do poema. O maravilhoso se realiza de fato não somente com as intervenções do sobrenatural, mas também com eventos que escapam da linearidade e compreensão do real, como o encontro com a beleza feminina que provoca sempre nos espectadores um efeito de estupor e desconcerto. Estes eventos desenvolvem o plano humano por sua imprevisibilidade e pelo fascínio que exercitam, porque provocam uma reviravolta na estória.

Determinante nos episódios de Olindo e Sofronia é o momento no qual Clorinda, "de mirar com desejo e de conhecer" <sup>11</sup>, aproxima-se com o pedido dos amantes infelizes. Quando, ao abrir-se a turba, consegue "olhar de lado" <sup>12</sup> o que está ocorrendo, ela "vê [mira] que uma [Sofronia] se cala e o outro [Olindo] geme" <sup>13</sup>, observa com um olhar concentrado, atento e intrigado a condição dos dois jovens condenados à morte. Sua reação é imediata e compadecida: "enterneceu-se e se condeou / de ambos e tantas lágrimas derramou; perturba-se mais com o silêncio e menos com o pranto" <sup>14</sup> (TASSO, 1975, II, 41-3). No desenvolvimento do poema este é o primeiro movimento de simpatia que atravessa as duas tropas inimigas. O rosto dos dois jovens, sobretudo o de Sofronia, suscita estupor, admiração, portanto interesse, simpatia, piedade. Mas, sobretudo a admiração revela a percepção distinta em que o outro foge a esquemas pré-determinados. Clorinda se deixa interrogar por tal maravilha, porque algo de ininteligível provoca sua curiosidade, sua imaginação, sua compaixão: dela deriva um movimento a favor e não contra o inimigo.

Assim também o enamoramento de Tancredi por Clorinda é construído a partir de um mote de maravilha. A Tancredi, na trégua da perseguição dos inimigos, quando busca refrescar-se um pouco ao lado de uma fonte, se oferece, repentinamente <sup>15</sup> o rosto de Clorinda: "toda ela, exceto a face, armada surge." <sup>16</sup> Ele é cristão, ela é pagã, também ela, no entanto, busca repouso da batalha. Tancredi não é instigado pela hostilidade, mas sim pela beleza da donzela e deixa-se invadir pela maravilha:

Ele a mirou, e o belo semblante admirou,  
e dela se compraz e por ela arde.  
Oh, maravilha! Amor apenas nascido,  
já grande voa e já triunfa armado.  
(TASSO, 1975, I, 47) <sup>17</sup>

Não é um jogo de palavras a insistência sobre o estu-  
por que nasce em Tancredi: *mirolla*, *ammirò*, *meraviglia*,  
sublinha que algo está ocorrendo, algo que foge a seu

controle. De fato, o aceno ao mítico Amor, que já domina, talvez banalize, mas manifesta também, sem dúvida que a admiração deu lugar a um novo sentimento. O Amor na poesia e pensamento de Tasso, impregnado do neoplatonismo ficiano, é indicação de uma revelação transcendente. "Grande deus, para os homens e deuses, digno de admiração," <sup>18</sup> escreve Ficino comentando o Simpósio platônico. "Digno de admiração porque cada um, aquilo ama pela beleza com a qual se maravilha," <sup>19</sup> assim como os anjos "maravilhando-se com a beleza divina àquela amam, e igualmente ocorre aos homens aquela [maravilha] dos corpos" (FICINO, 1973, p.12). <sup>20</sup> Tasso leu e fez anotações nestas páginas (na versão original latina) e sobre estas inventa suas histórias e modela seus personagens. A alma de Tancredi é transtornada e sobre o motivo da maravilha Tasso articulará também a narração dos encontros sucessivos de Tancredi com Clorinda. O motivo é de fato retomado no canto III, quando, no campo de batalha, Tancredi percebe que está na presença da mulher amada, que surge subitamente porque o golpe de lança fez com que caísse o elmo de sua cabeça:

Feriram-se nas viseiras, e as lanças ao alto  
Voaram e parte nua ela assim fica;  
pois rotos os laços de seu helmo, de um salto  
(admirável golpe!) este da cabeça lhe escapou;  
e as melenas douradas ao vento se espalham,  
jovem donzela em meio ao campo aparece.  
(TASSO, 1975, III, 21) <sup>21</sup>

Este golpe não é admirável pela bravura do golpear, mas por ter revelado que o cavaleiro anônimo contra quem se batia Tancredi é na realidade a mulher amada, e isto cria a possibilidade do amor secreto, que atormentava o cavaleiro, de se manifestar. O próprio poeta introduz neste momento uma de suas raras intervenções na narração. Ele se dirige a Tancredi diretamente convidando-o a sacudir o estupor que lhe tomara: "Tancredi, o que pensas? O que olhas? Não reconheces tu, o rosto alheio? / este é bem o belo rosto pelo qual inteiro ardes / teu coração que o diz, onde o exemplo inciso está" (TASSO, 1975, III, 22). <sup>22</sup> O convite a fazer falar o coração para fazer emergir o drama interno, no qual domina a imagem da mulher, não assinala nada mais do que o emergir do patético na narração, assim como a retomada do motivo platônico da imaginação, que é marcada pela paixão através da reprodução do motivo platônico da imagem do ser amado.

Ainda mais adiante, quando Tancredi avança para o duelo com Argante, vê em toda sua beleza o rosto de Clorinda que "com a viseira ao alto suspensa da face," <sup>23</sup>, e é atraído por sua visão ao ponto de esquecer seu dever:

Já não mira Tancredi o sarraceno  
a assustadora face ao céu levanta,  
mas move seu cavalo com lento passo,  
voltando os olhos sobre ela nas colinas,  
logo imóvel se torna e parecendo pedra:  
todo gélido por fora, mas por dentro ferve.  
Somente ao mirar se acalma...  
(TASSO, 1975 VI, 27) <sup>24</sup>



As armas, também desta vez, foram vencidas pelo rosto e pela beleza da mulher, que exercem um poder de atração sobre Tancredi e o faz esquecer a honra do campo cruzado. Esta atenção ao rosto de Clorinda tem uma razão profunda de ser na concepção verdadeiramente renascentista do valor transcendental da beleza feminina. O rosto, de fato, revela para Tasso, a vitória que as forças espirituais exercem internamente sobre as corpóreas e asseguram a todo o ser um caráter mais espiritual (TASSO-BAFFETTI, 1998, p.1006-1012). Não é por acaso que o próprio Quinhentos, herdeiro da apologia de Pico em *De dignitate hominis* e dos comentários de Ficino a Platão, tornou-se a grande era da exaltação da beleza humana e da expressividade do rosto. A beleza do rosto e sua misteriosa profundidade são de fato reveladoras de uma entidade escondida e indomável, impossível de transformar-se em objeto. Esta exige um respeito que se impõe àquele que a contempla. Como observa o filósofo francês Emmanuel Levinas, o objeto com sua aparência, "subjuga como magia, mas não se revela [...]. O rosto, o objeto dentre os objetos, abre um espaço na forma, que no entanto, o delimita" <sup>25</sup> (LEVINAS, 1980, p.224). Reconhece-se no rosto humano uma riqueza que influencia a alma de quem a contempla; em face ao rosto de outrem, o indivíduo é obrigado a reconhecer uma força, como um enigma, que não se pode reduzir à medida própria. A misteriosa profundidade do rosto humano é reveladora de uma santidade, seja por ser analogia da ordem superior que é a beleza celeste, seja porque implica em uma entidade que fixa sobre o rosto seus caracteres visíveis, mas que é escondida e inapreensível como a divindade. Tasso chama, de fato, a beleza "véu da alma," <sup>26</sup> que transluz e se manifesta através do rosto, templo da parte mais inatingível e recôndita do ser, *sancta sanctorum* (TASSO, 1998, p.1008).

Assim também a beleza da maga Armida (suas "tantas maravilhas" <sup>27</sup>) (TASSO, 1975, IV, 32) revela algo de recôndito, tem um efeito que enfeitiça a alma relegando-a ao círculo vicioso do mundano e do engano. Rinaldo, tomado por sua beleza, a exalta, ao ponto de fazer do céu e das estrelas os únicos dignos espelhos da donzela (TASSO, XVI, 22). Na parábola de sua estória, ele encontrará meios de mudar de opinião e corrigir o uso indevido dos objetos como espelho de Deus, de acordo com São Paulo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate* (Agora vemos por espelhos e em enigma; 1 Cor. 13, 12). De fato, depois de ser censurado por Pietro, o eremita, sobre sua natureza: Alçou-te a Natureza aos Céus a frente, / e deu-te espíritos generosos e elevados / para que ao alto mires" <sup>28</sup> (TASSO, XVII, 62), ele, com a intenção de liberar a floresta dos encantamentos do mago Ismeno, reflete sobre o fascínio da beleza, assinalando, desta vez o céu, um lugar superior para a contemplação:

Consigno mesmo pensava: "Oh, quantas belas estrelas o templo celeste em si abraça!  
Tem sua grande carruagem o dia, as áureas estrelas  
exibe a noite e a argêntea lua;  
mas não está aqui quem admira uma ou as outras.  
E miramos turvada luz e escura  
que um girar dos olhos, um relâmpago de riso,  
expõe em breve confins de frágil rosto".

(TASSO, 1975, XVIII, 13) <sup>29</sup>

É evidente que Tasso, como Dante, reserva ao maravilhoso uma função reveladora de uma dimensão sacra da criação que somente na disposição atenta daquele que contempla pode haver manifestação plena. De fato, aos revisores que ele havia escolhido (dois teólogos e dois poetas) para avaliar seu poema antes que fosse publicado, estes episódios maravilhosos, na composição do poema épico pareciam desvios desnecessários e excessivos. Tasso, no entanto, os defende sempre com muita convicção, inclusive atribuindo às invenções dimensões alegóricas do poema, admitindo que no início, não as havia concebido. Com isto dava a cada invenção outro significado, estabelecendo assim uma justificativa. A Scipione Gonzaga escreveu:

Duvidando eu que aquelas partes maravilhosas não parecessem pouco convenientes à ação narrada, na qual talvez algum bom padre do *Collegio Germanico* [Silvio Antoniano] poderia ter desejado mais história e menos poesia, eu julgava então que o maravilhoso seria mais aceitável se fosse escondido sob alguma boa e santa alegoria. [...] Se os meus milagres do bosque e de Rinaldo fossem convenientes à poesia em si, como assim creio, mas talvez fossem excessivos pela qualidade do tempo naquela história, aquela superabundância de milagres poderia, de algum modo, ser aceita mais facilmente pelos severos [críticos], caso a alegoria fosse bem recebida. Lá está ela [a alegoria] verdadeiramente, se é boa, não o sei, de outra feita discutiremos (TASSO, 1995, p.234-239) <sup>30</sup>.

Estamos em outubro de 1575. Tasso leva, portanto à defesa do valor alegórico de suas invenções maravilhosas a autoridade de Ficino no seu comentário *In convivium de Amore* (o *Simposio* platônico, justamente), e continua defendendo, através da autoridade platônica, o valor alegórico de algum evento do poema. A alegoria, se sabe, serve justamente para dar outro valor ao sentido literal, para designar uma dimensão moral e espiritual aos elementos da ficção poética. É uma confirmação posterior da dimensão que o maravilhoso traz consigo, segundo Tasso, uma possibilidade de conhecimento de uma realidade que não pode ser explorada e conhecida através das vias normais, a necessidade de uma contemplação mais profunda. "A alegoria, com sentidos ocultos das coisas significadas, pode proteger o poeta da vaidade e da falsidade igualmente" <sup>31</sup>, escreve ainda Tasso.

Quando, dez anos mais tarde, Tasso retoma estas reflexões para desenvolver seus princípios de poética no mais bem composto *Discorsi del poema eroico*, ou no período da re-edição do poema que se tornará a *Conquistata*, ele permanece fiel a suas declarações juvenis com respeito ao maravilhoso, retomando literalmente no segundo livro dos *Discorsi del poema eroico* os passos dos primeiros *Discorsi*, mas com algumas coisas acrescentadas, que leva o tratado para a mesma direção que apontamos. O maravilhoso se liga estritamente com o discurso sobre o divino, de fato, ele fala abertamente que não se pode condenar, como fez Robortello, aquilo que aparece nos poemas antigos, tendo sido aprovados pelos teólogos da antiguidade. As mesmas coisas validadas pelos físicos, ou pelos estudiosos da natureza, pareceriam considerações "impossíveis," "mas aos teólogos dos gentios não pareceria assim" <sup>32</sup> na medida em que eram possíveis à divindade concebidas segundo a mitologia

antiga. Justamente os "teólogos dos gentios" "deram aos poetas aquela ousadia e aquela licença de fingir; assim os teólogos e os poetas antigos foram os mesmos" porque "foram os poetas os criadores dos mitos que justificavam a crença da população" (TASSO, 1977, p.189).<sup>33</sup> Tasso contesta uma por uma as observações dos comentadores de Aristóteles que negavam o valor do maravilhoso virgiliano, das ninfas convertidas em navios, ou dos ramos de ouro que falam e sangram. E assim como aos antigos era dado o direito a tais invenções, o mesmo poderia ser aceito no poema moderno, já que baseado em outra religião e outros princípios teológicos. Daí surge a condenação de poemas como *Il Costante* de Francesco Bolognetti (1565), que faz Júpiter prever as futuras glórias dos pontífices, e *Ercole* de Giraldo Cintio (1557), que acolhia assuntos mitológicos antigos.

Aquilo que, no entanto mais importa a nossa discussão é que a parte relativa à maravilhosa redação sucessiva, datável ao ano de 1594, portanto o último escrito teórico de Tasso, é enriquecida por uma inserção que discute a relação entre "icástico" e "poeta fantástico", partindo das observações de Jacopo Mazzoni sobre a *Commedia* de Dante. Mazzoni indica que as invenções poéticas são comparáveis às invenções dos sofistas, portanto não pertencem ao campo da verdade. Aqui não se trata mais de uma questão de verossimilhança, mas de um nível mais alto de significação poética, ou do pertencimento da poesia ao campo do verdadeiro ou do falso, cuja negatividade era também o êxito de Alessandro Piccolomini no seu comentário sobre a Poética de Aristóteles. Enquanto a poesia fantástica "é imitativa das coisas que não existem", a poesia icástica, que é também a poesia perfeita, "imita as coisas que se encontram ou são encontradas,"<sup>34</sup> (TASSO, 1977, p.179). Ultrapassando uma linguagem impregnada do platonismo, Tasso emprega assim outras categorias para definir o mesmo conceito, ou que o sofista seja produtor de ídolos, compreendendo que os ídolos são imagens de coisas não-existentes enquanto o poeta "imita ainda coisas existentes".<sup>35</sup> Ora, quais são justamente as "coisas existentes"?<sup>36</sup> São as *intelligibili veramente* verdadeiramente inteligíveis), escreve Tasso,

portanto as imagens dos anjos descritas por Dionigi são das coisas mais substanciais, e o leão alado e ainda a águia e o 'boi e o anjo' que pertencem não à fantasia, mas àquela parte não divisível da alma, ou o "simplicíssimo intelecto"<sup>37</sup> (TASSO, 1977, p.180).

Tasso justifica deste modo que a mudança radical que sofreu sua poesia, que na *Conquistata* não acolhe mais o maravilhoso que havia na *Liberata*, mas cria um maravilhoso cristão feito de "excesso de verdade," como escreve no *Giudicio*. (TASSO, 2000, p.19). De fato, na *Conquistata* são abolidas as histórias de amor entre Clorinda e Tancredi e os desvios de Rinaldo, enquanto são acrescentadas das figurações simbólicas que dão formas enigmáticas e um substrato de verdade cristã à história.

Se nos detivemos tão longamente sobre a teorização de Tasso é porque ela constitui um nó importantíssimo para a

criação poética de todo o Seiscentos e da Idade Moderna. Não somente a épica sobre o modelo da *Gerusalemme liberata* e *Conquistata* tomam o lugar do romance cavaleiresco nas leituras, mas também a idéia de um maravilhoso cristão amadurece para acolher enfim uma poesia que recorre sempre mais frequentemente às imagens bíblicas.

Em comparação ao êxito das reflexões tassianas, um papel bastante menor teve, ao contrário, as reflexões contemporâneas de Francesco Patrizi da Cherso, que em sua *Poetica* dedica uma década inteira ao maravilhoso, a *Deca ammirabile*. Patrizi fala com autoridade de teórico, mas, sobretudo, a sua poética permanece manuscrita e não tem nem a circulação nem suscita as discussões que os *Discorsi* de Tasso provocaram no âmbito interno da poesia ao final dos Quinhentos e ao início dos Seiscentos. Filósofo neoplatônico, Patrizi viu também proibida sua obra *Nova de universis philosophia*, que se constitui na síntese de seu pensamento e na tentativa de restaurar um novo fervor religioso-filosófico do catolicismo enrijecido pelo aristotelismo. A poesia para Patrizi atinge o misterioso e recôndito conhecimento, portanto, tem um caráter mágico-religioso. Suas origens são divinas, na forma da profecia. Ainda que aqueles tempos fossem passados, ele busca liberar a poesia da imitação (princípio fundador da poesia renascentista), proclamando que seu objeto é o admirável. Seu fim é o de recuperar aquele tempo das origens no qual a própria linguagem operava maravilhas e era conectado com o divino. Para Patrizi seria tarefa da poesia recuperar o maravilhoso que a filosofia aristotélica tinha cancelado.

A rejeição de Aristóteles, apesar de expressa num contexto muito diverso, é também um componente do maravilhoso na nova epistemologia. A época do início da ciência moderna não faz desaparecer o maravilhoso, assim a descoberta dos extraordinários mistérios da natureza e dos seus mecanismos encontra expressão frequente como maravilhoso em Galileu e em seus alunos. A maravilha está presente até no título da primeira obra de astronomia de Galileu que anuncia as extraordinárias descobertas em 1609-10: *Sidereus nuncius, magna longeque admirabilia spectacula pandens, unicuique praesertim vero philosophis et astronomis* (Anúncio sideral em que demasiado admiráveis espetáculos abrem e expõem à visão de cada um e em especial dos filósofos e astrônomos). O conhecimento é, pois fruto da maravilha, mas neste caso a maravilha é por sua vez, fruto do conhecimento. Galileu não hesita em sublinhar o incrível prazer que experimentou ao ver pela primeira vez a lua e as estrelas e os planetas com o telescópio. Na "História e demonstrações sobre as manchas solares e seus acidentes"<sup>38</sup> define ainda suas descobertas como "inesperadas maravilhas que até nossa época eram inacessíveis" (GALILEI, 1934, p.38). Também na dedicatória de *Il saggliatore* o cientista insiste que mais do que nada, as investigações celestes trazem maravilha, ressaltando a ligação entre maravilha e conhecimento. Nestes fenômenos, o maravilhoso, como para a Idade Média e Renascimento, não deixa de representar completamente um aspecto central do complexo sistema de representação verbal e visual,

filosófico e estético, intelectual e emotivo, através do qual se aprendia, possuía ou descartava, o desconhecido, ou o outro em geral (GRENBLATT, 1994, p.50).

Mas se novos critérios classificatórios caracterizam a epistemologia moderna, a maravilha continua a constituir um elo de conexão entre o sinal que ativa o processo cognitivo e o caminho de conhecimento. Basta pensar na função do tipo de maravilha natural que fica evidenciado nas viagens de descoberta do novo mundo, nas quais se revela que nem todas as categorias herdadas do mundo antigo são válidas ou, sobretudo são completas, e servem para melhor definir e conceitualizar a maravilha.

Um dos frutos das novidades importadas para a Europa com as viagens é o início do colecionismo, que encontra a sua fórmula linguística justamente como "gabinetes ou quartos da maravilha"<sup>39</sup> ou, em alemão, *wunderkammern*. Os naturalistas dos Quinhentos iniciam uma atividade que, se por um lado sobreposta principalmente ao critério da maravilha, será a origem não somente das coleções naturais e dos museus, mas também dos estudos de história natural que levarão progressivamente às primeiras tentativas de classificação das espécies. Naquela que é talvez a primeira descrição destes quartos, datada de 1577, na obra do médico de Siena, Pietro Andrea Mattioli, lê-se:

Não deixarei de dizer que de laudas imortais são dignos alguns homens virtuosos e singulares de nossos tempos, os quais nos seus casos, fabricaram alguns repositórios, onde, como em um teatro com belíssima ordem, vê-se recolhidas as milhares de plantas vivas e secas [...] Nem deixarei de contar sobre os animais mais notáveis e miraculosos, que estão entre as mais notáveis coisas da natureza, [...] que com arte maravilhosa, aí se vê conservadas como se fossem vivas.<sup>40</sup> (FINDLEN, 1997, p.25).

Nas coleções de Ferrante Imperato em Nápolis, nas de Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospiem Bolonha, de Ludovico Settala em Milão, de Francesco Calzolari em Verona, Michele Mercati, Athanasius Kircher, Federico Cesi e Virginio Cesarini em Roma, etc, como atestam as publicações sobreviventes, o critério da coleção não é outro que a natureza surpreendente, prodigiosa, portanto, maravilhosa que os objetos manifestam aos olhos daqueles que os possuem. Animais e plantas desconhecidas, mas também objetos estranhos, sobre os quais, talvez seja desconhecido o uso, ou descobertas antigas, como vasos e moedas da antiguidade encontradas nos terrenos, que se combinam aos quadros, medalhas, etc. Estes gabinetes da curiosidade não somente são origem das coleções modernas, mas foram também um estímulo extraordinário ao avanço das ciências naturais. Etiquetar, descrever, ordenar este material exigia dos princípios classificatórios, que levaram tempo a se aperfeiçoar, mas dos quais se vê já as primeiras formas nos escritos de Federico Cesi, fundador e guia da *Accademia dei Lincei*. Além disto, este gosto pela coleção deu início a um amplo mercado de materiais que circulavam na Europa (O mercado das maravilhas da natureza,<sup>41</sup> como é apresentado no título de Nicolò Serpetro, editado em 1653) para a satisfação daqueles colecionadores que não viajavam.

Justamente esta experiência, que é típica da racionalização dos conhecimentos do período classificatório que virá depois, consegue comunicar o fascínio de uma nova visão do mundo – mesmo hoje encantam através das imagens e descrições destes museus *ante litteram*.

Se as descobertas celestes eram definidas por Galileu como *admirabilia*, ou coisas que haviam suscitado nele grande maravilha e que são dignas de ser reconhecidas como tais, admirável é, pois o engenho humano capaz de maravilhosas e diversas invenções. Particularmente, são admiráveis os inventores:

O aplicar-se a grandes invenções, movido por pequeníssimos princípios, e julgar, sob uma primeira e pueril aparência, poder conter artes maravilhosas, não pertence ao engenho comum, mas são conceitos e pensamentos de espíritos sobrehumanos<sup>42</sup> (GALILEI, 1998, p.443).

Na conclusão da primeira jornada do "Diálogo sobre os dois principais sistemas do mundo,"<sup>43</sup> justamente na discussão sobre o poder da mente divina, infinitamente superior à humana, afirma sua grandeza: "quando eu vou considerando tantas e tantas coisas maravilhosas que tentaram investigar e operar os homens, todavia muito claramente conheço eu e compreendo, ser a mente humana obra de Deus, e das mais excelentes"<sup>44</sup> (GALILEI, 1998, p.113-114). E entre as "tantas e tantas maravilhosas invenções encontradas entre os homens,"<sup>45</sup> a mais excelente é o alfabeto.

Mais admirável e digno de maravilha continua a ser o universo, e o conhecimento sempre maior não está a ponto de exaurir a surpresa daqueles que o vão indagando. Assim, justamente o conhecer aumenta a maravilha e o estupor, pois traz mais consciência da infinidade das coisas ocultas. Esta contínua maravilha em face à criação constitui a aspiração da obra do jesuíta Daniello Bartoli, cientista (fez indagações sobre a escuta e a propagação do som) e também historiador e pregador.

Mas sua obra mais conhecida, "A recreação sábio"<sup>46</sup> é baseada justamente sobre o teatro "de inumeráveis maravilhas"<sup>47</sup> que é o mundo, cujo "espectador" é o "sábio", ou aquele que se empenha "em prol do público."<sup>48</sup> Justamente este indivíduo, sujeito às fúrias dos ventos dos contrastes, tem mais do que ninguém a necessidade de repousar, divertir-se, distrair a alma, fazendo aquela viagem sem tavernas que é a recreação. O que lhe oferece tal ocasião é justamente a natureza, cujas maravilhas são fontes de contínua surpresa e renovação interior.

O barroco é feito daquele estupor em face ao mundo, com o qual tem paralelo também, como vimos em Marino, a elaboração da linguagem até sua extrema possibilidade revelatória. A maravilha neste caso é ditada pela rapidez da palavra, da precisão, da utilidade, do inesperado e surpreendente, imprevisível discurso, revelador de uma verdade que se torna evidente somente depois de ter sido pronunciada por um intelecto agudo e engenhoso, que consegue ver com velocidade e presteza, enquan-

to outros nada conseguem ver. Também é justamente a época barroca que apresenta a máxima realização da tipologia do maravilhoso que tem suas origens com a origem da literatura italiana, de fato a antologia do século XIII, *Il novellino*, que coloca lado a lado, como diz o subtítulo, "algumas flores do falar, de belas cortesias e de belas respostas, e de belos valores e dons, segundo os quais, no tempo passado, tornaram muitos valorosos homens,"<sup>49</sup> é em grande parte uma coletânea de motes espirituosos. A sétima jornada do *Decameron* igualmente é dedicada a respostas argutas, na qual, justamente, alguns *maravigliosi ingegni dalla natura* ("maravilhosos engenhos da natureza") encontraram expressão. Assim também na era humanista as argúcias e motes constituem um gênero, herdados em parte da tradição novelística (*I motti del piovano Arlotto* – "Os motes do pároco Arlotto") e em parte da tradição clássica (*Apologi* – "Apologias" de Alberti ou *Facetiae* de Bracciolini). O êxito mais nobre deste gênero está na noite dedicada aos motes argutos do Livro do Cortesão.<sup>50</sup>

Mas é no Seiscentos, com o *conchetto*, a agudeza e a metáfora contínua ou apenas ousada até o inverossímil, que da palavra arguta se revelam teoricamente todas as possibilidades de suscitar maravilha. Esta é estimulada, sobretudo pela admiração do engenho do orador, brilhante ao criar artifício, que gera deleite no ouvinte, mas também pela capacidade de abrir novas visões da realidade. As agudezas ou argúcias não consistem de uma reflexão, mas de um mote, por isso pode dizer Matteo Peregrini, autor de um tratado sobre as agudezas, essas parecem "estrelas, mas são pirilampus"<sup>51</sup> (PEREGRINI, 1997, p.14.). Peregrini define o objeto de sua investigação como "agudezas admiráveis,"<sup>52</sup> ao mesmo tempo em que deleitáveis "pela virtude do engenho em seu artifício maravilhosamente predominante" (PEREGRINI, 1997, p.29).<sup>53</sup>

Ainda que estas formas possam parecer pertinentes exclusivamente à arte do falar, a *elocutio*, a agudeza não é uma questão relativa à palavra, mas às ligações entre elas, aos nexos lógicos que concorrem na arte do falar. Justamente porque exigem o engenho de perceber nexos entre coisas distantes, estas pertencem ao campo gnosiológico, de fato são um modo de conhecer, porque permitem que se condense em um *conchetto* a fragmentação e dispersão do real. Como a metáfora, que é para Aristóteles signo de apresentação natural do engenho (ARISTOTELES, 1984, 1459a), esta cria novos sentidos, abre novas perspectivas na interpretação da realidade. O filósofo Ernesto Grassi escreve: "Com sua vivacidade as agudezas alcançam de modo penetrante e agudo o essencial. Criam relações, "ligam", mas não por via racional como o *logos*, mas sim diretamente, metaforicamente" (GRASSI, 1989, p.215. Sublinhado pela autora).<sup>54</sup> A analogia, que parece, no Seiscentos, retomar o papel eminente que possuía na episteme renascentista, conserva nesta teoria e prática todo seu valor e através deste se dirige intacta até Vico. Ela – a analogia – é um meio de coesão no mundo desordenado da experiência, sempre mais aberto e dilatado com as novas experiências

e que parece devolver o saber à harmonia e totalidade original. O admirável está justamente em ligar diversas coisas de uma fala de um modo novo e não comum, fora do uso normal, portanto apto a provocar admiração. O engenho capaz de interpretar o real, de conjugar homem e natureza, humano e divino, surge como a faculdade que dirige o saber porque é capaz de suscitar aquela maravilha que é interrogação sobre o enigma e sobre o mistério.

Aristóteles na *Retórica* havia defendido que o prazer de um mote depende do ensino: "As palavras exprimem um significado, portanto aquelas palavras que se ensinam são as mais agradáveis" (ARISTOTELES, 1984, 410b). Não é, portanto através do raciocínio (que simplesmente ensina) que nasce o deleite do aprendizado, mas através da intuição imediata que revela em poucas palavras as coisas antes desconhecidas, como se elas surgissem à vista daquele que escuta, criando também uma ligação subterrânea entre aquele que diz a agudeza e quem a escuta, porque quem escuta ou lê, necessita de um engenho perspicaz para intuir o enigma obscuro. Deste modo, a agudeza produz uma dimensão cognitiva não despersonalizada, mas relacionada à sensibilidade e à experiência do inventor e do ouvinte.

O teórico mais consistente e completo da agudeza é o turinense Emanuele Tesauro com seu *Cannochiale aristotelico*, que, embora publicado tardiamente (em primeira versão em 1663 e na edição definitiva em 1670), portanto quase no final do período Barroco literário, representa uma síntese da sua retórica e poética e daquela de sua época. A obra de Tesauro explica, discutindo sobre a metáfora, o processo de tal conhecimento retórico que gera "*Maraviglia*: enquanto a alma do ouvinte, pela novidade dominado, considera a agudeza do engenho representante e a inesperada imagem do objeto representado" (TESAURO, 1670, p.266).<sup>55</sup>

O mecanismo é esclarecido com o uso de um exemplo:

Se ela [a metáfora] é tão admirável, ao mesmo tempo convém que seja jovial e deleitável: pois que da maravilha nasce o deleite, como tu experimentas nas mudanças repentinas das cenas; e dos espetáculos nunca antes vistos. Pois se o deleite oferecido pelas figuras retóricas procede (como o ensina o nosso autor) do desejo das mentes humanas, de aprender coisas novas sem fadiga e muitas coisas num pequeno volume, certamente mais deleitável que todo o resto será a metáfora, que levando ao vôo nossa mente de um gênero a outro, nos faz ver em uma palavra mais de um objeto. Assim, se tu dizes *prata amoena sunt* [os prados são belos], isto nada mais representa que o verdejar dos prados. Mas se tu dissesses *prata rident* [prados risonhos] tu me farias (como disse) ver a terra tornar-se um homem animado, o prado torna-se a face, a beleza o riso alegre. De modo que, numa palavrinha transparece todas as noções de diferentes gêneros, terra, prado, beleza, homem, alma, riso, alegria. E reciprocamente, com veloz trajeto, observo na face humana as noções dos prados: e todas as proporções que passam entre esta e aquela, o que antes não teria observado. E este é aquele ensinamento veloz de onde nasce o deleite, parecendo à mente de quem ouve, ver num só vocábulo, um teatro pleno de maravilha (TESAURO, 1670, p.266-7).<sup>56</sup>

Justamente a ligação entre aquilo que é incompatível cria o admirável, ao que Tesauro dedica uma parte considerá-



vel no capítulo sobre as metáforas de oposição, empenhando-se em revelar os mecanismos que o produzem:

"Mas quero aqui revelar o mais obscuro e secreto, a mais miraculosa e fecunda parte do engenho humano [...] que em grego podemos chamar THAUMA, isto, é, o ADMIRÁVEL" (TESAURO, 1670, p.446).<sup>57</sup>

Tesauro crê que o admirável venha de dois *concetti* incompatíveis "por isso, mais além do admirável."<sup>58</sup> que por sua incompatibilidade geram justamente maravilha. Não podemos aqui seguir a análise que Tesauro faz das combinações (positivo com negativo, positivo com positivo, negativo com negativo) de termos incompatíveis e enigmáticos que geram maravilha, nem da variedade dos *mirabili* (são dez categorias: de substância física e metafísica, de quantidade, de qualidade, de relações, de ações, de tempo, de lugar, de movimento, de instrumentos, e de mistura de categorias), nem dar tampouco um exemplo da multitude de exemplos que ele fornece. Gostaríamos somente de chamar a atenção sobre as fontes do admirável que possam fornecer material para as categorias. Tesauro destaca quatro fontes: natureza, arte, opiniões, fingimento. "Admirável por natureza chamo as coisas divinas, todas admiráveis e fontes de cada milagre", a arte é "engenhosa máquina de estranhas e argutíssimas obras"<sup>59</sup> (TESAURO, 1670, p.448-9), a opinião funciona como fonte, "quando o inquietante engano das aparências sugerem proposições maravilhosas mas falsas", "o fingimento", quando este é "não pela natureza do objeto, nem pelo engano da imaginação, mas pela fecundidade do intelecto, encontramos em cada objeto uma metáfora admirável."<sup>60</sup>

Na discussão sobre o admirável, Tesauro toca uma questão essencial do debate seiscentista sobre a argúcia e sua retórica: a sua relação com o verdadeiro e o falso, fruto de uma "compreensão ilusória"<sup>61</sup> das coisas, tomadas como verdadeiras, e o admirável da idade adulta, que do engano da "apreensão" cria a proposição admirável, quando (o engano) já foi corrigido pelo intelecto. Nos juvenzinhos, aquilo que 'parece' [a manifestação exterior] é tido como verdadeiro:

Aonde os discursos pueris que eles vão formando em sua mente iludida daquele objeto, tudo são metáforas materiais, não buscadas pelo engenho vivaz, mas nascidas do imaginativo engano, que se tornam formais e argutos, se, conhecendo o nosso engano, todavia assim dizemos, como se estivéssemos enganados<sup>62</sup> (TESAURO, 1670, p.452).

Tesauro coloca aqui em foco o problema que enfrentarão alguns outros, afirmando que a falsidade das argúcias é apenas aparente, mas mostra, na realidade, a verdade:

sem fraude maldosa, burlescamente imita a verdade, mas não a oprime, e imita a falsidade de modo que o verdadeiro transparece através de um véu, assim que daquilo que se diz, velozmente entendendo aquilo que se cala, e naquela forma veloz (como demonstramos) é colocada a verdadeira essência da metáfora<sup>63</sup> (TESAURO, 1670, p.494). E conclui que os motes argutos, enquanto carregam em sua essência a imitação, são "verdadeiras partes da poesia"<sup>64</sup> (TESAURO, 1670, p.495).

Colocar o mote arguto no âmbito da poesia e da imitação significa removê-lo da sofisticada e do engano e reconhe-

cer nele a capacidade de conhecimento. Para Tesauro, o teatro da maravilha produzido pela metáfora não é um teatro fantástico, mas um véu maravilhoso com o qual se torna mais deleitável e mais memorável a verdade.

Se Tasso defendia a poesia e o maravilhoso que esta clama porque "significa," Tesauro defende a metáfora porque restitui, através de seu fascínio mais deleitável e memorável, o conceito. O mote maravilhoso se torna por si só portador de significado e sentido, dando lugar a uma verdade que vem da imaginação (SCARPATI, 1990, p.70-71).

Assim também Muratori, se bem que em ambiente cultural e sensibilidade estética diversas expressa uma condenação severa contra o "gosto vergonhoso"<sup>65</sup> de

inventar imagens fantásticas e tomar por verdadeiro intelectual e real aquilo que é somente verdadeiro e verossímil à fantasia, misturando junto e confundindo as partes de uma e de outra capacidade,<sup>66</sup> reconhece que, quando não se deixa enganar pelas imagens da fantasia, "não recai então nosso intelecto em algum falso julgamento, porque daquela falsa proposta da fantasia ele só recolhe o verdadeiro"<sup>67</sup> (MURATORI, 1706, p.356).

A validação plena da maravilha como fator de conhecimento surge com *La scienza nuova* (1730 e 1744) de Giovan Battista Vico, que sobre a maravilha funda o início da civilização, num desenho complexo que não se contenta de aceitar a relação já evidenciada por Aristóteles entre maravilha, curiosidade e saber, mas desenvolve suas conseqüências colocando em campo o humano e o divino, a linguagem e a história. Apesar de Vico inscrever o nascimento da humanidade, que é justamente o objeto da *Scienza nuova*, num plano da providência divina, ele não a coloca num lugar edênico e mítico, mas em "trauma violento", num "choque cognitivo", que tem justamente no ato do maravilhar-se o seu momento decisivo. Tudo começa, na história de Vico, com um susto:

O céu finalmente fulgurou, trovejou com raios e trovões assustadores, como deveria acontecer para introduzir-se no ar por primeira vez uma impressão tão violenta. Ali alguns gigantes, que deveriam ser os mais robustos, estavam espalhados pelos bosques, colocados no alto dos montes, onde as feras mais robustas tinham seus covis, eles assustados e atônitos com o grande efeito do que não conheciam a razão, alçaram os olhos e perceberam o céu. E porque em tal caso a natureza da mente humana pede que ela atribua ao efeito a sua natureza [...], e a sua natureza era, em tal estado, de homens todos feitos de robustas forças do corpo, explicavam suas violentíssimas paixões gritando, resmungando; imaginaram ser o céu um grande corpo animado, que chamaram Júpiter [...], e assim começaram a celebrar a curiosidade natural, que é filha da ignorância e mãe da ciência, a qual dá à luz, ao abrir-se na mente do homem, a maravilha [...]<sup>68</sup> (VICO, 1974, p.173-4).

O fenômeno físico aos olhos destes primeiros homens, que eram de "raciocínio algum e todos de sentidos robustos e vigorosíssimas fantasias"<sup>69</sup> (VICO, 1974, p.172) gera, sobretudo susto e estupor (atônitos) porque eles não conhecem a causa. Assim nasce a percepção de algo, que é o primeiro ato de conhecimento, "perceberam", nada mais que o reconhecimento de uma existência diversa da sua: o Céu, ou uma causa do ato assustador. Eles elaboram assim o pensamento segundo o princípio

da analogia, atribuindo àquele Céu recém conhecido a sua natureza passional e violenta, pensaram-no um corpo e lhe deram um nome: Júpiter. Com este ato inventaram a primeira fábula ou mito.

Sobretudo deve-se sublinhar que para Vico foi uma primeira maravilha, um estupor, uma admiração que gerou o pensamento e o conhecimento. Ele sustenta que "a maravilha é filha da ignorância, e quão maior é o efeito admirado, tanto maior é a proporção em que cresce a maravilha" <sup>70</sup> (VICO, 1974, p.107). Aparentemente o filósofo napolitano não fazia mais que acolher os princípios aristotélicos dos quais partimos, mas se Aristóteles atribui a origem do saber à maravilha, para Vico a maravilha é já um princípio criativo, enquanto "os primeiros homens, cujo intelecto não era nem um pouco abstrato, nem um pouco sutil, nem um pouco espiritual, porque estavam todos imersos nos sentidos, todos sufocados pelas paixões, soterrados nos corpos", "enquanto com a boca dizem, não possuem nada em suas mentes, porque suas mentes estão dentro do falso que não é nada" <sup>71</sup> (VICO, 1974, p.174-175). Portanto a maravilha é o seu pensamento e é possível reconstruí-lo porque nos foi deixada sua invenção: "a primeira fábula divina" (VICO, 1974, p.175).

É importante que este conhecimento seja de natureza metafísica e que designe ao fenômeno físico do trovão uma dimensão sacra e transcendente, como se se tratasse de uma *ierofania* (manifestação do sagrado), valorizando o mote ciceroniano *primos in orbe deos fecit Timor* (originalmente, no mundo, fez deuses o temor), ou que "as religiões não nasceram da imposição dos outros, mas da própria credulidade" <sup>72</sup> (VICO, 1974, p.108). Para Vico foi o sentido, não o raciocínio que trouxe a idéia de Deus, sentido falaz na forma, mas não no conteúdo. Se os gigantes primitivos erravam ao interpretar a figura divina, dando a esta um corpo, não erravam ao ver nas primeiras tempestades e nos primeiros raios uma "uma grande verdade: que a providência divina cuidará da salvação de todo o gênero humano" <sup>73</sup> (VICO, 1974, p.179). O conhecimento dos primitivos se exercita num mundo carregado de recônditos mistérios, de conteúdos ocultos, tudo fala a sua mente assustada e desejosa de compreender as mensagens que vem daqueles outros corpos. O sentido permite receber aquilo que o raciocínio não seria capaz de fazer, porque atribuiria repentinamente o efeito à sua causa.

A primeira expressão humana foi, portanto um ato poético, e os primeiros sábios do mundo foram poetas e teólogos, tendo criado uma poesia divina ou uma teologia poética: "De modo que, se bem refletirdes, a verdade poética é uma verdade metafísica diante da qual a verdade física, que com esta não está de acordo, deve tomar-se no lugar do falso" <sup>74</sup> (VICO, 1974, p.111). O primeiro conhecimento foi um conhecimento poético e "deveis começar por uma metafísica, não fundamentada e abstrata como é agora, aquela dos cultos, mas sentida e imaginada tal qual deve ter sido por aqueles

primeiros homens [...] esta foi a sua própria poesia, a qual nisto foi uma faculdade deles próprios inata [...] nascida da ignorância das causas, a qual foi a mãe de maravilha de todas as coisas, que aqueles ignorantes de todas as coisas, fortemente admiravam." <sup>75</sup> (VICO, 1974, p.171-172). Estas "sentenças poéticas," <sup>76</sup> enquanto dotadas de "sentimentos vestidos de grandíssimas paixões," <sup>77</sup> eram "plenas do sublime e estimulante maravilha" <sup>78</sup> mesmo se não dotadas de uma teoria poética ou de habilidade literária, e assim geradas da "pobreza do falar e necessidade de se fazer compreender" <sup>79</sup> (VICO, 1974, p.33). O sentido estimulado pela admiração, e, portanto não pelo raciocínio, são fatores de conhecimento primordial para Vico; somente depois os filósofos vieram explicar o conhecimento oculto ou o que antes os poetas haviam revelado pelo conhecimento vulgar (VICO, 1974, p.162).

Os poetas teólogos criando as fábulas deram expressão aqueles eventos fundadores e sobre estes definiram sua relação com a divindade, sacralizando os atos basilares de sua vida: matrimônio, sepultura, leis. A curiosidade é já conhecimento. Para Vico, o intelecto capaz de raciocínio não alcança de fato nada e o caminho através do qual podemos conhecer a antiguidade é somente o da poesia.

"Mas em tal densa noite de trevas na qual se esconde de nós longínqua antiguidade, aparece aquela luz eterna, que não anoitece, daquela verdade, a qual não se pode em condição alguma colocar em dúvida: que este mundo civilizado, ele é certamente feito de homens [...]" <sup>80</sup> (VICO, 1974, p.142-143). Daí a razão da importância da linguagem, das expressões metafóricas, da poesia, pelo conhecimento da história humana da civilização, pela construção de uma ciência nova, que não se pode basear sobre a linguagem racional e elaborada, mas deve sim basear-se sobre uma linguagem ainda ligada aos sentidos, portanto muito figurativa: "Desta lógica poética são corolários todos os tropos, dos quais a mais luminosa, mais necessária e mais densa é a metáfora" <sup>81</sup> (VICO, 1974, p.191), que consegue dar sentido e paixão às coisas insensatas. Vico alcança tal coisa ao afirmar que "*homo non intelligendo fit omnia*," (homem sem compreensão cria todas as coisas) "porque o homem com o compreender explica por sua mente e compreende essas coisas, mas sem o compreender ele as faz por si próprio, e transformando-as, as inventa" <sup>82</sup> (VICO, 1974, p.192). Esta é a propriedade que exercitam as crianças (como os primitivos) capazes de "tomar as coisas inanimadas entre as mãos e, transformando-as, fabular, como se fossem, aquelas pessoas, vivas." <sup>83</sup>

A criança que se engana sobre as coisas não está no âmbito do falso e do ilusório, para Vico, mas de uma verdade que permanece velada ao raciocínio. Assim é a poesia. Portanto, enquanto Tesouro designa à mente enganada e à infância nenhuma capacidade de verdade, Vico faz desta o ponto de partida da civilização. A maravilha, portanto não surge somente como uma exi-

gência de sentido, um impulso em direção à verdade, mas é já sentido e verdade, porque revela. A poesia é admirável porque suscita no leitor o êxtase revelador que nenhuma outra ciência oferece.

Permito-me terminar com um pensamento dedicado às crianças e seus educadores, que com isto confirma a importância do objeto deste congresso, tão bem escolhido e tão essencial para a humanidade. Escreve o grande psicanalista austríaco, Bettelheim:

Estou convencido de que a melhor coisa que podemos fazer para nossos filhos é neles instilar um sentido de veneração e de maravilha, somente através do qual é gerado um conhecimento dotado de sentido. Este tipo de conhecimento enriquece realmente nossas vidas, porque permite a transcendência do cotidiano: e esta é uma experiência que temos necessidade absoluta, se quisermos realizar plenamente nossa humanidade. Não é a curiosidade que é fonte do desejo de aprender e conhecer; assim, normalmente a curiosidade é rapidamente satisfeita. É a maravilha, na minha opinião, que provoca uma penetração cada vez mais profunda nos mistérios do universo e na valorização autêntica das conquistas da humanidade <sup>84</sup> (BETTELHEIM, 1997, p.3-11 ).

## Referências

- ARISTÓTELES. *Ética Nicomachea*, tr. it. Armando Plebe, Bari, Laterza, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Retórica e Poética*, tr. it. Armando Plebe e Manara Valmigli, Bari, Laterza, 1984.
- BETTELHEIM, Bruno. *La curiosità: il suo posto in un museo*, in *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*. Ed. Luca Basso-Peressut, Bolonha: CLUEBB, 1997.
- FICINO, Marcilio. *Sopra l'amore o ver convito di Platone*. Ed. G. Ottaviani, Milão, Celuc, 1973.
- FINDLEN, Paula. *Possedere la natura*, in *Le stanze della meraviglia. I musei della natura fra storie e progetto*, Ed. L. Basso Peressut, Bolonha, CLUEB, 1997, p.25.
- GALILEI, Galileu. *Istoria e dimostrazioni sopra le macchie solari e loro accidenti*, ed. A. Favaro, Florença, Barbera, 1934, V.
- \_\_\_\_\_. *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Ed. O. Besomi e M. Helbing, Pádua, Antenore, 1998.
- GRASSI, Ernesto. *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*. Milão, Guerini e Associati, 1989.
- GREENBLATT, Steven. *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, trad. ital. de G. Arganese e M., Cupellaro, Bolonha, Il Mulino, 1994.
- LEVINAS, EMMANUEL. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milão, Jaca Book, 1980.
- MURATORI, L. A. *Della perfetta poesia italiana*. Modena, Soliani, 1706, p.356 e 353)
- PEREGRINI, Matteo. *Delle acutezze*, ed. E. Ardissino, San Mauro, RES, 1997.
- PLATÃO, Cratilo. *Teeteto, Sofista, Politico*. Trad. It. Lorenzo Minio-Paluello, Manara Valmigli e Atillio Zadro. Bari: Laterza, 1990.
- SCARPATI, Claudio, e BELLINI Eraldo. *Il falso e il vero dei poeti. Tasso, Tesoro, Pallavicino*. Muratori, Milão, Vita e Pensiero, 1990.
- TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Ed. L. Poma, Turim-Nápoles-Milão, Einaudi-Ricciardi, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Gerusalemme liberata*. Ed. L. Caretti, Milão, Mondadori, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in *Dialoghi*, ed. Baffetti, G. Milão, Rizzoli, 1998.
- TESAURO, Emanuele. *Il cannochiale aristotelico*. Turim, Zavatta, 1670.
- \_\_\_\_\_. *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, ed. C. Gigante, Roma, Salerno, .
- \_\_\_\_\_. *Gerusalemme liberata*. Ed. L. Caretti, Milão, Mondadori, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in *Id., Dialoghi*, ed. G. Baffetti, Milão, Rizzoli, 1998
- \_\_\_\_\_. *Lettere poetiche*, ed. C. Molinari, Parma, Guanda.
- VICO, Giambattista. *La scienza nuova*, ed. F. Nicolini, Bari, Laterza, 1974.

## Notas

- 1 perché dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile [...], non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' poster con l'aiuto d'alcuna istoria.
- 2 sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di esser presenti e di vederle e di udirle
- 3 Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto muovono non solo l'animo degli 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, perché con esse invita ed alletta il gusto degli uomini volgari, non solo senza fastidio, ma con soddisfazione ancora de' più intendenti.
- 4 *Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a' demoni, o da 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 dal comune uso di parlare. [...] Può esser dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile: maravigliosa, 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 ed avvezza ad operar simili maraviglie.*
- 5 *si è bevuta nelle fasce insieme co 'l latte" e che è "confermata da i maestri de la nostra santa fede*
- 6 *E quanto quel maraviglioso (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 ed insipido e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere leggendo que' poemi che sono fondati sulla falsità di quell'antica religione.*
- 7 *in van l'inferno vi s'oppose.*
- 8 *il Ciel gli diè favore il Ciel gli diè favore.*
- 9 *gran nemico de l'umane genti.*
- 10 *Non chinâr, non chinâr gli occhi smarriti,  
mira con quante forze il Ciel t'aiti.  
[...]  
Mira di quei che fur campion di Cristo  
l'anime fatte in cielo or cittadine,  
che pugnan teco e di sì alto acquisto  
si trovan teco al glorioso fine.*
- 11 *di mirar vaga e di saper.*
- 12 *riguardar da presso*
- 13 *mira che l'una [Sofronia] tace e l'altro [Olindo] geme*
- 14 *intenerissi e si condolse / d'ambeduo loro e lagrimonne alquanto, più la move il silenzio e meno il pianto*
- 15 *"d'improvviso"*
- 16 *tutta, fuor che la fronte, armata apparse*
- 17 *Egli mirolla, ed ammirò la bella  
sembianza, e d'essa si compiacque e n'arse.  
Oh meraviglia! Amor ch'a pena è nato,  
già grande vola e già trionfa armato.*
- 18 *Grande dio, agli uomini e agli dei degno d'ammirazione*
- 19 *Degno d'ammirazione perché ciascuno quella cosa ama per la bellezza della quale si maraviglia*
- 20 *maravigliandosi della bellezza divina quella amano, e similmente avviene agli uomini di quella dei corpi*
- 21 *Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto  
volare e parte nuda ella ne resta;  
ché rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto  
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;  
e le chiome dorate al vento sparse,  
giovane donna in mezzo al campo apparse.*
- 22 *Tancredi a che pur pensi? A che pur guardi?  
Non riconosci tu l'altero viso?  
quest'è pur quell bel volto onde tutt'ardi;  
tuo core il dica, ov'è l'esempio inciso.*
- 23 *la visiera alta tenea da 'l volto la visiera alta tenea da 'l volto*
- 24 *Già non mira Tancredi ove il circasso  
la spaventosa fronte al cielo estolle,  
ma move il suo destrier con lento passo,  
volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle;  
poscia immobil si ferma e pare un sasso:  
gelido tutto fuor, ma dentro bolle.  
Sol di mirar s'appaga...*
- 25 *soggioga come una magia, ma non si rivela. [...] Il volto, ancora cosa fra le cose, apre un varco nella forma che peraltro lo delimita*
- 26 *velo dell'anima*
- 27 *tante meraviglie*
- 28 *T'alzò Natura inverso 'l ciel la fronte,  
e ti diè spirti generosi ed alti,  
perché 'n su miri*



- 29 *Fra se stesso pensava: "Oh quante belle luci il tempio celeste in sé raguna! Ha il suo gran carro il di, l'aurate stelle spiega la notte e l'argentata luna; ma non è chi vagheggi o questa o quelle. E miriam noi torbida luce e bruna ch'un girar d'occhi, un balenar di riso, scopre in breve confin di fragil viso".*
- 30 *Dubitando io che quelle parti mirabili non paressero poco convenevoli all'azion intrapresa, nella quale forse alcun buon padre del Collegio germanico [Silvio Antoniano] avria potuto desiderare più istoria e men poesia, giudicai ch'allora il meraviglioso sarebbe tenuto più comportabile che fosse giudicato ch'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria. E per questo, ancora ch'io non giudichi l'allegoria necessaria al poema, come quella di cui mai Aristotele in questo senso non fa motto; e ben che io stimi che il far professione che vi sia convenga al poeta, nondimeno volsi durar fatica per introdurla, [...] Se dunque i miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengono alla poesia per sé, com'io credo, ma forse sono soverchi per la qualità de' tempi in questa istoria, può in alcun modo questa soprabbondanza di miracoli esser da' severi comportata più facilmente, se sarà creduto che vi sia allegoria. V'è ella veramente, quanto buona, i' non so; un'altra volta ne discorreremo.*
- 31 *L'allegoria, co' sensi occulti de le cose significate, può difendere il poeta da la vanità e da la falsità similmente*
- 32 *impossibili, ma ai teologi de' gentili non parvero tali*
- 33 *teologi de' gentili diedero a' poeti questo ardire e questa licenza di fingere; anzi i telogi e i poeti antichi, furono i medesimi, perché furono i poeti i creatori dei miti che giustificavano le credenze dei popoli*
- 34 *imita le cose che si trovano o si sono trovate*
- 35 *imita ancora le sussistenti*
- 36 *cose sussistenti*
- 37 *dunque le immagini de gli angeli descritte da Dionigi sono di cose più di tutte sussistenti, e 'l leone alato ancora e l'aquila e 'l bue e l'angelo" che appartengono non alla fantasia, ma a quella parte non divisibile dell'animo, ovvero il "semplicissimo intelletto"*
- 38 *Istoria e dimostrazioni sopra le macchie solari e loro accidenti*
- 39 *gabinetti o stanze della meraviglia*
- 40 *Non lascerò di dire che di lode immortale sono degni alcuni uomini virtuosi e singolari de i tempi nostri, i quali nelle case loro hanno fabbricato alcuni repositori, dove, come in un teatro con bellissimo ordine vi si vegano raccolte le migliaia di piante vive e secche [...] Ne lasciarò di dire delli animali più notabili e miracolosi, che sieno fra le più notabili cose della natura, [...] che con arte meravigliosa, vi si veggono conservati come se fussero vivi.*
- 41 *Il mercato delle meraviglie di natura*
- 42 *L'applicarsi a grandi invenzioni, mosso da piccolissimi principii, e giudicar sotto una prima e puerile apparenza potersi contenere arti meravigliose, non è da ingegni dozzinali, ma son concetti e pensieri di spiriti sopraumani.*
- 43 *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*
- 44 *quando io vo considerando quante e quanto meravigliose cose hanno intese investigate ed operate gli uomini, pur troppo chiaramente conosco io ed intendo, esser la mente umana opera di Dio, e delle più eccellenti.*
- 45 *tante e tanto meravigliose invenzioni trovate dagli uomini.*
- 46 *La ricreazione del savio*
- 47 *d'innnumerabil meraviglie*
- 48 *spettatore; savio; in pro del pubblico*
- 49 *alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di be' risposi e di belle valentie e doni, secondo che per lo tempo passato, hanno fatto molti valenti uomini.*
- 50 *Libro del Cortegiano*
- 51 *paiono stelle e sono lucciole*
- 52 *acutezze mirabili*
- 53 *per la virtù dell'ingegno nell'artificio d'esso meravigliosamente campeggiante.*
- 54 *Con la loro vivacità le acutezze raggiungono in modo penetrante e acuto l'essenziale. Creano rapporti, 'collegano', ma non per via razionale come il logos, bensì direttamente, metaforicamente."*
- 55 *Maraviglia: mentreché l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.*
- 56 *Che s'ella [la metafora] è tanto ammirabile, altrettanto gioviale e dilettevole convien che sia: peroché dalla maraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti delle scene; e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle retoriche figure, procede (come c'insegna il nostro autore) da quella cupidità delle menti umane, d'imparar cose nuove senza fatica, e molte cose in un piccol volume, certamente più dilettevol di tutte l'altre figure sarà la metafora, che portando a volo la nostra mente da un genere all'altro, ci fa travedere in una parola più d'un obietto. Percioché se tu di prata amoena sunt, altro non mi rappresenti che il verdeggiar dei prati. Ma se tu dirai prata rident tu mi farai (come dissi) veder la terra esser un uomo animato, il prato esser la faccia, l'amenità il riso lieto. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste nozioni di generi differenti, terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia. E reciprocamente con veloce tragitto osservo nella faccia umana le nozioni de' prati: e tutte le proporzioni che passano fra queste e quelle, da me altra volta non osservate. E questo è quel veloce insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode, vedere in un vocabulo solo, un pien teatro di meraviglie.*
- 57 *Ma voglio qui palesarti il più astruso e segreto, ma il più miracoloso e fecondo parto dell'umano ingegno [...] che grecamente chiamar possiamo THAUMA, cioè il MIRABILE."*
- 58 *e perciò oltremirabili*
- 59 *Mirabili per natura chiam'io le cose divine, tutte mirabili e fonti d'ogni miracolo, l'arte è ingenua macchinatrice di strane e argutissime opre."*
- 60 *quando l'apprensiva ingannata dalle apparenze ci suggerisce proposizioni meravigliose ma false" (p. 450), il fingimento, quando cioè non per natura dell'obietto, né per inganno dell'immaginazione, ma per fecondità dell'intelletto fondiamo in qualche obietto una metafora mirabile.*
- 61 *apprensione ingannevole*

- 62 *Onde i puerili discorsi ch'ei van formando nella lor mente ingannata da quell'obietto, tutte son metafore materiali, non ricercate dall'ingegno vivace, ma nate nella imaginativa delusa, che divengono formali e argute, se, conoscendo il nostro inganno, pur così favelliamo, come se fossimo ingannati).*
- 63 *senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime, e imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia per un velo, acciocché da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace, e in quell'apparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della metafora (pg. 494)*
- 64 *veri parti della poesia*
- 65 *sconcio gusto*
- 66 *fabricar sopra immagini fantastiche e prender per vero intellettuale e reale ciò che è solamente vero e verosimile alla fantasia, mischiando insieme e confondendo i parti dell'una e dell'altra potenza.*
- 67 *non cade allora l'intelletto nostro in alcun falso giudizio, imperoché da quel falso propostogli dalla fantasia egli suol raccogliere il vero.*
- 68 *Il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi, come dovettev'averire per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi giganti che dovetter esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, eglino, spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo. E perché in tal caso la natura della mente umana porta ch'ella attribuisca all'effetto la sua natura [...], e la natura loro era, in tale stato, d'uomini tutti robuste forze di corpo, che, urlando, brontolando, spiegavano le loro violentissime passioni; si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che chiamarono Giove [...], e si incominciarono a celebrare la naturale curiosità, ch'è figliuola dell'ignoranza e madre della scienza, la qual partorisce, nell'aprire che fa della mente dell'uomo la meraviglia [...]*
- 69 *di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie"*
- 70 *la meraviglia è figliuola dell'ignoranza; e quanto l'effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la meraviglia*
- 71 *que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualezzate, perch'erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne' corpi", "mentre con la bocca dicono, non hanno nulla in lor mente, perocché la lor mente è dentro il falso ch'è nulla.*
- 72 *le religioni non nacquerò da impostura d'altrui, ma da propria credulità.*
- 73 *gran verità: che la provvidenza divina sovrintenda alla salvezza di tutto il genere umano (La scienza nuova.*
- 74 *Talché, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso*
- 75 *dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovette'essere di tai primi uomini [...] questa fu la loro propria poesia, la quale in essi fu una facoltà loro proprio connaturale [...] nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di meraviglia di tutte le cose, che quelli, ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano*
- 76 *sentenze poetiche*
- 77 *sentimenti vestiti di grandissime passioni*
- 78 *piene di sublimità e risveglianti meraviglia*
- 79 *povertà di parlari e necessità di spiegarsi e di farsi intendere*
- 80 *Ma in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio: che questo mondo civile egli è certamente stato fatto dagli uomini [...]*
- 81 *Di questa logica poetica sono corollari tutti i tropi, de' quali la più luminosa, più necessaria e più spessa è la metafóra*
- 82 *perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa.*
- 83 *prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive"*

**Erminia Ardisimo** é catedrática de literatura italiana na Universidade de Torino. Ela obteve seu Ph.D. na Universidade de Yale, e o Doutorado de Pesquisa na Universidade Católica do Sacro Cuore de Milão. Publicou dois volumes sobre Torquato Tasso: *"L'aspra tragedia" Poesia e sacro* em Torquato Tasso (Firenze, Olschki, 1996) e *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003); um volume sobre oratória barroca sacra: *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza* (Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001), um livro sobre literatura italiana do século XVII (*Il Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2005), e outro sobre Dante (*Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010). Editou *Poemi biblici del Seicento* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005), o *Trattato delle acutezze* de Matteo Peregrini (Torino, RES, 1997), uma seleção das cartas de Galileu (com comentários, Roma, Carocci, 2008). Em conjunto com Sabrina Stroppa escreveu *Leggere testi letterari* (Milano, Bruno Mondadori-Paravia, 2001). Recebeu um prêmio da *Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University Fellowship* (2009) por sua pesquisa sobre "A emergência da Modernidade na Literatura Italiana do Século VII".

**Silvana Scarinci** estuda a música dos séculos XVI e XVII, principalmente a música vocal italiana, sob perspectivas interdisciplinares, com ênfase em literatura, gênero e a tradição clássica. Publicou o livro acompanhado de CD, *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677)* (EDUSP e ALGOL editoras, 2008). É uma ativa alaudista, dedicando-se principalmente aos repertórios dos séculos XVI e XVII inglês, italiano e francês. É professora do curso de graduação e pós-graduação em música da UFPR.