

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Στα διακόσια χρόνια που μπορούν να χαρακτηριστούν ως Αναγέννηση, από τη γέννηση του Νικολάου Cusanus (1401) έως τον θάνατο του Giordano Bruno (1600), κανένας μεγάλος φιλόσοφος δεν ασχολήθηκε με τα προβλήματα της αισθητικής, παρά την τεράστια άνθηση που παρατηρήθηκε στις πλαστικές τέχνες, στην ποίηση και στην μουσική.

Τα συστήματα της σχολαστικής φιλοσοφίας (Θ. Ακινάτης, Σκότος, Όκαμ) είχαν πλέον παγιωθεί, ενώ ο αριστοτελισμός γινόταν αρτηριοσκληρωτικός. Η νέα ελπίδα ήταν ο αναζωογονημένος πλατωνισμός ή νεοπλατωνισμός, που εξελισσόταν σε νέες κατευθύνσεις. Δύο ήταν οι κύριοι εκφραστές αυτού του ρεύματος: ο Marsilio Ficino και ο Giordano Bruno.

Ο Marsilio Ficino

Ο Marsilio Ficino (1433-99), πρώτος μεταφραστής του Πλωτίνου στα λατινικά και όλων των έργων του Πλάτωνος, ήταν το κινητήριο πνεύμα του νεοπλατωνισμού της Αναγέννησης. Υπήρξε ιδρυτής της Νέας Ακαδημίας (1462), και συγγραφέας της *Πλατωνικής θεολογίας*, του *De amore* ή των *Σχολίων* στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνος.

Στην αρχή των *Σχολίων* του, ο Ficino περιγράφει τον θεϊκά πλασμένο κόσμο ως εξής: «Αυτό το σύμπλεγμα απ' όλες τις Μορφές και τις Ιδέες ονομάζεται στα λατινικά *mundus* και στα ελληνικά *κόσμος*, δηλ. *ευταξία*. Το θέλγητρο αυτής της ευταξίας είναι η ομορφιά». Η αγάπη ως «επιθυμία για ομορφιά» συνίσταται στο να έλκεται κανείς προς το Αγαθό με την όψη του ωραίου. Η γοητεία που συνιστά το ωραίο έγκειται στην *αρμονία* των στοιχείων: στην αρμονία των αρετών μέσα στην ψυχή (νους), των χρωμάτων και των γραμμών στα ορατά πράγματα (μάτια), των ήχων στη μουσική (αυτιά).

Ο Φιτσίνο υποστηρίζει ότι το ωραίο πρέπει να είναι άυλο με τον ίδιο τρόπο που το φως είναι άυλο. Όπως το φως είναι άυλο, έτσι και το ωραίο πρέπει να είναι άυλο, καθώς αποτελεί ιδιότητα των αρετών, καθώς και των θεαμάτων και των ακροαμάτων. Το ωραίο δεν αναλύεται με φυσικούς όρους (διάταξη των μερών ή μέγεθος και

αναλογία, μαζί με μια γλυκύτητα των χρωμάτων), γιατί αλλιώς μόνο τα σύνθετα (και όχι λ.χ. το χρυσάφι) θα μπορούσαν να είναι ωραία. Η ομορφιά του σώματος, δηλ. η δραστηριότητα, η ζωντάνια και μια ορισμένη χάρη που ακτινοβολεί, οφείλεται στο ότι αυτό έχει εμποτιστεί με την ίδια του την ιδέα.

Με άλλα λόγια, ο Φιτσίνο αποδίδει ένα υπερβατικό στοιχείο σε καθετί το ωραίο: το ωραίο μπορεί να αφυπνίσει την αγάπη έως τις υψηλότερες επιθυμίες και να γίνει ένα μονοπάτι που οδηγεί στη θέαση του θεϊκού. Υπάρχει στον νου μια πλατωνική Μορφή της «αληθινής Ιδέας του ανθρώπου» που παραβάλλεται με την πραγματικότητα και έτσι διαφαίνεται σ' αυτήν. Η θέαση συνίσταται στην απομάκρυνση ή την απόσπαση, έως ένα βαθμό, της ψυχής από το σώμα, όπως και από την ενασχόληση με τα υλικά πράγματα. Στην εσωτερική εμπειρία, που είναι το αποτέλεσμα αυτής της απομάκρυνσης, ο γνώστης θεάται τις Μορφές και γίνεται γαλήνιος και νηφάλιος, καθώς περιβάλλεται από την αιώνια τάξη τους. Σε κάθε τέχνη απαιτείται επομένως μια ορισμένη αυτοσυγκέντρωση, μια προσήλωση σε αυτό που δεν υπάρχει ακόμη παρά μονάχα ως κάτι ιδεατό ή μελλοντικό.

O Giordano Bruno (1548-1600)

Μια παρόμοια αυτοσυγκέντρωση και νεοπλατωνική θεώρηση της τέχνης διατρέχει το έργο *Περί ηρωικού ενθουσιασμού (De gl'eroici furori)* του Τζορντάνο Μπρούνο. Το έργο αυτό αφιερώνει ο Μπρούνο στον Σερ Φίλιπ Σίντεϋ, τον οποίο είχε γνωρίσει στην Αγγλία:

«Αυτό που προκαλεί την έλξη της αγάπης για το σώμα είναι μια πνευματικότητα που βλέπουμε σ' αυτό, και που ονομάζεται ομορφιά· αυτή δεν συνίσταται στις μεγαλύτερες ή τις μικρότερες διαστάσεις, ούτε σε συγκεκριμένα χρώματα ή μορφές, αλλά στην αρμονία και τη συμφωνία των μελών και των χρωμάτων».

Με αυτή την νεοπλατωνική θεώρηση, ο ποιητής και ο καλλιτέχνης αποθεώνονται. Χάρη στη μέθεξη, ο καλλιτέχνης προχωρά προς εκείνο που

είναι πραγματικά ωραίο, που δεν έχει περίγραμμα, ούτε όρια (ιδέα απείρου). Η ομορφιά ανακηρύσσεται τρόπος ζωής, θρησκεία. Ο καλλιτέχνης θεωρείται ανώτερος άνθρωπος, είναι ένας ήρωας που χρειάζεται ελευθερία και πεδίο δράσης, που σφραγίζει το έργο του με την προσωπικότητά του. Με άλλα λόγια, το έργο είναι πολύτιμο και ενδιαφέρον επειδή είναι το έργο του.

Θεωρία της ζωγραφικής

Η άλλη πλευρά της αισθητικής σκέψης της Αναγέννησης εκφράζεται από τους θεωρητικούς καλλιτέχνες (ή τους εμπειρικά εξοπλισμένους θεωρητικούς των τεχνών). Ο έντονος στοχασμός για τις θεωρητικές αρχές των σπουδαίων επιτευγμάτων αυτής της περιόδου οδηγεί στα ερωτήματα: Ποια είναι τα κριτήρια της καλλιτεχνικής αξίας και ποιες οι ορθές μέθοδοι για την επίτευξή της. Οι διανοητές-καλλιτέχνες πορεύονται τότε σε μονοπάτια που θα οδηγήσουν σε μια ριζική επανεξέταση της στάσης της κοινωνίας απέναντι στην τέχνη και τους καλλιτέχνες.

Ο **Leon Battista Alberti** (1409-1472) υπήρξε, μεταξύ άλλων, αρχιτέκτων, ωστόσο δύο από τα τρία βασικά θεωρητικά του συγγράμματα έχουν ύψιστη ιστορική σημασία. Στα *Περί ζωγραφικής* (*Della pittura*, 1435), *Περί γλυπτικής* (*Della statua*, 1435) και *Περί αρχιτεκτονικής* (*De re aedificatoria*, δέκα βιβλία) εκδηλώνεται ένας αξιοσημείωτος συνδυασμός επιμελούς εμπειρικής έρευνας και συστηματικού ενδιαφέροντος για τη θεωρία (προάγγελος του επιστημονικού πνεύματος του Γαλιλαίου).

Ο εμπειρισμός του Αλμπέρτι είναι διάχυτος: «Για να αναπληρώσω την έλλειψη ιδιοφυίας, λέει ο Αλμπέρτι στο *Περί Αρχιτεκτονικής*, ερευνούσα ολοένα, εξέταζα, μετρούσα κι έκανα σχέδια για το καθετί που άκουγα». Ο κανόνας των αναλογιών για το ανθρώπινο σώμα που αναπτύσσεται στο *Περί γλυπτικής* προκύπτει από τη μέτρηση πολλών ατόμων. Με τον Αλμπέρτι δίνεται έμφαση σε αυτό που πραγματικά βλέπει το μάτι, εκδηλώνοντας έτσι μια πιο «αισθητηριακή» και όχι τόσο μαθηματική (νοητική) σοφία. Ο ζωγράφος δεν συσχετίζεται με τα πράγματα που είναι αόρατα και ασχολείται αποκλειστικά με την αναπαράσταση αυτού που *μπορεί κανείς να δει*. Το

βλέμμα του δεν πρέπει να εγκαταλείπει το αντικείμενο, αλλά πρέπει, παράλληλα, να έχει καλή μνήμη.

Κριτήριο της ζωγραφικής είναι επομένως αυτό που βλέπει πραγματικά το μάτι. Η έμφαση δίνεται στην οπτική αληθοφάνεια (μάζα και βάθος) και η απουσία επιμονής σε κάποιον ανώτερο, συμβολικό σκοπό είναι συγκριτικά νέες και συμφωνούν απόλυτα με το πνεύμα της Αναγέννησης: ο ζωγραφικός πίνακας εκλαμβάνεται σαν «παράθυρο μέσα από το οποίο κοιτάζουμε ένα κομμάτι του ορατού κόσμου».

Σύμφωνα με τον Αλμπέρτι, η ενασχόληση με την «istoria» (δραματικό θέμα ή σκηνή) πρέπει να αποτελεί το μέλημα του ζωγράφου. Η «istoria», η οποία συσχετίζεται με τις πράξεις, τα εκφρασμένα συναισθήματα, τα μοτίβα που συνδέονται με τα δρώμενα, πρέπει να αποφεύγει τις ασυνέπειες και να οδηγεί την ψυχή μέσα από έναν πλούτο και μια ποικιλία.

Σημασία έχει ότι η ζωγραφική και η γλυπτική αντιδιαστέλλονται προς τις άλλες μηχανικές και χειρωνακτικές τέχνες και κατακτούν μια θέση ανάμεσα στις «ελευθέριας» τέχνες. Στα μέσα του 16^ο αιώνα η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική εντάσσονται σε μια ξεχωριστή κατηγορία με την επωνυμία «Arti di Disegno), όρο τον οποίο επινοεί ο Τζόρτζο Βαζάρι, συγγραφέας βιογραφιών Ιταλών καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες γίνονται επομένως σταδιακά, μαζί με τους λόγιους, πρώτης τάξεως πολίτες της ουμανιστικής λατινόφωνης κοινωνίας.

Ο ζωγράφος και ο γλύπτης, σύμφωνα με τον Αλμπέρτι, ασχολούνται με δύσκολα πράγματα που απαιτούν ειδικό ταλέντο και δεξιότητες, καθώς ο ζωγράφος είναι λ.χ υποχρεωμένος να δημιουργεί την ψευδαίσθηση του βάθους, χωρίς να υπάρχει πραγματικό βάθος. Ένας καλός ζωγράφος πρέπει παράλληλα να έχει ελευθέρια παιδεία, γνώση των ανθρώπινων υποθέσεων και των ανώτερων πραγμάτων. Για να αποδίδει σωστά τον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα αντικείμενα εμφανίζονται πραγματικά στο μάτι, πρέπει επιπλέον να κατανοεί τους νόμους της φύσης, δηλ. να είναι επιστήμονας.

Αυτά τα δύο γνωρίσματα απαντούν στο έργο του **Λεονάρντο ντα Βίντσι** (1452-1519): η ανάγκη για ανατομία, για διείσδυση στα κρυμμένα μυστικά της φύσης και

παράλληλα η ενασχόληση του ζωγράφου με τα εφαρμοσμένα μαθηματικά, ιδιαίτερα τη θεωρία της γραμμικής προοπτικής και τη θεωρία των αναλογιών.

Η ίδια οικουμενική τάξη εκφράζεται στους μαθηματικούς λόγους της ακουστικής και της οπτικής συμφωνίας και της αρμονίας. Σύμφωνα με τον Αλμπέρτι, η Ομορφιά εμφανίζεται ως αρμονία όλων των μερών, συνταιριασμένων με τέτοιες αναλογίες μεταξύ τους και με το σύνολο του έργου στο οποίο ανήκουν, ώστε τίποτε να μην μπορεί να προστεθεί, να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς να καταστρέφει το σύνολο. Ο «διάκοσμος», διακριτός από την ομορφιά, εκλαμβάνεται σαν ένα είδος επικουρικής λαμπρότητας και βελτίωσης της ομορφιάς, ένα είδος τοπικής ή επείσακτης ομορφιάς.

Η άμεση αντίληψη της ομορφιάς – συμφωνίας είναι ένα άλλο πρωτότυπο γνώρισμα της συλλογιστικής του Αλμπέρτι: υπάρχει μια ειδική αίσθηση (ένα φυσικό ένστικτο ή αίσθηση του νου), η οποία δέχεται το ωραίο. «Το μάτι είναι από φυσικού του κριτής και εραστής της ομορφιάς και της χάρης. Και είναι τόσο κριτικό που δύσκολα ικανοποιείται απ' αυτήν».

Ο **Λεονάρντο ντα Βίντσι** στις σημειώσεις του που εκδόθηκαν με στον τίτλο *Πραγματεία περί ζωγραφικής* κατοχυρώνει την επιστήμη της ζωγραφικής ως αναπαράσταση φυσικών αντικειμένων, ως κλάδο της φυσικής φιλοσοφίας ή της εμπειρικής επιστήμης. Ο ντα Βίντσι απορρίπτει την παραδοσιακή μεσαιωνική διάκριση ανάμεσα σε «μηχανική» και «επιστημονική» γνώση. Επιμένει ότι η ζωγραφική χρησιμοποιεί τόσο την εμπειρική παρατήρηση (φως, σκιές, καπνός, δέντρο, λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος και εκφράσεις του προσώπου) όσο και τον γενικό λογισμό.

Έτσι, οι αρχές της αναπαράστασης επιδέχονται συστηματική διατύπωση. Η επιστήμη της ζωγραφικής «πραγματεύεται την κίνηση των σωμάτων και την ταχύτητα των αντιδράσεών τους». Είναι επιπλέον μαθηματική, αφού πραγματεύεται όλα τα συνεχή μεγέθη, καθώς και τις αναλογίες σκιάς και φωτός, περιλαμβάνοντας τόσο ποιότητες όσο και ποσότητες.

Ο ζωγράφος πρέπει να παρατηρεί προσεκτικά τη ζωή και την ψυχική κατάσταση των ανθρώπων για να αποτυπώσει την κίνησή τους. Εδώ εντοπίζουμε το σπέρμα του δόγματος που κυριάρχησε τον 17^ο αι., σύμφωνα με το οποίο η ζωγραφική αναπαριστάνει κυρίως την *ανθρώπινη φύση* (και τη φύση σε σχέση με τον άνθρωπο).

Άλμπρεχτ Ντύρερ

(1471-1528)

Τα δύο μαθηματικά προβλήματα της αναπαράστασης –η γραμμική προοπτική και η αναλογία- απασχολούν και τον Γερμανό καλλιτέχνη Άλμπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Dürer). Η απαίτηση για έναν σοβαρό συμβιβασμό ανάμεσα στα δύο θεμελιώδη αιτήματα της ζωγραφικής –αναπαραστατική ακρίβεια και οπτική τάξη ή αρμονία– δηλαδή η ανάγκη μιας μεθόδου για τη διάταξη των αντικειμένων στο βάθος του χώρου και μιας μεθόδου για την ακριβή απεικόνιση των μερών του σώματος (ανθρώπων και ζώων), όχι μόνο κάνουν τον πίνακα ρεαλιστικό, αλλά και ορίζουν συστήματα σχέσεων μέσα στον χώρο της εικόνας, έτσι ώστε να δίνουν στον πίνακα μια νέα ενότητα, άγνωστη στην πρώιμη Αναγέννηση, που επιτρέπει στον θεατή να τον συλλάβει αμέσως ως ολότητα.

Δεύτερον, υπάρχει το πρόβλημα της κυκλικότητας στην επαλήθευση κάθε θεωρίας, για τις ωραίες αναλογίες. Αν προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε τις σταθερές αριθμητικές σχέσεις της ιδανικής ομορφιάς, οφείλουμε να μετρήσουμε μόνο κάποια ωραία γυναικεία πρότυπα –διατρέχοντας τον κίνδυνο να επιβάλλουμε στη φύση τις *arbitrari* αντιλήψεις μας για την ομορφιά– αντί να την εκμαιεύσουμε από την ίδια τη φύση.

Τρίτον, τίθεται το ζήτημα κατά πόσον υπάρχει μόνο ένα ιδανικό σύστημα των αναλογιών. Ο Ντύρερ, ψάχνοντας να βρει σταθερές αριθμητικές σχέσεις ανάμεσα σε διάφορες υποδιαίρεσεις του σώματος και στο συνολικό μήκος του, εγκαταλείπει την αντίληψη ενός ενιαίου συστήματος ιδανικών αναλογιών για την ανθρώπινη ομορφιά και ασπάζεται την ιδέα ότι υπάρχει ποικιλία ανθρώπινων τύπων. Στην πράξη, ο κανόνας για τις ανθρώπινες αναλογίες γίνεται κανόνας για την εκφραστικότητα, μια

διερεύνηση των αριθμητικών σχέσεων που κάνουν μια μορφή να φαίνεται μελαγχολική ή ζωηρή, συνεσταλμένη ή εύθυμη, αρχοντική ή χοντροκομμένη.

Τέταρτον, υπάρχει το πρόβλημα της φύσης της δημιουργικής φαντασίας του καλλιτέχνη, της καινοτομίας και της πρωτοτυπίας. Πώς εξηγείται η προφανής ικανότητα του καλλιτέχνη να επινοεί; Ο ουμανισμός της Αναγέννησης πρεσβεύει ότι οι δυνάμεις του καλλιτέχνη θεωρούνται λιγότερο ως συνάρτηση της θείας έμπνευσης (με την πλατωνική και χριστιανική έννοια του όρου) και περισσότερο ως έμφυτη ιδιοφυία που ο άνθρωπος μπορεί να καλλιεργήσει με την άσκηση: ο ζωγράφος μπορεί να «γεννήσει» αυτό που επί πολύ καιρό συσώρευε μέσα του, αντλώντας το απ' έξω. Ο δεσμός αυτός –η δύναμη της φαντασίας– παραμένει ωστόσο αντικείμενο έρευνας.

Μουσική και ποίηση

Το ίδιο ενδιαφέρον για την πιστότητα της αναπαράστασης, ή για τη μίμηση με την ευρύτερη σημασία της λέξης, διαποτίζει τις πραγματείες για τη μουσική θεωρία που γράφτηκαν κατά τον 16^ο αιώνα. Το μαδριγάλιο, το μορέτο και η μεγάλη πολυφωνική λειτουργία στην Ιταλία και τις Κάτω Χώρες. Η μουσική ως έκφραση, ως ζωγραφική με ήχους, και η μουσική ως θεματική επεξεργασία (δύο κύριες ιδέες περί μουσικής που γεννήθηκαν στην Αναγέννηση). Η μουσική ως λόγος και συνάμα ως μελωδία.

Η έμφαση στην ηθική επίδραση της μουσικής

Οι θεωρητικοί της μουσικής εκείνης της εποχής, ο πατέρας του Γαλιλαίου Βιτσέντζο Γκαλιλέι (Vincenzo Galilei), ο Τζιοζέφφο Τζαρλίνο (Zarlino), ο πατέρας Μαρέν Μερσέν (Marin Mersenne) , υποστήριζαν έντονα την ιδέα της ηθικής λειτουργίας της μουσικής, δηλ. την ιδέα ότι η μουσική πρέπει να τεθεί στην υπηρεσία της διαμόρφωσης του χαρακτήρα και της αρετής.

Το ερώτημα που θέτουν είναι με ποιον τρόπο μπορούν να παραχθούν τα απαιτούμενα συγκινησιακά και ηθικά αποτελέσματα της μουσικής. Χρειάζεται αύξηση των μουσικών εφοδίων, πλουσιότερη αρμονική γλώσσα, συνδυασμοί διαφόρων τρόπων, εισαγωγή νέων οργάνων με ευρύτερα ηχητικά φάσματα κλπ. Κυρίως, υποταγή της

μουσικής στο κείμενο. Τα λόγια πρέπει να έχουν προτεραιότητα στο τραγούδι και η μουσική να ακολουθεί το νόημα των λέξεων, να υπογραμμίζει και να εντείνει την ψυχική διάθεση που εκφράζουν οι λέξεις. Προηγείται δηλαδή η συγκινησιακή γλώσσα του ποιητή.

Ο Τζαρλίνο προτείνει στη συνέχεια την αναθεώρηση των γρηγοριανών μελωδιών, ώστε να ακολουθούν πιστότερα τα λόγια, και ο Παλεστίνα έχει την ευθύνη γι' αυτή τη μεταρρύθμιση. Ο μουσουργός του 16^{ου} αιώνα όχι μόνο δέχεται τη γλώσσα της ποίησης ως κύρια μουσική του έμπνευση, αλλά έτσι και το φάσμα των κειμένων, των θεμάτων, των πνευματικών και ψυχικών διαθέσεων διευρύνεται σε εκπληκτικό βαθμό.

Όψεις στον συγκρουσιακό χαρακτήρα του μουσικού έργου

Μπορεί να υπάρξει σύγκρουση:

1^{ον} ανάμεσα στον ηθικό και τον ρεαλιστικό σκοπό, όταν ο συνθέτης έχει ένα μελοποιήσει ένα «άσεμνο» ποίημα. Πρέπει λοιπόν ο συνθέτης να μείνει πιστός στο κείμενο και επομένως ανήθικος, ή μήπως ηθικός και επομένως ασυνεπής προς το κείμενο.

2^{ον} μπορεί να υπάρξει σύγκρουση ανάμεσα στην αυστηρή προσήλωση στο κείμενο και τη μουσική δομή. Πρέπει άραγε ο συνθέτης να ακολουθεί τις λέξεις μία προς μία, αλλάζοντας διαρκώς τον τρόπο και την αρμονία του ανάλογα με το κείμενο, ή μήπως αυτό θα κατέλεγε σε ασυναρτησίες; Οι μουσικοί ρυθμοί μπορούν να παραμορφώνουν τους φυσικούς ρυθμούς της ομιλίας (ρετσιτατίβο). Η πιο πιστή στο κείμενο μουσική δεν θα ήταν τότε η πιο φτωχή ως μουσική;

3^{ον} μπορεί να υπάρξει σύγκρουση ανάμεσα στην εκφραστικότητα και στην ομορφιά. Η αντίθεση του Γκαλιλέι στην ενόργανη μουσική, καθώς η μουσική αυτή υπάρχει μονάχα για να προκαλεί ευχαρίστηση με τον ήχο της, και μας απομακρύνει επομένως από την αληθινή λειτουργία που πρέπει να επιτελεί η έκφραση των συναισθημάτων.

4^{ον} Ένα τέταρτο πρόβλημα αφορά τη φύση της «μίμησης». Ο Γκαλιλέι ισχυρίζεται ότι είναι ανόητο να γράφει κανείς γρήγορη μουσική για να περιγράψει λέξεις όπως «φεύγω» ή «πετώ», να κάνει τη μελωδία να κατεβαίνει ή να ανεβαίνει όταν το κείμενο λέει «πήγαινε στο διάβολο» ή «θέλω να φτάσω στ' αστέρια».

5^{ον} Ένα πέμπτο πρόβλημα εξετάζεται ακροθιγώς, ως ποιο βαθμό μπορούν αυτές οι αρχές να επεκταθούν στη μη φωνητική μουσική, δηλ. στη λεγόμενη ενόργανη μουσική, που δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί τον 16^ο αι. Η άποψη του πατέρα Μαρέν Μαρσέν είναι ότι η επίδραση της ενόργανης μουσικής οφείλεται στο γεγονός ότι η μελωδία μας θυμίζει κάποιαν άλλη μελωδία που έχει ήδη επενδυθεί με λόγια.

Μια νέα ώθηση για την ενασχόληση με τη θεωρία της ποίησης έδωσε η εκτύπωση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη στα λατινικά (1498) και στα ελληνικά (1508). Ακολούθησαν πολλές πραγματείες και διαμάχες γύρω από το πρόβλημα των «κανόνων» (αν δηλ. η τραγωδία πρέπει να συμμορφώνεται με ορισμένες αναγκαίες συνθήκες, προκειμένου να είναι καλή), γύρω από το πρόβλημα της ενότητας της δράσης, αρχικά και κατόπιν του χρόνου και του χώρου (16^{ος} αι. δόγμα τριών ενοτήτων στις ποιητικές του Σκαλίγερου και του Λοντοβίκο Καστελβέτρο). Το παρεμφερές πρόβλημα των λογοτεχνικών ειδών βασίζεται στη δύναμη και την επιτυχία των ιταλικών επικών ποιημάτων, όπως είναι η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, ο *Ορλάνδος Μαινόμενος* του Αριστο, η *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Τορκουάτο Τάσσο.

Απολογίες υπέρ της ποίησης

Αρχικά είναι το έργο του Ιταλού Βοκάκιου (*Γενεαλογία των ειδωλολατρικών θεών*), που ολοκληρώθηκε γύρω στο 1360. Αλλά το απάνθισμα της αναγεννησιακής σκέψης γι' αυτό το ζήτημα συμπυκνώνεται στο έργο του Sir Philippe Sidney (*Defence of Poesie*). Το επιχείρημά του είναι ότι η ποίηση μπορεί να κάνει πολύ κακό όταν γίνεται κατάχρησή της, αλλά το ίδιο συμβαίνει και με καθετί που μπορεί να κάνει καλό, όταν χρησιμοποιείται σωστά: τα φάρμακα, ο νόμος, ακόμη και η Βίβλος. Οι «πουριτανικές» αντιρρήσεις δεν θίγουν επομένως την ουσιαστική φύση της ποίησης. Η ακριβής φύση της μίμησης παραμένει αντικείμενο διαμάχης, καθώς η λειτουργία της ποίησης παραμένει εγκλωβισμένη στο δίλημμα: τέρψη ή διαπαιδαγώγηση (Οράτιος)¹.

¹ Βλ. M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό. π. σ. 109-128.