

*Pasquale Maria Morabito*

# **IL SILENZIO E LA ROSA**

**LA POLITICA BAROCCA DI BALTASAR GRACIÁN**

**TRANSEUROPA**

STUDI E RICERCHE

Nella stessa collana:

1. Emanuela Minuto, *Un orizzonte bianco e desolato*
2. Antonio Tricomi, *In corso d'opera*
3. Maria Grazia Recupero, *Martirio*

In uscita:

5. Margherita Geniale, *La finzione di Amleto ovvero la nascita drammatica dell'individuo moderno* (agosto 2011)

NOTA

Le opere di Gracián verranno così citate:

H: *El Héroe*;

D: *El Discreto*;

P: *El político*;

OM: *Oráculo manual y Arte de prudencia*;

A: *Agudeza y arte de Ingenio*;

C: *El Criticón*;

Com: *El Comulgatorio*.

I testi in lingua originale sono tratti da: *Obras completas*, a cura di Emilio Blanco, Turner-Biblioteca Castro, Madrid 1993, 2 voll.

I testi in edizione italiana citati sono tratti da: *L'Eroe. Il Saggio*, Guanda, Parma, 1987; *Oracolo Manuale e Arte di prudenza*, Guanda, Parma, 1986; *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1986, *Il Politico Don Fernando il Cattolico*, Bibliopolis, Napoli, 2003.

I testi biblici citati sono tratti dalla *Bibbia di Gerusalemme* (BJ).

© 2010 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA  
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT  
ISBN 9788875801397

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

## INDICE

<i>Il Silenzio e la Rosa: una premessa</i>	9
<i>Introduzione</i>	15
<i>La finzione barocca dell'Aforisma 251 dell'Oracolo Manuale. Mezzi umani e mezzi divini</i>	31
<i>Prudenza, acutezza e imitatio</i>	53
<i>Ingegno, apparenza e maniera</i>	89
<i>Las lanzas. Accadere storico, Fortuna e Provvidenza.</i>	117
<i>«Ver como vivir». La strategia visuale di Gracián.</i>	145



*A Emanuela*

*En una noche oscura, con ansias, en amores inflamada, ¡oh dichosa ventura!,  
salí sin ser notada estando ya mi casa sosegada.  
A oscuras y segura, por la secreta escala, disfrazada, ¡oh dichosa ventura!, a  
oscuras y en celada, estando ya mi casa sosegada.  
En la noche dichosa, en secreto, que nadie me veía, ni yo miraba cosa, sin otra  
luz y guía sino la que en el corazón ardía.  
Aquésta me guiaba más cierto que la luz de mediodía, adonde me esperaba  
quien yo bien me sabía, en parte donde nadie parecía.  
¡Oh noche que guiaste! ¡oh noche amable más que el alborada! ¡oh noche que  
juntaste Amado con amada, amada en el Amado transformada!  
En mi pecho florido, que entero para él solo se guardaba, allí quedó dormido,  
y yo le regalaba, y el ventalle de cedros aire daba.  
El aire de la almena, cuando yo sus cabellos esparcía, con su mano serena en  
mi cuello hería y todos mis sentidos suspendía.  
Quedéme y olvidéme, el rostro recliné sobre el Amado, cesó todo y dejéme,  
dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado.*

San Juan de la Cruz *Noche Obscura*  
(*Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfec-  
ción, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*)

## IL SILENZIO E LA ROSA: UNA PREMESSA

*Nel giallo de la rosa sempiterna,  
che si dilata ed ingrada e redole  
odor di lode al sol che sempre verna,  
qual è colui che tace e dicer vole,  
mì trasse Bèatrice, e disse: «Mira  
quanto è l'convento de le bianche stole!»*

Dante, *Paradiso*, XXX, 124-129.

*Sub Rosa* equivale a dire, nel medioevo, sotto il segreto della confessione. La rosa dantesca simbolo della purezza e della discrezione, è un *topos* cristiano condiviso. Come condiviso e riconoscibile è il rosone, nei frontali delle chiese romaniche e gotiche. Una delle invocazioni litaniche tradizionali associate al nome di Maria, la madre del Salvatore, è quello di *Rosa mystica*. Nella *legenda aurea* di Jacopo da Varagine, la rosa rappresenta il martirio.<sup>1</sup> I colori del bianco e del rosso dominano l'iconografia consueta del fiore. Il bianco della purezza si accompagna al rosso del sangue del martirio: Dante, quasi alla fine del suo viaggio in Paradiso, descriverà così la corona dei martiri:

«In forma dunque di candida rosa  
Mi si mostrava la milizia santa  
Che nel suo sangue Cristo fece sposa.»<sup>2</sup>

L'ornamento dei confessionali era una rosa di cinque petali intagliata, ad indicare il segreto sacramentale. E sin dalle feste dionisiache le rose erano simbolo di silenzio: con esse si coronavano i partecipanti per mitigare l'effetto del vino ed evitare che le loro lingue si sciogliessero.<sup>3</sup>

Gracián sembra conoscere questa tradizione. Nel *Criticón*, racconta che l'asino di Apuleio «se curò comer la rosa del silencio».<sup>4</sup> Il passo viene commentato nel capitolo LVI dell'*Agudeza*, dal titolo *Dell'acutezza composita nelle finzioni, in particolare*. A proposito delle metamorfosi e delle trasformazioni, il gesuita aragonese scrive:

«Sea ejemplo *El asno de oro*, si bien por entendida su recóndita moralidad, lo rebajaron mucho a los cuentos que van heredando los niños de los viejos. Describe en ella el ingenioso africano la semejanza de un ombre vicioso, y por el consiguiente necio, con el más vil de los racionales, y que sus apetitos bestiales y sus pasiones le transformaron en bruto, la sabiduría y el silencio simbolizado en el convite, le vuelven a rehacer hombre.»<sup>5</sup>

Il silenzio viene interpretato da Gracián come segno di sapienza, di ragione e di prudenza, allegorizzando la corona di rose mangiata da Lucio, il protagonista della metamorfosi descritta da Apuleio, grazie alla quale il protagonista, dalla condizione di asino, sarà riportato alla forma umana. Questa metamorfosi, più che una semplice lettura anagogica del brano, ci svela la sapienza antropologica dell'opera di Gracián.

Il silenzio di cui la rosa è segno, può essere letto, in chiave rituale, come la cessazione dei canti e delle danze che precedono il sacrificio, di cui la festa dionisiaca è la celebrazione e la memoria per la comunità. D'altronde il riferimento alle feste dionisiache, alle maschere della mimesi, all'indifferenziazione violenta ri-creata dal rito, come analizzato da René Girard ne *La violenza e il sacro*, mette in presenza di passioni sregolate e appetiti bestiali. Il silenzio che segue il sacrificio rimanda perciò al silenzio che probabilmente si diffonde dopo le crisi orgiastiche che ritualmente ripetono le crisi mimetiche di gruppi e comunità. La qualità taumaturgica della rosa sarebbe perciò nient'altro che il meccanismo regolativo della violenza interna attraverso il rito, in un tempo ancora legato ai sacrifici umani. Il silenzio mistifica ma insieme giustifica la comunità per l'uccisione di una vittima innocente. Nella tradizione cristiana, il silenzio rimanda inoltre ai tre giorni in cui il Cristo rimane chiuso nel sepolcro. La liturgia cristiana del triduo pasquale prevede infatti la cessazione di ogni rumore, musica d'organo, canti, campane. Nella tradizione orientale, durante quei tre giorni di silenzio, Cristo scende agli inferi a liberare i gli uomini morti prima del sacrificio della croce. La sapienza umana, così, viene trasfigurata dal silenzio del sepolcro e dal sacrificio della croce. Il barocco, nella sua elaborazione degli elementi mitici, ripropone il silenzio in chiave



luttuosa, nelle rappresentazioni del Venerdì Santo, nel Trauerspiel come negli Autos Sacramentales della Settimana Santa.<sup>6</sup> L'aspetto etico e regolativo della *rosa del silenzio* è dato, ancora una volta dalla *prudencia*: per l'uomo che cerca di affrancarsi dalle passioni e dagli istinti ferini, meglio un silenzio prudente che un giudizio affrettato. Il silenzio rimanda inoltre alla sospensione del giudizio, tratto caratteristico del Sovrano barocco.

La rosa assunta ad emblema dell'opera del gesuita si lascia intendere proprio nel silenzio. Essa stessa richiede un'arte della prudenza nel dire e nel fare: omologando il silenzio all'arte del «ser persona», la rosa ci porta nel centro dell'originale stile e della filosofia barocca di Gracián. La retorica dell'antichità, che situa la parola in un ordine filosofico e metafisico, lascia il posto alla *muta eloquentia* del seicento, che, grazie alla Controriforma, mette in relazione la parola politica con il silenzio, che svela il desiderio del divino. Come un oratore romano, la Chiesa adesso riconcilia, nella sua tensione tra Città di Dio e città dell'uomo, questi due aspetti. «La promessa cristiana fonda nel contempo una teologia del Verbo e le associa ad una “retorica divina”, eloquenza sacra e preghiera.»<sup>7</sup> Nell'emblema del gesuita aragonese, la rosa è la *mise en abyme*: arte della prudenza nel dire e nel fare che si lascia intendere proprio nel silenzio.

L'opera di Gracián si snoda nel segno della doppiezza, dell'ambiguità, tra la tentazione mondana ed il gusto disingannato de *la nada*, del nulla.<sup>8</sup> Ma le apparenti contraddizioni del gesuita che hanno così disorientato la critica, spariscono quando si assume un punto di vista diverso: un adattamento letterario «geniale» della *casuistica* e della retorica. Ogni caso, sia esso una *figura*, una decisione politica, un problema di coscienza, esige una soluzione retorica adattata, mai in maniera generale, ma sempre particolare, personalizzata. Ciò che sembrava contraddizione non è che successione, quello che sembra impostura, non è che un cambio d'ottica, di piano. Tesi opposte, esaminate simmetricamente, posizioni inverse risolte grazie all'ingegnosità sintetica del gesuita, attraverso le figure dell'acutezza, gli ossimori, paradossi ed aporie, che svelano così una *complexio oppositorum*.

*L'acutezza e arte dell'ingegno* è una teoria barocca della *figura*

*argumentada* appartenente alla tradizione retorica: perfino il più complesso dei giochi di parole, è sempre degno d'interesse. L'esercizio verbale deve essere sempre ermetico ma non vuoto, mai gratuito; il gioco deve risultare oscuro, ma deve risplendere della sua stessa luce. Il mondo del seicento può apparire enigmatico, ma non assurdo, e, per un gesuita, tutte le domande hanno una risposta e tutte le tenebre la loro parte di luce. Ne è esempio il primo consiglio dato da Gracián al suo *Eroe* ideale:

«¡Oh, varón cándido de la fama! Tú, que aspiras a la grandeza, alerta al primor. Todos te conozcan, ninguno te abarque; que con esta treta, lo moderado parecerá mucho, y lo mucho infinito, y lo infinito más.»<sup>9</sup>

In un mondo di apparenze, un buon fine è aureola di tutto: «Todo lo dora un buen fin.»<sup>10</sup>

Ma quale fine? L'uscita di scena dell'eroe dei primi trattati sotto l'applauso del pubblico affascinato, o l'uscita del cristiano disingannato che abbandona il vano teatro del mondo? La scelta spetta al singolo.

E, come nel cammino iniziatico, anche la produzione di Gracián compie un itinerario di ascesi: dalla ricerca della gloria del *Héroe*, al viaggio allegorico del disinganno nel *Criticón*; dall'arte di saper vivere, all'arte di saper lasciare la scena del mondo:

«Vase empeñando nuestra vida como en comedia; al fin viene a desenredarse; atención, pues, al acabar bien.»<sup>11</sup>

Per questo mondo, o per l'Altro, operando sempre come se i mezzi a disposizione fossero ogni volta i più appropriati:

«Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos y los divinos como si no hubiese humanos.»<sup>12</sup>

## NOTE ALLA PREMESSA

1. Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, Ed. Fiorentina, Firenze, 1990. In particolare, San Sebastiano, pp. 115 e ss., I sette santi dormienti, p. 417.

2. Dante, Paradiso, XXXI, 1-3.

3. A. Egido, «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», in: *Tropelías*, n. 4, ed. Universidad de Zaragoza.

4. «Ebbe cura di mangiare la rosa del silenzio», C, II parte, p. 370.

5. «Ne è un esempio l'Asino d'oro anche se, non avendo inteso il suo latente insegnamento, molti l'hanno sottovalutato, considerandolo alla stregua di quei racconti che i vecchi tramandano ai bambini. In esso l'ingegnoso africano narra della somiglianza fra un uomo vizioso, e perciò sciocco, con il più vile degli essere animati, e quantunque i suoi appetiti bestiali e le sue passioni lo trasformarono in bestia, la sapienza e il silenzio simbolizzati nella rosa che mangiò, e che proprio per questo gli antichi somministravano all'inizio di un banchetto, gli dettero nuovamente sembianze umane», A, LVI.

6. Le interpretazioni dei Padri in senso allegorico e moralizzatore della mitologia greca e latina sono alla base dell'utilizzazione — durante il Medioevo ed il Rinascimento — di alcune figure significative della tragedia e delle divinità pagane. La sopravvivenza di tali figure è una conseguenza logica dell'interpretazione che gli ultimi filosofi greci davano dei loro dèi e semidei, considerandoli come mere raffigurazioni di forze naturali e qualità morali. La Controriforma, nell'esigenza di ostentazione artistica dei dogmi, e nel solco della tradizione retorica del docere, delectare et movere, riprende questa tradizione, svuotandola però dai particolari caratteri di umanesimo cristiano. Gli Autos Sacramentales in Spagna e i Trauerspiels in area tedesca seguono alla lettera le indicazioni Tridentine, facendo dei personaggi mitici dei martiri cristiani, o delle figure allegoriche — al pari della Colpa, della Virtù, dell'Invidia — delle personificazioni dei caratteri umani o divini, nel solco della «Teologia Mitologica» derivante dalle tesi di Sant'Agostino. Su ciò, cfr. la ricca bibliografia in A. Egido, *La fabrica de un Auto Sacramental*: «Los encantos de la Culpa», Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982; J. Pomareda, «Consideraciones sobre los "autos mitológicos" de Calderón de la Barca», Thesaurus, BICC, XII, 1957; W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», Revista de Literatura, 5, 1954. Sul Trauerspiel tedesco, cfr. W. Benjamin, *Il Dramma Barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.

7. Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Adelphi, Milano, 1995, p. 18.

8. *El Crítico*, *La cueva de la nada*, «la caverna del nulla».

9. «Oh uomo nobile, candidato alla fama! Tu che aspiri alla grandezza, ascolta bene il consiglio. Che tutti ti conoscano, ma che nessuno ti comprenda; che, con questa finta, la cosa moderata sembrerà molto, e il molto infinito, e l'infinito, ancora di più.» H, 1.

10. OM, 66.

11. «La nostra vita si svolge come una commedia; nel finale, viene a districarsi; attenzione, perciò, a uscir bene di scena.» *OM*, 211.

12. «Si debbono ricercare i mezzi umani, come se non ne esistessero di divini, e quelli divini, come se non esistessero di umani.» *OM*, 251.