

Comparsa e scomparsa della guida nel pensiero filosofico di Baltasar Gracián (1601-1658)

I.

All'origine il drama ed il naufragio ¹: «Ya estamos en el mundo» ². All'origine gli inganni, le menzogne, le apparenze, le sofferenze nel corpo e nell'animo. All'origine questo mondo; ma che cosa può fare l'uomo «¿(...) sino pisarlo, procurando salir dél como mejor pudiere?» ³.

Ma perchè Dio, l'Autore calderoniano de *Il gran teatro del mondo* vuole una rappresentazione di personaggi affamati e scontenti? Perchè ha bisogno di un misero sudario? Il Dio di Giobbe tace.

Ma nessuna fuga ascetica, così cara a Schopenhauer lettore di Gracián, è possibile. Nessuna rassegnazione è permessa dall'*oscuro e fangoso* orizzonte del mondo. A nulla servono i lamenti dei personaggi: ormai l'Autore ha deciso, dobbiamo recitare e *recitare bene, perinde ac cadaver* ⁴. Non ci rimane, ormai, che calpestarlo questo mondo, abbracciarlo e sporcarcene. Vivere, *recitare bene* è il grande dramma umano. Come il naufrago Critilo non ci resta altro da dire: «—¡Oh vida, no habías de començar, pero ya que començaste no habías de acabar!» ⁵. Qui, ogni ipotetica ed utopica arcadia è smentita:

1 Sintomatico ci sembra il fatto che *El Criticón* di Baltasar Gracián cominci con un naufragio. Interessanti e pregevoli analisi su questa grande metafora del pensiero occidentale sono svolte da H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, introduzione di R. Bodei, trad. it. di F. Rigotti, Bologna, 1985.

2 BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, edición, introducción y notas de E. Correa Calderón, I parte, Madrid, 1971, Crisi V, *Entrada del Mundo*, p. 59.

3 Ivi, p. 58.

4 A questo proposito, si vedano le interessanti analisi di B. Pelegrín nel saggio introduttivo a B. GRACIÁN, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, edición y estudio introductorio de B. Pelegrín, Zaragoza, 1983, pp. 21-39.

5 B. GRACIÁN, *El Criticón*, cit., I parte, Crisi I, *Náufrago Critilo encuentra con Andrenio, que le da prodigiosamente razón de sí*, p. 10.

estamos en el mundo». Un mondo col quale dobbiamo lottare; un mondo nel quale dobbiamo vivere. Significativa risulta a questo punto la frase dell' aforisma I33 dell' *Oraculo Manual y Arte de Prudencia*: «hace de vivir con otros, y los ignorantes son los más; para vivir a solas, ha de tener o mucho de Dios, o todo de bestia»⁶.

Anche Andrenio, quanto prima, si rende conto della malvagità e dell' ipocrisia degli uomini; ed entrato nel mondo, «en una de sus más celebres ciudades, gran Babilonia de España»⁷, si chiede: «¿(...) dónde están estos hombres?»⁸.

6 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, edición y estudio preliminar de M. Batllori e C. Peralta, Madrid, 1969, p. 402. Per *El Héroe, El Político D. Fernando el Católico, El Discreto, Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, abbiamo ritenuto opportuno, in mancanza di un'edizione critica delle opere di Gracián, fare rifimento a questa edizione. Non ci sembra fuor luogo, benché la nostra affermazione meriterebbe un'analisi più particolareggiata, ricordare l'assenza di una vera e propria traduzione italiana dell' *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. L'ultima traduzione italiana di quest'opera di Gracian, ormai irreperibile, risulta essere: B. GRACIÁN, *Oracolo Manuale e Arte di Prudenza*, introduzione e traduzione di A. Gasparetti, Milano, 1967. Una traduzione molto discutibile, condotta con poche conoscenze del pensiero del gesuita spagnolo, con veri e propri addensamenti semantici in alcuni casi ed un incomprensibile slittamento in altri (valga, come esempio, l'incomprensione della differenza tra *persona* e *hombre*). La traduzione di Gasparetti, Milano, 1967. Una traduzione molto discutibile, condotta con poche conoscenze del pensiero del gesuita spagnolo, con veri e propri addensamenti semantici in alcuni casi ed un incomprensibile slittamento in altri (valga, come esempio, l'incomprensione della differenza tra *persona* e *hombre*). La traduzione di Gasparetti non riporta inoltre le due *Aprobación* e la *dedica* contenute nell'edizione spagnola. Non riusciamo a capire perchè il traduttore, che ha senza dubbio innumerevoli meriti di ispanista, abbia sostituito, in tutti gli aforismi, il corsivo di Gracián con lettere maiuscole, allargate e staccate del rimanente testo. Così facendo si rischia, a nostro giudizio, di rompere l' «unità» dell' aforisma e di non coinvolgere nel ritmo della scrittura né l'intero blocco rimanente né quell' «immaginario» titolo dell' aforisma.

7 Id., *El Criticón*, cit, I parte, Crisi V, *Entrada del Mundo*, p. 71. Ci sembra opportuno ricordare la vera e propria battaglia nata recentemente in B. PELEGRIN, *Le fil perdu du «Criticón» de Balasar Gracán: objectif Port-Royal. Allégorie et composition «conceptiste», Marseille, 1984*. La proposta di Pelegrín portata avanti in questo testo, soprattutto nella prima terza parte, è tesa a smantellare l'idea de *El Criticón* come *roman agéographique* accettata dalla critica gracianesca. Secondo Pelegrín, *El Criticón* è «un itinerario totale», geografico e l'ambiente della Crisi V non è Madrid, incontrata da Critilo ed Andrenio solo nella Crisi XI, El Golfo cortesano, ma Siviglia. Si veda a questo proposito, la risposta del Padre M. Batllori, assunto da Pelegrín come vero e proprio bersaglio di insulto dei suoi studi, contenuta in M. BATLLORI, *Conspectus Bibliographici. Breve Boletín graciano*, Archivum Historicum Societatis Jesu, LV, Roma, 1986, soprattutto pp. 186-190.

8 Ibidem.

Mentre Critilo ed Andrenio cercano gli uomini, senza trovarne alcuno, incontrano lungo il percorso la prima guida⁹, «un medio hombre y medio fiera»¹⁰. Questo, dice Critilo, «es el maestro de los reyes y rey de los maestros, éste es el sabio Quirón»¹¹.

Accompagnati da *Quirón*, Critilo ed Andrenio entrano nella Piazza Maggiore della città, dove trovano una moltitudine non di uomini ma di fiere: «Había leones, tigres, leopardos, lobos, toros, panteras, muchas vulpejas; ni faltaban sierpes, dragones y basiliscos»¹². Turbato, Andrenio chiede a *Quirón*: «¿dónde estamos? ¿Es ésta población humana o selva ferina?»¹³. Ma *Quirón*, emblematico rappresentante del senso pratico delle cose e non a caso prima guida de *El Criticón*, esprime con chiare parole il rapporto dell'uomo con il mondo, dell'uomo con l'uomo: «—No tienes que temer; que cautelarte, sí»¹⁴. Con estrema facilità Andrenio vorrebbe *temere* e non costruire un repertorio di forme, *cautelarsi*, insomma. Di fronte alle fiere umane, Andrenio chiede:

«—¿No nos sentaríamos en aquel alto (...) para poder ver cuando no gozar, con seguridad y señorío?

—Eso no —respondió Quirón—. No está el mundo para tomarlo de asiento.

—Pues arrimémonos aquí a una de estas columnas— dijo Critilo.

—Tampoco, que todos son falsos los arrimos de esta tierra: Vamos paseando y pasando»¹⁵.

«Ya estamos en el mundo». Non fuga, dunque, ma disperata ricerca di un' *Arte di Prudenza* in grado di metterci all'altezza della situazione, in grado di farci respirare l'aria del nostro mondo (Si tenga presente che il titolo della crisi è *Estado del Siglo*).

9 Al dirigere la nostra attenzione al tema della guida de *El Criticón*, ci incontriamo in un terreno che la critica ha già acutamente frequentato e documentato in pregevoli contributi, ma quasi sempre senza percorrerne i vertiginosi e perturbanti snodi filosofici. Ma invero, il nostro contributo, che a causa del complesso immaginario apportato dalle uide e costretto a lambire vari e zigzaganti sentieri del pensiero di Gracián, non sarebbe stato possibile senza le preziosi analisi —e ciò valga come esempio non come sistematica bibliografia sul tema —di J.L.L. ARANGUREN, *La moral de Gracián*, in Baltasán Gracián en su tercer centenario 1658-1958, Revista de la Universidad de Madrid, vol. VII, Madrid, 1958, pp. 331-354; H. JANSEN, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Gêneve-Paris, 1958, pp. 135-145; M. LEVISI, Los personajes compuestos en *El Criticón*, in *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Toronto, 1980, pp. 451-454.

10 Ivi, Crisi VI, *Estado del Siglo*, p. 73.

11 Ivi, p. 74. Ci sembra doveroso rimandare alla stessa fonte di Gracián: A. ALCIATO, *Emblemas* edición y comentario de S. Sebastián, prólogo de A. Egido, traducción actualizada de los Emblemas de P. Pedraza, Madrid, 1985, emblema CXLV, *Consilarii Principum*, p. 187.

12 Ivi, p. 77.

13 Ibidem.

14 Ibidem (Sottolineature nostre).

15 Ivi, p. 78.

Certo questo mondo è una mostruosità: gli schiavi comandano, il giudice è Giuda, il diritto è storto, i medici uccidono¹⁶. Tutto il mondo è a rovescio¹⁷. Un mondo «Immundo»¹⁸. Ma se è così «como lo vemos —dijo Andrenio—, ¿para qué me has traído al mundo?, ¡oh Critilo! ¿No me estaba yo bien a mis solas? Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada. ¡Alto: huigamos de tan insufrible confusión, sentina, que no mundo!

—Eso es lo que *ya* no se puede —respondió Critilo—. ¡Oh cuántos volverían atrás si pudieran! No quedarán personas en el mundo. Advierte que vamos subiendo por la escalera de la vida, y las gradas de los días que dejamos atrás, al mismo punto que movemos el pie, desaparecen: no hay por donde volver a bajar, ni otro remedio que pasar adelante»¹⁹.

Il mondo è sempre stato immondo: «así le hallaron todos y así le dejaron»²⁰. E a nulla servono gli scoppi d'ira e di dolore dell'uomo ingenuo. A nulla serve l'ossessione di Andrenio di voler far ritorno. Dannose, infine, oltre ad essere inutili, sono le parole di Andrenio: «yo me vuelvo a mi cueva y a mis fieras, pues no hay otro remedio»²¹.

Ma un rimedio, forse, esiste. *Quirón*, infatti, dopo aver raccomandato all'ingenuo Andrenio di vedere le cose a rovescio, di riconoscerne l'apparenza, si dichiara in grado di dargli un rimedio, «tan fácil como verdadero si me escuchas en la crisis siguiente»²².

Se qui si assiste all'identità tra il centauro ed il narratore, tra il piano della narrazione e lo scrittore, è interessante notare lo *smarrimento* di quest'ultimo. La crisi successiva non parla né di Quirón né del suo rimedio, ma del mostro Proteo, primo ministro della corte di Falimundo, re degli inganni.

16 Cfr. Ivi, pp. 78-90.

17 Sulle tematiche del «mondo alla rovescia» si vedano, a solo titolo d'esempio, AA.VV., *L'Image du Monde Renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Etudes réunies et présentées par J. Lafond et A. Redondo, Paris, 1979 (Contiene anche A. REDONDO, *Monde à l'envers et conscience de crise dans le «Criticón» de Baltasar Gracián*, pp. 83-97); R. SENABRE, *El Mundo al réves en El Criticón*, in *Gracián y El Criticón*, Salamanca, 1979, pp. 01-129. 18. Ivi, p. 91. Ampi sono i punti di contatto, come giustamente è stato rilevato, tra il tema della corte in Gracián ed il francescano Antonio de Guevara. Si veda, A. DE GUEVARA, *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*, edición, prólogo y notas de M. Martínez de Burgos, Madrid, 1928. Se è vero che il francescano non viene mai citato dal gesuita, esistono, tuttavia, elementi che fanno pensare ad una vera e propria rilettura del testo scritto da Guevara nel 1529. Anche per Guevara la Corte «es un laberinto che no tiene salida», p. 178; e anche qui troviamo il sintagma «mundo inmundo», p. 256. Certo per il francescano si può vivere fuori dalla Corte, nel *mito* del villaggio, luogo di pace, di serenità di piacere della vita (anche se in realtà il testo non si risolve, crediamo, in un semplice aut-aut tra corte e villaggio, si pensi all'uccisione di Seneca ritiratosi dalla corte nel villaggio di Nola, p. 228), ma per Gracián, la corte è il mondo.

19 Ivi, p. 92 (Sottolineature nostre).

20 Ivi, p. 93.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

E' forse in questo perturbante andarsene —non dal mondo certo— la grande saggezza, il facile rimedio di *Quirón*

E così, di inganno in disinganno, *approdiamo* della fatata, e perciò pericolosa, Madrid. Là la molteplicità appare un segno démoniaco; là le prospettive si confondono. Lo sguardo di Andrenio vede infatti «una real madre de tantas naciones, una corona de dos mundos, un centro de tantos reinos, un joyel de entrambas Indias, un nido del mismo fénix y una esfera del Sol Católico, coronado de prendas en rayos y de blasones en luces.

—Pues yo veo —dijo Critilo— una Babilonia de confusiones, una Luteicia de inmundicias, una Roma de mutaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios.

—Yo veo —dijo el sabio— a Madrid, madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra, que así como en la Corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo, de sus patrias. *Aquí yo no entro aunque se diga que me volví del puente Milvio*²³.

Se anche in questa sede la guida se ne va, è interessante notare come, grazie alla sua presenza, la varietà, la mutevolezza, il movimento de *El Criticón* scoppino nell'infinità delle forme simile ad un pullulare vertiginoso di immagini oniriche, e contemporaneamente i contrasti, i grovigli, le molte prospettive sembrino coagularsi verso l'armonia dell'unità. Infatti, venuta meno la guida di turno, Critilo ed Andrenio, per non perdersi «en este laberinto cortesano»²⁴, chiedono «un Ovillo de oro»²⁵ —arcana *reverie* ad un libraio, venditore che non può non ridere di fronte al loro desiderio di vivere seguendo le regole del «*Galateo Cortesano*»²⁶. «Este libro (dijo tomándole en las manos) aún valdría algo si se practicase todo al revés de lo que enseña. En aquel buen tiempo, cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres, fueran admirables estas reglas; pero ahora en los tiempos que alcanzamos, no valen cosa»²⁷.

La bellissime pagine che seguono riconoscono non solo l'inutilità, ma soprattutto la dannosità delle «cortesie del buon tempo» e delle «mirabili regole» del «*Galateo Cortesano*».

23 Ivi, Crisi XI, *El golfo cortesano*, pp. 180-181 (Sottolineature nostre).

24 Ivi, p. 182.

25 Ivi, p. 181.

26 Ivi, p. 182. (In corsivo nel testo). Deliziosa risulta la contaminazione, già notata da più critici, di diversi titoli di libri cortigiani operata da Gracián. Secondo la nostra interpretazione si deve intendere per *Galateo Cortesano* tutti i libri, tutti gli eventuali libri intesi come ricettari di corte.

27 Ivi, pp. 182-183.

Ma se Critilo ed Andrenio chiedono al libraio «una aguja de marear»²⁸ per poter affrontare «este golfo de Circes»²⁹, è significativo che questo venditore, questa guida di turno del grande racconto di *mare*, quale è *El Criticón*, venga alternativamente chiamato, quasi fosse una bussola (e bussole del libro sono i margini posti da Gracián nella I^a e II^a parte de *El Criticón*) per il lettore, *libraio o cortigiano*³⁰.

Nel pericoloso e profondo mare della corte, affollato di sirene e di maghe, l'unico gesto possibile consiste, secondo il cortigiano, nell'abbracciare i ritmi instabili, dis-ordinati dei propri tempi, ritmi del mare, appunto, ritmi della navigazione e del libro di corte per antonomasia: «la célebre *Ulisiada* de Homero»³¹. Chiare a questo proposito sono le parole del cortigiano: «¿Qué, pensáis que el peligroso golfo que él describe, es aquél de Sicilia, y que las sirenas están acullá en aquellas Sirtes con sus caras de mujeres y sus colas de pescados, la Circe encantadora en su isla y el soberbio cíclope en su cueva? Sabed que el peligroso mar es la Corte, con la Scila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras. ¿Veis esas mujeres que pasan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues ésas son las verdaderas sirenas y falsas hembras con sus fines monstruosos y amargos dejos; ni basta que el *cauto* Ulises se tapie los oídos; menester es que se ate al firme mastil de la *virtud*, y encamine la proa del *saber* al puerto de la seguridad, huyendo de sus encantos»³².

Ulisse è l'uomo dell'arte e dell'ingegno; Ulisse è il gioco della vita, il gioco che ha il coraggio di giocarsi e, contemporaneamente, intuisce una norma, una nuova regola. Per quanto «entricado que sea el laberinto, le hallo el ovillo de oro, y a toda dificultad la solución»³³, dice a Critilo un'altra guida. Ma Ulisse sa anche che non c'è norma che non venga travolta, che non debba essere inghiottita dal mare. L'equilibrio è sempre in gioco; il movimento e la nave sono il principio fondamentale. Invano si cederà un educatore, una guida, Dedalo. Ma non per questo non si cerca, così all'infinito, senza limite e senza riposo, con l'unica certezza che è in questo modo che si contorce la furia della vita. «Via sulle navi, filosofi»³⁴.

In un mondo mutabile, marino, lo stesso Critilo, ragione ed esperienza, benché istruito e provato dalla vita, non sfugge alla caoticità del divenire,

28 Ivi, p. 181.

29 Ibidem.

30 Cfr. Ivi, pp. 184-189.

31 Ivi, p. 190 (In corsivo nel testo). Per le più recenti fonti estruttive omeriche de *El Criticón* rinviamo a R. SENABRE, *Gracián y El Criticón*, cit., pp. 30-44.

32 Ibidem (Sottolineature nostre).

33 Ivi, II parte, Crisi Iv, *Anfiteatro de monstruosidades*, p. 203.

34 F.W. NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, 1979³, libro IV, 289, p. 160.

zoppica vistosamente, come l'altro personaggio suo complementare, Andrenio, istinto e passione. Ed entrambi continueranno a zoppiare, a perdersi, a ritrovarsi, a perdersi nuovamente, fino alla chiusura dello scenario della vita e de *El Criticón*³⁵. Anche le guide de *El Criticón* —echi della caduta del divino e del mito —più che maestri di vita sono *accompagnatori*. La stessa guida, infatti, «tal vez nos guía, y tal vez nos pierde»³⁶. Ma dal mare, dalla corte, dal labirinto (ma nel senso del «secondo labirinto» di Borges, cioè il labirinto «dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo»³⁷), dal mondo non è possibile fuggire. Questo «laberinto cortesano»³⁸, questo «mundo inmundado, laberinto de enredos, falsedades y quimeras»³⁹: questo «mundo, laberinto común, forjado de malicias y mentiras, donde cien atenciones no bastan»⁴⁰, questo «confuso laberinto de la vida»⁴¹, questo labirinto anfibio è il nostro mondo. E da questo mondo non si può fuggire: bisogna navigarvi, *e navigare bene*.

Così nella cristallina magia dell'Odissea le onde si rubano continuamente il viso; è un'immagine sfuggente intessuta nello specchio acquatico dell'elemento che la sostiene: l'acqua, il riflesso. Critilo, Andrenio e le guide, prodotti dell'onda, scivolano via come l'acqua, si inscrivono in una materia in fuga: la corte, il mare. La corte come il mare è il luogo di tutti i tradimenti e di tutte le incostanze; il riflesso è contemporaneamente un'identità confermata ed un'identità rubata: solo chi ama è infedele⁴².

Nessun libro è allora in grado di gestire normativamente la rappresentazione della vita «el curso de tu vida en un discurso»⁴³. Non a caso all'inizio della terza parte, riferendosi allo stesso *El Criticón*, Gracián scrive: «Muchos borrones toparás, si lo quisieres acertar: haz de todos uno. Para su enmienda te dejo las márgenes desembarazadas, pero suelo yo decir que se introdujeron

35 Sull'assenza di una tredicesima Crisi della terza parte si veda l'interessante analisi compiuta da B. PELEGRIN, *Éthique et Esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, 1985, pp. 82-85.

36 Ivi, I parte, Crisi VIII, *Las maravillas de Artemia*, p. 121. Sull'importanza di questa frase si veda anche M.S. CARRASCO URGOITI, *Notas sobre la múltiple figura del guía en El Criticón*, cit., p. 271.

37 J.L. BORGES, I due re e i due labirinti, in *L'Aleph*, trad. it. di F. Tentori Montaldo, Milano, 1985¹², p. 135.

38 Ivi, Crisi XI, *El golfo cortesano*, p. 182.

39 Ivi, III parte, Crisi III, *La Verdad de parto*, p. 71.

40 Ivi, Crisi I, *Honores y horrores de Vejecia*, p. 21.

41 Ivi, p. 23.

42 Cfr. G. GENETTE, *Figure I, Retorica e strutturalismo*, trad. it. di F. Madonia, Torino, 1981³, soprattutto pp. 7-35.

43 Ivi, I parte, *A QUIEN LEYERE*, p. 7. Sull'importanza di questa frase, si veda anche J.A. MARAVALL, *Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián*, in *Baltasar Gracián en su tercer centenario 1658-1958*, cit. pp. 420-421.

para que el sabio lector las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste»⁴⁴.

II.

L'esile ma ossessiva presenza nel pensiero di Gracián dell'emblema CLXXX, *Eloquentia Fortitude Praestantior*, di Alciato⁴⁵, straordinaria metafora del senso pratico e sociale della scrittura, rappresentata con la figura del vecchio Ercole, munito di clava ed arco, vestito di pelle di leone —*Contegit et Nemes corpora nuda leo*—, mentre fa scendere dalla bocca sottili catenelle d'oro fissate alle orecchie della folla che lo segue, richiama la seducente mitologia del libro del mondo e la visione linguistica dei suoi abitanti⁴⁶.

E'ancora una guida, il *Descifrador*, che insegna a Critilo ed Andrenio come leggere il libro del mondo degli uomini. Tutto il mondo è cifrato: l'amico, il parente, il fratello, i genitori, i figli, le donne⁴⁷. E infinite e difficili sono le cifre di questo libro⁴⁸. Il *Descifrador* promette di chiarirne solo alcune, le più correnti, «que todas seria imposible»⁴⁹.

Inoltre, è bene ricordare, è lo stesso Dio e la scrittura del suo libro che legittima lo stile del libro del mondo degli uomini. Precise sono le parole di Gracián: «Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira, y al desvelo»⁵⁰. Qui, al Dio nascosto della teologia si unisce l'uomo nascosto dell'antropologia. Gli uomini sono fatti ad immagine di Dio; un Dio che si avvolge di tenebre e di misteri; un Dio che non gioca a carte scoperte; un Dio che gioca con il linguaggio (l'essere Pietro è la condizione della prima pietra della

44 Ivi, III parte, *AL QUE LEYERE*, p. 19. Risulta incomprensibile e filologicamente scorretto quanto scrive S. Alonso: «por innecesarias, he suprimido las palabras marginales que aparecen en la primera y segunda partes de la edición príncipe» in B. GRACIAN, *El Criticón*, edición de S. Alonso, Madrid, 1984², p. 51.

45 Cfr. A. ALCIATO, *Emblemas*, cit., p. 223.

46 Si veda a questo proposito H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, introduzione di R. Bodei, trad. it. di B. Argenton, Bologna, 1984, soprattutto pp. 105-116.

47 Cfr. Ivi, Crisi IV, *El Mundo Descifrado*, p. 98.

48 Cfr. Ivi, p. 101.

49 Ibidem.

50 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas*, I, cit., af. 3 p. 375. Numerosi sono i passi relativi al «gioco» linguistico di Dio, valga come ulteriore esempio, ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, edición, introducción y notas de E. Correa Calderón, vol. II, Madrid, 1980², Discurso XXXIV, *De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad*, vol. II, pp. 62-69.

Chiesa⁵¹); un Dio, infine, che ci ha dato tutto: «DIOS»⁵². Allo stesso modo di Dio, del suo stile, i suoi figli. Ma l'uomo è il datore dei nomi e la sua cultura è soprattutto linguaggio⁵³. E non un linguaggio qualsiasi, ma un linguaggio dell'uomo che vive nel mondo. Il mondo (culturale) umano è l'ambito della parola. Tutto è linguaggio e tutto è soggetto al linguaggio. Il linguaggio è in Gracián la seconda natura, dopo che «la pròvida naturaleza privó a los hombres de las armas naturales y como a gente sospechosa los desarmó: no se fió de su malicia»⁵⁴. Ma le armi dell'uomo, molto più terribili e sanguinose di quelle ferine, sono le possibilità del linguaggio. Gli uomini «tienen una lengua más afilada que las navajas de los leones»⁵⁵. Si badi bene, però, che è la stessa natura che fa dipendere l'uomo dalla sua arte. In altri termini, l'arte è una potenza naturale dell'uomo; tra natura ed arte non vi è opposizione di valore, ma differenza. Dalla bocca dell'arte parla la natura, l'*Origine*⁵⁶ degli uomini. La natura, l'ambito creaturale se è posta da Gracián come «origine» è immediatamente negata come territorio vivibile dell'uomo. La natura in Gracián è lacerazione, frattura, discontinuità, non mero inizio. In breve, solo nel linguaggio si recupera la natura. Qui, la nudità è una situazione intollerabile, impossibile.

Ecco allora che Gracián nel *Discurso I* della *Agudeza y Arte de Ingenio*, opera spesso considerata dalla critica semplice e ripetitiva analisi degli «stili letterari» di una stabilita Storia delle letterature, legata alle quotidiane necessità dell'insegnamento nei collegi della Compagnia di Gesù, scrive: «Nace el hombre tan desnudo de noticias en el alma, como en el cuerpo de plumas; pero su industria y su trabajo, le desquitan con ventajas»⁵⁷. Pensiero riemer-

51 Cfr. S. MATEO, 16-18. Lo stesso «gioco» linguistico è ripreso dal nostro gesuita nella *Agudeza y arte de Ingenio*, cit., vol. II, Discurso XXXI, *De la Agudeza nominal*, p. 39.

52 Cfr. Ivi, vol. II, Discurso XXXII, *De la Agudeza por paranomasia, retrúecano y jugar del vocablo*, p. 52. Ampie sono, inoltre, in quest'opera i «giochi» con il nome di Maria (si ricordi il culto Mariano gesuita; una Maria che è il faro, la luce che ci guida nel pericoloso mare del mondo. A questo proposito, interessanti e curiose analisi sono svolte in B. PELEGRIN, *Éthique et Esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, cit., pp. 174-180. Sulla veste linguistica di Dio, si veda anche G.R. HOCKE, *Il Manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria*, trad. it. di R. Zanasi, Milano, 1975, pp. 46-49.

53 Interessanti ed acute risultano le analisi di J.M. AYALA, *Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. Una lectura filosófico-literaria de su obra*, Zaragoza, 1981, cap. I, s.p.

54 ID., *El Criticón*, cit., I parte, Crisi IV, *El despeñadero de la vida*, p. 46.

55 Ivi, p. 47. Interessanti ed utilissime sono le annotazioni di C. PERALTA, *Ideas lingüísticas subyacentes en los escritos de Baltasar Gracián (1601-1658)*, *Archivum Historicum Societatis Jesu*, vol. LIII, Roma, 1984, pp. 331-349.

56 Intendiamo il termine *Origine* secondo la lezione filosofica espressa da W. BENJAMIN, *Il Dramma barocco tedesco*, introduzione di C. Cases, trad. it. di E. Filippini, torino, 1983³.

57 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I Discurso I, *Panegírico al arte y al objeto*, pp. 48-49 (Sottolineature nostre).

gente a più riprese in tutta la produzione del gesuita, valga come ulteriore esempio, l'aforisma 87 dell' *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*: «Nace bárbaro el hombre; redímese de bestia, cultivándose. Hace personas la cultura, y más cuanto mayor»⁵⁸. Ma nella sottile ed intelligente terminologia usata dall'aragonese, l'essere barbaro della nascita, viene riproposto il tema del linguaggio. Essere barbari, cioè balbuzienti, è ora una colpa: è l'impossibile nudità. Il linguaggio è il rimedio alla nuda verità creaturale⁵⁹. Infatti, la nuda verità «Es peligrosa, pero el hombre de bien no puede dejar de decirla: ahí es menester el artificio»⁶⁰. Lo stesso pensiero viene sviluppato nell'intera *Agudeza y Arte de Ingenio*, perchè, scrive Gracián, «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato»⁶¹. Non è un caso che la Verità, disprezzata dalla Menzogna, consulti la *Agudeza*, la quale risponde: «Verdad amiga (...), no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda»⁶². La nuda verità deve allora vestirsi e può vestirsi in molti modi⁶³. Sanguinano ancora i brandelli del corpo di Atteone, sbranato dai cani della nuda Diana delle acque. Attenzione, però — questo complica notevolmente l'analisi per un'eventuale filosofia della storia in Gracián—, l'impossibile nudità non è legittimata dalla logica dei corrotti tempi (*estragados tiempos*), ma da Dio e dal suo giardino. Non vi è mai stato un tempo della nuda verità, neppure per Adamo. L'arte, scrive Gracián, «fue sin duda el empleo del hombre en el paraíso»⁶⁴. Strano paradiso. L'arte trasforma un terreno sterile (*páramo*) in paradiso (*paraíso*); l'arte, in definitiva, «obra siempre milagros»⁶⁵. Il paradiso, quindi, non è posto come inizio, ma come *origine*: solo in questa ritmica particolare si trapassa il gioco di parole tra *páramo* e *paraíso*. Somma destrezza è far comparire l'artificio come qualcosa di naturale.

E' chiaro, a questo punto, che il tema del disinganno deve essere inteso, *contemporaneamente*, come necessario ed inevitabile. Ciò che il *Descifrador*

58 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas*, I, cit., af. 87 p. 393 (Sottolineature nostre).

59 Cfr. ID., *El Criticón*, cit., III parte, Crisi III, *La Verdad de parto*, pp. 67-94.

60 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas*, I, cit., af. 210 p. 420.

61 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I, Discurso II, *Esencia de la Agudeza ilustrada*, p. 54 (Sottolineature nostre).

62 Ivi, vol. II, Discurso LV, *De la Agudeza compuesta, fingida en común*, pp. 191-192 (Sottolineature nostre).

63 Infatti, non si parla di *Agudeza* ma di *Agudezas*. Si legga, per esempio, il Discurso XXIV, *De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto autoridad*.

64 ID., *El Criticón*, cit., I parte, Crisi VIII, *Las maravillas de Artemia*, p. 115.

65 Ibidem.

E' chiaro, a questo punto, che il tema del disinganno deve essere inteso, *contemporaneamente*, come necessario ed inevitabile. Ciò che il *Descifrador* condanna non sono le cifre, i vestiti, come tali, ma la loro pretesa di porsi come realtà autonoma. Un vestito senza corpo è uno spaventoso fantasma. E' qui che allora si riconosce la necessaria relazione tra Critilo ed Andrenio, l'uno senza l'altro non hanno senso, si perdono. La verità, che per Critilo è dolce, per Andrenio è amara⁶⁶. Solo nell'*incrociarsi* di tutte le prospettive — e le guide sono un elemento determinante — vi è la dissoluzione delle tensioni dualistiche⁶⁷. In assenza dell'*incrocio* si assolutizza una parte. La giusta e corretta prospettiva si ha non in opposizione polare con l'ingiusto, mal nel mezzo, e tutto ciò che si allontana dal mezzo, dalla *misura*, è male. E si badi bene che la *misura* trova il proprio sfondo nel piano cosmologico: «*En el cielo todo es contento. En el infierno todo es pesar. En el mundo, como en medio, uno y otro; estamos entre dos extremos, y así se participa de entrambos*»⁶⁸.

III.

Ma due problemi ineriscono al libro del mondo degli uomini: la sua origine linguistica e la Babele delle lingue. Con parole di Gracián, «*las cadeni-llas de oro del Tebano*»⁶⁹ e le «*bridas de hierro*»⁷⁰.

Per Gracián con il linguaggio e nel linguaggio (è questa la nostra natura) si instaura un gioco di posizioni di forza; grazie al linguaggio dobbiamo saper rispondere agli altri (difesa) e creare posizioni di forza (offesa)⁷¹. I necessari inganni e le necessarie simulazioni rendono la vita in società *meno* rischiosa dell'immaginaria possibilità di vivere nella foresta, da soli. Al di là dell'evidente riscrittura aristotelica, è certamente questa la differenza tra Dio e uomo, tra uomo e fiera: «*hace de vivir con otros, y los ignorantes son los más; para vivir a solas, ha de tener o mucho de Dios, o todo de bestia*»⁷². A questo punto, se il mondo degli uomini è complicato — perchè non vi è qui solo Dio, ma

66 Cfr. Ivi, III parte, Crisi IV, *El Mundo descifrado*, pp. 97-98.

67 Cfr. K. HEGER, *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio literario sobre la actitud literaria del Conceptismo*, Zaragoza, 1960, pp. 166-171.

68 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, cit., af. 211 p. 421.

69 ID., *El criticón*, cit., III parte, Crisi IV, *El Mundo descifrado*, p. III.

70 Ibidem.

71 Cfr. J.M. AYALA, *Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. Una lectura filosófico-literaria de su obra*, cit., cap. I e II, s.p.; e il saggio introduttivo di B. Pelegrin a B. GRACIAN, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, cit.

72 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, cit., af. 133 p. 402. Si veda a questo proposito anche l'aforisma 251.

la moltiplicazione della sua immagine e della sua lingua⁷³ — e le lettere si avvicinano, si confondono rendendo opaco il foglio e mettendone a repentaglio la leggibilità è necessaria un'arte, un antidoto ai difficili *caratteri* degli uomini. E' necessario «adottare» uno stile. Non uno stile qualsiasi, ma uno stile in gradi di «*far fronte*». Riconoscere lo spirito combattivo dell'esistenza non significa lanciarsi nella lotta per la lotta⁷⁴. E' necessario un metodo —una traccia, una traccia divina—, uno stile. Precise sono le parole di Gracián: «Es esencial el método, para saber y poder vivir»⁷⁵. Non è allora casuale l'ossessiva ripetizione in Gracián della «*Culta repartición de la vida de un discreto*»⁷⁶. Per vivere, infatti, occorre una vigilanza ed una tensione costante. La «descrizione» della condotta da seguire di fronte agli altri richiama continuamente un linguaggio militare, combattivo: la caccia, il tiro con l'arco, il gioco delle carte, questi gli spazi semantici delle referenze linguistiche pronunciate dal gesuita.

Se il mondo è ingannevole, «Úsase mucho el engaño; multiplíquese el recelo, sin darse a conocer, que ocasionaría la desconfianza»⁷⁷. L'individuo che sa ben giocare deve impedire agli altri di «sondarle el fondo, ya al saber, ya al valer, si quiere que la veneren todos: permítase al *conocimiento*, no a la *comprehensión*. (...) Nunca dé lugar a que alguno le alcance todo»⁷⁸.

Ma se il linguaggio è un gioco, questo è un gioco serio⁷⁹. Strettamente connesso al ben dire vi è il tacere⁸⁰. Lo stesso pensiero è magnificamente espresso in un dialogo de *El Criticón* tra Critilo⁸¹, Andrenio e *Quirón*: «ver, oír y callar»⁸². Certo tacere non è un semplice dir nulla, anzi, «a pocas palabras, buen entendedor»⁸³. Ma ancor più preciso è lo stesso Gracián: tacere «*tal vez*, exprime más para un entendido, que una prolijidad para un necio»⁸⁴

73 Sul problema della lingua come questione originaria si veda W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, introduzione e traduzione italiana di R. Solmi, Torino, 1981³, pp. 53-70.

74 Cfr. W. KRAUSS, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, trad. spag. di R. Estarriol, Madrid, 1962, soprattutto pp. 215-233.

75 Ivi, af. 249, p. 429.

76 Si veda, per esempio, *El Discreto*, XXV, *Culta repartición de la vida de un discreto* in *Obras Completas*, I, cit., pp. 362-365.

77 Ivi, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, af. 45 p. 384.

78 Ivi, af. 94 p. 394.

79 Cfr. PLATONE, *Sofista*, a cura di C. Cambiano, Torino, 1981, pp. 399-484. E' forse questo uno dei pochi tratti platonici di Gracián e della sua epoca.

80 Ampie, interessanti e minuziose sono le analisi di H. JANSEN, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, cit., soprattutto pp. 100-108.

81 Ivi, af. 192 p. 416.

82 ID. *El Criticón*, cit., I parte, Crisi VI, *Estado del Siglo*, p. 93.

83 Id., *El Discreto*, VIII, *El buen entendedor. Diálogo entre el doctor Juan Francisco Andrés y el autor*, in *Obras Completas*, I, cit., p. 328.

84 Ibidem (Sottolineature nostre).

perchè «Las verdades que más nos importan, vienen siempre a medio decir»⁸⁵ e «*tal vez* conviene la escuridad para no ser vulgar»⁸⁶. In una deliziosa immagine, che ricorda per alcuni aspetti il gesto di alcune guide, Gracián scrive: «Con *acción* se responde misteriosamente. Así, aquel filósofo, preguntado qué era nuestra vida, dió una vuelta alrededor del corro, y sin decir palabra desapareció, significando que otro tanto es la vida humana. No respondiendo *alguna vez*, se responde mucho»⁸⁷. Attenzione, a volte il tacere è tale, e «si al buen callar llaman santo, al mal callar llámenle diablo»⁸⁸. Dire significa nascondere, velare, far dipendere gli altri dal nostro gioco, anche se gli altri credono il contrario.

Se il silenzio nasconde qualcosa, il suo tacere non è un semplice dir nulla, come l'esagerato e disonesto silenzio di *Harpócrates*⁸⁹, ma un dire tacendo. Con grande acume, il Padre C. Peralta scrive: «El valor del silencio en Gracián podría compararse al que tiene en la liturgia o en la música»⁹⁰. Vivere con agli altri significa *anche* saper giocare bene le carte della sospensione, del mistero, del segreto, dell'arcano, dell'equivoco, dell'ambiguo, dell'anfibio, dell'enigma dell'oracolare. Questo stile, o meglio, questa traccia del divino, è un vertiginoso gioco di immagini riflesse; in questo gioco di luci e di ombre, si devono saper alternare le luci e le tenebre. Nel cielo, infatti, non ci sono solo stelle, ma anche vuoti, e questi servono per mettere in maggior evidenza la luce delle stelle⁹¹.

A ben guardare (nel senso gracianesco del termine⁹²) il serio gioco del linguaggio non si chiude in se stesso, ma informa anche il comportamento.

85 Ibidem.

86 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, cit., af. 216 p. 422. (Sottolineature nostre).

87 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. II, Discurso XLI, *De las respuestas prontas ingeniosas*, p. 112 (Sottolineature nostre). Nel tentativo di complicare l'atteggiamento di questo filosofo che rompe la conversazione, quel cerchio di persone — e il ciò rinveniamo il gesto di alcune guide de *El Criticón* —, è significativo ricordare, come ben annota a. Quondam, «che i dialoghi del Cortegiano si svolgano tutti all'interno delle sale del palazzo ducale di Urbino, con gli interlocutori e i presenti tutti disposti in cerchio: attorno a un'assenza, quella del Duca, che, malato, non prende parte alle conversazioni» (in *La Corte e il «Cortegiano». Un modello europeo*, a cura di A. Prosperi, Roma, 1980, vol. II, p. 21).

88 ID., *El Criticón*, cit., II parte, Crisi X, *Virtelia encantada*, p. 227.

89 Cfr. ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I, Discurso XVII, *De las ingeniosas transposiciones*, pp. 186-187. Su questo dio egiziano del silenzio si veda anche ID., *El Criticón*, cit., I parte, Crisi XIII, *La feria de todo el mundo*, pp. 216-217.

90 C. PERALTA, *Ideas lingüísticas subyacentes en los escritos de Baltasar Gracián (1601-1658)*, cit., p. 341.

91 Cfr. ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. II, Discurso LX, *De la perfección del estilo en común*, p. 230.

92 Si veda D.G. CAÑAS, *El arte de bien mirar: Gracián, Cuadernos Hispanoamericanos*, 379, Madrid, 1982, pp. 37-60.

Con estrema chiarezza, Gracian in un'aforisma dell'*Oraculo Manual y Arte de prudencia*, «intitolato» *Dejar con hambre*, scrive: «Hase de dejar en los labios aun con el néctar. Es el deseo medida de la estimación: hasta la material sed es treta de *buen gusto* picarla, pero no acabarla; lo bueno, si poco, dos veces bueno»⁹³.

Lo stile di Gracián⁹⁴, quindi, gli equivoci, le paranomasie, le elissi, le antitesi, le iperboli, gli ossimori, le concisioni, le ambiguità, i giochi polisemici e le ambivalenze semantiche dei termini non sono giocati a mere finalità letterarie, ma si aprono, influenzano anche le strategie della vita. Felicamente B. Pelegrín argomenta: «En ese juego de figuras, literalmente figuradas en comportamientos concretos, se puede observar una progresión hacia la elusión total de la persona real: la sinécdoque, es la técnica de la presencia mínima, del menor asidero presentado al adversario; la metonimia es el desliz, no la huida sino la esquivia. La metáfora es un proceso de ausencia: ser, sin parecerlo, no estar estando, o viceversa»⁹⁵.

Estremamente chiaro è lo stesso Gracián nella *Agudeza y Arte de Ingenio* —e lo sfondo è ancora il Vangelo—: «ciño todos sus morales asuntos en aquella palabra equívoca»⁹⁶. Per Gracián «siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad, que es el fin de lo dulce y entrenido»⁹⁷. I giochi di parole, tutta la schiera delle figure retoriche non solo servono «para lo panegírico, sino también para la moralidad»⁹⁸. Straordinaria sintesi è ancora una

93 ID., *Oráculo Manual y Arte de prudencia*, in *Obras Completas*, I, cit., af. 299 p. 439 (Sottolineature nostre).

94 Ampi e tutti interessanti sono gli studi sullo stile (linguistico) di Gracián. Rimandiamo, anche ai fini bibliografici, all'articolato e documentatissimo lavoro di S. ALONSO, *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, 1981.

95 Saggio introduttivo a B. GRACIÁN, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, cit., p. 82. Incomprensibile di sembra l'atteggiamento di Pelegrín, allorché, sempre in questo lavoro, cerca disperatamente di porsi come radicale rottura dalla critica precedente. per quanto riguarda il rapporto tra estetica ed etica, crediamo opportuno rilevare, al di là dei meriti dello studioso, una sua *dimenticanza* quando scrive che «la transposición moral de los preceptos estilísticos de Gracián es tan logica que extraña que haya pasado tan desapercibida», p. 74. In realtà un rapporto tra estetica ed etica è già presente sin dagli anni '50. Si veda, a solo titolo d'esempio, J.L.al. ARANGUREN, *La moral de Gracián*, cit.; K. HEGER, *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio literario sobre la actitud del Conceptismo*, cit., lavoro tutto teso a mostrare le strette relazioni tra stile linguistico e stile di vita.

96 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. II, Discurso LIV, *De la acolutia y trazón de los discursos*, p. 189. A questo proposito, si veda anche K. HEGER, *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio literario sobre la actitud del Conceptismo*, cit., pp. 175-180.

97 Ivi, Discurso LVI, *De la Agudeza compuesta fingida en especial*, p. 200.

98 Ivid., vol. I, Discurso XIV, *De la Agudeza por paridad conceptuosa*, p. 160.

se della *Agudeza y Arte de Ingenio*: «No siempre se queda la sutileza en el concepto, comunicase a las acciones»⁹⁹.

Sono queste le astuzie della persona che vive nel libro del mondo degli uomini. Astuzie che non sono astuzie qualsiasi, ma *sante astuzie*. Abbaglianti sono le parole di Gracián: «aun en las materias del cielo encargan esta santa astucia los cristianos maestros»¹⁰⁰. Nel fronte —e non è un caso che ritorni l'immagine dell'astuto apostolo S. Matteo¹⁰¹ —si deve saper alternare «la calidez de la serpiente con la candidez de la paloma»¹⁰². Vivere significa «adottare» necessariamente uno stile¹⁰³, «un aureola que atrae, oculta y a la vez disipa la aureola de los demás»¹⁰⁴. Ecco allora che «El más *plático saber* consiste en disimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido: *a linceas de discurso, jibias de interioridad*»¹⁰⁵. Ma attenzione, questo metodo, questa traccia divina, questo stile, se costituisce una sistematizzazione dei caratteri combattivi dell'esistenza, non si converte mai in uno strumento *esterno* all'avvicinarsi delle cose: nasce dalle cose stesse. Il fronte dell'esistenza si compone di situazioni contraddittoria —tali solo se viste da un punto esterno alle *onde del divenire*—: «dependen las cosas de contingencias, y de muchas»¹⁰⁶. Chiara a questo proposito è l'attenzione di Gracián nella *Agudeza y Arte de Ingenio*, affinché la *Agudeza* si fondi su precise circostanze ed occasioni. I movimenti della *Agudeza*, infatti, non sono mai gratuiti, ma hanno i loro pretesti in particolari circostanze.

99 Ivi, vol. II, Discurso XLVII, *De las acciones ingeniosas por invención*, p. 141.

100 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, cit., af. 144, p. 405.

101 Cfr. S. MATEO, 10-16.

102 Ivi, af. 243 p. 428.

103 Incredibili appaiono le vicinanze tra Gracián e Nietzsche. Si legga, per esempio, il paragrafo 290 del IV libro de *La Gaia Scienza* ed il paragrafo 4 di *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, contenuto in *Perchè scrivo libri così buoni*.

104 J.M. AYALA, *Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. Una lectura filosófico-literaria de su obra*, cit., cap. II, s.p.

105 Ivi, af. 98 p. 395 (Sottolineature nostre).

106 Ivi, af. 185 p. 415. Corretta ci sembra allora l'interpretazione di questo libro di Gracián come casuistica della vita sociale. Si veda J.M. AYALA, *Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. Una lectura filosófico-literaria de su obra*, cit.

IV.

L'inchiostro della seppia sembra alludere alla stessa scrittura di Gracián. E' certo che Gracián nasconde appositamente le sue pagine nell'ombra, in ciò che possiamo definire, secondo un'idea del XVII secolo, ormai data per scontata, «dissimulazione linguistica» della scrittura¹⁰⁷. Si tratta, in questo caso, di nascondersi dalle insidie degli altri (si ricordi che per Gracián «Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre»¹⁰⁸), di occultare il proprio carattere per accattivarsi i favori del Principe o di una dama, di *mascherare* il proprio pensiero per sfuggire alle minacce che storicamente provenivano da più parti. Dal canto suo lo scrittore deve evitare —come il politico— di discutere, di rendere pubblici i propri *arcana*. Tutto questo costringe l'interprete a superare il livello costituito dall'analisi letterale del testo ed a porsi alla ricerca di quanto resta scritto tra le righe. E' ciò che Leo Strauss chiama «*persecution and the Art of Writing*»¹⁰⁹. L'interpretazione del senso della scrittura consente facili travisamenti; senso che nello stesso Gracián è posto su più piani: letterale, metaforico, simbolico, etc.

Ma se evidente è la presenza in Gracián della «dissimulazione linguistica» della scrittura, ci sembra opportuno riconoscere il suo *non* ridursi solo a questo, ma il suo funzionare anche come calcolato assorbimento dell'attenzione del lettore. paradossalmente non è possibile leggere tra le righe, perchè la scrittura costringe il lettore ad entrare in una direzione obbligatoria, impedendogli qualsiasi altro atteggiamento. La lettura si accompagna, infatti, alla sorpresa, alla sospensione, agli ostacoli perchè «La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable»¹¹⁰. La scrittura di Gracián è, quindi, la «trasposizione» del gesto di Ercole. Qui, Gracián mette a profitto quell'ossessione; qui, Gracián ci avvolge con le sue catenelle d'oro. Con le catenelle d'oro della scrittura non solo ci incatena, ma rende queste catenelle d'oro piacevoli. Proprio la stretta vicinanza tra stile linguistico (in realtà di «stili» si dovrebbe parlare¹¹¹) e stile

107 Rinviamo all'eccellente testo di R. SCHNUR, *Individualismo ed assolutismo. Aspetti della teoria politica europea prima di Thomas Hobbes (1600-1640)*, traduzione ed introduzione di E. Castrucci, Milano, 1979, soprattutto pp. 1-17.

108 Ivi, af. 13 p. 377.

109 Cfr. L. STRAUSS, *Persecution and the Art of Writing*, Glencoe 111, 1952.

110 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I, Discurso VII, *De la Agudeza por ponderación de dificultad*, p. 99. Sull'«opacità» della scrittura di Gracián, intesa come massimo momento della non trasparenza tra significato e significante, ed il suo rapporto con Freud rimandiamo a B. PERIÑAN, *Lenguaje agudo entre Gracián y Freud*, *Studi Ispanici*, Pisa, 1977, pp. 69-94. La stessa studiosa sta inoltre ultimando la prima traduzione italiana della *Agudeza y Arte de Ingenio*, che vedrà la luce nella collana *Aesthetica* di Palermo.

111 Cfr. Ivi, vol. II, Discurso LXI, *De la variedad de los estilos*, pp. 235-242.

di «vita»¹¹² determina il nostro piacere di essere incatenati a questo mondo, a questo libro del mondo degli uomini. Il grande piacere¹¹³ che vuole «trasmettere» l'erculea scrittura di Gracián è il tragico riconoscimento di essere irrimediabilmente («—¡Oh vida, no habías de començar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!»¹¹⁴) *legati* —nel senso di *religio*— a questo mondo (linguistico). «Ya estamos en el mundo» e l'unico piacere possibile è, *per ora, legato* a questo corso del mondo, a questo discorso. Solo abbracciando il nostro destino si è se stessi.

Ma è inoltre necessario che a questo punto si aggiunga, come scrive Gracián, «una propuesta dificultosa y a veces contraria a la verdad»¹¹⁵. Non è un caso, per esempio, che come abbiamo visto, l'*Agudeza* non sia mai gratuita, ma fondata su particolari circostanze ed occasioni. Ma queste necessarie relazioni oggettive hanno anche il potere di stimolare altre relazioni, le più inattese e misteriose¹¹⁶. In tal modo, tutto è in relazione con tutto (si pensi, per esempio, a *Jano*, ennesima guida de *El Criticón*, che pone in stretta relazione le dimensioni del tempo, cancellando in tal modo una visione del discorso continuistica e meramente consequenziale). Ogni lettera è in relazione con tutta la casuistica dell'alfabeto; le lingue degli uomini con la lingua di Dio; il frammento con gli altri frammenti; ogni *Agudeza* con tutte le *Agudezas*. Pregnanti sono le parole di Gracián: «Poco es ya discurrir lo posible, si no se trasciende a lo imposible. Las demás agudezas dicen lo que es, ésta lo que pudiera ser»¹¹⁷. Qui, è la stesa nostra «circunstancia especial (...) que obliga a la exageración»¹¹⁸. Sono queste speciali circostanze che impongono alla parola di Gracián una costante ed inevitabile metamorfosi, in una logica tesa che le impedisce di poter coesistere in sé. Se così è, riaffiora il problema se nello stretto rapporto tra estetica ed etica, non ci troviamo di fronte ad un'esperanza sempre *altra*¹¹⁹ sia dall'oggettività positivista della scrittura sia dalla

112 Usiamo anche noi il termine stile di vita, benché pericolosa appaia questa terminologia dopo le analisi di filosofia della vita della cultura, soprattutto tedesca, del XIX secolo.

113 Ma proprio perchè lo stile non nasce come mera *maschera*, ma come *lacerazione*, ci sembra difficile poter intendere questo piacere gracianesco secondo le proposte —e spesso proposte deliziose— di B. Pelegrín contenute nel saggio *La rhétorique élargie au plaisir*. Si veda a questo proposito, B. GRACIÁN, *Art et Figures de l'Esprit, Agudeza y Arte de Ingenio*, traduction de l'espagnol, introduction et notes de B. Pelegrín, Paris, 1983, pp. 9-88.

114 Supra nota 5.

115 Ivi, vol. I, Discurso XXV, *De los conceptos en que se pone algún dicho o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón*, p. 247.

116 Cfr. B. PERIÑAN, *Lenguaje agudo entre Gracián y Freud*, cit., pp. 81-82.

117 Ivi, vol. I, Discurso XIX, *De la Agudeza por exageración*, p. 197.

118 Ivi, Discurso XX, *De los encarecimientos conceptuosos*, p. 208.

119 A questo proposito è interessante ripensare a quel «*algo más*» nel pensiero di Gracián, così acutamente percepito in J.M. AYALA, *Estilo de vida y vida del estilo en Baltasar Gracián. Una lectura filosófica-literaria de su obra*, cit., cap. III, s.p. In questo senso, il nostro contributo si propone come ulteriore problematizzazione della percezione di Jorge M. Ayala.

pietosa equivalenza di tutte le letture, di tutte le interpretazioni. L' «identità» tra estetica ed etica sembra dire anche *altre*, ci mostra un *resto*, il presentimento di uno scarto ne «el curso de tu vida en un discurso».

Il dire si nutre, quindi, di una lacerazione (non mera maschera), che se consente (mentre si svela) l'acquisizione di qualcosa, continua a nascondersi. Se il linguaggio è l'arma degli uomini, la terribile ed arrogante arma «naturale» degli uomini, che nel combattimento colpisce e riduce in frammenti, impara, a sua volta, a piegarsi, a dividersi, tentando nuovi corsi del discorso, nuove forme, nuove etimologie (considerate dalla critica «false», impossibili etimologie). La scrittura è costretta a piegare e deformare vasti repertori linguistici. I nuovi termini, le nuove relazioni tra i termini, le «false» etimologie, che il testo di Gracián produce, dicono, sì-, lo stretto rapporto tra estetica ed etica, ma sono soprattutto la plausibile testimonianza della incapacità del linguaggio di afferrare i furiosi ritmi della vita. A questo punto, appare chiara, come già si accennava, l'insoddisfazione di Gracián nei confronti dell'apparato mitologico. Il mito —e con questo la tradizione— mostra la sua inadeguatezza, la sua insufficienza. Il mito deve essere continuamente riscritto¹²⁰. Le stesse entrate mitologiche delle crisi de *El Criticón* sono poste per viverne anche la loro tragica e radicale insoddisfazione nelle pagine successive, per assaporarne la loro inevitabile deformazione. Sintomatica dell'insufficienza del linguaggio e della tradizione è l'entrata nel mondo di Critilo ed Andrenio. Costoro, non senza stupore, notano il mutamento della morale lettera di Pitagora: *Y*. Ancora una volta una lettera, una *bella* lettera, che aveva un tempo le caratteristiche di indicare due sentieri, cioè una *buona* lettera (è forse questo il passo più chiaro del rapporto tra estetica ed etica), mostra la sua inadeguatezza: «Vióse aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la *tradición comun* ser *dos* los caminos (...), halló con no poca admiración que eran *tres* los caminos, dificultando más su elección»¹²¹.

Qui, letteralmente si vive spaesati. Il gesto di Gracián, la sua scrittura, lo ripetiamo, vivono questa insoddisfazione, questo spaesamento. Lucide sono le sue parole: «Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar»¹²².

La scrittura si offre allora alla schiera della metafora. Solo la metafora considera il bordo tagliente delle cose; solo la metafora segue le sfaccettature

120 Si pensi, per esempio, alle grandi oscillazioni che subisce il tema della fortuna. Si veda l'interessante analisi di M.S. CARRASCO URGOITI, *Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en El Criticón, El Crotalón, Anuario de filosofía española*, Madrid, 1984, pp. 159-176. O alla riscrittura del concetto aristotelico di *phrónesis*: Cfr. J.M. AYALA, *Reflejo y reflexión. B. Gracián. Un estilo de filosofar*, Zaragoza, 1979, pp. 37-44.

121 ED., *El Criticón*, cit., I parte, Crisi V, *Entrada del Mundo*, 65 (Sottolineature nostre).

122 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I, Discurso I, *Panegírico al arte y al objeto*, p. 47.

Al contrario, la descrizione minuziosa, analitica, lucente tradisce i misteri, li riduce, non vuole conoscere, ma dominare: vuole essere *cifra* senza contracifra. La metafora, invece, abbraccia il ritmo della parola, la musica della parola, l'eco che avvicina ed allontana, che riporta il frammento, l'amore ma anche il tradimento: il *casa-miento*. Qual cosa continua a mancare. La metafora dice che i grandi ed insondabili fondali oceanici di Dio e dell'uomo trattengono sempre qualcosa di sommerso, di indicibile: solo i cadaveri riaffiorano alla lucente sabbia della spiaggia senza vita.

V.

Non ci sembra azzardato rinvenire nella figura del *Descifrador* de *El Criticón*, alcuni elementi di concordanza con lo stesso atteggiamento di Gracián, gran maestro della Cattedra di Scrittura della Compagnia di Gesù. Certo l'insegnamento del *Descifrador* non ambisce ad insegnare tutte le cifre del libro del mondo degli uomini. Ma questa guida di turno dei due «peregrinos del mundo, los andantes de la vida»¹²³, porta con sé un'importura, ma non ridicibile a mera dissimulazione, a mera maschera. Se il *Descifrador* si presenta come il maestro di Scrittura in grado di decifrare i caratteri del libro del mondo degli uomini, il suo gesto determina una profonda malinconia in Critilo ed Andrenio. Infatti, il *Descifrador*, dopo aver spiegato un ristretto numero di cifre, dice di lasciare le altre «para otra ocasión»¹²⁴. Ma le cifre che insegna ai «pellegrini del mondo», sono da questi già conosciute. Giustificata è la tristezza di Critilo: queste cifre «que nos has dicho, los niños las aprenden en la cartilla»¹²⁵. Vi è, comunque, da parte del *Descifrador* la promessa di spiegare le altre cifre. Promessa vana: il *Descifrador* viene travolto da un ciarlatano, vero e proprio maestro di inganni, che in una piazza colma di gente, si diverte a prenderla per il naso. Invero, il *Descifrador* cerca di smascherare il satimbanco, ma il tentativo naufraga. Infatti, il ciarlatano, temendo di essere smascherato, «comenzó a echar por la boca espeso humo, habiendo antes engullido grosera estopa, y vomitó tanto que llenó todo aquel claro hemisferio de confusión; y cual suele la *jibia*, notable pececillo, cuando se ve a riesto de ser pescado, arrojar gran cantidad de *tinta* que tiene recogida en sus senillos y muy guardada para su ocasión, con que enturbia las aguas y oscurece los cristales y escapa del peligro, así éste comenzó a esparcir *tinta* de fabulosos escritores, de historiadores manifiestamente mentirosos»¹²⁶. In mezzo alla gran confusione

123 ID., *El Criticón*, cit., III parte, Crisi I, *Honores y horrores de Vejecia*, p. 24.

124 Ivi, Crisi IV, *El Mundo descifrado*, p. 108.

125 *Ibidem*.

126 Ivid, p. 119 (Sottolineature nostre).

creata dal ciarlatano, Critilo ed Andrenio *perdono* il *Descifrador*. A complicare la figura del *Descifrador*, che non solo non ha decifrato il ciarlatano ma neppure se stesso ¹²⁷, subentra un'altra guida: lo *Zahorí*, una persona perspicace, in grado «a sondar el más profundo interior» ¹²⁸. Questa nuova guida vuola insegnare, come tutte le guide de *El Criticón*, un'altra arte, un'altra «forma» di vivere. Ma anche lo *Zahorí*, di fronte al rapimento di Andrenio da parte di un zigzagante cavallo alato, determina in Critilo una riserva: «—¿De qué sirve (...) el ser zahorí toda la vida, si en la ocasión no nos vale? Qué haces, si aquí no penetras?» ¹²⁹.

A questo punto, eccezionale risulta una risposta dello *Zahorí* circa la sua arte: «—*Mi industria me cuesta, y advierte que todas estas artes son de la calidad que se pegan platicando con quien las tiene*» ¹³⁰. Perturbante è inoltre un breve dialogo tra Andrenio e lo *Zahorí*: «—Qué ves en mí? —Le preguntó Andrenio—: ¿Hay algo de sustancia? —Eso no diré yo— respondió el Zahorí—, porque aunque todo lo veo, todo lo callo; que quien más sabe suele hablar menos» ¹³¹.

A ben vedere, qui, non si propone alcuna tecnica di comportamento, nessuna paradossalmente *Arte de Prudencia*, nessun rigido modello di produzione della *Agudeza*, alcun *Héroe*, alcun *Discreto*, o comunque lo si voglia definire ¹³². Non è quindi un caso che la *Agudeza* «déjase perceber, no definir» ¹³³. Così non è possibile dire, e non è possibile dire perchè nessuno capirebbe nessuno che già sappia, che già conosca.

Se questo è vero, nuova luce assume l'entrata de *Al Lector* dell' *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*: «Ni al justo leyes, ni al sabio consejos; pero ninguno supo bastantemente para sí» ¹³⁴. La stessa eco percorre anche le deliziose Meditazioni contenute ne *El Comulgatorio*: «Conforme a las Meditaciones que aquí se han propuesto, puedes tú sacar otras, que, por ser hijas de la pro-

127 Cfr. Ivi, Crisi V, *El palacio sin puertas*, pp. 124-125.

128 Ivi, p. 127.

129 Ivi, p. 141.

130 Ivi, p. 130 (Sottolineature nostre).

131 Ivi, p. 132.

132 Non ci sembra, in breve, di assistere con *El Criticón* a nessuna *Mortification du Héros*, a nessuna rottura tra le varie opere di Gracián: l'*Eroe* stesso è moriticato. Ma si veda, comunque, la proposta di B. PELEGRÍN, *Ethique et Esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, cit., soprattutto pp. 207-217.

133 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. I, Discurso II, *Esencia de la Agudeza ilustrada*, p. 51.

134 ID., *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, in *Obras Completas, I*, cit., *AL LETOR*, p. 374.

pria consideración y haberte costado trabajo, suelen despertar mayor devoción»¹³⁵.

Un atteggiamento, quindi, al di là di tutte le differenze, sembra unire le guide de *El Criticón* (e forse anche le altre opere di Gracián): l'andarsene, uno sconvolgente andarsene. Situazione questa che si presenta in una declinazione ricca di casi, para digma ai cui estremi stanno l'analisi di chi altro non chiede che di *sostare* nell'immaginario dello stile gracianesco per «capirne» le seduzioni e vestirsene, ed il meraviglioso e deludente tentativo di chi intende percorrerne il tagliente bordo visivo per arrivare a scoprire, inevitabilmente, al fondo di Gracián niente altro che un'antica filosofia e, ad onta della antonomastica oscurità, perturbantemente «*semplice*». Questo secondo tentativo mostra il vuoto sul quale si appoggiano gli edifici delle arti che le guide insegnano nel momento stesso nel quale si evidenziano come tali. Le guide de *El Criticón* riconsegnano a Critilo ed Andrenio sempre «*il mondo di partenza*» in luogo di schiudergli, di insegnargli una vera e propria tecnica di comportamento. Le guide evidenziano che se nulla è fuori dalla rappresentazione del loro comportamento, pure la loro rappresentazione non è *tutto*, perchè il loro prodursi è anche prodursi di *altro* benché questo luogo non sia *altrove* (questo il senso del loro andarsene), ma si apra alla radicale alterità della pratica della loro *forma*.

Ecco che allora la parola di Gracián non solo descrive, ma agisce. Ma il suo agire non si controlla esternamente, perchè è la parola che *ci* dice. Se, insomma, Gracián pratica lo spazio seducente, ed a un tempo deludente, della scrittura e della «scienza politica» come luogo scenico di una rigorosa impostura¹³⁶, è anche vero che questa impostura non appare come mera «dissimulazione linguistica», come mera maschera. Se si trattasse solo di questo, non si darebbe ragione dello stile. Se così fosse, lo stile (gli stili) non sarebbe se non un semplice *strumento* per sfuggire alle molte insidie del necessario vivere con gli altri (si ricordi *anche* che Andrenio non può ritornare nella sua grotta con le sue fiere). Ma lo stile non è qualcosa che si acquista¹³⁷ (si pensi anche al

135 ID., *El Comulgatorio*, edición, introducción y notas de E. Correa Calderón, Madrid, 1977, Meditación XLIX, *Recopilación de otras muchas meditaciones*, p. 191.

136 Si veda l'interessante nota di A. BRANDALISE, *Storia di un impostore, Il Centauro, I*, Napoli, 1981, pp. 147-150.

137 Si leggano le vane promesse di *Egenio* sulla possibilità di acquistare al mercato le «arti» di vita: Cfr. *El Criticón*, cit., I parte, Crisi XIII, *La feria de todo el mundo*, pp. 211-232. Emblematico ci sembra il fatto che le guide non carichino mai sulle proprie spalle Critilo ed Andrenio. Estremamente chiara è l'affermazione del *Sabio*, ennesima guida de *El Criticón*: «*Omnia mea mecum porto*» (Ivi, Crisi X, *El mal paso del salteo*, p. 166). Inoltre, dice il *Sabio* a Critilo, desideroso di un aiuto per liberare Andrenio, «*aunque le halle y he hable, no me dará crédito sin el afecto. Mejor se moverá por tí, y pues te ves obligado, que te pedirán la palabra, mejor es que tu entres y le saques*» (Ivi, p. 167). Il *Sabio* succesivamente aiuta Critilo a liberare Andrenio, ma non prima che i due si siano sambiati e vestiti. Due ulteriori elementi si intrecciano con la figura della guida de *El Criticon*: l'*amicizia* e la *dissimulazione* (Ibidem).

libraio della crisi XI della prima parte de *El Criticón*), né un repertorio di contenuti usati al semplice fine di mascherarsi. Non si tratta, in definitiva, di *avere* uno stile, ma di *esserlo*.

Inoltre, se tutto fosse racchiuso nella «dissimulazione linguistica» della scrittura, mera maschera, in ciò che in Gracián è, secondo la critica «recente», la trasposizione dei precetti estetici in massime morali (la scrittura *per l'agire*), il linguaggio rischierebbe di essere ridotto a semplice mezzo. Contemporaneamente a questo, il passaggio dall'estetica all'etica implicherebbe una pericolosa prospettiva teleologica della scrittura, un continuo spostare all'infinito l'uso concreto del piano estetico: una sciocca e spiacevole attesa. Un'attesa che non spiegherebbe la continua riscrittura, da parte di Gracián, del calvo e sempre fuggente Emblema CXXI, *In Occasionem*, di Andrea Alciato¹³⁸. Né si spiegherebbero altre costellazioni gracianesche: si pensi, per esempio alla *Prudencia* o al *Gusto*. La «dissimulazione linguistica» della scrittura, la scissione iniziale ed il successivo abbraccio tra estetica ed etica è ciò che immiserisce la scrittura e la rende inefficace. Ma il linguaggio non è semplice *Organon*, perché le cose non comunicano attraverso la scrittura, ma *nella* scrittura. Nuova luce assume allora una frase della *Agudeza y Arte de Ingenio*: «Tienen esta infelicidad los conceptos por equívoco, que no se pueden pasar a otra lengua»¹³⁹.

Ma di un'altra miseria vive il linguaggio per Gracián: «que no hay cosa más contraria a la verdad que la verisimilitud»¹⁴⁰. La verità, infatti, si dà solo come evidenza, trasparenza, e definirla in positivo è possibile solo esprimendosi mediante immagini (gide, metafore, simboli, etc.) che mentre la rivelano ne indicano contemporaneamente l'incommensurabile alterità, l'eccedenza nei confronti del *logos* (non è un caso che la verità si finga «acatarrada y aun muda»¹⁴¹). La verità, quindi, non può essere ridotta a contenuto di conoscenza, proprio per il fatto di essere *origine* di ogni conoscenza. Inoltre, la verità non è mai ciò che è rappresentato; e pur rendendo possibile la rappresentazione, in *questa mostra la sua alterità. In quanto verosimiglianza (si ricordi inoltre che la gravida verità sta per partorire*¹⁴²), il *logos* non possiede né esaurisce la verità, e benché sia l'unico modo per far trasparire la verità, questa non coincide con nessuna parola, con nessuna guida, con nessun libro. Cade qui ogni possibilità di dedurre contenuti concreti e conseguenze pratiche univoche.

138 Cfr. A. ALCIATO, *Emblemas*, cit., p. 160.

139 ID., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., vol. II, Discurso XXIII, *De los ingeniosos equívocos*, p. 55.

140 ID., *El Criticón*, cit., III parte, Crisi X, *La rueda del tiempo*, p. 255.

141 ID., *El Discreto*, XXIV, *Corona de la discreción. Panegíri*, in *Obras Completas*, I, cit., p. 362.

142 Cfr. ID., *El Criticón*, cit., III parte, Crisi III, *La Verdad de parto*, pp. 67-94.

143 R. SENABRE, *Gracián y El Criticón*, cit., p. 60 (In corsivo nel testo).

E' proprio nell'impossibilità di poter assumere le guide de *El Criticón* (e la stessa scrittura di Gracián) come *strumento* come comunicazione di *contenuti*, come fondamento, il loro perturbante senso filosofico. E non è allora casuale che, per esempio, come acutamente scrive R. Senabre, nel vasto repertorio di forme analizzate nella *Agudeza y Arte de Ingenio*: «Ninguno de los poetas y escritores de los que Gracián extrae sus ejemplos para la *Agudeza* ofrecen modelos para todos los casos inventariados»¹⁴³. In breve, solo se la luce nera della scrittura di Gracián non viene assunta come *strumento*, come comunicazione di *contenuti*, mera *maschera*, ma come *forma* della verità, *pratica* della conoscenza, è possibile rintracciare l'ulteriorità della verità rispetto ad ogni rappresentazione, benché non si dia se non in termini di rappresentazione, di rappresentazione linguistica.

FELICE GAMBIN

Univ. di Padoua