philosophica

serie arancio

diretta da Alfonso M. Iacono

comitato scientifico
Stefano Petrucciani, Manlio Iofrida
Gianluca Bocchi, Giuliano Campioni
Simonetta Bassi, Giovanni Paoletti, Alessandro Pagnini

Baltasar Gracián

L'acutezza e l'arte dell'ingegno

Introduzione di Blanca Periñán
Traduzione di Giulia Poggi
Note a cura di Giuliana Crevatin e Blanca Periñán

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com

Edizioni ETS

www.edizioniets.com

© Copyright 2024
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884677001-1
ISSN 2420-9198

INDICE

Introduzione
Blanca Periñán 7

Nota di traduzione
Giulia Poggi 23

Avvertenze 26

Sigle e abbreviazioni 27

L'acutezza e l'arte dell'ingegno in cui si spiegano tutte le forme e le specie dei concetti 35

Al lettore 37

Trattato secondo. Dell'acutezza composta 321

Indice dei Discorsi 385

Indice degli autori, dei filosofi e dei predicatori citati 389

Indice dei passi biblici 395

INTRODUZIONE

Un quaderno pieno di acutezze, un'antologia di scrittura concettista, un trattato di precettistica, un *cartapacio escolar* ad uso dell'insegnamento nelle scuole gesuitiche, un «epítome conceptual de la literatura del Siglo de Oro y de sus fuentes clásicas», la prima neoretorica: tutto questo e molto altro è questo libro, perfetto prodotto della cultura letteraria seicentesca, fra i più rappresentativi a livello europeo. A scriverlo fu un enigmatico gesuita, indipendente e ribelle, che con una grande pratica di pulpito e di didattica si presenta al pubblico, ripetutamente e in modo intrigante, nascondendo la propria identità e noncurante dei permessi di stampa. Fino a trentaquattro anni, quando nel 1635 prende i voti a Gandía, Gracián ha frequentato diversi Studi per passare presto a insegnare grammatica latina, teologia morale e filosofia in varie capitali del Regno di Aragona e Valencia. Dall'epistolario di quel periodo traspare – ben diversamente da quanto accadrà in seguito – una marcata disposizione a mediare nelle continue discussioni campanilistiche in cui veniva coinvolto.

Il suo trasferimento a Huesca, nell'anno seguente, segna una tappa decisiva della sua vita; Gracián viene a contatto con uno degli uomini più colti e stimolanti del tempo, il famoso collezionista e studioso di antichità Vincencio Juan de Lastanosa, che raccolse nel suo palazzo una delle più ricche biblioteche di varia umanità, un museo di scienze naturali, un gabinetto di fisica e un giardino pieno di opere d'arte (trasfigurato nel *Criticón* nel «museo del Discreto, tempio allegorico di tutte le arti e scienze»). Ma soprattutto Lastanosa fu promotore di un circolo culturale che era occasione di incontri con illustri personaggi di tutta la Spagna. Fu là che Gracián conobbe il canonico Manuel de Salinas, gli storici Andrés de Ustarroz, Jiménez de Urrea ed altri eruditi tante volte citati nell'*Agudeza.* Ad essi rimarrà legato, da definitiva amicizia come con Lastanosa, che divenne per lui mecenate e sicura fonte di protezione.

Nel 1637, appena un anno dopo l'arrivo a Huesca, vede la luce la prima delle sue opere, *El Héroe.* Gracián la pubblica sotto lo pseudonimo di Lorenzo Gracián, suo fratello, un espediente facilmente smascherabile che gli costò minacce di trasferimento; malumori contro di lui serpeggiavano nelle gerarchie provinciali anche perché aveva assolto senza permesso due confratelli incappati in gravi colpe. La punizione sembra comunque non aver avuto luogo, visto che lo stesso anno venne nominato confessore del viceré di Navarra, duca di Nocera, al cui seguito sarà in campagne militari e poi a Madrid nel 1640. Anche se molto breve, questo primo soggiorno gli permise di conoscere gli ambienti di corte; di due scrittori soprattutto subì il fascino, il conte di Frías e il poeta e commediografo Antonio Hurtado de Mendoza, quest'ultimo as-

siduamente citato nell'*Agudeza.* Nel 1640 pubblica, dedicandolo al duca, *El Político Don Fernando el Católico*. Fino alla metà del 1641 è ancora a Madrid, dove riscuote grandi successi come predicatore. Certamente la sua profonda conoscenza dell'*ars suasoria* e la pratica dell'insegnamento di grammatica latina poterono indurlo a progettare la sua terza opera, *Arte de Ingenio. Tratado de la agudeza*, uscita pochi mesi dopo nella capitale nel 1642; ampliata e ristampata, sempre sotto pseudonimo, nel 1648 a Huesca avrà, come titolo definitivo, *Agudeza y arte de ingenio.*

Fino al 1651, di Gracián si sa solo che, dopo aver fatto uscire sotto il consueto pseudonimo nel 1646 il *Discreto* e l'anno dopo l'*Oráculo,* svolgeva in vari luoghi incarichi di predicatore e docente, mentre pensava – e cominciava a rendere pubblica – un'opera di più forte impulso creativo. La situazione attorno a lui si andava aggravando: una dura polemica di argomento erudito con l'amico Salinas provoca rancori reciproci fino alla rottura definitiva. Questa ed altre rivalità dovettero contribuire ad acuire le reprimende dei superiori (nel 1652 si lamenta per lettera con Lastanosa della concreta proibizione di stampare che ha ricevuto). La reazione è l'impegno nell'attività letteraria: a Zaragoza esce nel '51 la prima parte del *Criticón*, non a nome del fratello ma con quello di García de Marlones (anagramma dei suoi due cognomi Gracián Morales). Due anni dopo pubblicherà, ancora a nome del fratello, la seconda parte e, infine, chiederà regolare imprimatur a suo nome per un libro di inconfondibile argomento religioso, il *Comulgatorio* (Zaragoza, 1655). L'ultima sua pubblicazione sarà la terza parte del *Criticón* a Madrid nel 1657.

1. *La genesi*

È quindi a metà del percorso creativo che prende forma definitivamente l'*Agudeza*, unica opera del gesuita con due redazioni. Il suo è un tentativo di analisi e codificazione delle figure del testo poetico, ma osservate dal punto di vista dell'artificiosità barocca, e distinte dunque, in modo netto, almeno nelle intenzioni, dalle semplici figure della retorica: notevole sforzo di superamento delle precettistiche dell'epoca, che Gracián ben conosceva, e che compì con vero orgoglio. Grazie alla rigorosa formazione nella *ratio studiorum* e alla lunga e brillante prassi oratoria, perfettamente al corrente delle teorizzazioni classiche, volle costruire un'opera di complessa definizione e difficile catalogazione: non una normativa, ma una minuta disamina degli scarti figurali più ricchi di significato, descritti in modo quasi maniacale nelle loro diverse combinazioni e con un metodo chiaramente ispirato alla casistica dei gesuiti. Un' "arte nuova" dirà più volte, eclatante quanto quella lopesca e per la quale scartò con disdegno le forme sia allegoriche, sia dialogate o epistolari delle precedenti precettistiche, spagnole ed europee, ponendosi come obiettivo quello di «tirar fuori le regole dall'esperienza». Sembra che già nel 1646 fosse pronta la nuova versione dell'*Agudeza* – arricchita da altri esempi che Gracián aveva chiesto agli amici – ma tardò ben due anni ad uscire dai torchi a causa di diversi errori presenti nel frontespizio. Se l'*Arte de Ingenio* era stato stampato in ottavo – *libro enano* lo

chiama, ossia, come i precedenti e i successivi, *de bolsillo*, tascabile, l'*Agudeza* sarà stampata in quarto, il più grande fra i formati delle sue opere.

2. *La diffusione*

La prima versione, *Arte de Ingenio,* uscita a Madrid presso Juan Sánchez nel 1642, vide una sola ristampa a Lisbona nel 1659, e bisognerà arrivare al Novecento per poterla leggere come appendice alle *Obras completas,* nell'edizione di Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar 1960, edizione di scarso valore, con parecchie soppressioni fra cui tutto l'ultimo discorso, il cinquantesimo). L'*Agudeza* invece uscì due volte nel 1648, la seconda come *"emisión"*: da quest'ultima fu tratta l'anno dopo, sempre a Huesca, un'edizione contraffatta. Da allora e per tutto il XVIII secolo non fu ristampata come *suelta*, ma insieme alle altre *Obras de Lorenzo Gracián* (Madrid, 1663, 1664, Amberes, 1669, 1700, Barcelona nel 1667, 1669, 1702 e varie altre volte per un totale di più di 25 edizioni fino al 1734).[1]

Conosciuto nell'Europa del XVIII secolo attraverso l'edizione delle sue *Obras* in Francia, stimato e apprezzato per il suo pensiero filosofico e politico, Gracián fu lodato e al tempo stesso censurato. A partire dai classicisti *ilustrados* spagnoli, che ovviamente considerarono *l'Agudeza* l'esempio più contrario al *buen gusto,* per finire con la presa di posizione di Menéndez y Pelayo, che ispirò tante altre denigrazioni novecentesche, Gracián subì un processo di progressiva stigmatizzazione. La resurrezione va inquadrata nella rivalutazione nietzschiana del *Criticón* e dell'*Oráculo,* ma sarà la stagione felice della poesia della "Generación del 27", con la riscoperta di Góngora, a risvegliare interesse per l'autore, oggetto nella seconda metà del secolo di un vero e proprio *boom* di attenzione e di nuove prospettive, sia critiche che filologiche. In occasione del terzo centenario della sua nascita, abbiamo assistito, grazie all'appoggio del governo autonomo e dell'università saragozzana, al formarsi di splendidi gruppi di lavoro diretti da specialisti che hanno saputo valorizzare il grande scrittore aragonese con incontri internazionali, preziosi convegni e notevoli operazioni editoriali.

In quanto alle traduzioni dell'*Agudeza*, bisognerà aspettare gli anni ottanta per vederne uscire due in francese nello stesso anno: Pierres Laurens e Michèle Gendrêaux-Massalou (*La pointe ou l'art du génie,* Lausanne 1983) e Benito Pelegrin (*Art et fugures del'ésprit. Agudeza y Arte de ingenio* 1647, Seuil, 1983, con una ristampa in Baltasar Gracián. *Traités, esthétiques, éthiques,*

[1] Edizioni moderne: ai primi del Novecento si stampò una *suelta* nella Biblioteca de filósofos españoles en Madrid, la Rafa 1929, preparata da Eduardo Ovejero e dentro le *Obras completas* a Buenos Aires 1943; Miguel Batllori e Ceferino Peralta pubblicarono le *Obras completas*, I, edizione non completata e senza l'*Agudeza*; ancora Ceferino Peralta, senza note, Paramillo, Venezuela 1984, e poi Evaristo Correa Calderón, Madrid 1944, Arturo del Hoyo, per Aguilar, 1960, e per Espasa Calpe, Austral, Madrid 1942, Evaristo Correa Calderón per Castalia, Madrid 1967, Emilio Blanco, *Obras completas* per Cátedra e per Turner nel 1993, Luis Sánchez Laílla, *Obras completas*, Espasa Calpe, Madrid 2001. La più recente è una ripresa del lavoro di Ceferino Peralta, completata da J.M. Ayala e J.M. Celma, 2 voll., 2004, per le Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.

Seuil, 2005); una in inglese di Leland Hugt Chambers, Ann Arbor, 1987, una in rumeno di Sorian Marculescu (*As cutinea si arta ingeniozitatii*, Bucarest nel 1998). In Italia *l'Agudeza* è stata molto letta e conosciuta, ma tradotta soltanto nel 1986 da Giulia Poggi (*L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica, con una ristampa nel 2020).

3. *Sulle fonti*

Una delle questioni più dibattute dalla critica italiana novecentesca riguardo l'autore è stata quella della sua priorità rispetto ad altri trattatisti secenteschi. Questione che si aprì già all'epoca e su cui ha pesato a lungo il sospetto che l'*Agudeza* fosse un rifacimento dell'opera di Camillo Peregrini, *Delle acutezze* (1639). Tempestivamente l'amico Lastanosa, nel prologo al *Discreto*, ritorse l'accusa contro l'italiano ritenendo che fosse lui ad avere attinto al trattato di Gracián (e pronta fu la conseguente risposta del Peregrini nella prefazione a *Le fonti dell'ingegno*). Dopo i corretti e informati studi di Benedetto Croce e Arturo Farinelli, anche Batllori ha affacciato l'ipotesi che l'embrione dell'*Agudeza* potesse risalire ad appunti degli anni 1626-27. In realtà le analogie fra i due testi apparivano eclatanti per la coincidenza nel titolo, e la critica più recente ha piuttosto pensato a una genesi indipendente, in quanto sorti, ambedue, da una simile atmosfera culturale europea, esistente oltre che in Italia, in Francia, Inghilterra e Germania; lo ha dimostrato recentemente in modo magistrale Mercedes Blanco in una monografia del 1992 (*Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*), che fotografa il grande panorama europeo, a partire dall'istallarsi della poetica dell'acume fin dagli ultimi anni del XVI secolo con gli epigoni dell'umanesimo, specialmente il *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, 1598, e gli *Avvertimenti del poetare* di Giulio Cortese del 1591. Mercedes Blanco ha messo in luce il dibattito e le varie problematiche delle teorie barocche sul concetto, la *pointe*, il *witz* e i loro formalismi per affermare definitivamente il loro apporto, e non solo a una lettura approfondita della produzione artistica coeva, ma anche ad alcuni aspetti delle poetiche novecentesche. Ultimamente pare accertato e pacifico che il manuale del Peregrini fosse anteriore di un decennio, che Gracián forse lo conobbe, e che dei quattro precettisti che attorno agli anni '50 del secolo si ispirarono a una forte volontà innovatrice (Peregrini, Sforza Pallavicini, Tesauro e Gracián), fu quest'ultimo a svolgere il ruolo più maturo ed esaustivo, anche per l'indubbia proiezione filosofica che seppe introdurvi.

4. *Le due redazioni*

Recentemente è stato scandagliato in profondità un aspetto rimasto da sempre poco studiato, proprio per la scarsa diffusione della prima redazione, l'*Arte.* Si tratta del rapporto fra prima e seconda versione del trattato, che circolò solo come la vulgata *Agudeza y arte de ingegno*; e si deve a Emilio Blanco la splendida edizione della prima redazione, corredata da una introduzione

che approfondisce ogni possibile aspetto del problema. Sulla stessa linea, studiosi come Egido e Laplana hanno insistito sul senso e il valore dell'operazione di riscrittura dell'*Agudeza*. Oltre ad aggiungere tredici *discursos* ai cinquanta contemplati dall'*Arte de ingenio*, Gracián amplificò il suo trattato con numerose precisazioni e varianti, inserendovi nuovi testi e autori e cambiando sia la disposizione dei capitoli che la materia in essi trattata, definendo, esemplificando, spiegando e catalogando le varie forme acute secondo un sistema suo del tutto personale, senza regole astratte o definizioni aprioristiche.

A incuriosire è stato, ovviamente, il cambiamento del titolo: vi si è vista una maturazione e una ricerca di adattamento rispetto ai mutati gusti dell'epoca. Nella prima redazione *Arte* equivaleva a trattato e *ingenio* ad acutezza ma, nella seconda, si specifica che, così come l'arte dell'eloquenza è la retorica e quella del sillogismo la logica, quella dell'ingegno è l'acutezza. Arte come facoltà che prescrive regole e ingegno come metodo di conoscenza che permette di penetrare la realtà scoprendo rapporti tra le cose, oltrepassando il reale e superando categorie e generi. Il libro perde così l'aspetto di trattato per acquistare quello di antologia di ogni specie di acutezze.

Molto maggior spazio rispetto alla prima redazione viene dato nell'*Agudeza* alla poesia, in linea con la *varietas* come principio strutturante, affermata sin dall'inizio («l'uniformità limita, la varietà dilata»). Ricalcata sulla costruzione del *cartapacio poético* o quaderno privato, e sulla raccolta progressiva di materiali meritevoli, attraverso il ricorso ad antologie tipiche seicentesche (*Florestas*, *Varias poesías*, *Flores*, *Romancero)*, l'*Agudeza* incorpora il grande Garcilaso de la Vega, incrementa il numero di citazioni di Jorge de Montemayor, di Camões, dei due fratelli Leonardo de Argensola, Bartolomé e Lupercio (quest'ultimo assente in *Arte*), di Lope de Vega e di Góngora. Grande novità è l'aver voluto includere le traduzioni in verso dei testi citati di Marziale -parecchio aumentati, da 56 a 82- fatte dal canonico Manuel de Salinas, che Gracián elogia in modo non meritato, anche se nella II parte ben si percepisce la rottura con il prelato.

5. *Una guida alla lettura dell'*Agudeza

Per accingersi alla lettura dell'*Agudeza* bisogna prepararsi a fare i conti con una notevole complessità terminologica; e ben conscio era l'autore dell'impegno che richiedeva quando, nella retorica del prologo, salutava il libro con queste parole: «E tu, o libro, quantunque la novità e l'eleganza ti assicurino il favore, se non il plauso del lettore, dovrai con tutto ciò implorare *la fortuna di imbatterti in colui che ti capisca*».

Proposito iniziale è portare a termine un'opera di assoluta novità, scrivere non una retorica, non una poetica, quanto piuttosto una estetica dinamica aperta alle possibilità illimitate dell'ingegno, ma con l'ambizione di descrivere quel qualcosa di indescrivibile che è l'acutezza da esso guidata e che «si lascia percepire, non definire» (II, p. 41). La dialettica produceva sillogismi, la retorica figure, e l'acutezza era senza casa: occorreva un'arte dell'ingegno universale e atemporale, multilingue, senza schemi prefissati, che procedesse

descrivendo la grande varietà delle sue specie esemplificate con testi accompagnati da commento critico e secondo un ricco sistema definitorio di tipo analogico e metaforico.

Essendo il concetto la materializzazione, in un detto o in una azione, del processo mentale che cerca rapporti tra gli oggetti (oggetti non materiali ma mentali), la sua cristallizzazione linguistica è l'acutezza. Ma Gracián, distinguendo i concetti che, riguardanti la sfera della perspicacia, hanno a che vedere con la verità e sono dettati dal giudizio -e quindi restano fuori-, da quelli che, riguardanti l'artificio, hanno a che vedere con la bellezza sottile, si pone come obiettivo questi ultimi:

> Consiste dunque, quest'artificio concettoso, in una speciale concordanza, in un'armonica correlazione fra due o tre dati conoscibili espressa da un atto dell'intelletto (II, p. 44).

Il concetto è presente in tutte le sfere dell'umano, in tutte le scienze e arti. Suo principio basilare è quindi la "corrispondenza":

> Questa corrispondenza è comune a tutti i concetti e abbraccia ogni artificio dell'ingegno, e se anche talvolta nasce dalla contrapposizione o dalla dissonanza, è perciò stesso artificiosa connessione tra oggetti (II, p. 45).

È chiaro che si tratta di un uso immaginativo e sottile dell'intelletto ben definito in modo analogico nel quarto discorso:

> Il soggetto su cui si argomenta e si discetta, sia in concettosi panegirici che in critiche ingegnose, attraverso cioè la lode o il biasimo, è come un nucleo centrale da cui il discorso dirama le sue sottili linee di valutazione alle entità che lo circondano, cioè agli allegati che lo incoronano, quali le sue cause, i suoi effetti, gli attributi, le qualità, le occasioni, le circostanze di tempo, luogo, modo ecc. e ogni altro termine attinente: elementi tutti che il discorso confronta uno a uno e con il soggetto e fra di loro, e se scopre una qualche affinità o un qualche punto di contatto, la esprime e mette in luce, e in ciò consiste l'acume (IV, p. 51).

Tutto può trovare rapporto con tutto, il che, esteso al piano dell'espressione, porta alla proposta della relazionalità come struttura formale profonda che genera una serie infinita di associazioni di diversi livelli, con gradazione verso il sorprendente e il meraviglioso permesso dalla lingua. Si indagano così tutti i rapporti possibili tra idee e cose, secondo una logica delle relazioni tendente a una verità estetica, molto al di là di quella cercata dal giudizio; una logica artificiosa che trova le somiglianze e dissimiglianze, le proporzioni e le sproporzioni, le concordanze e le dissonanze, le parità e le disparità, secondo una «simmetria intellettuale tanto più brillante di quella, materiale, fra colonne e acroteri» (IV, p. 53).

Dunque è la somiglianza, principio che «sta all'origine di un'immensa quantità di concetti» (IX, p. 89) a creare, insieme con la dissimiglianza, suo opposto speculare (perché «ogni grande ingegno è ambidestro, argomenta su due fronti»: (XVI, p. 130) e «degli opposti suole essere emula la perfezione (V, p. 59), una serie di associazioni. Si tratta di una polarità che investe la struttura semantica della corrispondenza peregrina, vero centro dell'acutezza concettuale che occupa la maggior parte del trattato e vi penetra ogniqualvolta, a partire dal Discorso IV, vengono descritte le varie acutezze.

Dopo aver chiarito che le radici principali sono acutezza di perspicacia *vs* acutezza di artificio, Gracián procede focalizzando come oggetto di studio solo quest'ultima divisa in quattro tipi:

I tipo: acutezza di concetto / di parola / di azione
II tipo: acutezza di corrispondenza o conformità / contrarietà e dissonanza
III tipo: acutezza pura o mista
IV tipo: acutezza di artificio minore (o semplice) / acutezza di artificio maggiore (o composta).

In una parola: le acutezze semplici sono quelle che contengono una sola specie di concetto, mentre quelle composte riguardano la costruzione di più concetti legati fra di loro. Le prime sono esposte in tutte le loro varietà fino al Discorso L; le altre dal LI al LXIII, vale a dire nella seconda parte del trattato, assente in *Arte*.

Totalmente cambiata risulta poi la *inventio*: non consisterà più nel cercare idee ma nell'estrarre le proprietà acute delle cose, unirle o separarle a forza di argomentazioni ingegnose, e non per niente Gracián usa il termine *exprimir* per indicare sia l'espressione verbale che lo sforzo compiuto dall'uso immaginativo e sottile dell'intelletto per arrivare a decifrare il concetto:

> Più recondita è la spiegazione, più sforzi richiede, più il concetto diventa prezioso, l'attenzione viene destata dal rilievo, la curiosità sollecitata; ma ecco che la squisita soluzione spiega saporitamente il mistero (VI, p. 76).

Infatti «anche l'acutezza ha i suoi argomenti, ché se l'efficacia regna su quelli dialettici e su quelli retorici l'eloquenza, su questi la bellezza» (XXXVI, p. 259) e «la più gradevole e artificiosa sproporzione si ottiene quando i suoi due termini sono contrastanti», V, p. 65). Oltrepassato il principio classicista della *mesura* si va verso l'ossimoro perpetuo, le catacresi bizzarre giustificate a forza di *trabazones* arbitrarie e di giustificazioni peregrine, cioè argutamente artistiche: il principio d'imitazione è soggiogato dalla necessità di originalità e novità ingegnose, generatrici a loro volta di difficoltà e quindi di piacere. La tassonomia adottata da Gracián non è facilmente accettabile perché comporta mescolanza fra generi e specie; risulta incompleta, a volte confusa, poco coerente anche se caratterizzata da un peculiare, seppur parziale ordine.

Comunque sia, nella seconda parte l'esaltazione della stravaganza appare più attenuata, e si percepisce una tendenza di fondo verso un certo classicismo culminante nel discorso LXII, dove si consiglia un ideale di scrittura equidistante dallo stile attico e da quello asiatico.

6. *I punti cardine*

Per potenziare la rete di rapporti ingegnosi che possono cogliersi fra gli oggetti, Gracián si avvale del principio seicentesco della "circostanza speciale ingegnosa", interpretazione arbitraria dell'idea tomista di accidente delle azioni umane:

> sono le circostanze, che grazie al loro numero elevato, sogliono costituire materia copiosa a quest'ingegnosa armonia (IV, p. 55);

> A volte uno dei due termini di paragone non compare, *ma lo si finge* per fondare verosimilmente la corrispondenza (IV, p. 57);

quanto più impensabile sarà la corrispondenza, più ingegno richiederà trovare l'argomento che la giustifichi, rendendola, di conseguenza, molto più gustosa e apprezzata, con un innegabile surplus di piacere. *Rhétorique élargie au plaisir.*

Seconda grande e importante risorsa che favorisce l'operazione ingegnosa è il rilievo dato all' "acutezza di azione", cioè la considerazione del comportamento umano come fonte di artificiosità acuta. I gesti, gli atteggiamenti, spesso ritenuti una risposta (ingegnosa) attraverso l'azione (XLV), così come una circostanza speciale che generi sorpresa, e che si presti a significati spesso maliziosi e critici, perché: «Anche le azioni possono essere straordinarie, e ancor più suole esserlo la spiegazione che i loro autori ne danno» (XXIII, p. 172). Azioni che tutto il Discorso XLVII (*Delle azioni ingegnose per invenzione*) sviscera. Così facendo si cerca di creare il fittizio spostando la rete dei possibili rapporti fra le cose mentali verso l'infinito. Il fittizio artificioso si avvarrà spesso, oltre che delle infinite varietà argute, dell'indicibile: «Ben poca cosa è argomentare su quanto è possibile, se poi non si sconfina nell'impossibile» (XIX, p. 148), e quella grande apertura viene permessa, in buona parte, dall'espressione al condizionale con ipotesi che portano oltre la realtà:

> Succede, alle volte, che la similitudine non possa venir formulata per la mancanza di una qualche condizione, o perché vi sia incompatibilità con una delle circostanze; allora si esprime al condizionale, che è un artificio ancora maggiore (IX, p. 95),

> Così grande è la maestria di alcuni ingegni che arrivano ad argomentare su ciò che non è […]. Succede, a volte, che la corrispondenza e la conformità fra il soggetto paragonato e il termine di paragone non siano pienamente adeguate, e allora o la finisce di forgiare il discorso, o la esprime al condizionale (XV, p. 125).

E insieme ad essa è l'iperbole a favorire le dilatazioni verso l'infinito impossibile:

> Le altre specie d'acutezza esprimono ciò che è, questa ciò che potrebbe essere (XIX, p. 148).

Anche il paradosso pone una questione acuta e conduce verso l'incredibilità che diventa credibile attraverso le argomentazioni stravaganti, perché «sono, i paradossi, mostri della verità» (XXIII, p. 168), e così le trasposizioni (XVII), le metamorfosi, i mutamenti impensati, le inversioni, le ritorsioni e le ritorsioni delle ritorsioni (XVIII). Forme tutte, diremmo, del disinganno.

Un'altra rilevante peculiarità del pensiero estetico graciano è la considerazione del potenziale arguto che contiene l'erudizione, e del grande effetto sorprendente che genera, da una parte saper trovare raffinati pensieri altrui, e dall'altra saperli inserire nel discorso in modo acconcio, e anch'esso sorprendente. Un'erudizione insomma come doppia forma acuta.

7. *La verità*

Come risolve Gracián il problema della verità? In realtà non lo risolve, lo trascende. Si è visto come sin dall'inizio aveva detto che era la bellezza lo scopo dell'acutezza («non si contenta l'ingegno, come il giudizio, della pura e semplice verità, ma aspira alla bellezza»: (II, p. 44), e come la sua meta fosse la ricerca di verità e di relazioni, non semplici e oggettive, ma estreme e concettose. Perché l'acutezza persegue la bellezza del discorso, "hermosura del ingenio", e la sola costatazione di un rapporto fra oggetti mentali lo fa diventare veritiero, secondo una modalità deduttiva che, se non è fonte di conoscenza, lo è sì di piacere. Sono i paradossi a suggerirgli il seguente commento:

> quantunque in questa stirpe di concetti spicchi più la sottigliezza che la verità (XVII, p. 137)

> [i paradossi] devono essere come il sale, pochi e ben dosati, perché essendo opinioni aleatorie, e dunque poco credibili, non possono accrescere la reputazione, e se son molti denunciano intemperanza dell'ingegno e, ciò che è ancor peggio, nel giudizio (XXIII, p. 176).

In altri luoghi Gracián aveva ribadito che l'artificio della finzione «consiste nell'assimilare la sfera morale a quella naturale» (LVI), per cui ogni verità si può mascherare. Ma è soltanto quando esamina le sentenze e le massime di saggezza (XXIX), laddove elogia le peculiarità della *brevitas* e il gusto per gli epifonemi, che riconosce come loro tratto pertinente, non la verità ma la moralità: «consiste la loro perfezione più nella sublime conoscenza cui attingono che nella ricercatezza dell'artificio. Danno un grande appagamento per ciò che insegnano, e lumeggiano appieno l'animo umano» (XLIII, p. 286). Sono i saggi aforismi. Tutto il Discorso è come un breve *Oráculo manual*.

Perché in realtà bastano le apparenze e l'artificio può consistere «in un'affermazione difficoltosa e a volte contraria alla verità, se ne dà quindi una spiegazione che *sembri*, con sottigliezza, giustificarla» (XXV, p. 184). Insomma, più della verità, ciò che interessa a Gracián è che il lettore resti sorpreso o meravigliato, convinto com'è che

> La verità è tanto più gradita quanto più difficile, e più stimata è quella conoscenza cui si arriva pagando dei costi. Sono le nozioni controverse, più di quelle assodate, a conseguirsi con maggiore curiosità e a ottenersi con maggior godimento (VI, p. 78).

Anche a questo riguardo il gesuita sta orientando l'attenzione verso il fruitore del messaggio; e lo esplicita, a proposito degli aforismi morali, giocando soprattutto sull'arte di saperli inserire nel discorso (LIX) e sul loro adattamento per confronto: da qui una doppia acutezza. L'inserimento comporta spesso una modifica, così da creare *cita sesgada* mediante un uso immaginativo e sottile dell'intelletto.

8. *Gracián e la parola*

È conscio l'autore di avere un dominio estremo sulle possibilità che la lingua offre partendo dal principio che «A qualsiasi tipo di acutezza può dare,

il nome, sostegno» (XVI, p. 132): e allo stesso modo sa servirsi dell'etimologia trasformandola in un'acuta prova argomentativa:

> Sembra che l'allusione, con il suo enigmatico artificio, voglia imitare il linguaggio e l'angelica sottigliezza. Essa ha per base ciò che per le altre acutezze è il fine ultimo. Il termine *allusione* sembra più condannarla che definirla perché, derivato dal verbo latino *ludo*, che significa giocare, mette in forse, se addirittura non nega, le sue doti di serietà, profondità, sublimità (XLIX, p. 309),

e sa sfruttare le mille possibilità che gli offre la paronomasia: «Può fondarsi inoltre, la somiglianza, sulla correlazione del nome e avvalersi della paronomasia come sostegno alla similitudine» (X, p. 99). È cosciente Gracián, e lo specifica, dell'impossibilità di tradurre gli equivoci:

> La parola è come un'idra dalle cento bocche poiché, oltre al suo significato precipuo e immediato, se si spezzetta o si inverte, fa nascere da ogni sillaba un'ingegnosa sottigliezza (XXXI, p. 128),

felice di servirsi della tmesi che di una parola ne fa due (la *Comedia* è "comedía", le *sonajas* "son hojas", p. 236) ma anche tre: *anadino* = "Ana – di –no", p. 228). Sfrutta con piacere il fatto che una sola tilde, in modo sorprendente, possa far cambiare significato a un termine (*Rui* González= è *ruĩn* = "ruin" = "malvagio"); inventa false etimologie, come quella del nome di Dio in spagnolo (*Di os* = "diedi a voi"). Veri malabarismi linguistici.

9. *Un Parnaso concettista con pretese universalistiche*

Nella sua ansia di universalità, Gracián colleziona nel suo *cartapacio* un canone di autori imprescindibili, dai classici ai contemporanei, fondando l'architettura del trattato sul tópos antichi *vs.* moderni. Fra i greci include Eliodoro, Luciano, Plutarco, Platone, Tucidide, Laerzio; fra i latini Ausonio, Orazio, Virgilio e l'Antologia Latina. A parte la massiccia presenza dell'aragonese Marziale (63 testi tradotti), la prevalenza va alla prosa: *in primis* al Plinio del *Panegirico*, ma anche Floro, Valerio Massimo, Macrobio, Cicerone e, fra gli autori ingegnosi, poco Tacito e Seneca.

Oltre ai classici dell'antichità, Gracián cita gli scrittori della patristica e in modo consistente i "moderni" medievali, mentre della produzione in lingua volgare considera *antiguos* i poeti del *trobar clus*, della scrittura cortese, leggendo nella cifra concettistica dei loro versi il fondamento della poetica della canzone d'amore; e di notevole importanza è la disamina che ne fa nei due lunghi capitoli XXIV e XXV (con 3 strofette citate in *Arte* e poi 20 più 2 nell'*Agudeza*). Cosa apprezza Gracián dei poeti *cancioneriles*? In prima istanza, nella dialettica tra *obscuritas* e *perspicuitas*, la *ambiguitas* e l'*antitheton* sottostanti alla concezione della vita che è morte, della morte che è vita, della pena che è gioia: concetti tutti espressi in forme brevi e pregnanti basate sul paradosso, coadiuvato dall'*annominatio*, lo zeugma, la sillepsi. Testi ancora più artificiosi se contengono immagini e componenti figurative quali le invenzioni, gli enigmi, gli indovinelli includenti nel *mote* la perfezione della *brevitas*. Il fatto che Gracián li esemplifichi con frammenti tratti esclusivamente

dal *Cancionero General* corrobora le affermazioni di Vicente Beltrán il quale, nelle sue ricerche sulla lirica cortese, ha inseguito le forme concettistiche, considerandole sporadiche nelle generazioni iniziali di poeti, intensificate fino alla *plenitud* a partire dalla generazione di Jorge Manrique: ebbene, sono proprio quelli gli autori scelti da Gracián.

Della scrittura propriamente barocca, la preferenza di Gracián va a Góngora che, già abbondantemente citato nell'*Arte* (53 i riferimenti a sonetti, *letrillas*, *romances, décimas*), viene ricordato nell'*Agudeza* anche come autore di *Las firmezas de Isabela* (9 volte), del *Polifemo* (2) e delle *Soledades* (1). Fra i gongorini assai citati sono gli aragonesi, e in particolare i fratelli Leonardo de Argensola, più citato, (con 28 testi Bartolomé, ma ugualmente lodato è Lupercio con 7); insieme a loro, il grande Carrillo y Sotomayor (16 testi), Villamediana (7) e altri.

La considerazione in cui Gracián tiene Lope de Vega (35 testi con ben 21 sonetti) è stata oggetto di abbondanti commenti critici. Quale Lope immortala Gracián? Solo ed esclusivamente il Lope concettista e moralista dei sonetti in lode dei santi, quelli assai cupi e oscuri riuniti nelle *Rimas sacras*, quelli della "moralità concettosa", come sono stati definiti. E se da un lato il gesuita non seppe – o non volle – cogliere e offrire numerosi testi pieni di grazia né l'alto pathos di tanta lirica religiosa lopiana, dall'altro propone versi di tono più leggero tratti dalle sue *pièces* drammatiche o dalle novelle.

Un caso particolare riguarda la quasi esaltazione che Gracián fa delle traduzioni di Marziale approntate dal canonico Manuel de Salinas, poeta in proprio, e che egli incluse nell'*Agudeza* in modo massiccio, anche se nella seconda parte ben si percepisce la sua rottura con lui. E se nell'*Arte* era prevalso il gusto per il Marziale epigrammatico, in questa seconda redazione le preferenze vanno a testi di contenuto moraleggiante.

È nella definizione della scrittura della storia, confinante con la letteratura sapienziale, che Gracián attribuisce maggiore pregnanza al tratto stilistico della condensazione, cristallizzata nei detti eroici e negli apoftegmata; l'abbondanza di scrittori romani citati per illustrarli è quasi superata dall'Erasmo raccoglitore di apotegmi "salsi", nonché dai tacitisti e senechiani Botero (8 volte) e Boccalini (10). In contrasto con l'esigua presenza di scrittori francesi (Muret, in VIII, Matthieu in XXXVIII, Filhol), Gracián concede abbastanza spazio agli italiani; molto presenti sono anche le autorità in ambito religioso e teologico (Urbano VIII, Angeriano), i precettisti (Scaligero, Carducho) e grandi poeti Guarini (8 testi) e Marino (9).

Nella seconda parte, trattando dell'acutezza composta, Gracián include una letteratura più moraleggiante, e un maggior numero di testi lunghi in prosa; si addensa la citazione di prediche e sermoni e ritorna la letteratura *antigua* in volgare con l'alta stima accordata all'infante don Juan Manuel e il suo *Conde Lucanor* (5 presenze) i cui racconti sono riportati per intero a modo di lunghi apologhi, alla pari con la coeva narrativa picaresca concettistica e moraleggiante del *Guzmán de Alfarache*. A tale proposito meraviglia la quasi ignoranza di Quevedo, autore tacitiano per eccellenza, scrittore arguto e ingegnoso, il cui *Buscón*, è stato detto, avrebbe potuto da solo riempire tutto il trattato graciano

con le sue varietà di acutezze. Citato solo attraverso brevi frammenti lirici, Quevedo non trova posto nell'*Agudeza* come autore in prosa, e ciò probabilmente per la rigidità religiosa di Gracián, il quale non volle mai superare il limite della moralità di fondo necessaria all'espressione acuta -ecco perché totalmente assente l'eros!-, ma anche per la scarsa considerazione che egli aveva dell'equivoco, considerato concetto volgare, davanti al quale invece Quevedo mai aveva indietreggiato, neanche quando superava la frontiera dell'ortodossia.

Più clamorosa**,** e su ciò molto si è scritto, l'occultazione volontaria e totale di Cervantes. Eventuale allusione critica al titolo del *Chisciotte* viene da alcuni considerato un passo del Discorso LX: «Né fu Aristarco, ma un mostro colui che mise in ridicolo l'acutezza: antipodo dell'ingegno la cui mente doveva essere il deserto del discorrere» (p. 365), forse un rimando all'*ingenioso hidalgo*. Allo stesso modo ha colpito da sempre lo scarso apprezzamento concesso dal gesuita al teatro, alla *comedia nueva* in particolare.

Il Parnaso dei predicatori risulta dominato da una parzialità marcata da figure della propria terra aragonese, essendo forse Gracián condizionato da probabili impegni con le cerchie di letterati locali e da qualche dovere verso la Compagnia.

Insomma, l'*Agudeza,* come ben dice Emilio Blanco per l'*Arte*, è, in fin dei conti, un' «antología parcial y comprometida».

10. *Gracián e la letteratura*

È possibile parlare di Gracián come critico letterario, al di là delle continue enfatizzazioni dei vari autori nominati? Alcune riflessioni si possono fare a questo riguardo, a cominciare dalla scarsa presenza del teatro appena ricordata. Certamente Gracián, per esemplificare il concetto, si avvale di non pochi segmenti di testi teatrali, ma in nessun momento attribuisce loro lo statuto di genere, né si pronuncia sul plot o sull'invenzione drammaturgica vera e propria, ma li cita in quanto valutabili per il linguaggio artificioso che offrono («Emporio di concetti», per esempio, definisce la commedia *Querer por solo querer*). Altrove ne parla accomunando le opere drammatiche alle finzioni composte e a narrazioni favolistiche quali i poemi epici, considerandole, nel trattato finale sugli stili, una sorta di *fabula* labirintica da cui uscire con piacere: sta, come sempre, spostando l'attenzione verso la fruizione estetica del lettore-spettatore. Dà grande considerazione ai *pasos* e al teatro comico di Lope de Rueda, inventore di divertentissime trame da cui uscire con grande partecipazione e godimento di colui che legge e ascolta, mentre elenca soltanto gli autori della *comedia nueva*: oltre a Lope, del quale riconosce la grandezza, ma critica l'eccessiva produzione, Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Calderón de la Barca. Ma la sua preferenza va – altra grande distanza rispetto al nostro canone – al teatro di Góngora, a Jerónimo de Villaizán e Antonio Hurtado de Mendoza proprio perché *conceptuosos*, superati soltanto da *Il Pastor Fido* del Guarini. Nessun accenno al teatro gesuitico.

Negli ultimi capitoli, a partire dalla presentazione dell'acutezza composta, Gracián ci offre in modo più ordinato la sua concezione della scrittura

poetica, quasi volesse comporre un trattato di stilistica centrato soprattutto sull'epica e la scrittura della storia (LX, p. 364-69), parlando di ethos e di risorse quali l'uso dei concetti nei diversi generi, nonché del loro rapporto con la metrica, gli epiteti, la pregnanza del verbo.

Se alcune volte si permette giudizi critici negativi, come dei «conceptos de alforja» o «conceptos de un día» (LXII, p. 374), lo fa focalizzando il polo del destinatario («È crudeltà, non arte, condannare per un' intera ora colui che legge o ascolta alla soffocante prigione di una metafora [...]; i *Ragguagli* del Boccalini sono ingegnosi e tuttavia annoiano con le loro monotone allegorie» LI, p. 324), condannando le lungaggini che demotivano il fruitore privato di una parte del piacere dell'ingegnosità; promuovendo continuamente la decifrazione acuta: «come l'agire con calcolo e una seconda intenzione nasce da un sovrappiù di ingegno, così lo scoprire tale calcolo e metterlo in rilievo costituisce una duplice sottigliezza» (XXVI, p. 190).

Tutta l'attenzione accordata al fruitore del messaggio permette di registrare legittimamente un grande parallelismo fra la teoria graciana dell'acutezza e la concezione neoretorica degli anni '70 della *figura* come alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato, secondo la quale la peculiarità del discorso letterario si fonda nella *figuralità*. Vale a dire che un enunciato, per essere considerato letterario, deve avere un tasso di *figuralità* che lo distingua allontanandolo dal grado zero della comunicazione neutra. Figuralità uguale artificiosità. E si può dire che Gracián, come altri scrittori barocchi, va più in là, fino a specializzare l'artificio orientandolo verso la straordinarietà e l'estremo come grado supremo della comunicazione artistico-linguistica. È l'ultima conseguenza della teoria dell'*admiratio* in cui la rarità divora la funzione poetica del linguaggio, con e senza dipendenza dai contenuti. Modalità debordante il senso. Semantica di forme generatrici di forme di senso al di sopra della comunicazione. E legittimo sembra paragonare la teoria graciana con la teoria di Freud sul *witz*, sul potere stimolante dei rapporti inaspettati del misterioso e del sorprendente, veicoli di unificazione e spostamento del linguaggio dell'inconscio e dell'associazionismo del lavoro onirico.

Sotto questo aspetto è estremamente indicativo il valore concesso nell'*Agudeza* all'arte della citazione. Ipersfruttata dalla poetica barocca, essa viene da Gracián sviscerata in tutte le sue possibili forme mediante il trattamento dell'erudizione acuta. Spesso la citazione appare camuffata o soltanto allusa, sulla linea delle modalità ricorrenti nella pratica del pulpito; più interessante risulta quella mancante di un pezzo, e quindi manipolata, così da essere inclusa fra gli orientamenti moraleggianti. E se molte citazioni appaiono deformate perché ricordate a memoria, l'uso modificato di altre evidenzia la volontà emulativa di riuscire a rendere acuto qualche testo che originariamente non lo era. E lo stesso piacere che sta alla base dell'economia dell'energia psichica nella teoria freudiana è alla base dell'idea di fruizione e piacere della poetica barocca. La presenza attiva del fruitore è sempre necessaria e Gracián lo afferma in tanti momenti del suo trattato, precisando, nelle sue varie gerarchizzazioni, la funzione del lettore, analizzando i meccanismi di produzione del piacere e identificando tale produzione con la deviazione e l'ostacolo del messaggio verbale rivolto al

lettore: quanto maggiore è l'impedimento, maggior gusto ci sarà nel superarlo. E così come Gracián riconosce che, essendo l'ingegno ambidestro, discorre su due versanti (XVI e LIX), Freud riconosce l'affinità e vicinanza concettuale che nell'associazione psicologica hanno le idee opposte e contrarie, suscitabili per analogia o per contrasto (il lapsus ne è la prova).

Non si può concludere senza ricordare che Gracián, con la sua estetica e la sua semantica, stava offrendo il miglior modo di superare la postuma contrapposizione fra *culteranismo* e *conceptismo,* avendo saputo valutare ambedue le varietà di scrittura ugualmente artificiose e guidate dalla stessa ingegnosa acutezza. E dando il giusto rilievo alla grandezza della propria scrittura, di una qualità altissima, cristallizzazione perfetta, diremmo, di tante figure argute spiegate lungo il trattato attraverso uno splendido periodare e la bellezza di alcune definizioni. Ecco qualche esempio: cercare di definire l'ingegno «sarebbe come mettersi a misurare la perennità di una fonte e voler contare le sue gocce» (L, p. 314); i concetti sentenziosi «lasciati cadere in mezzo a una narrazione o un discorso [sono] come le perle dell'aurora sopra ai fiori fragranti» (XXIX, p. 223), le definizioni «brevi lampi dell'ingegno» (XLVIII, p. 304), le parabole «pitture narrate» (rovescio della classica definizione di *pictura tacitum poema*), gli equivoci «parola a doppio taglio e un significante dal duplice riflesso» (XXXIII, p. 239); «Esistono labirinti del discorso che il Teseo della mente, con il prezioso gomitolo di un'esatta perspicacia, misura e vince: è questa la sottigliezza del disimpegno» (XLV, p. 296).

Centrale nella biografia artistica e nel pensiero dell'autore, l'*Agudeza* illumina e permette di capire meglio l'intera sua opera (senza concetti non si può essere né politici, né eroi, né discreti, né prudenti, né saggi), e di leggere il *Criticón* come *summa* di tutto l'artificio acuto e ingegnoso in essa già spiegato e analizzato. Tutto il romanzo è percorso dalla gigantesca antitesi che è l'opposta visione del mondo di Critilo e Andrenio, i due pellegrini di una finzione complessa che si risolve nella *concordantia oppositorum* finale e armoniosa dell'arrivo all'Immortalità.

"Chiave di volta" che permette di comprendere la morale filosofica, il pensiero politico e l'estetica graciane, "arcobaleno" che abbraccia la scrittura barocca tutta, l'*Agudeza* è sicuramente, «prodezza intellettuale del più alto rango» come ebbe a dire uno dei suoi migliori critici, Robert Curtius.

Nota bibliografica

Si segnalano in primis le collettanee, a partire dal classico *Homenaje a Baltasar Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1958 alle più recenti: *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de los Filólogos Aragoneses*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1986; *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Aesthetica preprint, Palermo 1987; *El mundo de Baltasar Gracián. Actas del Coloquio Internacional de Berlín*, a cura di S. Neumeister e D. Briesemeister, Berlin 1991; *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, coord. J. Ayala, Anthropos, Documentos A,

5, Barcelona 1993; *Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*, coord. J. Ayala, Anthropos, Suplementos 37, Barcelona 1993; *Gracián hoy*, ed. Alfonso Moraleja, *Cuaderno Gris III*, Universidad Autónoma de Madrid 1994-95; *Baltasar Gracián*, *IV Centenario (1601-2001)*, Actas del I y II Congreso Internacional, Zaragoza 2000; *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián. Simposio filosófico-literario*, UNED-Calatayud, Diputación, Zaragoza 2000; *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, coord. Aurora Egido e M. Carmen Marín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (2001) (alle pp.175-227 Elena Cantarino, *Bibliografía*); *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Granada, Universidad 2003; *Baltasar Gracián en sus obras*, Actas del II Coloquio Internacional, 2003; *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, coord. Elena Cantarino e Emilio Blanco, Madrid, Cátedra 2005.

Sulla teoria, le fonti e i rapporti con la cultura coeva è insostituibile l'enciclopedica monografia di Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe,* Ginevra, Slatkine 1992 e Paris, Champion 1992. Sulla doppia redazione vid. l'esauriente Introduzione di Emilio Blanco alla sua edizione di Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Clásicos Cátedra 443, Madrid 1998, pp. 9-124; Mercedes Blanco, "Gracián reescritor. Un análisis comparativo de *Arte de ingenio y Agudeza y Arte de ingenio*", in *Baltasar Gracián. IV Centenario* cit., II, pp. 97-131; Antonio Pérez Lasheras, *Arte de ingenio* y *Agudeza y Arte de ingenio*, in *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión* cit., pp. 71-78; José E. Laplana Gil, "Arte de erudición", in *Baltasar Gracián.IV Centenario* cit.I, pp. 257-277. Esaurienti le introduzioni di Aurora Egido alle sue edizioni facsimili di *Arte de ingenio, tratado la Agudeza*, Juan Sánchez, Madrid 1642, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2005, "Estudio preliminar", pp. VII-CXLVII e di *Agudeza y Arte de ingenio*, Juan Nogués, Huesca 1648, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2005, "Estudio preliminar", pp. XI-CLXXI.

Sulla peculiarità del pensiero precettistico e le idee originali che contraddistinguono il gesuita cfr. anche P. González Casanova, «Verdad y agudeza en Gracián», in *Cuadernos Americanos* 70, 1953, pp.143-60; Blanca Periñán, *Ciencia de la poesía y conceptismo. Técnicas de la sorpresa en Alonso de Ledesma*, in *Miscellanea di Studi Ispanici,* 28, 1974, pp. 97-156; Emilio Hidalgo-Serna*,* "Filosofía del ingenio: el concepto y el método ingenioso en Baltasar Gracián", in *Revista de Filosofía*, 1980, XVIII, n.1, pp. 69-85; Ceferino Peralta Abad, "El eclecticismo estético de Baltasar Gracián en la *Agudeza*", in *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, pp. 763-73; Juan Manuel Rozas, "El compromiso moral en la *Agudeza* (y en las *Poesías varias* de Alfay)", in *Gracián y su época,* cit, pp.191-200; Aurora Egido; "Ingenio y autoridad en la cita conceptista", in *La recepción del texto literario*, J. E. Etienvre e L. Romero eds., (Coloquio de la Casa de Velázquez- Departamento de Filología española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, Abril 1986), Publicaciones de la Universidad, Zaragoza 1988, pp. 105-15; Mercedes Blanco*, "*El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de *Agudeza*", in *Criticón*, 43 (1988), pp.13-36; Eadem, "Ingenio y autoridad

en la cita conceptista", in *La recepción del texto literario* cit., pp. 105-15; Aurora Egido, "La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco" e "La variedad en la *Agudeza* de Gracián", in *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona 1990, pp.9-51 e pp. 241-58; Karl Ludwig Selig, "La *Agudeza* y el arte de citar', in *El mundo de Gracián*, cit., 1991, pp. 67-74; Valentina Nider, "'Reparo' y 'reparar': apuntes sobre el léxico de la *Agudeza y arte de ingenio*", in *Criticón*, 53, 1991, pp. 97-108; Emilio Hidalgo Serna, *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián. El concepto y su función lógica*, Anthropos, Barcelona 1993; Luciano Anceschi, "La poética di Gracián in Europa", in *Italian Lyric and Tradition: Essays in Honour of F. J. Jones*, a cura di G. Bedani, R. Catani e M. Slowikowska, Cardif, University of Walles 1993, pp. 23-36; Aurora Egido, "La 'circunstancia especial' en la *Agudeza"*, in *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia 2000, pp. 27-47; Jorge M. Ayala, "Ingenio, causa principal de la agudeza y complemento del juicio", in *Conceptos* I, 2004, pp.115-32; Pablo Cuevas García, "El epígrafe en la *Agudeza*", *Conceptos* 6, 2009, pp. 87-118; José Enrique Laplana Gil, "El concepto de erudición", *Conceptos* 8, 2011, pp. 39-54.

Sulla cultura italiana in Gracián: Joseph L. Laurenti, "La admiración de Gracián por Italia", in *Archivo Hispalense*, 43, 1965, pp. 265-73; Benito Pelegrin, "Fra antichi e moderni. Gracián: dall'*Agudeza* al *Criticón*", in *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, cit., pp. 55-64; Felice Gambin, "Le parole e il silenzio: per un approdo alle due biblioteche italiane di B. Gracián", in *Rassegna Iberistica*, 39 (1991), pp. 17-24; Beatrice Garzelli, "Dall'*Arte de ingenio* al *Criticón*: percorsi di letteratura italiana nell'ottica barocca del padre Gracián", in *Gracián desde Italia. Cinque studi*, a cura di Alessandro Martinengo, Viareggio-Lucca, M. Baroni ed. 1998, pp. 107-36 e 265-76.

Sul canone graciano: J. Ignacio Elizalde, "Gracián: conocimiento y aprecio de los autores españoles", in *Actas del X Congreso de la AIH,* ed. A.Villanueva, PPU, Barcelona, 1992, pp. 905-13; Antonio Pérez Lasheras, "La literatura española en la *Agudeza* de Gracián", in *Bulletin Hispanique*, 2007, pp. 545-88; Emilio Blanco, "Los géneros literarios en Baltasar Gracián", in *El mundo de Baltasar Gracián* cit., pp. 219-46; Idem, "Gracián y la recepción del canon poético", in *El canon poético en el siglo XVII: Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 453-74; Maxime Chevalier, "Gracián y la tradición oral", *Hispanic Review*, 44, 1976, pp. 333-56; Francis Cerdán,"Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la *Agudeza*. Apuntes bibliográficos y algunas consideraciones", in *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz,* Kassel, Reichenberger 1987, pp.175-82; Hillary Dansey Smith, "Baltasar Gracián's Preachers: Sermon-sources in the *Agudeza*", in *Bulletin of Hispanic Studies* 63,1986, pp. 327-38; Jeanne Battesti-Pelegrin, "La lyrique du XV siècle à travers le conceptisme de Gracián", *Cahier d'Etudes Romanes*, 10, (1985), pp. 33-35; Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero,* Publicaciones de la Universidad, Santiago 1995; M. Isabel Toro Pascua, "Gracián y los poetas de cancionero: Del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza y arte de ingenio* (1648)", in *Conceptos*, 6 (2009), pp. 67-85; Vicent Beltrá, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona 1988 e Idem, *El*

estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario, PPU, Barcelona 1990; Alberto Navarro González, "Garcilaso y Gracián", in *Academia Literaria Renacentista,* 4,1986, pp. 247-69; K. Larsen, "The Presence of Luis de Camões in Gracián's *Agudeza y Arte de ingenio*", en *Mester*, X, 1981, pp. 4-13; M. J. Woods, "*Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit",* Warsminster,1995; Gonzalo Sobejano, "Góngora en Gracián", in *Calíope* (2002), pp.19-35; Antonio Carreño, "Gracián y sus lectores en el *Romancero* de Luis de Góngora", en *Actas del IX Congreso de la AIH*, ed. S. Neumeister, Vuervert Verlag, Frankfurt 1989, I, pp. 395-403; Angelina Costa, "Versos y doctrina de Carrillo y Sotomayor ilustran la *Agudeza y Arte de Ingenio"*, in *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell*, Granada 1989, I, pp. 319-32; Alberto Blecua, "Sebastián de Alvarado y Alvear, el P. Matienzo y Baltasar Gracián", in *Estudios de Filología y Retórica en homenaje a Luisa López Grigera,* ed. Elena Artaza*,* Bilbao Universidad, Deusto, 1998, pp. 77-127; Ceferino Peralta Abad, "La ocultación de Cervantes en Baltasar Gracián", in *Gracián y su época* cit., pp. 137-56; Karine Durin, "Los frutos del concepto y las flores de la poesía: Lope de Vega en la *Agudeza y arte de ingenio"*, in *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, ed. M. Luisa Lobato e F. Domínguez, Iberoamericana, Madrid 2004, pp. 669-710; Juan A. Jimeno Rodríguez, "'Fecundo' y 'facundo': Lope de Vega en las dos versiones de la *Agudeza* de Baltasar Gracián", in *Las letras del siglo XVII: archivos, intertextualidades y herramientas digitales*, Salamanca 2020 (Dialnet, Unirioja.es>artículo); Antonio Sánchez Jiménez, "Baltasar Gracián y las *Rimas sacras (1614)* de Lope de Vega: Lope como base del conceptismo sacro de la *Agudeza y arte de ingenio*", in *Calíope* 12, 2006, pp. 7-24. Federico Sánchez Escribano, "Gracián ante la comedia española del siglo XVII", in *Revista de literatura*, 19, 1961, pp. 113-115.

Su Gracián precursore: B. Periñán, "Lenguaje agudo entre Gracián y Freud", in *Studi ispanici* 3, 1977, pp. 69-93; Benito Pelegrín, "La Retórica ampliada al placer"; *Diwán* 8-9, 1980, pp. 35-80; Emilia D'Agostino, "Para una estética de la sorpresa. El ingenioso arte y sus agudezas", en *Baltasar Gracián. El discurso de la vida* cit., pp. 40-45.

Nota di traduzione

La presente traduzione è stata condotta sul testo dell'*Agudeza y arte de ingenio* contenuto alle pp. 303-801 delle *Obras completas* di Baltasar Gracián, ed. de Luis Sánchez Laílla, introd. de Aurora Egido, Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal, Madrid 2001.

Questa nuova edizione italiana dell'*Agudeza* rivede, corregge e modifica profondamente la versione già approntata per i tipi di Aestetica (Palermo 1986, e recentemente riprodotta, Milano 2020); ho reintegrato inoltre nel testo le numerose citazioni che erano state tradotte in nota e che ho tentato di restituire, se non nella rima, perlomeno nella veste metrica. Ciò ha permesso di cogliere la stretta imbricazione fra la parte esplicativa e quella esemplificativa del testo, costruito in gran parte come un trattato con scopi didattici. Tuttavia

la frammentarietà e la varietà delle citazioni ha comportato un approccio via via diverso e non poche licenze poetiche. Particolarmente ingrato è stato rendere in italiano le versioni del canonico Salinas, e non solo perché si trattava di traduzioni preesistenti, ma perché in molte di esse il testo originario veniva indebitamente ampliato quando non, a volte, travisato. Fra i casi più significativi la trasformazione nel Disc. XXIX dell'*avara catasta* di Marziale 6, 29 (ossia il banco su cui veniva "bandita" la vendita degli schiavi) in *mazmorra foragida* («ni de esclavo infeliz que su avariento/dueño encerró en mazmorra foragida»: «né d'infelice schiavo che il padrone/avaro imprigionò come un bandito»), e nel XXXVII la resa del verbo *crispant*, "brandiscono" dell'epigramma a Cordula («Hinc amor, inde timor connixi hastilia crispant») con l'aggettivo *crespas* («la lucha astillas crespas multiplican»: «moltiplican la lotta crespe lance»).

Per quanto riguarda la materia specifica del trattato e la sua tessitura retorica, ho cercato di rendere in maniera uniforme, oltre a termini chiave quali *concepto* ("concetto") e *agudeza / sutileza* ("acutezza" / "sottigliezza", "acume"), verbi ricorrenti come *ponderar* ("valutare", "considerare") e di rispettare le coppie oppositive che la sostengono quali *paridad / disparid/*" ("parità" / "disparità"), *proporción / desproporción* ("proporzione"/ "sproporzione"), *consonancia / disonancia* ("consonanza" / "dissonanza"). Diverso è il caso della coppia *semejanza / desemejanza*, laddove ho mantenuto il primo termine nella sua generica valenza retorica ("somiglianza" in opposizione a "dissimiglianza"), ma l'ho sostituito con "similitudine" quando si riferisce alla sua applicazione a esempi e casi concreti. Stessa scelta ho adottato per il termine *artificio*, che ho mantenuto quando rappresenta un'alternanza al concetto di *arte*, ma interpretato come "calcolo", quando tocca la sfera morale e le intenzioni nascoste dell'individuo (in particolare nel Disc. XXVI). Fuori dalla dialettica oppositiva concetti quali *exageración* e *encarecimiento,* corrispondenti alle figure retoriche dell' "iperbole" e dell'"enfasi" e quello, centrale nell'opera graciana, di *crisis* ("critica").

Maggiore attenzione ha richiesto la traduzione della triade *misterio, dificultad, reparo*, trattandosi, come dimostra la loro contiguità già presente in *Arte* e poi ribadita nel Disc. XI dell'*Agudeza,* di tre sfumature di uno stesso tipo di acutezza basata, come sempre, sulla connessione fra due termini (gli *extremos* tante volte citati). Una connessione evidente nel primo caso (ossia già di per sé caratterizzata da una pregnanza che ho reso attraverso l'alternanza "mistero" / "misterioso/a", pur consapevole del significato ben più complesso che hanno questi termini in italiano), inserita in una dimostrazione logica negli altri due. Da qui la scelta di rendere *dificultad / dificultar* con "obiezione" e "obiettare", per significare una contestazione atta a suscitare una risposta "acuta", e *reparo / reparar* con "rilievo" / "rilevare", "soffermarsi su", per indicare una battuta d'arresto nell'argomentazione e avviarla verso la sua conclusione.

Una considerazione a parte merita l'alternanza *empeño / desempeño,* in quanto, mentre il secondo termine appare quasi sempre funzionale al meccanismo dell'acutezza ("scioglimento", "risoluzione", "via di uscita"), il primo copre una gamma più vasta di significati configurandosi, specie nella seconda parte, come "sfida, prova da superare" (Disc. LVI-LVII).

Per quanto riguarda lo stile, ho cercato di rispettare, per quanto possibile, la concisione che caratterizza tutta la prosa di Gracián, senza cedere alla tentazione di spiegare o aggiungere soggetti o argomenti mancanti. Farò solo un esempio tratto dal commento a una delle tante citazioni da *Las Firmezas de Isabela* di Góngora, laddove la coprotagonista, Violante, paragona la sua gelosia alla breve vita del fiore, dal caratteristico colore violaceo, della meraviglia:

> Pondera la brevedad, repara en lo azul de su gala, y acomoda por exageración. (Disc. XI)

> [Violante] Valuta la brevità [della vita del fiore], si sofferma sul turchino della sua veste e aggiusta per iperbole.

Non è questo l'unico caso (se ne potrebbero elencare molti altri) in cui il gesuita chiama in causa il lettore per ricostruire i vari passaggi delle sue argomentazioni animate, come si è detto, da intenti pratici e didattici. E tutto ciò senza smentire il rigore teorico che le sorregge e che costituisce il fascino del suo trattato. Infine, per quanto riguarda i numerosi giochi di parole presenti nel testo, rimando, ove non è stato possibile renderli nella nostra lingua, alla spiegazione contenuta nelle note.

Dedico questa nuova versione dell'*Agudeza* alla memoria di mio padre, ingegnoso ingegnere.

G. P.

Avvertenze

Note ai testi spagnoli e italiani

Il sistema delle annotazioni che si adotta intende offrire al lettore italiano informazioni storico-culturali succinte, brevi dati biografici sugli autori più significativi, identificazione dei testi citati con rinvio a edizioni moderne e reperibili. Tuttavia, il ricorso a edizioni dell'epoca ha consentito in più casi la risoluzione di problemi presentati dai testi citati, che ne rendevano ardua la comprensione. Mi è stata utile, per quanto riguarda i predicatori, la ricca documentazione offerta da Peralta *et alii*.

B. P.

Nota ai testi latini

Gracián impiega, a dimostrazione e sostegno della sua teorizzazione, un numero impressionante di autori latini e neolatini, patristici, del Nuovo e dell'Antico Testamento. Le citazioni sono state tutte controllate e riviste sulla base delle edizioni di cui si dà conto nelle note relative e nella bibliografia: moderne edizioni scientifiche, repertori di uso universale (come il Migne), edizioni cinque e seicentesche. Tuttavia, e particolarmente nel caso delle composizioni poetiche, il lettore non troverà riprodotte meccanicamente le più affidabili edizioni moderne, frutto di ormai secolare decantazione filologica; si è cercato infatti di restituire il più possibile la fisionomia dei brani scelti che corredavano *l'editio princeps* dell'*Agudeza*, lasciando a testo lezioni rifiutate dai moderni editori, ma che tuttavia hanno dignità di tradizione,[2] o che dànno comunque senso. Inoltre tale operazione illumina certi passaggi del traduttore spagnolo Salinas, citato frequentemente da Gracián, che altrimenti apparirebbero senza relazione col testo latino. Gi errori ovviamente sono stati corretti, e la punteggiatura ricondotta all'uso moderno.

G. C.

[2] Basti a titolo di esempio Marziale 9, 15 riprodotto nel Discorso XVIII: lascio a testo sia la lezione *tumulo* (della famiglia γ) respinta dai moderni editori in favore di *tumulis*, che *celebrata* (contro *scelerata* edd.), lezione che, pur non registrata negli aparati, si legge in numerose edizioni antiche (Ingolstad 1602, Lione 1744, Amsterdam 1745). A Marziale 8, 6, 3 (Discorso V) la lezione *fumosa* (edd.) è congetturale; ho perciò restituito *furiosa*, che è della tradizione; come al v. 12 la lezione *et bibit ipse* (contro *vividiusque* edd.) è dei codici cosiddetti Italici (o *recentiores*) e corrisponde a "Achille ha bevuto" di Salinas: la lascio perciò a testo. Mentre *tantum* di Ovidio, *Pont*., 1, 2, 1, citato nel Discorso XXXI, è un banale refuso per *tanti*, che metto a testo. Così *Galatea* è un errore per *galeata* (Ausonio, *Opuscula*, 23, 7, citato nel Discorso XXXVI), che restituisco. E ancora *aris* per *avis* dell'Emblema LIV di Alciato (Discorso XXXVI), e *arcas* per *arca* di Marziale 5, 42, 1 (Discorso XLIII). Ma l'esemplificazione potrebbe continuare molto a lungo.

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito
www.edizioniets.com
alla pagina

http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=philosophica

Pubblicazioni recenti

318. Meroi Fabrizio, *Figure del molteplice. Varietà e variazione in Leon Battista Alberti*, 2024, pp. 184.
317. Gracián Baltasar, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Introduzione di Blanca Periñán, Traduzione di Giulia Poggi, Note a cura di Giuliana Crevatin e Blanca Periñán, 2025, pp. 396.
316. Dividus Alessandro, *The Spiritual Structure of Society. L'organicismo sociale nel pensiero di Sir Henry Jones*, 2024, pp. 236.
315. Marcheschi Matteo et Parducci Tommaso [sous la direction de], *La catastrophe retenue. Le XVIIIe siècle et la mesure de l'inattendu*. In preparazione.
314. Capocci Mauro, Ienna Gerardo [a cura di], *La Società nella Scienza. Critica, Epistemologia e Politica in Marcello Cini*. In preparazione.
313. Bandi Fabrizia, *Spazi virtuali. Esplorazioni estetiche tra ambienti elettronici e immersivi*, 2024, pp. 148.
312. Donà Massimo, *È un enigma, questo. La filosofia di Moby Dick*, 2024, pp. 164.
311. Gadamer Hans-Georg, *In dialogo con Paul Celan*, cura e traduzione di Elena Romagnoli, 2025, pp. 84.
310. Guastamacchia Giuseppe [a cura di], *Il tempo ritrovato. Scritti per Massimo Ferrari*, 2024, pp. 288.
309. Lenner Leonardo, Visum-factum. *Vedere, immaginare, fare in Vico*, 2024, pp. 280.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2025