

Aesthetica Preprint

Supplementa

Poeta quasi creator

Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski

di Anna Li Vigni



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* ad integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

13
Febbraio 2005

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Anna Li Vigni

Poeta quasi creator

Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski

al mio Papà

Indice

Introduzione	7
I – Sarbiewski poeta barberinus	11
II – De Perfecta Pœsi	55
III – Pœta instar Dei	123
Bibliografia	149
Indice dei nomi	181

Introduzione

L'opera di Mathias Casimir Sarbiewski, personalità di grande spessore dell'Europa del XVII secolo, offre molti motivi d'indagine estetologica. Pregevolissima la sua produzione poetica in latino, nel classico stile accademico d'ambito romano, che ne ha fatto uno dei più importanti verseggiatori del suo secolo. Di grande rilevanza le sue riflessioni teoriche sul poema eroico, sulla scia della *Poetica* di Aristotele e dei principali trattatisti cinquecenteschi, primo fra tutti Torquato Tasso. Fondamentali le sue considerazioni sul concetto di creazione poetica – poste in luce per la prima volta da Władisław Tatarkiewicz – e le implicazioni di natura sia teologica sia ontologica che tale concetto chiama inevitabilmente in causa, rimandando così a un sostrato teorico di matrice da un lato tomistica e dall'altro neoplatonica.

L'indagine qui proposta, incentrata soprattutto sul trattato *De Perfecta Poesi*, affronta una selva di domande e penetra nel fitto di essa al seguito di sentieri i più diversi, alcuni di natura storiografica, altri, la maggior parte, di natura filosofica. Ciò su cui si vuol porre particolarmente l'accento, è l'identità gesuitica di questo pensatore. Come in generale tutto il pensiero gesuitico a lui contemporaneo, così anche la produzione teorica di Sarbiewski è marcata da un'indelebile cifra di peculiare originalità: perché le lezioni desunte dagli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, testo fondamentale dell'ordine gesuitico, si organizzano in un sistema coerente che influenza parecchio le teorie poetiche secentesche elaborate dai padri della Compagnia di Gesù.

L'idea di una poesia intesa come “esercizio spirituale”, per esempio, è alla base del *De perfecta poesi*: tale idea vuole che il poema eroico persegua finalità essenzialmente anagogiche, elevando l'anima del lettore attraverso l'offerta di verità nascoste sotto forma d'allegoria; e che la poesia, in generale, consista in un esercizio proficuo dell'immaginazione. Questa è considerata l'unico strumento – secondo quanto afferma il Santo fondatore della Compagnia – atto alla purificazione del corpo dalle gravidezze della vita mondana, nonché alla conduzione dell'anima fino alla contemplazione ultima di Dio, unica vera conoscenza.

Esercitarsi mentalmente alla “visione” delle peripezie di Enea, immaginarlo alle prese con le difficoltà del suo viaggio verso l'Italia –

terra promessa e simbolo della salvezza dell'anima dal peccato – significa lasciare che la propria anima partecipi al dramma della lotta tra bene e male, tra tenebre e luce nel mondo: la lettura diviene, in tal senso, un esercizio spirituale. È la fantasia a fornire *imagines poeticae* il più possibile nitide e chiare: più perspicua sarà la visione mentale, più vicini alla verità saranno la mente e l'intelletto impegnati nella lettura del poema, là dove verranno svelate le allegorie più remote. Dio, essendo inimmaginabile per la mente, così come inconcepibile per l'intelletto, si manifesta sotto forma di immagini, le quali rimandano allegoricamente alla sua accecante invisibilità: così l'infinita Sapienza del Dio Padre necessita di farsi Carne per potere essere compresa dagli uomini, e Cristo dunque diviene Egli stesso Allegoria visibile del Padre.

L'esercizio cui Ignazio sottopone l'immaginazione del suo esercitante risulta assai simile all'esercizio compiuto dall'immaginazione del lettore alle prese col poema epico: ma in luogo del viaggio allegorico di Enea o di Odisseo, negli *Esercizi spirituali* del Santo si trova la storia dell'*Evangelo*, protagonista il Cristo Uomo, il Verbo fattosi Carne. E le *imagines*, le visioni mentali, le *compositiones loci*, si incentrano su quei momenti che sono fra i più drammatici della storia di Cristo: l'ultima cena, la salita in cima al Golgota, la preghiera nell'Orto degli Ulivi.

Nel caso specifico di Sarbiewski, si è potuto notare come certe acquisizioni teoriche di matrice gesuitica, in particolare ignaziana, rivelino una straordinaria affinità con certe conclusioni cui giunge il pensiero del filosofo neoplatonico rinascimentale Marsilio Ficino: al quale si ispira, tra l'altro e in modo evidente, l'intera opera del gesuita polacco, formatosi presso la scuola neoplatonica dell'Accademia di Cracovia.

Ignazio di Loyola faceva riferimento, evidentemente, ad alcune nozioni neoplatoniche derivategli dalla lettura di Sant'Agostino, che egli aveva poi riorganizzato in un sistema dalla salda architettura tomistica, dal momento che i tardivi studi cui si dedicò il Santo a Parigi si incentravano proprio sulla *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino. Non era inusuale che taluni concetti tratti dalla filosofia tomistica venissero utilizzati quale "struttura" irrinunciabile di un sistema buono per accogliere altri concetti derivati da altre scuole: lo stesso Marsilio Ficino si comportava in simile modo eclettico, facendo largo uso di metodi appartenenti alla scuola neotomistica italiana, per portare avanti il suo discorso neoplatonico. Ed è proprio sul campo dell'interesse per Tommaso che si incontrano due pensatori geniali come Ignazio e Ficino, aiutati sicuramente dalla voce di Agostino, molto presente alla mente di entrambi. Sarbiewski, oltre a essere un poeta, è un pensatore chiaramente neoplatonico ed è un gesuita, non solo, ma anche un ottimo commentatore dell'opera di Tommaso d'Aquino: non è difficile dunque immaginare come gli sia risultato naturale mettere insieme i

fili del discorso e creare certe connessioni cui abbiamo fatto già cenno sopra.

Le questioni “comuni” a Ignazio e Marsilio non sono poche e nemmeno di poco conto: entrambi sono d'accordo sul fatto che l'unica vera conoscenza cui l'uomo possa e debba aspirare è la contemplazione; condividono l'idea che l'immaginazione – dell'esercitante per Ignazio, del filosofo o del poeta per Marsilio – sia l'unico strumento capace di realizzare questo viaggio della mente verso la contemplazione; per entrambi è lo stato malinconico quello più adatto a favorire le visioni contemplative migliori, cioè più perspicue; tra i due c'è accordo anche sul fatto che sia soltanto Dio il dispensatore delle *imagines* fantastiche, poiché Egli decide di rivelarsi generosamente imprimendo transeunte tracce della sua luce nella tenebra della materia mondana; si incontrano anche sull'ultima questione, che è quella dell'elevazione del corpo attraverso la contemplazione dell'anima.

Sarbiewski non ha dovuto far altro che audacemente trasporre tutto questo sapere sul piano della teoria poetica, una teoria poetica dal sapore fortemente spiritualistico. Il suo più originale contributo consiste, poi, nell'aver posto l'accento sulla questione del movimento delle immagini nella *fiction* poetica: un'ossessione vera e propria, quella del movimento, già per Ficino, il quale vedeva la fantasia del saggio sempre alle prese colla inarrestabile caccia delle tracce di Dio nel mondo. E la poesia, arte “immaginativa” per eccellenza, diventa la più nobile fra le arti “belle” proprio perché, avendo a che fare con la rappresentazione mentale di azioni umane, rimane sempre puro movimento in azione, che non viene mai a fermarsi imprigionato, ad esempio, dal torpore della pietra o dal colore di una tela. Secondo il pensiero neoplatonico il movimento è l'anima del mondo, immensa macchina che agisce *ab æterno* per impulso divino: e l'uomo è il fulcro di questo immenso straordinario meccanismo, poiché riceve il movimento dalle periferie del cosmo e il suo intelletto, fatto a immagine di Dio, risponde dal centro irradiando un movimento di rimando. L'arte è dunque la risposta dell'intelligenza umana all'immensità dell'opera di Dio e l'artista è nel mondo un *quidam deus*, un piccolo dio che può riprodurre, nel piccolo del suo *poiein*, il miracolo dell'intera creazione.

Una delle problematiche più interessanti del *De perfecta pœsi* di Sarbiewski è, a tal proposito, quella del poeta *creator*, il quale in verità, e in virtù di quanto detto appena sopra a proposito del pensiero neoplatonico, è da considerarsi soltanto un poeta *quasi creator*. La sua facoltà di creare può essere infatti considerata solo un lontano riflesso della creazione divina, la cui verità appunto si riflette, come su di uno specchio, sulla *tabula* della fantasia poetica, là dove poi prende vita attraverso il linguaggio.

È il linguaggio, ombra proiettata dal mondo sull'intelligenza uma-

na, la materia prima di ogni costruzione poetica, nonché lo strumento privilegiato che rende una creatura a immagine di Dio. Il linguaggio è il nodo della drammatica riunificazione avvenuta tra Dio e l'umanità: nodo mai più sciolto, il cui simbolo incarnato è la figura di Gesù Cristo, il Verbo.

Al professor Luigi Russo, che ha ispirato e sostenuto col suo costante consiglio questa ricerca – risultato della rielaborazione del lavoro condotto nell'ambito del Dottorato di ricerca in “Estetica e teoria delle arti” dell'Università di Palermo – e che oggi la ospita nella collana “Supplementa”, rivolgo il mio più sentito ringraziamento, così come lo rivolgo alla professoressa Lùcia Pizzo Russo, che mi è stata sempre affettuosamente vicina. Sono grata al professor Paolo Rossi, per i preziosi suggerimenti che ha voluto elargirmi, e agli amici professor Giovanni Lombardo e professor Salvatore Tedesco, che non mi hanno mai fatto mancare il loro consiglio sollecito e talvolta risolutivo; e ancora al dottor Armando Massarenti, per avermi aiutata nel reperimento del materiale bibliografico, al dottor Alessandro de Lanchenal e al professor Luigi Marinelli, per loro grande disponibilità, alla signora Diana Gagliani, per aver messo a mia disposizione le sue rare competenze in materia di libri antichi, e a Marta Krystyna Wojciak, per avermi offerto il suo ausilio nelle traduzioni dal polacco. Grazie agli amici che mi sono stati accanto.

I – *Sarbiewski poeta barberinus*

L'Orazio Sarmatico

Mathias Casimir Sarbiewski, polacco d'antica e nobile famiglia, nacque il 24 febbraio del 1595 a Plonsk, nel ducato di Masovia. Destinato sin da giovanissimo alla carriera ecclesiastica, si formò presso i collegi della Compagnia di Gesù, coltivando il modello ideale degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola: attraverso la propria opera di pedagogo nei collegi gesuitici – dove si forma la classe dirigente europea – e di consigliere spirituale di principi e di imperatori cristiani, il gesuita è l'indispensabile mediatore della volontà del Verbo divino nella vita attiva dello Stato.

Nel 1612 Sarbiewski è novizio a Vilna dove, secondo il sistema della *Ratio Studiorum*, studia prima grammatica e retorica e poi filosofia. Successivamente è a Polotsk, dove tiene nel 1617 lezioni di grammatica e dal 1618 al 1620 di retorica ¹. Dal 1620 al 1622 il giovane scolastico, cui i biografi attribuiscono un'indole solitaria e malinconica ², continua i suoi studi a Vilna; nel 1622, per completare la sua formazione con la laurea in Teologia, si reca a Roma.

A Roma Mathias Casimir viene ordinato sacerdote nel 1623, in un momento cruciale per la storia della Santa Sede: in quell'anno muore infatti il papa Ludovisi, Gregorio XV, e il 29 settembre – nello stesso giorno in cui viene definita la Bolla di Canonizzazione di sant'Ignazio di Loyola, padre fondatore della Compagnia di Gesù, e del suo discepolo San Francesco Saverio – sale al soglio pontificio il cardinale Maffeo Barberini con il nome di Urbano VIII.

Nell'ambiente culturale romano – dominato dal cardinale Francesco Barberini, nipote del papa, e dal suo sodale Cassiano dal Pozzo, accademico dei Lincei – il giovane aristocratico polacco, mirabile verseggiatore e raffinato esperto di musica ³, non tarda a farsi notare. A quel tempo, grazie appunto a Francesco Barberini e a Cassiano dal Pozzo, l'Urbe è un vitale centro di mecenatismo e accoglie, fra gli altri, il pittore Nicolas Poussin, lo scultore Gian Lorenzo Bernini e, prima che cadano in disgrazia, il poeta modernista Gian Battista Marino e lo scienziato Galileo Galilei. Non sorprende dunque che Sarbiewski, in-

sieme all'altro noto poeta gesuita Giacomo Balde ⁴, riesca presto a conquistarsi la stima di un papa umanista quale è Urbano VIII, poeta classicheggiante tanto squisito da essere salutato come l'«Ape Attica»: la fama del papa poeta viene stigmatizzata dalla figura del nobile insetto ⁵, al punto che sia Lorenzo Bernini nella sua *Fontana del Tritone*, sia Sarbiewski ⁶ nei suoi *Poemata*, non dimenticano di celebrare l'ape che, invece del tafano, è divenuta simbolo dello stemma barberiniano.

L'ottima accoglienza riservata dai romani al gesuita è motivata anche da ragioni diplomatiche. L'amicizia tra la Polonia cattolica e la Roma filofrancese ⁷, suggellata dalla visita a Roma del re Sigismondo durante il Giubileo del 1600, è una garanzia contro l'opposizione anticattolica dei principi protestanti d'Europa, in particolar modo contro Guglielmo di Svezia ⁸. Il papa conta infatti sull'intervento delle forze polacche per liberare definitivamente l'Europa cattolica dagli svedesi e dai turchi. Per questa Roma amica della Polonia Sarbiewski esprime tutto il suo entusiasmo in un carme intitolato *Iter romanum*: qui descrive le bellezze della città eterna, «madre delle belle arti», e inneggia alla grandezza del Vaticano, la cui gloria rimane eterna e unica tra le rovine delle passate civiltà (*hinc Vaticanæ regia tecta domus / [...] Regnaque dum pereunt, nascitur una domus*) ⁹. Agli occhi ammirati del poeta, Roma è la realizzazione di una perfetta comunione di cultura classica e spirito cristiano.

Davanti agli studenti e agli eruditi del Collegio Romano, cuore pulsante della barberiniana "Repubblica delle Lettere", Sarbiewski tiene lezioni sulla poesia antica, in particolare sulla poesia comica di Seneca e di Marziale. Come lamenta lo stesso Autore, prima di essere dati alle stampe nell'opera *De acuto et arguto*, gli appunti di queste lezioni di grande successo sarebbero stati saccheggianti e plagiati da molti trattatisti di poesia. In seguito, coinvolto dal papa nel lavoro di rielaborazione degli *Inni* del Breviario ¹⁰, che nella loro austerità medievale apparivano all'euforia classicistica del papa poeta quali mere "rozzezze", Sarbiewski interviene sui tre inni *Superne regum rex bone, Rex magne, rex altissime* e *Ad regia Agni dapes*.

Parecchie odi scritte dal gesuita negli anni romani tessono l'elogio del Pontefice e di suo nipote, il cardinale Francesco ¹¹, a quanto pare primo e diretto mecenate del poeta polacco. E in un testo del 1625, intitolato *Aureum Sæclum*, Sarbiewski include un panegirico, genere in voga nel XVIII secolo, dove è celebrato il genio poetico di Urbano VIII ¹². Il papa è rappresentato nell'atto di salutare, dall'alto del suo carro trionfale, l'universo mondo, mentre il suo encomiasta polacco, poeta non meno grande, si riserva di sederglisi accanto durante il volo ¹³ (segno di una confidenza che poté essere più tardi scambiata per tracotanza). Una raccolta di circa trecento epigrammi ¹⁴, poi, composta da padri gesuiti per il papa Barberini, si apre con un carme anoni-

mo che descrive una scena allegorica (il papa nelle vesti di “Apollo cristiano” mentre viene incoronato da Dio sul Parnaso) simile a quella dell’*Aureum Sæclum*: probabilmente, come è stato sostenuto, l’autore che ha l’onore di aprire la raccolta e che per umiltà non vuole rivelare la sua identità è proprio Mathias Casimir.

Ma il prestigio di Sarbiewski in seno al “Parnaso romano” ha breve durata: forse si guastano i buoni rapporti intrattenuti col papa, divenuto geloso di tanto lustro. Come suggerisce Marc Fumaroli, fino a che non portò a compimento la sua crociata contro la poesia “scandalosa” del Marino, Urbano VIII non ostacolò il successo di Sarbiewski; ma poi non tardò ad allontanare da Roma ¹⁵ quel geniale gesuita che faceva ombra al suo astro poetico. Così, nel 1626, pur essendo stato insignito del titolo (peraltro non molto prestigioso) di “ottimo poeta” con una medaglia d’oro offertagli dalle mani dello stesso papa, Sarbiewski è costretto a fare ritorno nella sua gelida Polonia.

Qui egli diviene maestro di retorica, filosofia e teologia presso il Collegio di Vilna, dove ha modo di completare il *De perfecta pœsi*, il suo più importante trattato di poetica, concepito, secondo Bersano Begey, proprio negli anni in cui aveva studiato a Roma ¹⁶. Chiamato poi come predicatore e confessore ufficiale del re Ładisław IV, Sarbiewski trascorre presso la corte regale gli ultimi anni della vita, accompagnando il sovrano nei suoi frequenti viaggi per il Nord dell’Europa, fino al 1640, l’anno in cui, dopo essere stato, sembra, coinvolto in certi intrighi di corte ¹⁷, egli muore nei pressi di Warschau.

La fama di Sarbiewski è legata anzitutto alla storia della letteratura, essendo egli uno dei più importanti poeti di lingua latina dell’Europa del XVII secolo ¹⁸ e certamente il più grande poeta latino della Polonia barocca. Profondo conoscitore della poesia antica, egli emulava i classici e in ispecie Orazio: non a caso le sue odi si fecero ammirare in molte corti d’Europa e gli meritano il titolo di “Orazio polacco”.

Benché fosse così acclamato presso l’accademia barberiniana, Sarbiewski non riuscì a pubblicare i suoi carmi con la benedizione di Urbano VIII, durante il soggiorno romano (tra il 1623 e il 1625): e l’agognata corona d’alloro ¹⁹ la ricevette non già dalle mani del papa, ma più tardi da quelle del re di Polonia. La prima edizione dei *Lycorum libri tres* fu pubblicata a Colonia solo alla fine del 1625. Seguì, nel 1632, l’edizione di Anversa, aumentata di un quarto libro (nonché dell’*Epigrammaton liber unus* e dell’*Epodon liber unus*) e impreziosita da un frontespizio illustrato da una mano della bottega di Peter Paul Rubens. Nel corso del XVII secolo uscirono in tutta Europa ben trentatré edizioni delle odi di Sarbiewski, segno di una fama che Stanisłao Lu-

bieoski, vescovo di Plock e intimo amico del poeta, non mancò di compendiare nelle sue lettere indirizzate al gesuita ²⁰.

I carmi riprendono quasi sempre, in una perfetta forma neoclassica, motivi tipici della pietà cristiana: la Vergine Immacolata, il Cristo, i Santi, il peccato e l'espiazione. Qualche testo si incentra anche su di un qualche contenuto politico: tale è il carne in cui il poeta esorta i principi d'Europa a combattere strenuamente contro i Turchi ²¹, o il carne in cui invita i cavalieri polacchi a rimanere uniti attorno all'altare della Beata Vergine per il bene della nazione, perché solo dall'unione e dalla vera fede si può trarre la forza atta a sconfiggere i nemici. Molti poi i panegirici in versi dedicati ai mecenati romani, nonché al re Władisław, per il quale Sarbiewski compose anche un poemetto intitolato *Silviludia Poetica* ²², una raccolta di dieci componimenti brevi che descrivono il sovrano impegnato, insieme ad alcuni cortigiani, in una battuta di caccia nella foresta di Berszty in Lituania.

Fine conoscitore dell'*Eneide* (al cui esame dedicò il trattato *De perfecta pœsi*), Sarbiewski si cimentò anche nella composizione di un poema epico ²³, il *Lechias*, inteso a celebrare il mitico fondatore della nazione polacca, eroe depositario di quegli ideali cavallereschi che l'Autore sperava di restaurare ancora nel presente; ma il *Lechias* rimase incompiuto al decimo libro.

Le numerose opere in prosa di Sarbiewski dimostrano i suoi molteplici interessi e sono spesso redatte in un tono dichiaratamente didascalico che le rivela destinate agli allievi delle classi collegiali: *Dii Gentium*, un'opera antiquaria sulla mitologia e i costumi degli antichi; *De angelis*; *De physico continuo*; *Memorabilia*; *De deo uno et trino tractatus*; *De perfecta pœsi, sive Vergilius et Homerus*, un trattato sul poema epico che riprende molte suggestioni dalla *Poetica* di Aristotele e che appunto costituisce l'oggetto specifico della nostra indagine; *Lyrici characteres, seu Horatius et Pindarus*; *De virtutibus et vitiis carminis elegiaci, seu Ovidius*; *De acuto et arguto, sive Seneca et Martialis, ubi de epigrammatis, de coloribus declamatoriis, de epistolis argutis, omnibus bono, quibus studium est acute et scribere et loqui*; *De figuris sententiarum*; orazioni e prediche. Tuttavia una parte dell'intero *corpus* è andata perduta.

Una certa attenzione merita il trattatello *De acuto et arguto* ²⁴, che interviene in quel dibattito sull'arte dell'ingegno cui i gesuiti danno non pochi contributi – basti pensare al saggio su *Agudeza y arte ingenio* (1648) di Baltasar Gracián e al *Cannocchiale aristotelico* (1654) di Emanuele Tesauro, entrambi gesuiti – e che, in area europea, si sviluppa fino a pervenire alla distinzione tra concettismo (o artificio del pensiero) e culteranesimo (o artificio delle parole). Sarbiewski fa un elenco critico delle classificazioni tradizionali delle forme dell'*acumen* e dell'*argutia* e propone una sua definizione che cerca di ripensare in

una prospettiva originale i precetti della manualistica retorica. Per il gesuita, fa notare Mario Zanardi, l'*acumen* sarebbe un vero e proprio *modus inveniendi*²⁵, dunque una facoltà dell'intelletto che è in grado di realizzare, per mezzo di una *discors concordia* o di una *concors discordia*, una contraddizione concettuale che compiace all'intelletto sottile. Invece l'*argutia* rimane un semplice orpello verbale dell'acutezza, un *ornamentum et quædam quasi vestis acuminis*.

Il corpus theoreticum sarbiewskiano

Le opere teoriche di Sarbiewski, diversamente da quelle poetiche, non furono date alle stampe finché l'Autore fu in vita: e problematica si è rivelata la ricostruzione dell'intero *corpus*. Quanto al *De perfecta pœsi*²⁶, secondo "Mémoires de Travaux" (un periodico gesuita del XVIII secolo), il trattato era diviso in nove libri: un'indicazione confermata dalle ricerche più recenti e dalla paziente ricostruzione filologica del 1954.

I saggi sulla poesia sono, come si accennava, il frutto della rielaborazione di appunti di lezioni destinate alle classi dei colleghi: *De perfecta pœsi, sive Vergilius et Homerus; Lyrici characteres, seu Oratius et Pindarus; De virtutibus et vitiis carminis elegiaci, seu Ovidius; De acuto et arguto liber unicum, sive Seneca et Martialis; De epigrammate*. Ciascuna lezione è dunque dedicata a un diverso genere poetico. Grande ammiratore dell'*epos* antico, Sarbiewski considerava "perfetta" soltanto la poesia eroica, la quale viene posta in cima all'ideale scala gerarchica dei generi: a essa seguono la lirica (nata da una diversa ispirazione), l'elegia (un genere che, per la sua vocazione alla tematica erotica, viene considerato "fallace"), e infine l'epigramma (il più lontano dall'epica e dunque dalla vera poesia).

Questi saggi teorici sono stati tramandati in ordine sparso perché, come fa notare Tadeus Sinko, già nel disegno dell'Autore erano concepiti come indipendenti l'uno dall'altro²⁷. Con l'eccezione del *De perfecta pœsi*, tutte queste opere constano di un solo libro. Ai volumi sulla poesia si aggiungono poi i due trattatelli *De figuris sententiarum* e *Dii gentium* (quest'ultimo faceva probabilmente parte, insieme al *Liber de Urbe et Romanis*, di un'opera più estesa e oggi perduta, intitolata *Antiquitates*).

L'edizione del *De perfecta pœsi*, uscita in Polonia nel 1954, nasce dalla giustapposizione di due manoscritti trovati nella biblioteca Czartoryski di Cracovia: il codice n. 1858 (che l'editore chiama A) e il codice n. 1446 (= B). Benché le opere teoriche sarbiewskiane (e in particolare il trattato *De acuto et arguto*) fossero abbastanza rinomate, l'attribuzione di questi due codici a Sarbiewski è stata davvero laboriosa,

dal momento che si trattava di testi anepigrafi e con un differente ordinamento interno della materia.

Grazie alla testimonianza di altri trattatisti coevi – i quali avevano citato indirettamente l'opera di Sarbiewski – nel 1891 Piatkiewicz dimostrò che il manoscritto B era senz'altro opera del gesuita polacco; nel 1911 fu poi Riezanow a riconoscere la paternità sarbiewskiana del codice A. Entrambi i codici mancano del primo foglio e non ci consentono di apprendere quale fosse il titolo autentico dell'opera. Ma, nel corso del primo capitolo, l'Autore frequentemente dichiara che l'oggetto della sua trattazione è la *perfecta pæsis*. Donde la restituzione – ipotetica ma molto probabile – del titolo *De perfecta pæsi*.

Il codice A è molto più completo del cod. B, in quanto conserva per intero il primo libro (che affronta l'importantissima questione della "creazione" artistica e introduce il paragone tra il poeta e Dio) e contiene in appendice il saggio *De figuris sententiarum*. Pur essendo meno completo, il codice B è tuttavia ricco di *lectiones difficiliores* che testimoniano un'elaborazione più complessa: esso peraltro presenta una serie di correzioni a *latere*, apportate nel 1630 da un professore di retorica di Vilna, il quale colmava le lacune ricorrendo quasi certamente a un terzo (e oggi perduto) codice C. Qualche studioso ha addirittura proposto di identificare questo correttore, costretto a letto da una frattura alla gamba (egli scrive: *tibiam fregi*), con lo stesso Sarbiewski, che in quel tempo si trovava a Vilna: ma il confronto grafologico tra la firma dell'Autore e il *ductus* delle correzioni smentirebbe questa ipotesi²⁸.

Quanto alle ascendenze teoriche del *De perfecta pæsi*, Sarbiewski indica quasi sempre, con discreto scrupolo filologico, le sue fonti (lamentando anzi il pericolo d'esser plagiato da alcuni uditori delle sue lezioni). Però – così afferma l'editore – non fa menzione del suo autorevole collega presso il Collegio Romano: quell'Alessandro Donati di cui, nel *De perfecta pæsi*, s'avvertirebbe una chiara influenza. Convinto che il *modus operandi* sarbiewskiano anticipi di due secoli il moderno metodo filologico, Sinko risale ad almeno sessanta fonti antiche e moderne e ne stabilisce il grado di importanza all'interno del *De Perfecta*²⁹. Sappiamo così che Sarbiewski attinge a una versione latina della *Poetica* di Aristotele, uscita nel 1538, e ne interseca spesso al suo testo, con qualche piccola modifica sintattica, varie formulazioni³⁰. Le frequenti citazioni dall'*Eneide* discendono invece (con qualche imprecisione dovuta al vezzo di citare a memoria l'amatissimo poema virgiliano) da un'edizione recuperata nella biblioteca della Compagnia di Gesù di Drohiczyn, su cui si legge un'annotazione manoscritta dello stesso Sarbiewski³¹.

Il grande umanesimo polacco

La produzione poetica in latino di Sarbiewski rappresenta l'apice di una lunga tradizione polacca alla quale aveva giovato un duraturo sodalizio con l'Italia.

In Polonia l'attività poetica in latino s'era avviata sul crinale tra i secoli XV e XVI, quando il paese, con un qualche ritardo rispetto all'Europa occidentale, si lasciava lentamente alle spalle il Medioevo per aprirsi all'Età Moderna. Sin da allora i contatti con l'Italia furono molto stretti, poiché al "giardino d'Europa", nel suo pieno rigoglio rinascimentale, la nobiltà polacca riconosceva il ruolo di guida verso l'acquisizione completa dell'eredità culturale dell'antichità classica.

Già il famoso filologo Jan Długosz (detto Longinus: 1415-1480) aveva spesso lasciato la corte degli Jagelloni per recarsi in Italia ³², da dove aveva importato la *Divina Commedia*. Decisivo fu il soggiorno polacco dell'umanista Filippo Buonaccorsi di San Geminiano, detto Callimaco Esperiente (1437-1496). Sospetto di aver congiurato contro papa Paolo II, il Buonaccorsi fu accolto a Cracovia da re Casimiro ed ebbe perciò modo di fondare una vera e propria scuola di studi umanistici. In continuo contatto epistolare con Poliziano, con Marsilio Ficino e con Pico della Mirandola, fu lui a introdurre in Polonia le idee del neoplatonismo fiorentino ³³ cui si ispirerà lo stesso Sarbiewski.

I contatti culturali tra i due paesi si intensificarono quando, con Sigismondo I il Vecchio, la Polonia riconobbe la sua totale devozione allo Stato della Chiesa e delineò la propria fisionomia nazionale all'insegna di un fervente cattolicesimo. Gli intellettuali polacchi si recavano spesso in Italia e ritornavano in patria con le più recenti edizioni dei classici greci e latini. Questi classici si imposero prepotentemente nei programmi delle scuole nazionali polacche ³⁴, tanto che poi, per lungo tempo, la Polonia produsse in lingua latina la propria letteratura e solo verso la metà del XVII secolo attinse a una lingua letteraria nazionale. Professori italiani venivano invitati a tenere i loro corsi sulla poesia ai giovani nobili polacchi, contribuendo così a diffondere il culto di Orazio, poeta di cui Sarbiewski venne riconosciuto la reincarnazione, e di Virgilio, che divenne lettura obbligatoria nelle scuole ³⁵.

Quando nel 1518 Bona Sforza, duchessa di Milano e Bari, divenne regina di Polonia, presso la corte di Cracovia venne a costituirsi un vivo centro di cultura in cui il Piccolomini volle riconoscere il fiorire di una vera *liberalium artium schola* ³⁶. Qui gli intellettuali e gli artisti italiani al seguito della regina diedero anima a un piccolo rinascimento italiano "d'esportazione", ricco di biblioteche direttamente rifornite dall'editore veneziano Manuzio.

Intanto un'attiva comunità polacca si era insediata in Italia e aveva costituito la cosiddetta *Natio polona* presso quello Studio patavino

che era la stessa istituzione accademica in cui operava Francesco Patrizi e in cui più tardi avrebbe insegnato Galilei.

L'influenza dell'umanesimo italiano contrassegnò dunque il cosiddetto "Secolo d'oro" della letteratura polacca in latino – quando «si era allora in Polonia considerati tanto più europei quanto più si era, per costume e cultura, italiani»³⁷ – un'epoca che giunse alle soglie del Seicento, allorché da una parte le continue guerre con gli svedesi, con i turchi e con i russi avviarono al declino il prestigio politico della Polonia (già sede di un impero che si estendeva dal Baltico al Mar Nero), e dall'altra il movimento ussista preannunciava la grande Riforma protestante.

I centri culturali più attivi della nazione al tempo di Sarbiewski erano l'Accademia di Cracovia, roccaforte della filosofia scolastica, l'Università di Vilna (dove studiò e insegnò Mathias Casimir), fondata dai gesuiti e destinata allo sviluppo degli interessi teologici, e la più "laica" Università di Zamosc.

Quanto alla venerazione dimostrata da Sarbiewski nei confronti di Virgilio (al quale il gesuita dedica tutto il *De perfecta pœsi*), si tratta – oltre che di un'importazione dalla trattatistica di Vida e Scaligero – di un atteggiamento culturale tradizionalmente polacco: infatti nel Cinquecento, insieme a Orazio, il classico che ebbe maggiore fortuna fu proprio Virgilio, l'«amico della Polonia» (come più tardi l'avrebbe definito Adam Mickiewicz)³⁸. La prima edizione polacca delle *Bucoliche* fu curata nel 1507 allorché, in un periodo di luminoso rigoglio nazionale, la ricca aristocrazia borghese (la cosiddetta *szlachta*) amava rispecchiarsi nei pastori vergiliani e nell'ideale estetico di una vita dedita all'*otium* poetico.

Fu all'inizio del Seicento – quando le guerre e le epidemie cominciarono a investire funestamente il paese – che la nobiltà non tardò a identificarsi nell'ideale eroico dell'*Eneide*. La fortuna polacca di Virgilio era al culmine quando, nel 1543, il *De revolutionibus* di Niccolò Copernico trasse proprio dall'*Eneide* (III 72: *provehimur portu terræque urbesque recedunt*)³⁹ un esempio di moto apparente⁴⁰; e quando la riforma universitaria del 1579 prescrisse la lettura dell'opera omnia del poeta mantovano.

Il *De perfecta pœsi* di Sarbiewski veniva dunque a inserirsi in una particolare congiuntura culturale: la Polonia aveva bisogno di un poeta contemporaneo in grado di celebrarne le glorie passate, secondo una formula che al modello vergiliano sapesse coniugare i più recenti esempî cavallereschi di Ariosto e di Tasso⁴¹.

Spesso lo spirito liberale della cultura umanistica si sposava agli ideali del protestantesimo: e perciò i gesuiti, severi custodi della Controriforma polacca, vigilavano su quanto si andava pubblicando e, ove necessario, non esitavano a censurare i nuovi testi. Tra gli intellettuali

di maggiore prestigio vi fu Jan Kochanowski (1530-1584), vero iniziatore della letteratura artistica in Polonia nonché frequentatore assiduo della *Natio polona* patavina, dove udì le lezioni di Francesco Robortello, di Pietro Bembo e di Sperone Speroni. Sarbiewski lo addita come il massimo tra i poeti cristiani polacchi di lingua latina e, nel trattato *Characteres Lyrici*, in tema di poesia ispirata, lo paragona a Orazio e a Pindaro ⁴². Fu certamente il più grande manierista oraziano prima che la sua fama fosse oscurata dallo stesso Sarbiewski.

Una nuova era di stabilità e di splendore sorrise alla Polonia sotto il regno del sovrano amico di Sarbiewski, Ładisław IV: egli guidò il paese alla vittoria sulla Svezia e – fino a quando certe sue idee liberali sulla scienza e sul protestantesimo non lo resero un po' sospetto alla curia romana – fu amico di papa Urbano VIII. Ładisław intese rianimare intorno a sé il grande umanesimo di Bona Sforza, unendo al culto della letteratura l'interesse per la musica e per il teatro. Già dalla fine del XVI secolo, in Polonia i teatri dei collegi gesuitici usavano mettere in scena tragedie latine e drammi edificanti. Nel 1635 il sovrano volle fondare presso la sua corte un teatro stabile italiano, con un repertorio che prevedeva l'*Aminta* di Tasso e le opere di Gian Battista Guarini (ambasciatore del duca Alfonso d'Este in Polonia). Nel 1641, poi, fu messa in scena un melodramma ispirato al poema venerato da Sarbiewski, intitolato *L'Enea, favola drammatica rappresentata in musica al Serenissimo Elettore di Brandeburgo*, su libretto dell'italiano Piccitelli ⁴³.

Predicatore ufficiale di re Ładisław, Sarbiewski dovette respirare alla corte di Cracovia l'atmosfera di un raro liberalismo: quello cui il giovane sovrano progressista aveva improntato la sua politica culturale e che non sempre risultò gradito all'alleato Vaticano. Il gesuita fu spesso costretto a seguire il re nei suoi frequenti spostamenti. Già nel 1625, quando Sarbiewski si trovava in Italia, l'allora principe, mosso da un vivo interesse per la matematica e l'astronomia, aveva avuto occasione di incontrare Galileo Galilei a Padova. Ma i contatti tra Ładisław e Galileo continuarono anche successivamente: lo scienziato inviò infatti il fratello Michelangelo e il figlio Vincenzo, entrambi musicisti (Vincenzo fu un liutista di chiara fama), a prestare servizio presso alcune famiglie nobili polacche vicine alla corte di Cracovia ⁴⁴.

E il liberalismo di Ładisław si spinse fino a offrire rifugio e protezione a due tra gli intellettuali più "compromessi" d'Europa, coi quali Sarbiewski dovette entrare in stretto contatto: Valeriano Magni e Giovanni Ciampoli. Il padre Magni era invisibile alla Santa Sede, come nota Cesare Vasoli, per «la sua costante polemica contro le concezioni del potere scolastico» ⁴⁵ e per gli esperimenti sul vuoto, di cui si vantava iniziatore ancora prima di Torricelli. Valeriano Magni, nella sua opera logica, mostra di condividere le idee neoplatoniche che circolavano all'inizio del XVII secolo negli ambienti filosofici di Cracovia, alcune

delle quali – specie sul concetto di creazione – sono straordinariamente in linea con quelle espresse da Sarbiewski ⁴⁶. Giovanni Ciampoli, in disgrazia presso Urbano VIII a causa delle sue idee in merito di nuova scienza, aveva trovato riparo a Cracovia e da qui difendeva la causa di Galileo. Invero Ładisław IV di Polonia fu l'unico sovrano d'Europa che parlò a favore dello scienziato processato, intervenendo diplomaticamente, e inefficacemente, presso il duca Ferdinando di Toscana prima e presso lo stesso pontefice poi ⁴⁷.

Al seguito di Ładisław, la vita di Sarbiewski fu dunque densa di viaggi e incontri significativi che lo misero a contatto con le personalità più potenti d'Europa, benché la sua indole fosse piuttosto incline alla solitudine, e gli dettero la possibilità di essere insignito del titolo di massimo poeta latino europeo. Soltanto prima di morire poté infine ottenere un breve periodo di *otium* che gli permise di stendere la versione definitiva dei suoi trattati di poetica, raccogliendo e sistemando gli appunti delle lezioni tenute presso vari collegi gesuitici europei nel corso di una pluriennale carriera didattica. Al suo re Sarbiewski dedicò l'ultimo suo poema, il già citato *Sylviludia*, su cui peraltro pendeva un sospetto di plagio.

Il rinascimento barberiniano

L'ambiente culturale romano, che accolse Sarbiewski nell'autunno del 1622, durante il suo viaggio in Italia, era animato da fervidi dibattiti sulla filosofia, le arti e la poesia. I circoli e le accademie costituivano luoghi d'incontro e di scambio fra grandi personalità artistiche che operavano sotto la protezione della Curia vaticana, da tutti ormai considerata come la corte di uno degli Stati più potenti d'Europa. Saggiamente orchestrata dal fedele ministro Cassiano dal Pozzo, la politica culturale di Urbano VIII Barberini si avvaleva della collaborazione di molti mecenati, tra i quali i suoi stessi nipoti ⁴⁸; ed è alla figura di questo pontefice che si lega strettamente la vicenda “professionale” del gesuita e poeta polacco.

Tra le iniziative memorabili dell'età barberiniana, quella che esercitò maggiore influenza sulla vita letteraria fu la creazione della Biblioteca Palatina, dove confluirono i libri fatti giungere da Heidelberg: da cui la diffusione delle opere di Anacreonte, di Ovidio e della poesia epigrammatica greca che giocarono un ruolo centrale nell'elaborazione degli stili artistici d'inizio secolo.

L'ascesa al soglio pontificio di Maffeo Barberini era un evento atteso da più parti, e si trepidò quando, a causa di una malattia del nuovo pontefice, la cerimonia d'investitura fu rinviata dal 6 agosto al 29 settembre del 1623. Salutavano con favore l'avvento di papa Barberini

sia gli accademici tradizionalisti, fedeli all'aristotelismo gesuitico, sia certe frange neoplatoniche, pronte a cogliere le contraddizioni della tradizione peripatetica e a denunciarne (com'era accaduto a Padova) le tendenze eclettiche. Pur essendosi formato secondo i dettami della *Ratio Studiorum* gesuitica, Maffeo sembrò in un primo momento volere ascoltare le ragioni di quanti contestavano l'aristotelismo intransigente e speravano che la Chiesa potesse contribuire alla ricerca di una verità meno dogmatica e meno strettamente soggetta alla lettera delle *Sacre Scritture*: una verità che additasse nell'intelletto umano – finalmente libero di riscoprire il mondo – il più grande dono di Dio. Le scoperte scientifiche, infatti, andavano da tempo minacciando la stabilità dei sistemi filosofici tradizionali ⁴⁹.

In una simile prospettiva, gli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola potevano suonare come un invito al recupero della libertà spirituale e intellettuale dell'uomo. Fidando nel potere della retorica, l'uomo di fede si sente incoraggiato a un dibattito con il Verbo divino: e appunto mediante il confronto tra la *vox umana* e la *vox divina* è possibile trovare la via verso la verità. È così che il principio fondamentale dell'ordine gesuitico avrebbe potuto essere usato contro il dogmatismo antiliberalista di quel cattolicesimo post-tridentino di cui gli stessi gesuiti erano i più autorevoli rappresentanti ⁵⁰. Almeno agli inizi del suo pontificato, Maffeo Barberini parve dunque incarnare il ramo culturalmente più aperto del cattolicesimo: esso aveva avuto la sua cittadella nell'università di Padova che aveva dato all'Italia, tra i padri, tanti intellettuali di grande lungimiranza (come ebbe a riconoscere lo stesso Galileo a proposito del matematico gesuita Clavio) ⁵¹.

A favorire l'ardua composizione del mosaico delle tendenze filosofiche in Italia furono anche gli Accademici dei Lincei (Federico Cesi, il principe fondatore, Giovanni Ciampoli, Agostino Mascardi, Cassiano dal Pozzo), tra cui spiccano alcuni amici di Sarbiewski. Approfittando dell'amicizia testimoniata loro da Urbano VIII, i Lincei furono in prima linea nel tentativo di appianare le contraddizioni tra cultura, scienza e fede: un progetto ambizioso e tale da richiedere un'affilata competenza retorica e un'oculata esperienza diplomatica. Nell'edizione del 1623 del *Saggiatore* di Galileo, ad esempio, i Lincei apponevano una dedica a Maffeo Barberini, con l'augurio che il nuovo pontefice potesse «mantener favoriti gli studi co' cortesi raggi e 'l vigoroso calore della sua benigna protezione» ⁵². Una dichiarazione importante che, mentre dava per scontata una certa simpatia del papa per i nuovi sistemi cosmologici ⁵³, utilizzava a scopo elogiativo la consueta metafora del sole: il Papa-Sole, incarnazione di Apollo, dio della poesia, ma anche – avrebbero potuto azzardare i Lincei – simbolo terreno dei futuri trionfi dell'eliocentrismo.

Influenzato dalla generale atmosfera di speranza che poté respira-

re frequentando l'Accademia dei Lincei, Sarbiewski, nell'ode composta per il giorno del "possesto", saluta quest'epoca straordinaria inaugurata dall'elezione di Urbano VIII – il cosiddetto "Secondo Rinascimento" – con accenti che riecheggiano la quarta ecloga virgiliana:

Aurea Romanis redeuntia Sæcula fastis
Urbanumque Patrem, sacro cui lucidus auro
Annus init, niveique evolvunt tempora Menses,
Conditaque Hesperio canimus nova regna Quirino.
Phoebe, mone, si non solitis Heliconæ choreis
Et nemora et riguis vocalia fontibus antra
Contigimus ⁵⁴.

Il papa vi viene celebrato come il più grande mecenate di tutti i tempi, protettore non solo delle scienze, ma anche e soprattutto delle lettere risorte a una più luminosa vita.

In diversi luoghi dei suoi *Poemata*, Sarbiewski restituisce un magnifico affresco dell'ambiente romano che lo accolse e rende grazie al cardinale Francesco Barberini, suo patrono diretto, che gli ha concesso un florido *otium* poetico. Quale cantore – leggiamo poi nell'ode *Ad Apollinem*, dove Sarbiewski adopera l'usitata allegoria del Papa-Sole – potrebbe consegnare all'eternità la magnificenza e la liberalità che Cesare-Urbano ha riservato alle lettere e alle arti tutte?

Quis literati munera Cæsaris,
Fusasque prona divitias manu,
Et tecta, quæ pecuniarum
Auriferis micuere nimbis,
Laboriosi carminis arbiter
Æternæ? ⁵⁵.

E ancora nell'ode *Ad se ipsum*, il poeta, riecheggiando la prima Ecloga virgiliana, si rallegra perché, allontanata ogni preoccupazione, viene chiamato a far parte del chiaro Parnaso barberiniano:

Ite, mordaces, procul ite, curæ;
Me vocat notis Helicon viretis,
Me sacrum lauri nemus, et canorum
Phocidos antrum ⁵⁶.

I Gesuiti e la riforma della cultura

L'era barberiniana fu dunque vissuta come la reviviscenza del grande Rinascimento dei papi Giulio II e Leone X, là dove era germogliato l'Umanesimo latino di Girolamo Vida. Era stato Gregorio XIII a consegnare alla Compagnia di Gesù le redini dello stesso Umanesimo ro-

mano, con l'intento di gettare le fondamenta di una nuova era cristiana. Ai gesuiti veniva affidata la reinterpretazione, in un senso radicalmente cattolico, dell'intero *corpus* della cultura classica, affinché, nello spirito della Controriforma, il Cattolicesimo potesse riprendersi dalla tremenda crisi seguita al sacco di Roma e al trionfo dell'ideologia protestante. È del 1593 la prima edizione della *Bibliotheca selecta* del gesuita Antonio Possevino, dove tutti i classici sono ordinati in una sorta di enciclopedia cristiana, la cui organizzazione usufruisce di rigorosi criteri metodologici⁵⁷. Responsabili della formazione cattolica dei rampolli della nobiltà europea, i gesuiti avevano una visione del sapere tenacemente radicata nel credo pedagogico della *Ratio Studiorum*. Aspirassero alla carriera ecclesiastica o alla carriera politica come dignitari di corte, i giovani avrebbero comunque dovuto conseguire quella *dignitas* che li avrebbe resi testimoni terreni dell'ordine divino, portatori consapevoli di una molecola del verbo di Cristo.

Nel tentativo di garantire unità a questo sapere enciclopedico, una funzione di connettivo culturale ebbe la retorica, componente imprescindibile di ogni conoscenza proprio per il valore che, nei suoi *Esercizi Spirituali* e nel *Diario spirituale*, Ignazio di Loyola aveva attribuito alla "parola viva" di Dio. Faticosamente raggiunto dopo estenuanti esercizi dell'immaginazione visiva, finalmente il *Verbum* si svela all'uomo nobile, che consegue così il privilegio di potervi dialogare. «Il lavoro di preghiera – afferma a tal proposito Roland Barthes – diventa molto più retorico che mistico»; e così come «l'oratore antico disponeva di regole per [...] raggiungere l'interlocutore e ottenerne una risposta, allo stesso modo Ignazio costituisce un' "arte" destinata a determinare l'interlocuzione divina»⁵⁸. La retorica classica viene interpretata quale viva materia cristiana, strumento metodologico per la creazione di un ordine temporale, elargizione di un *Logos* divino alla ragione umana chiamata a riportare l'ordine nel caos: e l'immaginazione è il fulcro di questo dialogo con Dio, è l'unico strumento a disposizione dell'uomo sia per elevarsi spiritualmente, sia per raggiungere l'autentica conoscenza del mondo, sia per trasfondere nella poesia le verità di fede.

Fedele al credo culturale dell'ordine di cui fa parte, Sarbiewski utilizza gli strumenti della retorica per spiegare i vari aspetti del complesso fare poetico, *poiein* che egli considera espressione del sublime dialogo immaginativo instauratosi tra il vate e la divinità. Quanto al papa Urbano VIII – formatosi nei collegi di Firenze e di Roma allo studio dell'eloquenza greca (Gregorio XV lo aveva designato quale protettore dell'Accademia di studi greci) – egli era considerato dai padri della Compagnia di Gesù la massima realizzazione del loro ideale di sovranità politico-religiosa. Secondo Ignazio, infatti, il papa è la somma autorità morale del mondo: simbolo della perfezione del *Christus Orator* e compiuta incarnazione del Verbo Eloquentemente.

Ma alle categorie della retorica si ispira anche la teorizzazione di tutte le arti. Poesia, pittura, musica, architettura sono riconducibili a un unico modello compositivo e interpretativo: quello della *inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*. Naturalmente l'*actor* principale per la fondazione di questo universo culturale rimane Aristotele, accompagnato da Cicerone e Quintiliano. Benché si tratti spesso di un Aristotele reinterpreto e studiatamente frainteso (come si vedrà proprio nel *De perfecta poesi* di Sarbiewski).

Già Pietro Ramo e Francesco Patrizi avevano segnalato le manchevolezze di un aristotelismo troppo corrivo, che un ossessivo zelo ermeneutico aveva più d'una volta condotto al travisamento dell'autentico pensiero del Maestro ⁵⁹. Tale complessità aveva dato adito a contraddizioni interne e contaminazioni con altre frange di pensiero (soprattutto neoplatoniche): d'altronde sarebbe stato impossibile liquidare un'eredità così pervadente e tuttavia così necessaria alla costruzione di un sistema culturale di portata enciclopedica.

L'esperienza intellettuale di Sarbiewski si mostra come un caso esemplare di contaminazione di idee aristoteliche e neoplatoniche. L'impronta fortemente spiritualista – d'uno spiritualismo che si risolveva in una sorta di misticismo eloquente – propria dell'ideale culturale e sociale di Sant'Ignazio, spingeva i padri gesuiti (Sarbiewski fu uno di questi) a cercare nel neoplatonismo cristiano la più valida alternativa al peripatetismo. In Italia alcune frange del neoplatonismo ficiniano – lo stesso cui si ispira il pensiero filosofico di Sarbiewski – agivano, soprattutto nelle università venete, in una direzione apertamente antiaristotelica, promuovendo un modello culturale parallelo: la tradizione neoplatonica polacca aveva indubitabilmente attinto alla lezione della *Natio Polona*, oltre che ai testi del Ficino importati a Cracovia da umanisti italiani. D'altra parte, nemmeno i programmi dei più severi colleghi erano sfuggiti al fascino della rivoluzione antiscolastica e anti-umanistica in atto in certe parti d'Europa ⁶⁰, e in alcuni casi avevano finanche tollerato la lettura di testi "poco ortodossi": tali erano, per esempio, alcuni passi platonici che avevano costretto a rivedere l'approccio metodologico alla filosofia naturale. Queste eccezioni arricchivano, ma anche complicavano gli equilibri dottrinali interni al Collegio Romano, che pure si era talvolta proiettato in una prospettiva meno tradizionale: come quando aveva mostrato interesse per le idee di Galilei, prima che questi cadesse in disgrazia presso il papa.

Il radicarsi di un ideale neoplatonico cristiano, in direzione di quell'irrazionalismo di cui si fa portavoce Sarbiewski, era favorito, fra l'altro, dalla rilettura del trattato *Sul sublime* di Pseudo Longino, un testo alla cui larga diffusione aveva contribuito il commento del gesuita Leone Allacci, bibliotecario del cardinale Francesco. Per entro alla categoria estetica del sublime venivano a risolversi varie forme di gran-

dezza e di *pathos*: per esempio, la “meraviglia” della contemplazione divina, che consentiva all’uomo nobile di provare, secondo il precetto degli *Esercizi Spirituali*, la vertigine dell’anima rapita nella visione di Cristo; oppure l’ardimento intellettuale dell’eliocentrismo che, proprio perché si spingeva a sfiorare il *limen* imposto dal peripatetismo ortodosso, attraeva una parte della cultura gesuitica meno ossequiosa della tradizione.

Roma classica e Roma barocca

Al tempo del soggiorno romano di Sarbiewski, il panorama culturale italiano era in fermento anche per via di un acceso confronto tra due opposte maniere d’intendere l’arte: una visione modernista, barocca, nutrita dalla ricerca costante di effetti meravigliosi, e una visione permeata del più santo *decorum* della tradizione e informata al più severo classicismo.

La prima visione si ispirava a quei movimenti fortemente critici nei confronti del peripatetismo ortodosso e aveva tra i suoi rappresentanti il cavalier Giambattista Marino: ammiratore di Galilei, ne aveva celebrato il «canto cosmico» (Giovanni Pozzi) sostenendo che, di tutte le meraviglie, quelle celesti scoperte col cannocchiale erano le più straordinarie⁶¹. La seconda visione era più decisamente legata agli ambienti conservatori dei collegi europei, cui si era improntata la formazione dei Barberini (si ricordi che Famiano Strada, maestro di retorica di Maffeo, proveniva dalla scuola del celebre interprete di Aristotele Antoine Muret). A questa seconda s’iscrive la produzione di Sarbiewski.

L’idea barocca dell’arte dallo stile “maraviglioso” – per la novità dell’invenzione e per l’esuberanza dell’espressione – dava luogo a una declinazione del tutto eslege del sublime. L’idea classica dell’arte favoriva invece uno stile asciutto e terso, misurato e composto, attento alla lezione pseudolonginiana della *muta eloquentia* di Aiace e dell’agone emulativo con gli antichi. L’esuberanza asiatica del linguaggio barocco si nutriva dell’idea neoplatonica secondo cui anche la sensualità può essere un modo per attingere la conoscenza di Dio. Al contrario, il rigore atticista del linguaggio classico muoveva dalla convinzione che l’anima può manifestare più chiaramente la sua grandezza se riesce e superare l’ingombro del corpo attraverso un severo *labor limæ* interiore.

Nell’ambito delle arti figurative, l’atteggiamento modernista ispira l’attività dell’Accademia romana di San Luca, fondata da Gregorio XIII nel 1577 e che trovò il suo ideologo nel principe Federico Zuccari. Più aderente alla tradizione classica era, di contro, l’Accademia degli Incamminati, che aveva avuto tra i suoi allievi i Carracci: essi praticarono un dotto e misurato classicismo che venne a coesistere, in un

medesimo ambiente culturale, con la sublime maniera anticlassica di Caravaggio.

Tale confronto tra sperimentalismo e tradizionalismo investì anche la musica. Se, nel 1570, Vincenzo Galilei partecipava alla fondazione della Camerata de' Bardi, con l'intento di creare nuove forme attraverso lo studio della musica antica; musicisti più conservatori, come Giustiniani, criticavano le mollezze formali del linguaggio sperimentale e promuovevano un rigoroso classicismo che ebbe la sua roccaforte nell'Accademia romana di Santa Cecilia.

Quanto alla poesia, il 1623 vide ridisegnarsi completamente quel mosaico di atteggiamenti e di stili che erano pacificamente convissuti nella Roma di papa Gregorio XV Ludovisi, ammiratore dichiarato della poetica barocca marinista. Mentre nell'Accademia dei Desiosi si raccolsero i letterati più conservatori e intransigenti, i modernisti e i classicisti moderati intrecciarono un proficuo dialogo nell'Accademia degli Umoristi: nel 1624 Giambattista Marino (dopo che il suo *Adone* fu stampato per i tipi della casa reale di Luigi XIII) ne fu eletto principe.

Il 1623 – l'anno della venuta di Sarbiewski in Italia – fu dunque un anno cruciale: si diedero alle stampe l'*Adone* di Marino, la seconda edizione dei *Poemata* di Urbano VIII (due opere esemplari delle due opposte poetiche allora vigenti) e il *Saggiatore* di Galilei, che poteva vantare sul frontespizio lo stemma con le api barberiniane, simbolo della sperata conciliazione tra fede cattolica e nuova scienza.

La complessità della situazione, fa notare Eraldo Bellini in un suo fondamentale contributo, giustificava posizioni apparentemente poco coerenti: il linceo Cesarini, per esempio, appellandosi tacitamente alla lezione neoplatonica di Francesco Patrizi, si batteva per la diffusione di un moderno metodo scientifico ma poi, contraddittoriamente, sul piano propriamente estetico era un acerrimo detrattore della poesia modernista⁶². Un atteggiamento contraddittorio che potrebbe spiegarsi con l'influenza della filosofia morale d'ispirazione neostoica: essa attribuiva alla poesia un fine essenzialmente educativo e negava che un'eccessiva libertà di stile e di contenuto potesse convivere con la missione etica della letteratura.

Da tempo dedito a un'attività poetica in latino e in volgare che gli aveva procurato larga fama negli ambienti letterari europei, Urbano VIII volle creare un novello Parnaso⁶³ (di cui egli stesso si fece luminoso Apollo) chiamando attorno a sé tutti i poeti che contestavano il Marino e ne giudicavano l'opera «lasciva» e infesta ai buoni costumi. Eppure il nuovo pontefice era stato membro dell'Accademia degli Umoristi insieme all'autore dell'*Adone* che fu poi abbandonato al suo destino, tanto che nel 1627 l'*Adone* fu messo all'Indice. Nel 1631, al culmine della sua egemonia letteraria, Urbano VIII pubblicò addirittura una celebre reprimenda, intitolata *Poesis probris et piis ornata documen-*

tis primævo decori restituenda, per dettare le regole preposte alla produzione di poesia in seno al *Parnassus Christianus* ⁶⁴.

Aderirono a questa nuova “accademia” ⁶⁵, teorici del poetare come Virginio Cesarini (maestro di camera del papa), Agostino Mascardi (maestro di retorica alla Sapienza), Giovanni Ciampoli (segretario ai “brevi” di Urbano VIII), nonché poeti italiani come Tommaso Stigliani, Marcello Giovanetti, Gabriello Chiabrera e poeti neolatini come appunto Mathias Casimir Sarbiewski. Molti di loro non godettero però di lunga fortuna presso il papa: più tardi Sarbiewski avrà modo di incontrare Ciampoli (esiliato per avere strenuamente difeso il *Dialogo dei massimi sistemi* di Galilei ⁶⁶) alla corte di Ladislao IV di Polonia.

Il programma del novello Parnaso cristiano era chiaro: promuovere una nuova poesia che adeguisse agli schemi formali dell’antichità contenuti rigorosamente morali o addirittura sacri. Si muoveva appunto in questa direzione la riforma (cui prese parte anche Sarbiewski) degli *Inni* del breviario, che aveva lo scopo di infondere contenuti cristiani in una forma neoclassica.

Nella scelta dei modelli, la compostezza dei “buoni maestri” (Omero e Virgilio, Pindaro e Orazio, Cicerone) veniva contrapposta agli eccessi dei “cattivi maestri” (Ovidio, Anacreonte, Tacito). Invano si cercò di applicare all’*Adone* una categoria classicista, elogiandone lo stile “asiano” ⁶⁷ da paragonarsi alla maniera ovidiana: come ammoniva lo stesso Sarbiewski nel suo trattato *Characteres Lyrici*, Ovidio non era un modello raccomandabile ⁶⁸. Peraltro, già padre Famiano Strada, nelle *Prolusiones Academicæ* ⁶⁹, aveva additato in un’austera prassi classicistica l’arma più adatta a combattere la corruzione del modernismo ⁷⁰. Il classicismo era dunque chiamato a prestare decoro espressivo a quei contenuti sacri e moraleggianti che risolvevano allegoricamente, in funzione del messaggio cristiano, anche le favole dell’antica mitologia.

Quanto al dibattito sul poema epico, esso traeva alimento dalla fita trattatistica che, negli ultimi quarant’anni, a partire da Francesco Robortello, si era dedicata all’interpretazione della *Poetica* di Aristotele. Il genere epico riconosceva i suoi ideali in Omero e in Virgilio e aveva in Torquato Tasso il suo campione moderno ⁷¹: dopo la morte di Tasso, però, nessuno fu in grado di attingere vette altrettanto elevate e si cominciò a temere per le sorti del poema eroico, problema, quest’ultimo, affrontato nel *De perfecta pœsi* di Sarbiewski.

Arenata nelle secche di uno stanco petrarchismo, anche la poesia lirica sembrava bisognosa di una riforma. I principî della morale neostoica, coniugati alla spiritualità cristiana, vennero così ad additarle la via di un rinnovamento che avrebbe dovuto mescolare intento edificante e ispirazione religiosa. Rifacendosi, sul piano teorico, al didatticismo etico dell’*Ars poetica* di Orazio, la lirica trovò i suoi modelli nello stes-

so Orazio (quanto alla componente morale) e in Pindaro (quanto alla componente entusiastica). Non a caso i poeti dell'*entourage* barberiniano amavano appropriarsi dei nomi dei grandi lirici antichi: e se Roma tributò a Sarbiewski il plauso dovuto all'*Horatius Sarmaticus*, il papa poeta, altrimenti salutato come l'«ismenio cigno», volle fregiarsi del titolo di novello *Pindarus*. A promuovere tanto fervore classicistico era anche la pedagogia gesuitica, che praticava la poesia quale vero e proprio “esercizio spirituale”: sintetizzando, nelle poche pennellate di un breve epigramma, la descrizione di un'opera d'arte o di un accadimento storico, l'allievo del collegio esercitava e affinava l'immaginazione, considerata da Ignazio di Loyola, come pure dimostrerà Sarbiewski, il principale strumento di elevazione spirituale.

La “rivoluzione” dei nuovi poeti

Molti artisti avevano letto quasi come una legittimazione all'inventiva barocca la celebre affermazione contenuta nell'*Ars poetica* oraziana: *pictoribus atque poëtis | quidlibet audendi semper fuit æqua potestas*⁷². Ma quella di cui parlava Orazio era ovviamente una “libertà condizionata”: l'iniziativa del poeta deve rispettare le regole della verosimiglianza, in modo da non generare figure mostruose come la bizzarra Sirena descritta proprio nei primi versi dell'*Ars poetica*. Una fantasia che, ossessionata dalla ricerca del nuovo, si spinga fino a ideare un bel volto di donna piantato su una cervice equina, a sua volta collegata a una sordida coda di pesce, non può che sfociare nel ridicolo. Il rifiuto oraziano di ogni bislacco *adynaton* ovvero, per così dire, di ogni “surrealismo immaginifico” prestava perciò un ottimo argomento teorico ai critici della poesia marinista. I quali, appellandosi per l'appunto all'autorità di Orazio, potevano per esempio condannare quel luogo dell'*Adone* in cui Marino, vago di effetti meravigliosi, non esitava a trasformare in perigliose Sirene nientemeno che le sacre Muse, simbolo della poesia più casta:

Con le sue dotte e vergini Sirene
discende Apollo da que' verdi monti⁷³.

Queste Muse-Sirene dovettero apparire davvero «lascive» agli occhi dei severi giudici del Parnaso Vaticano, pronti a confrontarle con la celeste consacrazione della Musa dell'*epos*, invocata da Torquato Tasso nella protasi della *Gerusalemme Liberata*, con accenti che sembravano proporre un'allegoria della santa Vergine:

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,

ma sul nel cielo in fra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona [...] ⁷⁴.

E il linceo amico di Urbano VIII Agostino Mascardi, uno dei più implacabili detrattori del marinismo, commentando lo stato di salute morale della poesia contemporanea, arrivava addirittura ad affermare che la casta Musa aveva assunto la sembianza di meretrice; dove è evidente l'allusione alle «vergini Sirene» del Marino. In opere come *Del furor poetico* e come i *Discorsi sopra la Tavola di Cebete Tebano*, Mascardi enunciava una teoria poetica che era quasi una versione sistematica del manifesto ufficiale della nuova estetica letteraria ispirata a un rigoroso classicismo, il già ricordato *Pæsis probis et piis ornata documentis primævo decori restituenda*, redatto dal papa nel 1631. A Eraldo Bellini si deve l'evidenziazione della centralità della figura del Mascardi nel dibattito teorico sulla poesia: invitando i giovani poeti a non lasciarsi catturare dalla moderna voga di quelle «figure violente» e di quei «superbissimi traslati» che finiscono col compromettere l'efficacia mimetica della poesia, Mascardi predicava un classicismo frutto di un *ingenium* che sappia lasciarsi disciplinare dal *iudicium* ⁷⁵. Binomio, quest'ultimo, ignoto ai poeti marinisti che nutrivano invece la loro disfrenata fantasia soltanto dei versi di Ovidio.

Anche Sarbiewski, nel trattato *De virtutibus et vitiis carminis elegiaci*, condanna gli eccessi dello stile immaginifico di Ovidio, in particolare l'uso di figure foniche che sembrano tradurre sul piano sonoro un'immaginazione esuberante e incontrollata: «Cavendum est summo pere, ne verba plura quam duo vel tria similem habeant in versibus terminationem. [...] Suave et tenerum reddit carmen mireque blanditur auribus, si repetatur sæpius per integrum versum. Sic Ovidius» ⁷⁶. Ed è nel secondo libro dei *Characteres Lyrici seu Horatius et Pindarus* (nel capitolo intitolato *Characteres Lyricæ dispositionis*) che il gesuita polacco, teorico di punta dell'entourage barberiniano, tesse invece l'elogio della *iunctura* oraziana.

Nell'ode *Ad Romam* ⁷⁷ Sarbiewski, dopo avere esaltato la città «seconda solo al cielo» e madre di tutte le arti (*Eam bonarum artium nutricem esse*) e dopo avere reso omaggio ai più insigni intellettuali gravitanti attorno al «bianco sole» di papa Urbano VIII (tra cui Benci, Galluzzi, Strada, Stefonio, Donati), scioglie un inno a Torquato Tasso: egli conosceva il grande poeta epico dalle traduzioni polacche di Kochanowski e, nel trattato *Characteres Lyrici*, lo aveva venerato come un nuovo Virgilio, definendolo appunto *Etruscus Maro* ⁷⁸. Nell'ode *Ad Romam*, Tasso è il sapiente che – novello Chirone per un novello Achille – ha istruito, mediante il farmaco poetico, nell'arte della guerra Urbano VIII impegnato nella difficile situazione politica e militare dell'Italia:

Urbanus acres non sine numine
 componit iras, cum fera militum
 Ferrara vicinum quietis
 Eridanum monet esse ripis
 Heu, quanta bello robora! Non mihi
 Indictus olim vixeris, altius
 Torquate, fraterna sonari
 Digne lyra, comitum propago
 Torquate regum [...]
 Tunc Vaticano primus in agmine
 Pugnam docebas; qualis adhuc rudem
 Chiron Achillem [...] ⁷⁹.

Contravvenendo ai canoni di quel classicismo – di cui la *Gerusalemme liberata* rappresentava la più compiuta realizzazione – che proscriveva severamente gli eccessi del meraviglioso, anche l'*Adone* si proponeva come un'epica, ma un'epica dell'Amore: con il suo proemio dedicato non già alla casta Musa di un *epos* riletto in chiave cristiana, ma addirittura alla Venere lucreziana, lasciava affiorare la larvata nervatura sensuale della cultura del primo Seicento. Peraltro, l'attitudine allegorica propria dell'esegesi letteraria di quegli anni e le correlative discussioni sul riuso cristiano del simbolismo mitologico inducevano spesso l'intolleranza antimarinista a cogliere allusioni cristologiche nei personaggi e nei luoghi più "compromessi" del poema. Lo stesso Urbano VIII condannava l'empietà dei poeti che non si erano peritati di erigere il tempio di Venere sulla cima del Golgota:

Sic falsos venerans olim gens impia Divos,
 Qua Crucis in Montis vertice truncus erat
 Cypridis erexit spiranti e marmore signum:
 Hoc e Adoni simul te colere instituit ⁸⁰.

Il poema del Marino era certo, come si è detto, intriso degli umori di quella cultura neoplatonizzante che si era diffusa anche nell'ambiente degli scienziati veneti, la cui fede peripatetica, salda per tutto il Rinascimento, manifestava ora i primi segni di cedimento. Non ci sorprende dunque che Galilei annoverasse tra i suoi ammiratori anche Giambattista Marino ⁸¹.

Simili a sofisti disonesti, come affermava Mascardi, Marino e i marinisti erano la prova vivente di come una fantasia eslege avesse provocato la perdita di ogni senso di *decorum*. Tale perdita si rendeva più evidente nella trattazione dei temi amorosi, che implicavano una riletura delle teorie ficiniane nella chiave di un pericoloso "laicismo cristiano", in una direzione esattamente antitetica rispetto alle conclusioni cui giunge il neoplatonismo sarbiewskiano. Nell'*Adone*, l'amore per la bellezza del corpo era infatti esaltato come un'emanazione della stessa bellezza di Dio e dunque come l'avvio dell'ascesa all'Assoluto. Le

critiche degli antimarinisti potevano peraltro trarre argomenti anche dalla generale crisi della lirica, da tempo arenata nelle secche di quella stanca *routine* petrarchistica che aveva espulso la poesia dal recinto delle arti nobili, al punto che gli spiriti coltivati e aristocratici provavano ormai vergogna a cimentarvisi: per quanto si fosse in grado di nettamente distinguere l'alto pregio della poesia di Francesco Petrarca dalla "lascivia" degli imitatori che contaminarono la pura ispirazione del cantore di Laura con quella trita sequela di luoghi comuni, apparsa riprovevole anche a Giordano Bruno. I critici antimarinisti additavano dunque nell'*Adone* l'approdo inevitabile del petrarchismo deterioro, senza peraltro riuscire a cogliere il significato storico-letterario del poema del Marino quale correlativo barocco della lezione di Tasso. Ma la *vis* polemica dei poeti del Sacro Parnaso sapeva risolversi anche in una serie di gustose parodie della nuova voga poetica. Si scherzava sullo stile modernista e si componevano divertimenti poetici alla maniera marinista: lo stesso pontefice, nei suoi *Poemata*, rimproverava, tra il serio e il faceto, un ignoto epigrammatista per avere osato giocare col palindromo *Roma Amor*.

Sempre nel 1623, quando queste polemiche letterarie erano più ferventi, venne da Parigi a Roma colui che seppe degnamente immortalare la complessa situazione culturale del momento: il pittore Nicolas Poussin. Fu in quegli anni infatti che egli dipinse due tele intitolate entrambe *L'ispirazione del poeta* e oggi conservate l'una al Museo del Louvre e l'altra al Museo di Hannover. Secondo Marc Fumaroli, l'*Ispirazione* del Louvre sarebbe proprio un'allegoria della poesia sacra del Parnaso barberiniano⁸². Il confronto tra le due *Ispirazioni* (e in ispecie tra le diverse risoluzioni allegoriche delle due figure della Musa e delle due figure di Apollo) dimostra come Poussin avesse compreso appieno le opposte "anime" della Roma in cui era venuto a operare: l'anima classica e l'anima anticlassica. L'anima casta e severamente concentrata nell'esercizio ignaziano dell'*oratio interior* (così che, nel quadro del Louvre, Apollo sembri quasi l'incarnazione della *Sacra Poesis* teorizzata da Giovanni Ciampoli) e l'anima sensuale ed esuberante, incline a una più libera effusione della propria energia (così che, nel quadro di Hannover, Apollo venga ad assumere fattezze mondane che, con un'accordatura formale degna dell'*Adone*, lo rassombrano piuttosto a un Bacco).

La "controriforma" poetica

Il più esteso e il più impegnativo dei *Poemata* di Sarbiewski è l'ode *Aureum Sæclum*: composta per il giorno della salita al soglio pontificio di Urbano VIII l'ode, mentre celebrava la cerimonia del «possesso», vedeva lo stesso Sarbiewski insignito del titolo di *optimus* poeta.

In occasione della stessa cerimonia Agostino Mascardi aveva composto le *Pompe del Campidoglio*⁸³, un'opera encomiastica che celebrava le doti morali del nuovo pontefice descrivendo, fin nei particolari, gli apparati effimeri allestiti sul Campidoglio per festeggiare l'evento. Dieci statue in finto marmo (allegorie delle virtù) scortavano la salita verso il colle, sulla cui sommità un maestoso arco esibiva, in mezzo a un trionfo di api barberine, pannelli raffiguranti scene della vita di Maffeo. La statua della Poesia Sacra era collocata proprio di fronte a quella della Eloquenza Greca, a sottolineare la risoluzione cristiana della competenza poetica e retorica del papa letterato⁸⁴.

Anche l'ode *Aureum Sæclum* di Sarbiewski elogia le virtù politiche del papa-principe: ne canta poi anche le qualità letterarie, descrivendo il Pontefice come un Apollo cristiano che riceve il serto poetico direttamente dall'Olimpo:

Atque adeo, qua se immensus tibi pandit Olympus,
Plurimaque ærii de verticibus Parnassi
Annuit et supplex tendit tibi brachia laurus,
Ingredere, et dubiis iam dudum allabere cœptis⁸⁵.

L'allegoria è presto svelata quando, nel momento dell'incoronazione, la Pietà religiosa illumina d'una letizia tutta cristiana il volto dell'antico dio:

Audiit, et lætos Pietas placidissima vultus
Advertit, magnumque Urbani nomen adorat⁸⁶.

L'encomio del papa-poeta ricorre del resto anche in altri luoghi dei *Poemata* sarbiewskiani. Per esempio, nell'ode *Urbani VIII laudat carmina*, perfino il grande Pindaro si compiace di vedersi superato da quel suo così degno emulo:

Magnusque tanto Pindarus æmulo
Minor videri gaudet [...] ⁸⁷.

E ancora: nell'ode *Ad se ipsum* (in cui, fra l'altro, l'Orazio sarmatico rende un devoto omaggio ai *grati carmina Flacci*), le Grazie, con un fulgido senso del *decorum*, recano canestri colmi di fiori appena raccolti, mentre Apollo torna a visitare il diletto colle Vaticano, nuovo Parnaso dove Urbano veglia sulla castità della poesia e sull'*otium* poetico dello stesso Sarbiewski:

Phœbe, si gestis procul arduo descendere Cyntho,
Huc ades, longi mihi testis oti⁸⁸.

L'allegoria del Parnaso, radicandosi in una tradizione che risaliva a Petrarca, sembrava la più idonea a onorare un papa acclamato come poeta e perciò paragonato ad Apollo e al Sole. Oltre a conferire dignità mitica alla poesia e alle arti nobili, il simbolismo di Apollo circondato dalle Muse poteva anche dissimulare significati cosmologici e soprattutto teologici: le arti valgono infatti a ricondurre all'ordine universale il caos precosmico, mentre la mente umana, illuminata e ispirata dal *Logos* divino, presta all'uomo lo strumento per avvicinarsi a Dio. Rispondendo alla sua vocazione cristiana, la poesia si risolveva così nei modi di una teologia poetica chiamata a rappresentare il sublime slancio dell'«anima grande» che – in sintonia con la concezione mistica del sublime ignaziano come espressione dell'*oratio interior* – acquisiva la tradizionale attrezzatura retorica per perfezionare il proprio dialogo con Dio, suprema fonte della sua ispirazione.

Vero e proprio esercizio dello spirito, la poesia ricopriva dunque un ruolo fondamentale nel progetto pedagogico della Compagnia di Gesù. Come si è già detto, la descrizione di un fatto o di un'opera d'arte nella forma sintetica dell'epigramma era considerato un esercizio stilistico di concentrazione e agilità interiore simile alla *compositio loci* propedeutica alla preghiera degli *Esercizi* ignaziani. Urbano VIII fu un maestro dell'*ekphrasis* epigrammatica, come dimostrano i testi dedicati all'*Apollo e Dafne* di Lorenzo Bernini e all'opera di Guido Reni ⁸⁹ (descritta nel *De picturis Guidonis Reni in sacello Exquilino Sanctissimi Domini Nostrī Pauli V epigramma*). Non meno abile nella pratica di questi *progymnasmata* era Sarbiewski: in un'ampia sezione dei *Pœmata* egli si rivela squisito epigrammatista e dedica, come sappiamo, un intero trattato all'epigramma, soffermandosi soprattutto su Seneca e su Marziale ⁹⁰. Un episodio divertente, tra quanti testimoniano l'intimità tra il padre polacco e il papa, racconta che, durante una passeggiata sul lungotevere, il pontefice mette alla prova la *verve* estemporanea di Sarbiewski invitandolo a commentare immediatamente con un epigramma un fatto appena verificatosi davanti ai loro occhi – in questo caso il salvataggio da parte di un cane di un bimbo accidentalmente precipitato nel Tevere ⁹¹.

Chi più degnamente del Papa Poeta avrebbe potuto rinnovare, in un Vaticano nel frattempo trasformato in cristiano Elicona, i miti di Orfeo e di Apollo? Solo Maffeo Barberini, incarnazione del *Christus Orator* ignaziano, avrebbe potuto autorevolmente annunciare all'umanità il *Logos* divino attraverso un'ispirata voce poetica. Gli omaggi poetici al papa si moltiplicavano per tutta Roma. Tra questi vi sono le due raccolte ⁹² di epigrammi, composti da vari gesuiti per Urbano VIII, dove egli è ritratto mentre, ancora nelle vesti dell'Apollo Cristiano, sul Parnaso Vaticano tenta le corde d'una sacra lira traendone un'armonia che si effonde per tutto l'universo. Nel 1624, il tedesco Johannes Hie-

ronymus musicava i *Pœmata* di Urbano e intanto le biblioteche di tutta Europa andavano allineando nei loro scaffali le nuove edizioni delle raccolte poetiche del papa. Le più autorevoli furono senz'altro quella del Collegio Romano (1631), impreziosita da un'incisione di Claude Mellan su disegno di Bernini (vi si ammira Davide nell'atto di strangolare un leone, simbolo delle passioni umane), e quella di Anversa (1634), anch'essa arricchita nel frontespizio da un'incisione su disegno di Rubens (qui la belva muore soffocata per mano di Sansone).

Nell'edizione del 1631 dei *Pœmata* di Urbano VIII è contenuto il testo che esercitò il più largo influsso nel dibattito sull'istituzione di una nuova poesia cristianamente atteggiata. Qui, in una cornice che utilizza tutti gli ingredienti del *locus amœnus* pindarico (la limpida fonte pegasea, il folto fogliame dell'alloro, il ripido e impervio sentiero montano cui solo pochi possono accedere), il pontefice, entusiasmato dallo spirito di Apollo, raggiunge la cima del monte Elicona. La Poesia, ormai dispogliata della antica dignità, invoca il suo aiuto: da quando infatti i costumi umani hanno tradito ogni sentimento di pudore, anche le Muse hanno lasciato l'Elicona né più, come un tempo, viene loro concesso di danzare al suono della cetra di Febo.

Quærentem viridi præcingere tempora lauro,
Labraque, Pegasei tingere fontis aqua;
Me vocat antiquo spoliata decore Pœsis,
Seque sacra formæ luce carere dolet.
[...]
Cum viguit morum probitas, studiumque, pudoris
Admisit Pindi nil, nisi casta, Chorus.
Prisca novem Musas ætas in vertice montis
Frondeferum lauris incoluisse nemus.

Alla querela sulla crisi, Urbano fa seguire l'indicazione del rimedio: la nuova poesia deve trarre vita da una ragione che domini le passioni e le volga al bene, quasi estraendone il segreto frutto. Perché anche nella conchiglia delle passioni s'annidano le perle della virtù:

Ut rursus valeat libera luce frui,
Æmula virtutum septem vis consona chordis
Non citharæ plectro, sed ratione vocat.
Eximios Helicon specioso cortice sensus
Abdidit, ut gemmas lucida concha tegit.

Responsabili della corruzione morale delle giovani generazioni, i poeti moderni disseminano il loro pernicioso contagio cantando gli amori lascivi tra Venere e Marte, sorpresi dal geloso Vulcano (dov'è una chiara allusione al poema di Marino):

Quis ferat impuros Venerem, Martemque referri
Vulcani captos, implicitosque dolis?
Hinc Iuvenes pronis in pravum, mala femina morum
Hauserunt animo, pestiferamque luem.

Da quando sul Golgota il legno della croce di Cristo è stato empia-
mente sostituito dal sacello di Venere, la materia biblica ha cessato di
ispirare i poeti. Ma perché inneggiare ancora a divinità inesistenti,
quando i soggetti estraibili dalle *Sacre Scritture* aspettano di essere ce-
lebrati? Di qui l'accenno al monte Thabor ovvero all'episodio biblico
di Mosè che guida il popolo eletto fuori dall'Egitto:

Orpheus cur canimus, penetrantem et tartara, Victor
Si spolians Erebum Iesus ad astra redit?
Te species mutata trahit? Spectacula lucis
Et nivis in Christo dat tibi mira Thabor.
O mihi, quæ prosint, liceat diffundere cantu,
Sectanti veteres quæ cecinere Patres.

Perciò l'anatema del papa pende minaccioso sul capo di quanti ose-
ranno offendere la sacra poesia con un *carmen lascivum*:

Ah pereat, castam quisquis violare Poesim
Audet et myrto nectere sarta comis.
Me trahat Isaciæ cupidum pia Gloria palmæ
Iordanis; sacra qui fluit amnis aqua ⁹³.

Immagini non dissimili ricorrono anche nell'ode *Ad Apollinem* di
Sarbiewski. Il poeta è certo che, grazie alla rinascita poetica promos-
sa da Urbano VIII, Febo sarà richiamato dal suo lungo esilio:

[...] quæ procul exsulem
Phœbum severæ saltibus Atticæ
Cirrhaque et umbrosis reductum
Thessaliæ revocabit antris ⁹⁴.

E nell'*Aureum Sæclum*, coniugando il motivo vergiliano della restau-
razione dei *Saturnia regna* al motivo oraziano del cigno poetico ⁹⁵,
Sarbiewski saluta il nuovo papa come colui che restituirà onore alla
poesia.

Nel progetto del papa, la poesia, senza abdicare alla lezione formale
dei classici, doveva dunque volgersi alla celebrazione di una materia
religiosa. E appunto le odi del Pontefice, così come quelle di Sarbiew-
ski, assumevano argomenti sacri entro un impianto stilistico atteggia-
to secondo moduli pindarici e oraziani: ne riusciva quel genere specia-
lissimo di composizione che non si tardò a battezzare "ode barberina".

Qualche anno prima, intorno al 1620, il linceo Giovanni Ciampo-

li componeva un vero e proprio manifesto della nuova ideologia letteraria promossa da Urbano VIII, la *Poetica Sacra*⁹⁶: qui egli postulava una poesia d'argomento cristiano, nella quale personaggi tratti dalla *Bibbia* o dalla vita dei santi prendessero il posto dei fantocci desunti dall'antica mitologia, che andavano poi riabilitati per mezzo di ingegnose allegorie. La questione veniva affrontata anche da Sarbiewski, il quale nel *De perfecta poesi*, operato un vasto confronto tra le "invenzioni" maravigliose della mitologia classica e quelle dell'*Antico Testamento*, giudicava le *fabulæ* appartenenti alla tradizione giudaico-cristiana – sulla scia delle meditazioni sul "meraviglioso cristiano" di Tasso – del tutto superiori in quanto assolutamente veridiche. Postulare la necessità d'una materia etica e religiosa era però più facile che teorizzare un compiuto sistema di regole preposte all'acquisizione dei soggetti sacri, perché l'attuazione di questa esigenza si rivelava alquanto problematica⁹⁷.

Maestro nel genere dell'inno cristiano fu proprio Mathias Casimir Sarbiewski: impareggiabile nelle lodi della Vergine (cantate con il fervore tipico della devozione mariana dei polacchi) e in quelle "conversazioni sacre" tra Maria e il Bambin Gesù che – motivo peraltro diffuso anche nella pittura coeva – consentivano allo stile di tentare sublimi altitudini⁹⁸.

L'urgenza di una poesia che mescesse empito poetico ed empito profetico fu sostenuta anche da Tommaso Campanella⁹⁹ che si cimentò nella composizione di acuti *Commentaria* ai *Poemata* del Pontefice, dove il papa viene riconosciuto come un poeta che scrive in preda al divino furore¹⁰⁰.

Anche per Sarbiewski, come per Campanella¹⁰¹, non si dà grande lirica senza invasamento ([...] *furorem quendam poeticum et entusiasmum exprimendum esse, qui maxime proprius est lyricis poetis*¹⁰²), ovvero senza quello stato di felice ispirazione che si riconosce, per esempio, nel premio di tipo estatico sperimentato da Urbano VIII¹⁰³.

Il "circolo barberiniano", sostenendo la possibilità di acquisire motivi biblici entro la tematica morale della poesia sacra, assumeva una prospettiva teorica moderata. C'era però chi (come il cardinale Francesco Barberini e lo storico della Controriforma Sforza Pallavicino) assumeva posizioni più intransigenti e, negando che si potesse praticare una poesia sacra che osasse argomenti sacri, ammetteva solo la traduzione in versi delle Scritture¹⁰⁴. I *Commentaria* ai *Poemata* di Urbano VIII di Tommaso Campanella riflettono appunto queste polemiche. Anch'essi ci rendono una testimonianza preziosa delle attese che gran parte degli intellettuali cattolici del tempo riponevano nel nuovo papa, quanto alla rinascita morale e spirituale della Chiesa e quanto alla speranza di saldare fede e cultura fuori da ogni gretto dogmatismo¹⁰⁵.

La poesia “filosofica”

Le idee di Tommaso Campanella in fatto di riforma poetica non erano molto diverse da quelle dei teorici del Parnaso barberiniano, come Giovanni Ciampoli e Mathias Casimir Sarbiewski. Nella sua *Poetica* egli si faceva fautore della funzione morale e filosofica della letteratura. Si trattava di tradurre in versi quella letteratura cosiddetta morale, che il pensiero neostoico aveva contribuito a diffondere agli inizi del XVII secolo: ispirata ai *Caratteri* di Teofrasto (di cui nel 1582 era uscita una fortunata edizione a Venezia) e alle opere morali di Seneca, essa metteva a punto una vera e propria semiologia dei vizi umani ritenuti dannosi per la morale cristiana.

La spiritualità ignaziana – con la sua idea che la ragione debba riscattare la carne dal peccato – s’incontrava con la prospettiva etica del neostoicismo cristiano, cui aderivano molti intellettuali operanti nell’entourage di Urbano VIII: Agostino Mascardi, autore delle *Romanæ dissertationes et Ethicæ prolesiones*; Famiano Strada, autore delle *Academicæ prolesiones*; Tarquinio Galluzzi, celebre per un commento all’*Etica Nicomachea* di Aristotele. In questa prospettiva neostoica, più saldo si rendeva il vincolo fra l’esperienza letteraria e l’esperienza morale: così che il famoso detto di Marziale («lasciva est nobis pagina, vita proba est»¹⁰⁶) suonasse blasfemo e indecoroso per ogni poeta cristiano chiamato a trasfondere nella pagina un’irreprendibile dirittura morale. Soltanto riappropriandosi delle sue antiche funzioni etico-didascaliche la poesia poteva dunque riconquistare quel rango di *ars nobilis* da cui la maniera amorosa del petrarchismo deteriore l’aveva fatta decadere.

Il confronto tra aristotelismo e platonismo si riverberava anche nell’alternativa teorica tra una poesia volta a istruire e una poesia volta a intrattenere. Una tematica affrontata, come si vedrà, da Sarbiewski, il quale considera il poema epico una vera e propria enciclopedia del sapere umano, le cui finalità sono essenzialmente pedagogiche e analogiche. Se, nella prospettiva peripatetica, il diletto non era che un mezzo per facilitare la verità propria dell’arte (giacché la poesia, ancorandosi al valore esemplare della verosimiglianza, aveva un’efficacia gnoseologica che, come sappiamo, le permetteva di attingere l’universale); nella prospettiva platonica, la poesia alimentava le passioni e non poteva accedere alla superiore verità dell’idea. Già nel proemio della *Gerusalemme liberata*, Tasso, riproponendo l’immagine lucreziana del calice dolceamaro, ricordava che la poesia deve ammaestrare attraverso il piacere¹⁰⁷.

Per Sarbiewski la poesia ha una duplice vocazione: quella di insegnare attraverso il diletto (è il caso del poema epico) e quella di direttamente “illuminare” attraverso l’*excessus* entusiastico (è il caso del verso lirico); e infatti il gesuita polacco, nei *Characteres Lyrici*, attribui-

va al genere lirico una libertà inventiva altrimenti non riscontrabile ¹⁰⁸. Per Sarbiewski la grande poesia ispirata, tutt'affatto libera dalle remore della *ratiocinatio*, supera ogni altra arte e trova i suoi modelli supremi in Pindaro (esempio di vate preso da un afflato divino) e in Orazio (esempio di poeta che agli empiti dell'ispirazione sa alternare le eleganze formali di un più sobrio dettato morale e allegorico ¹⁰⁹). Una posizione ben differente da quella del conservatore Mascardi, per cui la poesia occupa solo il penultimo gradino nella scala delle attività nobili (preceduta da filosofia morale e storia e seguita dalla pittura). Lo spirito della poesia didatticamente protesa a redimere i lettori attraverso l'enunciazione di alti contenuti è riassunto anche da Tommaso Campanella nei versi del sonetto *Ai poeti* ¹¹⁰.

Tale programma poetico attingeva alla grande lezione oraziana ¹¹¹ e trovava perciò in Sarbiewski uno dei suoi più convinti propugnatori. Conscio dell'importanza delle *chartæ Socraticæ* ai fini della risoluzione etico-didascalica della poesia, nei *Characteres Lyrici* egli ricorda i *topoi* morali più utili al valore edificante di un testo: «Si habeatur ratio materiarum, illas pulcherrimas quæ habent veritates populares, quibus facile quisque assentitur easque cum quadam voluptate homo etiam mediocris prudentiæ tacito experientiæ privatae testimonio approbat. Tales sunt loci communes de invidia, de mediocritate status, de fortunæ instabilitate, de superbia pæsidum et superiorum, de æqualitate omnium apud Deum et respectu mortis. Quarum similiumque materiarum tractatione et in universum ornamento gnomarum superavit Horatius Pindarum, immo et reliquos omnes poetas» ¹¹². Tra gli scrittori dell'ambiente barberiniano, colui che meglio sembrò assolvere a tali esigenze etiche della poesia fu anche Gabriello Chiabrera ¹¹³, autore delle celebri *Canzonette morali*, che il papa salutò come il più grande poeta italiano vivente, dedicandogli un epigramma: *Ad Gabrielem Chiabreram. Carmina Virtuti parere Immortalitalem*.

Tale confronto tra letteratura e filosofia morale comportò a un certo punto anche una revisione dell'atteggiamento del poeta nei confronti della *philosophia naturalis*. La diffusione dell'idea, ad esempio, propria della tradizione gesuitica cui attinge il pensiero di Sarbiewski, che la vista interiore possa essere il principale strumento di elevazione dell'anima, e che il vedere attraverso l'immaginazione poetica sia la migliore palestra per lo spirito, favorisce anche la diffusione di alcuni miti che si erano parallelamente sviluppati in seno agli ambienti scientifici contemporanei: basti pensare, come ricorda Andrea Battistini ¹¹⁴, al mito dell'*acumen* visivo della linca cui si ispirava il motto dei Lincei, e a quello del cannocchiale di Galilei, che Urbano VIII aveva elogiato, in una celebre ode morale (*Adulatio perniciosa*) ¹¹⁵, poiché aveva scoperto nel sole le macchie, così come un amico sincero non teme di rivelare a un sodale i suoi difetti.

Così come la letteratura scientifica si andava liberando delle tradizionali *auctoritates*, allo stesso modo anche la poesia si apriva a una visione del creato più fedele alle “sensate esperienze” che le scoperte scientifiche, astronomiche e geografiche, andavano offrendo: la questione investiva invero tutte le arti, se si pensa che Ludovico Cigoli, quando dipinse l’*Assunzione* nella chiesa romana di Santa Maria Maggiore, riprodusse ai piedi della Vergine una luna con tanto di macchie¹¹⁶. La lente, l’occhiale, il cannocchiale, gli strumenti che consentivano la percezione netta e puntuale di realtà inaccessibili dall’occhio nudo divenivano le metafore morali di una conoscenza tenacemente ancorata al vero¹¹⁷: donde titoli come il *Cannocchiale aristotelico* (1656), opera del gesuita Emanuele Tesauro, che reca sul frontespizio l’effigie di Aristotele nell’atto di additare il cielo alla Poesia con l’ausilio del telescopio, segno che i legami tra la poesia e la filosofia naturale erano ormai saldi.

Il valore pedagogico dell’epica

Concepito, come sembra, durante il soggiorno romano di Sarbiewski¹¹⁸, ma realizzato poi come trattato didattico, il *De perfecta poësi* risponde a un progetto pedagogico che attraverso lo studio graduale e articolato delle discipline umanistiche (prima classe: affinamento della sensibilità mediante la lettura dei classici greci e latini; seconda classe: acquisizione della facoltà argomentativa e dialettica attraverso la retorica; terza classe: studio della filosofia) mira alla formazione tanto dell’uomo di Chiesa quanto dell’uomo di Corte. Come abbiamo visto, nella cultura gesuitica la poetica e la retorica cooperavano nel tentativo di adattare gli antichi modelli morali all’ideale dell’uomo cristiano del Seicento¹¹⁹: il cavaliere cristiano, soggetto dell’apprendistato letterario dei Collegi.

Nei manuali di eloquenza (*Eloquentiæ sacræ et humanæ parallela* di padre Nicolas Caussin o *Reginæ Palatium Eloquentiæ* di padre Gérard Pelletier)¹²⁰, soprattutto nei manuali dedicati al genere epidittico particolarmente diffuso all’epoca, le sezioni incentrate sull’*inventio* fornivano lunghi elenchi di *loci communes* relativi ai vari caratteri morali. In questi elenchi, il primato spettava quasi sempre al carattere magnanimo, il più rispondente all’idea del principe cristiano dell’era postridentina.

Accanto ai modelli eroici antichi, i pedagoghi gesuiti proponevano ai giovani collegiali, destinati a divenire uomini di Stato, modelli più recenti di eroi cristiani, come Carlo V: il grande sovrano cui era toccato in sorte «di farsi portatore dell’esigenza di calare nella realtà l’idea del Concilio di Trento. E lo fece per profonde convinzioni personali sui doveri di un sovrano cristiano»¹²¹. Un esempio così insigne avrebbe dovuto accendere l’emulazione degli allievi più promettenti vocati

alle più alte cariche politiche: i quali avrebbero dovuto possedere innanzitutto le virtù della magnanimità e della liberalità, per assolvere al compito di ottimi uomini di Stato.

Per meglio definire le azioni dell'uomo proteso alla santità, già Ignazio non esitava a trarre esempi dall'*epos* classico e medievale. Per i gesuiti lo studio dell'epopea classica e cavalleresca aveva non solo la funzione pratica di indurre gli allievi ad assumere nella vita reale comportamenti eroici, ma anche la funzione teorica di promuovere una poetica della magnanimità che riutilizzasse in chiave cristiana i procedimenti compositivi dell'*epos* tradizionale. Tale era stato l'impegno di Torquato Tasso. Allievo dei gesuiti e tormentato da scrupoli controriformistici, nel dialogo *Sulla nobiltà* e nel trattato *Della virtù eroica*, il poeta aveva teorizzato la trasformazione della magnanimità eroica pagana nella magnanimità eroica cristiana e, nella *Gerusalemme Liberata*, aveva dimostrato la praticabilità di questa teoria creando la figura di Goffredo di Buglione. Così gli eroi dell'antichità – proprio perché, pur mancando della fede nel Dio rivelato, brillavano per la loro nobiltà spirituale e per la loro grandezza interiore – potevano essere considerati eroi cristiani *ante litteram*.

L'esempio supremo veniva al riguardo dalla figura del *pious Aeneas*. Virgilio era il poeta più letto nei Collegi (Sarbievski, come sappiamo, lo venerava e, nel *De perfecta pæsi*, dedicava al protagonista dell'*Eneide* un'indagine molto diffusa) perché aveva celebrato la gloriosa fondazione dell'Impero di Roma a opera di Augusto (perfetto modello di sovrano per tanti principi europei del XVII secolo) e perché, d'altro lato, la lettura medievale della quarta *Bucolica* come una premonizione della nascita di Cristo ne aveva fatto il poeta in cui la tradizione etica antica si riassumeva e si risolveva in una sorta di santità laica, capace di realizzare quel mirabile equilibrio di decoro classico e di umiltà cristiana. Sarbievski stesso descrive il temperamento di Enea come quello di un uomo magnanimo, intendendo con questo un *vīrum alti animi, qui nihil sordidi desideret, sed omnia excelsa*¹²².

In tema di magnanimità, il riferimento filosofico principale è Aristotele. L'ideale della magnanimità (una virtù pagana che tuttavia già preliba l'ideale cristiano dell'eroismo e della santità) è mutuato dall'*Etica Nicomachea*¹²³, opera sulla quale, nel 1563, il famoso padre Marc-Antoine Muret tenne un ciclo di lezioni presso l'Università di Roma e che venne poi commentata nel 1631 da Tarquinio Galluzzi. Tracciando una breve storia di questo ideale etico¹²⁴, Marc Fumaroli ci ricorda che l'antichità conobbe due forme di grandezza d'animo: la magnanimità del filosofo, impassibile davanti agli assalti della sorte, e la magnanimità del guerriero, fieramente appassionato e impaziente degli affronti. Nel *De perfecta pæsi* Sarbievski fa notare come nell'*Eneide* questi due ideali complementari siano esemplificati dalle figure di Enea e

Turno: il temperante Enea traduce la magnanimità pensosa, l'irruento Turno la magnanimità irrequieta. Si danno dunque due tipi di grandezza interiore: una *magnanimitas* di natura contemplativa e una *magnitudo animi* di natura attiva, che hanno contribuito fra l'altro all'idea letteraria del cavaliere magnanimo che viene utilizzata frequentemente dallo stesso Ignazio degli *Esercizi spirituali*¹²⁵. Nella prospettiva cristiana, l'ideale eroico classico doveva acquisire la virtù della *humilitas* (estranea al mondo antico), così che venisse a comporsi l'equilibrio tra la savia *magnanimitas* e l'impetuosa *magnitudo animi*: è così che nel XVII secolo la clemenza, la temperanza, il dominio delle passioni (le antiche virtù della Media Stoa, predicate da Panezio e divulgate a Roma da Cicerone e da Seneca) nutrono gli ideali etici ed estetici dell'eroe cristiano impegnato nel mondo.

La pienezza di questo dialogo è testimoniata dagli *Esercizi Spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, che divengono il canone controriformistico di ogni processo di edificazione interiore. Al primo stadio di tale processo è, più che l'eroe, il santo, *orator* abilissimo a *intelligere* la voce di Dio e a trasfonderla nelle menti del popolo di fedeli cristiani. Nel capolavoro di Peter Paul Rubens *I miracoli di Sant'Ignazio di Loyola*, (che dipinse per la chiesa dei Gesuiti ad Anversa), l'insigne maestro fiammingo, molto vicino all'ambiente della Compagnia di Gesù, raffigura Ignazio proprio come un eroe della cristianità. Campeggiando al centro della tela, il Santo trasferisce la grazia di Dio (che da una finestra sopraelevata invade l'ambiente nella forma di un fascio di luce) a una folla composita (clero, nobili e volgo) che, in basso, si accalca attorno a un'indemoniata. Così il santo, eroe e oratore divino, "traduce" agli uomini il linguaggio di Dio, fattosi Verbo nel *Christus Orator*. Così insegna loro *l'ars meditandi et loquendi cum Deo*.

I temi del De perfecta pœsi di Sarbiewski

In molti passi del *De perfecta pœsi* è esplicito l'intento didascalico del trattato, che suggerisce i "modi del comporre alla maniera di", nonché propone lunghe liste di *loci* utili all'acquisizione di una conoscenza il più possibile completa delle *figuræ* a disposizione dell'allievo per l'attività del fare poetico. Per i gesuiti, la padronanza dello strumento poetico soddisfaceva un intento pedagogico che aveva come fine ultimo il dominio assoluto – a tutti i livelli, dunque anche poetico – della propria capacità linguistica, intesa come dono di Cristo fattosi verbo nell'uomo intellettualmente dotato, moralmente degno e spiritualmente elevato. Alla facoltà oratoria veniva ricondotto, nei collegi della Compagnia di Gesù, ogni altro genere di linguaggio, da quello poetico a quello drammaturgico. Quanto al teatro, a questo genere

veniva dedicata larga parte dell'attività dei giovani educandi, i quali si esercitavano nella composizione di tragedie in versi che poi recitavano in allestimenti interni al collegio ¹²⁶: nemmeno nel *De perfecta pœsi* manca infatti un capitolo dedicato alla poesia teatrale e alla messa in scena vera e propria.

Il ruolo centrale assegnato alla poesia nella formazione pedagogica degli adolescenti viene desunto senz'altro dalla tradizione della *Pœtica* di Girolamo Vida, autore lettissimo negli ambienti gesuitici di tutta Europa: qui le Muse incarnano l'ideale stesso delle *magistræ* di *ars pœtica* e Virgilio diviene il *divinus pœta*, insuperabile modello di riferimento per i giovani allievi cui è dedicata la *Pœtica* in versi del celebre umanista.

Nella tradizione gesuitica, la riflessione sulla poesia viene condotta – sia da Sarbiewski che più tardi da suoi seguaci quali Masenius e Juvencius ¹²⁷ – mediante l'applicazione di categorie retoriche all'ambito poetico, con una sorta di consapevole sovrapposizione di oratoria e poesia. Dietro questo atteggiamento c'è senz'altro la lezione di un altro caposaldo della formazione gesuitica, Giulio Cesare Scaligero, che nella sua *Poetica* ricorre in modo esplicito alle categorie ciceroniane di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. E già in Scaligero – come si vedrà più oltre – viene superata la *excogitatio* retorica tipica della tradizione aristotelico-ciceroniana, per far largo a un concetto molto più moderno e “creativo” di *ars inveniendi* ¹²⁸. Si vedrà più avanti come, alle spalle di questa “rivoluzione” in ambito poetico e retorico, come spiega Guido Morpurgo-Tagliabue, ci sia la prima grande “crisi” della categoria dell'*inventio* ¹²⁹; ma non solo. In seno al pensiero gesuitico la fertilità inventiva del discorso retorico o poetico – senza distinzione – deriva senz'altro dall'idea ignaziana di un intellettuale-oratore che dialoga col *Christus Orator*: è dalla divinità che gli proviene il suggerimento di una realtà nuova e come “ri-trovata”.

L'essere eloquenti è una categoria universale applicabile a qualsiasi campo dell'attività intellettuale umana, visto che l'intellettuale è sempre un interprete del linguaggio di Dio (nemmeno Galilei si sarebbe tanto allontanato dall'autentico messaggio del Loyola, quando proponeva la metafora dell'universo come un grande libro in cui figurerebbe, interpretabile dallo scienziato sotto forma di caratteri matematici, il linguaggio divino ¹³⁰). Quest'idea moderna di *inventio* giustifica l'originale affermazione del *De perfecta pœsi*, dove Sarbiewski asserisce che il poeta «de novo creat [...] instar Dei» ¹³¹.

In verità l'idea era già stata sfiorata in ambiente neoplatonico (in Aristotele non avrebbe potuto essere), dal Ficino che aveva parlato di «æxcogitatio» e dall'antiaristotelico Patrizi che si era spinto fino alla formulazione del concetto di «formatura». E pure lo Scaligero parlava del poeta definendolo «velut alter deus»: dopo Scaligero, per Ta-

tarkiewicz ¹³², è proprio Sarbiewski il primo a fugare ogni remora e ad applicare al poeta più volte nella sua opera una categoria, quella della creazione, finora attribuita solo a Dio. Vent'anni più tardi il gesuita Masenius ¹³³ svilupperà l'acquisizione del collega polacco, prefigurandosi una vera e propria «*mentis facultas*» (in verità l'espressione è già usata da Sarbiewski per definire l'*acumen*), una facoltà dell'intelletto che consentirebbe al poeta di elaborare cose del tutto nuove, prima inesistenti.

Oltre al problema della "creazione", il *De perfecta pœsi* affronta due altre importanti questioni: quella della *factio* poetica – ossia tutta una serie di interrogativi a carattere ontologico sulla qualità delle immagini poetiche, giacché il poeta, rispetto agli altri artisti, può a detta di Sarbiewski produrre senza materia – e quella del rapporto della poesia colle altre arti.

Ci troviamo pienamente d'accordo con Silvia Alberti, la quale afferma che per Sarbiewski il poeta in realtà è soltanto «*instar Dei*», ma non è e non può essere un Dio, dal momento che tutto ciò che plasma nella sua visione interiore, anche se non esiste nella realtà, prende spunto dalla realtà già esistente e che è già stata creata da Dio ¹³⁴. Dunque il poeta, esso stesso creatura, agirebbe come il demiurgo che riplasma a suo modo la materia che già di per sé esiste. Si tratta di un modello teorico abbastanza diffuso all'epoca di Sarbiewski, che attinge in parte alla tradizione neoplatonica fiorentina, motivo per cui non c'è ragione di credere che le lezioni del gesuita sulla poesia epica destassero al Collegio Romano alcuno scandalo: come osserva padre Warszawski, le dichiarazioni relative a un poeta quasi creatore non poterono certo essere la causa del suo allontanamento da Roma ¹³⁵.

Ma veniamo a quello che è un nodo di Gordio dell'estetica del Seicento, che non poté non venire affrontato da Sarbiewski: il famoso quanto famigerato *ut pictura pœsis*, ovvero il confronto-scontro tra pittura e poesia o più in generale tra la poesia e le arti figurative. In realtà il famoso detto oraziano si riferiva alla capacità dell'osservatore di predisporre con diversi "sguardi" a seconda del tipo di pittura che va a osservare, così come il lettore si dispone diversamente a seconda del genere di poesia di cui intende affrontare la lettura ¹³⁶: nel XVII secolo l'espressione è ampiamente travisata, considerata come un invito a una sorta di gara tra le due arti (si pensi alle innumerevoli interpretazioni pittoriche della *Gerusalemme liberata* del Tasso proprio nell'ambiente di Nicolas Poussin ¹³⁷).

Sarbiewski risolse la *querelle* a favore della poesia, denunciando i forti limiti che, secondo l'ottica neoplatonica, la pittura e la scultura hanno nel loro dipendere dalla materia. Tuttavia, negli ambienti vicini alla famiglia Barberini, nella cerchia del potente linceo Cassiano dal Pozzo, c'era chi la pensava diversamente e proprio negli anni della

stesura della lezione del polacco sulla perfetta poesia. Che la poesia venisse definita “filosofica” non stupisce più di tanto, ma nel contempo gli accademici dei Lincei andavano diffondendo l’idea di una pittura “filosofica”¹³⁸, della quale furono rappresentanti pittori come Domenichino, Poussin, Del Sarto. Il codice linguistico della pittura acquisiva un forte significato didascalico e documentario, per assecondare l’intento della Controriforma cattolica e soprattutto dei gesuiti, che vedevano nell’espressione artistica un potente mezzo pedagogico: di questo progetto fanno parte le monumentali edizioni di disegni scientifici, inerenti il mondo botanico e zoologico, e antiquari raffiguranti le opere dell’arte classica¹³⁹.

Il Dal Pozzo aveva anche promosso un’edizione dei *Pensieri sulla pittura* di Leonardo, dove questi proclamava la superiorità della pittura rispetto alla poesia¹⁴⁰. Poussin, che lesse senz’altro gli appunti leonardeschi editi grazie al Dal Pozzo, si fece interprete di questo modo altro di intendere l’annosa questione dell’*ut pictura poësis*, ed è interessante sapere che in uno stesso ambiente coesistevano due modi di intendere la cosa così differenti. D’altra parte, al pari delle arti verbali, anche le arti figurative potevano dimostrare di essere, secondo il detto di Massimo di Tirio, una *philosophia vetustior*. A questo fine, il principe Federico Cesi, fondatore dell’Accademia dei Lincei, concependo l’idea di una “pittura filosofica”, ideò il *Theatrum totius naturæ*: una sterminata enciclopedia illustrata sull’intero universo naturale, un’opera eloquente di filosofia naturale. Vi si affiancavano i progetti del *Museo Cartaceo* (una serie di disegni intesi a riprodurre i capolavori scultorei dell’antichità) e delle *Historiæ* edificanti (una serie di illustrazioni di argomento morale stilisticamente ateggate secondo la maniera classicistica di Nicolas Poussin).

Quanto alla posizione di Sarbiewski – di superiorità della poesia rispetto alle arti figurative – essa pare risentire fortemente della lezione degli *Esercizi spirituali* di sant’Ignazio di Loyola, un testo che ha influenzato la cultura e le arti del XVII secolo. Negli *Esercizi spirituali*, infatti, la creazione di immagini è un fatto centrale e necessario¹⁴¹ perché prepara l’esercitante a quel confronto interiore con Cristo da cui si accede alla conquista della libertà spirituale.

Nella preghiera ignaziana l’immagine rimane sempre puramente allo stato di ideazione mentale, senza essere poi realizzata figurativamente. Per preparare l’esercitante all’incontro con la Divinità, il Santo orchestra una complessa grammatica dell’immaginazione, che si articola attraverso la *compositio loci*: gli occhi della mente “vedono” le immagini di Cristo o dei santi su cui si incentra la meditazione. Il campo in cui si realizza l’incarnazione di Dio nella figura del Cristo-Uomo può essere solo la mente e null’altro: nessun pittore potrebbe infatti raffigurare il volto di Cristo in un disegno che sarebbe sempre legato

alla sfera del particolare. È la mente il luogo in cui Dio si manifesta visibilmente ma in modo assolutamente universale.

L'immagine diviene così, per l'uomo, assolutamente funzionale al raggiungimento della verità di Dio. Secondo Ignazio, è solo percorrendo la strada della visibilità – la visibilità del Cristo fattosi immagine mentale – che si può, in un secondo tempo, accedere all'invisibilità misteriosa e vera della sua Parola: l'immagine è metafora della parola; così come l'umanità di Cristo è la metafora del suo essere Verbo di Dio.

¹ J. F. Quirk, *The Catholic Encyclopædia*, vol. XIII, Online Edition by K. Knight, 1999, p. 1.

² F. M. Müller, *De M. C. Sarbievio*, München 1917, p. 2.

³ «He was gifted with remarkable general talent, especially in music and the fine arts»: J. F. Quirk, *The Catholic Encyclopædia*..., cit., p. 1.

⁴ L. Barone von Pastor, *Storia dei Papi. Dalla fine del Medioevo*, vol. XIII, Roma 1931, p. 914.

⁵ L'utilizzo del microscopio da parte degli entomologi dell'Accademia dei Lincei – che ha consentito di individuare negli insetti particolari morfologici fino allora inosservati dall'occhio nudo e ha nel frattempo dato avvio al moderno disegno scientifico – ha infatti suggerito l'idea di sostituire, nello stemma dei Barberini, il tafano con una puntuale riproduzione dell'ape, l'operoso insetto di virgiliana memoria. All'apicoltura è dedicata, come è noto, parte del IV libro delle *Georgiche* di Virgilio, all'interno della *Fabula Aristei* (vv. 463-514). Per approfondimenti sull'importanza dell'uso del microscopio nella rielaborazione del disegno scientifico, si veda G. Bignami, *Araldica del microscopio. Le api e le lune di Giove*; in "Domenica del Sole 24 ore", 07.05.2000.

⁶ Si legga la lirica di Sarbiewski *Ad apes Barberinas*, in *Pœmata Omnia*, a cura di J. Wall, Starwies 1892, pp. 102-103: «Cives Hymetti, gratus Atticæ lepos | Virgineæ volucres, | Flavæque veris filiae, | Gratum fluentis turba prædatrix thymi, | Nectaris artifices, | Bonæque ruris hospitæ, | Laboriosis quid juvat volatibus, | Crure tenus viridem | Perambulare patriam, | Si Barberino delicata principe | Sæcula melle fluunt, | Parata vobis sæcula?»

⁷ Prima di divenire papa, il cardinale Maffeo Barberini era stato Nunzio Apostolico a Parigi dal 1604 al 1608, dove divenne intimo del re Enrico IV, componendo in questo modo i dissenzi precedentemente sorti tra la Chiesa di Roma e la Casa Reale di Francia.

⁸ Guglielmo di Svezia era acerrimo nemico della Polonia, oltre che della Chiesa di Roma. Della sua morte in battaglia papa Urbano VIII rende addirittura grazie a Dio: «*Te Deum ob lætitiâ necis regis Suecicæ interfecti*»; in M. Ott, *The Catholic Encyclopædia*..., cit. vol. XV, p. 1.

⁹ M. C. Sarbiewski, *Iter Romanum*, in *Pœmata*..., cit., vv. 228 e 244. Si veda anche T. Karylowski, *M. C. Sarbiewskii Lyrica quibus accesserunt Iter Romanum et Lechados fragmentum*, Varsavia 1908.

¹⁰ Si legga a tal proposito W. Crosse, *M. C. Sarbiewski in a glance at the authors of the Middle Age*, London 1831.

¹¹ I *Pœmata* di Sarbiewski si aprono proprio con l'ode *Ad Urbanum VIII Pontifex Max.*

¹² Le prove poetiche di papa Barberini si possono leggere in *Maffæi Card. Barberini nunc Urbani VIII Pont. Max. Pœmata*, Bononiæ 1628.

¹³ «Urbane regum maxime, maxime | Urbane vatum, Pegaseus Tibi | Temo, volaturusque late | Regna super populosque currus | Jam dudum apud me est»: ode *Ad Urbanum VIII Urbani VII laudes celebrat*, in *Pœmata*..., cit., p. 7.

¹⁴ *Cod. Barberinus lat. n. 2152* presso la Biblioteca Vaticana.

¹⁵ Si legga a tale proposito M. Fumaroli, *Il Parnaso romano*, in *La scuola del silenzio*, Milano 1995, pp. 81-167.

¹⁶ M. Bersano Begey, *La letteratura polacca*, Torino 1968, pp. 55-556.

¹⁷ «Neque scire potest, quam misera sit invidia, quae falsis commentis pusillos homunciones evertere nititur et in lato aulae campo ne cespitem quidem apparere permittit [...] Adeo me in solitudine abdiidi, adeo libris meis et otio dulcissimo impallesco, adeo pertæsus aulae angulum meum amo, ut non calamum modo, verum etiam et os et oculos, præter cathedram meam a publico astineam, et quotidie addiscam, nihil esse tutius, nihil dulcius silentio». C. Sarbiewski, *Lettera del 28 marzo 1639 a un amico*, in M. C. Sarbiewski, *Pœmata...*, cit., p. xv.

¹⁸ A tal riguardo si rimanda a Halka-Ledòchowski, *Notice sur le R. P. C. Sarbiewski de la Compagnie de Jesus poète latin*, Paris 1925, e J. Starnawski, *Quelques remarques concernant C. Sarbiewski*, Wroclaw 1990.

¹⁹ Nella Pinacoteca di Cracovia, Muzeum Czartoryskich, nella prima sala si trova una tela a olio, di ignoto autore, che ritrae Sarbiewski a mezzo busto coronato dell'alloro poetico.

²⁰ S. Lubieowski, *Opera postuma*, Antwerpen 1643, p. 35: «Né la pioggia, né il freddo vento potranno abbattere la memoria del tuo Genio; e nemmeno il morso del tempo riuscirà a intaccarla. Anche dopo la morte, tu rimarrai nella mente dei posteri».

²¹ *Ad Principes Europæ*, Ode n. vi in *Pœmata...*, cit., p. 11.

²² Si leggano a tal proposito T. Sinko, *Souvenirs romains et italiens dans les Silviludia de Sarbiewski*, Cracovia 1939; J. Sparrow, *Sarbiewski's Silviludia and their Italian Source*, in "Oxford Slavonic Papers", 8, 1958 pp. 1-4; J. Warszawski, *Il problema dei Silviludia di Sarbiewski*, in "Ricerche Slavistiche" 10, 1962.

²³ B. Bilinski, *La fortuna di Virgilio in Polonia*, Wroclaw 1986, p. 51: «Con la sua *Lechias* S. ha voluto creare un'epopea nazionale, una *Eneide* polacca, per raccontare le origini venete dei Polacchi, vedendo certi legami tra i Venedi del Baltico e i Venti dell'Adriatico. Un frammento descrive le pratiche del mago Iazyx che evoca dal lago un'isola, sulla quale sorgerà poi Gniezno, culla della Polonia. Su quest'isola, nel palazzo, tra musiche e canti delle ninfe di Diana, i Lechiti dimenticano la loro missione, ma infine tutto svanisce e i cavalieri ritornano ai loro compiti di guerrieri. Oltre a Virgilio si sentono gli echi delle epopee rinascimentali con castelli e giardini incantati dell'Ariosto e del Tasso che, accanto al poeta mantovano, cominciavano a modellare l'epopea polacca».

²⁴ M. C. Sarbievius, *De acuto et arguto*, in *Præcepta poetica (Wyklady poetyki)* curato e tradotto in polacco da St. Skimina, Wroclaw-Kraków, 1958, p. 10.

²⁵ Osservazioni su quest'opera di Sarbiewski si leggono in M. Zanardi, *Sulla genesi del *Cannocchiale Aristotelico**, in "Studi Secenteschi", 1982-1983, pp. 40-43.

²⁶ Maciej Kazimierz Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta pœsi, sive Vergilius et Homerus)*, a cura di St. Skimina, traduzione polacca di M. Plezia, Wroclaw 1954.

²⁷ Si legga T. Sinko, *Die Poetik von Sarbiewski S. J.*, Cracovia 1918.

²⁸ Per una ricostruzione dettagliata della storia dei codici del *De perfecta pœsi*, si rimanda all'introduzione di M. Plezia, in *De perfecta pœsi...*, cit., pp. XXXIII-LVII.

²⁹ T. Sinko, *Die Poetik...*, cit., p. 61. Il contributo di Sinko si trova anche in latino in: *Warsawski, Operum iudicia*, "Archivum Historicum Societatis Jesu", XXXIII, 65, Roma 1964, p. 148: «Sarbavianam methodum empiricam antecessisse plus quam duo sæcula vindicationes hodiernæ methodi philologæ».

³⁰ *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium, Patricium Florentinum, in Latinum versa*, Basilae MDXXXVIII.

³¹ In questa annotazione Sarbiewski afferma di avere letto l'*Eneide* ben sessanta volte: M. Plezia, cit., p. xl.

³² M. Bersano Begey, cit., p. 12.

³³ J. Slaski, *I poeti neolatini del primo umanesimo in Polonia e Italia*, in *Italia, Venezia e Polonia tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1980, p. 346.

³⁴ B. Bilinski, *La fortuna di Virgilio in Polonia*, "Atti delle conferenze in occasione del Bimillenario Virgiliano alla Biblioteca e Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze", 12 maggio 1981, Wroclaw 1986, pp. 5-9.

³⁵ J. Slaski, *I poeti...*, cit., p. 352: «Tramite l'Italia si diffuse l'*Anthologia græca* che in Polonia influenzò dapprima gli epigrammi in latino e poi la loro variante polacca, la *fraszka*. I nuovi venuti dall'Italia contribuirono notevolmente a trapiantare in terra polacca il culto di Orazio».

³⁶ B. Bilinski, *Tradizioni italiane all'università jagellonica di Cracovia*, Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e centro studi di Roma. "Conferenze", fasc. 32, p. 39.

³⁷ M. Bersano Begey, *La letteratura...*, cit., p. 32: «Si ebbe pertanto in questo periodo la fase decisiva della lotta tra il vecchio e il nuovo modo di vivere. Da un lato era la corte, raffinata e imbevuta di idee occidentali, dall'altro la maggioranza della *szlachta*, che sprezzava l'effeminatezza e la corruzione della cultura latina».

³⁸ B. Bilinski, *La fortuna...*, cit., p. 3: «Tra le tradizioni che avevano formato la cultura polacca nei secoli passati, Publio Virgilio Marone occupa un posto particolare. Le sue tre opere, le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*, con vari elementi, spesso affini allo spirito della nobiltà e del popolo polacco, hanno arricchito il patrimonio culturale della Polonia durante i secoli. Per questa ragione seguire la fortuna di Virgilio in Polonia significa ripercorrere quasi l'intero millennio della cultura polacca, poiché la presenza virgiliana, con i suoi vari flussi e riflussi, continuava a essere operante per tutto l'arco della storia culturale polacca: essa iniziava col Medioevo, fioriva nel Rinascimento, era viva con certe scelte durante l'Illuminismo, e nell'epoca delle lotte per l'indipendenza e per la libertà, acquistava nuovi ruoli e funzioni».

³⁹ B. Bilinski, *Echi virgiliani nell'opera copernicana De revolutionibus*, in *Copernico tra Virgilio, Celio Calcagnini e Pontano*, Atti del Convegno Virgiliano a Brindisi, ottobre 1981, p. 247.

⁴⁰ B. Bilinski, *La fortuna...*, cit., p. 16: «Nell'VIII capitolo del I libro [Copernico] cita infatti il verso dell'*Eneide* II, 72, per dare un esempio dell'illusione ottica [...]. Il richiamo a Virgilio non ha qui il carattere di una semplice citazione poetica. Pochi sanno, e bisogna sottolinearlo, che questa citazione serve come una decisa argomentazione scientifica. Il verso virgiliano accompagna, dunque, l'astronomo polacco nella formulazione della sua fondamentale idea del movimento della terra, l'elemento essenziale nella meccanica celeste e del suo nuovo sistema cosmologico».

⁴¹ Nella traduzione polacca che, più tardi, ne procurò Piotr Kochanowski (1556-1620) la *Gerusalemme Liberata* fu nota in Polonia come *Gofred*.

⁴² M. K. Sarbiewski, *Characteres Lyrici, in Præcepta...*, cit., p. 46: «Sensus patrius. Cum poeta enuntiat quiddam, vel laudans, vel suadens, vel vituperans, quod peculiarissime sit non tam ad consuetudinem communem vel affectum universalem, sed quodammodo peculiariter ad morem patrium. [...] Quod etiam ornamentum in nostro Kochanovio mire enituit, lib. II ode 19».

⁴³ J. Lewanski, *Virgilio Piccittelli e il suo teatro per musica*, in "Miscellanea Septempedana", II, 1979, p. 28.

⁴⁴ Un dettagliatissima storia delle vicissitudini "polacche" dello scienziato si trova in B. Bilinski, *Galileo Galilei e il mondo polacco*. Conferenze tenute negli anni 1964-1965 in occasione del IV centenario della nascita di Galileo Galilei. A cura dell'Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e centro Studi di Roma, Wrocław 1969.

⁴⁵ C. Vasoli, *Note sulle idee filosofiche di Valeriano Magni*, in "Italia Venezia e Polonia tra Medioevo e Età Moderna", a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1980, p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 96: «Per lui il "soggetto della filosofia" era infatti costituito dalla cognizione inseparabile di Dio e del mondo che il Creatore ha appunto prodotto guardando all'eterna "idea" custodita nella sua mente. Perciò distingueva la conoscenza del mondo "esistente", affidata alla "storia delle cose naturali" da quella del "mondo intelligibile" eterno e immutabile, l'unica che fosse veramente degna e propria della filosofia. Se anche concedeva che la cognizione del mondo esistente e mutevole poteva offrire un *praeclarum specimen* della sapienza divina, riteneva però assai superiore la conoscenza di quell'arte o idea sul cui archetipo sono costituiti tutti gli enti esistenti, unica via per intendere veramente la potenza, la sapienza, la bontà del creatore e giungere così a intendere la suprema "lex" o "ratio" che regge provvidenzialmente l'intero ordine universale».

⁴⁷ Una commissione di lenti per cannocchiale (da destinare a un uso militare oltre che astronomico) fu il pretesto di un affettuoso carteggio tra Ładisław e Galilei, che durò per tutto il tempo della complessa preparazione delle lenti, che furono inviate ben due volte, essendosi infrante una prima volta durante il viaggio dall'Italia alla Polonia.

⁴⁸ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1980, p. 83: «Tutti e tre i nipoti di Urbano VIII, Francesco, Taddeo e Antonio, ebbero ruoli di grande importanza nella vita artistica della città. Francesco aveva solo 26 anni allorché fu nominato cardinale in seguito all'ascesa al soglio pontificio dello zio. [...] La sua prima importante prova politica giunse nel 1625, allorché egli fu inviato a Parigi come legato

particolare del papa. La politica senza scrupoli di Richelieu e la minacciata guerra con la Spagna, che avrebbero coinvolto anche l'Italia, avevano provocato una grave crisi. Francesco Barberini fu incaricato di proporre un armistizio generale e soprattutto di assicurarsi che non venissero fatte concessioni agli Ugonotti. La missione si concluse col più completo fallimento, ma non fu priva di conseguenze per il cardinale Barberini. Egli era andato in Francia circondandosi di un brillante seguito di amici e consiglieri, tra i quali era il più raffinato e il più colto tra tutti gli esperti d'arte italiani, Cassiano dal Pozzo».

⁴⁹ A. Battistini, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano 2000, p. 25: «Il galileiano *Sidereus Nuncius* aveva implicitamente messo in discussione la centralità della terra e l'ordine di un cosmo antropocentrico», cosa che «avrebbe potuto mettere a repentaglio anche l'ordine e la stabilità sociale, che erano gli specchi altrettanto chiusi e finiti del mondo naturale».

⁵⁰ A tal proposito, M. Fumaroli, *Cicero Pontifex Maximus: la tradition rhétorique du collège romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini*, in: *Rome et Paris, Capitales de la République européenne des Lettres*, Hamburg 1999, pp. 41-79.

⁵¹ Sulla collaborazione del matematico Clavio al progresso delle teorie della nuova scienza, si legga U. Baldini, *La scuola di Clavio e la crisi delle teorie astronomiche*, in *Legem impone subactis. Studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia 1540-1632*, Roma 1992, pp. 123-251; e ancora Id., *Cristoforo Clavio insegnante e teorico di astronomia*, in *Saggi sulla cultura della Compagnia di Gesù* (secoli XVI-XVIII), Padova 2000, pp. 15-48.

⁵² Per una dettagliatissima ricostruzione della edizione del *Saggiatore* di Galilei e della mediazione diplomatica col Vaticano operata dai Lincei, si consulti E. Bellini, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Roma 1992, p. 4, da cui è tratta la presente citazione.

⁵³ Il papa compose un'ode morale, intitolata *Adulatio perniciosa*, dove è tessuto l'elogio del cannocchiale galileiano nonché delle scoperte dei satelliti di Giove e delle macchie solari. In *Maphaei S. R. E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII Poemata*, Romae 1631: «Cum luna caelo fulget, et auream | Pompam sereno pandit in ambitu | Ignes coruscantes, voluptas | Mira trahit, retinetque visus. | Hic emicantem suspicit Hesperum. | Dirumque Martis sydus, et orbitam | Lactis coloratam nitore: | Ille tum Cynosura lucem, | seu Scorpy cor, sive Canis facem | Miratur alterm vel iovis asseclas, | Patrisve Saturni, repertos | Docte tuo Galileæ vitro!».

⁵⁴ M. K. Sarbiewski, *Pœmata...*, cit., p. 346.

⁵⁵ Ivi, p. 67.

⁵⁶ Ivi, p. 103.

⁵⁷ A. Biondi, *La Bibliotheca selecta di Antonio Possevino. Un progetto di egemonia culturale*, in *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G. P. Brizzi, Roma 1981, pp. 43 e 44: «Un'enciclopedia scelta, ragionata e organizzata con metodo, che si propone di accogliere tutto ciò che è indispensabile per la formazione di una giovane aristocrazia.»; «l'Aristarco cattolico si è fatto dunque giudice dei libri secondo due criteri: quello della compatibilità morale e quello della compatibilità dogmatica al progetto educativo cattolico. Per questa via la *Bibliotheca Selecta* si pone come speculare rispetto all'*Index Librorum Prohibitorum*: in quello si registrano le reiezioni dei libri, qui le assunzioni, in vista della costituzione di una biblioteca cattolica.» Si legga ancora su Antonio Possevino C. Carella, *Antonio Possevino e la biblioteca selecta del principe cristiano*, Roma 1990.

⁵⁸ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*, Torino 2001, p. 34.

⁵⁹ C. Vasoli, *Francesco Patrizi...*, cit., p. 151: «Gli sviluppi più recenti dell'aristotelismo padovano potevano aver acquisito una consapevolezza lucida della complessità sconcertante delle dottrine e dei concetti coesistenti sotto l'etichetta formale di una presunta 'ortodossia' peripatetica».

⁶⁰ G. Preti, *La polemica antiumanistica del Seicento*, in *Retorica e Logica*, Torino 1968, pp. 61-144.

⁶¹ G.B. Marino, *Adone*, x, vv. 43-53.

⁶² Si legga a tal proposito *Le Vitæ di Virginio Cesarini*, in E. Bellini, *Umanisti...*, cit., pp. 245-311.

⁶³ Per una dettagliata costruzione dell'ambiente poetico barberiniano si veda M. Fumaroli, *La scuola...*, cit., pp. 153-167.

⁶⁴ Iniziativa peraltro non nuova, dato che già nel 1624 era stata emanata la bolla *Dictatus et Christianæ Caritatis*, contro gli eccessi e le mollezze della musica.

⁶⁵ Si legga a tal proposito E. Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, in Id., *Anatomie secentesche*, Roma 1975, pp. 27-41.

⁶⁶ La stessa sorte era toccata a Galilei, che pure aveva intrattenuto per alcun tempo ottimi rapporti con Maffeo Barberini, allorché questi, nel 1616, aveva fatto sentire nell'ambiente gesuitico la sua voce influente per comporre il dissidio apertosi tra lo scienziato e il cardinale Bellarmino. Si legga a tal proposito F. Flora, *Introduzione a Galileo Galilei*, in G. Galilei, *Dialogo dei Massimi Sistemi*, Milano 1996, pp. 1-xix.

⁶⁷ Si fa riferimento alla preziosa ricostruzione del dibattito sul classicismo poetico nato attorno alle critiche dell'*Adone* del Marino di F. Croce, *La critica dei barocchi moderati*, in *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze 1966, pp. 95-220; e ancora O. Besomi, *Poeti e ambienti letterari del primo Seicento*, in *Ricerche attorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova 1969, pp. 87-153.

⁶⁸ Nel suo trattato dedicato al genere elegiaco, Sarbiewski denuncia l'uso eccessivo delle figure retoriche che in Ovidio rasenterebbe un intollerabile sensualismo. M. K. Sarbiewski, *De virtutibus et vitiis carminis elegiaci seu Ovidius*, in *Præcepta...*, cit., p. 162: «Vitanda est et initio, et in fine vel medio eiusdem repetitio et litteræ, et syllabæ. Sic Ovidius [...] Interdum tamen aurium sensus hanc repetitionem litterarum et syllabarum propter repræsentationem rei mirabilem grate accipitur».

⁶⁹ F. Strada, *Proclusiones academicæ*, Romæ 1617; le prolusioni che si riferiscono agli argomenti qui presi in esame sono contenute nel primo libro e si intitolano: III *An poetæ dicendæ sint obscenorum carminum scriptores*; IV *An poetice faciant, qui versus faciunt impudicos*; V *An ex rebus sacris idonea commentationibus poeticis argumenta proveniant æque ac ex profanis*.

⁷⁰ E. Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, in *Anatomie...*, cit., p. 31: «Proprio per definire una norma morale da cui la letteratura poteva attingere pienezza e umanità, egli era anche venuto contrapponendo al gusto contemporaneo della morbidezza erotica un'idea più severa del mondo antico nella linea di un classicismo senza effusioni, integro e solenne».

⁷¹ E. Raimondi mette in evidenza il grande contributo che Tasso dette a livello teorico sul ripensamento del moderno poema epico, ovverosia eroico. Agli eccessi di uno stile lirico amoroso traboccante di figure il poeta contrapponeva l'austerità della grandezza di contenuto e di stile propria dell'*epos*: una lezione che aveva, come dimostra Raimondi, pienamente desunto dal trattato *Dello Stile* di Demetrio Falereo. Si legga E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze 1980, pp. 43-45.

⁷² Quinto Orazio Flacco, *Epistula ad Pisones*, vv. 9-10.

⁷³ G.B. Marino, *Adone*, v, vv. 132-133.

⁷⁴ T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, II ottava.

⁷⁵ Si legga a tal riguardo E. Bellini, *Agostino Mascardi tra Ars Poetica e Ars Historica*, in "Studi Secenteschi", xxxii, 1991, p. 81.

⁷⁶ M. K. Sarbiewski, *De virtutibus...*, cit., pp. 324 e 330.

⁷⁷ Id., *Pœmata...*, cit., p. 151.

⁷⁸ Id., *Characteres Lyrici seu Horatius et Pindarus*, in *Præcepta...*, cit., p. 34.

⁷⁹ Id., *Pœmata...*, cit., p. 151-152.

⁸⁰ *Pœsis probris et piis ornata documentis primævo decori restituenda*, vv. 63-66, in M. Card. Barberini, *Pœmata...*, cit., p. 50.

⁸¹ Il poeta celebra lo scienziato sia in un sonetto della *Galeria*, sia in quel famosissimo brano del decimo libro dell'*Adone* che avrebbe poi fornito un altro argomento alla condanna controriformistica del poema. Invero, sul piano dell'affinità filosofica e dello spirito di ricerca, Marino e Galileo erano molto più vicini di quanto non si credesse. Nella loro reciproca simpatia umana si rifletteva infatti una convergenza intellettuale che vedeva l'immaginazione poetica e l'immaginazione scientifica lanciarsi, entrambe, verso vette inesplorate. Se Marino, sperimentando arditamente la forza dell'invenzione fantastica, dischiudeva alla poesia le cattivanti lande del meraviglioso, Galilei, con la scoperta dei satelliti di Giove, dimostrava le possibilità di una mente umana protesa a indagare gli infiniti centri di un universo altrettanto infinito. Anche Urbano VIII si era complimentato con Galilei per la scoperta dei satelliti Medicei: ma, nell'ode *Adulatio pernicioza*, il rispetto dell'ortodossia tolemaica aveva tenuto a freno il suo entusiasmo.

⁸² Alla controversa questione è dedicata l'intera sezione *L'ispirazione del poeta di Pousin: i due Parnasi*, in M. Fumaroli, *La scuola...*, cit., pp. 81-202.

⁸³ A. Mascardi, *Le pompe del Campidoglio per la S.tà di N. S. Urbano VIII quando pigliò il possesso*, in Roma, appresso l'Erede di Bartolomeo Zanetti, 1624.

⁸⁴ Per una dettagliata descrizione dell'apparato effimero e delle statue allegoriche che adornavano il Campidoglio il giorno del possesso di Urbano VIII si rimanda ancora a E. Bellini, *Umanisti...*, cit., p. 91.

⁸⁵ M. K. Sarbiewski, *Poemata...*, cit., p. 346.

⁸⁶ Ivi, p. 354.

⁸⁷ Ivi, p. 41.

⁸⁸ Ivi, p. 104.

⁸⁹ La descrizione dell'opera del Reni si trova nel componimento: *De picturis Guidonis Reni in sacello Exquilino Sanctissimi Domini Nostri Pauli v epigramma*, in M. Card. Barberini, *Poemata...*, cit.

⁹⁰ M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto sive Seneca et Martialis*, in *Præcepta...*, cit.

⁹¹ Id., *Poemata...*, cit. Introduzione, pp. xvii-xviii: «Sarbievius erat vir summa indole præditus, ad cantum, musicam aliasque artes liberales a natura conformatus, sed maxime naturalis genii impetu ad pœsim ferebatur. [...] Promptitudine in versibus fundendis pollebat incredibili. Cum Romæ aliquando familiari cum Urbano VIII colloquio recrearetur, narravit Pontifex rem, quæ non itapridem evenerat: ivisse per pontem sustratum Tiberi civem quemdam Romanum cum filiolo, quem manu duxisset, et cum cane; repente (temeritate an culpa, non constat) puerulum decidisse in fluvium: canem vero, qui decidentem infantem vidisset, e vestigio in aquam se dedisse, pereuntemque fere puerulum arripuisse et viventem ahuc extraxisse. Volebat Urbanus, ut hanc fabulam carmine complecteretur Sarbievius, qui, pro celeri, quo erat captus, sine hæsitatione hoc epigramma effudit: Projicit in Tiberim puerum pater, at canis effert; | Hic gerit officium patris; at ille canis».

⁹² *Codex Barb. Lat. n. 2152; Imago Primi Saeculi Societatis Jesu, ex officina Plantiniana, Antverpiæ 1640.*

⁹³ M. Card. Barberini, *Poemata...*, cit., vv. 1-4, 7-10, 38-42, 53-56, 79-84, 96-99.

⁹⁴ M. K. Sarbiewski, *Poemata...*, cit., p. 68.

⁹⁵ Il motivo del cigno ritorna anche nei *Characteres Lyrici* (p. 23), il trattato in cui Sarbiewski studia anche quel *topos* dell'invocazione ad Apollo e alle Muse (p. 66) che egli stesso, più volte, utilizza nei *Poemata*.

⁹⁶ Sull'opera critica di Giovanni Ciampoli si legga M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento*, Roma 1969, p. 336.

⁹⁷ Coerenti con il precetto aristotelico della verisimiglianza e, d'altro lato, consapevoli dell'opportunità di condire con qualche pimento fantastico la descrizione letteraria della realtà, i teorici della poesia sacra dovevano infatti risolvere la non facile questione della fedeltà alla lettera delle Scritture: il rispetto del testo sacro impediva di modificare le storie bibliche ai fini di un più gradevole effetto poetico. Ne derivava l'impraticabilità del poema epico d'argomento biblico (anche alcuni classici della poesia sacra quali il *Christas* di Girolamo Vida non andavano infatti esenti da qualche menda) e la necessità di delegare all'inno cristiano e profeticamente ispirato l'ufficio di corrispondere ai principi della nuova poetica.

⁹⁸ M. K. Sarbiewski, *Poemata...*, cit., p. 172: «PUER: Virgo sidereis pulchrior ignibus | Auro fulgidior, lucidior vitro, | Rubro grator ostro, | Alba candidior rosa. / VIRGO: Jesu, purpureo clarior Hespero, | Luna splendidior, sole serenior, | Vernis grator arvis, | Hiberna nive purior».

⁹⁹ Tra Urbano VIII e Campanella vi fu un periodo di intensi e discussi rapporti: sembra che il papa fosse intervenuto per ottenere la scarcerazione del frate nel 1629; sembra che sempre Maffeo lo invitasse a Roma per eseguire in gran segreto degli esperimenti di magia naturale, allora assolutamente vietati, con lo scopo di tentare di correggere il destino di morte del papa predetto da un astrologo francese; pare che Urbano VIII stesso invitasse Campanella a comporre i *Commentaria* sulla sua opera poetica; ma poiché alcune affermazioni del pensatore diedero a intendere che il papa simpatizzasse nei suoi versi per le teorie copernicane, allora spinto dal corteggio di cardinali vaticani, Urbano VIII si vide costretto ad allontanare nuovamente da sé il frate.

¹⁰⁰ G. Formichetti, *Campanella a Roma. I Commentaria ai Poemata di Urbano VIII*, estratto da *Studi Romani*, anno xxx, n. 3, luglio-settembre 1982, p. 338; e ancora M. Costanzo, *La critica del '900 e le poetiche del barocco*, Roma 1976, p. 84.

¹⁰¹ Sull'importanza attribuita da Campanella all'opera moralizzatrice di una poesia ispirata, si legga A. Corsano, *La poetica del Campanella*, in "Giornale critico della filosofia italiana", xxxix, 1960, p. 372.

¹⁰² M. K. Sarbiewski, *Characteres...*, cit., p. 23.

¹⁰³ Ivi, p. 78: «Secundum genus prohemiorum voco exstaticum, seu repentinum, et hoc est maxime accomodatum ad lyricum entusiasmum maximique inter omnia artificii et felicitatis. Constitit autem in expressione cuiusdam latentis affectus, qui quasi subito erumpat in vocem, ut poeta videatur primum secum quasi multa cogitasse et in alicuius rei consideratione absorptus fuisse, deinde aliquid secum certi conclusisse, ideoque a conclusione incipere et ab ipsa quasi clare animadversa veritate».

¹⁰⁴ G. Formichetti, *Campanella...*, cit., p. 336: «La necessità di un linguaggio e di un contenuto moralizzati, la negazione delle mitologie latine e greche, il riferimento alle Sacre Scritture, sono temi ben radicati nell'ambiente romano. Il limite di coerenza, proprio in quest'area geografica e culturale, si avrà con lo stesso Francesco Barberini e con Sforza Pallavicino (non a caso storico della Controriforma), che giungeranno a teorizzare la rinuncia alla poesia e a proporre, come unica possibilità di poetare, le traduzioni dalle Scritture».

¹⁰⁵ Il sodalizio tra Urbano VIII e Tommaso Campanella terminò con un decreto pontificio che allontanò il frate calabrese da Roma (sembra a motivo di un rito di magia naturale compiuto clandestinamente insieme al papa, cultore d'astrologia, dove veniva "corretto" il destino di morte del pontefice previsto per una certa data da un astrologo francese). Nel 1634 poi, dalla Francia, Campanella comunicava a Urbano di aver appreso che a Roma si congiurava contro la sua opera letteraria: il cardinale Francesco e il gesuita Riccardi meditavano di distruggere, dopo la morte del papa, i suoi *Pœmata* considerati troppo compromessi a causa delle evidenti simpatie per Galilei. Questa notizia muove a credere che lo spirito tendenzialmente liberale di Maffeo Barberini, lo stesso spirito che gli aveva guadagnato le simpatie e le speranze dei Lincei, di Marino e di Galilei fosse autentico; ma che per adeguarsi al sopravvenuto spirito di conservazione dell'ambiente vaticano, l'ex cardinale e nunzio apostolico a Parigi, fu costretto a modificare radicalmente il suo punto di vista mostrandosi ai suoi ex amici con una nuova maschera dai tratti quasi reazionari.

¹⁰⁶ Marziale, *Epigrammi*, I, 4, 8.

¹⁰⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, III ottava: «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 allettando ha persuaso. | Così all'egro fanciul porgiamo aspersi | Di soavi licor gli orli del vaso: | Succhi amari ingannato intanto ei beve, | E dall'inganno suo vita riceve».

¹⁰⁸ M. K. Sarbiewski, *Characteres...*, cit., p. 88: «Nullum genus, non in oratoria modo facultate, verum etiam in universa poesi, tam laxum est et liberum, quoad dispositionem dialecticam, sive ratiocinandi methodum, quam lyricum carminis genus. Nam et propter episodica frequentia, quæ maiorem et parcipuum obtinent partem in lyricis, et propter entusiasmum, qui his magis proprius est quam ceteris, vix fieri potest, ut oda clare possit reduci vel ad syllogismum, vel interdum ad minutius aliquod argumentandi genus. Præterea interdum tantum narrat poeta, in quo sane nulla est ratiocinatio».

¹⁰⁹ Ivi, p. 23.

¹¹⁰ Campanella, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino 1977, p. 101: «In superbia il valor, la santitate | Passò in ipocrisia, le gentilezze | In cerimonie, e 'l senno in sottigliezze, | L'amor in zelo, 'n liscio la beltate, | Mercè vostra, poeti, che cantate | Finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze | Non le virtù, gli arcani, le grandezze | Di Dio, come faceva la prisca etate. | Son più stupende di natura l'opre | Che l'inger vostro, e più dolci a cantarsi | Onde ogni inganno e verità si scuopre. | Quella favola sol dèe appropriarsi, | Che di menzoagne l'istoria non cuopre | E fa le genti contra i vizi armarsi».

¹¹¹ Quinto Orazio Flacco, *Epistula ad Pisones*, vv. 310-313, 333-334, 343-344.

¹¹² M. K. Sarbiewski, *Characteres...*, cit., p. 57.

¹¹³ Sull'importanza del Chiabrera nel panorama poetico del barocco moderato si legga L. Castagna, *Pindaro, le origini del Pindarismo e Gabriello Chiabrera*, in *La scelta e la misura. Gabriello Chiabrera e l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova 1993, pp. 139-175.

¹¹⁴ A. Battistini, *Il cannocchiale nell'immaginario barocco*, in A. Battistini, *Galileo...*, cit., pp. 15-60.

¹¹⁵ M. Card. Barberini, *Pœmata...*, cit., pp. 522-23: «Non semper extra quod radiat iubar | splendescit intra: respicimus nigras | in Sole (quis credat?) rectas | Arte tua Galilæe labes».

¹¹⁶ E. Panofsky, *Galileo Galilei critico delle arti*, Venezia 1985, p. 104.

¹¹⁷ Nella descrizione della Cometa contenuta nell'ode dedicata al Natale (*Pœmata...*, cit., p. 522-23), Sarbiewski sembra tuttavia ignorare le rinomate dispute scientifiche sulle come-

te che ebbero luogo tra Galilei e il gesuita Orazio Grassi e che motivarono la pubblicazione del *Saggiatore*, per i tipi delle stamperie papali e con la collaborazione dell'Accademia dei Lincei, proprio nell'anno in cui il poeta polacco giunse a Roma.

¹¹⁸ D. Bersano Bersey, cit., p. 68, afferma che Sarbiewski «negli anni in cui aveva studiato a Roma, formulò il codice della nuova poesia o *De perfecta poësi*».

¹¹⁹ Una sintesi di concetti cristiani e cultura (iconografica) classica offre nel 1618 l'*Iconologia di Cesare Ripa*, Torino 1986. Qui, come osserva nella Prefazione P. Buscaroli (p. xi), «sul cumulo della cultura antica si è depositato l'intero armamentario scritturale del mondo cristiano, senza delimitazioni di confini». La Controriforma Cattolica assegnava un ruolo pedagogico molto importante all'illustrazione dei vizi e delle virtù: spesso nei Collegi gli allievi si esercitavano a descrivere verbalmente una certa icona, affinché la loro mente potesse concentrarsi sull'immagine di un determinato vizio colà raffigurato e da ciò trarre elevazione morale. Si legga al riguardo M. Zanardi, *Sulla genesi...*, cit., p. 10.

¹²⁰ Sull'opera retorica dei gesuiti a Parigi, si rimanda a *Dal molteplice all'Uno: gli stili gesuitici*, in M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002, pp. 259-472.

¹²¹ A. Prosperi, *Il Concilio di Trento. Un'introduzione storica*, Torino 2001, p. 5.

¹²² M. K. Sarbiewski, *De perfecta...*, cit., p. 69.

¹²³ Aristotele, *Etica Nicomachea*, trad. it. di C. Mazzarelli, Milano 1993, p. 165.

¹²⁴ Si legga M. Fumaroli, *L'eroismo cornelianesimo e l'ideale della magnanimità*, in Id., *Eroi e Oratori*, cit., pp. 136-168.

¹²⁵ Ignazio utilizza spesso le categorie del mondo cavalleresco. Si legga in I. di Loyola, *Esercizi Spirituali*, traduzione G. De Gennaro S. J., Torino 1975, cit., p. 119: «3° punto: considerare cosa debbano rispondere i buoni sudditi a un re (Cristo) così generoso e umano; e, di conseguenza, se qualcuno non accettasse la richiesta di tale re, quanto sarebbe degno di essere criticato da tutti e di essere ritenuto un pessimo cavaliere»; già nel canto XI del *Paradiso* di Dante la virtù attiva e la virtù contemplativa erano rappresentate dai due principi della Chiesa: San Francesco e San Domenico.

¹²⁶ Una breve ricostruzione dell'attività teatrale e drammaturgica dei gesuiti si trova in S. D'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, voce "Gesuiti", Roma 1958, pp. 1159-1178.

¹²⁷ Jacobus Masenius, *Palæstra eloquentiæ ligatæ, libri tres*, Coloniae, 1661; Joseph de Jouvancy, *Istituzioni di poesia*, a cura di S. Alberti, Milano 1988.

¹²⁸ Si legga a tal proposito S. Alberti, *Poetica e retorica dei Gesuiti*, Milano, 1987.

¹²⁹ G. Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987, p. 79: «Il Barocco perciò coincide con la crisi degli *endoxa* e dei miti, che principia allorché il letterato umanista comincia a ritenere compito troppo complesso, e che egli affida altrui (ai moralisti, giuristi, politici, teologi, etc.), il fissare in modo definitorio le opinioni dominanti nella società [...]. Si assottiglia allora la gratuità della letteratura oratoria, ed entra in crisi la poesia, svuotata di quel contenuto di tradizioni e leggenda, religioso o cavalleresco, che l'avevano alimentata».

¹³⁰ «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto davanti a gli occhi (io dico, l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto». G. Galilei, *Il Saggiatore*, a cura di S. Sosio, Milano 1965, p. 38.

¹³¹ M. C. Sarbiewski, *De perfecta...*, cit., I, 1.

¹³² W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, Torino 1980, pp. 399-401; *La Creatività: storia del concetto*, in *Storia di sei Idee*, Palermo 1997, p. 280; e ancora *Le premier polonais dans l'Histoire de l'Esthétique*, in "Organon", 5, 1968, pp. 169-179.

¹³³ «Poetica ars, seu mentis facultas, qua poemata concipierent». J. Masenius, *Palæstra...*, cit., p. 2.

¹³⁴ S. Alberti, *Poetica...*, cit., p. 78.

¹³⁵ Warszawski S. J., in *Operum Judicia*, in *Archivum Historicum Societatis Jesu*, anno XXXI-II, fasc. 65, gennaio-giugno 1964, p. 149, fuga ogni dubbio sull'ortodossia delle idee estetiche di Sarbiewski: «Errant enim eius auctores affirmando thesim Sarbievii de charactere creatore poseos hæreticam fuisse pro postulatis pædagogicis Societatis Jesu. Errant asserendo "educatoribus Societatis ... thesaurum poseos antiquitatis ingratum fuisse, uti christianæ moralitati inimicum».

¹³⁶ Quinto Orazio Flacco, *Le Opere*, cit., p. 537, *Ars poetica*, vv. 361-365, traduzione di T. Colamarino: «La poesia è come la pittura. Vi sono quadri, che ti colpiscono di più, se li

osservi da vicino, e altri, se resti un po' lontano; l'uno ama la penombra l'altro, che non teme lo sguardo acuto di un esperto, vuole esser posto in piena luce; questo è piaciuto una sola volta, e questo piacerà, anche se riveduto dieci volte».

¹³⁷ Si legga a tal proposito E. Hénin-O. Bonfait, *Dipingere la Gerusalemme liberata nel XVII secolo: poesia epica e rappresentazione tragica*, in *Intorno a Poussin: Ideale classico ed epopea barocca tra Parigi e Roma*, Roma 2000, pp. 22-40.

¹³⁸ «Pittura filosofica. Indirizzo della pittura, e suo studio, non solo a dilettaion semplice, il che è vanissimo abuso, ma a giovamento di viva ed efficace disciplina e piacer di molta utilità», così scriveva nel 1611 Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei. In F. Solinas, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, Roma 2000, p. 12.

¹³⁹ Si legga Le "Naturali Esperienze" e Il "Museo cartaceo" in F. Solinas, *I segreti...*, cit., pp. 17 e 22.

¹⁴⁰ Il mezzo pittorico permette all'immaginazione di espandersi nello spazio e in profondità, cogliendo il particolare e il tutto con un unico sguardo, e l'occhio che vede diventa metafora esteriore dello spirito umano. Se dunque per Leonardo è vero che la pittura è poesia, non è altrettanto vero che la poesia può essere pittura: il concepimento intellettuale è sempre di natura spaziale, ma subisce un'inevitabile indebolimento se viene tradotto in parole. Si legga a tal riguardo Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di A. Zevi, Roma 1982, p. 15.

¹⁴¹ Ignazio di Loyola, *Esercizi...*, cit., p. 118: «1° preambolo: Il primo preambolo consiste nella composizione visiva del luogo; qui sarà da vedere con la "vista immaginativa" sinagoge, città e castelli dove Cristo nostro Signore andava predicando».

II – *De Perfecta Pœsi*

La struttura del trattato

Lontano dall'essere un semplice commentario di matrice neoplatonica alla *Poetica* di Aristotele, il *De Perfecta Pœsi* di Sarbiewski si offre quale organico trattato sulla poesia, ovvero quale efficace meccanismo argomentativo atto a dimostrare una tesi affascinante: quella che fa dell'epica la forma massima di conoscenza per l'uomo cristiano, cioè la contemplazione divina.

È a tal fine che il gesuita chiama in causa diverse categorie appartenenti ad altrettante tradizioni filosofiche e le contamina in modo assolutamente coerente: tra di esse, la tesi degli universali aristotelici; le idee eterne platoniche; la teoria ficiniana della conoscenza; e infine la tesi mutuata da Ignazio di Loyola, secondo cui è possibile “vedere” Cristo con gli occhi della mente. Una tesi, quest'ultima, che affida all'immaginazione la declinazione delle *images* sensibili e l'attivazione del processo che muove l'anima ad allontanarsi dal corpo per in tal modo elevarsi. Alla poesia spetta dunque di svolgere tale insostituibile ruolo anagogico, compito cui nessun'altra arte liberale potrebbe mai assolvere.

Le varie parti del trattato si organizzano in un sapiente meccanismo argomentativo: quasi il *De perfecta pœsi* fosse, nella sua stessa struttura armoniosa, un esempio di quell'“organismo vivente” al quale, sulla scia del pensiero neoplatonico fiorentino, costantemente Sarbiewski si richiama per spiegare la sua idea di poema eroico. È poi rifacendosi alla tradizione di Giulio Cesare Scaligero e Girolamo Vida che il gesuita polacco si serve di alcune importanti categorie tratte dalla retorica (*inventio*, *dispositio* da una parte, *docere*, *delectare*, *movere* dall'altra), grazie alle quali la materia si articola armonicamente.

Come già si accennava, il *De perfecta pœsi* è diviso in nove parti o libri, nei quali una stessa idea iniziale viene vieppiù ripresa e ampliata. Nella prima parte è affrontata la centrale questione relativa alla natura quasi “creativa” dell'atto poetico assimilabile a quello divino, questione che viene ancora ribadita e approfondita nel secondo libro, dedicato all'articolata e innovativa teoria sarbiewskiana dell'*inventio* e

quindi della *dispositio* del poema epico cristiano. Il tema irrazionalistico del *furor* divino che ispira la mente del poeta, si coniuga qui al tema razionalistico di una sapiente costruzione del poema secondo rigide regole compositive: il termine *poiesis* vi viene dunque inteso sia come teoria della poesia, sia come *ars poetandi*. La terza e la quarta parte sono dedicate alla principale delle quattro virtù poetiche, che è l'universalità dell'azione, nonché al modo in cui essa emani influenzando ogni aspetto della narrazione. Unità, grandezza e integrità, le rimanenti virtù del poema epico, sono invece oggetto di indagine di tutto il quinto libro. Ispirandosi probabilmente alla dottrina dell'*Orator* ciceroniano, Sarbiewski riserva ai libri VI-VIII la trattazione dei tre principali fini della poesia (*docere, delectare e movere*) e delle strategie per perseguire tali fini. Nell'ultima parte del trattato, infine, nel solco della tradizione aristotelica, la *fabula* epica viene messa a confronto con la *fabula* tragica: entrambi i generi sono infatti accomunati dal fatto di incentrarsi su di un'unica azione eroica.

In questo capitolo si cercherà di restituire le principali coordinate del pensiero espresso da Sarbiewski nel *De perfecta poesi*, accostando un commento puntuale della materia trattata a brani tratti dal testo in lingua originale: il lavoro offrirà altresì, in nota, alcuni spunti tratti da altre letture appartenenti alla tradizione coeva o antecedente quella in cui il gesuita operò, i quali avranno lo scopo di essere un utile e si spera adeguato corollario alla tesi sarbiewskiana.

La vera natura dell'atto poetico

Il *De perfecta poesi*, come si è già detto, prende le mosse dalla questione attorno alla quale ruota tutto l'impianto argomentativo del trattato: la poesia intesa come una specie di seconda "creazione".

Già in seno al tradizionale confronto aristotelico ¹ tra la poesia e la storia – paragone esteso qui anche all'eloquenza – alla poesia spetta il ruolo di *ars nobilissima*: all'oratore e allo storico infatti non è attribuita alcuna libertà inventiva, sia perché la loro materia si esaurisce al di qua dei limiti del possibile e del particolare, sia perché non hanno potere di far essere ciò che prima non era ². Il poeta invece, rispondendo a una vocazione essenzialmente filosofica, diviene maestro nell'imitazione universale: non solo è capace di rappresentare le cose come potrebbero essere o dovrebbero essere e non come esse sono, ma proprio per questo, *quasi per quadam creationem*, dà anche un nuovo fondamento alla materia del poema.

Alio modo poeta res, quas imitatur, tractat, non enim imitatur, ut sunt, sed ut esse potuerunt vel esse debuerunt, ita ut iis *aliam quadam attribuat existentiam easque quodammodo secundo creat*³.

Esempio inarrivabile è in tal senso il poema virgiliano, dove la rappresentazione di Enea si allontana dalla realtà storica del personaggio, per approdare invece all'assoluta perfezione dell'idea universale d'Eroe, la quale è "in qualche modo" il frutto di una seconda creazione.

Non enim imitatur Æneam, prout fuit, sed iuxta hoc, prout debuit esse aut potuit iuxta regulam veri perfectique herois. Itaque *creat quodammodo secunda vice Æneam* ⁴.

Grazie a questa facoltà, che gli è propria, di rifondare le specie delle cose, il poeta imprime una nuova specie alla materia e in un certo qual modo la "crea", per dare quindi forma alla sua *fabula*. Un'operazione, questa, che nessuno scultore sarà mai capace di compiere, creandosi da sé il marmo su cui scolpire e dando così nuovo fondamento alla sua materia ⁵. Perché lo scultore non dispone dell'unico strumento cui il gesuita riconosce la capacità di rinnovare ontologicamente le cose: il linguaggio verbale.

Neque enim statuarius lignum aut lapidem, neque faber quispiam ferrum vel æs, neque sutor corium, neque aliæ artes atque artifices id condere possunt, circa quod versantur vel quibus naturam ipsam imitantur. *Solus poeta id suo quodammodo condit circa quod versatur. Dicendo enim imitatur et dicendo creat*, ut res apprehensa a pœmatis lectore et cognita, prout est obiectum ipsius cognitionis, sit terminus et proprius effectus pœticæ molitionis, prout res illa cognoscitur a legente iuxta eum modum, iuxta quem vel secunda vice existit, vel iuxta eum potius, quo existeret si existeret omni modo, quo existere posset, et interim per dictum pœtæ existit ⁶.

Alla parola è dato di compiere tale miracolo: di imitare e al contempo "creare" affinché, attraverso la lente del discorso poetico, allo sguardo interiore del lettore si apra lo specchio del mondo rappresentato secondo universale, dove gli eventi vengono conosciuti come sarebbero dovuti o dovrebbero accadere, in una forma cioè assolutamente perfetta.

Questa duplice vocazione dell'atto poetico, in senso sia mimetico sia "creativo", è confermata dalla straordinaria complessità della tradizione semantica connessa al termine *poiesis*. Poiché già nell'antichità risultò arduo reperire un unico termine che fosse sintetico, si imposero infine le due principali definizioni del verbo *poiein*, complementari nella loro diversità: quella di "fare" (far essere ciò che prima non era) e quella di "imitare" (rifare, riprodurre l'immagine di qualcosa) ⁷, definizioni che spiegano la superiorità della poesia sulle altre arti, le quali ultime restano ancorate alla mera sfera dell'imitazione. È infatti in virtù dell'uso della parola che il poeta diviene capace di "fare" esistere nuovamente le cose che imita, essendo "in qualche modo" simile a Dio.

Solus pœta est, qui *suo quodam modo instar Dei* dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit illud idem penitus, quantum est ex se, ex toto existere et quasi *de novo creati* ⁸.

La parola poetica rappresenta senza mentire cose che non esistono come se esistessero davvero, e infonde loro un'esistenza che, pur essendo finta, non è mai mendace, poiché è ammantata di una veste universale: ogni imitazione poetica viene dunque tratta da uno stato di pura potenzialità e, una volta rifondatane la specie, resa una individualità esistente ⁹.

È vero che l'eroe del poema epico deve essere rappresentato non in base a ciò che fa o dice, ma in base a ciò che sarebbe conveniente facesse o dicesse: tuttavia le sue azioni e i suoi detti, affinché la loro universalità trovi rappresentazione, necessitano di essere calati nel particolare di un personaggio, che in quanto parla e agisce secondo le regole della convenienza assoluta, diviene l'incarnazione stessa dell'universale. Rispetto all'oratoria, impegnata anch'essa nell'uso di materiali universali, da cui sono desunte ipotesi e tesi che di per sé non possono avere valore di verità, la poesia ha al contrario valore di verità, poiché suo fine è quello di rappresentare e non di dimostrare: essa è dunque una disciplina filosofica, da considerarsi addirittura la forma migliore possibile di filosofia, perché fa conoscere mediante rappresentazioni vere.

Quid enim aliud est versari pœsin circa universale nisi ex statu universalium extrahere rem in statu individui existentis, seu potius, ut se ipse explicat Aristoteles, spectare in aliquo, non quid dixerit vel fecerit, sed quid conveniat illi dicere vel facere, vel quid potuerit dicere vel facere (hoc enim et philosophus, et orator æque tractare potest, et in thesi sæpe debet), sed statim hoc idem particulari alicui personæ applicare et narrare simpliciter hoc eam dixisse vel fecisse, quod tantum potuit vel debuit dicere et facere ¹⁰.

La tradizione giudaico cristiana riconosce alla Parola la facoltà di dare fondamento alle cose: un esempio ne è il passo della *Bibbia* in cui Dio nomina le cose prima di crearle, cioè pone le specie delle cose, definendone i predicati universali e le idee generali, per poi dedicarsi alla formazione delle realtà materiali particolari. Come anche ricorda San Paolo, il *Logos* divino che genera il mondo si esprime concettualmente e verbalmente prima ancora di farsi atto formatore della materia, esplicandosi in un'attività duale:

In hoc quoque similis Deo pœta, qui cum res creat, ut d. Paulus docet: "vocat ea, quæ non sunt, tamquam ea, quæ sunt" (Rom. 4, 17), creando nimirum ea, quæ non erant. Nam ut Peripatetici docent, et Platonici asserebant, Deus iuxta essentias, seu universalialia rerum prædicata et generales ideas, condit, quiddquid condit ¹¹.

Con Dio il poeta condivide la sacralità del mezzo linguistico, attra-

verso il quale nella sua mente egli dà fondamento alle cose, prima ancora di darne una rappresentazione particolare ¹².

Il poeta come il Divino Pittore

Esattamente come farebbe un pittore alle prese coll'ideazione di un affresco, il Dio creatore, rispecchiandosi in sé stesso, pone le specie universali, quindi produce il cosmo come un immenso quadro policromo, al centro del quale colloca infine la migliore imitazione di Sé: l'uomo. Prima crea gli elementi e li amalgama per formare mare e terra. In un secondo momento forma i vegetali. Poi cosparge di colore questo immenso disegno già perfettamente ideato. Dopo è la volta delle bestie. Quinta a essere creata è la *phantasia*, la *tabula universitatis* atta ad accogliere le immagini delle cose e a mescolarle per crearne di nuove e meravigliose (centauri, sirene e simili forme). Solo alla fine Dio crea ciò per cui tutte le altre creature hanno motivo d'esistere: l'uomo, fatto a sua immagine e somiglianza.

Il poeta epico, comportandosi proprio come il *divinus Pictor* all'atto della creazione, nella sua mente idea e disegna un intero piccolo mondo che ruoti tutt'intorno all'eroe ¹³: così ha fatto Virgilio, il quale ha ricreato l'intera geografia del mondo conosciuto per consentire a Enea di viaggiarvi muovendosi da un continente all'altro, e che per il suo eroe ha formato panorami folti di vegetazione, ha dato respiro a diversi animali, ha reso con vivezza le fantastiche Arpie.

Poiché deve abbracciare tutte le creature esistenti, la sfera del poetabile è dunque illimitata: qui, ascoltando l'eco di Cicerone, ogni genere di imitazione è ammessa ¹⁴, sicché le azioni umane costituiscono l'oggetto principale, ma non esclusivo, della rappresentazione poetica; limitarsi alla sola figura dell'eroe, sarebbe come privare un quadro raffigurante un pastore dell'Arcadia del meraviglioso paesaggio campestre che gli fa da sfondo.

Il vero fine della poesia epica rimane comunque, come vuole Aristotele (*respectu solius actionis humanæ iuxta Aristotelem poietes erit, hoc est factor* ¹⁵), l'imitazione di azioni umane ¹⁶: solo in questo frangente, infatti, il poeta diviene effettivamente capace di produrre il nuovo. In altre parole, fa sì essere ciò che prima non era, ma solo quando si tratta di un'azione umana. L'esempio è offerto ancora una volta da Virgilio: se infatti egli narra di Enea avvolto da una nube, narra di un'azione del tutto nuova e prima inesistente che viene così in qualche modo "creata"; quanto alla nube, essa è formata di una materia naturale dalla quale si formano tutte le nuvole, e la sua forma poetica risulta pari o forse inferiore alla forma naturale o a qualsiasi forma pittorica di nuvole.

Ma il paragone con la pittura, arte che nella *Poetica* Aristotele utilizza quasi come uno specchio della poesia, nel *De perfecta pœsi* assume il valore di una semplice metafora. Ricordando il celebre luogo dell'*ut pictura pœsis*, desunto dal passo oraziano del *quodlibet audendi* («...pictoribus atque poetis | Quodlibet audendi semper fuit æqua potestas»¹⁷), l'autore tiene infatti a precisare che la facoltà, propria della poesia, di ideare azioni nuove, non è affatto condivisa dalla pittura: questo perché l'atto poetico nasce e si risolve nell'elaborazione mentale che precede la rappresentazione, più che nella rappresentazione in sé, sia essa eseguita per mezzo di versi oppure di colori. Anche il pittore può quindi considerarsi "poeta", fintanto che elabora concettualmente: fintanto che "fa" o "inventa" *imagines* mentali, le quali solo successivamente verranno rappresentate¹⁸. Solo alla narrazione poetica viene però riconosciuta quell'incomparabile potenza espressiva derivante dal suo essere indipendente da qualsiasi supporto materiale: solo il linguaggio infatti reca traccia dell'immensa potenza creatrice di Dio da cui, come da un fuoco, deriva la scintilla dell'atto poetico¹⁹:

Pingere enim non est dicere, hoc ita esse, sed est ostendere quodammodo clarior, quale quid potuit esse. Narrare vero, quod est poetæ, est hoc vel illud, quod potuit esse, iam asserere esse²⁰.

Le quattro cause da cui si genera la poesia costituiscono una sorta di sistema a circuito chiuso, dove la creatività poetica è compresa nella creatività divina: è Dio colui che rende creatore il poeta, affinché questi riveli al genere umano verità altrimenti inaccessibili. E benché una speciale indole inventiva (*inventrix*) spinga il poeta all'imitazione, l'unica e vera causa efficiente del fare poetico è Dio, autore sia della natura imitata sia dell'entusiasmo che invade il vate.

*Causam vero efficientem, cuius instinctu agi dicuntur poetæ, [...] quominus peculiariter dicamus Deum esse ipsum, prout est auctor et perfector operum naturalium*²¹.

Della poesia, causa finale intrinseca è l'imitazione, estrinseca è l'insignare la verità rivelata attraverso il diletto e la commozione. Causa materiale è ciò che diviene oggetto di imitazione da parte del poeta. Causa formale è la *fabula*. Effetto di queste cause è il poema, definito *imago cuius rei, facta a poetâ*: ancora una volta troviamo ben distinte la forma forgiata dalla mente del poeta e l'immagine che i versi ne danno, ovvero, per esprimersi in termini platonici, l'*eidòs* e l'*eidolon*²². Il poema rimane dunque la più perfetta modalità di rappresentazione dell'idea: la pittura e la scultura non vanno, con la pietra e i colori, oltre la mera imitazione della natura, producendo una copia della copia dell'archetipo ideale; la poesia invece supera la natura imitata, correggendola secondo le idee. Quelle imitano soltanto il marcescente e

inerte involucro delle cose, questa invece imita l'essenza stessa delle cose, donando loro, come Dio, la vita ²³.

Sola poësis non imitatur tantum opera naturæ tamquam archetypa, sed etiam corrigit. Non enim imitatur res, prout sunt, sed prout perfectissime potuerunt vel debuerunt effici a natura. Artes ceteræ [...] mortuis naturam imitantur, ut in colore, figura, situ, poësis vero etiam in internis habitibus et vitæ officiis, denique in omni parte entis ²⁴.

L'epica, genere perfetto

La poesia epica o eroica, definita ²⁵ quale imitazione di un'azione grande, unica, integra, illustre e animata da vari rivolgimenti, è considerata da Sarbiewski la forma perfetta di poesia ²⁶.

Le azioni che vi sono narrate, corrette dalle innumerevoli imperfezioni della storia (*artis enim erit supplere defectum naturæ* ²⁷), animano un "picciol mondo" ideale, che è proiezione di quello reale e che spira una vitalità paragonabile solo a quella di un vero essere vivente (*quasi ad vivum expressio*): nessun altro genere poetico reca in maniera così lampante l'impronta della mano di Dio. La tragedia e la commedia, infatti, benché imitino anch'esse azioni umane, lo fanno in modo imperfetto, in quanto penalizzate dalla dipendenza dal *medium* teatrale. La lirica e l'elegia non imitano azioni umane, mentre l'epigramma non può nemmeno considerarsi poesia in senso proprio, essendo nient'altro che abile sofisma, esercizio dell'ingegno, che attraverso l'acume intellettuale e l'arguzia sagace, sorprende e persuade il lettore ²⁸:

Apparet ergo formam ipsam epigrammatis neququam poësin spirare, sed esse quid indifferens et commune quoddam ingenii exercendi et ostentandi instrumentum ²⁹.

L'argomento del poema epico deve incentrarsi su di un'unica grande azione eroica – svolta da un personaggio di sesso maschile ³⁰ – non può raccontare l'intera vita del protagonista: l'*Iliade* narra solo della rovina di Troia e l'*Eneide* solo delle peregrinazioni del suo eroe fino in Italia ³¹.

[...] unam dumtaxat integram actionem, hoc est ex pluribus connexis inter se actionibus conflata, quale est v. g. excidium Troiæ, seu Ilias, peregrinatio Ulixidis, seu Odyssea, Æneæ in Italiam migratio, seu Æneis ³².

Della poesia epica, causa materiale esterna è l'azione eroica, interna è invece la vera conoscenza celata nelle allegorie. Causa formale è la modalità espressiva *quasi ad vivum*. Causa finale esterna è l'imitazione, profonda è invece l'insegnamento attraverso il diletto ³³. Causa effi-

ciente è il poeta, il quale ha a disposizione uno straordinario apparato strumentale costituito dall'intero sapere umano.

Nell'ambito delle *artes liberales*, all'arte poetica spetta, per Sarmbiewski, il titolo di *philosophia nobilissima*: tra i generi poetici, poi, quello epico è il più perfetto, perché l'imitazione epica si estende a ogni scienza o arte, cosa che fa dell'epica una disciplina capace di contenere tutte le altre. In tal senso il poema è un piccolo *novus quidam mundus*³⁴ simile a quello reale, dove ogni conoscenza umana collabora all'azionamento del complesso ingranaggio narrativo: così accade nell'*Eneide*, che diviene una sorta di enciclopedia di tutte le *artes* umane.

Ma la funzione del poema epico non si esaurisce nell'offrire prova delle altre arti, esso assolve a una funzione superiore, che lo rende il migliore strumento possibile di conoscenza. L'epico, in quanto tratta le *res enim singulares iuxta universalem modum*³⁵, tra gli uomini è l'unico vero grande filosofo: alla stregua del demiurgo platonico, il quale plasmò la materia guardando alle idee eterne, l'epico, infiammato dallo spirito divino di cui parla Cicerone («*pœtam natura ipsa valere et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari*»³⁶), plasma nuove *fabulæ*, dove cela remote verità, altrimenti inattingibili per l'umanità, e le pone sotto agli occhi del lettore, affinché questi così le conosca. È noto che Platone, il quale considerava l'epica di Omero un vaso d'elezione colmo d'ogni sapienza³⁷, riteneva indispensabile chiudere nella bella veste di *fabulæ* le proprie riflessioni filosofiche: cosa che non ha fatto Aristotele, al quale l'Autore del *De perfecta pœsi* rimprovera, proprio per questo, una certa oscurità.

L'allegoria è la pietra di volta della finzione *fabulosa*, la quale cela e svela al contempo le verità inattingibili: una finzione mai mendace che parla di cose che non esistono, non affinché il lettore si persuada della loro esistenza, ma perché le conosca perfettamente rappresentate.

Solus pœta numquam mentitur, nam etsi dicat, quæ non sunt, non dicit tamen eo animo, ut credantur, sed ut cognoscantur veluti perfecte expressa, ut ex cognitibus ulterior quædam veritas sub fabula latens colligatur³⁸.

L'invenzione epica

Come si accennava, l'*inventio* poetica assume un carattere del tutto differente rispetto all'*inventio* della retorica e della storiografia. La storia tratta di eventi realmente accaduti e quando si avventura nella sfera della finzione – per esempio nel riportare i discorsi dei condottieri – mutua questa abilità dalla poesia. L'eloquenza dispone di materie che non possono assumere valore di verità, in quanto si collocano all'interno di un'ipotesi, o sono frutto di un'opinione, e sono comunque sempre finalizzate alla persuasione dell'uditorio. Sciolto da ogni

impegno documentario o dimostrativo, il poeta epico guarda invece alla sua materia da un'angolazione filosofica, ciò significa che non è importante se ciò che narra sia realmente esistito, egli semplicemente lo narra.

Tra le dichiarazioni di maggior interesse, contenute nel *De perfecta pœsi*, c'è dunque quella secondo cui l'oratore e lo storico, rispetto al poeta, mancherebbero di "invenzione". Con questo termine l'Autore pare non si riferisca al tradizionale concetto di *inventio* retorica – reperimento di materiali utili alla costruzione di un discorso – ma sembra piuttosto attribuire al verbo *invenire* un diverso significato, quello cioè di "fare cose nuove" o, meglio, "rifare le cose nuovamente": in tale prospettiva, il poeta è un *molitor rerum*, un costruttore di realtà.

Tantum addo inventionem neque historici neque oratori esse. Nam historicus de rebus paratis scribit, orator vero universam inventionem a dialectico emendicat, immo et ipsam dispositionem argumentorum vimque præcipuam persuadendi, ut sola videatur esse propria oratori elocutio, ut alibi fuse probavimus. At vero pœtæ proprie est invenire non modo dialectico, ut orator, sed modo quodam philosophico, quærendo non, qualis sit res in particulari, sed quali potuerit esse aut esse possit, talemque fuisse affirmare, sive interim fuerit, sive non fuerit ³⁹.

Per quanto il termine "invenzione" assuma una sfumatura moderna, la libertà di cui gode il poeta è tuttavia relativa: poiché egli deve sottostare al giogo di un severo regolamento e non può rappresentare in versi qualsiasi cosa. La sua autonomia si ferma al di qua del recinto della *mimesis*, il che significa attenersi rigorosamente, secondo verosimiglianza e necessità, a un'imitazione di azioni umane credibili, nel rispetto delle leggi che governano la natura ⁴⁰. La poesia antica è piena di esempi di finzioni non credibili e impossibili, che non rispettano le leggi che governano il mondo naturale ⁴¹: ne sono un esempio quei casi in cui concetti astratti (la Fama o il Timore) prendono parte all'azione quali veri e propri personaggi dotati di attributi fisici (tali da consentire loro di volare o parlare).

[...] pœsin esse imitationem actionum humanarum non quomodocumque, sed iuxta eam regulam, iuxta quam possunt esse ⁴².

Accedit ratio quam affert Aristoteles cap. 7, maxime spectari debere a pœta verisimile et necessarium, si tota inventio ex eis conflatur; nulla enim veritas physica ex eis conflatur, cui semper coniuncta est existentia realis et extractio rei extra causas suas.

Affinché risulti credibile l'azione eroica narrata, è bene che l'*inventio* epica attinga alla fonte della tradizione storiografica – così come consiglia Aristotele – sebbene non si escluda che un poeta esperto non possa cimentarsi nell'invenzione di azioni mai esistite ⁴³.

Hæc porro actio herois una et integra ex historia quidem petitur, ut Aristoteles docet, hoc est certa persona et certa eiusdem personæ actiones constare debet. In comœdia tamen iudicio Aristotelis totum argumentum confingi potest, immo at tragœdiæ cuiusdam exemplum affert, quæ nullum habuerit fundamentum in historia, sed tota conficta fuerit. Nec sane videtur ullam rationem, cur etiam totum penitus argumentum pro epica pœsi confingere non possimus ad illum plane modum, quo Heliodorus Historiam Æthiopicam confinxit, qualis est etiam doctissimi nostri sæculi Ioannis Barclai Argenis ⁴⁴.

Inventare la realtà significa rifondarne le specie secondo universale, né più né meno come suggerisce il celebre capitolo XVII della *Poetica*, dove si raccomanda la costruzione dell'azione eroica ideale, purificata da ogni imperfezione derivante da circostanze particolari. SARBIEWSKI, rivolgendo un rimprovero ai grammatici, i quali si limitano a commentare ed elogiare i poemi antichi, si vanta di essere l'unico a indagare quali strategie siano state messe in atto da Omero e soprattutto da Virgilio per giungere a tali livelli di perfezione.

La narrazione omerica e quella virgiliana si attengono sempre al criterio di universalità: narrano cioè di Odisseo e di Enea, non quali personaggi realmente esistiti, ma quali perfetti eroi; la cosa viene sottolineata nei due *incipit* dell'*Odissea* e dell'*Eneide*, dove, nei pochi versi di sintesi dell'intero argomento ⁴⁵, i protagonisti non vengono nominati se non in modo indeterminato (*aner*, *vir*).

Poeta enim non scribit de Ænea ut Ænea, prout orator scriberet vel historicus, sed scribit de Ænea ut de heroe, seu de viro quodam perfecto ⁴⁶.

Solo uno storico o un retore devono restare fedeli alla storicità dell'azione che trattano: perché la storiografia mira alla veridicità particolare degli eventi narrati, l'oratoria invece mira a persuadere l'uditorio circa la giustezza di un'azione rispetto ad altre all'interno di un circuito di eventi particolari. Il poeta si comporta diversamente: anche lui imita azioni realmente accadute, ma le eleva alla sfera dell'universale, dove, confrontandole con le idee assolute, le depura da ogni residuo particolare; poi però le riconduce, del tutto rinnovate, di nuovo alla sfera del particolare: la dimensione del racconto.

La *fabula* poetica non può fare a meno di assumere una *facies* particolare: le *imagines*, di cui è composto un racconto, sono infatti l'unico *medium* di cui gli occhi della mente dispongono per "leggere" la poesia. È attraverso una narrazione particolare che i puri universali contenuti nei singoli elementi del racconto pervengono alla mente del lettore: l'universale si "incarna" così nel particolare, offrendo immagini della natura e della storia umana corrette dalle loro imperfezioni, rifondate e riplasmate secondo le idee contemplate dal poeta. In questo consiste l'atto di "ri-creazione" delle azioni narrate: in tal modo esse risultano del tutto nuove, poiché sono "come" prima non erano ⁴⁷.

Nel sistema dell'*inventio* epica, messo a punto nel *De perfecta pœsi*, interagiscono tre elementi, che quindi si compongono in una sintesi: il primo è la *storia*, ovvero come l'azione è stata compiuta da personaggi certi e in certe circostanze; il secondo è l'*argomento*, ovvero come quest'azione avrebbe potuto o dovuto compiersi, se fosse stata compiuta non da un uomo qualsiasi ma da un perfetto eroe; il terzo è la *fabula*, ovvero una sintesi dei due elementi precedenti, dove sempre lo stesso evento storico viene narrato secondo universale, privato cioè dei difetti che ne avrebbero impedito una rappresentazione perfetta. La storia descrive Ulisse – considerato quale personaggio storico determinato – che naviga; l'argomento prende in considerazione l'Eroe in senso lato – non importa che si tratti proprio di Ulisse – che naviga; la *fabula* ha il compito di narrare del personaggio Ulisse – nella veste però di perfetto eroe – che naviga come dovrebbe navigare un perfetto eroe.

Fabula ergo, ut vides, corrigit quodammodo defectum naturalem historiæ arte ipsa pœseos, sicuti calceus exterius corrigere videtur per artem sutoriam truncum alicuius pedem ⁴⁸.

Eloquente, a tal proposito, è l'esempio ispirato all'arte del calzolaio: l'artigiano che si trova a dover fabbricare un sandalo per un piede imperfetto, perché monco delle dita, ricorre a un rigido modello ligneo da cui attinge l'idea universale di piede; successivamente, proiettando questa idea sul cuoio, ne forma un sandalo perfetto che, come un secondo piede, una volta calzato, nasconde del tutto allo sguardo l'orribile menomazione. Un'allegoria, quella usata da Sarbiewski, che nel piede monco delle dita cela l'imperfetta storia umana, nella forma lignea l'argomento universalmente dato e infine nel calzare di cuoio la *fabula* poetica ⁴⁹.

Le facoltà mentali preposte all'invenzione della *fabula* sono due, complementari e strettamente connese tra loro: *ingenium* e *iudicium*. All'*ingenium* spetta il complesso compito dell'*inventio*, intesa quest'ultima non solo come reperimento di elementi per la costruzione del racconto, ma anche come "rifacitura" di essi: si tratta di *reperire* e quindi *confingere* (rendere cioè in forma ideale) i casi possibili. Allo *iudicium* è affidata invece la *dispositio*: il compito cioè di intrecciare la *fabula* vera e propria, utilizzando gli elementi che sono già stati sottoposti al vaglio dell'*ingenium*.

Et quidem vel reperire, vel confingere plurima possibilia sunt partes ingenii, reperitis autem uti et illa ad fabulam applicare partes erunt iudicii. Ingenium illis pulchritudinem dat et primam quasi vitam; educat autem illa et adolescere in robur facit iudicium ⁵⁰.

Di queste due facoltà, dunque, la prima garantisce la bontà del materiale poetico rivisitato secondo l'idea, la seconda permette la costruzione della *fabula*, là dove è celata, in un involucro allegorico, la vera "anima" del linguaggio poetico ⁵¹.

Il secondo momento, quello della disposizione, è non meno importante del primo: lo *iudicium* deve infatti garantire la credibilità del tessuto delle azioni narrate, perché esse penetrino senza ostacoli nella mente del lettore. Come già insegnava Aristotele, le azioni della *fabula* devono rispondere sia al criterio di possibilità sia a quello di credibilità: è meglio un evento impossibile credibile che uno possibile ma incredibile ⁵². Ciò significa che ogni azione deve scaturire in modo verosimile dalle azioni precedenti e generarne altre conseguentemente, in modo che il lettore dimentichi la condizione di impossibilità di un evento finto, se esso è considerato credibile in seno al contesto delle azioni narrate.

Azioni possibili e credibili

Per natura loro, le azioni eroiche sono le più difficili da narrare: l'eroe è infatti un essere superiore all'ordinario e le sue azioni straordinarie difficilmente si collocano all'interno della casistica delle possibilità; è per questo che la divinità diventa spesso l'unica forza interagente davvero capace di ostacolare o proteggere l'eroe.

Hinc enim tota Æneide fictæ omnes deorum actiones ⁵³.

Se ad esempio non fosse intervenuto il dio Cupido nei panni dell'ingenuo Ascanio ⁵⁴, la passione della mortale Didone non sarebbe mai riuscita da sola a far vacillare la fedeltà irremovibile del vedovo Enea ⁵⁵ alla sua defunta consorte.

Quanto alle azioni possibili, che scaturiscono in maniera organica dall'azione centrale, nel *De perfecta pœsi* ne vengono individuate due differenti categorie: quelle "passive", cioè interne alla dinamica stessa dell'azione principale e dunque non in contraddizione con essa (se Enea naviga, è ovvio che attraccherà a un porto); e quelle "attive", cioè esterne alla dinamica dell'azione principale e dunque in contraddizione con essa. Queste ultime costituiscono degli impedimenti, ma anche delle preziose occasioni di sviluppo della trama ed è per questo che se ne prospetta il maggior numero possibile.

Un eroe che compia soltanto azioni straordinarie è però frutto di un'invenzione poetica affettata e artificiosa: perciò anche all'eroe tocca compiere, il più delle volte, delle gesta ordinarie, affinché appaia credibile poi, al momento opportuno, lo scarto straordinario del suo eroi-

smo. Anche l'eroe commette dunque degli "errori", affinché riluca poi maggiormente la sua virtù⁵⁶: come accade a Enea, il cui momentaneo cedimento passionale di fronte a Didone risulta funzionale a metterne in mostra, successivamente, la fermezza nel momento in cui saprà rinunciarvi.

Præterea oportet communes sæpe actiones heroi ipsi attribuere, immo etiam interdum vitiosas, ut cum Æneas paulo plus familiaris Didone utitur, ut pœta probabilis cetera narret, quæ heroica plane sunt, alias incredibile est vulgo aliquem omnibus omnino horis sapere. Facilius etiam assequetur finem suum pœta, hoc est docebit et persuadebit virtutem, cum herœm ipsum ex ispis moribus et communi vita communis fuisse naturæ et habitus ostendet⁵⁷.

Le azioni possibili, attive e passive – generate dall'azione centrale e che a loro volta generano nuovi episodi – si distinguono in tre categorie: una prima categoria di azioni compiute dall'eroe e dai personaggi secondari che lo avversano o lo sostengono; una seconda che riguarda gli eventi naturali, siano essi ordinari (come l'avvicinarsi di stagioni) o straordinari (quali i fenomeni di magia naturale); una terza relativa all'intervento della divinità nell'azione eroica.

Nel rispetto dei criteri di verosimiglianza e necessità, la rappresentazione di azioni possibili può aprirsi pure al meraviglioso, purché esso risulti credibile⁵⁸: il che accade maggiormente nel poema eroico cristiano, dove non può essere messa in dubbio la veridicità di un evento miracoloso di matrice divina. Il novello Virgilio cristiano, per produrre il suo poema, dovrebbe dunque ispirarsi alla vita dei Santi Martiri, che sono gli eroi della storia cristiana⁵⁹.

Se è vero che sono proprio i *loci divini* – gli episodi in cui la divinità interviene nell'azione dell'eroe – a produrre il più alto effetto meraviglioso, è anche vero che le antiche invenzioni concernenti il mondo divino si rifacevano a un'enciclopedia teologica politeista da considerarsi, in età moderna, solo una congerie di fantasiose *fabulæ*, utili solo a un'interpretazione allegorica. Tutti gli antichi inventori di cose impossibili non sono degni di portare nome di poeti e nemmeno di essere paragonati a Dio, che non crea l'impossibile: solo il Poeta Cristiano è degno di questo nome, in quanto tratta del vero.

[...] manifestum hinc est pœtas illos eosdem circa impossibilia versatos fuisse atque adeo pœtas non fuisse. *Pœta enim circa rem tantum possibilem versari potest, utpote creator et conditor, neque plus illi licet, quam Deo, qui impossibilia non condit.* Hinc autem ulterius manifestum est solum re vera Christianum pœtam esse posse vel saltem illum, qui divinam actionem ex sententia religionis Christianæ tamquam ad-miniculum heroicæ actioni assignaturus sit⁶⁰.

Inoltre anche la tradizione giudaico-cristiana possiede, alla stregua di quella greco-romana, un inesauribile serbatoio cui attingere finzioni

meravigliose: i voli della fantasia della *Bibbia* non sono da meno di quelli della sua “sorellastra” pagana. Per magnificenza, il carro di Ezechiele non è da meno di quello di Zeus; i sogni “maravigliosi” di Giuseppe non sono da meno di quelli di Enea; e quanto alle virtù, la sapienza di Salomone non ha nulla da invidiare a quella di Agamennone; la forza di Sansone a quella di Achille; l’eloquenza di Mosè a quella di Nestore; il coraggio di Giuditta a quello di Camilla. Le metamorfosi degli angeli annunzianti della *Bibbia* non risultano meno sorprendenti delle metamorfosi delle divinità pagane ⁶¹.

L’idea di perfezione eroica

L’intera trama della *fabula*, con l’insieme degli episodi di cui è intessuta, persegue il solo fine di evidenziare l’idea di perfezione eroica, incarnata nella figura del protagonista.

[...] primum constituenda erit idea universalis heroicae huius perfectionis, iuxta quam tamquam regulam illa ipsa probabilia possibilia exeant in actum fabulae, ut non sit minus in ipsa tota fabula neque plus, quam sit universaliter in ipsa idea perfecti herois ⁶².

Tale idea si articola, per Sarbiewski, in tre forme tipiche ⁶³. La prima forma di perfezione eroica si esprime per mezzo di una sola virtù (come la pazienza o l’umiltà) ed è adatta alla elaborazione di un poema breve in cui l’eroe, per esempio un santo martire, agisce motivato da un’unica virtù. La seconda idea di perfezione eroica è più ampia e complessa perché, abbracciando per intero o l’una o l’altra delle due sfere della vita umana (l’attiva o la contemplativa), è espressa dalla rappresentazione dell’insieme delle virtù che rendono perfetta la vita contemplativa, oppure di tutte quelle necessarie alla vita attiva: esempio ne è l’Ulisse omerico, che viene rappresentato nell’*Iliade* come sommo esempio di capacità pratiche, mentre nell’*Odissea* come irraggiungibile paradigma di prudenza. La terza idea di perfezione eroica è la più variegata e completa, poiché in sé riunisce l’insieme di tutte le virtù possibili, appartenenti e alla sfera pratica e a quella contemplativa.

Quest’ultimo tipo di perfezione eroica si addice al poema cristiano, dal momento che l’unione armoniosa di tutte le virtù giova all’ideazione di un eroe cristiano assolutamente e non solo relativamente perfetto. Soltanto Virgilio è stato finora capace di un così arduo cimento, infondendo, nell’eroismo di Enea ⁶⁴, tutte le virtù dell’Odisseo e dell’*Iliade* e dell’*Odissea*:

Quare (Vergilius) etiam assecutus est omnem omnino perfectionem epici poetæ, atque adeo Homero ipso manifeste superior Iliadem simul et Odysseam in una

Æneide inclusit. Nam quod attinet ad Iliadem et perfectionim actionis, re vera in uno Ænea expressit et Achillis fortitudinem magnanimitatemque, sed sine illa vitiosa iracundia, et Hectoris constantiam, sed sine infelicitate, et Aiacis utriusque audacia, sed sine insania ⁶⁵.

Si percepisce qui una lieve inflessione polemica nei confronti di Giulio Cesare Scaligero – altrove definito *ingeniosissimus*, talvolta *divinus* – il quale, nell'esegesi del testo virgiliano, avrebbe omesso di motivare le ragioni che sottendono all'eroismo di Enea e non sarebbe stato all'altezza di spiegare articolatamente la tesi aristotelica degli universali ⁶⁶.

Essendo dunque l'incarnazione stessa del perfetto eroe, Enea possiede tutte le virtù atte a realizzare l'ideale di vita attiva e di vita contemplativa. Il *contemplativus Æneas* mostra una perfetta conoscenza di ogni arte e scienza umana: teologia, filosofia, geometria, cronografia, ottica, astrologia, astronomia, fisica, metafisica, magia naturale, cosmografia, medicina, etica, economia, politica, giurisprudenza, eloquenza, storiografia, poesia, musica, pittura, architettura, agricoltura, caccia ⁶⁷. Egli è un *philosophus*, cioè perito di tutte le scienze umane.

Philosophi nomine non tantum intellego cognitorem naturæ, sed etiam geometram, astrologum, astronomum, cosmographum, chronographum et opticum et præterea ethicæ, politicæ et oeconomicæ gnarum ⁶⁸.

Enea è esperto di orologi solari e di prospettiva, capace di leggere il futuro negli astri e di ritrovare la rotta in mare guardando il firmamento, conoscitore della vera natura delle cose e dell'anima umana: giunge perfino alla conoscenza della sorte delle anime nell'aldilà ⁶⁹, è testimone di applicazioni di magia naturale (quale la formazione della nube attorno al suo corpo per rendersi invisibile al momento del suo arrivo a Cartagine). E ancora egli è esperto di geografia relativamente a tutti i continenti allora conosciuti, medico all'uopo, economo e politico abile, eccellente nell'applicazione della legge umana e nell'interpretazione della divina mediante l'aruspica, sommo oratore, storico di qualità (quando narra, alla maniera liviana o del Cesare dei *Commentarii*, alla regina di Cartagine i fatti rovinosi di Troia). Si fa inoltre poeta nel comporre un dotto epigramma e nell'inventare belle *fabulæ* dal riposto senso allegorico, quasi fosse un novello Orfeo o Museo; e ancora musicista, e architetto e pittore, rivelando grandi capacità critiche mentre si trova davanti alle decorazioni del tempio di Cartagine e si commuove per la vivezza espressiva dei fatti di storia troiana colà rappresentati.

Agnovit nimirum in lacrimis rerum, hoc est in ipsis coloribus, expressam Troianam historiam, quos colores appellat lacrimas rerum, docens eos debere esse imitatores rerum ipsarum, quas representant ⁷⁰.

L'*actuosus Æneas* è un campione di tutte le virtù che rendono perfette le azioni da lui compiute nei due ambiti della vita attiva: la sfera pubblica, dove è investito del ruolo di principe e di comandante dell'esercito, e la sfera privata. In quanto principe, Enea è giusto, liberale, prudente, clemente, tutti atteggiamenti morali ai quali si uniscono virtù propriamente cristiane quali l'umiltà e la fermezza. In quanto comandante dell'esercito, egli incarna l'ideale della *pietas* militare, che consiste nell'affrontare una guerra sanguinosa per motivi religiosi e non per conseguirne gloria per sé, così come nell'attribuire tutte le proprie vittorie a Dio; vi si aggiungono la perfetta conoscenza dell'arte militare e delle pratiche religiose in veste di pontefice massimo, e ancora il coraggio e quel disprezzo del pericolo che fa preferire la morte più nobile alla salvezza. Non può mancare un riferimento alla magnanimità.

Virum alti intellego animi, qui nihil sordidi desideret, sed omnia excelsa ⁷¹.

L'Enea ottimo cittadino è innanzitutto *pius* nei confronti degli dèi, della patria, del padre e del figlio. Poi, come sempre, temperante, penitente di fronte al proprio peccato, magnifico nel distribuire doni e favori, modesto. Sarà ispirandosi al modello dell'Enea virgiliano che l'Epico Cristiano potrà dunque comporre il poema eroico moderno incentrato sulla vita di un Santo Padre.

Instrue tibi indicem harum omnium virtutum et possibles vel ex ingenio, vel ex experientia, vel ex historiis quasi in communes locos congere actiones! Quarum sine dubio mirabiliorum, quam ullæ fabulosæ ethnicae fuerint, plenæ sunt vitæ sanctorum, vitæ Patrum et mira Christianorum heroum exempla ⁷².

Universalità dell'azione

L'azione eroica, oltre che unica, grande e integra, deve innanzitutto possedere, come si è detto, carattere d'universalità: essa funge da motore dell'immensa macchina della *fabula*, alla quale partecipano tutti gli elementi secondari.

[...] cetera [...] necessaria sunt ad exprimendam ipsam actionem herois, quæ quidem solitaria esse numquam potest, sed semper trahit comitatum actionum impediendum vel iuvantium, immo et alia se circumstantia vel sui existentiam necessaria, puta personam ipsam agentis, locum, tempus, instrumentum, aliaque huiusmodi, adeo ut hec omnia cadant in poesin eo dumtaxat titulo, in quantum attribuntur ad ipsam actionem herois magnam, integram et unam ⁷³.

Ogni minimo elemento del racconto, essendo connesso all'azione eroica e dipendendo da essa, ne condivide il carattere d'universalità e ne assume, per via analogica, la natura ideale: come si evince dal-

l'esempio della spada di Turno, che viene rappresentata non come una spada qualunque, bensì come una spada perfetta appartenente a un perfetto eroe negativo ⁷⁴.

Per spiegare questo meccanismo analogico, mediante il quale l'universalità è trasmessa in modo centrifugo dall'azione a tutti gli altri elementi, Sarbiewski ricorre a una similitudine tratta dalla metafisica, riguardante l'unità dell'ente. Così come accade nell'ambito della metafisica, dove gli accidenti, in quanto enti secondari, *per analogiam attributionis* partecipano della sostanza dell'Ente primario e da esso dipendono; allo stesso modo accade nella *fabula* poetica, dove le persone agenti e le varie circostanze del racconto, mediante criterio analogico, partecipano della sostanza dell'azione eroica.

Rispetto al modello riportato a esempio, però, nella finzione poetica gli elementi della riflessione risultano invertiti: mentre in metafisica l'azione è considerata un accidente e ha valore di ente secondario, il quale deriva dall'ente primario che è sostanza; nel racconto poetico, invece, l'azione assume valore di ente primario, e tutto ciò che a essa è connesso (anche la stessa persona dell'agente) diviene "accidente", e funge da ente secondario in quanto collabora all'esistenza dell'ente primario (l'azione).

Come dunque viene affermato nel capitolo VI della *Poetica* aristotelica, è l'azione eroica, ossia quello che l'eroe dice o fa, il vero motore del racconto, e non la descrizione della persona dell'eroe.

Ens enim primarium substantia est in metaphysica, actio vero sicut et cetera accidentia substantiae sunt entia quasi secundaria, vera tamen, habentia in ente unitatem et cum ipsa substantia entis participationem non nisi per attributionem ad ipsam substantiam. Hic vero contrarium prorsus accedit. Nam actio potius est primario illud ipsum universale, seu unum, quod cadit in poesin; substantiae vero ipsae personarum agentium vel subiectorum actionis participant unitatem obiectivam poesis non nisi per ordinem ad ipsam actione ⁷⁵.

Un discorso, questo, che si offre quale interessante chiave di lettura per interpretare il concetto più ricorrente del *De perfecta poesi*, quello del *poeta instar Dei*.

È vero infatti che Sarbiewski paragona la facoltà "creatrice" del poeta a quella di Dio e, secondo un'ottica neoplatonica, considera il poeta un piccolo dio nel mondo: tuttavia le "creazioni" prodotte dalla mente poetica risultano qualitativamente sempre inferiori rispetto a quelle della creazione divina, nonché da quest'ultima dipendenti. Dio crea vere sostanze, il poeta invece crea solo accidenti (le azioni), e a questi accidenti attribuisce poi valore di sostanze. La "creatività" dell'atto poetico non può considerarsi dunque propriamente creativa, poiché le creazioni poetiche non hanno un vero fondamento ontologico: essendo solo delle pseudo sostanze – accidenti cui viene attribuito va-

lore nominale di sostanze – le azioni godono di una “pseudo esistenza” che cede a qualsiasi confronto col creato divino; qui infatti le azioni hanno valore meramente accidentale poiché sono prodotte da vere sostanze, senza le quali gli accidenti non potrebbero esistere.

Il paragone sarbiewskiano del poeta con il Dio creatore, benché suoni come un po’ più di una metafora, non riesce però a far breccia nell’impenetrabile muraglia della comprensione dell’atto creativo vero e proprio, quello divino che crea vere sostanze.

Eo deduco, *ut sicuti Deus ens ipsum quodlibet ita creat, ut cetera ad illius ornatum, vitam, conservationem statim illi concreet iuxta exigentiam naturæ ipsius entis, ita plane poeta fingendo creet illam actionem magnam, integram, unam herois, ut cetera ad ipsius integritatem et vitam quandam apte concreet* ⁷⁶.

Per ciò che concerne la costruzione vera e propria di un’azione eroica assolutamente ideale, l’autore del *De perfecta pœsi* suggerisce al poeta di attenersi alla regola del *decorum*, di tenere conto cioè dell’età, del sesso, dello *status* sociale, del carattere, della levatura morale del personaggio agente. L’eroe deve essere di sesso maschile, poiché una cotanta indole richiede, tra le virtù, quella la fortezza, che per il gesuita è assente nelle donne ⁷⁷. Ma, affinché l’imperfezione venga perfettamente rappresentata, il mondo femminile offre di esempi di vizî una montagna, in cima alla quale è Didone, la *mala fœmina* che fingendo pudicizia si dà alla lussuria (*impudicitiam pudicitia prætexentes Dido exhibet*): le fa da *pendant* il personaggio di Lavinia, la promessa sposa dell’eroe, che invece incarna la virtù femminile.

La narrazione epica può comprendere indistintamente personaggi caratterizzati da una sola virtù (o da un solo vizio), altri caratterizzati da più virtù (o da più vizî), altri ancora le cui azioni esprimono l’insieme di tutte le virtù (o di tutti i vizî). A quest’ultima categoria s’iscrive il caso della *magnanimitas* del *pius* Enea – il perfetto eroe in cui ogni virtù è esplicita – cui corrisponde al negativo la *megathumia* di Turno ⁷⁸: a essi fa da contraltare l’altro binomio femminile, composto dalla virtuosa Lavinia e dalla “dissoluta” Didone. I caratteri capaci di una sola virtù o di un solo vizio svolgono invece un ruolo funzionale all’indottrinamento etico del lettore, perché in essi, quasi fossero *tabulæ iconologiæ*, è rappresentato un emblema morale (per esempio la Castità in Camilla, oppure la Superstizione in Anna).

Esistono due modalità di imitazione dei personaggi agenti: possono essere imitati sia collettivamente, ossia riunendo in un unico carattere tutte le virtù e le capacità umane possibili, (solo l’eroe, in tal caso, supera per virtù e capacità tutti gli altri esseri umani); sia distributivamente, ossia assegnando una o due virtù, o vizî, per volta a ciascun carattere che partecipa all’azione eroica. L’imitazione del perfetto eroe necessita del concorso di ogni virtù possibile, poiché *actio perfecta non*

*esse potest nisi perfecti agentis*⁷⁹: mentre nell'insieme di tutti gli altri personaggi, come in un mosaico, si compone la rappresentazione di tutti i vizi e le virtù umane con cui l'eroe viene a interagire⁸⁰.

L'esercizio dell'arte poetica presuppone dunque, da parte del poeta, una vasta conoscenza ed esperienza della vita umana: ciascun personaggio chiede di essere rappresentato mentre agisce e parla in un modo adeguato alla sua età e al ruolo a lui assegnato nella società. Il predicatore di corte della dinastia jagellonica non omette in questo luogo di dilungarsi sulle azioni che si convengono a un principe: la chiusura di trattati di guerra, l'organizzazione di cerimonie ufficiali, l'abbellimento della città, operazione quest'ultima dove alla pittura spetta, in quanto enciclopedia degli illetterati, un posto predominante⁸¹.

Uno degli aspetti più complessi della "formatura" di azioni grandi e universali consiste, inoltre, nella rappresentazione più o meno vivida dei *mores* degli agenti: da essi dipende infatti la qualità del poema, ovvero la sua facoltà di "fingere il vero". Lo ricorda anche Aristotele, il quale definisce Omero "divino" per il modo in cui rappresenta i *mores* nei suoi poemi, cioè attenendosi ai criteri di convenienza e soprattutto probabilità – sarebbe infatti improbabile che un eroe, mostratosi sempre coraggioso, divenisse improvvisamente pavido.

Sarbiewski spiega la differenza tra *mores* e *affectus*, tra semplici costumi e passioni vere e proprie: un vizio può manifestarsi, infatti, sia in un modo superficiale e passeggero (il *mos*), sia in un modo profondo e permanente (l'*affectus*). L'eroe epico mostra generalmente soltanto una superficiale inclinazione verso un *mos* e mai verso un *affectus*: si rimanda all'esempio di Enea che, essendo colto da un *raptus* omicida nei confronti di Elena, è vittima solo di un breve cedimento morale, dal quale la sua virtù si rialzerà più salda di prima; questo perché il *mos* si risolve in un semplice moto interiore, mentre l'*affectus* si esprime in un moto esteriore attivo che è il compiersi del male. Diverso il caso di Turno, carattere dal temperamento colterico: egli non è affetto da irascibilità, che è solo un *mos* correggibile, ma piuttosto da iracondia, che invece è un *affectus* non correggibile in quanto è un'inclinazione dell'anima⁸².

È inoltre grazie ai *mores*, manifesti in certi "sintomi" visibili, che l'azione epica trova una rappresentazione *ad vivum*: l'eroe raffigurato preda del pallore e del tremore, i sintomi della passione amorosa, diviene l'incarnazione dell'idea della passione erotica e funge da emblema morale per il lettore del poema.

L'azione e i *mores* sono dunque strettamente legati tra loro, come il sole e la luce: la rappresentazione dell'azione – come è affermato nel VI capitolo della *Poetica* – deve però precedere quella del *mos* che essa esprime⁸³. Compito del poeta è innanzitutto imitare le azioni, poi i *mores*, infine le persone agenti.

Nel poema virgiliano i *mores* positivi e i *mores* negativi si trovano rappresentati – in una mappa simmetrica e ordinata – rispettivamente nei due eroi Enea e Turno: il *divinus Maro* ha riunito nel solo Enea le buone attitudini (forza e prudenza) di Achille e Odisseo, mentre ha fatto convergere le loro cattive attitudini (spavalderia e furbizia) in Turno, dando così vita non a uno, ma a due eroi epici ideali, uno positivo e uno negativo, che si fronteggiano. L'indole collerica caratterizza Turno, mentre a influire sul carattere di Enea è un temperamento melanconico: nel solco della tradizione ficiniana, Sarbiewski riconosce l'indole malinconica e sanguigna, tipica dei poeti e degli spiriti magni, quale la migliore possibile, in quanto determinata astrologicamente dall'influsso di Saturno.

Optimam complexionem, sanguineam et melancholicam, expressit in Ænea. Facit enim pium, misericordem, facilem et dum Veneris filium fingit, sanguineum canit. Melancholiam tamen cum moderata cholera attribuit, tamquam heroi necessaria. [...] Cholericam et melancholicam cum suis actionibus in Turno ad vivum expressit. [...] Lupo ergo eum, hoc est cholerico et melancholico animali, in ix comparat ⁸⁴.

Poesia, regina delle arti

Sarbiewski fa notare come nel poema virgiliano assuma un ruolo rilevante la figura del precettore di Enea, Bute: il *magister principum* vi viene infatti rappresentato come l'incarnazione stessa di Apollo, dio della poesia. Tale metamorfosi della divinità nel corpo del maestro assume il valore di un'allegoria della perfetta conoscenza, la quale si realizza per mezzo del concorso di tutte le "scienze" e le "arti" umane, riunite in un'enciclopedia universale e assunte per via poetica. Nella classificazione di quest'enciclopedia, che viene quindi proposta, per scienze si intendono la teologia e le sue ancelle, per arti le cosiddette arti liberali (l'oratoria e la storia precedono curiosamente la poesia), mentre mancano le voci relative alla pittura e alla scultura.

Allegorice vero et summo ingenio poeta exprimit ibi magistrum principum. Fingit enim fuisse Apollinem in eius personam. Speculanti autem fabulas omnes Apollinis, quas exacte tradidimus in Antiquitatibus, manifestum erit significari per metamorphoseos Apollinis in Butem hunc ipsum Butem fuisse in omni scientia perfectissimum: theologia, philosophia, astronomia, ethica, immo in artibus omnibus: oratoria, historica, poetica, musica, medicina. Harum enim theoria diximus, Apollini tribuebatur. Sed maxime in politica ac civili præcipueque strategica scientia exactum insinuat, cum Apollini in Butem transformato appendit. Ut vero non speculativam tantum, sed etiam practicam, vel potius experimentalem eius exprimeret peritiam ⁸⁵.

Il *divinus Maro*, avendo perfettamente imitato nel suo poema, come in un piccolo mondo, ogni aspetto della vita umana, ha dunque dato rappresentazione ideale di ogni singola arte, soffermandosi sulla

poesia, che di tutte è la più nobile. E a Creteo, incarnazione del perfetto poeta, Virgilio attribuisce un'indole sanguigna e malinconica, la più adatta e un sacerdote delle Muse dedito al canto epico, che è la forma più alta di poesia.

Sarbievski si spinge oltre, ritenendo che nella figura di Creteo, come in uno specchio, sia riflessa l'immagine artistica di Virgilio, il quale svela in questo modo, attraverso la finzione, i segreti della propria creazione poetica.

Il primo dei segreti del poeta "creatore" consiste nell'essere un acuto osservatore della realtà: egli deve catturare accuratamente con lo sguardo sensibile le immagini dal mondo reale, prima di potere dare forma alle *imagines fictæ*, contemplabili con la vista interna. Ne scaturisce un processo che, come si vedrà nel capitolo successivo, coinvolge, oltre alla vista sensibile (essa vede la natura nella sua forma particolare), anche la fantasia (essa, entusiasmata dalla divinità, purifica la natura attribuendole caratteri universali), e infine l'occhio interiore (esso contempla la natura come dovrebbe essere). L'input, però, è dato sempre dall'osservazione del mondo sensibile.

Ubi vides et propriam poetis complexionem expressam, hoc est sanguineam [...]. Addit vero poetam hunc perfectum fuisse ad bellum, materiam autem habuisse epicam, alluditque ad suum argumentum "arma virum", ut deceat ad perfectionem poetæ pertinere experientiam rerum, maxime, ut eas oculis usurpet, quas descripturus est. Quare ipse Maro peregrinatus est in Græciam locaque alia invisit, quæ descripturus erat. Ræpresentatio enim vivacissima rerum, quæmaxime imitationi poeticæ favet, non nisi oculis percipitur ⁸⁶.

Nell'immenso affresco della vita umana che è il poema epico, oltre a poesia, storia, oratoria, musica, magia naturale, devono trovare rappresentazione tutte le arti: quelle "meccaniche" considerate più nobili: scultura, pittura e ancora equitazione, navigazione, architettura; così come quelle "volgari" quali la sartoria. Ogni arte è infatti un'attività piena di dignità, che le proviene dall'essere attivata da un *faber*, ovvero un *poietes*, il quale plasma una materia infondendovi una forma che prima quella non aveva, di qualsiasi forma si tratti e di qualsivoglia materiale. La parola *faber* assume dunque un significato estesissimo, intendendosi con essa ogni tipo di "formatura", sia che si consideri il concetto dal punto di vista della forma data, della materia che la riceve o dell'attività stessa che la impone. Finanche il "volgare" scultore compie dunque un'opera mirabile nell'introdurre a forza la forma nella materia, che essa sia marmo, legno o argilla.

Faber. Cuiuscumque generis rapræsentatus est in VIII, sive materiam spectes, sive formam, sive ipsam officinam. [...] cum materiæ ita formam quasi animam corpori infundit. Statuarius, sculptor. Hunc habes in Dedalo, initio vi, exemplum. [...] Hæc peritia formæ introducendæ ⁸⁷.

Quanto alla pittura, essa è qui considerata più simile alla poesia che non alla scultura, arte quest'ultima, puramente "meccanica": questo in virtù della vocazione narrativa che restituisce alla pittura un valore superiore rispetto alla sua sorellastra schiava della pietra. Tale differenza si fonda sul doppio significato attribuito dal gesuita al termine *materia*: quando infatti parla di materia pittorica, l'Autore attribuisce alla parola – poco prima utilizzata per definire il supporto materiale su cui si esprime l'attività formatrice dello scultore – il significato di "argomento di narrazione", cioè *historia* da cui si forma una *fabula*. La parola *materia* assume qui per la pittura lo stesso valore che ha per la poesia.

Per esempio, l'autore degli affreschi del tempio di Cartagine, così splendidamente rappresentati nel poema virgiliano, spinto dal lodevole intento di educare il popolo attraverso le immagini, volle *narrare* pittoricamente alcune antiche gesta: allora, prima ancora di imporre la forma del disegno al racconto, dovette scegliersi una *materia* storica. Tale scelta nulla ha a che vedere con i colori o i materiali per dipingere, ma piuttosto con gli argomenti del racconto da rappresentare poi visivamente. Virgilio ha saputo rappresentare in modo perfetto non solo l'attività in sé – l'arte cioè del pittore cartaginese autore degli affreschi – bensì anche il risultato di questa attività: cioè le immagini degli affreschi del tempio di Cartagine che vengono restituite alla vista interna del lettore come avrebbero dovuto essere perché assumono una *facies* universale che nessuna pittura reale potrebbe mai avere.

Pictor. Hunc perfectum, et quoad materiam deligendam et quoad formam introducendam, habes in i in picturis templi Carthaginensis ⁸⁸.

Tuttavia nessun pittore potrà mai produrre una vivezza di rappresentazione pari a quella della poesia (epica): solo la *fabula* epica è infatti un racconto "in movimento" e il poema è una vera "macchina" narrativa in azione, capace di quella *ad vivum expressio*, quella rappresentazione cioè viva del mondo, che non è in potere alle altre arti di realizzare, e che è volta al fine nobilissimo del raggiungimento della vera conoscenza ⁸⁹.

Hæc universalitas inter hactenus a nobis explicatas est præcipua ad vitam humanam explicandam docendamque ab epico per occasionem actionis magnæ ⁹⁰.

Il meraviglioso cristiano

Come si diceva, la poesia epica non si ferma alla sola imitazione di azioni umane, ma imita pure quelle azioni che sono causate dalla natura o da creature angeliche o da Dio stesso, sempre secondo il più

rigoroso criterio d'universalità che vuole, ad esempio, che una tempesta vada rappresentata come dovrebbe essere e non come essa è nella realtà.

Esistono due generi di azioni prodotte dalla natura: quelle che derivano da cause universali, ossia dagli elementi primi (il cielo, la terra, ecc.) e quelle che derivano da cause singolari, ossia dagli esseri in quanto tali (vegetali e animali). Si tratta di una distinzione importante, che rivela la formazione tomistica⁹¹ di Sarbiewski: da una parte egli infatti considera la *natura naturans* (di per sé universale), costituita da elementi puri direttamente creati da Dio e poi plasmati dalle intelligenze angeliche; e dall'altra parte la *natura naturata* (di per sé particolare), costituita dalle *formae* definitivamente plasmate.

Anche la mente del poeta agisce da formatrice a mo' di intelligenza angelica, poiché, pur essendo una creatura di Dio (*natura naturata*), nel momento in cui immagina, essa diviene *natura naturans* in quanto plasma forme. Il poeta è dunque capace di riplasmare le forme della natura, di cui fa parte, rendendole perfette rispetto a come sono nella realtà, perché al poeta, come agli *angelos, universaliares elementorum custodes*, è concesso di attingere alla matrice universale del mondo⁹². È così che il divino Virgilio ha potuto creare nel suo poema albe e tramonti più belli che nella realtà, per non parlare dei serpenti di Laocoonte, temibili ancor più che se fossero reali, per la vitalità sprigionata dalla loro azione, per quelle membra che davvero *non sunt otiosa*⁹³.

Serpentes non minus mihi timendi, quam ipsi Laocoonti sunt. *Quam enim in actione vitam habent!* Sed omitto de illis commentationem. Tu tecum mirare non otiosas in illis esse cristas, et iubas, et tergora, et pectora, et oculos, et linguas, et dentes, et caput, et cervicem, et caudam, et squamas, deinde saniam ipsam et venenum. Observo autem hic, quod ad artem pertinet eiusque cum natura affinitatem, nihil esse suavius et admirabilius actionibus naturæ, si introducantur ad epico poeta tamquam per artem correctæ vel temperatæ. [...] *Superare enim semper poeta debet, ut sæpe præcipimus, ordinariam naturæ perfectionem*⁹⁴.

Spingendosi dunque al di là dei confini di una mera *mimesis* icastica della natura, là dove si arresta l'attività della pittura e della scultura, la poesia contempla le idee eterne e le fa oggetto di imitazione fantastica⁹⁵.

Il ruolo svolto, nelle *fabulæ* antiche, dai genî, cioè quelle forze occulte che popolano il mondo invisibile e che hanno lo scopo di ostacolare o agevolare l'eroe, nel poema epico cristiano è affidato alle potenze angeliche, le quali influiscono sugli elementi, modificandoli e producendo talora effetti straordinari⁹⁶. Gli angeli posso diventare causa inesauribile di quell'insieme di finzioni che, con espressione taschesca, prende nome di «maraviglioso cristiano»: la rappresentazione di esso quale vale al poeta il titolo di *Theologus* perché il meraviglioso

cristiano abbraccia un contenuto assolutamente veridico e non falso come il meraviglioso delle invenzioni antiche.

Ut rursus veteres genios custodes montium, fluminum, vallium, fontium, silvarum per varias fictiones introducebant, [...] sic noster poeta theologus maiori etiam et maiestate et varietate poterit agentes angelos introducere praefectos iisdem naturae partis. Ut autem ex theologia habemus, praesunt etiam certi quidam elementis ipsius, ut toti sphaerae aquae, sphaerae ignis, mediae, infimae et supremae aëris regioni. Quod sane incredibilem dat compiam fictionum, si loco Neptuni, quem acuis praefecerant veteres, Æoli, quem ventis, Vulcani, quem igni, introducamus angelos, universaliores elementorum custodes ⁹⁷.

Il più arduo cimento, per l'epico cristiano, consiste senz'altro nel rappresentare le azioni prodotte da Dio

Actio enim ipsa magna herois communiter civilis est et ad res publicas pertinet ideoque peculiarissime a divino auxilio dependet, quod etiam habet universalitatem quandam divinarum actionum ⁹⁸.

Esse sono distinguibili in due specie differenti: quelle *ad intra* (che iniziano e finiscono in Dio: quali ad esempio la generazione del Figlio), che non influiscono direttamente sull'azione dell'eroe, ma incidono tutt'al più sulla sua vita contemplativa; quelle *ad extra* (che iniziano in Dio e finiscono nelle sue creature), che interagiscono con l'azione dell'eroe agevolandola oppure ostacolandola. In quest'ultimo caso, però, l'azione divina non sempre esplicita chiaramente i fini che persegue: la debolezza dell'eroe di fronte alla tentazione, ad esempio, è spiegabile solo in virtù di una ragione divina recondita che la mente umana non può leggere, ma che mira sempre a un giusto fine.

Un'operazione, poi, ancora più complessa è quella dell'imitazione delle qualità di Dio: dal momento che possono essere rappresentati solo quegli attributi divini che trovano espressione nel mondo – come la Sapienza, la Provvidenza, la Potenza – mentre quelli strettamente legati alla Persona di Dio – come l'Unità, l'Infinità, l'Eternità – non posso essere imitati, causa l'incapacità della mente umana di fronte a un simile compito. E se in generale l'imitazione di concetti astratti sotto forma di personaggi agenti (si dava prima il caso della Fama virgiana) risulta del tutto inverosimile in seno alla narrazione epica, quando si tratta delle qualità di Dio le cose stanno diversamente: diviene infatti non solo opportuno, ma addirittura necessario rappresentare gli attributi divini – come la Giustizia, la Carità – sotto forma di personaggi agenti. In quanto attributi, essi sono da considerarsi accidenti, ma in quanto accidenti della sostanza divina, coincidenti anzi con la sostanza divina, essi si identificano con Dio stesso, sono Dio: non suona dunque inverosimile quel verso in cui Davide parla della Verità divina quale vero e proprio agente (*Veritas de terra orta est*).

Nam hinc sequitur posse illa introduci non tamquam accidentia vel ideales personas, sed tamquam veras substantias agentes, cum attributa Dei sint ipsa substantia Dei ⁹⁹.

Alla luce di questo discorso, bisogna allora considerare false tutte le grandi invenzioni antiche circa la divinità, elaborate da poeti non appartenenti alla tradizione giudaico-cristiana? Nel solco della tradizione della *prisca theologia* di Francesco Patrizi e del *De civitate Dei* di Agostino, Sarbiewski valorizza comunque quei poeti – quali Museo e Orfeo, considerati dalla tradizione i “maestri” di Virgilio – che hanno avvolto in un favoloso manto allegorico l’intuizione della Verità successivamente rivelata dalla religione cristiana ¹⁰⁰.

Quomodo autem id senserint veteres vel explicare potuerint, docet Augustinus. Clemens Alexandrinus docet eiusdem sententiæ fuisse Musæum, antiquiorem Homero, et insinuat Plato Phædone. Videtur autem expresse Vergilius secutus fuisse quam maxime Musæum poetam et Orpheum. [...] Deinde longe magis Musæum veneratur tamquam theologum et optime inter omnes anias res de futuro statu theologicis intellegendem ¹⁰¹.

La maggiore delle bugie pagane, ad esempio, quella circa il politeismo, è solo una bella significazione di un’altra verità: quella che svela l’esistenza di un unico Dio cristiano capace di innumerevoli qualità, le quali sono radunate simbolicamente nelle varie divinità dell’Olimpo di Zeus ¹⁰².

Poesia e compositio loci ignaziana

Tutte le azioni dei personaggi secondari devono essere, nella loro universalità, ricondotte per analogia alla grande azione dell’eroe che, come abbiamo già detto, non può starsene da sola [...]. E ancora, né l’azione dell’eroe, né le altre azioni che a essa si accompagnano – grazie alle quali la vita umana viene espressa nella sua interezza – possono rimanersene come nude: [...] queste azioni attirano a sé la sostanza dei personaggi, e insieme tutto il resto che funge da accidente e ornamento (anche il luogo, il tempo, ecc.) In questo modo connettiamo, per via analogica, all’unica azione eroica ogni altra azione ¹⁰³.

Come si è già detto, l’azione eroica occupa una posizione di assoluta centralità nell’imitazione epica, perché da essa scaturisce quella vita che si propaga per l’intera *fabula*, trasmettendosi a tutti gli elementi che la compongono, anche i più piccoli e apparentemente insignificanti. La migliore finzione poetica è dunque quella che cura una rappresentazione il più possibile particolareggiata, per realizzare la quale l’immaginazione del poeta deve indugiare su ogni minimo dettaglio del racconto, in modo da poi raffigurare perspicuamente le *imagines* delle cose e quasi porle “sotto gli occhi” (della mente) del lettore. Tale procedimen-

to è assai simile a quello suggerito da Ignazio di Loyola al praticante i suoi *Esercizi Spirituali*: qui la fantasia dell'esercitante diviene lo strumento atto, per mezzo della *compositio loci*, a sostenere la visione di Cristo *come se* Egli fosse davvero presente¹⁰⁴. Tale visione accoglie il Cristo in un vero e proprio "ambiente", realisticamente rappresentato in ogni dettaglio, come in un quadro dipinto mentalmente. Allo stesso modo dell'esercitante si comporta il poeta: egli immagina il suo eroe e lo descrive, non solo in ciò che fa e dice, ma anche nella positura del corpo, nell'espressione del viso, negli ornamenti delle vesti, nell'ambiente che lo accoglie¹⁰⁵.

Ispirandosi dunque alla teoria ignaziana della composizione del luogo, dunque della costruzione della scena immaginata, con grande enfasi Sarbiewski suggerisce innanzitutto al suo poeta di immaginare appunto il "luogo" in cui l'eroe dovrà agire. Il luogo è infatti l'elemento di maggior rilevanza, perché costituisce la "scatola teatrale" all'interno della quale si compie il miracolo della visione mentale: mistica o poetica.

Ornatam iam egregie personam in loco aliquo statuamus! Is enim et agenti ipsi, et actioni necessarius¹⁰⁶.

Vide, quam addit amœnitatem actioni ex loco! Sicut e contrario, mæste et tragicae actoni locus horridus assignandus est ut *pœnis inferorum* in vi. Ipse enim locus, ut et in picturis contingit, *nescio quomodo illuminat et personam et actionem*¹⁰⁷.

Non solo l'ideazione, da parte del poeta, ma anche la fruizione del poema da parte del lettore è un'operazione che richiede grande sforzo immaginativo: ed è proprio affinando la capacità di "vedere" le immagini mentali, che si affina anche la capacità leggere il più possibile la Verità nascosta nella *fabula*; da cui l'alto valore, filosofico e quindi teologico, della poesia.

Cristo – immaginato assorto sul Monte degli Ulivi, o sofferente sulla Croce, o ancora Bambino sulle ginocchia della Vergine – si "incarna" per davvero nelle *images* che l'estenuante attività fantastica ha prodotto nella mente dell'esercitante: e una volta incarnato, Egli davvero parla con l'esercitante e lo libera dal peccato che lo opprime. Nell'identico modo, lo Spirito divino si incarna nelle *images* del poema eroico santo, rendendo manifesta al lettore la Verità celata dall'allegoria, di modo che l'anima ne tragga elevazione^{10,8}.

La visione mentale ignaziana, nella sua miracolosa potenza, arriva a influenzare la stessa sensibilità dell'esercitante, come accade nel corso della prima giornata degli *Esercizi spirituali*, quando egli riesce infine a contemplare la scena dell'Inferno «per mezzo di tutti e cinque i sensi», giungendo cioè a un coinvolgimento sensibile tale, da percepire coll'olfatto e col tatto il puzzo dello zolfo e il calore delle fiamme

infernali. Si tratta di un'esperienza mistica volta alla dissuasione dalla perpetrazione del peccato ¹⁰⁹: esperienza estetica in sé non molto dissimile, per l'Autore, da quella che il lettore prova leggendo la descrizione dell'Ade contenuta nell'*Eneide* di Virgilio, brano che diviene un vero esercizio spirituale incentrato sulla vita oltremondana ¹¹⁰.

Per la costruzione del luogo in cui agirà l'eroe, il poeta ha a disposizione due generi di modelli ¹¹¹: uno universale e uno particolare. Il primo, quello universale, è l'intero cosmo costituito dai quattro elementi: poiché l'azione di Enea si espleta sulla terra (nei tre continenti conosciuti: Asia, Africa ed Europa), ma anche in mare, e in cielo (avvolto da una nube), nonché nell'oltretomba, l'immensità stessa dell'universo diviene il teatro di un'azione grande come quella eroica. Per luogo particolare si intende invece un qualsiasi sito creato: sia esso naturale (una caverna, un bosco, ecc.), sia esso artificiale (una città, un porto, ecc.).

Il *Christianus epicus* dispone dunque di strumenti adatti all'invenzione di infiniti luoghi, i quali però – sempre seguendo alla lettera il dettame ignaziano – affinché la finzione sortisca un effetto davvero “ipnotico” devono essere rappresentati con concrete profondità, lunghezza, altezza, ampiezza degli spazi in cui si possa muovere l'immaginazione del lettore al seguito dell'eroe. L'effetto ultimo deve essere, per chi legge, la sensazione di trovarsi in un mondo parallelo a quello reale: un “altro” mondo fatto di finzioni sì, ma comunque un mondo vero. Come accade nei sogni.

Consideranda præterea in loco commoditas ad agendum, *longinquitas, propinquitas, longitudo, altitudo, profunditas, spatium* ¹¹², angustia, celebritas, antiquitas resque in eo gesta, id vero totum ad exornandas ipsas actiones et captandas fingendi occasionem. [...]. Nulla enim est pars naturæ, quam [il poeta Virgilio] non descripserit et quodammodo rursus non condiderit, ut eius Æneidem iure merito soleam appellare mundum novum, sive orbes cælestes spectes, sive elementa eorumque regiones, sive cosmographiam trium orbis partium, sive inferi et Elysiorum camporum descriptionem ¹¹³.

L'immaginazione poetica è solita poi indugiare anche sulla collocazione del personaggio agente all'interno del luogo in cui agisce, poiché – questo è il parere di Sarbiewski – è proprio dalla relazione tra l'azione e lo spazio che l'accoglie che deriva all'agente una certa viva «luminosità» ¹¹⁴. In questo rapporto tra spazio assoluto e spazio relativo, tra movimento assoluto del soggetto e movimento relativo allo spazio che lo circonda ¹¹⁵, assume una certa rilevanza anche il ritmo dell'azione, da cui scaturisce la grazia: il triplice tentativo di Didone di darsi la morte, o di Enea di abbracciare il padre nell'oltretomba, sono azioni che traggono slancio commosso proprio dalla loro cadenza ternaria.

Altro elemento essenziale all'imitazione dell'azione epica, tanto quanto il luogo, è il tempo. L'avvalersi della facoltà di rappresentare

le azioni come dovrebbero essere richiede che la categoria temporale assuma grande elasticità, dal momento che è il tempo ad adattarsi all'azione e non viceversa: la tradizione vuole, per esempio, che il viaggio di Enea dovette compiersi nell'arco di un solo anno, ma nella sua rappresentazione ideale l'azione dell'eroe richiede una maggiore estensione del suo arco temporale ¹¹⁶.

Talvolta diviene addirittura lecito mescolare nel poema eroico eventi che appartengono a epoche lontane tra loro e che, a rigore, costituirebbero dei casi impossibili: un'anomalia permessa, in virtù della norma aristotelica¹¹⁷ che ammette la finzione di eventi impossibili, quando essi sono necessari al raggiungimento di un fine prefissatosi dal poeta. L'esempio dell'incontro tra Enea e Didone, poiché ella visse alcuni secoli prima di lui, di per sé si darebbe come caso di narrazione impossibile, se non fosse che l'anomalia cronologica voluta da Virgilio persegue un fine determinato, quello cioè di creare un antecedente storico che giustifichi la rivalità tra romani e cartaginesi; tuttavia il colloquio tra la regina e l'eroe virgiliano è impossibile solo dal punto di vista storico, ma non lo è in via ipotetica, perché se Didone fosse vissuta nella stessa epoca di Enea ¹¹⁸, un incontro tra i due sarebbe stato possibile ¹¹⁹.

Una rappresentazione poetica dettagliata, atta a stimolare la "vista immaginativa" del lettore, non può prescindere dalla raffigurazione di tutti quegli elementi che fanno da contorno all'azione eroica: come gli utensili, per esempio, che sono una parte non insignificante dell'imitazione epica e devono essere rappresentati in gran numero e varietà. Essi, tra l'altro, contribuiscono a generare quegli effetti di ammirazione e commozione, che sono tra le principali finalità della poesia, la quale appunto insegna *cum delectu et motu*: tra gli esempi "maravigliosi" primeggia il cavallo di Troia, in cui l'invenzione della natura e dell'uomo gareggiano tra loro; mentre niente provoca maggiore commozione della descrizione della spada su cui si getta Didone suicida, spada che sembra partecipare *sympathia quadam* ¹²⁰ al dramma in atto.

Poiché dunque anche gli utensili adoperati dall'eroe devono essere perfetti, devono cioè superare i modelli presenti nella natura e nell'arte, il poeta ne rifonda l'essenza secondo universale e li ri-crea conferendo loro nuova esistenza ¹²¹: si comporta, nella sua opera di *fabrica*, come la natura, diviene anzi egli stesso una "seconda natura". Le arti, nel produrre forme, imitano la natura (*prima fabrica*), essendo in ciò doppiamente imperfette perché doppiamente lontane dall'idea: invece il poeta, in virtù del potere conferitogli dall'entusiasmo divino ¹²², attinge direttamente alle idee ed elabora forme di gran lunga migliori di quelle prodotte dalle altre arti e dalla natura stessa, che viene così superata.

Nell'imitazione epica, è importante tenere conto degli effetti pro-

dotti dall'azione: essendo l'azione di per sé invisibile, sono i suoi effetti che la rivelano, alla stregua di un fumo che riveli la presenza di un incendio nascosto; l'atto del morire, per esempio, diviene rappresentabile solo facendo ricorso ai suoi effetti quali il pallore e l'illanguidimento delle membra.

Effectus enim ipsi, quasi signa et stemmata ipsius actionis, excitant ipsam phantasiam, ut cognitis illa statim etiam nobis ipsam actionem imaginemur, sicut aliquis viso fumo naturaliter imaginatur ibi esse ignem. [...] Nota autem universalem doctrinam omnes illas actiones per solos effectus consequentes exprimi debere, quæ ex natura sua sunt invisibiles¹²³.

Quando però un'azione non è riconducibile ad alcun effetto visibile, allora si può ricorrere a una similitudine, come nel caso del pensiero di Enea (all'inizio del VII), la cui celerità è paragonata da Virgilio al fulmine.

Anche un discorso infine – quando non è da ritenersi azione esso stesso – è da ritenersi un effetto dell'intelletto o della volontà dell'agente. E, a tal proposito, un poema eroico perfetto dovrebbe contenere esempi di ogni genere oratorio (dimostrativo, deliberativo, giudiziale) e di ogni stile (sublime, medio, basso)¹²⁴. Sarbiewski, il quale chiama in causa l'autorità di Agostino, Girolamo, Landino, Poliziano, Minturno, Scaligero, considera l'eloquenza espressa da Virgilio in vari luoghi dell'*Eneide* preferibile a quella dello stesso Cicerone: mentre a quest'ultimo rimprovera un eccessivo turgore stilistico, il registro dei discorsi virgiliani gli risulta talmente perfetto *ut nihil illi detrahi, nihil addi possit, nisi ruere incipiat totum vel saltem flaccescere*¹²⁵; perché nella parola del grande poeta ispirato è contenuta una particella del Verbo divino.

Divinitatis quædam particula est et imitatio illius universalissimi entis se ipso beati et perfecti. Quare, sicuti Plato sapientissimum divinissimumque Homerum vocat, quod omnia, quæ in natura et deo sunt, in suo poemate incluserit, ita multo magis nos eodem afficere præconio Vergilium possemus.

Poesia epica e poesia lirica

La poesia epica dispone di uno strumento imitativo estremamente ampio e duttile, il quale fa sì che ogni tipo possibile di azione possa esservi imitata.

Sarbiewski fa riferimento a due distinte modalità di imitazione, che definisce collettiva e distributiva. Solo la prima, l'imitazione collettiva, assembla in un unico agente eroico tutte le virtù possibili (concernenti e la vita attiva e la vita contemplativa) ed è adatta alla vastità del poema epico. La seconda, l'imitazione distributiva, si addice invece a un

poema più breve, dove allo svolgimento dell'azione basta una sola virtù (concernente o solo la vita attiva o solo la vita contemplativa): il che accadrebbe ad esempio in un poemetto incentrato sull'unico episodio della conversione di Paolo (azione concernente solo la vita contemplativa), in seno al quale non servirebbe dilungarsi su altre virtù o azioni del Santo non inerenti la conversione, perché ne deriverebbe una narrazione inadeguatamente e inefficacemente estesa.

Per la sua straordinaria capacità di contenere in sé collettivamente ogni imitazione possibile, l'epopea è da considerarsi dunque il genere perfetto di poesia, tale da fungere da metro di valutazione per gli altri generi poetici "inferiori".

[...] unum quodque enim perfectum in suo genere, ut aiunt philosophi, mensura est ceterorum ¹²⁶.

Soltanto la poesia lirica è, dopo il poema eroico, l'unico genere in grado di imitare secondo universale cose vere. Per quanto il lirico non possa, diversamente dall'epico, costruire un vero e proprio mondo, tuttavia egli può, grazie all'alto volo della sua fantasia eccitata da Dio, *monstrare* cose che il lettore conosce quindi per vere. Anche il lirico dunque rifonda la realtà, quasi la crea nuovamente.

I due generi poetici restano comunque estremamente distanti sul piano della credibilità della rappresentazione. Il poema epico, infatti, proprio perché intende essere un doppione – solo più vero – del mondo, segue le regole di verosimiglianza e necessità e rimane al di qua della soglia del campo della *mimesis*. Il canto lirico invece non ha questa esigenza e il contenuto del suo verso può spesso spingersi fino a rasentare l'impossibile, quando non l'assurdo. Non vi è, però, in questo, alcuna anomalia, poiché è proprio l'*excessus* la vocazione ultima dell'opera lirica e il verso lirico è il prodotto di uno stato di esaltazione entusiastica, che permette la rappresentazione di cose eccedenti l'apparenza e inevitabilmente trascendenti le regole di verosimiglianza ¹²⁷.

Quei grammatici che definiscono "iperboli" i voli della fantasia lirica, non comprendono di trovarsi di fronte a vere rappresentazioni: la categoria della figura iperbolica può infatti essere applicata solo al discorso retorico, dove l'iperbole, esprimendo la sua vocazione all'eccessivo inteso come assurdo, non può che essere mendace; nella poesia lirica, invece, l'iperbole non rimanda per via negativa a un altro concetto positivo, cui intende dare risalto attraverso la propria menzogna, perché nella lirica ciò che appare come un'iperbole è in realtà l'espressione di un'imitazione fantastica verace causata dall'entusiasmo divino.

Eadem est ratio in lyrica poesi ipsam etiam circa universalia versari, [...] universalium tractationes veritatum lyricis esse proprias. Quodsi aliquando vi entusiasmi incitati ita particularia tractent, ut excedant veritatem, [...] tum sane magis se pro-

prie poetas esse ostendunt. Versantur enim circa res, non ut sunt, sed ut esse possunt iuxta universalem uniuscuiusque perfectionem. Neque dicendum ullo modo est, quod gramatico alicui occurreret, tum temporis loqui illos per hyperbolem. [...] Itaque etiamsi ibi erit rhetorica vel grammatica hyperbole, vel etiam mendacium, non erit tamen hyperbole poetica neque mendacium ¹²⁸.

Sebbene la lirica possa sembrare, da questo discorso, la poesia più capace di rappresentare in modo diretto le manifestazioni sublimi del divino, tuttavia rimane sempre l'epopea, per Sarbiewski, il genere poetico davvero perfetto: nel poema eroico "creazione", *mimesis*, insegnamento e diletto si compenetrano ed è al poema eroico che Dio ha assegnato l'alto compito di, come direbbe l'Alighieri della *Lettera a Cangrande*, *removere viventes ex hoc statu miseriae* ¹²⁹. Un compito che soltanto l'*Eneide* si è rivelata all'altezza di assolvere: se Aristotele avesse potuto leggere il poema virgiliano, l'avrebbe senz'altro preferito ai poemi di Omero ¹³⁰, traendone anche esempi buoni ad ampliare il capitolo della sua *Poetica* dove discetta degli universali.

Illud addo Aristotelem etiam ipsum de hac eadem universalitate possibilium paulo etiam fusius tractaturum fuisse, sicut nos fecimus, si exemplum habuisset, quo praecipuum de illa confirmare potuisset, si, inquam, pro Homero Maronem nostrum habuisset, qui sane maiorem universalitatis speciem in suo opere praese tulit, adeo ut iam maior excogitari non possit ¹³¹.

Unità, grandezza, integrità

Nel solco della tradizione dei commentatori rinascimentali di Aristotele, Sarbiewski ribadisce l'arcinoto dettame, secondo cui la *fabula* imita un'azione unica, grande e integra.

Qualità primaria di un racconto è l'unità dell'azione. L'azione deve infatti essere adeguatamente grande, ma anche abbastanza circoscritta da non arrivare a estendersi all'intera vita dell'eroe: ottimo in tal senso l'esempio dell'*Odissea*, dove si narra non certo l'intero arco dell'esistenza di Ulisse, bensì il *sensu* della sua vita, l'esplicazione cioè della sua virtù mediante una selezione di atti e detti.

Giova all'unità dell'azione l'assoluta integrità di essa: le parti della *fabula* devono essere perfettamente coese tra loro, al punto che non ne possa essere estirpata alcuna senza che il racconto non ne venga mutato radicalmente, come è evidente nel caso del poema virgiliano, da cui non è possibile estrapolare ad esempio l'episodio della sosta di Enea a Cartagine, senza privare la *fabula* di una sua parte essenziale, quella in cui l'eroe sfugge alla tentazione ¹³². In un racconto unitario gli eventi devono inoltre essere concatenati tra loro in modo verosimile e necessario ¹³³, altrimenti ne va della credibilità stessa della *fabula*.

Et ecce, quomodo ipsa unitas ex connexione unius cum altero nascitur! Sic enim totam sibi Æneidem ab ultimo eventu usque ad primam actionem retexerem, si otium esset ¹³⁴.

Da questo punto di vista, il racconto epico nulla ha a che vedere con la narrazione storica. Quest'ultima può accostare eventi per niente coesi tra loro purché accaduti nel medesimo momento: la storia infatti rispetta solo la legge dell'unità di tempo, il poema epico invece la legge dell'unità d'azione. La narrazione poetica, dunque, in quanto offre una rappresentazione ideale del mondo, è superiore alla storica, che narra solo per informare e non per far conoscere: la storia racconta e non rappresenta, non si cura che del particolare e affida al caso il compito di legare gli eventi tra loro.

La distinzione aristotelica tra due differenti generi di unità del racconto poetico comprende: un primo genere costituito da un'azione multimembre dalla quale dipendono, per via di narrazione digressiva, molte altre azioni subordinate ma di per sé autonome (è il caso della *Piccola Iliade*), tanto da costituire argomento di varie tragedie; e un secondo genere costituito da un'azione centrale dalla quale dipendono, per via di narrazione episodica, poche altre azioni a essa strettamente connesse (è il caso dell'*Iliade* dove al tema della guerra si accostano altri episodi) ¹³⁵.

Il gesuita indica quindi l'esistenza di un terzo modello di unità della *fabula* – assente nel trattato aristotelico – di cui è esempio lampante un episodio ancora una volta virgiliano: l'azione centrale, vasta e multimembre, è affiancata da altre azioni vere e proprie, le quali sono inserite nel racconto, mediante lo stratagemma della digressione episodica, in un modo perfettamente integrato, tanto da divenire necessarie pur mantenendo una loro autonomia narrativa, quasi fossero organi viventi di vita propria all'interno di un organismo più grande. Il che accade nei libri II e III dell'*Eneide*, dove il poeta, ricorrendo agli espedienti narrativi della *ring composition* per *flash back*, innesta episodi concernenti la vita passata di Enea, lasciando che sia lo stesso protagonista a raccontarli in ampie digressioni.

Miro ergo quodam et novo artificio, ab Aristotele non cognito, et unitatem fabulæ servavit simul, et magnitudinem, et eius multimembrem rationem, et episodiorum copiam unaque opera et corpus magnum fecit, et episodica tamquam vestem pro corpore magno magna comparavit mediumque secutus inter Parvam Iliadem et Homericam utriusque virtutibus participatis, Parvæ quidem magnitudine, Homericæ vero pulchritudine et ornatu, vitiis vero utriusque evitatis utrumque superavit utriusque auctorem ¹³⁶.

Nessun poeta è mai stato all'altezza di Virgilio: non Stazio, che nella *Tebaide* racconta un'azione ignobile quale la guerra tra fratelli, e nemmeno Lucano, che narra i fatti da storico più che da poeta, cioè come accaddero più che come sarebbero dovuti accadere ¹³⁷.

Rivolgendosi al poeta epico principiante, l'Autore dà quindi alcuni consigli pratici circa le modalità di costruzione della *fabula*, distinguendo due modi di anettere episodi all'azione centrale: *a quo* (prima dell'azione eroica) e *ad quem* (a seguito dell'azione eroica).

Nella costruzione di una *fabula*, il poeta deve procedere innanzitutto dal proemio: qui l'azione eroica ha ancora una valenza universale (l'eroe naviga tra mille perigli alla ricerca della vera patria) estremamente sintetica. Deve poi dedicarsi alla costruzione dell'azione particolare dell'eroe, legata cioè a un personaggio specifico (Enea in quanto eroe naviga): è qui che si delinea la sostanza vera e propria del poema. Successivamente può occuparsi della costruzione degli episodi digressivi: sia di quelli primari, dipendenti cioè dall'azione centrale e funzionali all'ampliamento della *fabula* (Vulcano forgia lo scudo di Enea); sia di quelli secondari, dipendenti cioè dai primari e che hanno funzione adornativa (la descrizione dei rilievi istoriati sullo scudo di Enea). Dei quattro elementi di cui si è parlato, i primi due costituiscono come l'anima e il corpo della *fabula*, gli ultimi due ne sono ornamento, come lo sarebbe una veste elegantemente decorata su di un bel corpo.

Sicut enim vestis est ornamentum corporis, sic fimbria est ornamentum ipsius vestis, atque adeo fabula tota sumpta cum omni episodiorum genere est corpus quoddam unum, quod non desinit ideo esse unum, quia est pulcherrime exornatus¹³⁸.

Quando dunque Virgilio narra di Enea armato di scudo, la *fabula* si mantiene sempre salda nella sua unità: sia nell'imitazione dell'impresa militare cui prende parte l'eroe, sia nell'imitazione di Vulcano che ne forgia lo scudo e delle storie ivi scolpite:

Sume enim Æneam; is ut Æneas fuit, historia est, ut est in idea universali, est primum episodium, seu digressio sui ab universali, seu potius applicatio sui ad universale; ut vero est Æneas accipiens arma a Venere, est episodium, seu digressio sui tamquam a fabula, hoc est ad Ænea ut heroe navigante; ut rursus gerit clipeum rerum futurarum notitia pictum, est quartum sui ipsius episodium. Sicque æneas armatus quater a se ipso digreditur, est tamen in se ipso unus¹³⁹.

Imnumerevoli le occasioni per anettere nuovi episodi: una digressione infatti può sfociare direttamente dall'azione dell'eroe, come dall'azione di altri personaggi, o da qualsiasi altro elemento narrativo primario e secondario.

Un caso particolare è costituito dalle digressioni invocative del poema epico: caso considerato già problematico dallo stesso Aristotele, il quale osservava che non si addice all'epico far sentire la propria voce nel bel mezzo del racconto, perché questo ne compromette l'unità. A tal proposito Sarbiewski osserva che l'invocazione, in quanto spezza lo svolgimento narrativo e in quanto non costituisce imitazione, non spetta al poeta nella veste di poeta, bensì, come accade ad esempio nell'invocazione proemiale, al poeta nella veste di retore.

Come infatti non spetta allo scultore costruire il basamento della statua, ma al geometra, che determina quale sia la migliore prospettiva da cui contemplare l'opera: allo stesso modo sarà compito del retore comporre la proposizione e l'invocazione epiche, poiché esse costituiscono una sorta di "cornice" del racconto in quanto tale e ne determinano la "prospettiva". Lo stesso vale per le immagini di un quadro: se concepite perfettamente, esse risultano perfette agli occhi della mente indipendentemente dalla concreta visione; la cornice e la giusta collocazione servono solo a renderle godibili allo sguardo sensibile.

Ciò che conta davvero, dunque, nell'ideazione di un'opera, è l'imitazione fantastica che attinge direttamente alle idee universali e diletta gli occhi della mente: non l'imitazione icastica di cui sono schiavi gli occhi sensibili. Per questo motivo, l'universalità della *fabula* epica deve essere "protetta" dall'effetto di straniamento procurato dalle invocazioni, le quali ultime non possono essere considerate vera poesia, ma solo "cornice" "basamento" del racconto.

Sicut non est statuarii vel pictoris, tamquam statuarii vel pictoris, collocare imaginem, altare vel tabulam proponere apte ad aspectum. Tabula enim vel statua etiam in tenebris vel sine illa collocatione est perfectissima imitatio rei effectæ. Proinde invocationes huiusmodi et propositiones magis spectant ad rhetorem quam ad poetam, sicut Minervam collocare in arce apte ad aspectum pertinet magis ad Euryppylum opticum vel geometram, quam ad Phidiam sculptorem. Ideoque non tantum erunt episodica invocatio et propositio, sed maxime erunt episodica, non erunt enim partes pœmatis, seu imitationis ullo modo ¹⁴⁰.

Seconda all'unità, nel novero delle qualità necessarie alla *fabula*, è la grandezza. Essa conferisce magnificenza e bellezza alla narrazione, poiché il bello scaturisce dall'unione di ordine e adeguata grandezza: una *fabula* adeguatamente grande deve essere non troppo vasta e nemmeno troppo esigua, tale cioè che la memoria possa contenerne l'inizio, la fine e ricordarne i varî rivolgimenti.

Rispetto a quella tragica, la *fabula* epica è in genere molto più estesa perché abbraccia un insieme di più azioni: ciò comporta il fatto che il poema eroico possa godere di minore unità rispetto alla tragedia, dove la materia trattata è meno vasta e dunque più coesa.

[...] ubi docet magnitudinem in epopœia maiorem esse ideoque minorem unitatem, sicut e contra in tragedia minorem esse magnitudinem ideoque maiorem unitatem. Utrumque autem pulchrum esse, si sit intra suam magnitudinem, alias turpe futurum, si vel epopœia minor, vel tragedia maior sit, sicuti si formica magnitudinis esset leoninæ vel leo sit parvus instar formicæ, utrumque enim eo ipso turpe esset ¹⁴¹.

La grandezza di una *fabula* deriva essenzialmente dalla grandezza dell'azione eroica imitata. Essa è determinata dal concorso di una serie di elementi: la misura dei luoghi in cui si svolge (a quest'aspetto il

gesuita, esperto di *compositio loci*, presta molta attenzione); la misura del tempo di cui essa necessita (l'azione pluriennale dell'epopea è più vasta di quella della tragedia, che si svolge nel giro di un solo giorno); la misura delle capacità morali dell'eroe, le quali si collocano su di una "scala" di modelli di rettitudine eroica (i re, gli eroi, gli uomini virtuosi, i santi ¹⁴²).

Strettamente connessa a grandezza e unità è, infine, l'integrità: essa è determinata da una corretta relazione tra le varie parti di una *fabula* unitaria, cioè l'inizio, il mezzo e la fine. Correggendo l'affermazione aristotelica (capitolo XXIV della *Poetica*), secondo la quale la *fabula* epica prolifera dalle sue estremità a mo' di utero continuamente gravido, Sarbiewski afferma che soltanto un mostro crescerebbe generando continuamente, come da un utero, nuove parti di sé stesso: s'addice invece a un organismo sano e bello ingrandirsi proporzionalmente e per via nutrizionale. Non dunque dalle estremità, bensì dal suo stesso interno la *fabula* s'accresce viepiù: e non solo essa, perché anche le sue singole parti aumentano di volume, se accortamente alimentate e connesse al resto, senza mettere a repentaglio l'integrità propria e dell'insieme.

Video enim duplices esse partes in fabula, ex quibus integritas eius formalis oriatur perpetuo, et non tantum in fine, ut dixit Aristoteles, non enim tantum integrum animal est per caudam, sed et per pedem, immo et singulæ partes integritatem suam habent, ex quarum connexione totalis intergitas oriatur.

In un racconto, l'inizio genera soltanto, la fine non può generare nulla, mentre la parte mediana partecipa di un continuo generare e insieme essere generata: quest'ultimo caso consiste in una perenne semina di elementi connettivi che rendono inestricabile il racconto, la cui integrità è garantita proprio da questa intima connessione. Diversamente ci troveremmo come davanti a un bue squartato che, per quanto non ne manchi parte, non potrebbe mai esser definito intero ¹⁴³.

Relativamente, poi, alla fine della *fabula*, per Sarbiewski essa non è da considerarsi una vera fine: la tesi del gesuita è che, pur pervenendo a una soluzione, il racconto continua teoricamente a generarsi *ad infinitum* nella mente del lettore, perché quest'ultimo, grazie all'abilità del poeta, continuerà a fantasticare e a meditare su altri sviluppi possibili della trama ¹⁴⁴.

Docere

Hactenus materiam dumtaxat pœseos et inanimum ipsius corpus tractavimus, ut ipsa natura, cum embryonem format. Nunc ad ipsam pœseos formam accedemus animamque illius corpori infundemus, quæ consistit in assecutione finis ulterioris

non quomodocumque imitandi rem, sed in ordine ad docendum, et præcipue humanam vitam conformandam, quod hoc libro faciemus ¹⁴⁵.

Le regole necessarie alla costruzione della *fabula*, di cui fino a questo punto si è trattato, rappresentano soltanto la materia inerte del poema epico: la sua *forma* corrisponde invece all'insegnamento che vi è celato e che persegue il fine di elevare l'esistenza umana. Come un organismo vivente, il poema è dunque dotato di corpo (il racconto) e di anima (l'insegnamento).

Il dettame oraziano (*proprium esse poetarum docere* ¹⁴⁶), secondo cui è compito del poeta insegnare attraverso il diletto, è realizzato pienamente solo dal poeta epico: egli educa il lettore alla realizzazione della vita perfetta, seminando la sapienza di una sterminata enciclopedia ¹⁴⁷ per l'immensità del poema.

Hæc est illa encyclopedia, seu universalitas artium, eruditionis, disciplinarum et scientiarum, quæ ita spargenda est in fabula, ut nihil sapiat affectationem, sed omnia ex singulis artibus quasi ex vi occasionis inspergantur ¹⁴⁸.

Proprio quest'enciclopedia costituisce l'anima del poema, la quale si rivolge all'anima del lettore ¹⁴⁹. L'anima umana – ricorda Sarbiewski – si costituisce di due parti, una inferiore e una superiore: esse generalmente si contrastano, per via della soggezione agli appetiti sensibili della parte inferiore, ma possono anche addivenire a una perfetta armonia; la parte inferiore gestisce la vita attiva, la superiore la vita contemplativa dell'uomo. Per questo esistono due differenti tipi di enciclopedie che, contenute nel poema epico, sono destinate a comunicare con le due parti dell'anima del lettore: l'enciclopedia *diretta* offre alla parte inferiore dell'anima nozioni sulle arti liberali, meccaniche, su quelle che l'autore chiama scienze filosofiche speculative e scienze filosofiche pratiche, ed è finalizzata alla cura della vita umana attiva, per la realizzazione di un perfetto uomo agente nel mondo; l'enciclopedia *obliqua* offre, per via allegorica, alla parte superiore dell'anima le verità utili alla conquista della perfezione della vita contemplativa.

Directe enim per herois imitationem solæ personæ principum instruuntur per se, per accidens vero et concomitanter per imitationem impediendum et iuvantium personarum earumque actionum expressionem docentur omnes homines bene vivere [...]. At vero per obliquam encyclopediam, seu potius per fabulam, non ut est directa, sed obliqua, per se et primario unus quisque docetur universalissime bene beateque vivere, ostensis vel omnibus mediis allegorice ad beatitudinem, vel ad aliquam eius partem certis viis commostratis ¹⁵⁰.

Tale natura mista dell'anima è d'ostacolo alla composizione di ogni armonia interiore, a meno che la poesia, causata da entusiasmo divino, non compia il miracolo della pacificazione: essa scatena un processo

fisiologico in cui il ritmo e la dolcezza dei versi sedano ed eccitano le due parti dell'anima in conflitto, riconducendole così all'equilibrio.

Poetico ergo furore imprimis opus est, qui per musicos tonos, quæ torpent, suscitetur, per harmoniacam suavitatem, quæ turbantur, mulceatur, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam variasque partes animi temperet ¹⁵¹.

Del furore, che è la genesi dell'attività poetica, viene offerta una rilettura, cristianizzata, della definizione data da Platone nel *Fedro* ¹⁵² e nello *Ione* ¹⁵³: una possessione, da parte delle Muse, dell'anima lieve, la quale si agita ed esorbita, eccitata dal ritmo, e si volge a istruire il genere umano ¹⁵⁴.

Dunque da Dio e solo da Lui si genera la scintilla ¹⁵⁵ da cui scaturisce il complesso moto della *machina* poetica ¹⁵⁶, le cui fasi comprendono: l'invasamento, il perfezionamento del reale mediante la contemplazione dell'idea, la rappresentazione per *images*, l'infusione nel lettore di verità a due livelli, l'ultimo dei quali corrisponde alla rivelazione di Dio stesso. In tale circuito virtuoso, il motore immobile ed esterno è la divinità, mentre il poeta agisce da perno centrale che trasmette il movimento all'intero ingranaggio: in questo senso gli vale il titolo di secondo dio, in quanto anch'egli genera movimento vitale, sebbene si tratti di movimento indotto.

La tradizione giudaico-cristiana è costellata di esempi di poeti grandemente ispirati: i profeti, ad esempio, solo perché posseduti dallo Spirito Santo hanno potuto cantare una verità superiore a qualsiasi altra fino ad allora conosciuta.

Occupatio a Musis significat afflatum divinum, quo re vera supernaturali sacri vates et pœtriæ rapiebantur: Iudith, Debora, Anna, et Zacharias repletus Spiritu sancto cecinit canticum illum. [...] Potius dicerem donis extraordinariis naturæ a Deo eos dotatos fuisse, ut in re hac ethnici excellerent, qua ex se profana esset (ad auctorem enim naturæ pertinet in singulis rebus summam alicui perfectionem concedere), sicut Christianis in rebus theologicis excellentiam ab æterno providit, tamquam in re ad religionem proprie pertinente ¹⁵⁷.

Sebbene esista un doppio canale enciclopedico – uno diretto e uno obliquo – per la trasmissione degli insegnamenti al lettore dalla *fabula* epica, tuttavia la vera conoscenza è soltanto quella offerta dall'enciclopedia obliqua: la quale parla per allegorie ed enigmi. Citando Platone ¹⁵⁸, Plutarco ¹⁵⁹, le *Orazioni* di Tarquinio Galluzzi e il *Camaldulensium disputationum* di Cristoforo Landino ¹⁶⁰, Sarbiewski, in pieno accordo con la tradizione neoplatonica di Patrizi, spiega come la somma verità non possa essere trasmessa che per enigmi: perché l'enigma spinge a una faticosissima conquista del vero, dalla quale vengono scoraggiati i falsi amanti della verità. È l'enciclopedia obliqua l'autentica custode della verità rivelata: l'enciclopedia diretta ne è solo la vile scorza.

Ænigma autem indicatum a Platone proprium facultati poeticae nihil aliud est, nisi veritas artificiosissimo quodam modo involuta et latens sub fabula ipsa ¹⁶¹.

Lo afferma anche il Landino, chiamato in causa da Sarbiewski.

Egregium inventum et continuata deinceps serie retentum, ut poetæ veritatem variis figmentis, variis figurarum integumentis obscurarent. Putabant enim fore, si negotius difficilius redderent, ut et quæscripsissent, maiorem essent dignitatem auctoritatemque habitura, et qui percepissent (quoniam non sine labore et industria id assequerentur), ea pluris esse facturos maioremque inde voluptatem percepturos, di quæ ipsi tenerent, minime sibi cum indoctis communia essent ¹⁶².

L'oscurità dell'enigma è funzionale e necessaria alla vera conoscenza: per questo di alcune *fabulæ* poetiche si accetta talora il carattere incongruente o improbabile o assurdo ¹⁶³, perché – è l'Aristotele della *Poetica* – dietro quell'incongruenza o improbabilità o absurdità si cela allegoricamente una verità da rivelare. Lo stesso Omero, osannato da Platone per aver cosparso la sua opera di allegorie e di altrettante verità filosofiche, sembra aver celato i caposaldi delle dottrine misteriche egizie all'interno delle sue *fabulæ*: è il mito della *prisca theologia* di Francesco Patrizi.

Habemus enim (ut grammaticorum infinitam pæne turbam omittam) multos eosdemque gravissimos philosophos, qui Homerum omnem Ægyptiorum doctrinam hausisse eamque more illorum variis figmentis adumbrasse contendant ¹⁶⁴.

Enciclopedia diretta ed enciclopedia obliqua

Sarbiewski compila un elenco delle discipline che compongono l'enciclopedia diretta della *fabula*: mentre fa dell'*Eneide* virgiliana un esempio classico di enciclopedia indiretta ¹⁶⁵. L'enciclopedia diretta ¹⁶⁶, assolvendo alla funzione di offrire al lettore informazioni utili per la vita pratica, raduna a tal fine tutto il sapere umano: Arti Liberali (Poetica, Retorica, Storia, Medicina pratica, Dialettica, Grammatica), Arti Meccaniche (Architettura, Pittura, Scultura, e altre minori), Scienze Filosofiche Speculative (filosofia naturale, dell'anima, medicina speculativa), Scienze Filosofiche Pratiche (etica, economia, politica, arte militare), Discipline Matematiche (Aritmetica, Geometria, Ottica, Cosmografia, Geografia, Idrografia, Astronomia, Cronografia, Gnomonica), Teologia, Diritto.

Nello schema sopra riportato, alla Poesia, *ars nobilissima omnium*, disciplina "filosofica" per eccellenza, spetta il primo posto tra le arti liberali ¹⁶⁷. Il fare poetico assume quindi il valore di vera sapienza, esemplificata, nel poema virgiliano, dal personaggio di Creteo: una figura di poeta che rimanda allo stesso *divinus Maro*. Nel suo poema,

tra l'altro, egli si cimenta ottimamente in ogni altro genere diverso dall'epica, unendo all'ispirazione divina l'assiduo impegno di un faticoso *labor*.

[...] sic etiam præcepta præcipua brevissime lib. IX in Chreteo poeta exhibit: assiduitatem, diligentiam, naturæ bonitatem et vim cum arte coniunctam et præterea, quod præcipuum est, phantasæ per experientiam ad rerum ipsarum imagines assuefactionem ¹⁶⁸.

Cosa dire poi della Retorica, àmbito in cui Virgilio supera lo stesso Cicerone; della Grammatica, che ha spinto Quintiliano a scegliere Virgilio quale esempio sommo di forma espressiva; e ancora della Storia, di cui Marone dà prova esemplare nei libri II e III, dove il racconto di Enea supera di gran lunga le storie di Tito Livio?

Quanto a quelle che Sarbiewski raccoglie sotto il denominativo di "scienze" – spiega – esse si suddividono in due categorie, speculative e pratiche: tra le speculative si contempla la fisica, della cui conoscenza sia Omero che Virgilio offrono buoni esempi quando toccano questioni relative all'attività degli elementi; tra le pratiche, spicca per importanza l'etica, che insegna il dovere morale. Come vuole anche Orazio (*idonea dicere vitæ, Ars Poet.* 334), il poeta educa il lettore mediante la rappresentazione dei doveri dell'eroe, degli errori dei personaggi negativi, nonché attraverso la descrizione delle pene e dei premi eterni: è da questi esempi poetici che scaturiscono riflessioni su tematiche morali – quali il giusto desiderio di gloria, la saggezza nella fortuna, la vita beata – tipiche di una certa tradizione neostoica diffusasi all'inizio del XVII secolo, grazie alle numerose edizioni dell'opera di Seneca ¹⁶⁹.

Di Politica il poeta si occupa quando imita tutte le forme di governo, i pregi e i difetti di ognuna, per quanto la forma migliore possibile secondo l'autore – quando non degenera in tirannide – rimane sempre la monarchia.

Trattando poi delle discipline matematiche, Sarbiewski si sofferma sull'aritmetica pitagorica: la digressione si incentra sui numeri pari e dispari, sul valore positivo degli ultimi e negativo dei primi, sul doppio generatore di discordia ¹⁷⁰.

Nel poema virgiliano è inoltre presente una vasta selezione di argomenti di natura teologica: l'immortalità, la sapienza di Dio, la provvidenza, l'intervento dell'azione divina nelle umane circostanze; e, soprattutto, la qualità dell'atto generativo di Dio, il quale crea col solo potere della mente.

Solo enim mentis imperio sine corporea actione Deus omnia perficit ¹⁷¹.

L'enciclopedia obliqua è costituita da una serie di preziosi contenuti sapientemente occultati dall'allegoria della *fabula* epica. Sarbiewski

si cimenta dunque nella rilettura in chiave allegorica dell'*Eneide*: il poema viene interpretato quale grande avventura dell'anima umana in viaggio verso la salvezza spirituale.

Un uso consapevole dell'immaginazione consente al lettore di immedesimarsi nella *fabula*, al punto da "vederla" con gli occhi della mente: l'obiettivo è quello di giungere a "vivere" in prima persona il racconto poetico, perché solo condividendo il "dramma" delle scelte dei personaggi, il lettore può perfezionarsi nelle proprie facoltà di scelta. La vista immaginativa, strumento desunto dalla pratica degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio, diviene strumento essenziale al ruolo psicagogico svolto dalla poesia e il poema diviene esso stesso un esercizio spirituale ¹⁷².

Enea, scortato dalla Venere celeste (che rappresenta il desiderio di sapienza), abbandona Troia in fiamme (allegoria delle ardenti passioni giovanili), per cercare la via della salvezza spirituale navigando verso il Lazio (allegoria della perfetta vita contemplativa), dove giungerà solo dopo varie peripezie: non è infatti possibile passare inammantante e senza perturbamento dalla condizione del peccato a quella della salvezza. Nel tribolato Enea, figlio di una dea e di un mortale, trova rappresentazione il dramma dell'uomo dilaniato dalla scissione tra appetiti sensibili e desiderio di beatitudine spirituale. Gioca qui un ruolo fondamentale la figura dell'anziano padre Anchise, il cui rifiuto di abbandonare Troia in fiamme, per esempio, è da intendersi quale allegoria del corpo inizialmente restio a seguire lo spirito sulla via dell'ascetismo, ma infine ridotto all'obbedienza. In quest'allegoria si nasconde il dettame di Ignazio di Loyola, che considera il corpo un elemento essenziale all'esercizio spirituale: purché sia prima purificato e ricondotto all'obbedienza, il corpo è utile a risanare ogni dicotomia e a ripristinare la condizione di equilibrio e unità. Il misticismo ignaziano, continuamente ricordato da Sarbiewski, prescrive infatti la partecipazione dei sensi alla contemplazione dello spirito («si applichino tutti e cinque i sensi alla contemplazione»), al punto da spingerli a percepire davvero certe sensazioni relative alle immagini figurate dalla mente: l'odore di bruciato della fiamme infernali immaginate durante la meditazione, per esempio, viene effettivamente sentito dal praticante gli *Esercizi spirituali*. Lo stesso procedimento, applicato alla lettura del poema virgiliano, fa sì che il lettore riesca a percepire l'odore delle fiamme che bruciano Troia, mentre colla mente le immagina, e possa così partecipare attivamente al dramma di Enea.

Unde magnus asceta Ignatius, parens noster, *quinque sensuum applicationem etiam ipsi contemplationi perfectissimæ proximam posuit* ¹⁷³.

Anche la vicenda della violenta separazione dell'isola di Sicilia dal-

l'Italia, un tempo unite tra loro, viene interpretata allegoricamente e ricondotta alla storia del corpo e dell'anima umani, creati da Dio in perfetta armonia reciproca e poi venuti in discordia per la naturale disposizione dei sensi all'errore. E proprio nell'isola Trinacria viene sepolto il vecchio Anchise: perché della sensualità, come vuole Ignazio, non vale disfarsi, semmai essa deve piuttosto essere occultata.

L'adesione del corpo alla lenta acquisizione della vera conoscenza è causa di continuo errore per lo spirito: il vecchio Anchise, infatti, portato faticosamente sulle spalle dal virtuoso eroe, commette continui falli nefasti, quali il consiglio dato alla flotta di dirigersi verso Creta (la conoscenza sensibile), piuttosto che verso il Lazio, vera patria (vera conoscenza). Come predice l'oracolo di Apollo, Enea dovrà tornare nel luogo da cui è provenuta la sua stirpe, perché per aspirare alla vera sapienza, alla vera libertà, bisogna conquistare la conoscenza di sé stessi: è il celeberrimo dettame del *nosci te ipsum*.

La riflessione sulla libertà – uno dei motivi centrali del discorso ignaziano – si incentra sull'interpretazione sarbiewskiana di due importanti figure dell'*Eneide*: il timoniere Palinuro, allegoria del falso libero arbitrio, che si lascia condurre dal vento in poppa (cioè le passioni); e il mare sconfinato, allegoria del vero libero arbitrio, che all'uomo consente di operare qualsiasi scelta in piena libertà, di navigare cioè seguendo ogni rotta possibile.

Le creature fantastiche, poi, in cui s'imbatte l'eroe durante il suo viaggio, sarebbero altrettante allegorie delle tentazioni: la cupidigia, *fons omnis mali* (San Paolo), è ad esempio rappresentata dalle Arpie; la tirannide prende le fattezze del Ciclope, sanguinario divoratore d'uomini.

L'arrivo a Cartagine è una tappa fondamentale nell'accidentato viaggio diretto alla vera conoscenza. La selva che accoglie l'eroe appena sbarcato rappresenta l'impedimento più arduo da superare: quello delle false verità.

Dum enim a contemplatione, quæ est circa unum et universale, incautius ad singulorum scientiam deflectit, in silvam, id est in animi distractionem ob rerum singularium multitudinem, quas considerat, incidit ¹⁷⁴.

Al di là del frangente peccaminoso – la passione per Didone – la sosta africana inaugura un capitolo molto positivo del viaggio di Enea: così come il Lazio è il simbolo della perfetta vita contemplativa, allo stesso modo la città di Cartagine lo è della perfetta vita attiva. Sarbiewski ce la descrive come la realizzazione della Repubblica platonica: e tuttavia è necessario che l'eroe l'abbandoni, affinché si dedichi pienamente alla ricerca della vita contemplativa.

Centrale per importanza – non solo per la sua collocazione nella struttura della *fabula* – è l'episodio della discesa di Enea nell'oltretom-

ba: la Sibilla, che gli permette l'accesso agli Inferi, simbolizza la fede in Dio senza la quale diviene inutile ogni conoscenza umana; e il ramo d'oro, di cui ella dota l'eroe, rappresenta il *labor speculandi*¹⁷⁵, necessario al discernimento del vero nel particolare. Il raggiungimento della sapienza è infatti cosa ardua – e l'etimologia che l'autore dà della parola *Latium* è appunto *latere* “essere nascosto” – proprio perché il vero è oscurato dalla moltitudine dei casi singolari i quali confondono l'intelletto: è proprio inducendo l'intelletto in stato di disorientamento, che il demonio perde l'uomo. Perciò l'intelletto diviene il principale strumento di salvezza: educarlo al discernimento significa insegnargli a distinguere le verità singolari, per poi connetterle tra loro in più ampie proposizioni veridiche.

Invisit vero primo lucum Apollinis, qui ispe est difficultas inveniendæ sapientiæ propter opacitatem veri ex multitudine instantiarum singulariumque. Ex singulorum enim veritate colligitur ipsa universalis sapientia¹⁷⁶.

Nel laborioso viaggio del *nosce te ipsum*, l'oltretomba si pone come tappa cruciale: conoscendo, nei Campi Elisi, la natura della propria anima, e nell'Ade la natura del proprio corpo, si realizza la predizione platonica, secondo cui prendere atto dei vizî derivanti dalla propria sensualità è una discesa all'inferno, mentre il paradiso si trova nel godimento dei doni del proprio spirito.

Re vera Plato descendere in se ipsum et cognoscere vitia corporis appellavit descendere in inferos, cognoscere vero præstantiam animi appellavit ascendere in cælum vel Elysium¹⁷⁷.

La descrizione delle pene e dei premi eterni dell'oltretomba virgiliano donano, inoltre, maggiore efficacia alle riflessioni morali del lettore.

Solo la poesia è adatta a scortare l'anima umana fino al sommo grado della sua perfezione: non a un filosofo e nemmeno a un retore, bensì a un poeta, Museo, spetta l'alto compito di indottrinare, mediante l'intonazione di un canto allegorico, Enea nei Campi Elisi.

Hic fingit Maro addiscere hoc Æneam et cum Sybilla exquirere a Musæo poeta, ibidem in Elysiis campis versanti, ut ingeniosissime simul et occultissime insinaret poetis esse proprium totam in fabula sua ethicam docere. [...] Docet ergo Æneam ipsum ad speculandum verum viam Musæus, sed non facile, at quasi allegoricam, difficilem et antractuosam¹⁷⁸.

Sull'esegesi del ruolo di Anchise (la sensualità) il quale introduce Enea alla beatitudine dei Campi Elisi, Sarbiewski non ha dubbi: il corpo – nell'esercizio della filosofia pratica – svolge un ruolo importante nella fase iniziale di acquisizione del vero; quando giunge poi il mo-

mento della frequentazione della filosofia speculativa – la quale si fonda solo su conoscenze universali mai inquinate da cognizioni particolari derivate dai sensi – vi è il completo oblio della sensualità.

Cur tamen Anchises postea Æneae omnia revelat et ostendit in Elysiis campis bonorum præmia? Nimirum ipsa sensualitas plurimum confert ad utiliter speculandum in hac vita beatitatem futuræ. Hinc, ut iam monui semel, *quinque etiam ipsorum sensuum applicatio utilissima est* ¹⁷⁹, et potissimum ad hæc, quæ a nobis tamquam iucunda adamari debent. Et hæc est universalitas, quam addiscit Æneas paulatim, quæ est ethica.

Autem facit initia difficilioris philosophiæ, quæ est speculativa. [...] Oportet enim in cognoscendis rerum universalibus ideis quasi mori, hoc est a sensibus abstrahi, qui singularia tantum cognoscunt, famere præterea et negotiis externis penitus obdormiscere ¹⁸⁰.

Una tagliente spada (l'acume nel giudizio) consente a Enea di discernere da un lato le singole verità, e dall'altro la contraddizione tra le proposizioni: egli diviene così capace di distinguere, nella Chimera, da un lato le tre differenti nature della capra, del drago e del leone, e dall'altro la loro falsa connessione in un'unica creatura. L'intelletto speculativo dell'eroe ha maturato la piena autonomia nel discernimento, è dunque diventato degno di accedere alla conoscenza della natura delle cose e della stessa creazione dell'universo ¹⁸¹.

L'antagonismo tra Enea e Turno, infine, uno dei luoghi più accattivanti della *fabula* virgiliana, è reso dall'infaticabile *vis* ermeneutica del gesuita quale interminabile e faticosa disputa dialettica per la conquista del vero. L'eroe italico, dotato non a caso di elmo a forma di Chimera (la falsità), rappresenta il sofisma, cioè la connessione falsa di singole verità: l'ignoranza attiva, il modo fallace di argomentare. Benché Turno sia scortato da temibili soci – tra cui Mezenzio (la falsa teologia) – a costui Enea riuscirà a strappare, dopo lungo dibattimento, la mano di Lavinia, principessa italica, la quale simboleggia la comprensione del vero al di là delle apparenze: ed è al greco “labé”, (“prehensio”, cioè *comprehensio veri*) che vien fatta risalire l'etimologia del suo nome.

Falsitas enim nihil aliud est, immo et ipso sophisma, nisi unius cum altero inepta et falsa connexio, qualis est connexio draconis, capræ et leonis in Chimera. Hanc autem capite gestat Turnus ¹⁸².

L'intervento di Venere (l'amore per la vera sapienza) in favore dell'eroe è risolutivo, poiché in virtù di esso Enea uccide parecchi nemici sul campo: significa che l'uomo il cui intelletto avanza sulla strada del vero riesce a confutare i vani sofismi e le false opinioni.

Proinde multos mactat, hoc est rationes et auxilia sophistica confutat, præcipue vero Mezentium illum, hoc est ex falsa theologia depromptas rationes.

La trama di tutta la seconda parte dell'*Eneide* è incentrata sulla guerra tra Enea e Turno: essa è considerata quale l'allegoria protratta della disputa dialettica. Un'allegoria, questa, utilizzata anche da Ignazio, il quale, negli *Esercizi Spirituali*, fa largo uso della terminologia relativa all'attività guerresca: egli chiama "cavaliere"¹⁸³ l'esercitante intento nella lotta interiore contro il male; definisce "armi" gli strumenti dialettici mediante i quali l'uomo giusto combatte dentro di sé le astuzie del demonio (definito il Nemico) e si volge alla conquista della libertà dell'anima per ricondursi vincitore al cospetto del suo Signore Comandante d'Eserciti Gesù Cristo.

Delectare

A una vivanda abbondante deve accompagnarsi un prelibato condimento, così che non venga mai a noia: allo stesso modo una *fabula* estesa, perché non provochi tedio, deve suscitare gran diletto. La questione della *suavitas fabulæ* è dunque determinante nella prassi poetica.

Ricorrendo ai "trucchi" tipici dell'affabulazione poetica, l'autore pone il lettore come sotto incantesimo: la sua fantasia viene quindi proiettata in un "altro" mondo, dove le categorie del possibile e dell'impossibile perdono d'attendibilità, lasciando il posto alla magica scintilla del dubbio: sto o non sto sognando?

Per Aristotele, in un racconto, sono la varietà e la meraviglia ad arrecare diletto. Nel costruire la vasta struttura di un poema epico, il poeta deve tener conto della seguente equazione: Grandezza : Meraviglia = Unità : Varietà. Tuttavia non basta che le azioni narrate siano variegata e meravigliose, perché ne scaturisca piacere: esse debbono anche essere probabili, cioè credibili, in quanto intimamente connesse alla trama del racconto di cui sono una verosimile conseguenza. Questo perché in genere diletta ciò che si è convinti possa davvero accadere: è preferibile un evento impossibile ma credibile, in seno alla *fabula* in cui è narrato, a uno possibile ma non credibile in termini narrativi.

In sintesi, è da questi tre elementi che deriva la soavità della *fabula*: varietà, meraviglia e probabilità delle azioni narrate.

[...] oportet ulterius progredi, nempe, ut addatur aliqua tertia virtus, quæ faciat illud mirum et illud varium quasi existere et verum apparere. Nam alias multa mira et varia cogitantur a nobis tamquam possible, et tamen non delectant nos. Delectarent autem, si ea etiam existere cognosceremus. Sic ergo ad delectandum fabulæ lectorem præter varietatem et admirabilitatem addenda est probabilitas, per quam ex statu possibilitatis extrahantur illa mira et varia in statu existentia, non ut ex vi argumentationi alicuius veræ, quam poetæ adhibeat, lector assentiatur res illas existisse vel existere, sed ex vi artificiosæ cuiusdam narrationis, quæ sit inter se connexa, ut pareictis quibusdam alia, quæ sequuntur, connexe et probabiliter accidisse putentur¹⁸⁴.

Affinché risponda al criterio di *varietas*, è necessario infine che la trama del racconto epico sia adeguatamente *perplexa*: deve cioè esservi un'equilibrata alternanza di eventi favorevoli e sfavorevoli. I due criteri di *admirabilitas* e di *probabilitas*, sono tra loro strettamente connessi in quanto, come si diceva prima, lo stupore generato da un evento fittizio non sortisce effetto alcuno sul lettore, se non è da questi ritenuto probabile.

Nella *Poetica* di Aristotele (XXIV) la questione viene affrontata in questi termini: il poeta tragico applica pedissequamente il criterio di probabilità, col risultato che la sua opera diviene perfetta; invece all'epico è talora concesso, per via della vastità della materia, di narrare anche eventi improbabili, compromettendo la qualità del poema. La tragedia, rappresentata visivamente sul palcoscenico, non può sfuggire al rigoroso vaglio degli spettatori che puntano direttamente i loro occhi sulla vicenda. Il poema epico, invece, può più facilmente celare una qualche incongruenza, in virtù del suo essere mero "dramma mentale": il lettore segue la vicenda solo con lo sguardo interiore, al quale evidentemente il pensatore greco attribuisce una certa "miopia".

L'osservazione aristotelica, che suona quasi come una lieve critica al poema epico a favore della prediletta forma tragica, viene da Sarbiewski capovolta. L'autore del *De perfecta pœsi* riconosce alla poesia epica una totale superiorità rispetto alla poesia tragica, proprio perché è sganciata da qualsiasi *medium* visuale: l'immaginazione epica rivela, assumendo un potere straordinario, una vocazione poetica quasi divina¹⁸⁵.

Lo spettatore guarda con occhi sensibili l'Enea rappresentato in teatro, ed è costretto a raffigurarselo nelle fattezze dell'attore che lo impersona: se lo rappresenta non in modo astratto e universale – come avrebbe dovuto essere – ma in modo del tutto particolare, vedendo l'Enea rappresentato sulla scena e solo quello, incarnato in un volto singolo. Se invece lo vede con gli occhi della mente, effigiato nel verso epico, il lettore riesce allora a raffigurarselo secondo universale¹⁸⁶. In questo il poema epico supera il tragico, sebbene quest'ultimo riesca più perfetto sul piano dell'unità.

Un problema non dissimile era già stato affrontato in ambiente gesuitico, relativamente all'uso di immagini per la raffigurazione mentale del volto di Cristo nella pratica degli *Esercizi Spirituali*: il viso di Gesù, rappresentato mentalmente, deve assumere la forma universale del Verbo stesso; non può dunque incarnarsi in un'immagine particolare, ispirata al volto di un modello umano. La questione fu oggetto di studio da parte del poeta Gian Battista Marino: nelle *Dicerie Sacre* egli notava come l'unica immagine materiale esistente, che ritrae il volto di Cristo mantenendone i caratteri di assoluta universalità, sia quella della Sacra Sindone; qui la mano di Dio ha miracolosamente impresso nella singolarità di una tela i tratti assoluti del suo Figlio fattosi Carne.

Hæc vero eadem singularia in contextu epico magis latent. "Ideoque", inquit, "mirandum maxime epopœiae convenit, quoniam in ea ad ipsum agentem minime respicimus", hoc est oculis illum non videmus. Neque tam vivaciter in abstracto cogitatum examinamus quandam Æneam, quam examinaremus hunc ut hunc Æneam in scæna agentem¹⁸⁷.

L'elaborazione di finzioni meravigliose è assai complessa e richiede una grande abilità da parte del poeta. Gli eventi generati dal caso, per esempio, perché risultino meravigliosi in una narrazione, debbono rispondere a una sorta di logica nascosta: emblematico è l'episodio virgiliano della statua di Mizio, che cade accidentalmente addosso proprio all'assassino di costui. Al contrario, gli eventi generati da agenti razionali devono sembrare del tutto illogici: come nell'episodio di Turno, il quale senza saperlo insegue la sua alleata Giunone che ha preso le fattezze del nemico Enea.

Saper destare meraviglia¹⁸⁸ è dunque una delle principali finalità della poesia epica: la curiosità del lettore è mossa infatti da un naturale desiderio di continua novità ed è su di essa che fa leva l'abilità del poeta. Come s'è detto, però, il mirabile deve essere strettamente connesso al probabile: il lettore si lascia infatti "incantare" solo da quegli eventi fittizi che ritiene credibili. Questo perché allo stupore iniziale subentra sempre il ragionamento, e la mente giudica circa la credibilità delle azioni mirabili appena lette: azioni giudicate del tutto improbabili faranno scemare ogni effetto meraviglioso¹⁸⁹.

Per Sarbiewski, questa allerta indagatoria del lettore è più che positiva, perché ogni ricerca del vero nasce in un campo fertile di dubbi. Il lettore dubbioso è pronto ad aprirsi alle più alte novità spirituali: è dal dubbio che scaturisce la ricerca, dalla ricerca la scoperta, dalla scoperta la meraviglia, dalla meraviglia il ragionamento, dal ragionamento un nuovo dubbio. In questo risiede il potere psicagogico della poesia: il meraviglioso poetico genera un tipo stupore che sospinge verso la ricerca del vero. E la poesia può, in tal senso, essere considerata filosofia.

Il lettore viene trascinato dal potere della finzione favolosa: crede e non crede; domanda e si risponde; cerca incessantemente, dietro ogni figura allegorica, una verità che gli si riveli. Al termine del suo percorso di lettura – del suo esercizio spirituale – non sarà più lo stesso di prima, avendo viepiù affinato la lama del proprio intelletto.

La *fabula* deve dunque generare, al contempo, effetti meravigliosi e dubbî. Il dubbio è lo stimolo alla verità che spinge a usare l'arma dialettica per sconfiggere il male in tenace dibattito. È la cellula attiva che fa ardere il desiderio di distinguere il vero dal falso. Il dubbio si risolve in un nuovo dubbio da risolvere: è il senso stesso della filosofia, quello di un'eroica impresa, una peregrinazione intellettuale alla stregua di quella di Enea per il Mediterraneo.

Ma in un racconto poetico, i dubbî non possono essere sempre risolti in modo veloce e definitivo, perché verrebbe meno il principio attivo dell'intero ingranaggio. In un discorso retorico, anch'esso disseminato di dubbî, le cose stanno diversamente: poiché il fine ultimo dell'eloquenza è la persuasione, è infatti necessario che ogni incertezza a un certo punto si dilegui. Il discorso poetico è un movimento circolare perpetuo: quello oratorio invece è un movimento unidirezionale con un inizio e una fine.

È vero anche, però, che i dubbî trovano una loro ragion d'essere proprio perché vengono risolti: ché altrimenti generebbero soltanto ignoranza. Come può accadere allora, che nel poema eroico un dubbio si risolva senza essere risolto e che da questo non si generi ignoranza bensì saggezza?

La costruzione poetica ha un segreto meccanismo che permette la concordanza di meraviglioso e probabile: il paralogismo (Aristotele, *Poet.* XXIV). Ricorrendo alla falsa deduzione, il poeta può momentaneamente soddisfare i dubbî del lettore, per quanto questi, ragionando, continui ancora a dubitare¹⁹⁰. Una volta convintosi che un evento sia potuto accadere, il lettore dà per scontato che anche la premessa da cui l'evento si è generato, per quanto falsa, sia sincera. Ciò avviene perché in genere il lettore è poco propenso a contraddirsi: se ha già dato la propria fiducia a una narrazione, non vorrà successivamente entrare in contraddizione negandone la premessa.

Nella *fabula* eroica, dunque, il meraviglioso viene per lo più reso probabile per via di paralogismo. Si tratta di un sofisma, così lo definisce Sarbiewski, vero e proprio. Rispetto, però, ai *sofismata* retorici, non ha alcuna controindicazione: non persegue finalità suasive; non mente, in quanto fonda i ragionamenti nel campo dell'universale, dove non può esistere menzogna. Il paralogismo "inganna" il lettore per un fine alto. Esso "inganna" la facoltà ragionativa – attivata dal dubbio a sua volta insinuato dallo stupore – quindi proietta l'immaginazione in una dimensione «né vera né falsa»: un mondo propriamente vivo per quanto non reale, che suscita nel lettore la sensazione del sogno. Il paralogismo consente al meccanismo dubbio-stupore-ragionamento di interrompersi per un istantaneo "corto circuito": il Vero può così trovare una via per manifestarsi.

At vero, ut iam dixi, probabilitas poetica conservat admirationem, non enim vere omnino per veram argumentationem, sed, paulo post docebo, per sophisma causam confictam rei ostendit, decipiendo ipsum lectorem suaviter ut proindeallata probabilitate dubius sit adhuc et in media deliberatione et somnio quodam, an verum sit quod dicatur¹⁹¹.

La questione se la poesia debba considerarsi quale mera *ancilla* della retorica, o peggio, della sofistica (è il caso di Castelvetro), animava

da tempo un ampio dibattito, nel quale si inserisce Sarbiewski: egli sottolinea le differenze sostanziali tra la probabilità del ragionamento retorico e la probabilità della finzione poetica¹⁹².

Innanzitutto, il discorso retorico utilizza la probabilità al fine di persuadere per mezzo dell'argomentazione: al contrario, il discorso poetico non vuole persuadere, ma utilizza la probabilità per "cattare" la mente del lettore attraverso la finzione narrativa.

In secondo luogo, la retorica, poiché intende dimostrare, si proietta in una dimensione probabile particolare, dove è possibile mentire: invece la poesia rappresenta solo ciò che sarebbe potuto accadere, tratta cioè della «probabilità astratta», dove è impossibile mentire.

Infine il discorso retorico, volendo giungere a una conclusione, interrompe l'effetto meraviglioso e il dubbio filosofico a esso strettamente connesso: invece il discorso poetico si volge al mantenimento dell'effetto mirabile, affinché l'immaginazione compia i suoi viaggi.

Nota autem probabilitatem rhetoricam et poeticam penitus essentialiter differre. 1. Quia probabilitas rhetorica formaliter fit per argumentationem, poetica vero nullo modo, sed tantum per quoddam artificum dispositionis narrativæ [...]. 2. Probabilitas rhetorica habet plerumque intentum reale et ultimum, ut credatur hoc ita accidisse, poetica vero interdum tantum hoc ita potuisse accidere vel debuisse, si omnino vel probe accidisset. Atque hæc causa est, cur poetæ non mentiantur, abstractivam enim habent probabilitatem. Abstrahentium autem, ut docet Aristotes, non est mendacium. 3. Differunt quoad effectum, nam probabilitas rhetorica interrompit admirationem, multoque magis philosophica, cum per argumentum verum vera alicuius causa ostenditur probabiliter¹⁹³.

Le fonti soprannaturali sono le migliori per formare dei paralogismi nella *fabula* epica: risulta infatti più credibile un meraviglioso proveniente da Dio; inoltre la parola di un dio difficilmente viene messa in discussione. Nell'episodio dell'oracolo di Apollo contenuto nell'*Eneide*, ad esempio – dove a Enea viene predetto il ritorno nella sua patria d'origine – la falsità della premessa viene riassorbita dall'agnizione finale: per via delle origini venete degli avi troiani, sarà rivelato infatti che non è Ilio, ma l'Italia la vera patria dell'eroe.

Una *fabula* ben costruita deve dunque essere fittamente intessuta di false premesse, destinate a risolversi inaspettatamente: deve diventare un mosaico di richiami sapientemente disposti, capaci di meravigliare il lettore dalla mente più attenta.

Movere

Quando la commozione si unisce al diletto, l'indottrinamento nascosto nella *fabula* epica risulta più che mai gradito. Diletto e commozione spesso s'accompagnano, perché generalmente piace ciò che com-

muove: ed è dall'unione delle due componenti che deriva il migliore effetto poetico possibile.

Per commozione si intende il forte scuotimento dell'animo che segue a una narrazione patetica: un'esperienza estetica altrimenti identificata con pietà e terrore. È insolito che un lettore così attento di Aristotele quale è Sarbiewski, non spenda nemmeno una parola sul fenomeno di "purificazione" delle passioni negative, dal momento che proprio dalla catarsi deriva alla poesia il suo più alto valore sociale.

La questione del ruolo psicagogico della poesia viene affrontata dal gesuita secondo una prospettiva strettamente platonica: egli non si avventura mai nella discussione circa gli effetti psico-fisici dell'arte versificatoria, perché ciò lo condurrebbe prima o poi a condannare la poesia in quanto suscitatrice di pericolose passioni. Egli si limita semplicemente a considerare la commozione un mero aspetto formale di quella complessa vicenda intellettuale, che è il percorso educativo compiuto dal lettore attraverso la lettura dell'epopea.

La commozione scaturisce da eventi terribili o pietosi che – come nel caso del diletto – devono rispondere ai criteri di varietà, meraviglia e probabilità: la varietà delle peripezie e delle agnizioni è di per sé mirabile e commuove con diletto; gli eventi terribili e pietosi sono di per sé mirabili purché rispondano rigorosamente alla legge della probabilità. Nessuna commozione piacevole deriva infatti all'uomo che diffida della verosimiglianza degli eventi narrati.

Quasi diceret non tantum hoc er hoc fieri debere in fabula habente agnitionem et peripetiam, sed insuper debere hoc ex alio sequi, hoc est ipsas peripetias et agnitiones probabiles esse debere. Quod, tertio, spectat ad admirabilitatem, respectu etiam huius delectatio participat cum motu, nam horribilia terribiliaque semper etiam inter se sunt admirabilia, ut ex experientia patet. Neque mirum ita esse affines sibi delectationem et motum in fabula ¹⁹⁴.

I "meccanismi" della *fabula* propriamente atti a *movere* sono: la peripezia (il mutamento di un evento nel suo contrario); l'agnizione (lo scioglimento della *fabula* nella direzione della felicità o dell'infelicità definitiva del protagonista); la perturbazione (l'introduzione di un evento che sconvolge il momentaneo stato d'equilibrio dell'azione).

Relativamente alla peripezia, il maggiore effetto di commozione possibile deriva da un mutamento nel pieno centro dell'azione, il quale prometta un miglioramento della situazione e invece procuri un tragico peggioramento di essa.

Tra i rivolgimenti dell'azione, poi, ve ne sono anche di un tipo puramente speculativo: essi hanno il compito di rivelare al lettore alcune informazioni che lo preparino agli eventi prossimi venturi della *fabula*, innescando e incoraggiando quel processo intellettuale di *curiositas* che è la *forma mentis* atta alla ricerca filosofica. Così accade, ad esem-

pio, nel caso dell'apparente non-veridicità dell'oracolo di Apollo, il quale nell'*Eneide* preannuncia che Palinuro giungerà a toccare la terra italia: un'affermazione che si palesa veritiera solo perché il timoniere troiano arriverà a destinazione come cadavere spinto dalle onde.

La migliore agnizione possibile è quella che rispetta con severità i criteri di necessità e verosimiglianza, riuscendo anche a generare effetti meravigliosi. Lo scioglimento costituisce un aspetto fondamentale della *fabula*, perché è il momento in cui il lettore fa una sintesi di tutti gli elementi del racconto e ragiona sulla loro credibilità ¹⁹⁵.

Esistono agnizioni che scaturiscono dalla memoria di un evento, altre dal riconoscimento di un oggetto, altre dal ragionamento sillogistico. Sarbiewski predilige il genere della "non-agnizione", del quale Aristotele non si sarebbe occupato. Il non-riconoscimento provoca nel lettore una certa *suspence*: tale effetto proviene dalla contraddittorietà di una data situazione, che l'autore definisce quale *dissentaneum* ¹⁹⁶.

Ricorrendo a uno schema critico molto simile a quello da lui stesso utilizzato nel trattato sull'arguto e l'acuto nell'epigrammatica ¹⁹⁷, Sarbiewski osserva che più una situazione è contraddittoria, e più da essa scaturisce una tensione, sia intellettuale che emotiva, che giova alla qualità della *fabula*: perché, desiderando lo scioglimento, il lettore rimane più che mai avvinto alla trama in atto. Lo stato di maggiore tensione è generato dalla reazione di due eventi tra loro, la quale scaturisce dalla completa ignoranza degli agenti, mentre il lettore rimane onnisciente: preceduta da una sapiente anfibologia, l'agnizione sortirà straordinari effetti di meraviglia, diletto e commozione.

L'effetto è ancora più potente, poi, se lo scioglimento non si realizza affatto. Si ritorni all'esempio di Turno armato di spada, che insegue la sua alleata Giunone celata nell'immagine del nemico Enea: l'episodio sarebbe molto meno mirabile, dilettevole e commovente se Turno conoscesse la vera identità del suo avversario ¹⁹⁸.

La perturbazione, *actio letifera continens terrificum quid et miserabile*, è, delle tre componenti della *fabula* qui esaminate, quella più strettamente connessa alla commozione.

Lo stupore e la commozione s'accrescono in modo proporzionale: riesce, ad esempio, più sconvolgente un'azione mirabile che narri del duello tra due amici piuttosto che tra due nemici.

Un'azione terribile e pietosa può essere prodotta da un agente consapevole: è il caso di Medea che sa di uccidere i propri figli (per il gesuita un'azione del genere è da considerarsi non eroica, bensì indegna). Può essere prodotta da un agente momentaneamente inconsapevole che scopre solo poi di essere stato l'autore di un misfatto: è il caso di Edipo, che ignora d'aver commesso incesto. Può essere causata da un personaggio inconsapevole del suo misfatto e che mai colmerà il proprio stato di ignoranza.

La migliore forma di perturbazione – non trattata da Aristotele – però, è quella in cui l'eroe sta per compiere inconsapevolmente un misfatto, ma per il sopraggiungere di un riconoscimento *in medias res*, se ne astiene *in extremis*: esempio ne è l'episodio di Ifigenia, la quale riconosce il fratello Oreste mentre è sul punto di sacrificarlo agli dei, perché dall'interruzione del fratricidio provengono il massimo stupore e la massima commozione.

Il teatro

Nel solco di una lunga e gloriosa tradizione dei collegi della Compagnia di Gesù, dove l'attività teatrale era considerata importantissima per la formazione degli allievi, il *De perfecta pœsi* si chiude con una breve appendice dedicata alla commedia e soprattutto alla tragedia che, come l'epopea, tratta di azioni eroiche. Dopo un'iniziale bacchettata al Pontano (*Pœticarum Institutionum libri tres*, II, 18)¹⁹⁹, l'autore passa in rassegna le principali caratteristiche della poesia di scena, sviluppando osservazioni che in niente si discostano dal testo della *Pœtica* aristotelica.

Di un certo interesse risulta, però, la riflessione circa la *figendi potestas* dei due generi drammaturgici: l'*inventio* comica gode di una totale libertà perché può basarsi su di una *fabula* del tutto inventata, il che aveva spinto Scaligero a definirla nientemeno che genere perfettissimo; invece l'*inventio* tragica è meglio che si fondi su di una materia storicamente accertata. Che la trama comica possa essere del tutto inventata, deriva dal fatto che è più facile plasmare racconti modellati su realtà vili e basse: e questo non costituisce un vantaggio. Dall'altro lato la tragedia richiede una perizia infinitamente più alta: come nel caso dell'epica, si tratta di un processo di ri-facitura idealizzata di eventi storici tra i più nobili mai esistiti. Quanto alle macchine di scena, delle quali si abusa talora nella commedia, nella tragedia esse devono adoperarsi con grande cautela, poiché lo stupore deve scaturire dal testo poetico più che dal ricorso a vari armamentari.

Tra le varie questioni, appare di un certo interesse quella relativa alla scelta del personaggio tragico: si tratta di una rilettura in chiave cristiana della problematica dell'eroismo.

È possibile – si chiede il gesuita – rappresentare come tragico sulla scena il martirio di un santo tratto dalla storia cristiana? La risposta è negativa. La morte in Cristo, infatti, attraverso il martirio, non può essere affatto considerata un evento catastrofico, come qualsiasi altro evento tipico di una *fabula* tragica: si tratta piuttosto di un'agnizione felice. Inoltre l'eroe tragico, per quanto dotato di grande magnanimità, indulge comunque a una certa debolezza spirituale, quel miasma che

lo ha reso colpevole agli occhi degli dei almeno una volta e ne ha sancito la condanna: invece un uomo perfetto, un santo, ineccepibile per virtù, non può divenire in alcun modo oggetto di narrazione tragica. Il peccato, anche in forma lieve, è dunque necessario per azionare il meccanismo tragico.

L'*excursus* sugli accorgimenti scenici è abbastanza esteso: colpisce la dedizione con la quale un *philosophus platonicus* descrive il ruolo delle scene, delle luci, delle posture del corpo degli attori e del coro durante la rappresentazione tragica. Si capisce che deve essere un grande conoscitore dei “segreti” del palcoscenico: egli si preoccupa di raffinatissime questioni prospettiche, affinché risulti sempre salvaguardata la visuale dello spettatore e non si infranga mai l'effetto illusorio. Se da un lato Sarbiewski riconosce che l'epica è un genere più perfetto della tragedia, dall'altro lato ammette anche che la *fabula* rappresentata a teatro, esercitando un grande potere sul pubblico, persegue con sicurezza la finalità ultima di educarlo. E il dramma ottiene tale effetto proprio perché fa leva sui sensi – i sensi nobili: vista e udito – dello spettatore, i quali vengono accortamente sollecitati dalla suggestione della luce, dalla sapienza della prospettiva, dal fascino della sonorità: anche per queste vie l'indottrinamento morale perviene alla sua meta.

Per quanto dunque l'autore raccomandi sempre la sobrietà – poca musica, poca danza, scarsa affettazione delle movenze del corpo nella recitazione degli attori – si interessa molto ai *media* corporali: i suggerimenti, per l'attore, di cadenzare il ritmo delle parole, d'adeguare a esso l'incedere del passo e il gesto della mano ²⁰⁰, rimandano alla grande tradizione gesuitica della trattatistica sul *decorum* dell'*actio* oratoria, cui appartiene il celebre trattato coevo, le *Vacationes autumnales* di padre Louis de Cressoles ²⁰¹.

Tanto maggiore sarà la concentrazione dello spettatore in platea, tanto maggiori saranno i vantaggi in termini di ricezione del messaggio poetico. Per questo l'autore sconsiglia il teatro all'aperto e raccomanda di organizzare rappresentazioni in teatri al chiuso: in una “scatola” scenica ben delimitata da quinte e celetto, l'attenzione dei sensi può essere più facilmente catturata e condotta, con l'ausilio dell'immaginazione, alla contemplazione visiva della scena ²⁰².

Seguono delle vere e proprie nozioni di architettura teatrale: per garantire il massimo dell'illusione scenica, le quinte vanno costruite su parallelepipedi girevoli dipinti da ogni lato, tali da rendere possibile il mutare istantaneo delle scene; queste ultime vanno dipinte rispettando le leggi della prospettiva; le macchine teatrali, poi, devono restare sempre ben nascoste ²⁰³.

Ed è all'insegna delle più alte lodi di Virgilio, che si conclude, così com'era iniziato, il *De perfecta pæsi*. Il finale dell'opera di Sarbiewski è infatti dedicato ad alcune considerazioni sulla poesia bucolica: Vir-

gilio ne incarna il massimo esempio antico, seguito dal Sannazzaro in epoca moderna, come affermano anche lo Scaligero e il Pontano.

La poesia bucolica è seconda solo all'epica in quanto a perfezione: sebbene non sia animata da una *fabula*, essa è comunque capace di articolare in modo straordinario il linguaggio allegorico. Attraverso le *figuræ* dei pastori arcadi intenti nella cura del gregge, vengono resi elegantemente i due sommi insegnamenti del vigilare sullo Stato e del prendersi cura delle anime. Attraverso tali insegnamenti, la poesia bucolica assume un ruolo di grande importanza sociale, perché si rivolge ai due pilastri fondamentali su cui poggia l'intero edificio della società secentesca: i principi e gli uomini di Chiesa.

Nulla autem pœsis præter epicam bucolica est allegoriæ capacior. Commode enim laudari possunt principes vel moneri. Sub cortice enim curæ pastoriciæ latere potest vigilantia principis circa rem publicam procurandam eiusdemque felix aut calamitosus exprimi status in numero vel manco, in macilento vel pingui armento. Christiani commode possunt pœtæ in Sacris Libris episcopi et pastores vocantur animorum ideoque et pedum gerunt. Sed de his prolixius habes apud Pontanum et Scaligerum²⁰⁴.

¹ Aristotele, *Poet.*, IX, 5 (1451b).

² La questione è ampiamente affrontata da tutti i trattatisti tra il XVI e il XVII secolo che fanno riferimento alla poetica di Aristotele. Si veda ad esempio Giacomo Pontano, *Iacobi Pontani de Societate Jesu Pœticarum Institutionum libri tres, iuxta secundam editionem Ingolstadij*, Ludguni 1617, p. 24: «Vides, opinor, quam recte Aristoteles pronuntiaverit pœsin esse philosophotero; Philosophia quid namque ta kath'oluo universalia intuetur, quid et qualis nempe sit homo, equus, corpus, motus: non quid aut qualis Socrates, Bucephalus, quid meum tuum, aut hoc corpus, hic motus: individua enim, ut vocant Dialectici, sub scientiam non cadunt quia fluxa, mutabilia, inteirui obnoxia sunt. Et pœtæ quidem hoc universum in singularis definitisque personis exprimunt ac repræsentant ut Virgilius in *Ænea* magnanimum ac religiosum principem. Hoc philosophi non solent: definitionibus enim præceptis, ac disputatione contenti, exempla non requirunt».

³ M. K. Sarbiewski, *De perfecta pœsi, sive Vergilius et Homerus*, a cura di M. Plezia e S. Skimina, Wroclaw 1954, p. 5. Qui e nelle citazioni che seguono si mettono in corsivo le frasi suscettibili d'interesse.

⁴ Ivi, p. 6.

⁵ Il ragionamento di Sarbiewski non tiene conto del fatto che anche la pittura e la scultura "raccontano" azioni umane descrivendole nell'istante della rappresentazione figurata. Il marmo o il colore dello scultore e del pittore sono da considerarsi alla stregua del suono delle parole del poeta, vera "materia" del fare poetico. Quanto all'argomento, ossia alle storie narrate dalle tre arti, esso non muta sostanzialmente, muta solo la maniera in cui viene rappresentato. Quanto all'uso dell'immaginazione, poesia pittura e scultura sono dunque sorelle: è sul piano della rappresentazione – nel tempo per la poesia, nello spazio per la pittura e la scultura, secondo la lezione di Lessing – che si gioca il vero scarto differenziale.

⁶ M. K. Sarbiewski, cit., p. 6.

⁷ Si legga a tal proposito cosa dicono Scaligero, Pontano e Donati. *Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Pœtices libri septem*, apud Antonium Vicentinum 1611, p. 3: «Pœtæ igitur nomen non a fingendo, ut putantur, quia fictis uteretur, sed initio a faciendo versu ductum est: simul enim cum ipsa natura humana extitis vis heac numerosa, quibus versus clauduntur». *Iacobi Pontani de Societate...*, cit., p. 4: «Pœtæ nomen para to poiein deflexum est. Quam vocem facere atque fingere cum interpreterentur, pœta nobis factor et fictor, sive imi-

tator, atque poetica proinde ars faciendi atque fingendi, sive imitandi exponetur». *Alexandri Donati senensis Ars Poetica libri tres*, Venetiis 1684, p. 3: «Poesis a faciendo nomen invenit, poiein enim facere, poiesis factio, poietes factor est. Sed quamvis omnes artifices, materiam suam quisque elaborando, sint effectores, tamen poetæ nomen sortiti non sunt, quod proprium sibi fecit carminum scriptor, qui imitando rerum simulacra conformat».

⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 6.

⁹ La questione è già affrontata in questi termini da Scaligero, *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 3: «Nam quæ omnium opifex condidit, eorum reliquæ scientiæ tamquam actores fiunt: Poetia vero quæ sunt et quæ non sunt, eorum speciem ponit; videtur sane res ipsas, non ut alia, quasi Histrio, narrare, sed *velut alter deus condere*». Corsivo mio.

¹⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 8.

¹¹ Ibidem.

¹² Dichiarazioni sulla somiglianza dell'attività poetica con quella della creazione divina non mancano nella tradizione critica coeva di Sarbiewski. Si legga per esempio Pontano, *Iacobi Pontani de Societate...*, cit., p. 5: «Sic cum omnis locutio sit oratio, nihilominus unius eloquentis locutio hoc proprio signata nomine est: quia nimirum ornatu, copia, gravitate, præcellit: cuius auctores soli, oratores dicuntur. Similiter quoniam res ipsas non tam narrando intelligentiæ hominum subiicere, quam *faciendo et procreando quodammodo*, in eorum conspectu videntur collocare. Cum non tantummodo rerum extantium formas et simulacra elegantissime imitando consequantur et expriment; sed insuper non extantium, quæ tamen extare possent, atque ita possent [...] novas, mirificas plane species, ac similitudines præclaro quodam modo progignant et *tamquam e nihilo res fingendo producant*, altera significatione to poiein facere scilicet». E ancora P. Beni, *Comparatione di Homero Virgilio e Torquato, et a chi di loro si deba la palma dell'Heroico Poema*, Padova 1607, p. 180: «In somma, siccome il poeta non per altra cagione vien con proprio nome detto fattore, se non perché *fingendo e facendo in cert maniera di nulla ampio e nobile poema*, imita il supremo fattore et artefice dell'universo, così l'Heroico Poema tien de l'universo imagine e sembianza». Corsivi miei.

¹³ Il paragone con la pittura è molto usato nella trattatistica del tempo: è soprattutto per spiegare il concepimento mentale delle immagini che si adopera spesso la metafora del disegno. Si legga ad esempio, P. Beni, *Comparatione di Homero...*, cit., p. 213: «Et è siccome la Pittura ha due parti et uffici, l'uno di disegnare e l'altro di colorire: onde prima col disegno adombra l'opera e co' colori poscia illustra e riduce a perfezione, così la Poesia ha anch'essa il suo disegno e i suoi colori, coi quali prima adombra e poi dà perfezione a quanto imita e rappresenta».

¹⁴ Cicerone, *Dell'oratore*, a cura di E. Narducci, Milano 2000, p. 167, l. 16, 70: «Il poeta è parente stretto dell'oratore: un po' più condizionato dal metro, ma più libero e ardito nella scelta lessicale, gli è compagno e quasi parente per ricchezza di ornamenti; per un aspetto quasi si identifica con lui: nel non porre alla propria potestà limiti o confini che gli precludano di muoversi liberamente ovunque, a piacere, con lo stesso ingegno e la stessa ricchezza espressiva».

¹⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 20.

¹⁶ Aristotele, *Poetica*, a cura di A. Barabino, Milano 1999, II, 1, 1448a, p. 52: «Poiché coloro che imitano, imitano uomini che agiscono – i quali sono inevitabilmente o elevati o ordinari [...] – rappresentano personaggi o migliori rispetto a noi o peggiori o analoghi, come i pittori: Polignoto li ritraeva migliori, Pausone peggiore, Dionisio simili».

¹⁷ Quinto Orazio Flacco, *Epistula ad Pisones*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Torino 1975, vv. 9-10, p. 535: «Ma i pittori e i poeti ebbero sempre plausibile licenza di ardire checchessia».

¹⁸ Girolamo Fracastoro, nell'identificare l'indole poetica con la capacità di pensare in modo bello, si era spinto anch'egli fino a dichiarare che non solo chi scrive è poeta, ma anche chi semplicemente pensa. G. Fracastoro, *Il Navagero, ovvero dialogo sulla Poetica*, a cura di A. Gandolfo, Bari 1947, p. 88: «Dico poi che è poeta non solo colui che scrive e fa versi, ma anche colui che lo è per natura, sebbene non scriva niente, ed è poeta per natura chi è atto a essere preso e commosso dalle vere bellezze delle cose e, se gli accada di scrivere e parlare, può parlare e scrivere servendosi di esse».

¹⁹ Il concetto, di chiara origine neoplatonica, è spiegato da Tasso, *T. Tasso, Il Ficino o de l'arte*, 50, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit.: «Marsilio Ficino: "[...] Direm dunque che 'l nostro intelletto sia imitatore del divino; laonde, come il divino fabricò prima di questo mondo sensibile il mondo intelligibile nel quale sono l'idee di tutte le cose, così il nostro

intelletto, illustrato dal suo lume, figura in se medesimo le forme di tutte le cose, anzi in lor si trasforma in guisa ch'egli diviene le cose intese».

²⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 22.

²¹ Ibidem.

²² Sulla distinzione tra materia e forma, si dilunga Scaligero, *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 55: «Nunc quum Poesis duabus constet partibus substantialibus, materia et forma: de utraque nobis dicendum est. [...] Rem ipsam quæ scribitur, Pœmatis ipsius esse materiam. [...] Nam quemadmodum statua Cæsaris, est Cæsaris imago: ita et pœma quod ipsum describet. At statuæ materia æs est, aut marmor, non autem Cæsar: Cæsar autem obiectum, ut vocant Philosophi, et finis. Quin potius, si Platonem sequamur, e contrario iudicemus. Plato enim rerum ordinem ita digestit, Ideam incorruptibilem separatam. Rem ob ea depromptam corruptibilem, quæ ipsius Ideæ imago existat. [...] Est enim consentanea eo ipso Aristotelicæ demonstrationi: qua intelligimus balnei speciem esse in animo architecti, antequam balneum ædificet. Ubi idem sit et forma et finis. Forma enim introducta in materiam cessat apud naturam motum generationis: apud artificem motum fabricationis. [...] Orationis autem materia quid aliud sit quam litera, syllaba, dictio? Quare in Cæsaris statua æs erit materia: in Pœsi dictio. In statua forma exprimens vigorem aut motum, aut stauum, aut flessionem, aut eiusmodi: in Pœsi eadem omnia in lineamentis ac dispositionibus dictionibus».

²³ Un'osservazione simile fa anche Scaligero. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 245: «Ubi non pœta rem, aut mortuam pœsim vides: sed rem ipsam, ut ita dicam, vegetam atque etiam vivam».

²⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 26.

²⁵ Ivi, p. 48.

²⁶ Si legga la definizione di epopea offerta da Pontano. *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 65: «Epos valet verbum seu locutio, poein facere seu fingere, et epopœia, quæcumque sive soluta sive ligata oratione expressa fictio. [...] Sed cum Epos proprie magisque poeticam locutionem, propter eius nobilitatem (versum scilicet) quam aliam significet [...] rursus ob gravitatem, stabilitatem, amplitudinem, excellentiam ad hexametrum carmen transfertur».

²⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 50.

²⁸ Scaligero e Pontano si esprimono più bonariamente sull'epigramma, sottolineandone le proprietà ingegnose che anche Sarbiewski sottolinea nel suo *De acuto et arguto. Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., pp. 169-170: «Epigramma igitur est poema breve cum simplici cuiuspiam rei, vel personæ, vel facti indicatione: aut ex propositis aliquid deducens. [...] Argutia anima et quasi forma. [...] Argutia non uno modo comparatur: inexpectata aut contraria expectationi conclusione». *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., pp. 203-209: «Epigramma, ut est proprie poetarum, est quodam breve poema, cum simplici cuiuspiam rei, vel personæ, vel facti indicatione, aut ex propositis aliquid deducens. [...] Potest non immerito videri epigramma pusilla quædam pars, seu revocari posse partim ad tragœdiam, partim ad comœdiam, partim ad epopœiam. Quare, cum hæc tria genera poeseos materia discrepent, epigrammatis item materia non erit una sibi que similis; idea nec ipsa epigrammata. Ex epopœia sumit epigramma laudationes imprimis excellentium virorum».

²⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 40.

³⁰ Secondo Sarbiewski, i personaggi di sesso femminile si adattano solo al ruolo di attori complementari dell'azione eroica, poiché non dispongono di adeguate doti morali, quali ad esempio la forza.

³¹ Non è affatto d'accordo Paolo Beni, che riconosce in questo Tasso superiore allo stesso Virgilio. P. Beni, *Comparatione di Homero...*, cit., p. 54: «Ne è però difficile a mostrar che nell'*Eneide* ancora fia alquanto malagevole il riconoscer l'unità della favola: perciò che havendosi proposto Virgilio d'imitar nel suo poema tanto l'*Odissea*, come fece rappresentando gli infortunij et errori di Enea, quanto l'*Iliade*, come fece soggiungendo la guerra e battaglia con cui debellò Turno, è parso ad alcuno che tal'attione sia di doppia costitutione, e perciò non poco lontana dall'unità».

³² M. K. Sarbiewski, cit., p. 54.

³³ Ivi, p. 52: «Primo quidem civilis vitæ perfectione et politicam, tum ethicam, deinde œconomicam, neque minus philosophiam ipsam, astrologiam et theologiam.»

³⁴ L'espressione è contenuta anche nell'opera critica di Tasso. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Letteratura Italiana Zanichelli*, LIZ 4.0 per Windows, II, p. 10: «[...] un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciol mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali [...]».

³⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 28.

³⁶ Cicerone, *Il poeta Archia*, a cura di E. Narducci, (18), p. 93: «Inoltre, ed è questo un concetto che ci viene da uomini di grandissimo prestigio e cultura, lo studio delle altre discipline è fatto di dottrina generale, precettistica e abilità tecnica, mentre il poeta si vale di un talento del tutto naturale, è mosso dalla potenza della sua mente ed è pervaso come da un afflato divino».

³⁷ *Res. Pub.*, x 7, 606e.

³⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 28.

³⁹ Ivi, p. 32.

⁴⁰ Sulla necessità del rispetto del verisimile si era espresso Girolamo Vida, *Ars Poetica*, Modena 1868, p. 318, vv. 304-306: «Hoc quoque non studiis nobis levioribus instat | Curandum ut, quando non semper vera profamur | Fingentes, saltem sint illa simillima veris».

⁴¹ Un'osservazione simile fa anche Scaligero, *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 245: «Sensus non falli. [...] Quippe de idolis rerum anima atque vita functuram: Fama est et signate figura: quippe non sine corpore, tametsi figura corporis extrematis definitur; et "volitare" non enim mole consistunt. Per eruditio et somnis. Sunt enim species sine materia, a materiatis fluentes speciebus».

⁴² M. K. Sarbiewski, cit., p. 38.

⁴³ La questione era stata affrontata da Tasso, che nei *Discorsi dell'arte poetica* invita il poeta epico a servirsi della storia per la costituzione della *fabula*, ma di una storia abbastanza lontana nel tempo che possa dunque subire qualche modifica e l'aggiunta di qualche finzione senza destare sospetto nel lettore. Se si intervenisse introducendo finzioni in vicende storiche contemporanee, il lettore se ne avvedrebbe e indignerebbe. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, I, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit., p. 4: «L'istoria di secolo lontanissimo porta al poeta gran commodità di fingere; però che, essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno de l'antichità, ch'a pena alcuna debole ed oscura memoria ce ne rimane; può il poeta a sua voglia rimutarle, e senza rispetto alcuno del vero, com'a lui piace, narrarle. [...] Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte, ch'a i costumi ed a l'usanze s'appartiene; ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima ai poeti e particolarmente agli epici: però che di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta, che l'impresie di Carlo Quinto volesse descrivere altrimenti di quello che molti ch'oggi vivono l'hanno viste e maneggiate. Non possono soffrire gli uomini d'essere ingannati in quelle cose ch'o per sé medesimi sanno, o per certa relazione de' padri e de gli avi ne sono informati.» Dello stesso avviso anche il Pontano, *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., pp. 69-70: «Sumet igitur Epicus argumentum ad historicis: qui si variaverint, sequetur quem voluerint. Verumtamen a ama memoria publica non discedet. [...] Cæterum, quamvis historiam mutuetur Epicus, multa nihilominus suo iure fingit, variisque rationibus historiæ faciem inpoematis speciem vultumque commutat».

⁴⁴ M. K. Sarbiewski, cit., pp. 44-46.

⁴⁵ Ecco cosa pensa al riguardo il Pontano, *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 73: «Poetæ studio habent auditores lectoresve suos dociles reddere et attentos: quod consequimur, ut præcipiunt rethores, si summam causæ breviter exponamus; et si proponamus quibusdam de rebus dicturi simus [...]. Quoniam vero ipsa fabula simplex, et una, quantumvis ex pluribus actionibus coherentibus composita esse debet, propositio res plures ac diversas recipere non poterit. Homerus et Virgilius cum proponunt, longiore quadam circuitione utuntur; nec ille Ulysem nec iste Æneam nominat».

⁴⁶ M. K. Sarbiewski, cit., p. 48.

⁴⁷ Come si spiegherà nel prossimo capitolo, il modello sarbiewskiano somiglia parecchio a quello proposto da Zabarella. Per il filosofo padovano – cui fa riferimento anche molta della trattatistica polacca, nonché Tasso e quel Beni che Sarbiewski sembra conoscere – infatti la poesia rientra all'interno della categoria della logica, benché faccia uso non di ragionamenti astratti, come la dialettica che per questo le è superiore, ma di esempi che rendono perspicui, mettono sotto gli occhi, i ragionamenti incarnandoli in fatti esemplari descritti nei versi.

⁴⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 60.

⁴⁹ L'esempio del calzolaio appartiene a una tradizione autorevole, quella che nell'*Antico Testamento* paragona l'attività creatrice di Dio a diverse faticose attività artigianali umane (vasaio, sarto, ecc.). Tuttavia l'esempio può essere stato tratto da un luogo di Scaligero, in cui per altri motivi l'umanista fa riferimento all'arte del fare le scarpe. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 346: «Maxima vero artium pars imitatio est: quippe etiam Cerdonica ex corticum for-

tuitis utilitatibus, spectatis in animalium genere minimentis ungarum, sese comparavit ad perones et carbatinas conficiendas; quarum rudimentis adiunxerunt facies elegantiores post ingenia commodiora».

⁵⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 92.

⁵¹ Pontano già aveva messo in relazione le due categorie dell'ingegno e del giudizio nell'arte poetica. *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 52: «In pœticis nulla res tanti est momenti, quanti iudicium, nec est quidquam cuius maior sit vel commendatio, vel admiratio. [...] Nihil aptius dici potest, opinor, quam iudicium esse oculum ingenii, sine quo etiam videntes nihil vident atque quodammodo in tenebris saltant».

⁵² Aristotele, *Poetica...*, cit., XXV, 1461b: «In assoluto, l'impossibile va ricondotto alla composizione o al meglio all'opinione comune. In rapporto alla composizione, è preferibile un impossibile credibile che un incredibile sia pur possibile».

⁵³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 94.

⁵⁴ Sarbiewski fa mostra di un certo senso misogino nel condannare costantemente Dido- ne quale causa dell'errore passionale di Enea. Ma per fortuna esiste una tradizione di studiosi che intervengono in sua difesa, a partire da Petrarca, il quale aveva lamentato in Virgilio questo vizio. Ecco cosa ne pensa Pontano, *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 69: «Sumet igitur Epicus argumentum ab historicis: qui si variaverint, sequetur quem voluerit. Verumtamen a fama et memoria publica non discedet. In quo Virgilius, qui Didonem feminam castissimam, ut ex Iustino et aliis liquet, amore Æneæ hospitis furente, finxit, quæ aliquot ante seculis nata fuit, quam ille Italianam peteret, in reprehensionem incurrit».

⁵⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 94: «Difficile erat ipsum Æneam externum et quidem coniuge viduum a Didone publice pudicitiam professam in hospitium admitti; ergo præmittendus Cupido, et quidem aptissime in persona Ascanii, quem pudica adhuc Dido tale suspicans honeste in sinu foveret».

⁵⁶ Alessandro Donati spiega la differenza tra errore e peccato, e sottolinea come l'eroe erri semplicemente e non peccchi compiutamente; l'errore infatti è recuperabile e anzi è utile a migliorare la qualità morale del personaggio, una volta espriato. *Alexandri Donati senensis Ars Poetica libri tres*, Venetiis 1684, p. 172: «Quoniam protagonista labitur in infelicitatem, non labi per pravitatem debet, sed per errorem aliquid, vel præcipiente Aristotele, per errorem magnum. Est autem amartanein non modo peccare, et scelera facere, sed falli, hallucinari et a recto rectaque via aberrare: nec solum refertur ad voluntaris lapsum, sed etiam erratum intelligendi. Sic philosophus in Ethicis amartema distinguit ab iniusto».

⁵⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 64.

⁵⁸ Sempre a Tasso si deve l'aver dettato legge a proposito del rapporto tra verosimile e meraviglioso. Egli raccomanda il verosimile, ma poiché il poema epico necessita anche del meraviglioso, suggerisce un meraviglioso cristiano, prodotto cioè da creature angeliche inviate da Dio, che è possibile compiano miracoli impossibili a compiersi da parte di creatura umana.

⁵⁹ Alessandro Donati si chiede come possa mai darsi un personaggio di statura morale così alta, l'eroe, che non sia un santo. In verità sono i santi cristiani i veri eroi dell'umanità, gli unici destinati a ricoprire il ruolo di protagonisti di grandi *fabulae epicae*. *Alexandri Donati senensis...*, cit., pp. 353, 355: «Sed quomodo virtutem tam exaggeratam et humana superiorem comparant homines? Ethnici poætæ ad inaium deorum vanam opem confugere; ut quidquid ageret Achilles, Æneas, Diomedes, alique heroes, Pallades, Veneris, Martis aliorumque Numinum ficto præsilio facerent»; «Ex his multo rectius inferes, carmen de Sancto aliquo viro conscriptum vere heroicum esse. Multo enim maiori virtute præstant Sancti Viri, quam hi, de quibus dixi, Heroes; neque enim solum ornantur virtutibus, quæ morales, sed etiam illis, quæ supernaturales dicuntur».

⁶⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 76.

⁶¹ Il discorso è similmente affrontato da Tasso, *Discorsi dell'arte poetica...*, cit. 1, p. 3: «Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il potere degli uomini, a Dio, a gli angioi suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa potestà, quali sono i santi, i maghi, le fate. Queste opere, se per sé stesse saranno considerate, meravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù e a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché avendo gli huomini nostri bevuta ne le fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata dai maestri de la nostra santa fede, cioè che Dio e suoi ministri, e i demoni e i maghi, permettendolo lui, possono far cose sovra le forze de la natura meravigliose; e leggendo e sentendo ogni di ricordarne nuovi esempi, non parrà loro

fuori del verisimile quello che credon non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto, e poter di nuovo molte volte avvenire».

⁶² M. K. Sarbiewski, cit., p. 100.

⁶³ Alessandro Donati, sulla virtù eroica così si professa. *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 355: «Duo hic exponenda. Alterum, ex quacunque morali virtute effici posse Heroicam actionem. Hæc enim cum exaggeratam virtutem includat, nullum profecto genus virtutis excludit, a quo singulari quadam præstantia promanare non possit: sicut in quocumque vitii genere feritatem quisque profiteri potest. Verum ex virtutibus, maiorem illæ dignitatem et splendorem et laudem habent, quæ infundant populari et publico bono, ut est Fortitudo [...]. Alterum est, Heroi satis esse unius virtutis excellentiam: plures, aut omnes neque respuere, neque necessario postulare».

⁶⁴ È di grande importanza che l'eroe epico risulti superiore in virtù rispetto anche al più nobile lettore, come avvisa Paolo Beni: non avvenga che un qualche principe o imperatore contemporaneo, spinto dall'emulazione, finisca col riconoscersi facilmente superiore a un personaggio eroico di cui legge le gesta. L'eroe, invece, sarà dotato di virtù irraggiungibili, sarà perenne modello e stimolo all'emulazione per tutti i principi viventi. Si legga P. Beni, *Comparatione di Homero...*, cit., p. 216.

⁶⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 102.

⁶⁶ Ivi, p. 104.

⁶⁷ Benché la poesia venga in più luoghi del *De perfecta pœsi* dichiarata *ars nobilissima*, si noti come venga qui collocata in una posizione non di primaria importanza, molto vicina alla pittura che il gesuita considera inferiore. E mentre l'astrologia e l'astronomia si situano una accanto all'altra, secondo una tradizione tipicamente neoplatonica trova una collocazione centrale la magia naturale. La teologia e la filosofia non possono che comparire in alto alla scala gerarchica delle *artes liberales*. Le arti "belle" – la scultura è la grande assente – si trovano situate parecchio in basso nella scala gerarchica, accorpate addirittura alla caccia: ricade ancora su di loro l'ingiurioso titolo di arti meccaniche. Inoltre, quando Sarbiewski si trova a dover giustificare la "compromettente" ma necessaria conoscenza delle arti "minori" da parte dell'eroe, ci tiene a spiegare che Enea esprime soltanto delle cognizioni meramente teoriche di queste arti, senza mai praticarle: lo stesso Aristotele riteneva la conoscenza delle regole di tutte le arti utilissima per la formazione intellettuale dell'uomo libero; escludeva però che venissero messe in atto.

⁶⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 106.

⁶⁹ Virgilio, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Milano 1981, p. 291, VI, vv. 719 ss.: «O padre, posso pensare che da qui al cielo risalgano | Anime ancora, e tornino al torpido corpo? | Che pazza voglia hanno dunque della luce le misere? | "Te lo dirò, certo, figlio, non ti terrò dubitoso." | Riprende Anchise, e ogni cosa gli rivela per ordine: | "Primamente, e cielo e terra e le piante del mare, | E della luna la sfera lucente e le stelle titanie, | Vivifica l'intimo spirito, e per le membra diffusa | L'anima muove tutta la mole del mondo e al gran corpo s'unisce. | Di qui la razza degli uomini, e gli armenti, e gli uccelli, | E i mostri che genera il mare sotto l'ondosa distesa. | Igneo vigore, principio celeste hanno queste | Scintille, finché non le tardano i corpi languenti | E non le ottundono terrosi organi, membra soggette a morire. | Di qui vien che temono e bramano, godono e soffrono, e mai | Distinguo lo spirito, chiuso nel buio d'un carcere cieco. | E quando con l'ultima luce le abbandona la vita, | Non però tutto il male, non tutti radicalmente | I contagi del corpo se n'abbona: per forza, fin nel profondo | A lungo induriti, molti concrebbero insieme in strane maniere. | Perciò son soggette alle pene e dei mali passati | Pagano il fio. [...]».

⁷⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 114.

⁷¹ Ivi, p. 118.

⁷² Ivi, p. 148.

⁷³ Ivi., p. 150.

⁷⁴ Ivi, p. 152: «[...] atque adeo singula, quæ ad hanc primariam actionem pertinebunt, debere tractare universaliter, hoc est iuxta universalem unius cuiusque perfectionem et possibilitatem, v. g. ensem ipsum Turni non qualemcumque, sed perfectissimum describat».

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Sarbiewski si trova d'accordo con Donati, *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 233: «Sed esse vel fortem, vel prudentem, utique mulieri non convenit».

⁷⁸ A proposito dell'importanza del concetto di magnanimità e del doppio significato che esso assume nel Seicento, si è detto nel capitolo precedente.

⁷⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 264.

⁸⁰ Per Paolo Beni, l'eroe della *Gerusalemme liberata*, Goffredo, supera in virtù ogni altro eroe epico, compreso lo stesso Enea. P. Beni, *Comparazione di Homero...*, cit., p. 3: «Et ecco che il prencipe della italiana poesia, Torquato, ha nel suo Goffredo raccolte tutte le virtù, che overo in Achille, overo in Ulisse, o pur anco nel pietoso Enea si ritrovano, aggiugnendovi la perfezione delle virtù Christiane: sì che niun essemplio di heroica vita e virtù può rappresentarsi più perfetto di quello che in questo gran capitano christiano campione si scorga e miri.»; p. 13: «Ma io, tutto che reputi degna di molte lode l'idea che di nobile e magnanimo capitano et heroe vien da Virgilio rappresentata in Enea, nondimeno non so se anteporre tuttavia quella che per mezzo del suo Goffredo ci va rappresentando il Tasso: [...] e questo (siami pur lecito homai di confessare il vero) per essersi Enea lasciato indurre da Didone ad atto dishonesto, con porgere indegno essemplio al giovanetto Ascanio et esponendosi a gran pericolo di restar perpetuo mancipio e drudo d'una femina, e favola del volgo, se dal Cielo non veniva risvegliato dal suo amoroso letargo. [...] E pur dall'altra banda è certo che Goffredo da uguali anzi da molto maggiori vaghezze e stimoli [...] fu allettato e provocato dalla bella e insidiosa Armida: ne però si piegò punto; anzi con animo costante e casto ributtò sempre i colpi e saette d'Amore, facendosi scudo adamantino con la virtù della continenza Christiana».

⁸¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 192: «Mirare maiestatem! Enumerat enim singula civitatis ornamenta, portua, theatra, columnas, scænas, templa. [...] Inde picturas historiæ doctrina commendabiles, tum animam ipsam urbis».

⁸² Ivi, p. 236: «Mores ergo sunt affectus animalibus cognati, ut quidam philosophantur, vel potius habitus ipsi et facilitas animi per habitum acquisita bene vel male moraliter operandi. Affectus vero sunt inclinationes quædam animi vel abhorrentiæ, ut præcedunt actiones ipsas ita, utsint actus primi interiores. Iracundia ergo mos est, irascentia affectus, seu actus interior. Exterior enim actus caedes v. g. consequens».

⁸³ Ivi, p. 224 «Mores dicimus, secundum quos agentes tales esse dicimus. [...] Non ut imitemur mores, in actione versamur, sed per actiones mores complectimur. [...] Quasi diceret: primo loco imitatur actiones, secundo loco mores per ipsas actiones, tertio loco personas per utrumque, sed potissimum per actiones imitatur». Aristotele, *Poetica...*, cit., p. 17, VI, 1450a: «La tragedia infatti è imitazione non di uomimi, ma di azione e vita [...]; non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri attraverso le azioni: perciò i fatti e il racconto sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte».

⁸⁴ Ivi, p. 204.

⁸⁵ Ivi, p. 178.

⁸⁶ Ivi, pp. 206-208.

⁸⁷ Ivi, p. 214.

⁸⁸ Ivi, p. 114.

⁸⁹ Ecco cosa dice a proposito Scaligero. *Iulii Caesari Scaligeri...*, cit., p. 348: «Utrum poeta doceat mores an actiones. Studiosarum actionum quasi forma quædam est ea, quam rectam rationem covant Philosophi. Pravaru, vero an forma ulla est? Nulla. Sed illius absentia mali sumus, aut neque boni neque mali. Quid igitur poeta docet? Utrum actiones, quæ ab affectibus animi, quas diatheses dicimus, proficiscuntur: an eam viam, qua tales evadamus, unde bene agendi facultas oriatur; et malorum facinorum fugiendorum ratio inieatur? Aristoteles ita censuit: quum poema comparatum sit ad eam civium institutionem, quæ nos ducit ad beatitudinem: beatitudo vero nihil aliud quam perfecta sit actio: neutiquam ad mores consequendos deducet poema, sed ad facta ipsa».

⁹⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 224.

⁹¹ La formazione tomistica del gesuita polacco è attestata dallo studio di J. Oko, *Un commentaire inconnu de Sarbiewski de la Somme de Saint Thomas d'Aquin*, Leopoli 1930.

⁹² L'impianto tomistico del pensiero neoplatonico cui il gesuita appartiene, viene esplicitamente messo in evidenza da Tasso nel dialogo, *Il Ficino e de l'arte*. Qui Ficino spiega come l'arte – sia quella umana che quella di natura – sia sempre mossa da certa ragione. La natura, in particolare, agisce infallibilmente mossa da una ragione che non è sua propria: in questo caso è la *natura naturans*, da distinguersi dalla *natura naturata*, che è l'effetto e può palesarsi anche talvolta difettosa. T. Tasso, *Il Ficino o de l'arte*, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit., 18: «Marsilio Ficino: La natura opera senza fallo con ragione, ma questa ragione non è sua propria: ma se sia d'una intelligenza non errante che l'è guida ne l'operare, è gran dubbio nele scuole e spesse volte ha affaticati i filosofanti. Ma io non temerei d'affermare

quel che pare inconveniente ad Alessandro Afrodiseo ne l'istesso luogo da voi addotto, cioè che la natura sia una certa arte divina, la qual non faccia cosa alcuna senza ragione. E voi sapete che san Tomaso e gli altri nostri affermano che la natura altro non è che la volontà e la ragion divina, la quale è cagione de le cose create conservatrice d'esse. Cristoforo Landino: Questa definizione, per quel ch'a me ne paia, si conviene a quella natura ch'è detta natura naturante, la qual per opinione de' filosofi è Dio medesimo; ma la naturata, di cui parliam più tosto, non è la ragion divina, né la causa ma l'effetto».

⁹³ Scaligero analizza la differenza di rappresentazione dei serpenti di Laocoonte virgiliani rispetto a quelli omerici. Fa notare come lo stile virgiliano superi quello omerico nell'essere più perspicuo. *Iulii Caesari Scaligeri...*, cit., p. 221: «Videnda illa comparatio: Os d'ote tis drakonta idon palinorsos [...] simplex sane et munda. Nostra vero magnifica, "Improvvisum aspris veluti qui sentibus anguem Pressi humi nitens", multa magni momenti: "pressisse" est solum quam videre et "improvvisum" [...]. Tertius autem versus ira pictura splendet: ubi non solum nitet elocutio et numerus, sed etiam pavoris redditur ratio».

⁹⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 248.

⁹⁵ Di parere diverso è Girolamo Vida, il quale invece sostiene che l'arte non può mai superare il modello di natura. M. G. Vida, *Arte Poetica...*, cit., vv. 455-463: «Præterea haud lætate te nihil conarier artem, | Naturam nisi ut assimulet, propriusque sequatur. | Hanc unam vates sibi proposuere magistram: | Quicquid agunt, huius semper vestigia servant | Hinc varios moresque hominum, moresque animantum, | Aut studia imparibus divisa ætati-bus apta | Effingunt facie verborum; et imagine reddunt | Quæ tardos senes deceant, iuven-sque virentes æ Femineusque genus».

⁹⁶ Si rimanda, a questo proposito, all'episodio dantesco di Bonconte da Montefeltro: *Divina Commedia, Purgatorio*, V, vv. 109 ss.

⁹⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 250.

⁹⁸ Ivi, p. 252.

⁹⁹ Ivi, p. 256.

¹⁰⁰ Per Patrizi la finzione allegorica è una delle finalità primarie della poesia. Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica* (1587), a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze 1970, voll. III, p. 26: «Giustificazione dell'allegoria, ossia della finzione come strumento per celare nella poesia la verità. A' quali savii tutti parve loro che più acciamente si potesse la verità far penetrare per infingimento, che per via schietta e aperta, per quella ragione ch'altra fiata da Plutarco recitammo: e se per via di enigmi e di certi favolosi favellari dichiara i suoi concetti, non bisogna reputarlo paradossoso. Però che questo è cagione della poetica e costume degli antichi, acciocché coloro che sono amanti dello imparare, con certa grazia miscale prendono diletto, più facilmente ricerchino e ritrovino la verità. E gli ignoranti non disprezzino quelle cose che intendere non possono».

¹⁰¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 258.

¹⁰² L'episodio dell'inizio del X libro dell'*Eneide*, ad esempio, in cui è narrato il litigio tra Giunone e Venere poi composto da Giove, è figura allegorica dell'unità di Dio e della Sua non contraddittorietà. M. K. Sarbiewski, *De perfecta pœsi...*, cit., p. 260: «Proinde ingeniose Iunonem et Venerem initio X litigantes introducit coram Iove ipsumque Iovem illas conciliantem, ut insinuaret Deum non habere contrarias voluntates et ad unum certum semper inclinare finem et eventum actionis magnæ heroicæ, etsi cum quadam perpætia et perplexis antecedentibus eventibus».

¹⁰³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 264.

¹⁰⁴ *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris 1953, *Compisition de lieu*, vol. II, p. 1321: «La composition de lieu est un des éléments caractéristiques de la méditation ignatienne. Elle en constitue l'un des préludes ou préambules [...]. Saint Francois de Sales élargi la notion de Saint Ignace en y ajoutant la présentation du sujet: Après ces deux points ordinaires de la méditation (mise en présence de Dieu et invocation) il y en a un troisième qui n'est pas commun à toutes sortes de méditation. C'est celui que les uns appellent fabrication du lieu et les autres leçon intérieure. Or ce n'est autre chose que de proposer à son imagination le corps du mystère que l'on veut méditer comme s'il se passait réellement et de fait en notre présence».

¹⁰⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 266: «[...] sæpe rem parvam descriptam mirifice facere ad expressionem vivam ipsius personæ. [...] sic lector naturaliter prolixiore earundem imitationem postulat, ut eas quasi ante oculos habeat».

¹⁰⁶ Ivi, p. 264.

¹⁰⁷ Ivi, p. 250.

¹⁰⁸ Mediante la visione mentale del Cristo incarnato nel suo essere umano e visibile, è possibile accedere alla contemplazione dell'invisibile, secondo Ignazio da Loyola, *Esercizi spirituali*, in *Gli scritti*, a cura di M. Gioia, Torino 1977, p. 107: «I preambolo: Il primo preambolo consiste nella composizione visiva del luogo. Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione visiva, come sarebbe contemplare Cristo che è visibile, *la composizione consisterà nel vedere con la vista dell'immaginazione il luogo materiale dove sta la cosa che voglio contemplare*. Dico un luogo materiale come sarebbe un tempio, un monte dove si trova (secondo ciò che voglio contemplare) Gesù Cristo o la Madonna. Nella contemplazione non visiva, come è questa dei peccati, la composizione consisterà nel vedere con la vista immaginativa e considerare la mia anima racchiusa in questo corpo corrotto e tutto l'insieme come relegato in questa valle tra bruti animali».

¹⁰⁹ I. di Loyola, *Esercizi spirituali...*, cit., p. 112: «Il quinto esercizio è la meditazione dell'inferno [...]. I preambolo è la composizione che consiste nel vedere con la vista dell'immaginazione la lunghezza, l'ampiezza e la profondità dell'inferno. Poi odorare con l'olfatto fumo, zolfo, fogne e cose putride. Poi assaporare col gusto cose amare, per esempio lacrime, tristezza, il verme della coscienza. Poi toccare con il tatto, come, cioè le fiamme attaccano e bruciano le anime.»

¹¹⁰ La *fabula* epica viene a essere considerata, esattamente come la *fabula* del *Nuovo Testamento*, un esercizio immaginativo sulla base del quale l'esercitante possa meditare per il raggiungimento di un fine analogico.

¹¹¹ Anche Scaligero consiglia i modi di rappresentazione dei luoghi. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 86: «Loci descriptio erit aut simplex, aut cum superficie. Est autem superficies non illa mathematicorum, id est extremitas lata corporis, sed quod Iureconsultis usurpatum est, murus, nemus, aras, meta».

¹¹² Si legga ancora Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali...*, cit., p. 112: «[...] la composizione consiste nel vedere con la vista dell'immaginazione la lunghezza, l'ampiezza, la profondità dell'inferno».

¹¹³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 272.

¹¹⁴ P. A. Fabre ha studiato i rapporti tra spazio e luogo nell'immaginazione mistica di Ignazio di Loyola. P. A. Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris 1992.

¹¹⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 272: «Situs autem est modus quidam manendi in loco, mirifice vero illuminat actiones personarum».

¹¹⁶ *Alexandri Donati senesis...*, cit., p. 217: «At epopeia indefinita sit tempore».

¹¹⁷ *Poet.* 25, 4.

¹¹⁸ P. Beni, *Comparatione di Homero...*, cit., p. 23: «Né meno ho io per bene di fermarmi per hora in mostrar che Virgilio, mentre si scopre intento a nobilitar maggiormente l'origine di Augusto et innalzar la gloria de' Romani, non deprimere insieme Annibale e Cartagine, possa parer in molte cose poco ricordevole dell'histoire e (quello che più importa) non curante del verisimile e decoro. [...] Si com'anco il far che Enea in Cartagine passasse amori et altri fatti con Didone, oltr'esser lontanissimo dalla verità dell'histoire, è anco molto lontano dal verisimile: poichè costei in somma non solamente fiori qualche secolo dopo, ma ancora fu celebrata per donna molto pudica e saggia, ne può se non a torto e con menzogna venir fatta impudica et addotta a furore, si che brami la posterità della sua gente tutta perfida e traditrice».

¹¹⁹ Lo stesso vale, osserva l'Autore, per i cervi uccisi dall'Enea a caccia nei dintorni di Cartagine, dove è rinomato non esista questa specie animale: se per ipotesi in Africa ci fossero cervi, si potrebbe senz'altro cacciarli. Si veda anche, a tal proposito, *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 56: «Merentur veniam, et ad hunc locum referri possunt peccata, quæ ad Aristotele dicuntur synthethikos, per accidens, ut loquuntur philosophi, quæ non ad poeticam disciplinam, sed ad quasdam alias facultates scientiasque pertinent: quæ fortuita sunt, nec malo consilio, verum ignoracione aliqua, aut falsa opinione committuntur. Hæc poetæ existimacione non lædunt, modo in reliquis scopum attingat. Tales lapsus sunt in geographia et medecina apud Homerum. Tale peccatum Maronis, qui Æneam in Africa septem cervos iaculis prosternentem fingit, cum Africa cervis caret. [...] Sunt alia errata secundum ipsam artem poeticam [...]: hæc ignosci non possunt».

¹²⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 282.

¹²¹ Ivi, p. 280: «Instrumenta saltem ipsi heroi et præcipuis personis talia sunt condenda ab epicis, quæet naturam ipsam, immo et artem superent, et ex idea universalissimæ perfectionis fabricentur».

¹²² Secondo il pensiero filosofico neoplatonico, come si spiegherà nel prossimo capitolo, il furore è l'*input* primo e necessario alla produzione delle *imagines poeticae*.

¹²³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 288.

¹²⁴ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit., II, p. 9: «Tali sono i costumi; non quelli che con nome d'usanze sono chiamati, ma quelli che ne la natura hanno fisse le loro radici, de' quali parla Orazio in quei versi: "Reddere qui voces jam scit puer et | Pede certo | Signat humum, gestit paribus | Colludere, et iram | Colligit, et ponit temere, et mutatur | In horas". Intorno alla convenevolezza de' quali si spende quasi tutto il secondo della *Retorica* di 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».

¹²⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 302.

¹²⁶ Ivi, p. 306.

¹²⁷ Sarbiewski affronta ampiamente la questione nel suo trattato dedicato alla poesia lirica. M. K. Sarbiewski, *Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus*, Wroclaw-Krakow 1958, p. 22: «Inventio lyrica ferme tam late patet, quam unum quodque genus poëso, magis tamen ad res amplas, grandes, sublimes, divinas et a comuni usu alienas tractandas accommodata est». E riflette sulla vocazione entusiastica del verso lirico, per nulla atto ad accogliere il ragionamento: «Modus dialecticus lyricæ dispositionis. Nullum genus, non in oratoria modo facultate, verum etiam in universa poësi, tam laxum est et liberum, quoad dispositionem dialecticam, sive ratiocinandi methodum, quam lyricum carminis genus. Nam et propter episodica frequentia, quæ maiorem et præcipuam obtinent partem in lyricis, et propter entusiasmum, qui his magis proprius est quam ceteris, vix fieri potest, ut oda clare possit reduci vel ad syllogismum, vel interdum ad minutum aliquid argumentandi genus. Præterea interdum tantum narrat poëta, in quo sane nulla est ratiocinatio».

¹²⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 208.

¹²⁹ Il fine anagogico della poesia epica è riconosciuto anche da Donati, *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 351: «Actio autem heroica heroum est, qui homines quidem at hominibus eximia virtute præstantiores sunt. Tragœdia actionem illustrem imitatur, sed non heroicam». La poesia epica muoverebbe «ad amorem et desiderium virtutis excitandum: hic est inis heroicae. Nam sicut tragœdia misericordiam et terrorem, comedia spem et gaudium purgat et corrigit; sic amorem et cupiditatem epopœia, ut nimirum hi hominum incitatissimi, vehementissimique affectus solum ferantur ad virtutem et actiones virtutum. Hæc videtur fuisse Vergilii mens, cum ait, Herois virtute nos ad virtutem erudiri».

¹³⁰ Pontano invece considera Omero superiore a Virgilio e a questi conferisce il titolo di *Latinum Homerum* e di *Poëtarum Latinorum Imperator*: le ragioni di ciò sono da attribuirsi al fatto che Omero avrebbe attinto a una vera vocazione poetica senza l'ausilio di alcuna imitazione letteraria; invece Virgilio si sarebbe rifatto alla lezione omerica e in ciò il Pontano gli riconosce minor talento. *Jacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 35: «Unus Homerus tam singulari et divina natura fuit, ut neque doctrinæ alieuius, neque præcedentium exercitatio-nium imitationisve præsidio vel usus esset vel vitum potuisset: sed id totum quod præstitit, immortalis ac celestis ingenii beneficio præstitisse videatur».

¹³¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 310.

¹³² Ivi, p. 314: «Sic mutaretur fabula, Æneas ut heros navigans si Carthagine apud Dido-nem vel apud aliquam similem non hospitaretur, adimeretur enim pars essentialis fabulæ universalissimæ, ad quam pertineret Æneam ut heroem generose ex lapsu pœnitente, in fine IV».

¹³³ Sul precetto di verosimiglianza sono d'accordo tutti i trattatisti cui fa riferimento Sarbiewski, eccetto Patrizi per il quale invece la poesia, che è "espressione della fantasia", deve perseguire il meraviglioso che di per sé è contrario al verosimile. M. G. Vida, *Arte Poetica...*, cit. vv. 304-306: «Hoc quoque non studiis nobis levioribus instat | Curandum, ut, quando non semper vera profamur | Fingentes, saltem sint illa simillima veri». *Alexandri Donati senensis...*, cit., pp. 211-212: «Verisimilitudo fabulæ credibile rerum textura continetur et narratione eorum, quæ cuique verisimiliter aut necessario congruunt. Ut autem constet, quid verisimiliter fingi queat, operæ pretium est res distinguere, quæ fabulis attextuntur. Nam vel natura conveniunt; vel fortuna et casu, vel ætate, genere, ststu; vel more et habitu, vel fama et historia aut etiam pœsis beneficio. Res quæ natura omnibus conveniunt, non modo hominibus sed etiam aliis animantibus, corporibus, tempestatibus, si notæ sint, non licet invertere, neque illæ affingere, quæ rerum naturæ repugnant». Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica...*, cit., vol. II, p. 331: «Il mirabile adunque, nelle poesie tutte così è forma.

Come in tutti gli uomini la forma è la ragione». Il mirabile, fine ultimo della poesia, nasce di necessità per Patrizi dall'unione di incredibile e credibile.

¹³⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 314.

¹³⁵ Beni spiega come fare a distinguere nella composizione della *fabula* poetica gli episodi dall'azione principale. P. Beni, *Comparatione di Homero...*, cit., p. 183: «Mentre dunque abbiamo stabilita la grandezza di tutto il poema, e dubitiamo tuttavia qual delle due parti debba essere maggiore, l'essenziale che è l'azione principale, o l'accidentale, che contiene gli episodi, io, come che da poemi veramente non se ne possa ritrar regola infallibile e certa, crederci che la mole della favola dovesse avanzar quella degli episodi. [...] E prima perché si vede che l'Arte attende molto più a formar le sue opere di parti proprie et essenziali [...] che di esterne e accidentali. Laonde nel fabricar palagio o nave, come anco in far una veste, un giardino et altre cose tali, molto più ampiezza si dà alle parti proprie, le quali formano l'essenza del palagio o nave o statua, o pur veste e giardino, che non dà alle accidentali, come son fregi et ornamenti».

¹³⁶ M. K. Sarbiewski, cit., p. 318.

¹³⁷ Per Scaligero invece basta comporre in versi per essere poeti. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 6: «Altera (quaestio) an Lucanus sit poeta. Sane est. Nugatur enim more suo Grammatici, cum obicitur, illum historiam conscripsisse. Principio, fac historiam meram: oportet eum a Livio differre, differet autem versu. Hoc vero poetae est». La teoria di Sarbiewski è molto più simile a quella di Tasso. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica...*, cit., II, p. 2: «E s'io credo Lucano non esser poeta; non mi muove a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sì fatta credenza, cioè che egli non sia poeta perché narra veri avvenimenti. Questo solo non basta: ma poeta non è egli, perché talmente s'obliga a la 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».

¹³⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 326.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ivi, p. 350.

¹⁴¹ Ivi, p. 338.

¹⁴² Ivi, p. 346: «Vel rursus magnitudo actionis crescit ex quantitate, ut dicam, morali personarum, v. g. regum heroum, fortium virorum, sanctorum».

¹⁴³ Ivi, p. 342: «Nota autem breviter illas praecipue pares esse conceptum et causam praecipue pulchritudinis fabulae, quae eventum ulteriorum partium caelant in se et occultissimum quoddam semen ac minimum futurae veritatis magna et apertissime quodammodo se illigant! [...] In quo perpetuo veritatum conceptu et partu sine dubio et perplexo formaliter consistit augmentum, vel potius aggeneratio illa perpetua fabulae, quam non satis Aristoteles clare explicavit».

¹⁴⁴ Tasso, in una celeberrima pagina critica, dettava la norma del comporre *fabulae* poetiche secondo criteri di unità e varietà. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica...*, cit., II, p. 10: «Però che, 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 giusto di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; [...] con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchioda, una la forma e l'essenza sua, uno il modo, dal quale son le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate. [...] Così parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice no le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciol mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli [...], 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 a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verimilmente dependa; sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini».

¹⁴⁵ M. K. Sarbiewski, cit., p. 348.

¹⁴⁶ Quinto Orazio Flacco, *Epistula ad Pisones...*, cit. vv. 333-334: «Aut prodesset volunt aut delectaret poetae | Aut simul et iucunda et idonea dicere vita».

¹⁴⁷ La norma era stata già esplicitata da Scaligero, *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 346: «Poetae finem esse docere cum delectatione: poesis vero esse politicae partem, quae sub legis

latore, quamquam alia facie atque colore continetur. Nam, quæ iussa sunt in legibus, quæ sunt apud concionatorem, moderatoremque ad institutionem civitatis. Quare non est verum quod aiunt: cohære Sophisticæ Pœticen, ita ut pœtæ proprium munus sit, adornare mendacium».

¹⁴⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 356.

¹⁴⁹ L'osservazione di Sarbiewski è di una certa originalità, poiché nella trattattistica precedente anima del poema è considerata la *fabula*.

¹⁵⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 380.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano 2000, 245a, p. 103: «In terzo luogo vengono l'invasamento e la mania che provengono dalla Muse che, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore a innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posteri».

¹⁵³ Platone, *Ione*, a cura di G. Reale, Milano 2001, 534b, p. 117: «In effetti, non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina, perché, se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene anche di tutte le altre. E il dio toglie loro la mente e si serve di loro come di ministri, così come fa con i vati e con i profeti, perché noi, ascoltandoli, possiamo comprendere che non sono essi che dicono cose tanto mirabili, dal momento che la loro mente non è in loro, ma che è il dio stesso che le dice, e parla a noi attraverso loro».

¹⁵⁴ Sul furore poetico, così Vida, *Arte poetica...*, cit., vv. 547-549: «O Nume, qual tu sia, che dei poeti | Il petto scaldi, e l'anima al cielo rapisci, | Ben io sento il tuo spirito. Tu solo | Lieto ogni oggetto e amabile ci rendi».

¹⁵⁵ Donati è l'unico a mettere in relazione esplicitamente il furore poetico con la teoria (ficiniana) della malinconia. *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 60: «Itaque, si Platonem consulas, Poeticas furor est alienatio mentis, Musarum afflatu iniecta ad pangenda carmina, utilitati mortalium. [...] Multo rectius Aristoteles hæc ad veritatis trutinam expendit. Hoc enim fieri docet atræ bilis exundæ copia et effervescente præter morem. Hic enim corporis humor terreus, ac tenax, et suapte natura frigidus, instar vini incallescere vehementer potest; [...] quod, cum accidit, ut aqua cum fervet, calidior et ferrum candens ardentius carbone est; sic melancholia vehementer accenditur, quæ inflammatus animus, celeres ad agendum motus ac vires habet; inclinans vero ad pœsim carmina libere effundit». Il processo che permette alla fantasia, surriscaldata dal furore, di agire per mezzo dell'effervescenza malinconica, era stato anche spiegato dal neoplatonico Francesco Patrizi: si veda in F. Patrizi da Cherso, *Della poetica (1587)*..., cit., vol. II, pp. 19-20.

¹⁵⁶ Scaligero riconosce all'ausilio divino un'importanza fondamentale nella produzione poetica. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 162: «Ac Dei quidem laus semper in toto animo universæ cogitatione nostra versari debet. Quicquid sine eius communione facias, id vero factum ne putes quanto magis appellandus animus ad eas modulationes, quæ quantum illius complectuntur, tantum eius concipiunt divinitatis: fiuntque illorum affines concentuum, qui cælestibus anfractibus atque rotationibus sunt ab opifice attributi». Dello stesso avviso il Pontano: *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 76: «Nobis autem Christianis (præsertim cum argumenta pia, sacra, divina, suscipimus) pulchrum est a Deo Optimo Maximo ab eius Filio Jesu Christo, a Sacrosanto Spiritu, a Matre Domini, a reliquis immortalibus auxiliium poscere: quorum omnium favor si nostra studia comitabitur, nihil verendum erit, ne illa parum felicitate procedat».

¹⁵⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 382.

¹⁵⁸ Platone, *Alcib.*, II, 10, 147 b-d.

¹⁵⁹ Plutarco, *Moralia*, VII, 378 s-q.

¹⁶⁰ André Chastel ricorda come la tradizione dell'interpretazione allegorica dell'*Eneide* fosse legata alla figura del grande accademico fiorentino neoplatonico Cristoforo Landino. Si legga in A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino 2001, p. 264: «La più notevole di queste nuove esegesi fu quella dei primi sei canti dell'*Eneide*, il cui racconto è affidato ad Alberti nei libri III e IV delle *Conversazioni Camaldolesi*. La carriera di Enea diviene quella dell'anima che, prima di raggiungere la riva della contemplazione (Italia), deve passare dalla via dei sensi (Troia) a quella dell'azione (Cartagine). [...] L'essenziale del destino umano si iscrive all'interno della storia di Enea. Landino non esita a dichiarare che questo lavoro esige alcuni aggiustamenti del testo, e che bisogna tralasciare alcuni passaggi e sottolinearne altri. Confessa inoltre che è suo dovere ricondurre il poeta pagano al dogma platonico. [...] Landino vi

riesce fin troppo bene: avendo ritrovato tutti i grandi temi nei primi sei libri dell'*Eneide*, non aveva più strumenti per interpretare gli altri, e dovette abbandonare l'impresa».

¹⁶¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 376.

¹⁶² Ivi, p. 378.

¹⁶³ Aristotele si riferisce al fatto che la vastità della materia epica, rispetto a quella della materia tragica, ammette alcune incongruenze che vengono in qualche modo "riassorbite" dagli innumerevoli fili della trama e dall'abilità del poeta, al punto che il lettore a stento se ne avvede. Aristotele, *Poetica...*, cit., XXIV, 1460b, p. 61: «Nel caso in cui si propongano eventi narrati assurdi e appaiano con una qualche probabilità, vanno accolti, anche se è assurdo; poiché anche la parte dell'*Odisea* che riguarda lo sbarco è assurda, al punto che sarebbe chiaramente inaccettabile se l'avesse composta un poeta mediocre. Ora invece, con le sue alte qualità, il poeta cancella l'assurdo e lo rende piacevole».

¹⁶⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 378.

¹⁶⁵ Scaligero attribuisce alla poesia innanzitutto la funzione di insegnare. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 347: «Veritas, ut alibi dicebamus, est adæquatio notionum cum iis rebus, quarum notiones sunt. Orationis igitur proprium est significare, at necessarium significare, non omnis orationis. [...] Quam ob rem ita concludendum est: non ab imitatione; non enim mentitur poësis, aut quæ mentitur, mentitur semper. Esset ergo poësis eadem et non poësis. Denique imitationem esse in omni sermone, quia verba sint imagines rerum: Poetæ finem esse, docere cum iucunditate».

¹⁶⁶ Un concetto, questo, che avrebbe trovato in totale disaccordo Girolamo Fracastoro, il quale riconosce alla poesia la sola finalità di dire in modo bello e universale su qualsiasi argomento, ma non certo quello di insegnare, cosa che compete alle discipline che organizzano i vari campi del sapere (es. storia, geografia, scienze naturali). G. Fracastoro, *Il Navigero...*, cit., p. 49: «Essendo stabilita per ciascuna di queste cose un'arte e una scienza propria, è da ritenere che il poeta le prenda da altri e se ne serva non diversamente da colui che, prendendo alunché in prestito, si sforzi di adoperarlo per il bene e la felicità altrui».

¹⁶⁷ Alessandro Donati, nel cercare di dare una collocazione alla poesia tra le discipline dell'enciclopedia delle arti sermocinali, riferisce la teoria di Jacopo Zabarella, che considera la poesia una parte della logica. *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 53: «Sub qua disciplina collocanda sit Poësis. [...] Nobiles auctores Poësin sub facultate constituunt. Est autem facultas, quæ utramque partem probabilibus probat argumentis: stricte Dialectica et pugno similis; ample Rethorica et instar expansæ manus. His addetur Poëtica, quæ rem eandem figmentis variare potest, minuire, augere. Fertur adeo in contraria exprimendo, et imitando, nec magis verum quam falsum verisimiliter referendo. Itaque eius argumentatio si aliqua est, exemplum est. Neque obstat, quo minus facultas dici possit, quod videatur persequi rerum veritatem».

¹⁶⁸ M. K. Sarbiewski, cit., p. 350.

¹⁶⁹ La tradizione del neo stoicismo, soprattutto d'ambito romano, dipende oltre che da una profonda rilettura dell'intero *corpus* delle opere di Seneca, anche dai commenti dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, testo largamente usato anche per le lezioni nei collegi gesuitici come riferimento principale per le tematiche di natura morale.

¹⁷⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 368: «Putabant enim Pythagorei bonorum esse, binarium vero malorum, v. g. valetudinem in homine et in aere salubritatem unitatem esse, tempestatem rursus in aere et in homine morbos esse binarium, ex plurimum enim contentione malum nasci. [...] impar numerus semper est perfectior pari».

¹⁷¹ Ivi, p. 374.

¹⁷² Della finalità didattica della poesia, secondo Scaligero, si è già parlato nelle precedenti note. Però si aggiunga che già Scaligero riconosce alla poesia soprattutto una forte valenza anagogica, affinché l'anima, attraverso gli ammaestramenti poetici, risalga alla contemplazione e dunque alla beatitudine. *Iulii Caesaris Scaligeri...*, cit., p. 80: «Animi potestates duæ: Intellectus, Voluntas. Intellectus affectiones tres: nobilissima omnium Sapientia, cui finis Beatitudo. [...] Est enim sapientia omnium rerum cognitio ad summum bonum, id est ad fruitionem ultimi primique, qui est Deus, relatarum. [...] Cuiusmodi sunt propositiones illæ, quæ sunt quasi principia contemplationum, quarum e numero eæ quæ cum ipso sensu coniungunt intellectum, ac tamquam unum efficiunt. Tertius habitus est scientia, quemadmodum dicebamus, ab Intellectibus ortum ducens ad minores propositiones necessarias, a quibus constituitur. Eius finis est apparere intellectum materiale, ad superiores intellectiones, atque illas ei quasi per gradum facere ad sui conjunctionem, atque unionem cum Intellectu agente.»

¹⁷³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 394.

¹⁷⁴ Ivi, p. 398.

¹⁷⁵ Ivi, p. 402.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ivi, p. 404.

¹⁷⁸ Ivi, p. 406.

¹⁷⁹ L'applicazione dei cinque sensi alla contemplazione, si ricorda ancora, è uno dei dettami della meditazione ignaziana. I. di Loyola, *Esercizi spirituali...*, cit., p. 124: «La quinta (fase) consisterà nell'applicare i cinque sensi sulla prima e sulla seconda contemplazione: dopo la preghiera preparatoria giova ripassare con i cinque sensi dell'immaginazione la prima e la seconda contemplazione nella maniera seguente: [...] vedere con la vista immaginativa le persone; [...] udire con l'udito ciò che dicono [...]; odorare e gustare, con l'olfatto e con il gusto, l'infinita soavità e dolcezza della divinità [...]; toccare con il tatto, come sarebbe abbracciare e baciare i luoghi dove queste persone passano e si siedono».

¹⁸⁰ M. K. Sarbiewski, cit., pp. 406-408.

¹⁸¹ Virgilio, *Eneide*, VI, vv. 724-736.

¹⁸² M. K. Sarbiewski, cit., p. 410.

¹⁸³ I. de Loyola, *Esercizi spirituali...*, cit., p. 115: «Vergognandomi dei miei tanti peccati e rappresentandomi degli esempi, come sarebbe quello di un cavaliere che si trovasse davanti al suo re e a tutta la sua corte, pieno di vergogna e confusione per averlo molto offeso, pur avendo ricevuto da lui molti doni e favori».

¹⁸⁴ M. K. Sarbiewski, cit., pp. 418-420.

¹⁸⁵ Il concetto si trova già enucleato in Pontano, che considera la tragedia un genere minore rispetto all'epica proprio perché necessita dell'apparato mimico. *Iacobi Pontani de Societate Jesu...*, cit., p. 23: «Poetica imitatio tacita est, vocem, vultum, gestum non habet: sermone tantum scripto mores actionesque humanas refert. Verumtamen ambæ, illa audientibus atque spectantibus: hæc legentibus imagines rerum ingenerant. Est histrionica tamquam formula et ministra poetæ nec ista illa, sed illa ista indiget».

¹⁸⁶ La questione della rappresentazione mentale che è universale in sé e la cui perfezione non trova riscontro in esempi visibili veniva affrontata da Gian Battista Marino nelle *Dicerie Sacre*. Dibattendo a proposito dell'immagine della Sacra Sindone conservata in Torino, Marino osservava come l'immagine d'uomo impressa nel sudario, probabilmente il Volto di Cristo, è l'unico esempio che sia dato contemplare all'uomo sulla terra, di universale reso forma visibile. Il "miracolo" è stato compiuto dalla mano divina che ha voluto imprimere sul lino il vestigio del Figlio di Dio per l'umanità. Ma a un pittore non riuscirebbe di rappresentare universalmente il volto di Cristo, anche se per miracolo Questi comparisse in tutta la sua universale forma e bellezza agli occhi della mente: l'immagine di Cristo che un pittore potrebbe raffigurare, sarebbe sempre e comunque particolare, cioè finirebbe per somigliare a questo o a quel modello umano preso a esempio. L'unica via, sembra qui di sentire il dettame della meditazione ignaziana, per la visione e contemplazione del Volto di Cristo è la mente, dove l'universale è rappresentabile perché attarverso esso Dio ci si manifesta. G. B. Marino, *Dicerie sacre*, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit., 6: «Se poi della finezza de' colori parliamo, qual colore di tanto prezzo ha il mondo ch'appa quelli nella sua pittura ha adoperati Cristo non perda? [...]»; 8: «Ma che hanno da far quelle prezzolate e venali d'artefici mercenari con questa del Pittor Divino, il cui pregio tutti i tesori eccede? In quo sunt omnes thesuri scientiæ et sapientiæ Dei?»; 12: «Ora per non offuscare in parte, col rozzo pennello della mia lingua imperfetta e con gli oscuri colori del mio dir basso, le bellezze di questa non mai appieno lodata immagine, le quali assai meglio che con stile facendo si possono esprimere con modesto e pietoso silenzio, voglio più tosto tacere: e passando con una proonda meditazione dalla loda alla meraviglia e dalla loquacità allo stupore chiudere il giro della mia lunga parlata con quella sentenza autorevole: A Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris».

¹⁸⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 424.

¹⁸⁸ Il gesuita potrebbe avere attinto alla teoria dei fonti del mirabile del neoplatonico Patrizi. Egli spiega come il mirabile della *fabula* poetica derivi da 12 "fonti", e propone un modello di riferimento così costituito: la materia si suddivide in primaria (argomento di base) e aggiunta (episodi e digressioni meravigliose); sia la materia prima che quella aggiunta può essere sia possibile che impossibile. F. Patrizi da Cherso, *Della Poetica (1587)*... cit., p. 209: «Potendo così il primo congiungersi con l'ordine possibile, come con l'impossibile; e potendo

l'aggiunto fare lo stesso con l'uno e con l'altro. E sia per esempio: possibile fu il primo: "la navigazione", e possibile l'aggiunto "degli Argonauti a Colchi". Per contrario impossibile è questo primo: "i Titani", e impossibile l'aggiunto: "fecero guerra ai dei". D'altro lato possibile fu che i Lapiti, popoli di Tessaglia, e impossibile fu l'aggiunto: "guerreggiassero coi Centauri", e impossibile perciò la guerra con loro; il primo termine è impossibile e gli aggiunti sono possibili, in quanto la guerra nel suo generale è possibile e i Lapiti furono popoli veramente di Tessaglia».

¹⁸⁹ Francesco Patrizi riconosce che la meraviglia, e non l'imitazione, sia il fine ultimo della poesia. A quella che egli definisce "potenza ammirativa" riconosce un potere mediano tra gli affetti e l'intellezione: si tratta di una funzione che ha lo scopo di condurre i moti affettuosamente alla ragione e quelli ragionativi agli affetti. Da questo scaturisce il desiderio di conoscenza proprio dell'essere umano. F. Patrizi da Cherso, *Della Poetica* (1587)... cit., vol. II, p. 361: «Ma essendo la parte conoscente contraria in certa guisa alla affettuosa, non sembra che dir si possa che i movimenti della mente [...] scendano nella sua contraria, né i moti dell'affetto salgano nella mente [...]. E questi uffici fu acconcia a fare la potenza ammirativa, posta in mezzo a due contrari, per via della meraviglia, moto ed atto suo»; p. 365: «Per cosa adunque nuova e subita, e improvvisa, che ci si pari avanti, fa un movimento nell'anima quasi contrario in sé medesimo di credere e di non credere. Di credere perché la cosa si vede essere. E di non credere, perché ella è improvvisa e nuova e non più da noi stata né conosciuta, né pensata, né creduta poter essere».

¹⁹⁰ Aristotele, *Poetica*..., cit., XXIV, 1460a, p. 61: «Omero in particolare ha insegnato anche agli altri a dire falsità come si deve. Si tratta della falsa deduzione. Nel caso che, dato questo, si generi, la gente crede che, se c'è un dopo, ci sia o si generi anche un prima: è falso. Perciò, qualora il primo sia falso, ma un altro, essendoci questo, è necessario che ci sia o si generi, bisogna aggiungerlo; per il fatto di sapere che questo è vero, la nostra mente deduce falsamente che anche il primo esiste».

¹⁹¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 428.

¹⁹² Alessandro Donati prende posizione difendendo la poesia dall'accusa di essere sofistica. *Alexandri Donati senensis*..., cit., p. 18: «Non bene sentiunt, qui pesin in falsitate versari docent. [...] Aristoteles autem sophisticæ non attribuit res probabiles, aut verisimiles, sed captiosas, quæ nonnullis videtur probabiles, quos dumtaxat sophisticæ decipiunt, atque pervertunt. Quid simile habet pœsis? Quæ non minus falsa quam vera, utraque tamen quatenus verisimilia complectitur, neque ut decipiat, sed ut ad bonum, et virtutem impellat?»; p. 25: «Itaque, si nihil respuit Rhetorica aptum ad persuadendum, Historia, ut de versi admoeat. Eadem pertracata Pœsis, ut modo suo proprio exponendi, res colorando immunet, affingendo, minuendo, nec sectando quo verum, sed quod verisimile sit atque credibile. Quare forma, qua tam amplam materiam, quodammodo figuratam sibi accomodat Pœsis, est verisimilitudo. Verisimile autem tam verum, qual falsum esse potest, et siquidem verum sit, non ideo semper creditur, quia veritatem præfert. Multa enim vera credi non possunt ab hominibus, quod fidem excedunt. Contra vero falsum credi etiam potest, quia suapte natura incredibile non est».

¹⁹³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 428.

¹⁹⁴ Ivi, p. 438.

¹⁹⁵ Ivi, p. 222: «Concludit vero omnium pulcherrimam esse agnitionem, qua ex verisimilibus admiratio ipsa paritur».

¹⁹⁶ Ivi, p. 446.

¹⁹⁷ Id., *De acuto et arguto sive Seneca et Martialis*, Wroclaw-Krakow 1958, p. 10: «Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concurs discordia vel discors concordia».

¹⁹⁸ Id., cit., p. 448: «Et ratio a priori est, tunc enim maxime commiseremur, cum aliquem aliquid agere videmus vel immerito deceptum a malis, vel bene et feliciter deceptum a bonis, et præterea oritur in nobis quædam cupiditas leniterque irritans mentem desiderium illi hæc, quorum ignarus est, significandi».

¹⁹⁹ Egli definiva la tragedia imitazione di uomini illustri, mentre si tratta di imitazione di azioni illustri.

²⁰⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 450: «Quod rursus spectata ad actionem et pronuntiationem (de saltu enim nos præcipere plane absonum est et histrionicum), tragœdia laxum, gravem, vehementem, maxime in posterioribus actibus, IV et V, postulat, qui etiam specie differat ab oratorio gestu et civili, quippe cum differat termino. In vehementi enim effectu extra hume-

ros proferendus est, immo etiam extra caput. Incessus autem plante cothurnatus ei proprius est, hoc esta ex alto cum aliqua non admodum affectata laterum et totius corporis alternatione, vox insuper canora, plena, vehemens, cum expressione singulorum verborum exquisitissima et regia».

²⁰¹ De Cressoles lamenta lo stile indecoroso degli attori suoi contemporanei. Nei collegi gesuitici invece si insegnava l'arte del ben porgere, non solo i discorsi, ma anche i gesti teatrali. Louis de Cressoles, *Vacationes autumnales*, in M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*. Bologna 1990, p. 260: «Infatti gli attori della nostra epoca sono tali che, lungi dall'essere in grado di insegnare agli altri uno stile conveniente del gesto e una maniera di pronunciare degna di un'educazione liberale, essi non l'hanno imparato neppure per se stessi». La lamentela del gesuita si riferisce al disordine comunicativo e morale di un gesto disgiunto da qualsivoglia contenuto moralizzante. Nei collegi, invece, si insegna agli allievi – come attesta anche Sarbiewski – l'arte del porgere elegantemente con la mimica teatrale contenuti atti all'elevazione morale degli stessi. Anche l'esperienza del recitare a teatro diviene una sorta di "esercizio spirituale".

²⁰² M. K. Sarbiewski, cit., p. 462: «Si igitur per cetera imitatur tamquam arte facta vel per artem temperata, idem plane videtur et de lumine ipso, ad quod spectari ipsa actio debet, potissimum cum iuxta varias exigentias nunc tristium, nunc iucundorum affectuum possit intendi vel minui lumen ipsum arte factum. Accedit, quod magis spectator ipse collectis sensibus est, si rem sub tecto audiat quam sub dio, proindeque attentior sit ad res ipsas».

²⁰³ Ivi, p. 464: «Sex oblongos aedificant, per quorum medium singuli axes per singulos transeant et se versare commode possint. Tres ergo cubos ex una parte, et tres alios ex altera ita disponunt, ut a medio spectatore, totum interius corpus theatri aspiciente, videantur efficere utrimque parietem veluti connexum, relictis modicis spatiis inter unum cubum et alterum [...]. Singuli ergo cubi sex in una parte v.g. habeant protensa tela a summo apice theatri usque ad basim theatralem depictas silvas per exactissimam opticam picturam, similiterque in altera parte omnes similiter cubi habeant optice depicta nubes, in tertia vero ignem, in quarta turres et aedificia, omnes autem iuxta exigentiam in uno puncto tertantur ad unam eandem partem».

²⁰⁴ Ivi, p. 498.

III – *Poeta instar Dei*

Poesia: philosophia nobilissima

Alcune delle conclusioni cui perviene il *De perfecta pœsi* circa la poesia richiamano alla mente l'importante tradizione estetica scaturita dalla lezione di Girolamo Fracastoro. Il celebre *Naugerius sive de Pœtica dialogus* di Fracastoro ¹, pubblicato nel 1555, segna infatti un punto di svolta nei dibattiti sulla poetica del XVI secolo: vi si ritrovano, armoniosamente composte insieme, la teoria aristotelica dell'imitazione secondo l'universale e la teoria platonica del bello ideale.

Ambientato nel *locus amœnus* della campagna veronese, il dialogo si apre con la descrizione dei caratteri dei due personaggi che lo animano: Giovan Battista Della Torre, il filosofo, e Andrea Navagero, il poeta. Fracastoro non dubita che si debba operare una netta distinzione tra la filosofia e la poesia: giacché, mentre il filosofo «giova istruendo», il poeta «giova rappresentando» ². Fine ultimo della poesia è infatti quello del dir bene ³.

A parere di Fracastoro esiste un'*ars oratoria* universale donde discendono tutti i generi di discorso. Essa è come l'arte del costruire le navi: prescrive solo quelle regole generali che poi ciascun artigiano ha il compito di applicare realizzando, secondo la propria specializzazione, un vascello da viaggio, un bastimento mercantile o un altro tipo di imbarcazione. Lo stesso vale per l'arte del ben parlare: essa viene applicata differentemente, a seconda che lo scopo di un discorso sia la persuasione retorica o l'insegnamento filosofico. Solo al poeta viene riconosciuta la facoltà di ricorrere «a tutti gli artifici retorici esistenti, poiché egli ricerca una bellezza assolutamente bella circa qualsiasi argomento che egli venga a trattare in modo universale e non particolare come fanno gli altri» ⁴. Fracastoro trova che la poesia sia un'*ars liberalis nobilissima* rientrante nell'ambito dell'Oratoria. Egli tiene però a precisare che l'Oratoria, madre di ogni ben parlare, è una disciplina più nobile della retorica dei sofisti e degli avvocati praticata solo per persuadere un uditorio.

Anche Sarbiewski (imprescindibile per lui la lezione del *Naugerius*) riconosce il titolo di *ars liberalis nobilissima* alla poesia. E anch'egli

mette a confronto poesia e sofistica, sottolineandone le differenti finalità. Entrambe le discipline operano nella sfera del probabile: ma, mentre la probabilità retorica si fonda sull'argomentazione e intende dimostrare per convincere, la probabilità poetica si fonda invece sulla finzione *fabulosa* e non vuole tanto persuadere quanto far conoscere la realtà rappresentandola così come essa dovrebbe essere. Se dunque il sofista è portato a mentire, il poeta non può mai mentire: perché, utilizzando una probabilità puramente astratta, non asserisce mai né il vero né il falso ⁵.

Sarbiewski però non si limita a proclamare la superiorità della poesia sulla retorica: arriva addirittura a "tradire" il pensiero platonico, affermando che il poeta è più apprezzabile del filosofo: "tradimenti" siffatti sono comunque abbastanza frequenti all'interno del pensiero neoplatonico rinascimentale cui il nostro Autore fa riferimento.

Come è noto, il primo ad aver avvicinato la poesia alla filosofia era stato Aristotele allorché, nella *Poetica*, aveva definito la poesia, volta all'universale, «più filosofica» della storia ⁶. E attorno a questo paragono ruota, in buona parte, quell'acceso dibattito tra i commentatori rinascimentali di Aristotele che si protrarrà sino alle soglie del XVII secolo. Svincolare parzialmente la poesia dalla retorica e confermare la sua superiorità sulla storia – *opus oratorium maxume*, secondo la tradizione ciceroniana – significa operare, da un lato, un ripensamento radicale dello statuto disciplinare della poesia stessa, proclamandone il valore di verità; dall'altro lato, e conseguentemente, significa anche esaminare gli eventuali rapporti della poesia con una teoria generale della conoscenza. La vocazione *poietica* immanente all'etimo stesso della poesia, induce alcuni suoi detrattori a privilegiare nel "fare" del *poiein* piuttosto il *fingere* che il *facere* e a giudicare, su questa base, falsi i testi poetici in quanto generatori di finzioni. Un'accusa molto antica, che aveva trovato nuove radici nelle prime dispute tra domenicani e umanisti già alla fine del XIV secolo ⁷. Francesco Robortello, che inaugura l'era dei commenti alla *Poetica* di Aristotele, propone una lista di *artes sermocinales* in cui la poesia occupa l'ultimo posto, dopo la dialettica, dopo la retorica e dopo la sofistica. Per lui la poesia è «falsa et mendaciorum plena», soprattutto perché utilizza il paralogismo, espediente che Sarbiewski ritiene invece indispensabile ai fini filosofici cui è destinato il fare poetico. Identificando senz'altro, come è stato osservato ⁸, il finto con il falso, Robortello non riconosce alcun valore alle *imagines poeticae fictæ*, in quanto rappresentazioni secondo l'universale che, se certo non esistono nella realtà, non per questo devono essere considerate false. Dello stesso equivoco è vittima Jacopo Mazzoni, il quale, tentando di ampliare, con l'ausilio del concetto platonico di imitazione «fantastica», i confini del rappresentabile poetico, finisce coll'asserire che il «vero e perfetto poeta [...] ha il falso e la

bugia per oggetto»: al pari del sofista, il poeta può dunque produrre immagini di realtà inesistenti e perciò prive di credibilità.

Nel dibattito sollevato da Mazzoni si inserisce anche Torquato Tasso, che, per difendere la poesia dall'accusa di falsità, si dichiara dapprima cautamente favorevole a un'epica che tragga dalla storia l'attendibilità dei contenuti; ma successivamente giudica la poesia simile in qualche modo alla filosofia. Scarpati e Bellini notano come, parafrasando il motto di Massimo Tirio (la poesia come «prima filosofia»), Tasso additi nel diletto, e non nell'imitazione, il fine ultimo della finzione poetica: il diletto dell'apprendimento tratto dai versi⁹ dona all'uomo il più grande piacere, quello intellettuale. Per questo Tasso propone di collocare la poesia sotto l'egida della dialettica, seguendo, come vedremo, lo schema di Jacopo Zabarella.

Il discorso teorico di Sarbiewski converge in più luoghi con quello di Tasso: entrambi gli autori si proponevano infatti di dettare una serie di norme sul moderno poema epico o eroico di ispirazione cristiana e, benché movessero da premesse filosofiche diverse (Sarbiewski dal pensiero neoplatonico, Tasso dalla precettistica peripatetica), approdavano spesso a conclusioni affini.

D'altra parte, l'ambiente accademico padovano, radice comune della loro formazione, favoriva l'eclettismo filosofico. Nella Padova del XVI secolo si fondono due grandi tradizioni: quella della scolastica di Tommaso d'Aquino¹⁰ – cui si deve una rilettura talvolta (come nel caso della cosmologia) involontariamente neoplatonizzante dell'*opus aristotelicum* – e quella filologica delle *adnotationes* di Leonardo Bruni – che mira a recuperare la lettera del vero Aristotele¹¹. Quegli studiosi polacchi che non attingono direttamente alla fonte della *Natio Polona* patavina ricevono un'identica formazione presso l'Accademia di Cracovia, giacché qui, come nota Charles B. Schmitt, «l'impeto della filosofia scolastica si mantenne intatto per tutto il Quattrocento e solo all'inizio del secolo successivo le tendenze umanistiche cominciarono veramente a penetrarvi»¹². Questa formazione eclettica è certamente tra le cause dell'ambivalenza riscontrabile nell'opera teorica di Sarbiewski: da una parte, sulla scorta di Aristotele e di Orazio, la poetica viene intesa come una *techne*, un insieme di norme per la composizione di versi; dall'altra parte, in omaggio al neoplatonismo estetico che riconosce nella poesia una forma di sapienza, la poetica è intesa come un'*ars sermocinalis*, correlabile alla dialettica.

Sarbiewski, dunque, in consonanza con Torquato Tasso, difende la poesia dall'accusa di falsità e si sforza di distinguerla dalla sofistica, giacché – egli osserva – se pure la poesia, al pari della sofistica, procede per paralogismi, tuttavia non può darsi alcuna menzogna ove un oggetto venga pensato in astratto. La falsa deduzione, precisa Sarbiewski, è anzi un meccanismo necessario a innescare la *curiositas* del

lettore, ad accendere nella sua mente quel pungente desiderio di verità che non potrebbe mai essere attivato da una narrazione piatta, prevedibile e priva dei chiaroscuri di una felice ambiguità. Ed è appunto questa *curiositas* a garantire (come sapeva anche Tasso) il piacere della poesia ¹³. Inoltre, connettendo strettamente il paralogismo al meraviglioso inerente agli eventi soprannaturali (e soprattutto agli enigmatici *omina* divini), Sarbiewski ne giustifica in qualche modo l'uso: è infatti ovvio che la mente umana accetti, senza dubitarne, alcune formule indimostrabili, se tali formule provengono dalla divinità e ne rafforzano il mistero.

Nello stesso periodo in cui, a Roma, Sarbiewski tiene lezioni su questi temi, Agostino Mascardi, nella sua *Arte storica*, rinnova le accuse contro l'arte poetica, giudicandola uno svago indecoroso per l'onesto cittadino o un'attività spoglia di qualunque valore di verità. Al falso della poesia Mascardi contrappone infatti il vero della storia e distingue il «verosimile falso» dei poemi dal «verosimile vero» delle opere di storia e, in ispecie, di storia sacra ¹⁴.

Così come Tasso, anche Sarbiewski, nella rivalutazione della poetica, poteva fare riferimento al pensiero del filosofo padovano Jacopo Zabarella: questi, nella sua *Opera logica*, tentava di svincolare la poesia dal ruolo (condiviso con la grammatica) di mera *ars sermocinalis*, per assegnarle, insieme alla retorica, un posto all'interno della teoria generale della conoscenza; nel sistema di Zabarella la poetica è infatti collocata nell'ambito della logica, dopo la dialettica e dopo la retorica ¹⁵. Se infatti la dialettica è elaborazione razionale di schemi astratti desunti dal reale, la poetica è elaborazione di esempi concreti che riprendono gli schemi logici della dialettica in una forma più perspicua e tale da porli quasi tangibilmente sotto gli occhi del lettore. Se la dialettica investe la sfera speculativa dell'esperienza umana, la poetica e la retorica investono per contro la sfera pratica e si prefiggono l'elevazione morale dei cittadini. Solo per la maggiore "purezza" dei suoi procedimenti la dialettica riesce più nobile della poetica, la sua "sorella povera" costretta spesso a ricorrere all'espedito sofistico dell'entimema. Come sottolinea Salvatore Tedesco, Zabarella compie una «rilettura in chiave logica della disciplina poetica [...]: la poetica insegna l'uso dell'esempio che, da un punto di vista logico, è definibile come induzione imperfetta ¹⁶, che non procede cioè dagli enti singolari all'universale e in esso *conquiescit*, ma da questo nuovamente discende *ad aliud singulare simile primis*» ¹⁷. Secondo questa rilettura, la poesia articola dunque le sue "argomentazioni" come segue: (1) estrae esempi dal reale, (2) quindi spoglia questi esempi della loro veste particolare proiettandoli in un discorso di natura universale, (3) li immette infine nuovamente nel particolare, dove però essi perdono ogni valore di verità.

Al pari di altri pensatori facenti capo all'ambiente filosofico vene-

to¹⁸, anche Sarbiewski, nel *De perfecta pœsi*, ricorre a uno schema del tipo “particolare-universale-particolare”: uno schema a prima vista assai simile a quello proposto da Zabarella. A guardar bene, tuttavia, Sarbiewski ritiene, diversamente da Zabarella, che proprio per il suo “argomentare” attraverso esempi e immagini, la poesia riesca superiore alla dialettica. A suo parere, anzi, il dialettico – come anche lo storico e il retore – manca completamente di *inventio*¹⁹: intendendo per *inventio* non solo la categoria retorica preposta al reperimento degli argomenti, ma anche la capacità, propria solo del poeta, di dare nuovo fondamento alle cose²⁰. Nello schema di Sarbiewski il poeta: (1) estrae esempi particolari dal mondo reale, (2) quindi confronta questi esempi con la *tabula* ideale dei puri universali, dove essi subiscono come una “purificazione”, (3) li rappresenta infine nuovamente in forma particolare. Questa forma – corretta e perfezionata in virtù di una sintesi ineccepibile di universale e particolare – è l’unica forma possibile di verità. Solo dalla poesia può provenire la vera conoscenza²¹ del mondo, cioè la conoscenza del mondo come esso dovrebbe essere: perché la poesia proietta sul piano ideale questo stesso mondo, servendosi di un linguaggio lontano dagli astrattismi della logica pura e attuandosi invece entro schemi esemplari: «At opera poetarum suopte genio immortalia sunt atque ab his singularium rerum circumstantiis expedita. Res enim singulares iuxta universalem modum tractant»²².

Anche il gesuita Giacomo Pontano (spesso citato da Sarbiewski) assume una posizione affine, ma, come Zabarella, colloca la poesia dopo la dialettica: «Vides, opinor, quam recte Aristoteles pronuntiaverit, pœsin esse philosophiteron: philosophia quid namque *ta kath'holou* universalia intuetur, quid et qualis nempe sit homo, equus, corpus, motus: non quid aut qualis Socrates, Bucephalus, quid meum tuum, aut hoc corpus, aut hic motus: individua enim, ut vocant Dialectici, sub scientiam non cadunt quia fluxa, mutabilia, interitui obnoxia sunt. Et pœtæ quidem hoc universum in singularibus definitisque personis exprimunt ac repræsentant, ut Vergilius in *Ænea* magnanimum ac religiosum principem. Hoc philosophi non solent: definitionibus enim præceptis ac disputatione contenti, exempla non requirunt. Petunt quidem argumenta aliunde plerumque vates verum rebus aliam formam faciem inducunt, ut supra diximus: addendo nimirum, demendo, transerendo ordine, permutando res singulares ac certas mutantur sane ab historicis, verum ab individuis ad ipsas formas atque genera se convertunt. Quocirca sicut universæ et communis rerum naturæ scientia melior est quam rerum singularium cognitio; ita convenienter doctrinæ Aristotelis, pœsis melior est historia»²³.

Questa tendenza sarbiewskiana a preferire le discipline meno astratte rispetto a quelle più astratte si riscontra in genere anche nell’approccio alla filosofia naturale da parte dei gesuiti del tempo. Per

esempio, agli inizi del XVII secolo, i programmi di *Philosophia Naturalis* dei Collegi procedono a un vero e proprio declassamento della matematica, giudicata “troppo astratta” per potere spiegare adeguatamente i fenomeni naturali. Infatti, essendo impenetrabili dall’occhio nudo, i fenomeni devono essere letti col sussidio delle cosiddette matematiche «medie» (ovvero applicate: tali sono la prospettiva o la meccanica), che discendono dal sistema tomistico e che sanno fondere compiutamente teoria pura e osservazione empirica. Come annota Gabriele Baroncini, «in uno dei manuali più diffusi di filosofia naturale, [...], il *De communibus omnium rerum naturalium principijs affectionibus* di Pereira, non solo si afferma che le matematiche non trattano alcun genere di causa in quanto prescindono *ab actuali existentia*, ma si sostiene che *mathematicas disciplinas non esse proprie scientias*»²⁴. E il cardinale Sforza Pallavicini arriva a definire la matematica – disciplina piuttosto “debole” in campo ontologico – «mera speculazione del possibile»²⁵. Negare alla matematica la dignità di scienza è come negare alla dialettica ogni pretesa di conoscenza. Sia in ambito fisico, sia in ambito poetico, si cerca di privilegiare una forma conoscitiva più perspicua e tale che l’universale possa calarsi nel particolare, rendendosi così più facilmente accessibile.

Questo revisionismo speculativo, fortemente critico nei confronti di Platone e nutrito dall’ecllettismo neoplatonico della scuola di Cracovia (un’estensione polacca dell’ecllettismo fiorentino di Marsilio Ficino²⁶), intride costantemente le pagine teoriche di Sarbiewski. Per lui la poesia è un’*ars* che, avvalendosi di una “cooperazione” divina e dispiegando tutti gli espedienti creativi della fantasia, può produrre *imagines* e *phantasmata* capaci di guidarci a una conoscenza autentica.

Fantasia e poesia

Quasi all’inizio del primo libro del *De perfecta pœsi*, paragonando l’attività del poeta alla creazione divina, Sarbiewski, per evocare la genesi dell’universo, ricorre alla metafora di un *Deus Pictor*²⁷: il Dio pittore che prima pensa l’immagine da dipingere, poi la disegna, infine la colora. Nel processo creativo si possono dunque distinguere tre fasi: l’Idea universale della cosa, la sua forma e la sua realizzazione materiale.

Sempre nello stesso paragrafo si dice che, dopo aver creato (giusta la filosofia tomistica) gli elementi primi da cui trarre le forme naturali e le varie creature, il quinto giorno Dio, prima di creare l’uomo, crea un essenziale strumento di comunicazione tra sé e l’uomo: la *phantasia*²⁸.

Come si spiega che, in questa allegoria sarbiewskiana, l’Onnipotente abbia bisogno di tutto un giorno per la creare la sola fantasia? Con

ogni probabilità, Sarbiewski assume qui la *phantasia* non tanto in senso psicologico quanto in senso topico. Egli non pensa a una facoltà mentale (uno dei sensi interni di Avicenna), ma a un vero e proprio “luogo” cosmologico. La fantasia che precede, nell’esamerone sarbiewskiano, la creazione dell’uomo è la *tabula universitatis*, il sito di tutti gli universali: tutte le cose create da Dio vi si rispecchiano e vengono universalmente rappresentate; gli apporti della sensibilità vi si compongono per dare vita a realtà “inesistenti”. Senza la fantasia, l’uomo non potrebbe davvero *cognoscere* il mondo creato appunto per lui. Che la creazione della fantasia, in quanto vero e proprio *elementum* del creato, preceda quella dell’uomo significa che ogni conoscenza e ogni possibilità umana di generare “nuove” cose è prestabilita da Dio in questo luogo pre-umano in cui gli universali vengono allestiti come presupposti operativi della conoscenza.

Questa concezione della fantasia è certamente debitrice delle idee di Marsilio Ficino, per il quale la fantasia è un corpo sottile d’origine astrale²⁹ e funziona come un *medium* tra corpo e spirito: veicola le immagini, correggendole secondo l’universale, e accoglie ogni manifestazione del divino attraverso gli istanti incatturabili del sogno e della profezia. Sinesio aveva definito la fantasia come un «pneuma immaginativo»: e appunto dal *De insomnis* di Sinesio (di cui egli stesso ha curato una traduzione) Ficino deriva la sua idea di immaginazione. A garantire la fortuna di questa idea ficiniana sarà poi la *Selva* di Pedro Mexia, un testo che, nella seconda metà del XVI secolo, verrà tradotto e diffuso in tutta l’Europa³⁰.

Negando la possibilità di un veicolo etereo delle immagini, Plotino aveva sostenuto che la parte inferiore dell’anima potesse acquisire la forma delle cose sì da rappresentarle poi a sé stessa anche in loro assenza. Distaccandosi decisamente dall’insegnamento di Plotino, la teoria di Marsilio si riferisce invece alla tradizione aristotelica, che vede la fantasia come una facoltà mediatrice tra la sensibilità e l’intelletto, tra il corpo e l’anima. Nella prospettiva aristotelica, la fantasia, spiega Robert Klein, «deve necessariamente essere intermediaria tra il particolare e l’universale [...], intervenire nel processo astrattivo da un lato e, dall’altro, nell’applicazione dell’universale al particolare»³¹.

Per Platone la fantasia ha un carattere passivo, non può generare conoscenza perché (come dichiara lo stesso nome *phantasia*, derivato dal verbo *phainein*, “apparire”) rientra nell’ambito dell’apparenza e dell’opinione³². Aristotele si occupa della fantasia o immaginazione in vari passi del *De anima* e trae l’etimo del nome *phantasia* da *phaos*, la “luce”, che consente di vedere le immagini nella mente³³: le immagini sono sensazioni prive di materia³⁴ e l’immaginazione è un movimento in atto procedente alla sensazione³⁵. Non si dà dunque pensiero senza *phantasmata*³⁶.

Appunto il legame etimologico, sottolineato da Aristotele, tra *phantasia* e *phaos*, ci aiuta a comprendere la teoria sarbiewskiana della fantasia. Come sappiamo, per Sarbiewski l'immaginazione, rappresentando le cose sensibili secondo universale, corregge i dati sensibili rendendoli ideali, permette di *rendere visibile l'idea* in quanto universale incarnato. Questo processo è illustrato dal paragone tra il pittore e il poeta. Il pittore può chiamarsi poeta solo in un caso: quando, prima ancora di toccare col pennello la tela, si rappresenta mentalmente, secondo universale, ciò che vuole dipingere³⁷. In tal caso egli "vede" l'idea: ma, se vuol continuare a contemplarla nella sua purezza, deve astenersi dal rappresentarla materialmente in colori e segni che la ridurrebbero a un concreto particolare sensibile.

Solo con gli occhi della mente è possibile vedere l'idea. Non a caso, il libro della *Genesi* afferma che la *lux* fu creata prima del sole stesso³⁸. Senza il sole la luce è ancora invisibile: essa è luce spirituale, mera sostanza priva di materia, forma pura contemplabile soltanto da parte degli intelletti angelici. E nella filosofia ficiniana la fantasia partecipa di questa luce che, preclusa agli occhi sensibili, brilla solo alla vista intellettuale: una vista che – secondo San Tommaso – l'uomo condivide con gli angeli. La fantasia è uno specchio luminoso che riflette lo splendore, di per sé invisibile, di Dio: in essa le proiezioni del mondo sensibile vengono purificate sì da essere contemplate non già come esse sono, ma come esse dovrebbero essere ovvero secondo l'universale.

In Platone la metafora dello specchio serve per confinare la fantasia nel regno dell'apparenza: ove si faccia girare uno specchio attorno a sé stesso, vi si vedono riflessi le forme di tutto il mondo "ricreato" in un perfetto giuoco di apparenze³⁹. Il neoplatonismo fiorentino trasferisce invece questo specchio in seno alla fantasia, che così – entro determinate condizioni – diventa uno strumento di rappresentazione veridica e di elevazione spirituale. Nello specchio della fantasia si riproducono le forme del reale – plurime, mutevoli e incerte – e si compie il percorso che dall'Uno, attraverso il molteplice, riconduce nuovamente all'Uno. Tutta questa concezione risente dell'idea paolina del «*videre per speculum et in ænigmate*»: gli enigmi non sono altro che la manifestazione agli occhi della mente della inintelligibilità o invisibilità di Dio.

Aristotelica è altresì la convinzione che i *phantasmata* abbiano una provenienza sensibile: una convinzione accolta anche dai neoplatonici fiorentini, che rifiutano la teoria plotiniana di una conoscenza del tutto aprioristica. Per Ficino le idee conservano, certo, il loro statuto di entità metafisiche, poiché risiedono in Dio che le imprime sotto la specie di *formulæ* nell'anima dell'individuo al momento della sua nascita⁴⁰. Ma la conoscenza umana è da lui considerata un processo

sempre e comunque *a posteriori*, un processo necessariamente legato all'esperienza sensibile: tutti i dati dell'esperienza vengono previamente registrati dai sensi per essere poi confrontati colle loro corrispondenti *formulae* universali. Grazie a queste *formulae*, Dio interviene nel processo conoscitivo in atto ⁴¹. Secondo Ficino, dunque, la conoscenza del mondo muove imprescindibilmente dai sensi e poi, decontaminandosi dalle scorie della sensibilità proprio in seno alla fantasia, si mostra agli occhi della mente nella sua veste universale e purificata: «Hominis anima assumit per sensum has a materia mundi infectas similitudines idearum, colligit eas per phantasiam, purgat excolitque per rationem, ligat deinde cum universalibus mentis ideis» ⁴². Come infatti scrive Jean Starobinski, l'immaginazione qui «appare come un punto di passaggio tra il sensibile e il sovrasensibile, [...] è un occhio carnale volto verso le cose dello spirito, che appercepisce per simboli e allegorie» ⁴³.

La tradizione dei Padri della Chiesa ha perfettamente adattato la nozione del *Nous* neoplatonico (a sua volta discesa dall'idea aristotelica dell'intelletto detentore degli universali) alle esigenze metafisiche del pensiero cristiano. Così, l'analogia tra la luce fisica e la luce mentale, già implicitamente riconosciuta da Aristotele, viene "ribattezzata" cristianamente da Sant'Agostino ⁴⁴: «Ciò che il Sole è per gli occhi – egli afferma – lo stesso Dio è per l'anima». E invero, come nota Torquato Tasso nel dialogo *Il Ficino o de l'arte*, l'influenza agostiniana è nettamente avvertibile in Ficino e in tutta la successiva tradizione neoplatonica che da lui deriva ⁴⁵. Pur essendo debitore nei confronti del pensiero aristotelico (soprattutto per ciò che è dell'importanza dei sensi come strumenti di conoscenza), il neoplatonismo ficiniano trarrà proprio dalla teoria agostiniana dell'illuminazione divina la spinta verso l'irrazionalismo, riconoscendo un ruolo fondamentale all'intervento di Dio nella mente umana, che conosce quasi del tutto passivamente. In Aristotele la fantasia ha una funzione duplice: da un lato, è il serbatoio delle immagini sensibili atte a costruire il luogo della memoria e del senso comune; dall'altro lato, essa è la *tabula universitatis* in cui i *phantasmata* subiscono un processo d'astrazione in vista della formulazione di giudizi.

La grande autonomia attribuita da Aristotele alla mente umana nel processo della conoscenza, costituisce un problema per i pensatori cristiani. Tommaso d'Aquino, per esempio, dovendo elaborare un modello per la costituzione degli universali, enuncia la teoria dell'intelletto attivo ⁴⁶. Ovvero la teoria di una facoltà che, essendo solo parzialmente illuminata da un apporto divino, consente alla mente umana di operare con una certa indipendenza: l'intelletto attivo ha la funzione di astrarre il *phantasma* sensibile, già mediato dall'intelletto passivo, per farne un universale.

In Agostino invece la Divinità, come rileva Richard Nash ⁴⁷, assu-

me un ruolo determinante, perché è pienamente responsabile dell'illuminazione: proprio dalla luce divina prende infatti avvio il processo della conoscenza. In un primo momento l'intelletto umano accoglie la luce passivamente; in un secondo momento confronta attivamente le *formæ* illuminate ai dati raccolti dai sensi. Tali *formæ* esistono *ab æterno* nella mente di Dio e attendono di essere proiettate nell'intelletto umano, che è appunto fatto a immagine di Dio. Senza l'illuminazione divina non è possibile per l'uomo accedere ad alcuna conoscenza: facoltà al contempo passiva e attiva, l'intelletto umano si muove costantemente tra quella luce in sé invisibile che è Dio stesso (e che si lascia contemplare solo per lampi brevi e improvvisi) e quell'altra luce evanescente che Dio proietta sulle cose materiali rendendo così conoscibile il mondo nella sua mutevolezza formale. Agostino rappresenta lo snodo fondamentale del percorso compiuto dal neoplatonismo da Plotino a Ficino.

Sarbiewski dimostra, in più di un'occasione, di conoscere perfettamente la teoria di Marsilio e lo cita addirittura testualmente quando, trattando del mito platonico della scissione dell'anima, ricorda la difficoltà con cui la parte spirituale riconduce a sé, in una perfetta unità, la parte corporale ⁴⁸. Certo, Sarbiewski fa riferimento anche ad altre fonti neoplatoniche, come gli scritti di magia naturale di Niccolò Cusano e la teoria del senso allegorico di Cristoforo Landino, dimostrando così quale grande influsso dovette esercitare su di lui l'Accademia neoplatonica di Cracovia, fondata da Callimaco Esperiente, in diretto contatto con l'Accademia Fiorentina. Ma gli è nota anche l'opera di Wawrzyniec Korwin ⁴⁹, il quale aveva anticipato di più di un secolo la teoria poetica irrazionalista ficiniana, traendola dal maestro tedesco Konrad Celtis ⁵⁰: quest'ultimo era un convinto assertore della partecipazione divina nel processo della creazione poetica.

Nicoletta Tirinnanzi ⁵¹ ha ricostruito puntualmente il processo della conoscenza nella filosofia di Ficino, in una sintesi preziosissima per comprendere il ruolo determinante della fantasia nel pensiero neoplatonico fiorentino (quindi anche polacco). Il tratto più originale della teoria ficiniana consiste nella rivalutazione della sensibilità come punto d'avvio dell'ascesa verso la contemplazione. Benché ogni tipo di conoscenza umana miri al traguardo della contemplazione dei misteri divini, nessuna conoscenza potrebbe essere attivata senza la mediazione delle immagini sensibili. Dio è eterno e inintelligibile: e la mente umana è assolutamente inadeguata a comprenderlo. L'essenza divina è una luce talmente abbagliante, da accecare la nostra mente e da renderla impotente così come sarebbe impotente il nostro occhio fisico nel fitto dell'oscurità. Dio però è indotto dalla sua infinita bontà a lasciare nel creato indizi di sé. La materia, ostinatamente refrattaria, accoglie tuttavia tracce della luce divina: tracce che svaniscono rapidamente in un

certo luogo della materia e si ricompongono diversamente in un altro luogo. Così, davanti allo sguardo sensibile dell'uomo, le forme del creato si dissolvono e si ricompongono in un perenne giuoco di mutazioni: e in questa mutevole vicenda delle forme create, l'uomo, come un cacciatore, deve impegnarsi in una continua *venatio* delle tracce, istantanee ed evanescenti, di Dio, sì da catturarle e da imprimere nella sua memoria la loro eterna impronta.

Spinta dall'*amatorius instinctus*, l'anima tenta, drammaticamente ed eroicamente, di conoscere Dio nelle forme sensibili: e può capitare che Dio, per un suo imperscrutabile decreto, le corrisponda e le si manifesti tendendole misericordiosamente la mano. L'intero creato – le sue forme sensibili e le immagini che se ne appercepiscono – si proietta nella fantasia: *medium* opaco su cui si dispiega il campo di una battaglia tra la luce di Dio e l'ombra della materia, tra la salvezza e la perdizione.

Come facoltà rappresentativa, la *phantasia* talvolta si identifica con l'*imaginatio*, talaltra volta se ne distacca. Spiega al riguardo Nicoletta Tirinnanzi: «se, dove tratta in generale dell'attività rappresentativa e dei suoi rapporti con la *machina umbratilis* dell'universo, Ficino tende a presentare *phantasia* e *imaginatio* come sinonimi perfetti; il suo ragionamento si complica invece quando prende in esame la possibilità di riverberare sul mondo esterno la potenza insita in determinate *umbræ* interiori. L'*imaginatio* viene interpretata, in casi simili, come potenza irriflessa che recepisce e conserva le immagini nella memoria, all'opposto la *phantasia* assume un significato più profondo; essa entra in tensione con l'ombra naturale, cerca di emularla e ne sposta all'infinito i confini»⁵².

Prossima alla sfera sensibile e perciò, come abbiamo detto, sempre inadeguata ad accogliere la manifestazione di Dio, la fantasia è tuttavia l'unico strumento di cui l'uomo disponga per comunicare con Dio. Vero è che – come simboleggia l'antico mito di Narciso – essa può pericolosamente allettare a sé l'anima e farla precipitare nelle illusorie attrattive del senso; ma è altrettanto vero che – come simboleggia il mito di Prometeo – essa può custodire le immagini sensibili per trasmetterle alla *mens* e quindi all'*intellectus*, affinché esse vengano purificate di modo che la luce di Dio si trasfonda nella materia e la santifichi. Per comunicare e per comprendere l'uomo ha bisogno delle forme sensibili: perché anch'egli è costituito di materia, da quando l'anima si è calata in un corpo sensibile. Ma, una volta che sia stato purificato, il senso può parlare un linguaggio spirituale e può divenire veicolo immaginifico dello spirito: la mente umana ha infatti accesso all'inintelligibilità di Dio solo per via metaforica; e questa via metaforica deve essere necessariamente sensibile, dal momento che non esistono concetti atti a ridire l'Assoluto. Ecco il valore del mistero di Cristo fattosi Carne: Dio si rende “metafora” sensibile per farsi comprendere dall'uomo.

L'anima umana può dunque riflettere la luce di Dio nella materia e farla partecipe di una dimensione spirituale. Sarbiewski riconduce questa concezione agli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio e alla teoria della *applicatio quinque sensuum ad contemplationem*. Quando infatti egli sottolinea l'importanza della visione mentale di tutte le cose attraverso la proiezione fantastica, la sua pagina si intride di espressioni topiche di certa letteratura mistica ⁵³ spagnola vicina a Ignazio: tali sono, per esempio, l'idea di una completa astrazione dal proprio corpo o l'idea che i sensi versino, rispetto allo spirito, in uno stato di sonno o di morte ⁵⁴.

La fantasia è il luogo opaco dove le immagini, costituite di materia fluida e umida, si manifestano turbinosamente. Sulle prime, la mente umana non riesce a percepirlle distintamente. Solo un temperamento malinconico (ovvero adeguatamente secco e freddo) può contrastare l'opacità fantasmatica e può accedere a quella fase dell'*abstractio* in cui, pilotata dalle facoltà superiori, l'anima si ritrae in sé stessa così che la vista della mente possa trovare la concentrazione necessaria a mettere a fuoco e a individuare nettamente le eterne tracce deposte dal divino nel vortice mutevole delle immagini sensibili.

Solo l'indole melanconica e saturnina dell'uomo sapiente è adatta a scorgere e a registrare nella memoria tali tracce di Dio. Esse si manifestano sotto forma di immagini allegoriche e la loro interpretazione strema il sapiente in un impegno intellettuale drammatico e sublime: perché lo fa accedere alla conoscenza di Dio necessariamente, ma lo costringe a mediare questa conoscenza attraverso il simbolo.

Per Ficino, seguito in questo da Sarbiewski, il poeta è un sapiente, al pari del filosofo e del profeta: egli è l'*instrumentum* totalmente passivo che Dio sceglie come tramite per manifestarsi all'umanità. Grazie al suo straordinario talento immaginifico, il poeta può governare sovraneamente il flusso disordinato delle apparenze e può rettificare le rappresentazioni del mondo, offrendoci così quella forma universale e perspicua delle cose che ci permette di conoscerle nella loro vera essenza. Nel XIII libro della *Theologia Platonica* infatti, Marsilio più volte ritorna sulla possibilità che ha l'uomo di perfezionare e correggere la natura: «Homo omnia divinæ naturæ opera imitatur et naturæ inferioris opera perficit, corrigit et emendat» ⁵⁵. Un'osservazione non dissimile può leggersi anche in Giordano Bruno, convinto che l'arte solleci ti il sostanziale torpore delle forme naturali e le corregge ⁵⁶. Può leggersi nel nostro Sarbiewski, pronto a ricordarci che «artis enim erit supplere defectum naturæ» ⁵⁷. E, proprio nel 1623, anno della stesura del *De perfecta pæsi*, può leggersi pure in Francesco Bacone, il quale, pur muovendo da presupposti teorici completamente differenti afferma: «pæsiam corrigit historiam secundum meritum» ⁵⁸.

La poesia, dunque, proponendosi come un fitto tessuto di immagi-

ni perspicue e perfette, in cui la divinità si cela e si rivela al tempo, è uno strumento privilegiato di conoscenza. Peraltro, e non a caso, lo stesso Marsilio Ficino afferma che, attraverso la poesia, «[...] l'anima vede le immagini dei corpi come in uno specchio in esso rilucenti [...]. E per questo è spesso incitato l'occhio dell'intelletto a riguardare le idee universali di tutte le cose, le quali in sé contiene. E però l'anima, mentre che riguarda col senso un certo uomo, concepe con la immaginazione comunemente con la sua innata idea, contempla con lo intelletto la natura e diffinizione comune a tutti gli uomini»⁵⁹.

La perspicuità delle immagini è un tratto decisivo nella concezione ficiniana della fantasia. Non a tutti gli uomini è dato di vedere attraverso il vetro opaco della rappresentazione fantastica: esistono alcune forme di conoscenza privilegiata – quali la filosofia, la magia naturale, la virtù profetica e la poesia – in cui l'intelletto umano riesce vittorioso sulla molteplicità dispersiva del mondo materiale così come viene letto dalla *phantasia* e dall'*imaginatio*. Questo sforzo permette all'intelletto di produrre rappresentazioni simboliche chiare e ben riconoscibili. Nel caso della poesia, queste rappresentazioni sembrano addirittura collocarsi concretamente sotto gli occhi di coloro che, quasi fossero «*somniantes*», le vanno elaborando con la forza icastica delle immagini oniriche.

Come si è già mostrato, nel *De perfecta poesi*, Sarbiewski identifica il modello ficiniano del poeta nel personaggio di Creteo, evocato da Virgilio nel IX libro dell'*Eneide* (vv. 774-777): *Musarum comes*, Crèteo è un cantore epico d'indole melanconica, coltiva il genere epico (l'unico genere che il gesuita ritenga completamente vocato all'allegoria) e si distingue per la perspicuità delle sue narrazioni eroiche⁶⁰.

Poesia e malinconia

Soltanto il temperamento malinconico, secondo la teoria degli umori di Ficino, è adatto a dominare il flusso delle immagini e a fissarle chiaramente. Gli spiriti corporei sono il mezzo attraverso il quale i *phantasmata*, costituiti di materia incandescente, possono muoversi più o meno rapidamente. Se si incontrano con un umore collerico, ossia caldo e umido e quindi a essi affine, non può crearsi il “contrasto” atto a imprimere le visioni e l'attività fantastica risulta oscura e confusa. Se invece i fantasmi si imbattono in un umore malinconico, cioè freddo e secco e quindi a essi opposto, allora può crearsi il “contrasto”: l'umore si surriscalda un poco – Ficino chiama questo processo *ferventior concitatio* – ed è in grado di registrare una visione perspicua, perché in questo stato «*phantasia incedit maturius, prævixæ res firmiter inhærent memoriæ neque novis et variis imaginibus confunda-*

tur»⁶¹. Il temperamento freddo consente all'anima di concentrarsi su sé stessa, astraendosi completamente *ab externis negotiis*: sedatosi finalmente il tumulto della *psycomachia*⁶², l'anima ritrova infine la sua unità e, tutta attesa alle proprie visioni interiori, si scopre pronta per la contemplazione.

In questo modo Dio richiama a sé l'uomo per i vari gradi della sua caduta, infondendo in lui la spinta necessaria a compiere il viaggio salvifico. Come aveva affermato Platone nel *Fedro* e come ribadisce Marsilio nel suo commento allo *Ione*, quattro sono i "furori" atti alla visione divina: il primo è proprio il *furor poëticus*, l'ultimo e il più alto è il *furor* della contemplazione. Solo gli uomini straordinari, essendo destinati alla vera conoscenza della contemplazione, hanno un'indole malinconica. Ecco perché Sarbiewski attribuisce a Enea, dotato di una netta chiaroveggenza delle cose, un'indole malinconica, e riserva a Turno, incapace di discernere il vero, un temperamento collerico⁶³. Nel duello finale tra i due rivali egli scorge un'allegoria della lotta dell'intelletto proteso alla conquista del vero universale e divino, al di là delle illusorie verità del particolare.

Tra il XVI e il XVII secolo, tutta la trattatistica riconosce concordemente un legame tra la poesia e la malinconia. Ci si chiede però come un umore per natura secco e freddo, quale è appunto l'umore malinconico, possa improvvisamente accendersi, per dare luogo a quella che Ficino definisce la *melancholia adusta*. Da dove proviene la scintilla che scatena l'incendio? Per Marsilio a innescare, in senso immaginativo, la malinconia è il *furor* provocato da Dio: secondo la teoria dei quattro furori⁶⁴, Dio agisce in quattro forme diverse nei vari ambiti della conoscenza umana e il suo intervento è mediato astrologicamente. Qui l'eco della teoria tomistica degli "influssi astrali" non è ancora sopita: Saturno⁶⁵, il pianeta più remoto, il cui influsso può riuscire tanto straordinario quanto pericoloso, alimenta la vocazione contemplativa degli spiriti eletti e interferisce sulle Sfere Musicali – allegoricamente ritenute la sede delle Muse⁶⁶ – che, a loro volta, trasmettono l'entusiasmo sia ai poeti sia ai filosofi.

Pur essendo un'esperienza assolutamente irrazionale, vissuta del tutto passivamente, il *furor* viene infine a potenziare le facoltà più propriamente umane e a garantire la "genialità" dell'individuo eletto. Come afferma André Chastel, «Ficino non insiste esclusivamente sull'abbandono alle forze irrazionali: l'attività dell'*ingenium* innalzato dal *furor* è caratterizzata da una straordinaria rapidità di calcolo e da una memoria infallibile; le risorse dell'intelligenza si accrescono con l'intensità della visione»⁶⁷. Grazie a Ficino, la teoria aristotelica della malinconia dell'uomo di genio si fonde per la prima volta con la teoria platonica dell'entusiasmo poetico e con la teoria neoplatonica dell'irrazionalismo creativo⁶⁸. La dottrina ficiniana della malinconia ebbe gran-

de fortuna in seno al pensiero europeo dei secoli successivi, a partire dalla *Poetica* di Francesco Patrizi, che espose e tramandò la teoria del surriscaldamento umorale causato dal furore divino ⁶⁹.

Sarbiewski aderisce pienamente al neoplatonismo fiorentino. Nel *De perfecta pœsi*, dopo aver esposto la teoria platonica dei quattro furori divini, descrive – in un contesto che spiega anche la teoria dell'accordo tonale ovvero dell'unità melodica dei varî toni discordanti – la *ferventior concitatio*: la dolcezza dell'armonia musicale lascia fermentare lo spirito malinconico nell'animo del poeta e lo spinge alla contemplazione di immagini perspicue ed eloquenti per via allegorica ⁷⁰.

Una spiegazione in tal senso davvero puntuale della teoria dell'umor malinconico è offerta da Alessandro Donati, un contemporaneo di Sarbiewski, cui probabilmente il gesuita polacco deve qualche spunto teorico. Illustrando il meccanismo azionato dal calore, attivo sui fantasmi conservati entro il serbatoio immaginativo, Donati afferma: «Quare, docente Aristoteles, furor pœticus quædam est interiorum facultatum et animi inflammatio effervescente melancholia, qua ingenium ad pœticos cantus numerosque. Neque hoc mirum, cum phantasiæ motiones intelligens facultas consequatur. Atqui, æstuantis humoris atrî in intimas phantasiæ latebras irrumpente calore, moverunt miscenturque; quae ibi custodiuntur rerum imagines» ⁷¹.

Al di là delle considerazioni di natura fisiologica, negli ambienti neoplatonici non si dubitava che la causa efficiente del meccanismo psicologico della malinconia fosse Dio: e ciò comportava una vera e propria cristianizzazione della teoria platonica della *mania*. In ambito peripatetico invece l'irrazionalismo inerente alla teoria del furore era in genere recisamente contestato: donde l'accendersi di varie controversie teoriche, la più aspra delle quali fu forse quella che vide impegnati Francesco Patrizi e Ludovico Castelvetro ⁷².

La polemica contro la gnoseologia irrazionalistica di Marsilio Ficino e contro la sua visione della malinconia ferve anche in altre regioni d'Europa. In Spagna, per esempio, il medico Juan Huarte obietta: «Riteniamo che non sia corretto dal punto di vista della filosofia naturale attribuire, senza prima analizzare le cause intermedie, gli effetti di un evento direttamente a Dio» ⁷³. Seguace delle teorie filosofiche e fisiologiche di Juan Luis Vives, Huarte fonda la conoscenza esclusivamente sulla raccolta dei dati sensoriali e, da questa base, studia la natura dei temperamenti ingegnosi. Nella sua teoria, l'immaginazione mantiene una importante funzione conoscitiva, ma è sempre attivata da cause assolutamente fisiologiche, quali il clima o l'alimentazione. La stessa «opposizione che si instaura tra intelletto e immaginazione – spiega Riccio – ha per Huarte una spiegazione fisiologica precisa, che si riverbera poi nella diversificazione degli ingegni» ⁷⁴. Non solo: ma, nell'ambito di questa filosofia naturale, il circuito delle informazioni è

talmente circoscritto dall'esperienza sensibile, che finanche gli interventi divini nel mondo empirico si devono comunque adeguare alle leggi della natura.

Il neoplatonismo polacco, fortemente debitore di quell'ermetismo ficiniano secondo cui il pianeta Hermes-Mercurio garantisce, con il suo influsso, la corretta lettura dei segni divini ⁷⁵, accetta invece completamente la dimensione irrazionalistica della conoscenza attivata dalla poesia, in quanto processo per l'appunto irrazionale di origine divina. Per esempio, Wawrzyniec Korwin sposa pienamente la sintesi neoplatonica di malinconia e *furor* e, quando viene a trattare dell'entusiasmo poetico, ricorre al vocabolario tipico della *ferventior concitatio*, utilizzando termini quali *inflammare* e *calescere* ⁷⁶. Convinto che solo il Dio cristiano possa dispensare il vero entusiasmo, nel suo *Carmen elegiacum de Apolline et novem Musis*, Korwin riassume i motivi ficiniani delle sfere musicali e dell'allegoria di Apollo e delle Muse: motivi che raffigurano simbolicamente Dio e l'armonia dei cieli incorruttibili ⁷⁷.

Sarbiewski si occupa del *furor* nel capitolo relativo all'enciclopedia "obliqua" dell'*Eneide*, allorché interpreta allegoricamente il messaggio complessivo del poema virgiliano. L'allegoresi cristiana dei poeti antichi era molto diffusa in seno all'umanesimo italiano e, in particolare, presso i circoli neoplatonici: essa aveva definitivamente consacrato la vecchia tradizione che aveva amato vedere in Virgilio prima un filosofo platonico e poi un profeta della religione cristiana. L'allegorismo virgiliano di Sarbiewski si rifà esplicitamente alle *Disputazioni Camaldolesi* di Cristoforo Landino ⁷⁸, autore di una celebre lettura allegorica dei primi sei libri dell'*Eneide*, il poema che, quasi a ogni verso, si anima di significati simbolici ⁷⁹. L'allegoria preserva la sapienza dalla stoltezza che si arrende alla difficoltà dell'interpretazione e, sulla spinta di una sana e attiva *curiositas*, sollecita le menti elette a dare alacramente la "caccia" al vero, secondo la formula ficiniana della *venatio sagax*; ma soprattutto essa permette di rivestire simbolicamente concetti che, oltrepassando la portata degli intelletti umani, resterebbero altrimenti incomprensibili. E infatti i cantori mitici Museo e Orfeo, esprimendosi in forma allegorica, seppero inconsapevolmente predire le verità cristiane. Certo, l'essenza del divino non è mai completamente trasparente all'uomo: ci sono verità impenetrabili anche dalla mente elevata del poeta cristiano che, come Dante in prossimità dell'ultima visione, al cospetto dell'Assoluto sente venir meno la «possa» della sua fantasia rappresentativa e interpretativa.

A questo punto, constatata l'inadeguatezza del simbolo, il poeta deve ricorrere all'enigma, uno strumento più idoneo a trasmettere l'incatturabilità del mistero divino, come peraltro insegnano i complessi e affascinanti geroglifici della *prisca sapientia* ⁸⁰ egizia, tanto ammirata dai neoplatonici fiorentini e dallo stesso Sarbiewski ⁸¹. A conforto del suo

allegorismo, Sarbiewski ricorda che anche a parere del gesuita Tarquinio Galluzzi la finzione poetica, per essere attendibile, ha bisogno dell'allegoria⁸². La disputa sul contenuto di verità della finzione poetica aveva avuto origine nel Medioevo e, seguendo l'autorità di Agostino, era stata risolta nel senso di una "veridica finzione": «Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem non est mendacium, sed aliqua figura veritatis»⁸³, principio al quale farà riferimento anche Torquato Tasso, quando interverrà a favore della finzione poetica.

L'allegoria custodisce dunque il contenuto ultimo di verità di ogni finzione poetica. In essa risuona la voce di Dio, che infonde il furore nella mente poeta e ne fa un *instrumentum* per comunicare all'umanità verità eterne allegoricamente mediate. Così come la poesia è connessa alla fantasia, così come la fantasia è connessa alla malinconia e la malinconia è connessa al *furor* divino, il *furor* è strettamente connesso all'allegoria. Attraverso l'allegoria Dio parla un linguaggio immaginifico che metaforizza la sua insondabile Sapienza. In quest'ottica, alla poesia viene assegnato il rango di *Ars divina* e, sulla scia della tradizione medievale e protoumanistica di Albertino Mussato, le viene attribuito il titolo di *Summa Philosophia* o di *Theologia* ovvero di disciplina superiore a qualsiasi altra umana scienza.

Enunciando la teoria del *furor divino*, Sarbiewski ricorda il Platone dello *Ione* e del *Fedro*⁸⁴, ricorda il Cicerone del *Pro Archia*⁸⁵ e l'Ovidio dell'*Ars amatoria*⁸⁶. Non menziona però una famosa pagina del trattato *Sul Sublime* in cui Longino mostra gli effetti straordinari del rapporto tra il *furor* e la *subiectio sub oculos*⁸⁷. Ma, negligenza ancora più sorprendente, egli manca anche di citare esplicitamente i due teorici in cui altre volte venera i suoi maestri di poetica: Girolamo Vida e Giulio Cesare Scaligero.

Tanto Vida quanto Scaligero riconducono la poesia a mitiche origini divine. Per il primo, gli dèi dapprima elargarono agli uomini i versi e, successivamente, insegnarono loro l'*ars poetica*, affinché potesse versificare autonomamente. Il secondo fa invece risalire la nascita della poesia allo stesso Apollo, che donò alla sorella Femona il metro più perfetto, l'esametro epico⁸⁸.

Gli insegnamenti di Vida e di Scaligero traspirano da tutta l'opera di Sarbiewski, anche quando i due maestri non sono espressamente citati. Come Scaligero, Sarbiewski accetta il valore conoscitivo della poesia e, come Vida, anch'egli la considera un'*ars* degna di essere insegnata⁸⁹. Ancora con Vida, egli giudica la poesia un prodotto irrazionale del *furor* divino⁹⁰, ma, con Scaligero, ordina poi la materia poetica per mezzo delle categorie retoriche. A Vida e a Scaligero Sarbiewski deve soprattutto la convinzione che Virgilio meriti la palma di *Divinus Poeta*. Virgilio ha saputo restituire un'immagine talmente perfetta del mondo da guadagnarsi il titolo di "seconda Natura". In tutta

l'Europa letteraria del XVII secolo, i poeti non hanno più bisogno di imitare la natura: l'unico loro modello sarà Virgilio.

Come abbiamo accennato, l'idea sarbiewskiana del furore poetico è riconducibile, oltre che, come è ovvio, a Platone, anche alla più recente lezione di Vida. Per Platone la migliore poesia sgorga da quella speciale *mania* delle Muse che è pura da ogni artificio. Per Vida, invece, le Muse sono maestre di poetica e perciò, preoccupate della dignità estetica delle tecniche versificatorie, istillano l'*ars* nella mente del poeta e fanno sì che il loro insegnamento si tramandi poi di generazione in generazione. Peraltro, memore sia della grandiosa metafora platonica del magnete poetico, sia della teoria longiniana dell'emulazione letteraria, Vida risolve classicisticamente la sua visione del *furor*: la scintilla divina si alimenta infatti anche con la frequentazione appassionata dei grandi poeti del passato, che suscitano l'entusiasmo dei loro lettori. Un solo poeta è però riuscito ad ascendere al celeste soglio della creatività, diventando il dio stesso della poesia: Virgilio, il divino Vate, fonte di ogni ispirazione, che Girolamo Vida arriva addirittura a invocare in un vero e proprio inno ⁹¹.

Non è diversa la passione virgiliana di Giulio Cesare Scaligero. E per quanto la sua visione del *furor* trovi gli accenti "laici" e razionali di una più equilibrata teoria del genio, tuttavia i *Poetices libri* non mancano di invocare e di innalzare altari al poeta dell'*Eneide* ⁹². Non si dà confronto tra lo stile di Virgilio e lo stile degli altri grandi poeti del passato: lo stesso Omero, checché ne pensasse Petrarca, deve cedere il primato al poeta latino. Appunto da Scaligero Sarbiewski trae la certezza che la poesia epica sia il perfetto compendio di ogni altra forma poetica ⁹³ e che il *furor* debba ugualmente nutrirsi di passione e di riflessione: la poesia è infatti quella sapiente *ædificatio* cui contribuiscono, in ugual misura, il talento e la ragione. Al pari del poeta ideale di Scaligero, anche il poeta ideale di Sarbiewski è, insieme, *invasato* e *doctus*. Come spiegava Alessandro Donati, una malinconica esaltazione agita lo spirito di un poeta attivando la facoltà dell'*ingenium*, preposta alla costruzione sapiente: «Furor pœticus quædam est interiorum facultatum et animi inflammatio, effervescente melancholia, qua ingenium ad pœticos cantus numerosque» ⁹⁴.

Ingenium atque iudicium

Già a partire dal XVI secolo, al poeta viene riconosciuta una sempre maggiore libertà inventiva: non si tratta ancora della facoltà di creare liberamente, ma di una capacità assai ampia di "rinnovare" il mondo, rappresentandolo non già come esso è, bensì come esso dovrebbe essere.

Siamo nel solco di un classicismo che vagheggia un insieme di forme perfette e tali da non poter essere riprodotte dai comuni meccanismi dell'imitazione come semplici repliche del reale. A un livello così alto di perfezione la *phantasia* del poeta può giungere solo grazie all'intervento di Dio, il quale definisce i contorni della visione interiore e favorisce la rappresentazione di un mondo del tutto ideale. Iacopo Mazzoni si era già chiesto come potesse la fantasia poetica rappresentarsi entità lontane da un modello reale o addirittura del tutto sganciate da qualunque modello: per lui «la fantasia ha cognizione in sé stessa [...], riforma le specie delle cose sensibili»⁹⁵; una convinzione, questa, comune a tutto il pensiero neoplatonico contemporaneo.

Come si è già visto nel capitolo precedente, quando passa a spiegare il meccanismo che rende il poeta “quasi-creatore”, Sarbiewski ricorre alle categorie retoriche dell'*inventio* e della *dispositio*: categorie che, nel solco del ciceronanesimo europeo, si ritrovano nelle poetiche di Vida e di Scaligero. In particolare, Giulio Cesare Scaligero, ricostruendo la storia dell'arte poetica, ricorre al mito delle due Muse riposte, rispettivamente, alla facoltà dell'invenzione (*meditando invenire*) e alla facoltà della disposizione (*certo disponere iudicio*). Nel distinguere il momento inventivo da quello organizzativo della materia “inventata”, Scaligero implicitamente riconosce la libertà del momento inventivo. Certo, egli non parla ancora di *ingenium*, nel senso moderno del termine, ma solo di un'*inventio* come esplicazione pratica del *furor* che accende la mente del poeta. E tuttavia la concezione ciceroniana dell'*inventio* gli sembra insufficiente, proprio perché limita il momento euristico del processo poetico all'ambito strumentale della topica⁹⁶.

Sarbiewski, che conosce bene Scaligero, fa un passo avanti: distingue anch'egli, sul piano generale, le due fasi dell'*inventio* e della *dispositio*, ma, su un piano più particolare, ricollega poi queste due fasi, rispettivamente, alla facoltà dell'*ingenium* e alla facoltà dello *iudicium*. Così che il suo pensiero al riguardo possa essere schematizzato da questa proporzione: *inventio* : *ingenium* = *dispositio* : *iudicium*.

Già Scaligero dunque applica malvolentieri la categoria dell'*inventio* alla poesia. Eppure la riflessione sulla psicologia della creazione poetica (ancora considerata nella sua dipendenza dal furore divino) si va sviluppando in Europa proprio intorno a questa categoria: il momento inventivo viene infatti collegato a una rinnovata visione dell'*ingenium* e viene contemporaneamente riscoperta la funzione della memoria. La memoria infatti non è solo il serbatoio entro cui reperire, *invenire*, i materiali per l'argomentazione, ma è anzitutto il sostegno indispensabile dell'*inventio* e dell'*ingenium*.

Fra i promotori della rivalutazione della memoria è ancora il medico spagnolo Juan Huarte. Il suo *Esame degli ingegni*, contesta la nozio-

ne ciceroniana di memoria “passiva” e intende la memoria come una facoltà fisiologicamente “attiva” ovvero tale da cooperare con l’intelletto o (come nel caso della poesia) con l’immaginazione in modo da produrre immagini. «Questa facoltà generativa dell’intelletto umano – scrive Marc Fumaroli – è analoga sia alla generazione animale sia alla potenza creatrice di Dio. In quanto fonte primaria del pensiero e della parola, essa non corrisponde certo alla definizione che, secondo Huarte, Cicerone dà dell’ingegno: docilità e memoria»⁹⁷.

Huarte peraltro sottolinea che l’etimo del termine *ingenium* rinvia a una dimensione creativa: *gigno, genero, in-gigno, in-genero*. Se pensiamo che alla medesima radice **gen-* “generare” (cfr. greco *gignomai*) risale anche il termine *genius* (di cui si varrà Sarbiewski), possiamo affermare che, all’epoca di Huarte, il trapasso verso l’idea moderna di ingegno o addirittura di genio comincia già ad avviarsi; come infatti ricorda Stefano Gensini, «a quest’altezza cronologica [...] la saldatura fra problematica filosofico-medica e problematica retorica dell’*ingenium* appare pressoché compiuta»⁹⁸.

La teoria del genio elaborata da Marsilio Ficino tende a conciliare la componente irrazionalistica dell’esperienza (trovare ciò che non c’è, mediante l’ausilio del furore divino) con la componente razionalistica (disporre al meglio la materia calcolandone matematicamente la migliore disposizione) e si articola in due momenti. In un primo momento l’uomo di genio è identificato con il temperamento melanconico e le sue qualità eccezionali vengono spiegate con gl’influssi di Saturno. In un secondo momento questi influssi astrali vengono meglio definiti nel senso di un potenziamento celeste di una straordinaria facoltà di “fare”⁹⁹. Preoccupato di offrire all’uomo (creato a immagine e somiglianza di Dio) un’opportunità di andare oltre la conoscenza empirica, Marsilio rivaluta dunque il momento irrazionalistico del processo poetico.

E in effetti il pensiero neoplatonico, se da un lato non trascura il ruolo della conoscenza induttiva, dall’altro intende garantire alla mente umana (emanazione della mente divina) l’accesso a quella verità assoluta e in sé che non può essere dimostrata razionalmente. Non è superfluo ricordare qui quanto scrive Ernesto Grassi a proposito di quell’ineliminabile radice “a-razionale” dei processi razionali, grazie alla quale le *archai* del pensiero si mostrano nella loro essenza necessaria, nella *perspicuitas* dei principî primi: «L’evidenza si manifesta nella sua imposizione universale e necessaria: non dimostra, ma indica, e solo come tale la *arche* è e può essere fondamento di una dimostrazione»¹⁰⁰. Un concetto altrimenti esplicabile con quelle «metafore assolute» che, secondo Hans Blumentberg, si generano per dare forma a concetti inesplicabili e altrimenti inesprimibili. È così che la metafora diviene uno strumento attivo della memoria: utilizzando ingegnosamente i propri meccanismi e mettendo a fuoco immagini perspicue e

lampanti, essa si spinge oltre i confini del pensiero per indagarne le *archai* e per ampliarne gli orizzonti ¹⁰¹.

Il discorso ficiniano viene sviluppato anche da Giordano Bruno. Pur essendo limitato, l'uomo, grazie alla somiglianza con il suo Creatore, trova nella fantasia uno strumento di grande libertà. Egli può infatti continuamente spostare e allargare l'ambito della sua ricerca e della sua capacità di rappresentarsi il mondo e può infinitamente cercare Dio nella molteplicità delle forme naturali in cui Dio stesso si manifesta. Il significato nuovo e tutto moderno che la nozione di *ingenium* viene ad assumere tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo è dunque strettamente connesso a quell'ansia di infinito che sollecita la mente umana a generare, a "trovare" i confini peraltro indeterminabili del cosmo.

Lo stesso Ficino distingue l'*inventio* illusionistica, di cui si servono i sofisti ai fini di una vera e propria *deceptio*, e l'*inventio* che rappresenta, mediante la fantasia, le immagini *veræ* delle cose, rifondandone (come avviene nella poesia) le specie sul piano universale. Anche Sarbiewski evoca frequentemente quella capacità di rifondare le specie che avvicina il poeta a Dio e che può ben chiamarsi *ingenium*. A suo parere, soltanto la poesia fa dell'*inventio* uno strumento "attivo": né la storia, né la retorica, né la dialettica possono vantare una tale facoltà inventiva ¹⁰². Per essa è possibile ripensare universalmente tutte le cose, assumendole in una prospettiva filosofica che sembra, in qualche modo, riavviare il processo della creazione.

Ficino sottolinea il ruolo attivo della fantasia: essa, come abbiamo visto, si spinge oltre i confini del pensabile e traduce in immagini simboliche le *archai* universali; ma essa accende anche nella mente un'esaltazione che spinge il poeta al di là delle apparenze. Nell'attività della fantasia, Ficino distingue due movimenti fondamentali: quello dell'*imaginatio* e quello della *phantasia*. Il primo è un movimento passivo, di mera raccolta dei dati sensibili. Qui l'*imaginatio* opera quasi alla stregua della memoria: è il meccanismo che permette alla mente umana di *exprimere* fedelmente quanto l'occhio ha visto nella realtà. Il secondo è un movimento attivo, di ingegnosa elaborazione dei dati. Qui alla *phantasia* spetta *ingere* le cose prelevate dal serbatoio immaginativo rappresentandole non già come esse sono nella realtà, ma conformemente alla loro essenza universale ¹⁰³.

Il debito che la teoria sarbiewskiana dell'*ingenium* ha contratto verso la teoria ficiniana della *phantasia* è evidente. Anche Sarbiewski riconosce infatti due momenti nel processo della "creazione" poetica: il momento dell'*ingenium* e il momento del *iudicium*. L'*ingenium* è l'ambito della *phantasia*, in cui è possibile produrre immagini pure e universali; il *iudicium* è invece l'ambito della *mens*, in cui queste immagini vengono utilizzate per trasmettere all'intelletto i dati ormai pu-

rificati e quindi per elevare l'anima del lettore alla vera conoscenza: la contemplazione. Il momento dell'*ingenium* consta a sua volta di due fasi distinte e successive: la fase del *reperire* (corrispondente al momento ficiniano dell'*imaginatio*), in cui la memoria registra passivamente i fantasmi sensibili, impressi in una forma ancora sfocata sull'umore malinconico; e la fase del *confingere* (corrispondente al momento ficiniano della *phantasia* in quanto processo dell'*effingere*), in cui l'*abstractio mentis* purifica i fantasmi e permette di contemplare la *tabula universitatis* per "correggere" le cose viste e per ri-crearle in una veste migliore e diversa dalla loro veste reale. In Sarbiewski, dunque, la teoria della cosiddetta "creazione" (o quasi-creazione o, ancora meglio, ri-creazione poetica) e la teoria dell'*ingenium* sono chiaramente collegate.

Benché, secondo l'ortodossia neoplatonica fiorentina, la "libertà" del poeta dipenda sempre da Dio, il termine *ingenium* trova in Sarbiewski accenti molto moderni. Dio rimane l'unico motore del processo immaginativo: dà fuoco all'umore secco della fantasia e offre alla mente umana la tavola, predisposta *ab aeterno*, dei puri universali; da qui il poeta trae la verità delle cose e accede al mistero della vita del mondo per dare «*primam quasi vitam*» alle sue creazioni fantastiche, infondendovi una *particula* del miracolo divino ¹⁰⁴.

Possiamo quindi compendiare la teoria di Sarbiewski entro lo schema seguente:

1 – INVENTIO	INGENIUM	REPERIRE	(memoria passiva: <i>imaginatio</i>)
		CONFINGERE	(memoria attiva: <i>phantasia</i>)
2 – DISPOSITIO	IUDICIUM	COMPONERE FABULAM	(<i>mens</i>)

La teoria sarbiewskiana dell'ingegno si fonda su di un "circuit" conoscitivo che dal particolare ascende all'universale per tornare ancora al particolare: questo circuito garantisce la veridicità della rappresentazione poetica. Come un calzolaio che abbia da fare una calzatura destinata a un piede privo delle dita, il poeta rimira la forma lineare di un piede sano e su quella infine crea un sandalo perfetto che è quasi un secondo piede senza menomazioni.

Se, quanto alla teoria dell'*ingenium*, Sarbiewski è debitore di Marsilio e della tradizione dell'Accademia, quanto alla teoria dell'imitazione come facoltà tripartita e come processo rappresentativo ancorato all'universale, egli sembra invece rifarsi a Scaligero e a Zabarella.

La tripartizione dei momenti creativi secondo Scaligero è stata bene illustrata da Susanne Rolfes. Il processo poetico comincia con l'*imitare*, nel senso di riprodurre la natura imperfetta così come essa si offre allo sguardo; subentra quindi il *certare*, nel senso di confrontare

la copia a un modello assoluto; viene infine il *superare*, nel senso di ricreare la natura perfezionandola giusta l'universale. A questo punto, il poeta acquisisce il potenziale creativo di una "seconda natura" ¹⁰⁵.

La somiglianza col modello neoplatonico di Sarbiewski è sorprendente: e per quanto Scaligero non dichiara mai un suo debito verso il pensiero neoplatonico, non è improbabile che anch'egli ne avesse tuttavia subito l'influenza. Da Scaligero Sarbiewski mutua anche la convinzione che al mondo l'unico poeta "ri-creatore" sia stato Virgilio. A Omero, che rappresenta la natura così come la vede, ovvero in una forma immediata e "caotica", Scaligero preferisce Virgilio, che dipinge invece una natura sempre "ordinata" entro un cosmo allestito con un'arte sapientissima; e se è vero che Virgilio imita Omero, è anche innegabile che lo supera e lo perfeziona, dimostrandoci come lo stesso Omero avrebbe dovuto poetare se fosse stato un vero "ri-creatore" ¹⁰⁶. Secondo la propensione manierista del XVII secolo, al poeta moderno non resta dunque che *Vergilii vestigia sequi*, imitare la natura non già nella forma imperfetta con cui essa cade sotto lo sguardo sensibile, ma nella forma perfetta con cui essa viene trasfigurata dall'*Eneide*.

Un riferimento importante per la teoria sarbiewskiana dell'ingegno, è la scuola neoplatonica di Cracovia. Uno studio di Teresa Michalowska ci ricorda che i neoplatonici polacchi (Ecchius ¹⁰⁷ e il suo maestro tedesco Celtis ¹⁰⁸, ma anche Villichius ¹⁰⁹, promotore della fortuna polacca di Orazio), sostenevano che l'irrazionalismo divino è la causa efficiente della poesia e attribuivano al poeta la capacità specifica di migliorare la natura. Al poeta infatti spetta di riprodurre «le essenze capitate sotto i suoi sensi grazie all'intermediazione di rappresentazioni che si formano nel suo spirito, chiamate immagini delle cose (*simulacra, imagines*) e che sono i segni trasposti (*translata signa*) di queste essenze» ¹¹⁰. Nel vocabolario del neoplatonismo estetico di Cracovia questo è il processo dell'*effingere* ¹¹¹: un verbo che, mentre ricalca il *figere* ficiniano, converge con il *confingere* sarbiewskiano.

A partire dal Rinascimento, in tutta la trattatistica di poetica la facoltà del *iudicium* viene sempre considerata in una stretta connessione con la facoltà dell'*ingenium*. Questa connessione si spiega perché, come ha dimostrato Bernhard Weinberg ¹¹², la precettistica dell'*Ars Poetica* oraziana (punto di riferimento costante nell'epoca della grande stagione dei commenti alla *Poetica* d'Aristotele e dell'Accademia fiorentina) viene riletta in senso neoplatonico. Questa sovrapposizione di precetti neoplatonici e oraziani si diffonde anche in Polonia, a seguito delle tre traduzioni dell'*Ars poetica* apparse nel 1505, nel 1512 e nel 1522 ¹¹³.

Com'è noto, Orazio raccomanda di moderare costantemente gli impulsi dell'*ingenium* con le regole dell'*ars*, in modo da evitare gli eccessi di follia poetica tanto ammirati da Democrito, paladino di uno scom-

posto entusiasmo creativo ¹¹⁴. Di questo precetto oraziano si nutre tutta la tradizione cui attinge Sarbiewski. Una tradizione che, muovendo da Girolamo Vida ¹¹⁵, arriva fino a un altro grande gesuita: Giacomo Pontano. Tutto il capitolo XIII della *Poetica* di Pontano verte infatti sul *iudicium* come *oculum ingenii*: «In poeticis nulla res tanti est momenti quanti iudicium, nec est aliud quidquam cuius maior sit vel commendatio, vel admiratio [...] Nihil aptius dici potest, opinor, quam iudicium esse oculum ingenii, sine quo etiam videntes nihil vident atque quodammodo in tenebris saltant» ¹¹⁶. Chi non sa disporre ordinatamente i reperti della propria immaginazione è come un cieco che salti nelle tenebre. E Pontano addita i due casi esemplari di Virgilio e di Ovidio: poeti, entrambi grandi quanto all'*ingenium*, ma opposti quanto al *iudicium*, dal momento che, diversamente dal sapiente Virgilio, il “decadente” Ovidio si compiace addirittura dei suoi vizi ¹¹⁷.

In questa condanna di Ovidio come causa della corruzione dell'attività poetica, sembrano risuonare gli accenti di quella polemica antimarinista che in Italia, come abbiamo visto, rifiutava la poesia moderna, perché vi coglieva i fremiti di una fantasia troppo sensuale e dunque irrimediabilmente corruttrice degli animi. E in effetti il purismo anti-barocco si fonda anzitutto sul principio oraziano dell'arte come freno moralistico dell'ingegno. Capofila di questa reazione classicistica è Agostino Mascardi, che paragona il poeta privo di “giudicio” a Polifemo accecato del suo unico occhio ¹¹⁸. Il *iudicium* assume qui un valore morale: se l'*ingenium* è la facoltà preposta alla speculazione e alla vita contemplativa, il *iudicium* è preposto all'esperienza della prassi e alla vita attiva.

Ma anche per Marsilio Ficino (probabile fonte diretta di Sarbiewski e sicura fonte indiretta di tante teorie poetiche elaborate tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento) non è sufficiente che il poeta disponga di *imagines* adeguatamente purificate. Occorre che dalla fase dell'emendazione fantastica dei dati sensibili il poeta trascorra alla fase del *labor* e conferisca nuovi costrutti agli *universalia* mediante un uso oculato di quel *consilium* che è appunto la versione ficiniana del *iudicium*.

Il poeta come il Dio creatore?

In età post-rinascimentale, fa notare Erwin Panofsky, «si era creduto all'esistenza di norme ultrasoggettive e ultraobbiettive, le quali sembrava potessero regolare il processo artistico creativo come un imperativo d'ordine superiore e il cui incondizionato riconoscimento si opponeva di fatto al concetto di una creazione artistica libera e geniale» ¹¹⁹. E infatti la concezione sarbiewskiana dell'*ingenium* esclude, come abbiamo visto, la libertà creativa del poeta: tutti i poteri del poeta

discendono da Dio e a Dio il poeta è assolutamente subordinato. Certo, nel solco della tradizione neoplatonica, Sarbiewski riconosce alla poesia un rango più alto di quello delle altre arti, *materiæ propinquæ*: essendo un'attività mentale, la poesia mobilita quelle facoltà superiori entro cui la divinità si manifesta più immediatamente all'uomo e lo accende col furore nei suoi umori fantastici. Ma la rappresentazione poetica esige sempre l'applicazione rigorosa delle regole della verosimiglianza, della necessità e della credibilità. Incapace di *invenire* cose inesistenti in natura, il poeta può rappresentare, in una forma "corretta" e perfezionata, solo quanto è contemplabile nel mondo che lo circonda.

Secondo un gusto tipicamente manierista, ci si compiace di osservare una natura classicisticamente composta e regolata e di imitarla non già direttamente ma, per l'appunto, secondo la "maniera" di *auctores* ritenuti esemplari: primo fra tutti Virgilio, il poeta ispirato che, si è già detto, è quasi una «seconda natura» e che, contemplando le idee universali delle cose, supera la natura stessa, ricreandola e consegnandola a una forma intramontabile. Siamo ancora molto distanti dalla libertà creativa che, di lì a qualche secolo, i poeti romantici rivendicheranno con gli accenti quasi blasfemi di un antimimetismo insopportabile di ogni regola naturale e di ogni ossequio alla divinità. Così, per esempio, nel *Prometeo* di Goethe, il mitico titano che nella filosofia di Marsilio Ficino era stato il simbolo di un'immaginazione umana docile ai dettami di Dio, diventerà il promotore di un individualismo poetico nutrito da una fantasia poetica resistente a ogni strumentalizzazione religiosa e accesa da una sua autonoma scintilla divina ¹²⁰.

Non è facile ricostruire la storia dell'acquisizione dell'idea di "creazione" alla problematica poetica. Già la retorica antica conferiva un forte risalto alle capacità "visualizzatrici" della *phantasia*. Quintiliano, per esempio, venendo a trattare della figura dell'*enargeia* o *subiectio sub oculos*, osserva fra l'altro: «Possiamo chiamare pure *visiones* quelle che i Greci chiamano *phantasiai*: per esse, le immagini delle cose che non sono davanti a noi si ripresentano alla nostra mente in modo tale che ci sembra di distinguerle con gli occhi e di averle davanti a noi» ¹²¹. È la tecnica del *pro ommaton poiein*, di cui si era occupato anche Aristotele nella *Poetica*: grazie a questa tecnica, il bravo poeta tragico è in grado di conferire al suo linguaggio un potenziale icastico tale da mettere, per l'appunto, «sotto gli occhi (mentali)» degli spettatori quanto le parole vanno evocando.

Stando a una proposta di Godo Lieberg, l'ideale di una poesia "creativa" sarebbe il frutto di una rielaborazione teorica delle tecniche della *perspicuitas* ovvero della *evidentia*: di modo che la "creazione" non sarebbe all'inizio che una variante metaforica dell'*enargeia* ¹²². Al riguardo, Lieberg adduce la testimonianza dell'umanista cinquecente-

sco Ramirez de Prado, che per la prima volta metaforizza in senso per l'appunto "creativo" i poteri dell'*evidentia* ¹²³.

Nel *Simposio*, Platone definisce *poiesis* ogni attività che, a partire da una materia priva di una sua identità formale, provochi un passaggio dal non-essere all'essere ¹²⁴ (anche se poi l'uso di questo termine viene circoscritto al solo ambito della *mousike*). Nel *Fedone*, egli correla il *poiein* all'elaborazione dei miti ¹²⁵. Il potere di produrre un trapasso dalla non-esistenza all'esistenza è inerente anche alla *demiourgia* ovvero alla capacità artigianale di dare forma a una materia già esistente. E appunto il divino Demiurgo del *Timeo* crea il mondo plasmando l'informe materia originaria secondo un paradigma universale. Il poeta ha poteri infinitamente inferiori a quelli del Demiurgo, perché, ove non sia abitato da una divina *mania*, può contemplare non già le essenze universali nella loro pienezza ontologica, ma le sbiadite repliche che ce ne offre la realtà. Ecco perché, secondo Platone, le immagini poetiche, a causa di questa loro degradazione ontologica, non sono che apparenze inaffidabili della verità.

Come ricorda Władisław Tatarkiewicz ¹²⁶, il mondo antico, ancorché talvolta colleghi la poesia all'ispirazione di un dio, assoggetta comunque alla natura l'attività poetica e ignora l'idea cristiana e romantica di creazione. Questa creazione ha infatti radice nella tradizione giudaico-cristiana: nell'*Antico Testamento* Dio crea il mondo *ex nihilo* ¹²⁷. Per i Greci, invece, l'essere non può scaturire dal non essere, ma presuppone sempre qualcosa di già esistente. L'immaginario cosmogonico greco non si spinse mai oltre l'invenzione della figura del Demiurgo, come artigiano di forme applicabili a una materia data *ab aeterno*. Perciò il cosmo nasce dal caos: materia senz'ordine e tuttavia ancora materia, dal momento che, per i Greci, è inconcepibile un cosmo emerso dal Nulla. E il concetto di Nulla dà luogo ai concetti di Infinito e di Eterno, anch'essi tipici del Dio biblico ed estranei alle divinità greche, che agiscono per entro a un universo ordinato secondo le regole dello spazio e del tempo. Nella tradizione giudaico-cristiana, invece, il caos è inconcepibile: sia perché Dio è ordine e non si esprime altrimenti che secondo l'ordine; sia perché Dio, essendo infinito, rende per contro limitati i confini del creato.

La questione relativa al caos primigenio assumerà grande rilievo in seno al Concilio di Trento e, tra la fine del XVI e gl'inizi del XVII secolo, soprattutto in ambiente gesuitico, ispirerà una grande mole di testi, anche poetici, sui temi della *Genesi*. Torquato Tasso, autore anch'egli di un esamerone, *Il mondo creato*, interviene per contestare quanto nella *Semaine ou création du monde*, Guillaume du Bartas ¹²⁸ afferma a proposito del caos. Sulla scorta di Ovidio, il poeta francese lascia infatti presupporre l'esistenza di un disordine primigenio e, usando l'espressione «forme sans forme», sembra intendere che Dio non

abbia creato contemporaneamente la materia e la forma, ma che la materia sia sempre preesistita alla creazione. Conclusione ovviamente inaccettabile da un punto di vista teologico (Dio infatti diverrebbe una sorta di Demiurgo) e tale da suggerire la puntuale precisazione di Tasso: «Ma l'alto Dio creò quasi repente | la materia e le forme [...]»¹²⁹.

Poiché solo Dio è infinito, solo Dio può creare *ex nihilo*: l'infinità spazio-temporale è un "luogo" che ammette il nulla. L'uomo, in quanto creatura finita, non può creare dal nulla, ma può solo, al pari di un demiurgo, generare forme nuove agendo su una materia già data in natura. Al riguardo, Tommaso d'Aquino aveva emesso una sentenza inequivocabile: «creatura non potest creare»¹³⁰. Secondo la filosofia tomistica¹³¹, di cui molto risente il neoplatonismo rinascimentale, Dio pone le specie degli elementi creati: le creature angeliche, contemplando (come sa bene anche Sarbiewski, che infatti definisce gli angeli «universaliores elementorum custodes»¹³²) le forme in Dio, influiscono su tali elementi; l'uomo, infine, partecipa di questa attività, pensando le forme prima di esprimerle. Ecco quanto afferma San Tommaso: «L'idea, originariamente e propriamente, non è se non il modello immanente nell'intelletto divino, secondo cui questo crea il mondo (per il modo che Dio stesso, in quanto crea, "disegna" in sé e fuori di sé); in secondo luogo, l'idea è l'immagine che Dio ha impresso agli angeli, per cui questi, che come pure essenze spirituali sono incapaci di nozioni sensibili, possiedono in sé le rappresentazioni di quelle cose terrene [...]; e, finalmente, l'idea è rappresentazione nello spirito dell'uomo. Come tale essa si distingue sostanzialmente dall'idea che è in Dio e negli angeli (infatti dipende dall'esperienza sensibile), ma ciononostante rimane pur sempre un segno dell'affinità tra l'uomo e Dio»¹³³.

Il paragone ficiniano tra l'attività produttiva dell'uomo e quella di Dio si fonda proprio sul movimento del pensiero che precede il fare. «Tot concipit mens in seipsa intelligendo, quot Deus intelligendo facit in mundo. Totidem, loquendo exprimit et in aere. Totidem, calamo scribit in chartis. Totidem fabricando in materia mundi figurat»¹³⁴. Platone limitava l'arte alla funzione imitativa e perciò la condannava. Per i neoplatonici, invece, l'uomo prende coscienza della perfezione del creato proprio attraverso l'esperienza artistica, che è innanzitutto un'esperienza intellettuale. Infatti, soltanto generando altrettante creature, la creatura umana può comprendere il mistero della creazione di cui è parte. Così la bellezza diviene una categoria teologica.

Ancora una volta è utile riferirci a Torquato Tasso. Nel dialogo *Ficino o de l'arte*, egli ci spiega chiaramente che, per Marsilio, l'arte in generale è «certa ragione» e che la natura è il semplice frutto dell'arte divina. Anche l'arte umana è però «certa ragione», giacché, come l'arte degli angeli, anch'essa ha il potere di contrastare la grettezza della materia: «Ma io voglio più tosto contraddire a Platone ch'al ma-

gnanimo Lorenzo: direm dunque che 'l nostro intelletto sia imitatore del divino; laonde, come il divino fabbricò prima di questo mondo sensibile il mondo intelligibile nel quale sono l'idee di tutte le cose, così il nostro intelletto, illustrato dal suo lume, figura in se medesimo le forme di tutte le cose, anzi in lor si trasforma in guisa ch'egli diviene le cose intese; e intendendole tutte, si può dire che l'intelletto umano sia il tutto o l'universo: perciocch'egli ha in se stesso le forme degli elementi, de' misti, de le piante e degli animali e de' cieli e de le stelle; e intendendo gli intelletti immortali, o gli angeli che vogliam dirli, diviene quasi angelico, e divino si fa con la contemplazione della divinità, a la quale s'unisce con l'intendere»¹³⁵. Il poeta dunque è intellettualmente partecipe del movimento creativo attivato da Dio nell'universo. Tuttavia egli non può creare, può soltanto generare mentalmente cose che riflettono il movimento avviato da Dio.

È vero che Ficino definisce l'artista, e il poeta in ispecie, «quidam deus»¹³⁶, ma non va al di là di un paragone e non vuole certo affermare che all'uomo sia concesso di creare *ex nihilo*. Si tratta, come vuole Ernst Robert Curtius, soltanto di una «metafora teologica»¹³⁷, analoga a quella già utilizzata da Tasso nel *Ficino o de l'Arte*, là dove il personaggio di Marsilio, anziché definire il poeta un quasi Dio, definisce Dio «quasi» poeta¹³⁸.

È palese qui il richiamo a quella concezione stoica del *Logos* che, attraverso il tomismo e la filosofia ficiniana, verrà poi a influenzare le teorie rinascimentali del disegno: Federico Zuccari¹³⁹, per esempio, suddivide la produzione artistica nelle due fasi del concepimento o «idea» (il “disegno interno”, inteso come “segno di Dio” nella mente umana), e della effettiva realizzazione (il “disegno esterno”). Com'è noto, per gli stoici il *Logos* non è soltanto la ragione di ogni singolo uomo: è anche il principio universale che garantisce l'ordine della materia. In quanto ragione umana, esso agisce tanto nella pura sfera intellettuale ed endofasica del *logos endiathetos*, quanto nella sfera comunicabile ed esofasica del *logos prophorikos*.

Godo Lieberg sottolinea l'affinità tra il concetto stoico di *Logos* e il ruolo assegnato alla Parola di Dio nella *Genesi*¹⁴⁰. Qui il termine *Logos* assume un'importanza straordinaria, perché Dio crea proprio attraverso la Parola: «Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre»¹⁴¹. Si tratta di una parola creatrice per la quale, come direbbero i moderni filosofi del linguaggio, Dio compie un atto verbale “performativo”. Poiché l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio, anche all'uomo è dato di pensare la forma, prima di generarla: nel pensiero, nel *logos* – che assume poi forma di linguaggio – riposa infatti la somiglianza fra Adamo e Dio. È il linguaggio (*Logos*, tradotto variamente come *Verbum* o come *Sermo*) che solleva l'uomo su tutte le altre creature. E il linguag-

gio è lo strumento divino per eccellenza: non a caso Cristo è Verbo incarnato.

Ora, fra tutti gli artisti, solo il poeta può esprimere le forme pensate attraverso il divino *medium* del linguaggio. E Sarbiewski ci ricorda che l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio ¹⁴² proprio perché è un animale linguistico; e poi, citando San Paolo, egli aggiunge che Dio dà vita alle cose semplicemente nominandole: privilegio concesso, in una certa misura, anche al poeta. Peraltro, compiendo l'atto creativo come un gesto simultaneo del pensiero e del linguaggio, il Dio biblico – come il Demiurgo platonico che contempla le idee eterne – è “filosofo”, perché appunto pone le specie di tutte le cose. Anche il poeta genera “filosoficamente” le sue forme contemplando le idee nella *tabula universitatis* e, dopo avere emendato le forme corrotte della natura, le rappresenta secondo il loro dover essere. «Quare statim subdit Aristoteles: “id, quod spectat pœsis, cum nomina imponat” et alibi: “solius pœtæ est dare nomina”, ut sit certa quadam ratione in hoc quoque similis Deo pœta, qui cum res creat, ut Paulus docet: “vocat ea quæ non sunt tamquam ea quæ sunt” creando nimirum quæ non erant. Nam ut Peripatetici docent, et Platonici asserebant, Deus iuxta essentias, seu universalia rerum prædicata et generales ideas condit, quidquid condit» ¹⁴³.

Che quella della mente umana sia un'attività tanto nobile da meritarsi l'appellativo di «quasi divina», è convinzione che l'Umanesimo eredita da Cicerone e da Longino: il primo asserisce infatti che le forme escogitate dall'uomo ritengono la loro massima bellezza solo quando siano ancora racchiuse nella mente di chi le concepisce ¹⁴⁴; il secondo afferma che la poesia è superiore alle altre arti, proprio perché nel linguaggio s'annida un che di divino ¹⁴⁵.

In una prospettiva neoplatonica, l'uomo produce sempre nello scarto tra l'ideazione e la realizzazione concreta (ovvero, per riprendere l'alternativa stoica, nell'inadeguatezza tra il *logos endiathetos* e il *logos prophorikos*). E se Plotino arriva ad ammettere che talvolta un'opera umana possa interamente tradurre l'idea (tale è il caso dello Zeus di Fidia, che rappresenta il signore degli dèi così come egli si sarebbe mostrato se avesse voluto manifestarsi agli uomini ¹⁴⁶), Proclo invece, rinnovando l'elogio plotiniano della bellezza “ideale” del famoso Zeus di Fidia, lamenta che lo scultore greco non si sia potuto spingere oltre la bellezza dello Zeus omerico: giacché, se avesse potuto contemplare direttamente il Dio intelligibile, Fidia avrebbe certo creato una statua infinitamente più bella ¹⁴⁷.

Il Dio intelligibile, però, non sarà mai direttamente contemplabile. Nella ricezione cristiana dell'estetica neoplatonica, la distanza tra *logos prophorikos* e *logos endiathetos* e la distanza tra *logos* umano e *Logos* divino si drammatizzano. L'attitudine umana a pensare le forme prima

di tradurle in un'opera concreta è un'analogia imperfetta del processo della creazione divina, dove il dire coincide con il fare. La creazione divina è perfetta perché muove dal nulla e perché si esplica, contemporaneamente, nel pensiero in sé e nella materia; invece la "creazione" umana accade sempre e comunque, come si è detto, nello scarto tra la forma pensata e la forma realizzata; donde l'incapacità umana di assoggettare (come accade nel gesto creativo di Dio) completamente la materia. Ed è appunto il rapporto con la materia a distinguere la creazione divina dalla creazione umana: Dio plasma la materia dall'interno, e la crea proprio mentre, senza incontrare ostacoli, vi infonde la forma. L'uomo cerca invece di plasmare dall'esterno la materia che, essendo stata già formata per opera di Dio, gli resiste.

Nel XVII secolo, i gesuiti affrontano la questione anche dal punto di vista della fisica. Le teorie del corpuscolarismo mettevano in crisi l'ilemorfismo, concezione intesa a giustificare teologicamente la generazione sostanziale. L'aggregazione corpuscolare causa la produzione in natura di nuove forme: questa produzione potrebbe realizzarsi anche per l'intervento di un'arte umana come la chimica, capace di forzare e di accelerare i normali ritmi naturali. Non si tratterebbe però di creazione, nemmeno se si riuscisse a radunare i diversi elementi per la costituzione dell'oro: si tratterebbe sempre e comunque di una trasformazione intatta dalla *mutatio substantialis* procedente solo da Dio, cui soltanto s'addice l'ilemorfismo; infatti «non potest ars vi propria efficere ullum opus naturæ»¹⁴⁸.

La poesia supera tutte le altre arti, compresa la chimica, proprio perché, in qualche modo, si rende compartecipe dell'ilemorfismo del Dio creatore: è la Parola che immette la forma nelle cose, che le fonda con un atto linguistico. E la poesia è parola pura, immagine della parola di Dio. Come nell'atto creativo di Dio, così nell'atto dell'immaginazione poetica non c'è alcun coinvolgimento materiale e corporeo: «Solo enim mentis imperio, sine corporea actione, Deus omnia perficit»¹⁴⁹.

Nella tradizione cristiana, l'idea di un *Logos-Verbum* creatore viene enunciata nel celebre *incipit* del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio. Egli era in principio presso Dio; tutto è stato fatto per mezzo di Lui, e senza di Lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste»¹⁵⁰. Questa idea garantisce peraltro la continuità tra il *Vecchio* e il *Nuovo Testamento*: *Logos* è Cristo stesso. Proiettando in una prospettiva cristiana il binomio stoico di *logos enditahetos* e *logos prophorikos*, Agostino ricercherà nel linguaggio la somiglianza tra l'uomo e Dio. Per lui, nota Sebastiano Vecchio, si dà un livello esterno del linguaggio, che è il *verbum oris*, la parola fatta di suoni evanescenti; e si dà un livello più profondo, che è il *verbum cordis*, attraverso il quale è possibile ascoltare la Parola di

Cristo o meglio il Cristo che è Parola. Se il *verbum oris* è transeunte, il *verbum cordis* è eterno¹⁵¹: «Perciò, come la mia parola si mostra ai tuoi sensi eppure non si allontana dal mio cuore, così quella Parola si mostra ai nostri sensi eppure non si allontana dal Padre suo. La mia parola era presso di me ed è proceduta nella voce; la Parola di Dio era presso il Padre, ed è proceduta nella carne»¹⁵². Assoluto e immobile, il *Verbum cordis* non è scalfito dal fluire del tempo. Il *verbum oris* è invece relativo e mobile perché prende stanza nel tempo umano. Eppure, senza la dimensione transitoria della parola esterna, non sarebbe possibile nemmeno intuire la Parola interna. Il prodigio del Dio che si fa Uomo accade infatti entro il movimento della temporalità umana¹⁵³. Del pari, il prodigio della salvezza umana accade per entro al movimento dell'azione poetica e delle misure ritmiche della sua temporalità.

Il poeta è un quasi creatore

Come abbiamo precedentemente chiarito, l'espressione *poeta quidam deus* ha un valore puramente metaforico: il poeta non può effettivamente creare. Sarbiewski ricorre spesso a questa metafora e ripete che il poeta è paragonabile a Dio perché da Dio mutua la potenza del linguaggio («instar Dei dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit»). Ma egli è sempre molto cauto e, quando riconosce al poeta l'abilità di rifondare le cose su un piano universale, ricorre a espressioni attenuative che sottolineano come la creazione divina, assolutamente inimitabile, sia altra cosa da quella umana.

Il poeta infonde una sorta di nuova esistenza nella sua materia e la crea «in un certo qual modo» per la seconda volta («*aliam quadam attribuat existentiam easque quodammodo secundo creet*»); la materia è rifondata per via di una “quasi” creazione («*quasi per quendam creationem et materiam condere, et formam rerum*»); e ancora: il gesto poetico è un «quasi de novo condere» e un «quasi de novo creare». Sarbiewski premette sempre al verbo creare un quasi e utilizza la formula *de novo*, “nuovamente”, che è diversa dalla formula *ex nihilo*, “dal nulla”. Creare poeticamente significa «ri-formare» una cosa, conferirle una forma diversa dalla forma precedente: crearla non già dal nulla, ma *come* essa prima non era.

Una siffatta concezione della creazione poetica arriva a Sarbiewski dal neoplatonismo fiorentino. Come sappiamo, secondo Marsilio Ficino l'uomo, partecipe dell'intelligenza divina, può generare, manualmente e verbalmente, forme ed espressioni attraverso quel processo di continua *trans-formazione* del mondo che lo rende emulo della natura: per questo, se non può certo essere definito *Deus*, l'uomo può essere

tuttavia definito *quidam Deus*¹⁵⁴. Anche un discepolo di Marsilio come Cristoforo Landino, uno degli *auctores* peraltro più citati da Sarbiewski, ribadisce che la *poiesis* umana non è una vera creazione. Landino distingue infatti il fare dal creare, anche se ammette che, in poesia, gli effetti della *evidentia* sono tali da giustificare l'analogia con una creazione vera e propria: «Facit homo ex materia quicquid facit. Deus ex nihilo aliquid præstet: tamen divino furore afflatus ea eleganti carmine fingit; ut grandia quadam et penitus admiranda suis figmentis pene ex nihilo producere videantur»¹⁵⁵.

Anche il termine greco *poiein*, spiega poi Landino, è di per sé ambiguo, perché significa sia "creare", sia "fare"; e la coesistenza di due differenti significati entro un unico termine è un'implicita conferma dell'assenza di qualsiasi idea di creazione dal mondo greco: «Poieo autem, modo ex aliquo quicquam facere significat, modo ex nihilo creare». Landino si spinge dunque oltre la tradizionale interpretazione del verbo *poiein* (che in tutta la trattatistica del tempo oscilla tra il *facere* e il *ingere*), ma non arriva mai a identificare il *poiein* con il *creare* di Dio.

Sarbiewski rende il verbo greco *poiein* con *facere et ingere*, ma si dichiara insoddisfatto di questa traduzione¹⁵⁶: il fare poetico non è propriamente un creare, ma non è nemmeno esattamente un fare. È un "ri-formare", come spiega un altro neoplatonico, Francesco Patrizi, allorché teorizza il concetto di "formatura". Il poeta può istituire una nuova forma purché l'aiuto divino gli «porga sovente la materia e aiuti ad informarla [...] perché ingere e trovare e far di nuovo non è altro che un cotal comporre e metter insieme più cose fatte formandone un nuovo corpo»¹⁵⁷. È esattamente il principio del *de novo creare* di Sarbiewski.

Per Girolamo Vida, punto di riferimento imprescindibile per tutte le poetiche secentesche, *poiein* va tradotto senz'altro con *ingere*. La finzione è la vera vocazione della poesia, maestra del "porre sotto gli occhi" del lettore. In Vida l'idea di *factio* è lontana non solo dal concetto di creazione, ma anche dal concetto di "ri-creazione ingegnosa", così come lo intendono Patrizi, Scaligero e Sarbiewski. La natura non potrà mai essere superata dalla rappresentazione poetica: ispirato da Dio, il poeta si limita a elaborare un modello perfetto nella sua mente, ma, quando lo esprime, riesce inevitabilmente inferiore alla natura¹⁵⁸.

Ma è sicuramente a Giulio Cesare Scaligero che Sarbiewski deve molte delle sue riflessioni. Scaligero non fa esplicito riferimento al pensiero neoplatonico, ma il collegamento è evidentissimo; ed è anzi probabile che alcune suggestioni neoplatoniche siano arrivate a Sarbiewski proprio attraverso il filtro di Scaligero.

Nel definire il valore semantico del verbo *poiein*, Scaligero prende una posizione opposta a quella di Vida: per lui infatti *poiein* può tra-

dursi esclusivamente con *facere*, mai con *fingere*, un termine che rievoca una tradizione troppo denigratoria per la poesia. Nella radice del verbo greco si cela il mistero del miracolo poetico. La poesia infatti si distingue da tutte le altre arti perché può rappresentare la realtà rifondando universalmente le specie della materia che tratta prima di investirla di una forma definita: così essa può rappresentare le cose come dovrebbero essere, mentre le altre arti le rappresentano così come esse sono. Il poeta può perciò essere paragonato a Dio che, prima di creare, ha pensato universalmente gli elementi ponendone le specie: «Sola pœsis hæc omnia complexa est, tanto quam artes illæ excellentius, quod cæterare res ipsas, uti sunt representant [...], at pœta et natura altera, et fortunas plures etiam ac demum sese idhoc ipso perinde ac Deum alterum facit. Nam quæ omnium opifex condidit, eorum reliquæ scientiæ tamquam actores fiunt: Pœtica vero et speciosus quæ sunt, et quæ non sunt, eorum speciem ponit: videtur sane res ipsas, non ut aliæ, quasi Histrio, narrare, sed velut alter Deus condere»¹⁵⁹.

Affermazioni, come si vede, del tutto affini a quelle di Sarbiewski. Tuttavia Scaligero, dopo avere attribuito alla poesia tanta potenza inventiva, fa, per così dire, un passo indietro e circoscrive la poesia alla semplice abilità versificatoria: «Pœtæ igitur nomen non a fingendo, ut putantur, quia fictis uteretur, sed initio a faciendo versu ductum est: simul enim ipsa natura humana extitit vis hæc numerosa, quibus versus clauduntur»¹⁶⁰. Il poeta non può assolutamente creare, spiegherà meglio Scaligero più avanti. Niente è simile a Dio se non Dio stesso: e il paragone tra il poeta e Dio deve restare solo un paragone: «Nihil Deo par non, autem, Deus nulli par»¹⁶¹. Soltanto Dio ha la facoltà di creare, perché Egli solo è infinito e soltanto dall'infinito può scaturire la creazione: «Solus creat infinitus; eiusque actionis principium nullum est, ex quo fiat quod creatur»¹⁶². Il mondo è stato creato dal nulla: esso non proviene né dal vuoto – che è un'assenza di materia, una non-materia – né dal caos – che presuppone una materia da (tras-)formare¹⁶³. Soltanto Dio può creare la materia e la forma simultaneamente e in un unico atto ilemorfico. L'uomo è incapace di compiere questo atto ilemorfico, necessario alla creazione, perché questo atto presuppone il potere di immettere una forma sostanziale: se ne fosse capace, l'uomo riuscirebbe a creare anche l'oro, mediante il semplice assemblaggio di tutti gli elementi necessari¹⁶⁴.

Sarbiewski afferma però che il poeta, rispetto a tutti gli altri artisti, è paragonabile a Dio perché, in qualche modo, crea la sua stessa materia. Lo scultore, per esempio, non può creare il marmo, ma il poeta può “riformare” la sua materia, conferendogli una *facies* universale. La materia del poeta è fornita dalle azioni umane e le azioni costituiscono normalmente gli accidenti delle sostanze vere e proprie, da cui sono generate. Il poeta di Sarbiewski attribuisce alle azioni, di per sé

accidentali, il ruolo di sostanze; e, in virtù di questa inversione di ruolo, “gioca” con gli accidenti elaborandoli secondo l’universale, come se fossero sostanze. E tuttavia le azioni poetiche non sono affatto vere sostanze, perché solo Dio può creare le vere sostanze: pertanto il mondo poetico è destinato a rimanere un prodotto fittizio, dipendente dalla realtà creata da Dio. Al mondo poetico spetta uno statuto ontologico di secondo grado e assolutamente debole.

Non tutti condividevano però queste posizioni. Nella teoria fisica dello spagnolo Juan Huarte, per esempio, la materia mondana assumeva un valore sostanziale altissimo: l’uomo, quando cerca di rappresentarla o di trasformarla, le rimane comunque subordinato e addirittura Dio stesso, precisa Huarte, «quando vuole intervenire nell’ambito della creazione, deve piegarsi all’ordine fisico della natura»¹⁶⁵. Una dichiarazione coraggiosa che andò contro ogni impostazione teologica della filosofia naturale e che inevitabilmente, nel 1583, si attirò le censure dell’Inquisizione.

Il gesuita Giacomo Pontano, maestro di Sarbiewski, si unisce alla tradizione che ammette due accezioni latine del verbo *poiein*: *facere* e *ingere*¹⁶⁶. Però anch’egli trova che il fare poetico caratterizzato dalla *perspicuitas* possa essere “in certo qual modo” paragonato alla creazione dal nulla: «Similiter quoniam res ipsas non tam narrando intelligentiæ hominum subiicere, quam faciendo atque procreando quodammodo, in eorum conspectu videntur collocare. [...] Sed insuper non extantium, quae tamen extare possent, atque ita possent (quod quidem magis ipsorum est officium) novas, mirificas plane species, ac similitudines præclaro quodam modo progignant et tamquam e nihilo res fingendo producant»¹⁶⁷.

Paragoni tra il poeta e Dio e tra la poesia e la creazione sono per la verità disseminati in tutta la trattatistica sulla poesia e sull’arte (si pensi solo a Leonardo da Vinci¹⁶⁸) a partire dalla metà del XVI secolo. Torquato Tasso, nei *Discorsi dell’arte poetica*, chiama il poeta «divino»¹⁶⁹; Giovanni Pietro Capriano definisce i poeti «creatori»¹⁷⁰ dal nulla; e anche Paolo Beni esprime la medesima concezione quando intende il *poiein* nel senso di un fare dal nulla¹⁷¹. Tutti questi autori si riconducono al medesimo ambiente: quello dell’Accademia veneta, dove più ampia diffusione trovarono le idee neoplatoniche a suo tempo importate da Francesco Patrizi e dove, come sappiamo, operava una colonia di intellettuali polacchi. Nell’*Idea de’ pittori e scultori ed architetti*, un trattato sulle arti figurative composto da Federico Zuccari nel 1612, ovvero solo undici anni prima del *De perfecta pæsi*, ricorrono tutti i motivi teorici sarbiewskiani e in ispecie la distinzione tra la creazione poetica, che ha valore accidentale, e la creazione divina, che ha valore sostanziale: «Ma l’uomo nel formare questo disegno interno è molto differente da Dio: perché ove Iddio ha un sol disegno, quanto

alla sostanza compitissimo, comprensivo di tutte le cose, il quale non è differente da lui, perché tutto ciò che è in Dio è Dio; l'uomo in se stesso forma vari disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo disegno è accidentale, oltre che ha l'origine sua bassa, cioè dai sensi»¹⁷².

Ad vivum expressio

Come abbiamo visto, nella filosofia di Marsilio Ficino il movimento ha un ruolo molto importante: Dio, che in sé è luce pura e invisibile, si rende visibile nella materia attraverso barlumi che però presto svaniscono per ricomparire altrove. Dio “si muove” dunque da una forma all'altra e l'uomo alla ricerca di Dio è come il “cacciatore”, che attiva la propria immaginazione all'inseguimento delle tracce divine luminose e in perenne movimento. Ma, grazie alla mobilità, i due differenti piani dell'eternità divina e della temporalità umana possono incontrarsi: l'uomo conosce e pensa solo attraverso le categorie del tempo e dello spazio (categorie che, secondo Tommaso, non riguardano gli intelletti puri degli angeli): ed è nel tempo che, per un moto di infinita bontà, si manifesta la dimensione eterna di Dio, lasciando che poi si percepisca una traccia di questo “passaggio”. Lo ricorda anche Agostino quando, nel luogo sopra citato, dice che il linguaggio umano “passa” e, in questo suo *transcurrere*, imprime nel cuore dell'uomo tracce indelebili della Parola di Dio.

La fantasia umana è dunque lo strumento più adeguato a “inseguire” le impronte del divino, perché essa è di per sé mobilissima e contiene perciò una componente analoga al concetto di infinità. Per questo, essendo essa stessa un «mondo», le è dato, come vuole Giordano Bruno, di inventare infinite forme possibili: «Spiritus phantastichus est mundus quidam et sinus inexplebilis formarum et specierum [...] virtute imaginationis magnitudinem magnitudini, numerum numero apponit»¹⁷³.

L'amor vitale che Dio infonde nell'universo si manifesta nel movimento e circola incessantemente: l'uomo, che nel mondo è una sorta di “piccolo dio”, ha il compito di ricevere l'amore vitale e di trasmetterlo a sua volta, alimentandolo in un ciclo perenne. Per Ficino, meglio di chiunque altro l'artista può assolvere a questo compito di propagazione dell'amore divino. Ma la pittura e la scultura non sono *media* adeguati a esprimere l'analogia tra il movimento creativo umano e il movimento creativo divino: perché l'energia generativa dell'uomo, barlume dell'immensa energia di Dio, s'arresta e s'interrompe sulla tela dipinta o nella pietra scolpita. La poesia produce invece *imagines* pure, ovvero azioni prive di materia, che si muovono perennemente e

senza mai arrestarsi nella mente di chi le immagina. Inoltre esse sono espresse attraverso il *medium* privilegiato del linguaggio ovvero della facoltà che rende all'uomo la somiglianza con Dio. Le azioni sono invisibili, sono movimento allo stato puro, sono la vita umana nel suo fluire temporale. Sarbiewski lo ricorda continuamente: la poesia è vita, è «quasi ad vivum expressio». E, come recita un frammento di Simonide: «La parola è il fantasma delle azioni»¹⁷⁴.

Ecco dunque perché tutti i teorici della poesia di formazione neoplatonica approvano nondimeno la lezione di Aristotele, là dove, nella *Poetica*, egli afferma che l'intreccio, il *mythos*, è imitazione dell'azione ed è "anima" del poema¹⁷⁵. Il *mythos* è in sé un piccolo meccanismo, un congegno che, essendo in grado di "muoversi" al traino delle azioni, imita la vita umana nella sua essenza. Per questo non ha uguali, benché sia spesso dal pensatore greco paragonato alla pittura. Aristotele però, affermando che il racconto è anima della tragedia¹⁷⁶, tradisce la sua preferenza per il genere drammaturgico rispetto all'epico che è considerato non perfetto.

Per Sarbiewski, le cose stanno diversamente: la tragedia è inferiore all'epica perché ha bisogno di un *medium* visivo che è il palcoscenico; l'epica invece è pura immaginazione, le cui figure sono in perenne movimento nella mente del lettore («oculis illum agentem non videmus») ¹⁷⁷. E c'è un'altra importantissima ragione. Il poema epico è un *novus quidam mundus* in miniatura, generato dall'intelligenza di un *quidam deus*, è un meccanismo capace di riprodurre secondo l'universale tutto ciò che esiste nella realtà: gli elementi naturali, il tempo che scandisce gli eventi, le azioni umane, le creature vegetali e animali, le cose artificiali ¹⁷⁸: «[...] ut fabula epica videatur novus quidam mundus esse et rerum universitas conficta a poeta epico». Non c'è parte dell'universo che Virgilio abbia mancato di rappresentare nel suo poema epico: «Nulla enim est pars naturæ, quam non descripserit et quodammodo rursus non coniderit, ut eius Æneidem iure merito soleam appellare mundum novum, sive orbes cælestes spectes, sive elementa eorumque regiones, sive cosmographiam trium orbis partium, sive inferi et Ælysiorum camporum descriptionem» ¹⁷⁹.

Come anche osserva il gesuita Alessandro Donati, la poesia è «ingeniosa poetæ machinatio, actionumque verisimilis constructio». Essa non trova uguale tra le altre arti, «nam huic arti aliæ artes collatæ nihil quodammodo faciunt» ¹⁸⁰.

Ma a Donati si potrebbe obiettare che, in verità, un'*ars* simile alla poesia è la chimica. La chimica infatti avvia movimenti perenni da uno stato all'altro, nel tentativo di perfezionare gli stessi processi naturali. Ecco, per esempio, quanto, a proposito della chimica, si legge nel documento *Ecclesia* del 1633: «Plurima naturalia fiunt dictante [chimica] arte, vel celerius, vel de novo, vel diverso modo» ¹⁸¹. Anche la chimi-

ca, come la poesia secondo Sarbiewski, è un movimento abile a produrre *nuovamente* le forme.

Se l'atto poetico è paragonabile alla creazione divina, l'*opus poeticum* non può non paragonarsi all'universo creato da Dio. Per Sarbiewski, il poema epico è in qualche modo un *mundus* ed è anche *novus*, perché vi vengono rappresentate azioni nuove, cioè perfette e purificate rispetto al loro modello storico: le azioni nuove "create" dal poeta non sono però, come sembrerebbe credere Teresa Michalowska¹⁸², cose «che non esistono», ma sono cose esistenti rielaborate poeticamente in modo da risultare *come* prima esse non erano. Un passo del neoplatonico polacco Ecchius, ricordato dalla stessa Michalowska, anticipa la tesi di Sarbiewski, secondo cui le rappresentazioni ricreate secondo l'universale sono più luminose («efficere clarioremque reddere») perché partecipano della divinità. Poiché dunque dall'azione dipende il carattere del personaggio che la compie (e che nella *fiction* poetica ha valore, secondo Sarbiewski, solo accidentale), anche l'eroe impegnato in un'impresa grande e perfetta sarà in grado di incarnare la perfezione umana. E tuttavia, come ricorda Donati, questa *machina mundi* deve riuscire assolutamente verosimile, deve cioè risultare una *actionum verisimilis constructio*. Soltanto attraverso l'acquisizione di questo movimento vitale l'uomo conosce l'universo di cui è parte.

Anche Ignazio di Loyola si pone tale problema della conoscenza e della contemplazione dell'amore di Dio che muove l'universo. Nella IV settimana dei suoi *Esercizi Spirituali*, egli invita infatti l'esercitante a riconoscere direttamente l'amore di Dio attraverso la contemplazione di tutto il creato, dove Dio è visto come un «Lavoratore» perennemente impegnato a donare «l'essere» alle creature infondendo in esse il suo amore vitale: «II punto. Il secondo punto consiste nell'osservare come Dio abita le creature: negli elementi dando l'essere, nelle piante facendole vegetare, negli animali facendoli sentire, negli uomini facendoli intendere; e quindi in me dandomi l'essere, il vegetare, il sentire, l'intendere e, in più, rendendomi tempio suo, dal momento che io sono creato a immagine e somiglianza della sua divina mestà. [...] III punto. Il terzo consiste nel considerare come Dio lavora e opera per me in tutte le cose create sulla faccia della terra, come cioè si comporti da Lavoratore, nei cieli, negli elementi, nelle piante, nei frutti, nel bestiame, ecc. dando l'essere, conservando, facendo vegetare, sentire, ecc. Poi riflettere su me stesso»¹⁸³.

Per Sarbiewski, il poeta epico può avvicinarsi moltissimo a Dio come principio generatore della vita perché, come abbiamo già ricordato, il poeta epico è un piccolo Dio che dà vita a un piccolo mondo in sé perfetto. È l'opaco riflesso del Dio creatore.

L'interesse di Ficino per la problematica inerente il movimento vitale è tra l'altro attestato da una lettera che egli scrisse nel 1475, quan-

do a Firenze fu esposto un ingranaggio automatico animato di costruzione tedesca: «Mi è capitato di vedere in Firenze un tabernacolo, opera di un artigiano tedesco: in esso figure scolpite in tutto tondo, rappresentanti animali diversi, tutte innestate su di un unico perno e su di esso librate; al muovere che si facesse del perno le figure si muovevano contemporaneamente in modi diversi, correndo alcune a destra, altre a sinistra, in su ed in giù, alcune, prima sedute si rizzavano, altre, fino a quel momento ritte, si piegavano; alcune ne coronavano altre; altre ancora facevano l'atto di ferirne altre; non solo: si udivano suoni di trombe e di corni, e canti di uccelli; insomma accadevano in quell'ordigno contemporaneamente a queste che ho descritto, moltissime altre cose simili a quelle, come conseguenza immediata di un solo e semplice movimento di quell'unico perno. In egual modo Dio, tramite lo stesso suo essere (che realmente si identifica con l'intendere ed il volere che è, per così dire, il centro semplicissimo di tutto, dal quale, come dicemmo altrove, si deducono tutte le altre cose come le rette da un punto), con un facilissimo cenno folgora da sé tutto quanto da lui procede»¹⁸⁴.

Il "tabernacolo" di cui parla Ficino è una piccola *machina mundi*. E il poema epico, non è forse anch'esso una *machina* analoga, ma inscenata nella mente e azionata dal puro movimento della fantasia? La risposta è affermativa e ce lo dimostra Torquato Tasso (che pure non era neoplatonico) nella celebre descrizione del «picciol mondo» racchiuso in un poema epico: «Però che, 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 il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la 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 modo, 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 perché al supremo Artefice no le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciol mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, 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 prodigi; là si trovino concili celesti ed 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 compassio-

nevoli; 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 a l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dipenda; sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini»¹⁸⁵.

Qui Tasso intende dimostrare che il poema epico è paragonabile al mondo in quanto *opus perfectum*. Anche per Sarbiewski la *perfectio* è una caratteristica essenziale, perché garantisce la rappresentazione di ogni singolo elemento secondo un modello universale. Ma la *mundi perfectio*, spiega Tasso, si ottiene anche lasciando convergere in un insieme omogeneo, governato dalla *dispositio*, le imprescindibili esigenze della *unitas* e della *varietas*.

La questione viene affrontata anche nella tradizione peripatetica e tomista e nella dottrina poetica gesuitica. Secondo San Tommaso, Dio ha creato il mondo in due momenti: la *productio* e la *distinctio*. Il secondo momento è importantissimo perché stabilisce una netta separazione tra Dio creatore e il mondo, sua creatura. Solo Dio è perfetto e questa perfezione è il segno del suo essere Uno. Ma anche il mondo, essendo stato creato da Dio perfetto, deve avere un che di relativamente perfetto, partecipe della perfezione assoluta del Creatore. La *varietas*, propria del creato (che consta appunto di varie parti), da una parte distingue la *perfectio mundi* dalla *perfectio Dei*, fondata sull'Unicità, dall'altra parte avvicina il creato al Creatore perché si realizza per via di un sapiente *ordo partium*. Da quest'ordine composito deriva il piacere della contemplazione della natura: la varietà genera il diletto¹⁸⁶ ed è perciò la causa della bellezza. Essendo una sorta di piccolo mondo, un poema perfetto deve dunque ispirarsi – osserva Tasso riecheggiato da Sarbiewski – ai principî (derivati da Aristotele attraverso la mediazione teologica del tomismo) della *varietas* e della *unitas per ordinem partium*.

La metafora teologica del poeta-dio produce, come sua logica conseguenza, la metafora del poema-mondo. Già Macrobio, elogiando nei *Saturnalia*¹⁸⁷ la grande varietà dei registri stilistici dell'*Eneide*, si era servito della metafora del poema-mondo e aveva paragonato il poema di Virgilio all'universo e alla sua meravigliosa varietà. E l'autorità di Macrobio è più volte ricordata da Sarbiewski.

Spesso la trattatistica cinque-secentesca riserva il titolo di *poeta* o addirittura di *faber* a Dio stesso, diminuendone, in qualche modo, l'Essenza. Non mancano tuttavia i precedenti autorevoli: nella stessa *Bibbia* Dio è definito vasaio, architetto, sarto, a seconda che lo si veda impegnato a plasmare il corpo umano, il mondo o le vesti dei progenitori dell'umanità. Ernst Robert Curtius ricostruisce per intero la storia di questa metafora “capovolta”, che ha origini in culture ancora più antiche di quella ebraica¹⁸⁸, e sostiene che nel Dio artigiano della Bibbia

si siano fuse due tradizioni: quella del Demiurgo e quella del Creatore. La rappresentazione di Dio nelle umili vesti di un artigiano è un rimando allegorico che cerca di spiegare in una forma semplice e in termini assolutamente umani la complessità della creazione.

Il gesuita polacco utilizza ampiamente la metafora del *poeta quidam deus*, ma si astiene dal rappresentare Dio come un artigiano. Tutt'al più, nell'atto della Genesi, lo rappresenta come un pittore intento a dipingere le varie parti del mondo¹⁸⁹. «Deus enim se ipsum in rebus creatis imitaturus, etsi ipsius imitationis vel picturae totam sibi proposuerit universitatem, hominem tamen quasi praecipuam divinitatis imitationem sibi seposuit [...]. Sapientissim ergo pictor ille primum immensa illa imaginaria spatia quasi tabulam universitatis depingendae sibi proponit, tum deinde more pictorum a regione faciunda exorsus est». Sarbiewski paragona invece il poeta a un vile calzolaio: se infatti il poeta condivide in qualche modo con Dio l'onore dell'essere causa generativa di forme, con Lui dovrà pur condividere l'onere di una similitudine così poco onorevole!

¹ L'edizione latina qui consultata è *Naugerius sive de Poetica dialogus Hieronymi Fracastori veronensis Opera omnia, ex tertia editione*, Venetiis, apud Iuntas, MDLXXXIII; e anche G. Fracastoro, *Il Navigero, ovvero dialogo sulla Poetica*, a cura di A. Gandolfo, Bari 1947.

² G. Fracastoro, *Il Navigero*..., cit., p. 51.

³ Ivi, p. 60: «Il poeta si può invece rassomigliare a colui che non vuole imitare questa e quella cosa com'è nei suoi difetti, ma contemplando l'universale e bellissima idea del loro artefice, rappresenta le cose quali dovrebbero essere. Certo, tutti coloro ai quali è stata data la facoltà di dir bene, dicono bene e convenientemente a ciascuno compete, ma con questa differenza, che nessuno, a eccezione del poeta, si esprime bene e in modo conveniente se non nel suo solo genere e in rapporto al fine prefisso, cioè l'insegnare e il persuadere e altri scopi analoghi. Il poeta invece non è mosso da nessun altro fine che di esprimere bene "assolutamente" quello che si è proposto».

⁴ Ivi, p. 71.

⁵ M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*, a cura di M. Plezia e S. Skimina, Wrocław 1954, p. 428.

⁶ Aristotele *Poetica*, a cura di A. Barabino, intr. F. Montanari, Milano 1999, p. 23 (IX 1451b): «Perciò, la poesia è materia più filosofica ed elevata della storia: la poesia infatti tratta specialmente l'universale, la storia il particolare».

⁷ S. Rolfe, *Die Lateinische Poetik des Marco Girolamo Vida und ihre Rezeption bei Julius Caesar Scaliger*, München-Leipzig 2001, p. 220: «Um die Dichtung zu diskreditieren, wird mit "fingere" argumentiert, dass Dichtung Fiktion und daher Lüge sei. In der frühen Renaissance verteidigen sich Humanisten gegen diesen Vorwurf, den vor allem Dominikaner vertreten».

⁸ Da C. Scarpati-E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesoro, Pallavicino, Muratori*, Milano 1990, p. 8: «Volendo andare più a fondo nello sforzo di capire le ragioni dell'equivoco non è difficile rendersi conto che il Robortello associava l'"oratio ficta et fabulosa" con l'"oratio falsa et mendaciorum plena" perché si avvedeva che campo della poesia è tanto ciò che esiste quanto ciò che può esistere o che l'opinione comune giudica esistere».

⁹ Ivi, p. 27: «Si tratta dunque di un diletto-piacere da intendersi come appagamento intellettuale, conquista conoscitiva, senso di scoperta che discende dalla rappresentazione come tale, dalla *mimesis* in se stessa».

¹⁰ Sarbiewski accoglieva, in seno alla sua formazione essenzialmente neoplatonica ficiniana, frange del pensiero neotomistico: tale atteggiamento eclettico era cosa parecchio diffusa.

Il gesuita polacco fu addirittura autore di un commento alla *Summa Theologiae* di Tommaso, ormai perduto. Si legga al riguardo J. Oko, *Un commentaire inconnu di Sarbiewski de la Somme de Saint Thomas d'Aquin*, Leopoli 1930.

¹¹ C. B. Schmitt, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli 1985, p. 50: «L'Umanesimo non vinse mai completamente, ma fece sentire la sua presenza quasi dappertutto, e se la Scolastica non soffocò mai completamente, fu però molto modificata da varie incursioni umanistiche. Persino i gesuiti – forse prima di tutto i gesuiti – che erano all'avanguardia della Seconda Scolastica, fusero con competenza metodo scolastico e metodo umanistico in una maniera che sarebbe stata impossibile nel '400».

¹² Ivi, p. 40.

¹³ M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesi...*, cit., p. 430: «Sicuti enim in sophismate contingit, ut falsa appareant probabilia ex falsis præmissis, ita etiam oportere præmissas esse quasdam in fabula, quæ ipsæ etiam sint fictæ et falsæ, illis tamen cum semel lector non sperans, quid postea dicendum esset a poeta, assensus est, postea posterioribus fictionibus, etiam si sint valde miræ, failius assentitur».

¹⁴ E. Bellini, *Agostino Mascardi tra "Ars poetica" e "Ars historica"*, in "Studi Secenteschi", XXXII, 1991, pp. 98-102.

¹⁵ *Jacobi Zabarella Opera Logica*, a cura di W. Risse, Hindelsheim 1966, p. 96: «Poetica igitur exiguam particulam e logica universali sibi tractandum sumit, scilicet exemplum solum, per hoc tamen non fiat, quin pars logicae sit, quum exemplum sit species quædam argumentationis atque logicorum instrumentum; et cum illæ omnes sint logicæ artes appellandæ, quæ a logica universali instrumentum logicum sumentes in illius usu, qui ad statutum aliquem finem conferat, declarando occupantur».

¹⁶ Ivi, p. 95: «Exemplum autem est inductio imperfecta, ut Aristoteles docuit in secundo libro Priorum Analyticorum, atque ab inductione in eo differt, quod inductio a singularibus ad universale progrediens in ipso universale conquiescit; at exemplum a singularibus transiens ad universale non desinit in universali, sed ab eo descendit ad aliud singulare simile primis».

¹⁷ S. Tedesco, *Le sirene del Barocco*, Palermo 2003, p. 26.

¹⁸ Si veda ad esempio cosa dice anche Alessandro Donati della differenza tra poesia e filosofia, nonché dell'uso poetico degli esempi, nel suo trattato *Ars Poetica libri tres*, Venetiis 1684, p. 357: «Repetendum est, quod alibi docuimus: Poesim res enarrare, non uti gestæ sunt, sed uti verisimiliter geri debuerunt. [...] Hanc porro eximiam pulchritudinem virtutis, non quemadmodum philosophi, quasi ab homine separatam contemplantur; [...] nostrique similitum facta in exemplum repositimus».

¹⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 32: «At vero poetæ proprie est invenire non modo dialectico, ut orator, sed modo quodam philosophico, quærendo non qualis sit res in particulari, sed qualis potuerit esse aut esse possit, talemque fuisse affirmare, sive interim fuerit, sive non fuerit; aliter non esset poeta, hoc est molitor rerum».

²⁰ Sarbiewski utilizza qui la parola *inventio* in senso scopertamente moderno, dando quasi per scontato che il termine non vada più a indicare il mero reperimento di materiali per la costruzione di un discorso. Qui la parola *inventio* gioca un ruolo determinante, poiché è il momento in cui al poeta è concesso di esercitare la sua massima libertà, quella di dare, quasi come un dio, nuovo fondamento al reale.

²¹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 28: «Solutus poeta numquam mentitur, nam etsi ea dicat, quæ non sunt, non dicit tamen eo animo, ut credantur, sed ut cognoscantur veluti perecte expressa».

²² Ivi, p. 28.

²³ *Jacobi Pontani de Societate Jesu Poeticarum Institutionum libri tres, iuxta secundam editionem Ingolstadtij*, Lugduni 1617, pp. 84-85.

²⁴ G. Baroncini, *L'insegnamento della filosofia naturale nei Collegi italiani dei gesuiti (1610-1670): un esempio di nuovo aristotelismo*, in *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G. P. Brizzi, Roma 1981, p. 192 e ss.

²⁵ Ivi, p. 196.

²⁶ L'importazione delle idee del neoplatonismo fiorentino si deve all'umanista italiano Filippo Buonaccorsi da San Geminiano (1437-1496), detto Callimaco Esperiente, il quale, fuggendo da Roma a causa di un grave incidente diplomatico col papa, si rifugiò a Cracovia, dove fondò una vera e propria accademia col sostegno del re Casimiro Jagellone. Egli mantenne una fitta corrispondenza epistolare con Marsilio Ficino e con Pico della Mirandola.

²⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 12.

²⁸ Ibidem: «Neque vero quintam neglexit partem, quam phantasia appellat, totque in his ipsis ad admirationem spectantia effinxit sphinges, hippocentauros, sirenas, hydras, minotauros, capricornos, gryphas aliaque innumera in eadem universitatis tabula ad vivum expressit».

²⁹ M. Ficino, *Theologia platonica*, XVIII, 4: «Hoc vocant Magi vehiculum animæ, æthereum scilicet corpusculum acceptum ad ethere, immortale animæ indumentum».

³⁰ E. Garin, *Phantasia e Imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi*, in *Phantasia-Imaginatio*. «Atti del v Colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo», Roma, 9-11 gennaio 1986, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma 1988, pp. 6-20.

³¹ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975, p. 62.

³² J.-P. Vernant, *Nascita di immagini*, Milano 1982, p. 134: «In Platone il termine *phantasia*, derivato da *phainein*, non designa in alcun modo l'immaginazione come facoltà, possibilità di costruire o maneggiare immagini mentali, e neppure le *visiones* di cui parla Quintiliano. La *phantasia* si configura come stato del pensiero in cui si dà il proprio assenso spontaneo all'apparenza che rivestono le cose, alla forma in cui si danno a vedere, come quando aderiamo senza spirito critico alla vista di un pezzo di legno che, immerso nell'acqua, ci sembra spezzato».

³³ Aristotele, *De an.*, III, 3a.

³⁴ Ivi, 432, a 9.

³⁵ Ivi, 427, b 14.

³⁶ Ivi, 402 b.

³⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 11.

³⁸ *Genesi*, I, 3-6. *La Sacra Bibbia*, edizione della C.E.I., Milano 1987, p. 11: «Dio disse: "Sia la Luce!". E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte: primo giorno. Dio disse: "Sia il firmamento in mezzo alle acque per separare le acque dalle acque". Dio fece il firmamento e separò le acque che sono sotto il firmamento, dalle acque che sono sopra il firmamento. E così avvenne».

³⁹ Platone, *Res. publ.*, 596, d-e, trad. di G. Caccia, in *Platone, Tutte le opere*, Roma 1997: «Non ti rendi conto che tu stesso in un certo qual modo potresti essere in grado di creare tutto questo? [...] Non è difficile, si tratta di una realizzazione frequente e veloce, anzi velocissima, se vuoi prendere uno specchio e girarlo in ogni direzione: rapidamente creerai il sole e i corpi celesti, la terra, te stesso e gli altri esseri viventi, gli oggetti, le piante e tutto ciò che abbiamo menzionato poco fa».

⁴⁰ Vedi P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1988, pp. 311 e ss.

⁴¹ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1996, p. 34: «[Le idee] sono immanenti allo spirito di Dio (all'occasione anche a quello degli angeli), e vengono indicate, concordemente alla concezione plotinico-patristica, come "exempla rerum in mente divina"».

⁴² M. Ficino, *Theologia platonica*, XVI, 3.

⁴³ J. Starobinski, *L'occhio vivente. Saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendal, Freud*, Torino 1975, p. 56.

⁴⁴ Agostino, *Soliloquia*, 1,1,3; 1,8,15: «Ciò che il sole è per gli occhi, lo stesso è Dio per l'anima. Egli non è solo Verità, in virtù della quale diviene vera ogni verità. Non è solo Sapienza, in virtù della quale è dato a ogni uomo di acquisire sapienza. Dio è soprattutto Luce, in virtù della quale è illuminata ogni cosa intelligibile».

⁴⁵ T. Tasso, *Il Ficino o de l'arte*, in *Letteratura Italiana Zanichelli...*, cit., p.12: «Ecco il nettare celebrato dai poeti, ecco i vivi fonti d'acqua perpetua e inessiccabile ne' quali si spengono la sete gli altissimi ingegni: e a questi ci invita l'armonia e la misura de' movimenti celesti. Ascoltate le voci del cielo e del mondo medesimo, ascoltatele ne le parole di Plotino o di S. Agostino, perché la mia lingua non basta a suono così alto e meraviglioso».

⁴⁶ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987, p. 107.

⁴⁷ R. Nash, *The world of God and the Mind of Man*, Phillipburg, N. J. 1992, p. 45 e ss.

⁴⁸ Là dove Ficino afferma che «certamente lo animo non può a essa unità ritornare, se egli non diventa uno», Sarbiewski traduce con «redire quippe ad unum animus nequit, nisi ut ipse unum efficiatur». M. Ficino, *Sopra lo amore*, Milano 1973, p. 149; M. K. Sarbiewski, cit., p. 380.

⁴⁹ W. Korwin, *Compendiosa et facilis diversorum carminum structura*, Cracoviæ 1496.

⁵⁰ K. Celtis, *Ars versificandi carminum*, Lipsiæ 1496.

⁵¹ N. Tirinnanzi, *Umbra Naturæ*, Roma 2000.

⁵² Ivi, XII.

⁵³ Vedasi, per es., Giovanni della Croce, *La notte oscura*, Palermo 1995, pp. 62-67: IX, *Dei segni che permettono di riconoscere se lo spirituale procede lungo il cammino di questa notte e purificazione sensitiva*.

⁵⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 408: «Quinque etiam ipsorum sensuum applicatio utilissima est, et potissimum ad hæc, quæ a nobis tamquam iucunda adamari debent»: «Oportet enim in cognoscendis rerum universalibus ideis quasi mori, hoc est a sensibus abstrahi, qui singularia tantum cognoscunt, famere præterea et negotiis externis penitus obdormiscere».

⁵⁵ M. Ficino, *Theologia Platonica*, XIII, III.

⁵⁶ G. Bruno, *De umbris idearum*, Firenze 1995, p. 65: «Tunc artem sub umbra idearum degere arbitramur, cum torpentem naturam antecedendo sollicitat, aut deviam et exorbitantem dirigit et perducit, aut deficientem lassamque roborat atque fulcit, aut errantem corrigit».

⁵⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 50.

⁵⁸ W. Tatariewicz, *L'estetica romantica del 1600*, Wrocław-Warsawa-Krakow 1968, p. 15.

⁵⁹ M. Ficino, *Sopra lo amore...*, cit., p. 92.

⁶⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 151: «Poeta. Actiones eius consentaneas exprimit lib. IX in Cretheo. Ubi vides et propriam poetis complexionem expressam, hoc est sanguineam [...] Addit vero poetam hunc perfectum fuisse ad bellum, materiam autem habuisse epicam».

⁶¹ M. Ficino, *Theologia...*, cit., XII, II.

⁶² Il termine si deve alla tradizione medievale ed è stato introdotto all'interno del sistema neoplatonico fiorentino da Pico della Mirandola: in base alla logica dei principi antagonisti, il termine indica la scissione della parte sensuale e della parte spirituale dell'anima umana, perennemente in conflitto tra loro. Soltanto la morte del corpo nello spirito può, secondo il neoplatonismo cristiano, sedare questo conflitto: soluzione proposta dallo stesso Ignazio di Loyola.

⁶³ M. K. Sarbiewski, cit., p. 204: «Optimam complexionem, sanguineam et melancholicam, expressit in Ænea. [...] Cholicam et melancholicam cum suis actionibus in Turno ad vivum expressit».

⁶⁴ A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino 2001, p. 241.

⁶⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino 1983, pp. 228-40.

⁶⁶ Marsilio Ficino, *Commentum in Ionem, Opera II, Platonis Opera*, Parisii 1572, p. 98: «Cum ergo non sit a fortuna, nec ab arte pœsis, a Deo est a Musis tribuitur. Cum Deum dicit, Apollinem significat, cum Musas, sphaerarum mundi anima. Jupiter quidem mens Dei est, ab hac Apollo, mens animæ mundi, et anima totius mundi, octo sphaerarum cœlestium animæ, quæ novem musæ vocantur, quia dum cœlos harmonice movent, Musicam patiunt melodiam, quæ in novem distributa sonos, octo scilicet sphaerarum tonos, et unum omnium concentus, novem Sirenes Deo canentes producit».

⁶⁷ A. Chastel, cit., p. 243.

⁶⁸ R. Klibanski, E. Panofski, F. Saxl, cit., p. 244.

⁶⁹ F. Patrizi, *Della Poetica*, Firenze 1970, vol. II, p. 20: «Perciò che se l'umore melanconico, sì come havea davanti Ippocrate insegnato, e 'l confessa Galeno, e tutti i medici, e Aristotile non v'è diverso, è alla terra, e tenebroso, con quale ragione si dice del problema: quando egli è caldo e naturale e freddo, e divien caldo, non può dirsi naturale? [...] Questi tutti dubbj, e più altri assai, fa mestieri che risolva uno, e senza sofisticherie, il quale voglia mantener questa posizione: che l'umore melanconico sia cagione della profezia e della poesia».

⁷⁰ M. K. Sarbiewski, cit., p. 380: «Poetico ergo furore imprimis opus est, qui per musicos tonos, quæ torpent, suscitet, per harmoniacam suavitatem, quæ turbantur, mulceat, per diversorum denique consonantia dissonantem pellat discordiam variasque parte animi temperet».

⁷¹ *Alexandri Donati senensis Ars Poetica libri tres*, Venetiis 1684, p. 61.

⁷² Lodovico Castelvetro interpreta infatti il famoso passo della *Poetica* di Aristotele: «La poetica è tipica delle persone dotate o ispirate» traducendo la particella disgiuntiva greca come negazione per leggere così «la poetica è tipica delle persone dotate e non ispirate». A questa lettura reagisce violentemente Patrizi, alacre sostenitore della teoria del furore quale causa della poesia. Francesco Patrizi, *Della Poetica...*, cit., vol. II, p. 9; Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari 1978.

⁷³ J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni*, a cura di R. Riccio, Bologna 1993, p. 96.

⁷⁴ Ivi, pp. 24 e 25.

⁷⁵ A. Chastel, cit., pp. 252-288.

⁷⁶ L. Corvinus, *Compendiosa et facilis carminum structura*, Prologus, p. 2.

⁷⁷ Id., *Carmen elegiacum de Apolline et novem Musis*, Wroclaw 1502.

⁷⁸ A. Chastel, cit., p. 262.

⁷⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 378: «[...] doctissimus Christoforus Landinus, lib. I *Camaldulensium Disputationum*: “Egregium – inquit – inventum et continuata deinceps serie retentum, ut poetæ veritatem variis figmentis, variis figurarum integumentis obscurarent».

⁸⁰ C. Vasoli, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1989, p. 151.

⁸¹ F. Patrizi, cit., vol. III, p. 67: «Ma che dico della greca antica teologia ch'erano favole misteriose e quella degli Egizi e de' Caldei e de' Fenici?».

⁸² M. K. Sarbiewski, cit., p. 378.

⁸³ Agostino, *Questiones Evangeliorum*, II, 50, 1.

⁸⁴ Platone, *Ion*, 534-535; *Phaedr.* 245a. Cfr. Platone *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano 2002, p. 53: «In terzo luogo vengono l'invasamento e la mania che provengono dalle Muse che, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e altre poesie e, rendendo onore a innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posteri. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senso viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania».

⁸⁵ Cicerone, *Pro Archia poeta*, VIII, 18: «Pœta enim natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflammari».

⁸⁶ Ovidio, *Ars amatoria*, III, 549-550: «Est deus in nobis, sunt et commercia coeli | sedibus æthereis spiritus ille venit».

⁸⁷ *Auct. de sublim.* 15.1. Cfr. Pseudo Longino, *Il Sublime*, trad. di G. Lombardo, Palermo 1992, p. 43: «Infatti si definisce comunemente fantasia tutto ciò che dà luogo a un'idea da cui nasca un discorso, ma ormai il nome si è imposto per quei discorsi nei quali le cose che dici nell'entusiasmo della passione sembri proprio vederle e le metti sotto gli occhi degli ascoltatori».

⁸⁸ Al riguardo vedasi S. Rolfes, *Die lateinische Poetik...*, cit., p. 111 e ss.

⁸⁹ M. J. Vida, *Ars poetica*, Modena 1868, vv. 109-110: «lamque igitur mea cura puer penetralia vatum | ingrediatur, et Aonia se proluat unda».

⁹⁰ Ivi, vv. 547-49: «Quisquis est ille, Deus certe, qui pectora vatum | Incolis, afflatasque rapis super ætherea mentes. | Te sine nihil nobis lætum, nec amabile quicquam».

⁹¹ Ivi, vv. 585-89: «O Decus Italiae, lux o clarissima vatum! | Te colimus, tibiserta damus, tibi tura, tibi aras | Et tibi rite sacrum semper dicemus honorem | Carminibus memores. Salve, sanctissime Vates! | Laudibus augeri tua gloria nihil potis ultra».

⁹² Iulii Scaligeri, viri clarissimi, *Poetices libri septem, apud Antonium Vicentinum*, 1611, p. 345: «Quam diligentiam veritus nequis expectaret a nobis in divinitate Virgiliana: illam ut par est, perinde atque fastigium quovis humano ingenio altius admirati, hic ei Aras statuimus; quæ ex suo modo finem imponat progressibus nostris».

⁹³ S. Rolfes fa notare come Scaligero critichi qui Vida: per quest'ultimo l'epica deriva dalla poesia, mentre per Scaligero la poesia deriva dall'epica. S. Rolfes, cit., p. 152: «Scaliger untermauert Vidas Ansatz, aus dem Epos allgemeinen gültige Regeln abzuleiten: dem Epos gebührt der höchste Rang, weil es alle Erzählformen und Stoffe umfasst».

⁹⁴ *Alexandri Donati senensis...*, cit., p. 62.

⁹⁵ Iacobi Mazzoni, *Difesa della Comedia di Dante...*, cit., § 43.

⁹⁶ *Iulii Caesaris Scaligeri*, cit., pp. 3-4: «Pœtæ quare soli sibi Musarum tutela vindicant atque patrocinium, quarum spiritu, quæ alios lateant, ad ipsis inveniatur. Nam Muæ: “para to maiotis” a Platone deductæ sunt: quibus scilicet inventio attribuitur. Alii “apo to muevo” unde Mystæ et Mysteria: quo verbo iudicium designetur. Arcana enim selecta sunt: electio autem ab iudicio proficiscuntur. Verum non quemadmodum Cicero censuit in Topicis: sed sicuti statuimus nos, non enim recte putavit inventionem pertinere ad Topicam tantum: iudicium autem ad Dialecticam. [...] Iccirco duæ tantum Musæ per initia creditæ a priscis theologis, qui sese earum discipulos cecinere: quarum altera dicta sit Meleta, quæ quidem meditando invenire; altera Poieta, quæ inventa certo disponere iudicio».

⁹⁷ M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002, p. 133.

⁹⁸ S. Gensini, *Volgar favella*, Firenze 1993, p. 22.

⁹⁹ R. Klíbanki, E. Panofsky, F. Saxl, cit., p. 236: «Allora e solo allora l'età moderna arrivò a concepire la moderna nozione di genio, certo facendo rivivere concezioni antiche, però caricandole di un nuovo significato».

¹⁰⁰ E. Grassi, *Mania ingegnosa*, in "Studi di Estetica", 16, 1997, p. 9.

¹⁰¹ H. Blumemberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna 1960, p. x.

¹⁰² M. K. Sarbiewski, cit., p. 32: «Tantum addo inventionem neque historici neque oratoris esse. Nam historicus de rebus paratis scribit, orator vero universam inventionem a dialectico emendicat, immo et ipsam dispositionem argumentorum vimque præcipuam persuadendi, ut sola videatur esse propria oratori elocutio, ut alibi fuse probavimus. At vero poetæ proprie est invenire non modo dialectico, ut orator, sed modo quodam philosophico, quærendo non, qualis sit res in particulari, sed qualis potuerit esse aut esse possit, talemque fuisse affirmare, sive interim fuerit, sive non fuerit; aliter non esset poeta, hoc est molitor rerum».

¹⁰³ Al riguardo vedasi ancora N. Tirinnanzi, cit., p. 10.

¹⁰⁴ M. K. Sarbiewski, cit., p. 92: «Et quidem, vel reperire, vel confingere plurima possibilia sunt partes ingenii, repertis autem uti et illa ad fabulam applicare partes erunt iudicii. Ingenium illis pulchritudinem dat et primam quasi vitam; educat autem illa et adlescere in robur facit iudicium».

¹⁰⁵ S. Rolfes, cit., p. 204-205: «Darüber rangiert die idealisierte Nachahmung ("certare"), die mit ihrer, meist literarischen, Vorlage wetteifert. Sie erreicht das didaktische Ziel der Dichtung, unterhaltsam zu belehren. Die höchste Stufe ist "superatio", in der der Künstler seine Vorlage so sehr idealisiert, dass er gleichsam eine ideale Welt entwirft, eine "altera natura"».

¹⁰⁶ Ivi, p. 182: «Demnach profitiert nicht Vergil von Homer, sondern umgekehrt. Denn Vergil hat Homer nicht so nachgeahmt wie er gelehrt hatte, sondern wie er es hätte ausdrücken müssen».

¹⁰⁷ V. Ecchius, *De versificandi arte opusculum*, Cracoviæ 1521.

¹⁰⁸ K. Celtis, *Ars versificandi et carminum*, Lipsiæ 1486.

¹⁰⁹ J. Villichius, *Commentaria in Artem poeticam Horatii*, Argentoratii 1539.

¹¹⁰ T. Michalowska, *Les idées néo-platoniciennes et horaciennes dans la poésie et la poésie polonaises à la charnière des XV et XVI siècles*, Wrocław 1985, p. 478: «il résulte de ces formulations que le poète reproduit les êtres tombant sous les sens par l'intermédiaire de tableaux qui se forment dans son esprit, appelés "images" des choses (*simulacra, imagines*) et qui sont les signes transférés (*translata signa*) de ces êtres».

¹¹¹ V. Ecchius, *De versificandi...*, cit., § 3: «Nam [...] poetæ officium est figurato atque decoro orationis contextu mores, actus, res gestas, loca, gentes, terrarum situs, montes, lumina, maria, syderum, cursus, rerum naturas translatis signis mentium animorumque affectus effingere, electisque rerum naturis symulachra concinna et legitima verborum mensura comprehendere».

¹¹² B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, p. 32

¹¹³ T. Michalowska, cit., p. 481: «L'approche irrationaliste du processus créateur, se développant à partir du néo-platonisme, s'allie à la conception de la poésie entendue comme un art, découlant des principes horaciens».

¹¹⁴ Q. Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 295-298: «Ingenium misera quia fortunatius arte | Credit et excludit sanos Helicone poetas | Democritus, bona pars non unguis ponere curat, | non barbam, secreta petit loca, balnea vitat».

¹¹⁵ M. J. Vida, cit., vv. 67-69: «Sponte sua, dum forte etiam nihil tale putamus, | In mentem quædam veniunt, quæ forsitan ultro, | Si semel exciderint, numquam revocata redibunt, | Atque eadem studio frustra expectabis inani» (qui il termine *studium* equivale al termine oraziano *ars*).

¹¹⁶ J. Pontani *de Societate Jesu Poeticarum Institutionum libri tres, iuxta secundam editionem* Ingolstadij, Ludguni 1617, pp. 52-53.

¹¹⁷ Ivi, p. 53: «Hic quidem a doctis est notatus Ovidius, qui tamen potius noluit, quam non potuit incorrupte de suis scriptis facere iudicium at adhibita lima eadem perpolite. Nec ille vitia sua ignoravit, sed amavit».

¹¹⁸ E. Bellini, *Agostino Mascardi...*, cit., p. 67: «Gli scrittori a' quali manca ne' componimenti il giudicio sono a guisa dell'omerico Ciclope dopo d'aver perduto l'occhio solo ch'avea».

¹¹⁹ I. Panofky, *Idea...*, cit., p. 42.

¹²⁰ W. Goethe, *Inni*, trad. di G. Baioni, Torino 1967, p. 79: «Io sto qui e creo uomini | A mia immagine e somiglianza | Una stirpe simile a me | Fatta per soffrire e per piangere | Per godere e gioire | E non curarsi di te | Come me».

¹²¹ Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino 2001, VI 2.29: «Temporibus etiam de hoc dicere. Quas phantasias Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur [...]».

¹²² G. Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982, p. 160.

¹²³ Ivi, p. 160: «Mere poetica metonymia, qua dicuntur poetæ facere id, quod canunt faciunt. [...] quod poeta imitandis rebus tantum polleat, ut eas ipsas ante oculos ponere videatur».

¹²⁴ Platone, *Simposio*, a cura di E. V. Maltese, Roma 1997, p. 393, 205c, 8-9: «Per esempio: poesia, come sai, è qualcosa di complesso. Infatti la causa per cui un qualcosa va dal non essere all'essere è sempre poesia, tanto che anche le realizzazioni che provengono da tutte le arti sono esse stesse poesia e i loro artefici sono tutti poeti».

¹²⁵ Id., *Fedone*, a cura di E. V. Maltese, cit., p. 149, 61b, 4: «[...] e dopo l'inno per il dio, pensando che un poeta, se vuol essere poeta deve comporre favole e non ragionamenti, ma io non ero un compositore di favole e per questo le favole che avevo più alla mano e conoscevo bene, quelle di Esopo appunto, mi misi a porre in versi queste, le prime che mi capitavano in mente».

¹²⁶ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo 1997, p. 277: «I Greci non disponevano di termini corrispondenti ai nostri "creare" e "creatore". E si può asserire che non fossero loro necessari. Era loro sufficiente l'espressione "fare" (*poiein*), ma neppure di questa facevano uso in riferimento all'arte e ad artisti, quali pittori e scultori: infatti costoro non realizzano cose nuove, ma solo riproducono quelle che già ci sono in natura».

¹²⁷ *La Sacra Bibbia*, Edizione Ufficiale C.E.I., *Secondo Libro dei Maccabei*, 7, 28: «Ti scongiuro, figlio, contempla il cielo e la terra, osserva quanto vi è in essi e sappi che Dio li ha fatti non da cose preesistenti».

¹²⁸ G. Gori, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del Mondo creato*, Firenze 2000, pp. 18-19: «Diverso trattamento hanno nella *Semaine* e nel *Mondo creato* certi luoghi canonici dell'esamerone, quali la descrizione del caos primordiale del primo giorno. Il Du Bartas lo descrisse nei modi del suo ricco e immaginoso artificio [...]. La paradossale («forme sans forme») confusione, nella quale non si distinguono per la loro impossibile mescolanza le materie del mondo fisico e dove gli elementi, soldati ora in guerra, saranno opportunamente schierati da Dio, è resa con un groviglio di allitterazioni, *annominations*, antitesi e iperboli che in parte si affidano alla cosmogonia di un autore classico, Ovidio».

¹²⁹ T. Tasso, *Il mondo creato*, in *Letteratura Italiana 4.0 Zanichelli...*, cit., vv. 349-350.

¹³⁰ W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. II, pp. 276-96.

¹³¹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, I, 15

¹³² M. K. Sarbiewski, cit., p. 250.

¹³³ La citazione è tratta da I. Panofsky, *Idea...*, cit., p. 52.

¹³⁴ M. Ficino, *Theologia...*, cit., XIII, 3.

¹³⁵ T. Tasso, *Marsilio Ficino o de l'arte*, in *Letteratura Italiana 4.0...*, cit., 50.

¹³⁶ M. Ficino, *Theologia...*, cit., XIII, 3: «Homo igitur qui universaliter cunctis et viventibus, et non viventibus providet, est quidam Deus».

¹³⁷ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze 2000, pp. 439-44.

¹³⁸ T. Tasso, *Ficino o de l'Arte*, *Letteratura Italiana 4.0...*, cit., 66: «E non è maraviglia che la poesia sia naturale negli animi umani, se Dio medesimo è poeta, e l'arte divina con la qual si fece il mondo fu quasi arte di poetare».

¹³⁹ I. Panofsky, *Idea...*, cit., p. 52.

¹⁴⁰ G. Lieberg, cit., p. 163.

¹⁴¹ *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1.

¹⁴² M. K. Sarbiewski, cit., p. 14.

¹⁴³ Ivi, p. 8.

¹⁴⁴ Cicerone, *Orator ad Brutum*, II, 7: «Se ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo quasi imago, exprimitur; quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur».

¹⁴⁵ Pseudo Longino, *Il Sublime...*, cit. XXXVI, 3, p. 61: «Nelle statue si cerca la somiglianza con l'uomo, ma nel linguaggio si cerca ciò che va oltre l'uomo».

¹⁴⁶ Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1.

¹⁴⁷ Proclo, *Commento al Timeo di Platone*, 28a.

¹⁴⁸ G. Baroncini, cit., pp. 183-187.

¹⁴⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 187.

¹⁵⁰ *La Sacra Bibbia, Vangelo secondo Giovanni*, 1, 1-3, cit. p. 1058.

¹⁵¹ Al riguardo vedasi S. Vecchio, *Le parole come segni. Introduzione alla linguistica agostiniana*, Palermo 1994, pp. 108-109.

¹⁵² Agostino, *Sermo* 119,7, in S. Vecchio, cit., p. 108.

¹⁵³ Ivi, p. 54: «Il suono è una specie di corpo, il concetto una specie di anima. Ma il suono, appena ha percossa l'aria e ha toccato l'orecchio, passa e non lo si può più richiamare né risuona ancora; infatti le sillabe si succedono precedendosi e susseguendosi, di modo che la seconda non risuona se la prima non è passata. E tuttavia questa realtà transitoria ha qualcosa di veramente straordinario».

¹⁵⁴ M. Ficino, *Teologia...*, cit., XIII, 3: «Tractat, inquam, elementa, lapides, metalla et plantas et animalia et in multas traducit formas atque figuras [...]. Homo igitur, qui universaliter cunctis et viventibus, et non viventibus providet, MDCVIII, fol. CLVI, CLVII.

¹⁵⁶ M. K. Sarbiewski, cit., p. 6: «Cum enim ad naturam poetæ proprium et æquale non reperirent nomen, invenerunt nomen duarum significationum, faciendi et fingedi, quorum utrumque sigillatim sumptum non exprimit utique vim poetæ».

¹⁵⁷ F. Patrizi, *Della Poetica...*, cit., vol. III, pp. 187 e 199.

¹⁵⁸ M. G. Vida, cit., vv. 455-458; 156-159: «Præterea haud læteat te nihil conarier artem, | Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur. | Hanc unam vates sibi proposuere magistram: | Quicquid agunt, huius semper vestigia servant»; «Tuque ideo nisi mente prius, nisi pectore toto | Crebra agites quodcumque canis, tecumque premendo | Totum opus ædifices, iterumque iterumque retractes, | Laudatum alterius frustra mirabere carmen».

¹⁵⁹ *Iuli Caesari Scaligeri, viri clarissimi, Poetics Libri septem*, apud Antonium Vicentinum 1611, p. 2.

¹⁶⁰ Ivi, p. 3.

¹⁶¹ Ivi, p. 300.

¹⁶² Ivi, p. 296.

¹⁶³ Ivi, p. 299: «Ex nihilo namque creata sunt, non autem ex decantata illa congerie atque confusione vel exempta vel digesta omnia». C'è qui una presa di posizione radicale contro le teorie che si andavano diffondendo sull'esistenza del vuoto in natura.

¹⁶⁴ Ivi, p. 162: «Si enim forma ab elementorum mistione esset, nihil esset aliud aurum, quam elementa. Igitur homo quoque nihil sane aliud. Quod, si fateri coguntur in homine formam esse præter elementa: ad eandem rationem in auro quoque. Formæ igitur omnes ab eodem opifice a quo materia».

¹⁶⁵ J. Huarte, *Esame degli ingegni...*, cit., p. 18.

¹⁶⁶ *Iacobi Pontani de Societate Jaesu...*, cit., p. 3: «Poetæ nomen para to poiein deflexum est. Quam vocem facere atque fingere cum interpretentur, poeta nobis factor et fictor, sive imitator, atque poetica proinde ars faciendi atque fingendi, sive imitandi exponetur».

¹⁶⁷ Ivi, pp. 4-5.

¹⁶⁸ Leonardo, *Trattato sulla pittura*, n. 68: «La deità che ha la scienza del pittore fa, che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essentie [...]».

¹⁶⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare del poema eroico*, in *Letteratura Italiana...*, cit., p. 10: «(il poeta) non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare».

¹⁷⁰ G. P. Capriano, *Della vera poetica libri uno*, Vinegia 1555, § 2: «Onde si vede, et si discerne, che questi soli più propriamente che li naturali, son detti poeti, cioè creatori et autori, percioche costoro (come detto habbiamo) di niente, ò nulla creano attioni, et quelli altri pigliano le materie preparate dalla istessa natura».

¹⁷¹ P. Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato, et a chi di loro si debba la palma dell'Heroico Poema*, Padova 1607, p. 180: «In somma, sicome il poeta non per altra cagione vien con proprio nome detto fattore, se non perché fingendo e facendo in certa maniera di nulla ampio e nobil poema, imita il supremo Fattore et Artefice dell'universo, così l'Heroico Poema tien dell'universo imagine e sembianza».

¹⁷² F. Zuccari, *Idea de' pittori e scultori ed architetti*, Roma 1612, I, 7.

¹⁷³ G. Bruno, *Opera latina*, II, 1, p. 84-90.

¹⁷⁴ Simonide, fr. 190b.

¹⁷⁵ Aristotele, *Poetica*, intr. di F. Montanari, a cura di A. Barabino, Milano 1999, 1450a, p. 15: «Il racconto è l'imitazione dell'azione. Definisco "racconto" in questo senso la composizione degli eventi».

¹⁷⁶ Ivi, 1450b, p. 17.

¹⁷⁷ M. K. Sarbiewski, cit., p. 424.

¹⁷⁸ Ivi, p. 28.

¹⁷⁹ Ivi, p. 272.

¹⁸⁰ *Alexandri Donati Sensensis Ars Poetica libri tres*, Venetiis 1684, p. 1.

¹⁸¹ *Ecclesia*, Milano 1633, in G. Baroncini, cit., p. 187.

¹⁸² T. Michalowska, *Les idées nép-platoniciennes...*, cit., p. 479.

¹⁸³ Ignazio di Loyola, *Gli scritti*, a cura di M. Gioia, Torino 1977, *Esercizi Spirituali*, p.

150.

¹⁸⁴ In M. Chastel, *Marsilio Ficino...*, cit., pp. 120-121.

¹⁸⁵ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Letteratura Italiana...*, cit., II, p. 10.

¹⁸⁶ G. Baroncini, cit., pp. 203-204.

¹⁸⁷ Macrobio, *Saturnalia*, v.1. 18.

¹⁸⁸ E. R. Curtius, *Letteratura europea...*, cit., pp. 609-11: «Quasi dappertutto (Oriente e Occidente) un umile mestiere manuale, la fatica di una demiurgia fisica gravano con tutto il loro peso sulla creazione originaria».

¹⁸⁹ M. K. Sarbiewski, cit., p. 10: «Quod facilius intelleges sane, si ad aliam partem similitudinis nostræ de divina pictura, quam initio capitis afferre cœperamus, attenderis».

Bibliografia

1. Bibliografia primaria

Testi di Mathias Casimir Sarbiewski

– *De perfecta pœsi. Sive Vergilius et Homerus (O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer)*, trad. di M. Plezia, a cura di S. Skimina, Wrocław-Kraków, 1954

– *Wykłady poetyki (Præcepta pœtica)*, a cura di S. Skimina, Wrocław-Kraków 1958

– *De acuto et arguto. Seu Seneca et Martialis*, in *Wykłady poetyki*, cit.

– *Characteres lyrici. Seu Horatius et Pindarus*, in *Wykłady poetyki*, cit.

– *De virtutibus et vitiis carminis elegiaci. Seu Ovidius*, in *Wykłady poetyki*, cit.

– *De figuris sentientiarum*, in *Wykłady poetyki*, cit.

– *Odes*, Los Angeles 1953

– *Aureum Sæclum Urbano VIII P. O. M. Orbi invectum* (cod. Barb. 2105), Romæ 1625

– *Pœmata Omnia. Editio omnium, quæ adhuc prodierant, longe plenissima. Ad usus alumnorum S. J.*, Starawiesiæ 1892

– *Liryki oraz Droga rzymska i fragment Lechiady*, a cura di T. Karłowski, M. Korolko, J. Okonia, Warszawa 1980

– *Choix de Poèmes Lyrique*, trad. A. Thill, intr. J.-M. Valentin, Paris 1995

Testi su Mathias Casimir Sarbiewski

Bilinowski B., *Mattia Casimiro Sarbiewski cantore degli Orsini e del lago di Bracciano*, in “*Strenna dei Romanisti*”, 18, aprile 1991

Bolewski J. - Lichanski J. Z. - Urbanski P., *Nauka z poezji Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, Warszawa 1995

Crosse W., *M. C. Sarbiewski: in a glance at the authors of the Middle Ages*, London 1831

Ders J., *L'iter romanum de Matthieu Casimir Sarbiewski*, Paris 1930

Górni W., *Sarbiewskiego próba teorii literaturym*, Lublin 1960

Halka J. - Ledóchowski P., *Notice sur le R. P. Casimir Sarbiewski de la Compagnie de Jesus, poète latin 1595-1640*, Paris 1925

Karyłowski T., *M. C. Sarbiewii Lyrica quibus accesserunt Iter Romanum et Lechianos fragmentum*, Varsavia 1908

Kolanowski M., *De Mathia Casimiro Sarbievo Poloniae Horatio*, Berolini 1842

Id., *De M. C. Sarbievo Poloniae Horatio dissertatio*, Cracovia 1980

Mamczarz I., *Il pensiero estetico veneziano e la poetica di Maciej Sarbiewski*, in *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a cura di L. Cini, Venezia 1963

Mikołajczak A. W., *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994

Id., *Studia Sarbieviana*, Gniezno 1998

Müller F. M., *De Mathia Casimiro Sarbievo Polono e Societate Iesu Horatii Imitatore*, München 1917

Oko J., *Un commentaire inconnu de Sarbiewski de la Somme de Saint Thomas d'Aquin*, Leopoli 1930

Plezia M. - Skimia S., *M. C. Sarbiewski*, in "Archivium Historicum Societatis Iesu", XXXIII, fasc. 65, Roma 1964

Sinko T., *Die Poetik von Sarbiewski S. J.*, Cracovia 1918.

Id., *Souvenir romains et italiens dans les Silviludia de Sarbiewski*, Cracovia 1939

Sparrow J., *Sarbiewski's Silviludia and their Italian source*, in "Oxford Slavonic Papers", 8, 1958

Starnawski J., *Korespondencja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego ze Stanisławem Lubieoskim*, Wrocław 1986

Id., *Le baroque littéraire dans la littérature polonaise. Quelques remarques concernant M. C. Sarbiewski*, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro Studi di Roma, Wrocław 1990

Szmydotwa Z., *O ksiedze I "Poetyki" Sarbiewskiego*, Warszawa 1949

Tatarkiewicz W., *Le premier Polonais dans l'histoire de l'esthétique*, in "Organon", Miscellanea 5, 1968

Thill A., *Sarbiewski: eine Würdigung zur vierhundertjährigen Wiederkehr seines Geburtstag*, in *Wolfenbütteler-Barok-Nachrichten*, Juni 1995,

Warszawski J., *Il problema dei Silviludia di M. K. Sarbiewski*, in "Ricerche Slavistiche", 10, 1962

Id., *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego*, Rzym 1964.

Zanardi M., *Il De acuto et arguto di K. Sarbiewski*, in *Sulla genesi del Cannocchiale aristotelico*, in "Studi secenteschi", 1982-1983.

2. Bibliografia generale

Aa. Vv., *Synoptic art. Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation*, Firenze 1998

- Aa. Vv., *Aristotle on mind and senses*, "Proceedings on Seventh Symposium Aristotelicum", Cambridge 1979
- Aa. Vv., *Docere, delectare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, "Atti del convegno del 1996", Roma 1998
- Aa. Vv., *Il mito del classicismo nel '600*, Miscellanea, Messina-Firenze 1964
- Albanese L., *La tradizione platonica. Aspetti del platonismo in occidente*, Roma 1993
- Alberti S., *Retorica e poetica dei Gesuiti*, Milano 1987
- Aristotele, *Poetica per Alexandrum Paccium Patricium Florentinum in latinum conversa*, Parigi 1528
- Aristotele, *Poetica*, a cura di A. Barabino, intr. di F. Montanari, Milano 1999
- Aristotele, *Anima*, a cura di G. Movia, Milano 2001
- Assunto R., *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli 1954
- Baffetti G., *Retorica e cultura tridentina*, in "Intersezioni", XXII, n. 2, 2002
- Baldini U., *Legem impone subactis: studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia (1540-1632)*, Roma 1992
- Id., *Saggi sulla Compagnia di Gesù (secoli XVI-XVIII)*, Padova 2000
- Barberini M., *Maphæi S. R. E. Card. Barberini nunc Urbani P. P. VIII Poemata*, Roma 1631
- Id., *Maphæi S. R. E. Card. Barberini nunc Urbani P. P. VIII Poemata*, Anversa 1642
- Barilli R., *Poetica e retorica*, Milano 1984
- Barthes R., *La retorica antica*, Milano 1985
- Id., *Sade, Fourier, Loyola: seguito da Lezione*, Torino 2001
- Battistini A., *Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, in "Intersezioni", XXII, n. 2, agosto 2002
- Id., *Galileo e i gesuiti. Miti e retorica della scienza*, Milano 2000
- Battistini A. - Raimondi E., *Le figure della retorica*, Torino 1984
- Baumler A., *Estetica*, Padova 1999
- Bellini E., *Agostino Mascardi fra 'ars poetica' e 'ars historica'*, in "Studi Secenteschi", XXXII, 1991
- Id., *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997
- Beni Paolo, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato, et a chi di loro si debba la palma nell'Heroico Poema*, Padova 1607
- Beniscelli A., *La mediazione oraziana di F. Testi e la lirica classicista del '600*, Casale Monferrato 1984
- Bernard C. A., *Il Dio dei mistici. Le vie dell'interiorità*, Cinisello Balsamo 1996

- Bersano Begey M., *La letteratura polacca*, Torino 1968
- Besomi O., *Poemi e ambienti letterari del primo '600*, in *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova 1969
- Bianchi A., a cura di, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, Milano 2002
- Bilinski B., *Echi virgiliani nell'opera copernicana*, "Atti del convegno Virgiliano a Brindisi", 19-25 ottobre 1981
- Id., *Galileo Galilei e il mondo polacco*, "Conferenze tenute negli anni 1964-65 in occasione del IV centenario della nascita di Galilei", a cura dell'Accademia Polacca delle Scienze e centro Studi di Roma, Wrocław 1969
- Id., *La fortuna di Virgilio in Polonia*, "Atti delle conferenze in occasione del Bimillenario Virgiliano", Biblioteca e Centro Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze, 12 maggio 1981, Wrocław 1986
- Id., *Tradizioni italiane all'università jagellonica di Cracovia*, Accademia Polacca delle Scienze e centro Studi di Roma, "Conferenze", fasc. 32
- Blumemberg H., *Mimesi della natura. Sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo*, Milano 1987
- Id., *Wirklichkeitsbegriff und Moeglichkeit des Romans*, in *Nachahmung und Illusion*, München 1969
- Id., *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna 1960
- Bodart D., *Rubens*, "Art Dossier", n. 44
- Id., *Van Dyck*, "Art Dossier", n. 122
- Bonfait O. - Boyer J. C., a cura di, *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, Roma 2000
- Bonnefoy Y., *Roma, 1630. L'orizzonte del primo barocco*, Milano 1970
- Brizzi G. P., *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma 1981
- Broggi Bercoff G., *Il barocco letterario nei paesi slavi*, Roma 1996
- Bruno G., *Il candelaio*, a cura di A. Guzzo, Milano 2000
- Bucciantini M. - Torrini M., *Geometria e atomismo nella scuola galileiana*, Firenze, 1988
- Budzyński J., *Horacjanizm w liryce polsko-lacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985.
- Calcaterra C., *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano 1940
- Calvesi M., *Caravaggio*, "Art Dossier", n. 1
- Capriano G. P., *Della vera poetica libro uno*, Venezia 1555
- Carchia G., *L'estetica antica*, Bari 1996
- Carini A. M., *Il Naugerius del Fracastoro e le postille del Tasso*, "Studi Tassiani", 1955, n. 5
- Cassirer E., *Eidos ed eidolon*, Milano 1998

- Id., *Tre studi sulla forma formans*, a cura di G. Matteucci, Bologna 2003
- Id., *Individuo e cosmo nel Rinascimento*, Firenze 1992
- Castagna L., *Pindaro, le origini del pindarismo e G. Chiabrera*, in *La scelta e la misura: G. Chiabrera e l'altro fuoco del barocco*, a cura di Bianchi-Russo, Genova 1993
- Castelvetro L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari 1978
- Celtis K., *Ars versificandi et carminum*, Lipsia 148
- Ceresola G., *Fantasia e illusione in S. Agostino*, Genova 2001
- Chastel A., *Fables, formes, figures*, Paris 1978
- Id., *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino 2001
- Id., *Le dictum Horatii quodlibet audendi potestas et les artistes (XIII-XVI siècles)*, Paris 1981
- Christoph R., *Imparare godendo*, Neuried 2000
- Ciampoli G., *La Poetica sacra ovvero dialogo tra la Poesia e la Devozione*, Roma 1648
- Corsano A., *La poetica del Campanella*, in "Giornale critico della filosofia italiana", XXXIX, 1960
- Costanzo M., *Critica e poetica del primo Seicento*, Roma 1970
- Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano 1961
- Cristofolini P., *Studi sul Seicento e l'immaginazione*, Pisa, 1985
- Croce F., *I critici moderati barocchi*, in "Rassegna della letteratura italiana", Roma 1955-1956
- Id., *Le poetiche del barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959
- Id., *La critica dei barocchi moderati*, in *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze 1966
- Curtius E. R., *Letteratura europea e Medioevo Latino*, Milano 2000
- Cytowska M., - Michałowska, *Zródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze - Renesans - Barok, wstęp, wybór i opracowanie*, Warszawa 1999
- D'Amico S., *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1958
- D'Ors E., *Del barocco*, Milano 1999
- De Jouvancy J., *Istituzioni di poesia*, a cura di S. Alberti, Milano 1988
- De Certeau M., *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII sec.*, Bologna 1987
- De Marignac A., *Imagination et dialectique. Essai sur l'expression du spirituel par l'image dans les dialogues de Platon*, Paris 1951
- De Nicolas A., *Power of imagining: Ignatius de Loyola. A philosophical hermeneutic of imagining through the collected works of Ignatius de Loyola*, New York 1986
- Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1999

- Diodato R., *Conoscere e fare. Temi di estetica neoscolastica italiana*, Milano 1990
- Donati A., *Ars Poetica libri tres*, Venezia 1684
- Douay-Soublin F., *Les jésuites et l'autorité de la Rhétorique d'Aristote*, Paris 1988
- Dufrenne M.-Formaggio D., *Trattato di Estetica*, Milano 1981
- Ecchius V., *De versificandi arte opusculum*, Cracoviae 152
- Fabre P. A., *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris 1992
- Fattori M. - Bianchi M., a cura di, *Idea*, Lessico Intellettuale Europeo, VI Colloquio, Roma 1990
- Id., *Phantasia-Imaginatio*, Lessico Intellettuale Europeo, V Colloquio, Roma 1988
- Ferrari O., *Bernini*, "Art Dossier", n. 57
- Ferraris M., *L'immaginazione*, Bologna 1996
- Ficacci L., *Guercino*, "Art Dossier", n. 61
- Ficino M., *Theologia platonica*, a cura di M. Schiavone, 2 voll., Bologna 1986
- Finizio L. P., *Arte linguaggio e senso: metaforica della visione e della parola*, Roma 1978
- Formichetti G., *Campanella a Roma: i Commentaria ai Poemata di Urbano VIII*, "Studi Romani", xxx, n. 3, luglio-settembre 1982
- Fracastoro G., *Il Naugerius*, a cura di G. Preti, Milano 1945
- Id., *Il Navagero, ovvero dialogo sulla Poetica*, a cura di A. Gandolfo, Bari 1963
- Führmann M., *Sieben bücher über die Dichtkunst. Iulius Caesar Scaliger*, Stuttgart, 1994
- Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- Fumaroli M., *Histoire de la rhétorique dans l'ouvrage moderne (1450-1950)*, Presse Universitaires de Frances 1999
- Id., *Rome et Paris. Capitales de la République européenne des Lettres*, Hamburg 1999
- Id., *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002
- Id., *D'une mort, l'autre (1536-1572: la rhétorique reconsidérée*, in *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris 1999
- Id., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bari 1990
- Id., *Il salotto, l'accademia, la lingua*, Milano 2001
- Id., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance ai seuil de l'époque classique*, Paris 1991
- Id., *La scuola del silenzio*, Milano 1995
- Galilei G., *Dialogo dei Massimi Sistemi*, a cura di F. Flora, Milano 2000
- Id., *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1970

- Galluzzi T., *Virgilianae vindicationes et commentarii tres de tragœdia, comœdia, elegia*, Roma 1621
- Gentili C., *Poetica e mimesis*, Modena 1984
- Gensini S. - Martone A., *Ingenium propria hominis natura*, Napoli 2002
- Gensini S., *Volgar favella*, Firenze 1993
- Gombrich E. H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1978
- Gracián B., *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Palermo 1986
- Id., *L'eroe. Il saggio*, Parma 1987
- Id., *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Milano 1989
- Grassi E., *Potenza dell'immagine*, Milano 1989
- Id., *Macht des Bildes: ohnmacht der rationalen Sprache*, München 1979
- Gualandi M. L., a cura di, *Le fonti per la storia dell'arte. L'antichità classica*, Roma 2001
- Hartmann P. C., *I gesuiti*, Milano 2002
- Haskell F., *Mecenati e pittori*, Firenze 1985
- Hauser A., *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1988
- Heck M. C., *Théorie des art et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au debut du XVIII^e siècle: actes du colloque international*, Lille 2000
- Iwaoczak W., in *Bestellmöglichkeiten des Biographisch Kirchenlexikons*, Online edition Verlag Traugott Bautz (www.bautz.de/bbkl)
- Jori G., *Le forme della creazione. Sulla fortuna del Mondo creato*, in "Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", Firenze 2001
- Klein R., *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975
- Knight K., a cura di, *The Catholic Encyclopædia*, Online Edition, Archbishop of New York 1999
- Kristeller P. O., *Il sistema moderno delle arti*, Firenze 1985
- Id., *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze 1987
- Id., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1988
- Id., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma 1998
- Lachmann R., *Slavische Barockliteratur*, München 1983
- Lange H. J., *Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi. Die Entstehung des Barockstils im XVI Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile desmanieristischen Typs*, Frankfurt 1974
- Lange K. P., *Theoretiker des Literarischen manierismus, Tesauros un Pelegrinis Lehre von der Acutezza oder von der Macht der Sprache*, München 1968

- Lee R. W., *Ut pictura poesis, La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974
- Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, Milano 1995
- Lieberg G., *Poeta creator*, Amsterdam 1982
- Loyola Ignazio, *Gli scritti*, a cura di M. Gioia, Torino 1977
- Lombardo G., *Estetica antica*, Bologna 2002
- Lories D.-Rizziero L., *De la phantasia a l'imagination*, Leuven-Namur 2002
- Lovejoy A. O., *La grande catena dell'essere*, Milano 1966
- Lubieoski S., *Opera postuma*, Anversa 1643
- Marino G. B. e Marinisti, *Opere scelte*, a cura di G. Getto, Torino 1969
- Maritain J., *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia 1957
- Mazzoni J., *Difesa della Commedia*, Cesena 1573
- Michałowska T., *Les idées neoplatoniciennes et horaciennes dans la poétique et la poésie polonaises à la sharnière des XV et XVI siècles*, Wrocław 1980
- Miller P., *Learning and virtue in the 17th century*, Yale 2000.
- Milosz C., *Nobel lecture*, University of California, Berkeley 8 dicembre 1980
- Minturno A., *De poeta libri sex*, Romae 1564
- Id., *L'arte poetica del 1563 del Signor Antonio Minturno Vescovo d'Ugento, nella quale si contengono i precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogni altra poesia. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio e altri autori Greci e Latini è stato scritto per ammaestramento de' Poeti*, Napoli 1725
- Morpurgo Tagliabue G., *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Milano 1989
- Nasta M., *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro*, Padova 1977
- Panofky E. - Saxl F., *Saturno e la malinconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino 1983
- Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Perugia 1996
- Id., *Galileo critico delle arti*, Venezia 1985
- Id., *Studi di iconologia. I testi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975
- Patrizi da Cherso F., *Della Poetica*, a cura di Barbagli D. A., 3 voll., Firenze 1989
- Pelegrin B., *Ethique et esthétique du Baroque*, Paris 1985
- Pellegrino C., *Del concetto poetico*, 1617
- Piazza F., *Il corpo della persuasione. L'entimema nella retorica greca*, Palermo 2000
- Piechnik L., *Dzieje Akademii Wileńskiej. t. II: Rozkwit Akademii Wileńskiej w latach 1600-1655*, Rzym 1983.

- Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano 2002
- Id., *Ione*, a cura di G. Reale, Milano 2001
- Polisenski J., *Comenio e l'Italia del suo tempo*, in *Comenio o della Pedagogia*, Roma 1974,
- Pontano J., *de Societate Jesu, Poeticarum Institutionum libri tres iuxta secundam editionem*, Ingolstatt 1617
- Id., *Poeticarum Institutionum libri tres*, Ingolstatt 1594
- Id., *Symbolarum libri XVII, quibus Vergilii Bucolica, Georgica, Aeneida declarantur*, Augustæ Vindelicorum, 1599
- Poppi A., *La dottrina della scienza in G. Zabarella*, Padova 1972
- Pozzi G., *Alternatim*, Milano 1996
- Preti G., *Retorica e logica*, Torino 1974
- Prosperi A., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino 2001
- Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1987
- Radice R., a cura di, *Stoici antichi, Tutti i frammenti*, Milano 2002
- Rahner K. - Imhof P., *Ignazio di Loyola*, Roma 1979
- Raimondi E., *Anatomie secentesche*, Pisa 1966
- Id., *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna 1995
- Id., *Letteratura barocca. Studi sul '600 italiano*, Firenze 1941
- Id., *Poesia come retorica*, Firenze 1980
- Redondi P., *Galileo eretico*, Torino 1983
- Ribaneira P., *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu, Catalogum R. P. Petri Ribaneiræ Societatis eiusdem Theologi, adornata a Philippo Alegambe Bruxellensi ex eadem Societate Jesu*, Anversa 1643
- Ricoeur P., *Tempo e racconto*, Milano 1991
- Id., *La semantica dell'azione*, Milano 1986
- Id., *Dal testo all'azione*, Milano 1986
- Id., *Ermeneutica biblica*, Brescia 1978
- Id., *La metafora viva: dalla retorica alla poetica per un linguaggio di rivelazione*, Milano 1986
- Id., *Cinque lezioni: dal linguaggio all'immagine*, Palermo 2002
- Ripa C., *Iconologia*, Firenze 1986
- Robortello F., *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, München 1968
- Rolfes S., *Die lateinische Poetik des Marco Girolamo Vida und ihre Rezeption bei Julius Caesar Scaliger*, Leipzig 2001
- Rossi P., *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi*, vol. I, Milano 2000
- Id., *Francesco Bacone: dalla magia alla scienza*, Torino 1974
- Id., *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma-Bari 1997
- Id., *La scienza e la filosofia dei moderni, aspetti della Rivoluzione scientifica*, Torino 1989

- Rostvig, M. S., *Ars æterna. Reinassance Poetics and the Theories of Divine Creation*, in "Mosaic", 3, 1969-1970
- Saint Girons B., *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Palermo 2003
- Scaliger G. C., *Poetices libri septem*, Vicenza 1611
- Scarpati C. - Bellini E., *Il vero e il falso dei poeti*, Milano 1990
- Schmitt C. B., *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli 1985
- Slaski J., *I poeti neolatini del primo umanesimo in Polonia e in Italia*, in *Italia, Venezia e Polonia tra Medioevo e Età Moderna*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1980
- Slawinski M., *Agiografie mariniane*, in "Studi Secenteschi", 1988, n. 29
- Solinas F., *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*. Catalogo della mostra, Roma 2000
- Starobinski J., *L'occhio vivente*, Torino 1997
- Stoppelli P. e Picchi E., *LIZ, Letteratura Italiana Zanichelli*, Versione Word 4.0 in CD-Rom dei testi della letteratura italiana, Bologna 2001
- Tasso T., *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Torino 1971
- Id., *Lettere*, a cura di E. Mazzali, Torino 1978
- Tatarkiewicz W., *Aristoteles: ein moderner Aesthetiker*, Torino 1961
- Id., *L'estetica romantica del 1600*, Accademia Polacca delle Scienze e centro Studi di Roma, Wroclaw 1968
- Id., *Storia dell'estetica*, 3 voll., Torino 1980
- Id., *Storia di sei Idee*, Palermo 1997
- Tedesco S., *Pietro Ramo e le ragioni dell'estetica barocca*, in *La nuova estetica italiana*, Palermo 2001
- Id., *Le sirene del barocco*, Palermo 2003
- Tesaurò E., *Il Cannocchiale Aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tuta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica*, ristampa anastatica, Savigliano 2000
- Tigerstedt. E. N., *The poeta as Creator. Origin of a Metaphor*, in "Comparative Literature Studies", 1968, 5
- Tirinazzi N., *Umbra naturæ. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma 2000
- Tommaso d'Aquino, *Le questioni disputate*, Bologna 1993
- Vasoli C., *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1989
- Id., *Immagini umanistiche*, Napoli 1983
- Id., *La retorica e la dialettica dell'umanesimo. Invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano 1975
- Id., *Note sulle idee filosofiche di Valeriano Magni*, in *Italia, Venezia e Polonia tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1980
- Id., *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria 1968
- Id., *Retorica e dialettica in Pietro Ramo*, Firenze 1985

- Vecchio S., *Le parole come segni. Introduzione alla linguistica agostiniana*, Palermo 1994
- Vernant J. P., *Nascita di immagini*, Milano 1982
- Vickers B., *Storia della retorica*, Bologna 1994
- Vida J., *Poeticorum libri*, Roma 1527
- Villari L., a cura di, *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1991
- Villichius J., *Commentaria in artem poeticam Horatii*, Argentoratii 1539
- Von Pastor B. L., *Storia dei Papi. Dalla fine del Medioevo, compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio*, vol. XIII, versione italiana di P. Cenci, Roma 1961
- Weinberg B., *Critics and Criticism ancient and modern*, Chicago-London 1952
- Id., *A History of literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago 1961
- Id., *Trattati di Poetica e retorica del '500*, Roma-Bari 1974
- Wind E., *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992
- Wittkower, R. e M., *Nati sotto Saturno*, Torino 1968
- Wlassics T., *Le Considerazioni del Galilei e la polemica antitassiana*, in "Studi tassiani", 1971, n. 20
- Zabarella G., J. *Zabarellæ opera logica*, herausgegeben von W. Risse, Hindselshheim 1966

Indice dei nomi

- Achille, 68, 74.
Adamo, 150.
Agostino, sant', 8, 79, 131, 132, 139, 152, 157, 164, 166, 169.
Aguzzi Barbagli, D., 114.
Alberti, S., 43, 52.
Alfonso d'Este, duca, 19.
Alighieri, D., 85, 113, 138.
Allacci, L., 24.
Anacreonte, 20, 27.
Anchise, 94, 96, 97.
Anna, 72, 91.
Apollo, 13, 21, 22, 28, 31-33, 95, 102, 104, 138, 139.
Ariosto, L., 18.
Aristotele, 7, 16, 25, 27, 37, 39, 55, 59-61, 63, 66, 73, 85, 92, 98, 99, 101, 103, 105, 107, 108, 111, 115, 119, 121, 124, 125, 127, 129-131, 145, 147, 151, 158, 161, 162, 164, 170.
Arpie, 59, 95.
Ascanio, 66.
Augusto, Ottaviano, imperatore, 40.
Avicenna, 129.
Bacone, F., 134.
Baioni, G., 167.
Balde, G., 12.
Baldini, U., 48.
Barabino, A., 119, 121, 162.
Barberini, A., 47.
Barberini, F., cardinale, 11, 12, 22, 24, 36, 47.
Barberini, T., 47.
Baroncini, G., 128, 163, 169.
Barthes, R., 23, 48.
Battistini, A., 48, 51.
Bellini, E., 26, 29, 48-50, 125, 162, 163, 167.
Bembo, P., 19.
Beni, P., 108, 109, 112, 113, 115, 117, 156, 169.
Bernini, G. L., 11, 12, 33, 34.
Bersano Begey, M., 13, 46, 47, 52.
Bianchi, F., 51.
Bignami, G., 45.
Bilinski, B., 46, 47.
Biondi, A., 48.
Blumenberg, H., 142, 167.
Bo, D., 108.
Bona Sforza, regina, 17, 19.
Bonconte da Montefeltro, 114.
Bonfait, O., 53.
Branca, V., 46.
Bruni, L., 125.
Buonaccorsi da San Gemignano, F., 17, 163.
Buscaroli, P., 52.
Bute, 74.
Caccia, G., 164.
Callimaco Esperiente, 132, 163.
Calzecchi Onesti, R., 112.
Camilla, 68, 72.
Campanella, T., 36, 37, 38, 50, 51.
Capriano, G. P., 156, 169.
Caravaggio, M. Merisi, detto il, 26.
Carlo V, imperatore, 39.
Carracci, A., 25.
Casimiro Jagellone, re, 17, 163.
Castagna, A., 51.
Castelvetro, L., 101, 137, 165.
Cassin, N., 39.
Celtis, K., 132, 145, 164, 167.
Cesare, Giulio, 69.
Cesarini, V., 26, 27.
Cesi, F., 44.
Chastel, A., 118, 136, 165, 166, 170.
Chiabrera, G., 27, 38.
Ciampoli, G., 19, 20, 21, 27, 31, 35, 37.
Cicerone, 24, 27, 41, 59, 61, 83, 93, 108, 110, 151, 166, 168.
Ciclope, 95.
Cigoli, L., 39.
Clavio, C., 21, 48.
Colamarino, T., 53, 108.

- Copernico, N., 18.
 Corsano, A., 50.
 Creteo, 75, 92, 93, 135.
 Croce, F., 49.
 Crosse, W., 45.
 Cupido, 66.
 Curtius, E. R., 150, 161, 168, 170.
 Cusano, N., 132.

 D'Amico, S., 52.
 Dafne, 33.
 Dal Pozzo, C., 11, 20, 21, 43, 44.
 Davide, 78.
 De Cressolles, L., 106, 122.
 De Gennaro, G., S.J., 52.
 De Prado, R., 148.
 Del Sarto, A., 44.
 Della Torre, G. B., 123.
 Demiurgo, 148, 149, 162.
 Democrito, 145.
 Didone, 66, 67, 72, 81, 82, 95.
 Długosz, J., 17.
 Domenichino, 44.
 Donati, A., 16, 29, 107, 111, 112, 115,
 116, 118, 119, 137, 140, 158, 159,
 163, 165, 166, 170.
 Du Bartas, G., 148.

 Ecchius, 145, 159, 167.
 Eco, U., 164.
 Edipo, 104.
 Elena, 73.
 Enea, 59, 67-70, 72-74, 81, 82, 83, 85-87,
 94-97, 99, 100, 102, 104, 109, 136.
 Enrico IV, re, 45.
 Ezechiele, profeta, 68.

 Fabre, P. A., 115.
 Femona, 139.
 Ferdinando II di Toscana, duca, 20.
 Fidia, 88, 151.
 Flora F., 49.
 Formichetti, G., 50, 51.
 Fracastoro, G., 108, 119, 123, 162.
 Francesco Saverio, san, 11.
 Fumaroli, M., 13, 31, 40, 45, 48, 49, 52,
 122, 142, 166.

 Galilei, G., 11, 17, 19, 20, 24, 26, 30, 38,
 42, 47, 51, 52.
 Galilei, M., 19.
 Galilei, V., 19, 26, 48.
 Galluzzi, T., 29, 37, 40, 91, 139.
 Gandolfo, A., 108, 162.
 Garin, E., 164.
 Gensini, S., 142, 166.
 Gioia, M., 115.

 Giordano Bruno, 31, 134, 143, 157, 165,
 169.
 Giovanetti, M., 27.
 Giovanni della Croce, san, 165.
 Giovanni, Evangelista, san, 152.
 Girolamo, san, 83.
 Giuditta, 68, 91.
 Giulio II, papa, 22.
 Giunone, 100, 104.
 Giustiniani, A., 26.
 Goethe, J. W., 147, 167.
 Gori, G., 168.
 Gracián, B., 14.
 Graciotti, S., 46.
 Grassi, E., 142, 167.
 Gregorio XIII, papa, 25.
 Gregorio XV, papa, 11, 22, 23, 26.
 Guarini, G. B., 19.
 Guglielmo, re di Svezia, 12, 45.

 Haskell, F., 47.
 Hénin, E., 53.
 Hieronimus, J., 34.
 Huarte, J., 137, 141, 156, 165, 169.

 Ifigenia, 105.
 Ignazio di Loyola, sant', 7-9, 11, 21-24, 28,
 40-42, 44, 45, 52, 53, 55, 80, 94, 95,
 98, 115, 120, 134, 159, 170.

 Juvencius, J., 42, 52.

 Karylowski, T., 45.
 Klein, R., 129, 164.
 Klibanski, R., 165, 166.
 Kochanowski, P., 47.
 Kochanowsky, J., 19.
 Korwin, W., 132, 138, 164, 166.
 Kristeller, P. O., 164.
 Ładislaw IV, re, 13, 14, 19, 20, 27.

 Landino, C., 83, 91, 92, 118, 132, 138,
 154.
 Laocoonte, 77.
 Lavinia, 72, 97.
 Leonardo da Vinci, 44, 53, 156, 169.
 Leone X, papa, 22.
 Levanski, J., 47.
 Lieberg, G., 147, 150, 168.
 Livio, 69, 93.
 Lombardo, G., 166.
 Longino, Pseudo, 24, 139, 151, 166, 168.
 Lorenzo de' Medici, 150.
 Lubieowski, St., vescovo, 14, 46.
 Lucano, 86.

 Macrobio, 161, 170.

- Maffeo Barberini, cardinale, 11, 21, 32, 33, 45, 50.
Magni, V., 19.
Maltese, E. V., 168.
Manuzio, A., 1.
Marino, G. B., 11, 12, 24, 26, 28, 29, 30, 48, 49, 99, 120.
Marsilio Ficino, 8, 9, 17, 24, 42, 108, 113, 118, 128-137, 142-144, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 157, 159, 160, 163-165, 168.
Marziale, 12, 33, 37.
Mascardi, A., 21, 27, 29, 30, 32, 37, 38, 49, 126, 146.
Masenius, J., 42, 43, 52.
Massimo Tirio, 44, 125.
Mazzoni, J., 124, 125, 141, 166.
Mellan, C., 34.
Mercurio, 138.
Mexia, P., 129.
Mezenzio, 97.
Michalowska, T., 145, 159, 167, 170.
Mickiewicz, A., 18.
Minerva, 88.
Minturno, A., 83.
Mizio, 100.
Montanari, F., 162.
Morpurgo Tagliabue, G., 42, 52.
Mosè, 68.
Müller, M., 45.
Muret, M. A., 25, 40.
Muse, 28, 29, 30, 31, 34, 91, 138, 140.
Museo, 69, 79, 96, 138.
Mussato, A., 139.

Narducci, E., 108, 110.
Nash, R., 131, 164.
Navagero, A., 123.
Nestore, 68.

Oko, J., 113, 163.
Omero, 27, 62, 64, 73, 85, 92, 93, 145.
Orazio, 13, 17, 18, 27, 28, 38, 49, 51, 52, 60, 93, 108, 117, 125, 145, 167.
Oreste, 105.
Orfeo, 69, 79, 138.
Ovidio, 20, 27, 29, 146, 148, 166.

Palinuro, 95, 104.
Panzio da Rodi, 41.
Panofsky, E., 51, 146, 164-168.
Paolo II, papa, 17.
Paolo, san, 58, 84, 95, 151.
Pastor, L., von barone, 45.
Patrizi da Cherso, F., 18, 24, 26, 42, 79, 91, 92, 114, 116, 120, 121, 136, 154, 156, 165, 166, 169.
Pelletier, G., 39.
Pennacini, A., 168.
Pereira, F., 128.
Petrarca, F., 33.
Pico della Mirandola, 17, 163.
Pindaro, 27, 28, 32, 38.
Platone, 61, 91, 92, 96, 110, 116, 12-130, 136, 139, 140, 148, 149, 164, 166, 168.
Plezia, M., 46, 107.
Plotino, 129, 132, 151, 168.
Plutarco, 91, 118.
Poliziano, A., 83.
Pontano, J., 10-111, 115, 116, 120, 127, 146, 155, 163, 167, 169.
Possevino, A., 23.
Poussin, N., 11, 31, 43.
Pozzi, G., 25.
Preti, G., 48.
Proclo, 151, 169.
Prometeo, 133.

Quintiliano, 24, 93, 147, 168.
Quirk, J. F., 45.

Raimondi, E., 49.
Ramo, P., 24.
Reale, G., 118.
Reni, G., 33.
Riccio, F., 137.
Ripa, C., 52.
Robortello, F., 19, 124.
Rolfes, S., 144, 166, 167.
Rubens, P. P., 13, 34, 41.

Salomone, 68.
Sannazzaro, I., 107.
Sansone, 68.
Saturno, 136.
Saxl, F., 165, 166.
Scaligero, G. C., 42, 55, 69, 83, 85, 105-110, 113-115, 117-119, 139, 140, 141, 144, 145, 154, 155, 166, 169.
Scarpati, C., 125, 162.
Schmitt, Ch. B., 125, 163.
Seneca, 12, 37, 41.
Sforza Pallavicino, M., cardinale, 36, 128.
Sibilla, 96.
Sigismondo, re, 12, 17.
Simonide, 169.
Sinesio, 129.
Sinko, T., 15, 46.
Skimina, S. 107.
Slaski, J., 46.
Solinas, F., 53.
Sosio, S., 52.
Sparrow, J., 46.

- Starnawski, J., 46.
 Starobinski, J., 164.
 Stazio, 86.
 Stigliani, T., 27.
 Strada, F., 25, 27, 29, 37.

 Tacito, 27.
 Tasso, T., 7, 18, 19, 2-29, 36, 37, 40, 43,
 49, 108-111, 113, 116, 117, 125, 126,
 139, 148-150, 156, 160, 161, 164, 168,
 170.
 Tatkiewicz, W., 7, 43, 52, 148, 165, 168.
 Tedesco, S., 126, 163.
 Teofrasto, 37.
 Tesauro, E., 14, 39.
 Tirinnanzi, N., 132, 133, 164, 167.
 Tommaso d'Aquino, san, 8, 125, 130, 131,
 149, 157, 161, 163, 168.
 Torricelli, A., 19.
 Turno, 72-74, 97, 98, 100, 104, 109, 136.

 Ulisse, 65, 68, 74, 85.
 Urbano VIII, papa, 11-13, 19-22, 26, 27,
 29, 30-36, 38, 45, 48, 50, 51.

 Vasoli, C., 19, 47, 48, 166.
 Vecchio, S., 152, 169.
 Venere, 30, 35, 94, 97.
 Vernant, J.-P., 164.
 Vida, G., 22, 42, 50, 55, 110, 114, 116, 118,
 139-141, 146, 166, 167, 169.
 Villichius, 145, 167.
 Virgilio Marone, P., 17, 18, 27, 29, 42, 45,
 59, 65, 67, 68, 74-77, 79, 81, 83, 86, 87,
 92, 93, 106, 109, 112, 120, 139, 140,
 145-147, 158, 161.
 Vives, J. L., 137.
 Vulcano, 87.

 Wall, J., 45.
 Warzawski, S. J., 43, 46, 52.
 Weinberg, B., 145, 167.

 Zabarella, J., 110, 125-127, 144, 163.
 Zaccaria, 91.
 Zanardi, M., 15, 46, 52.
 Zeus, 68, 79, 151.
 Zevi, A., 53.
 Zuccari, F., 25, 156, 169.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, di Luigi Russo, Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni

Aesthetica Preprint*

Supplementa

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Poeta quasi creator
Aesthetics, Poetry, and Mattias Casimir Sarbiewski

Polish Jesuit Mattias Casimir Sarbiewski (1595-1640) was an authoritative figure in the debate concerning poetry in the early seventeenth century. Renowned all over Europe for his religious poetry in Latin, Sarbiewski arrived in Rome in 1623. An intimate friend of Pope Urbano VIII Barberini, Sarbiewski participated actively in forming the group of poets who deployed a rigorous classicism as a weapon against the unbridled baroque creativity of Gian Battista Marino and his followers.

Influenced by Girolamo Fracastoro (who saw poetry as the noble branch of oratory) and Jacopo Zabarella (who thought of poetry as a branch of logic), and inspired by some fundamental models such as Aristotle's *Poetics* and the humanist poetics of Girolamo Vida and Giulio Cesare Scaligero, in his treatise *De perfecta pœsi* Sarbiewski theorizes poetry as an *ars nobilissima*, whose cognitive value surpasses even that of dialectic.

De perfecta pœsi revolves around a very significant core concept: the comparison of the poet with God. Sarbiewski revises the topos of the *poeta creator*, a traditional theological metaphor, so profoundly as to assert that the poet «de novo creat [...] instar Dei». Because of this assertion, Tatarkiewicz will pronounce Sarbiewski to be the first to apply to the poet a category (that of creation) that had previously been attributed solely to God and that will enjoy immense success in modern aesthetics.

As the present volume foregrounds, Sarbiewski's work develops in very original ways also when it incorporates some aspects of the theory of the imagination present in Ignatius de Loyola's *Spiritual Exercises*. In fact, poetry in general, and epics in particular, are to be considered as spiritual exercise. The laborious construction of complex and evolving mental images, whether dealing with stories from the gospel or with the adventures of a great hero, enables the religious person, as well as the poem's reader, to identify with those images to such a degree as to elevate his soul to the level of contemplation, which represents the only true form of knowledge for human beings.