

DAL BAROCCO AL BAROCCO. VICO E GRACIÁN

Giuseppe Patella

Abstract: If the reflection of Baltasar Gracián initiates the Baroque period focusing on the cognitive value of ingenuity and metaphor, the thought of Giambattista Vico represents the philosophical culmination of that extraordinary cultural experience named Baroque. It is based precisely on ingenuity, that is, on the creative and inventive faculty *par excellence*, which is able to find new relationships between things and to formulate unexpected insights from habitual thought patterns, putting together and re-elaborating also known materials. An experience we should look at today in order to enrich our impoverished current ways of thinking.

Keywords: Vico, Gracián, Baroque, Ingenuity.

* * *

1. Abisso e vertigine

Se intendiamo il Barocco come una sensibilità, o anche una mentalità, uno stile di pensiero, che fa dell'ingegno il suo principio speculativo e della metafora il suo veicolo dinamico, possiamo smettere di considerare il Barocco come un fenomeno meramente storico relegato al passato per intenderlo come una visione del mondo o una cifra stilistica, che è in qualche modo viva ed operante ancora oggi. Al centro di questa visione vi sono dunque la metafora e l'ingegno, e se la metafora, come scrive Giambattista Vico, «alle cose insensate ella dà senso e passione»¹, l'ingegno, che è facoltà sintetica e inventiva, è in grado di rinvenire rapporti inediti tra le cose, di collegare e mettere insieme cose diverse e distanti producendo tanto diletto, per la sorpresa degli accostamenti, quanto nuova conoscenza. E non c'è dubbio che questo nuovo paradigma culturale, pensabile all'insegna della nozione di ingegno, si è imposto storicamente nell'estetica seicentesca e barocca e ha trovato dapprima con il gesuita spagnolo Baltasar Gracián il suo interprete più autentico e, successivamente, nella riflessione filosofica di Vico il suo compimento e invero finale.

Comincerei allora da Vico perché, a mio avviso, il suo pensiero rappresenta il punto di arrivo filosoficamente più maturo, il compimento filosofico compiuto della cultura del Barocco, cioè di quella straordinaria esperienza culturale tutta raccolta all'insegna della facoltà dell'ingegno – facoltà creatrice e innovativa per eccellenza – della valorizzazione della metafora, delle potenzialità cognitive della fantasia, della poesia, del mito, del senso comune². Con la sua *logica poetica*, che accoglie, ripensa e fa propria la migliore tradizione filosofico-poetica cinque-seicentesca trasformandola alla luce di una fondazione filosofica forte, che sancisce tra l'altro la nascita dell'estetica moderna, Vico incarna la sintesi filosofica ultima del Barocco³, il culmine teorico di quella peculiare sensibilità culturale che aveva trovato nella riflessione dello spagnolo Baltasar Gracián uno dei suoi iniziatori e uno tra gli interpreti maggiori.

¹ G. Vico, *Scienza nuova*, 1744, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, cv. 404.

² Sui tratti distintivi della cultura del Barocco, che comprende tutte le arti e le forme del sapere del Seicento, si veda l'eccellente lavoro di A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

³ Sulla movenza complessivamente “barocca” del pensiero vichiano ci si permette di rinviare a G. Patella, *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005.

Che in direzione barocca sembra muoversi complessivamente l'opera vichiana appare evidente se si guarda, tra i tanti aspetti, non solo alla ripetuta celebrazione della facoltà inventiva dell'ingegno – che costituisce, come detto, il portato più immediatamente riconoscibile del Barocco, appaiato al *wit* degli inglesi, al *Witz* dei tedeschi, alla *agudeza* degli spagnoli (Gracián in testa) e all'*esprit* dei francesi – evidente dalle giovanili *Orazioni inaugurali* fino all'ultima *Scienza nuova*, ma anche all'importanza che in essa assumono le indagini sulla natura della metafora, della immaginazione e della poesia; se si guarda alla visione enciclopedica, ma armonica, integrata, e soprattutto eroica, del sapere; e ancora, se si guarda alla pedagogia improntata a flessibilità precettistica di ispirazione gesuitica; alla fiducia in un sapere attivo ed eroico, all'attenzione per i linguaggi non verbali (la «Dipintura», l'iconismo, le imprese, gli emblemi...), per l'arte della memoria; nonché al ruolo privilegiato accordato alla «topica» e alle facoltà sensitivo-immaginative.

A questi aspetti se ne possono aggiungere ancora altri, a cominciare dallo stile, ampio e ridondante, e l'elenco sarebbe ancora incompleto. Si consideri, ad esempio, l'interesse per i popoli cosiddetti «primitivi», per le grandi civiltà extraeuropee, precolombiane, cinesi, egizi, per il medioevo, per la mitografia popolare; la ripresa della famosa *querelle*, di una retorica centrata sulla mozione degli affetti, delle varie tecniche di *compositio loci*; la valorizzazione della virtù della prudenza, delle facoltà fantastiche, immaginative, della poesia... Ma se poi tutti questi motivi, così tipici della mentalità barocca, sono ingegnosamente tenuti insieme e collocati all'interno di un fitto tessuto speculativo che ha il proprio centro in una potentissima *metafisica poetica*, otteniamo il compimento filosoficamente più maturo del Barocco.

Vico, pertanto, non rappresenta che la coscienza filosofica più alta di quella cultura, interpreta il ruolo dell'ultimo – e forse il più grande – dei pensatori barocchi. Ma cosa significa propriamente parlare di un Vico barocco?

Come pensatore che vive precisamente all'incrocio di due secoli in cui forte è l'attenzione per le facoltà sensibili e percettive, Giambattista Vico può essere considerato come partecipe e a suo modo peculiare sostenitore di quel generale processo di riabilitazione del senso che investe molte delle forme della cultura tanto secentesca e barocca, quanto settecentesca e illuministica.

Anzitutto l'universo culturale del Seicento si presenta come qualcosa di costitutivamente complesso, mosso e variegato. In campo filosofico, ad esempio, il quadro è quanto mai eterogeneo. Il Seicento può essere considerato il secolo di Newton e Galilei, di Cartesio, di Leibniz e di Spinoza, ma anche di Bacone e Campanella, di Pascal e Vico, vale a dire dell'affermarsi da un lato di uno sperimentalismo metodologico portatore di grandi innovazioni scientifiche, come pure di una ragione fondata sulle certezze apodittiche del «cogito» e, quindi, di un pensiero dato prevalentemente entro i limiti di un sistema *more geometrico* e, dall'altro, della rivendicazione delle capacità connettive dell'ingegno e delle immense risorse del *sensus*, come pure dell'avanzare delle ragioni del *coeur* e di quell'*esprit de finesse* che coglie le contraddizioni della ragione geometrica sul terreno dell'esperienza umana e dell'esperienza storica, in cui vichianamente valgono più i diritti dei sensi, della fantasia e delle passioni senza cui non è possibile neppure la civiltà e la storia.

Ma in linea generale, per l'interpretazione delle rigogliose forme della cultura barocca, non valgono principi ermeneutici rigidi che costringono l'analisi in una monolitica uniformità di lettura, dal momento che per la simultaneità dei tratti diversificati che lo contraddistinguono il Barocco rifugge ogni tentativo di definizione univoca. Come potrebbero altrimenti spiegarsi quella sua attrazione per l'eccentrico e il meraviglioso accanto alla ricerca della regola e della legge unitaria? Quel suo tipico movimento di fuga

dal centro e di contemporanea ricerca dell'unità perduta? Quel suo ripetuto senso del macabro e della morte accanto all'ostentato gusto della leggerezza e del frivolo? Quel peculiare senso trascendente del naturalismo secentesco, così mirabilmente rappresentato in pittura dall'opera di un Caravaggio, del tutto diverso dal chiuso e segreto mondo della cultura ermetica rinascimentale, così come dalla raffinata ed oscura naturalezza manierista?

Già Wölfflin nel suo ben noto studio del 1888, *Renaissance und Barock*⁴, sosteneva che il mondo e la cultura del Barocco si organizzano secondo due linee di tendenza fondamentali: lo sprofondamento in basso e l'impulso verso l'alto, senso dell'effimero ed eternità, contingenza e assoluto, abisso e vertigine si potrebbe dire. Solo che i due livelli si connettono vicendevolmente senza escludersi, stanno insieme *ingegnosamente* secondo la sua cifra più propria, in maniera tale da spiegare la duplice tendenza del Barocco a evocare l'illusorio e il fenomenico accanto al necessario e al noumenico, a sensibilizzare, materializzare quasi, tutto lo spirituale tramite la metafora da un lato, e innalzare, spiritualizzare tutto il sensibile attraverso l'allegoria dall'altro. E ciò può forse valere anche a spiegare, in campo religioso, il senso della predominante spiritualità controriformistica e gesuitica, la cui immagine di fede si muove costantemente tra i due poli di una considerazione della divinità intesa contemporaneamente come purezza e come incarnazione, come contemplazione e come esercizio, misticismo e militanza.

Si potrebbe pertanto parlare di un Barocco contemporaneamente mistico e sensuale, razionalista ed empirista, se queste etichette avessero un qualche significato, e comunque di una cultura in cui trascendenza e storia, filosofia e filologia, teologia e scienza, vero e certo, richiamandosi a vicenda, vichianamente quasi *convertuntur*. E non è un caso, infatti, che «teologia civile ragionata» e «scienza nuova» racchiudano emblematicamente i due poli attorno ai quali ruota il significato del pensiero vichiano, il quale è teso, da un lato con Platone, a contemplare l'uomo «qual dee essere» e, dall'altro con Tacito, a vedere «qual è» realmente.

2. L'ultimo barocco

È dunque attorno al centro focale rappresentato dalla categoria del *senso* che forse possono essere lette le principali forme culturali barocche⁵, per cui sembra si possa pure parlare di una generale riabilitazione del senso grazie alla quale la sensibilità viene investita di nuovi significati, non più intesa come mera passività, ma come dimensione centrale del pensare e del conoscere, cui viene infine conferita la piena dignità dell'idea. Di qui anche il progressivo affermarsi di un senso corposo e corpulento del riflettere, di una sensitività riflessiva e di una filosofia del senso, per così dire, per cui il vichiano *avvertire* «con animo perturbato e commosso» non solo diventa un momento indispensabile anche del *riflettere* «con mente pura», ma acquista una propria legittimità e una tale autonomia senza le quali non si darebbe propriamente né poesia, ma neppure storia e civiltà.

La peculiare riabilitazione vichiana del senso pare quindi essere più debitrice della cultura secentesca e barocca che partecipe di quella cultura illuministica, della quale il pensatore partenopeo era pure contemporaneo.

⁴ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. it. di L. Filippi, saggio introduttivo di S. Viani, Firenze, Vallecchi, 1988.

⁵ J.A. Maravall, nel suo importante *La cultura del Barocco* (trad. it. di C. Paez, Bologna, il Mulino, 1985), scrive: «La cultura barocca è un pragmatismo, di base più o meno induttiva, ordinato dalla prudenza» (Ivi, p. 107).

Non c'è dubbio infatti che, pur essendo contemporaneo di Montesquieu e di Voltaire, di Newton e di Fontenelle, il pensatore partenopeo si muova soprattutto, e perfettamente a suo agio, entro un retroterra culturale fortemente connotato come secentesco. Come è stato mostrato da alcuni interpreti, tra gli autori con i quali Vico entra in dialogo non compaiono molti suoi «contemporanei», quanto piuttosto autori compresi tra il 1600 e il 1680⁶. E ciò è in parte dovuto anche alla ignoranza vichiana delle lingue straniere moderne, che gli fa perdere alcuni esiti importanti del dibattito culturale europeo a lui contemporaneo, anche se, bisogna ricordare, questa presunta «arretratezza» e questo «isolamento» non inficiano affatto la portata innovatrice e per certi versi persino rivoluzionaria di alcune sue decisive riflessioni intorno all'uomo, alla società, alla storia, al mondo magico primitivo, che in realtà lo collocano al centro del dibattito culturale europeo del tempo⁷.

In ogni caso, qui non si tratta affatto di sostenere un'improbabile appartenenza temporale all'epoca barocca, dal momento che da un punto di vista storico questo non regge, poiché cronologicamente Vico è prossimo più al Settecento "illuminista", per così dire, che non al Seicento "barocco" – per quanto possono servire etichette generiche di questo tipo. Intendo piuttosto evidenziare una *movenza* complessivamente secentesca del pensiero vichiano, un suo tratto fondamentale definibile essenzialmente come barocco, del resto testimoniati non solo dalla formazione, dall'ambiente culturale di provenienza e da molte delle letture vichiane, ben radicate nella cultura erudita del Seicento, ma anche dal fatto che è Vico stesso ad indicare tra i suoi quattro «auttori» d'elezione almeno due esponenti assai tipici della mentalità secentesca, Bacone e Grozio, cui per il fenomeno del tacitismo – così tipico della cultura barocca – si può aggiungere anche Tacito.

Vi sono in altri termini tutta una serie di caratteri propri della meditazione vichiana che non possono non essere inquadrati all'interno delle coordinate culturali del Barocco, tra le quali spicca anche quella che possiamo chiamare una peculiare *passione metodologica*, vale a dire una particolarissima attenzione di tutto il Barocco al problema del metodo. Come scriveva il padre del Barocco spagnolo, Baltasar Gracián, «è essenziale un metodo per sapere e poter vivere»⁸. E ciò allora vale anche per Vico, nel cui pensiero il problema del metodo è centralissimo, e viene affrontato, come noto, da un lato in negativo, criticando il metodo geometrico di ispirazione cartesiana, che relega ai margini della conoscenza tutto ciò che sfugge ai rigidi schematismi deduttivistici della logica e a criteri di controllo basati su certezze razionali ritenute indubitabili, e che se applicato al discorso civile – scrive Vico – toglie «dalla realtà umana gli impulsi, l'azzardo, l'occasione, la fortuna»⁹. E dall'altro, invece, il problema del metodo è affrontato in positivo, con una netta presa di posizione a favore di una metodologia di tipo induttivo, in grado di salvaguardare i diritti della verosimiglianza, della sensibilità e della probabilità, e di un metodo topico-retorico, con proprie radici corporee e passionali, capace di valorizzare appieno le facoltà sensibili e percettive, fantastico-ingegnose.

⁶ Cfr. P. Rossi, *Chi sono i contemporanei di Vico?*, in «Rivista di Filosofia», LXXII (1981), 19, pp. 51- 82 e, dello stesso autore, *Ancora sui contemporanei di Vico*, in «Rivista di Filosofia», LXXVI (1985), 3, pp. 465-474. In questi saggi Rossi fornisce degli elenchi assai dettagliati comprendenti sia gli autori contemporanei di Vico a lui sconosciuti, sia gli autori precedenti effettivamente utilizzati e discussi.

⁷ Cfr. P. Rossi, *Chi sono i contemporanei di Vico?*, cit., p. 58. Su ciò Rossi sintetizza: non credo che «solo i filosofi "aggiornati", fortemente e attivamente partecipi alle vicende del loro tempo, attenti a tutte le sue voci più nuove e "rivoluzionarie", possono aver elaborato grandi e decisive "scoperte". Non credo che quest'ultima affermazione sia vera né che essa sia sostenibile. Essa non mi appare comunque né vera né sostenibile nel caso di Giambattista Vico» (Ivi, p. 71).

⁸ B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, a cura di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1967, § 249; (d'ora in poi OM seguito dal numero di paragrafo).

⁹ G. Vico, *Institutiones Oratoriae*, testo critico a cura di G. Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, § 9.

Ed è allora in questo complesso universo culturale che la riflessione vichiana può essere utilmente compresa. Il pensiero aperto e multipolare del Vico, che tiene ingegnosamente insieme elementi ed aspetti diversi e distanti, si inserisce perfettamente in quella sistematica multipolarità che è la forma propria del Barocco. Vico è contemporaneamente figlio, erede e testimone altissimo di quella esperienza culturale polifonicamente articolata in cui convivono in uno specialissimo crogiuolo l'antico e il moderno, il vecchio ed il nuovo, il naturalismo e il razionalismo, il microcosmo e lo spazio infinito¹⁰ e, come tale, anche suo «esecutore testamentario», per dirla con Karl Otto Apel¹¹. Ci troviamo così di fronte non ad un pensatore cronologicamente legato all'età barocca, ma all'estrema consapevolezza teorica del Barocco, il punto massimo di arrivo, il suo compimento compiuto. E poiché, come sosteneva Nietzsche, è nel compimento che si rivelano le radici, forse è proprio con Vico che si manifesta l'essenza più vera del barocco stesso¹².

E a proposito di radici del Barocco non c'è dubbio che queste vadano rintracciate nella riflessione del gesuita aragonese Baltasar Gracián, in cui è possibile rinvenire una delle teorizzazioni più originali e interessanti di questa cultura, appuntata proprio attorno alle nozioni chiave di ingegno e acutezza.

3. Gracián e la *agudeza* dell'ingegno

Le nozioni di *ingegno*, *acutezza* e *conceito*, attorno alle quali ruota la riflessione di Gracián¹³, potrebbero apparire come eccentriche e stravaganti concettualizzazioni tipiche della fumosa e contorta mente barocca, strettamente derivanti e dipendenti dall'universo culturale secentesco e dal suo presunto «cattivo gusto», per dirla con Croce. Tuttavia, se ben esaminate, tali nozioni non sembrano aver affatto perduto immediatezza e vivacità, ma anzi nella loro essenziale perspicuità sembrano parlare ancora direttamente alla nostra attuale sensibilità, suggerendo nuove suggestioni e nuove prospettive interpretative.

Fin dalla sua prima opera, *L'Eroe*, che è del 1637, Gracián considera l'importanza dei

¹⁰ Sugli elementi essenziali di questa cultura, oltre al già ricordato testo di A. Battistini, si rimanda all'importante volume già citato di J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*.

¹¹ Cfr. K.O. Apel, *L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico*, trad. it. di L. Tosti, Bologna, il Mulino, 1975.

¹² L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1979, vol. IV, pp. 486-487. Questa immagine di un Vico barocco viene del resto delineata con grande chiarezza in area tedesca già durante i primi decenni del Novecento. Friedrich Meinecke (*Le origini dello storicismo*, trad. it di M. Biscione, C. Gundolf, G. Zamboni, Firenze, Sansoni, 1967) parlava infatti di Vico come perfetto *Barockmensch*, per quel suo modo affatto peculiare di sentire conforme a quello proprio dell'età barocca. E sulla stessa scia anche Erich Auerbach (*San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, prefazione di A. Varvaro, Roma, Editori Riuniti, 1987) ha indicato fin dall'inizio una possibilità del genere, in evidente opposizione al canone ermeneutico di un Vico idealista e "romantico" suggerito da Croce. In Italia vi è poi tutta una tradizione di studiosi, per la verità piuttosto minoritaria, che, oltre ad Anceschi, ha intravisto la possibilità di istituire fruttuosi punti di convergenza fra cultura barocca e filosofia vichiana, nella quale vanno collocati Lorenzo Giusso – il cui *La filosofia di G.B. Vico e l'età barocca* (Roma, Perrella, 1943) ha non a caso subito attirato gli incrociati strali polemici e della critica crociana (Croce, Nicolini) e di quella cattolica (Amerio), per la tesi di un Vico influenzato dall'occasionalismo malebranchiano (cfr. *G.B. Vico fra l'Umanesimo e l'occasionalismo*, Roma, Perrella, 1940) – nonché i vari contributi, e sia pur con varie sfumature differenziati, di Franco Lanza, Biagio De Giovanni, Andrea Battistini, Mario Papini. Occorre infine ricordare che anche Antonino Pagliaro (*La dottrina linguistica di G.B. Vico*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1959) parlava in generale di «edificio solido» e «grandiosamente barocco del pensiero vichiano» e Giuseppe Toffanin (*La fine dell'Umanesimo*, prefazione di G. Mazzacurati, Vecchierelli, 1992) di Vico come «l'ultimo umanista», e tale si potrebbe dire forse proprio in quanto il filosofo partenopeo sarebbe *l'ultimo barocco*.

¹³ Per un inquadramento complessivo del pensiero di Gracián, che tiene perfettamente insieme dimensione etica ed estetica, ci si permette di rinviare a G. Patella, *Gracián o della perfezione*, Roma, Studium, 1993.

concetti di genio, ingegno, giudizio e acutezza, distinguendoli tra loro, attribuendo a ciascuno il proprio valore, le proprie caratteristiche peculiari, precisando il proprio ambito di competenza e la propria sfera d'azione. Delle proprietà di cui si compone l'intelletto (*entendimiento*), scrive, due di esse unite insieme «formano un prodigio»: il giudizio (*juicio*) e l'ingegno (*ingenio*); «il giudizio è trono della prudenza, l'ingegno sfera dell'acutezza»¹⁴. E se il primo nelle forme della prudenza e dell'elezione trova applicazione sul terreno pratico-morale e concerne il problema della verità, tutto ciò che riguarda la *agudeza*, cioè la sottigliezza del dire, del pensare, dell'agire e del fare artistico, rientra precisamente nell'ambito dell'ingegno e concerne la bellezza. Se quindi il giudizio dà vita all'«arte della prudenza», l'acutezza costituisce l'oggetto specifico dell'«arte dell'ingegno».

Non si tratta tuttavia della giustapposizione di facoltà e di ambiti conoscitivi, poiché giudizio e ingegno, prudenza e acutezza, verità e bellezza si danno come strettamente congiunti, in modo tale da configurare il percorso speculativo graciano come un fluido e continuo intrecciarsi di problematiche che formano una immagine assai variegata eppure essenzialmente armonica ed unitaria del suo pensiero. Un pensiero quanto mai coerente con un'idea di perfezione etico-estetica e in sintonia con il principio della natura perfettibile di tutto ciò che è umano. Nell'*Oracolo manuale*, considerato come un condensato dei motivi della sua riflessione, egli scrive: «Tre cose formano un prodigio e rappresentano il dono più grande della Somma Liberalità: ingegno fecondo, giudizio profondo e gusto veramente giocondo»¹⁵.

Dedicando la sua riflessione estetica all'analisi dell'acutezza, nell'opera omonima, Gracián distingue tra «acutezza di concetto, che consiste più nella sottigliezza del pensiero che nelle parole», «acutezza verbale, che consiste soprattutto nella parola» e «acutezza d'azione», che consiste in un agire ingegnoso sul piano pratico-morale¹⁶. Queste tre forme dell'acutezza che ricercano la bellezza sottile in tutte le sue manifestazioni non possono tuttavia essere «concepite a caso, partorite senza un criterio», come egli scrive, lasciate quindi all'arbitrio di una sfrenata immaginazione, perché come la perfezione morale sottostà alle direttive di un virtuoso comportamento ordinate da un retto giudizio, secondo l'arte della prudenza, allo stesso modo la perfezione estetica si fonda sull'ordine delle acutezze regolato dall'arte dell'ingegno, dall'artificio ingegnoso. E ciò perché «non si può prescindere dall'arte là dove tanto impera la difficoltà. [...] Ogni artificio richiede una guida, e tanto più quello che si appella alla sottigliezza dell'ingegno»¹⁷.

Ma poiché l'acutezza è qualcosa che si conosce più nel complesso che dettagliatamente, che si lascia percepire più che definire, Gracián insiste sulla intima correlazione di *concepto* e *agudeza*, che giungono quasi a identificarsi e a tradursi l'uno nell'altra (egli li usa spesso indistintamente come sinonimi), come ciò che procede direttamente e unitariamente dall'ingegno. L'ingegno cioè si manifesta sempre nelle forme del concetto ingegnoso, vale a dire nelle forme dell'acutezza concettuale, e tra quelle tre forme di acutezza d'artificio distinte prima, «la *agudeza de concepto*» è infatti precisamente quella cui il gesuita aragonese dedica tutta la sua attenzione. Se dunque la «*agudeza verbal*», che si basa sulle parole, si coglie nel tessuto del discorso, nell'oralità, negli imprevedibili movimenti del dire in cui nella

¹⁴ B. Gracián, *L'eroe*, a cura di A. Allegra, Milano, Bompiani, 2008, III, p. 61, (d'ora in poi abbreviato in *H*, seguito dal numero di paragrafo).

¹⁵ *OM*, § 298.

¹⁶ Cfr. B. Gracián, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, trad. it. di G. Poggi, Palermo, Aesthetica edizioni, 1989, III, pp. 39-40, (d'ora in poi *A*).

¹⁷ *A*, I, p. 32.

forma di un brillante eloquio si compiono repentini e inattesi scambi, contatti e associazioni di parole, la «agudeza de acción», che si fonda sulle azioni, si coglie nei gesti e nei comportamenti di uomini singolari che si esprimono secondo forme inconsuete dell'agire che richiamano sorprendenti rapporti tra le cose. Mentre la «agudeza de concepto», che si fonda sulla sottigliezza del pensare, sul concetto appunto, su un atto ingegnoso della mente, e consiste «in una armonica correlazione fra due o tre dati conoscibili, espressa da un atto dell'intelletto»¹⁸, si coglie attraverso impensati quanto fecondi rapporti di analogia, per concordanza o per opposizione, tra oggetti e pensieri, parole e cose, concetti e azioni.

Ora, dal momento che il concetto è definito come un atto dell'*entendimiento* che esprime la corrispondenza che si può instaurare tra gli oggetti¹⁹, l'acutezza è per Gracián la stessa immagine ingegnosa del concetto, la brillante, variegata, briosa realizzazione delle straordinarie connessioni esistenti tra le cose scoperte dal concetto. In tal modo, come espressione acuta e sottile della facoltà dell'ingegno, il concetto è alla base di una nuova maniera di pensare che trova la sua realizzazione in una «logica» per così dire ingegnosa, cioè in un «pensare ingegnoso», tutt'altro che dimostrativo, astratto, ma fantastico, poetico e allo stesso tempo reale, che crea nuova conoscenza attraverso il rinvenimento di rapporti di corrispondenze reali fra le cose svelati dall'ingegno. L'acutezza concettuale si manifesta perciò nella strabiliante capacità di rinvenire utilissime chiavi di accesso alla realtà che consentono di scoprirne il funzionamento attraverso meccanismi solitamente inaccessibili ad un approccio lineare ed unidirezionale, appiattito cioè sulla sola dimensione logico-razionale. L'acutezza è infatti in grado di scoprire improvvisi e sorprendenti nessi significativi tra cose e pensieri i più disparati, subitanei vincoli di senso, assonanze o dissonanze le più remote, cui sottostà una immagine della realtà suggestiva e meravigliosa come di un fitto tessuto di corrispondenze sempre aperte, una rete di intrecci infiniti il cui disegno complessivo diviene inaspettatamente visibile se solo si lascia spazio al manifestarsi del suo evento preparandolo attraverso legami dalla tensione acuta e ingegnosa. È questa l'attitudine «descifradora» dell'acutezza di cui parla Gracián, cioè la sua vocazione a scandagliare il reale in profondità, alla scoperta di forme di bellezza sottili ed effettuali, evocatrici quindi di conoscenza e di verità, il suo non fermarsi alla superficie dei fatti, ma penetrare nei recessi più intimi, nei più segreti anfratti delle intenzioni.

4. Una bellezza acuta

In questo senso la *agudeza* appare la cifra eminente del pensiero graciano, essa raccoglie e traduce nella varietà delle sue forme tanto le perfezioni dell'agire morale, le sottigliezze del fare estetico, quanto le stesse ingegnosità della mente. È allora nella dimensione estetica che avviene la sintesi delle singole perfezioni, è nello spazio ingegnoso che Gracián vede consistere la maggior dote dell'Eroe, è nello splendente trionfo dell'acutezza che riluce addirittura il divino: «Il valore, la prontezza, la sottigliezza dell'ingegno sono, in questo mondo, cifra del sole; e, se non raggio, almeno riflesso di divinità», si legge nell'*Eroe*²⁰. Attraverso la bellezza, per mezzo di una brillante acutezza concettuale, l'ingegno fa allora risplendere la stessa verità, la quale dal canto suo è esaltata e celebrata proprio dalla bellezza, che attiene alla facoltà dell'ingegno: «Non si contenta l'ingegno, come il giudizio, della pu-

¹⁸ A, II, p. 37.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ H, III, p. 61.

ra e semplice verità, ma aspira alla bellezza. Ben poca cosa sarebbe assicurare in architettura la stabilità, se questa non facesse da supporto all'ornato»²¹.

Poiché, secondo Gracián, l'apparire esalta e rende visibile l'essere, facendolo propriamente essere mediante i suoi modi, allo stesso tempo la bellezza, visibile nelle manifestazioni dell'acutezza prodotte dall'ingegno, esalta e rende visibile la verità. Se non c'è apparire senza essere, non c'è neppure bellezza senza una qualche verità: la verità dell'essere risplende allora nell'apparire della bellezza. L'arte dell'ingegno, come dottrina della bellezza che regola l'ordine delle acutezze, è in questo senso come un secondo essere, che consente di individuare e cogliere nel reale l'enigmatica bellezza della verità universale e di celebrarla nelle sublimi forme delle sottigliezze acute e ingegnose. «Se il riuscire a cogliere l'acutezza dà credenziali di aquila – scrive in *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* – il produrla metterà alla prova gli angeli: pratica di cherubini ed innalzamento di uomini che ci eleva a una straordinaria gerarchia»²².

In questa prospettiva, ciò che qualifica più essenzialmente la riflessione gracianiana, rendendola così peculiare e diversa rispetto alla coeva trattatistica secentesca sull'ingegno²³, sta forse in una maggiore consapevolezza teorica del ruolo e del senso dell'arte, in una maggiore incisività della stessa dottrina del bello nel vasto orizzonte del pensiero e dell'esistenza, in una sua intima correlazione con tutte le dimensioni dell'essere e del conoscere umani. Il gesuita aragonese si fa cioè portavoce di una concezione della bellezza non meramente estetico-decorativa, confinata superficialmente nella sfera del ludico, del piacevole o dell'arbitrario, ma una concezione della bellezza, si potrebbe dire, come strategica ed effettuale, perché connessa alle forme della verità e alla sua effettiva realizzazione pratica. In questo senso si può dire che il bello gracianiano è un *bello acuto*, essenzialmente dissimile dal bello per così dire “rotondo” e “levigato”, astratto e disinteressato della tradizione estetica classica. Se l'etica gesuitica di Gracián è contrassegnata, come afferma egli stesso, da una «milizia contro la malizia»²⁴, vale a dire da un impegno fattivo di fedele testimonianza della virtù contro la volgarità, l'arroganza, la barbarie, il male, parimenti la sua estetica barocca si caratterizza per una milizia a favore dell'affermazione di una bellezza come acutezza, come ingegno, e cioè spirito, vita, contro l'uniformità, l'omologazione, la superficialità, l'imitazione. L'acutezza richiama perciò un'estetica dell'immaginazione e dell'invenzione, centrata sulla esaltazione dell'acuto e dell'ingegnoso, che celebra mediante la «bella» varietà delle sue sottili espressioni la meravigliosa «verità» che è a fondamento del reale, contro l'arida imitazione del dato naturale, la sterile mimesi del reale, prescritta dall'estetica rinascimentale.

Sotto questo riguardo complessivo, proprio in quanto teorico dell'acutezza e dell'ingegno, Gracián compie per primo il passaggio da una poetica fondata sui canoni tradizionali della «mimesi» e della «catarsi», che nel Rinascimento indicavano l'orizzonte di una estetica di tipo classico-aristotelico, ad una estetica pienamente barocca, per cui l'essenziale non è più l'imitazione, ma l'invenzione, non la facilità, ma la complessità, non la norma, ma lo scarto o, più precisamente, l'esercizio di una libera creazione ordinata secondo una strategia finalizzata al raggiungimento di una perfezione estetica affidata

²¹ A, II, p. 36.

²² A, II, pp. 33-34.

²³ Una sintesi efficace di questa trattatistica si trova in A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, cit., pp. 131-150.

²⁴ OM, § 13.

all'artificio acuto e ingegnoso, che mostri la superiorità dell'arte e della cultura sulla semplice natura.

Quasi paradossalmente si può infatti affermare che, in Gracián, quanto più l'arte è il prodotto dell'artificio, tanto più essa viene a presentarsi come spontanea e naturale. L'acutezza significa precisamente riuscire a trasformare la natura in cultura, in arte, e l'arte dell'ingegno raggiunge così la sua perfezione solo nell'acutezza d'artificio, la cui peculiarità è proprio quella di mostrarsi come qualcosa di assolutamente naturale. L'arte e l'artificio riescono a superare la natura e la sua accidentalità per capacità inventiva, per la possibilità di sollecitare nuova conoscenza, per l'opportunità di destare fonti perenni di creatività. L'arte che si pone al servizio dell'imitazione, scrive Gracián, produce solo «con discrepanza di risultati, con scarsa varietà»²⁵, l'arte della sottigliezza, al contrario, assicura produttività, varietà, originalità e costanza di risultati.

In questo senso l'estetica barocca di Gracián si presenta come una poetica del nuovo, che tuttavia non sconfina mai nell'incontrollata sregolatezza di un genio senza limiti, nello stravagante, nell'irresponsabile – tratti che costituiscono il capo d'accusa che sovente viene imputato al Barocco dai suoi detrattori –, ma che si modella invece sulla base dell'ordine perfettamente garantito dall'arte dell'ingegno. L'acutezza non è mai affidata al caso, all'arbitrarietà di una ispirazione senza freni, ma inserita entro una ben organizzata rete di rapporti, all'interno di una coerente e disciplinata metodologia estetica che garantisce la effettiva realizzazione.

Per quanto paradossale possa sembrare, in questo contesto anche la bellezza non è il prodotto di una pura fantasia immaginativa, l'oggetto di una contemplazione disinteressata, ma il risultato della difficilissima arte dell'ingegno, il duro lavoro dell'artificio ingegnoso che assicura l'ordine delle acutezze. Ciò che in apparenza può sembrare un crimine contro la libertà creatrice, un attentato contro l'invenzione artistica, si dimostra in realtà come la garanzia, la salvaguardia del valore essenziale dell'arte, che consiste nella possibilità di esprimere il nucleo veritativo della bellezza mediante la varietà delle sottigliezze ingegnose. Al pari della perfezione morale e spirituale, che la meditazione di Gracián non si stanca mai di tematizzare, anche la perfezione estetica è il risultato di una lenta e progressiva conquista, che si dimostra tanto più ricca e preziosa quanto più ardua e costosa.

5. L'ingegno come «arte di ritruovare»

Vico introduce la problematica dell'ingegno, centralissima in tutto il suo pensiero, in modo compiuto per la prima volta all'interno della sua teoria delle facoltà e delle operazioni della mente sviluppata nel *De antiquissima italorum sapientia* del 1710. In quest'opera, come noto, egli distingue tre *facultates sciendi* dell'uomo, come *tres mentis operationes*: «perceptio», «iudicium», «ratiocinatio». All'attività di queste tre facoltà e tre operazioni corrispondenti presiede per ciascuna un'arte: la *topica* per la percezione, la *critica* per il giudizio, il *metodo* per il ragionamento²⁶. La prima operazione della mente – alla quale peraltro Vico dedica maggiore attenzione, legata alla sfera della sensibilità governata dall'arte regolatrice

²⁵ A, I, p. 32.

²⁶ G. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1971, cap. VII, 5, p. 119.

della *topica*, che è «arte di ritruovare» – si avvale di quattro facoltà sensibili: il *senso*, la *memoria*, la *fantasia* e l'*ingegno*²⁷.

Fondandosi proprio sul nesso di queste quattro facoltà sensibili, la prima operazione della mente si presenta come qualcosa di molto articolato, che non può essere ridotto alla stregua della mera percezione sensoriale, ma deve invece considerarsi come l'intreccio continuo e indissolubile di tali diverse stratificazioni del senso, che tutte insieme compongono la dimensione preriflessiva, ma certissima, del conoscere. Infatti, partendo dal presupposto che «mentem humanam nihil percipere nisi per sensus»²⁸, il senso si dà anzitutto come *memoria*, vale a dire facoltà che «raccolge come in un recipiente le percezioni acquisite per mezzo dei sensi»²⁹, la quale «è la stessa che la» *fantasia*³⁰, che è «attività produttrice di immagini»³¹ e che, come tale, è del tutto simile all'*ingegno*, che è propriamente capacità «in unum dissita, diversa coniungendi»³², cioè in grado di congiungere in unità le cose separate e diverse per via di somiglianza, «il ritrovatore di cose nuove»³³, «padre di tutte le invenzioni», *virtus* «distracta celeriter, apte et feliciter uniendi», «di cui è principal proprietà l'acutezza»³⁴.

È quindi evidente che esiste una salda correlazione e interdipendenza di queste quattro facoltà, che non può essere scambiata per confusione o indistinzione, ma che è preposta all'attività della prima operazione della mente, la quale, governata dall'arte della *topica*, che è precisamente *ars inveniendi*, trova soprattutto nel momento «inventivo», cioè nell'attività fantastico-ingegnosa che riesce a rinvenire cose nuove e a rappresentarle mediante immagini adeguate, il lato attivo e creativo della conoscenza, poiché «l'inventare è pregio del solo ingegno»³⁵. Facoltà eminentemente sintetica e analogica, grazie alla sua capacità di produrre il nuovo, di scorgere somiglianze ideali tra le cose, l'ingegno è attitudine «poietica», creativa, inventiva, scopre cose, forme e oggetti che non si mostrano immediatamente all'evidenza. Senso, memoria, fantasia e ingegno costituiscono, quindi, un'unica operazione di cui proprio l'ingegno rappresenta l'elemento centrale, la facoltà più propria, quella che in virtù della sua essenziale capacità connettiva riunisce anche le altre facoltà e consente, quindi, di esprimere con «risalto di reminiscenze» ciò che si è percepito attraverso i sensi, con gli occhi della fantasia di produrre nuove immagini delle cose e così di stabilire legami e connessioni tra elementi discreti e remoti, istituire somiglianze, rinvenire e scorgere il nuovo. La posizione privilegiata dell'ingegno all'interno della prima operazione della mente dipende, perciò, dalla sua duplice natura, che è contemporaneamente sintetica e creativa: ad esso infatti spetta tanto il raccogliere ed il collegare, quanto pure l'*invenire*, nella duplice accezione di creare e «ritruovare», che appunto «è proprietà dell'ingegno»³⁶.

In sintonia con l'universo culturale barocco, che riecheggia chiaramente in queste analisi, il filosofo partenopeo fa dunque propria la teoria dell'ingegno come facoltà dell'acuto³⁷, già

²⁷ Ivi, VII, 1, p. 113.

²⁸ Ivi, VII, 2, p. 115.

²⁹ Ivi, VII, 3, p. 115.

³⁰ G. Vico, *Scienza nuova*, 1744, cit., cv. 819.

³¹ G. Vico, *De antiquissima*, cit., VII, 1, p. 113.

³² Ivi, VII, 4, p. 117.

³³ G. Vico, *Opere filosofiche*, cit., p. 152.

³⁴ G. Vico, *Opere*, cit., rispettivamente p. 315, p. 140 e p. 38.

³⁵ Ivi, p. 120.

³⁶ G. Vico, *Scienza nuova*, 1744, cit., cv. 498.

³⁷ Rispetto alla classica teorizzazione barocca dell'ingegno come facoltà dell'acuto, Vico ci tiene tuttavia a distinguere tra «acuto» e «arguto», tra «acutezza» e «arguzia» o «argutezza», sottolineando come queste ultime caratterizzazioni siano da intendersi sempre come delle degenerazioni «false» e «stravaganti» delle prime; su ciò cfr. L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in Id., *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1971.

elaborata da Gracián come abbiamo visto, attività che presiede alla creazione del concetto ingegnoso e del detto metaforico e che si esplica nel sorprendente accostamento e nella reciproca connessione, nel rapido volgere di un istante, di cose, termini, parole e figure che normalmente sfuggono all'occhio, così come sfuggono al rigido incedere deduttivo della ragione. E già ai tempi del *De nostri temporis studiorum ratione* (1708) Vico distingueva, infatti, una facoltà dell'*ingenium*, che è propria della lingua italiana e spagnola, «una lingua sempre suscitatrice di immagini [...] che, sempre vivace, per il fascino delle similitudini trasporta gli animi degli uditori alla comprensione di cose diverse e lontane fra loro – il che ci fa essere, dopo gli spagnoli, il popolo più ricco di acume», e una facoltà dello «spiritum», l'*esprit* dei francesi, che con la loro *raison*, con «le sottilissime loro menti» sono per l'analisi, la distinzione, la divisione, «le sottiliezze dei concetti», poiché «solamente i francesi potevano, nel mondo intero, in virtù del loro sottilissimo idioma, escogitare questa nuova critica, tutta piena di spirito, e l'analisi»³⁸. Si capisce, quindi, come l'ingegno sia attitudine essenzialmente creativa, sintetica ed analogica, mentre l'*esprit* sia facoltà analitica, logica e razionale. Idee che Vico verrà poi ripetendo con maggiore convinzione e compiutezza nella propria riflessione della maturità, in cui acquisteranno un più marcato valore estetico e speculativo³⁹.

Occorre tuttavia rilevare che rispetto alle elaborazioni barocche dell'ingegno, cui Vico è profondamente debitore, la riflessione vichiana appare come il culmine e l'inveramento di queste, poiché non vede più nell'ingegno una mera facoltà poetica, sia pure centrale e di primaria importanza all'interno del discorso poetico, oppure un carattere accessorio ed esornativo confinato nell'*ars dicendi*, quanto piuttosto l'elemento essenziale del conoscere umano, la facoltà che interviene fin dalle forme più elementari dell'esperienza conoscitiva dandole senso, certezza e creatività. Come rileva in modo assai incisivo Luigi Pareyson:

Mentre egli mantiene la concezione secentista dell'acuto, le dà un fondamento totalmente diverso, in quanto fa dell'ingegno il lato attivo della prima operazione della mente, sì che ciò che per i secentisti era un canone poetico diventa per lui una legge estetica. L'approfondimento vichiano della concezione secentistica consiste nel fatto ch'egli connette all'ingegno la fantasia, in modo da farne l'occhio dell'ingegno, sì che l'acuto diventa prodotto di fantasia, e l'ingegno, connettendosi con la prima operazione della mente, diventa “natura”⁴⁰.

Ed è allora questa specifica connotazione del senso come ingegno a conferire precisa natura «creativa» alla prima operazione della mente e valore ampiamente estetico al conoscere umano, che si fonda proprio sull'ingegno, che non a caso è *propria sciendi facultas*, ovvero «facoltà propria del conoscere con certezza»⁴¹, «particolar facoltà del sapere, [...] perché con questa l'uomo compone le cose, le quali, a coloro che pregi d'ingegno non hanno, sembravano non aver tra loro nessun rapporto»⁴². La prima operazione diviene in tal modo operazione fantastica e creativa, che grazie all'ingegno è sempre capace di *nova invenire*, attività

³⁸ G. Vico, *Opere*, cit., p. 140.

³⁹ Mi sono soffermato sull'insieme delle dottrine estetiche di Vico nel mio *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Guerini, 1995. Sul tema si vedano le sempre lucide pagine di L. Amoroso, *Nastri vichiani*, Edizioni Pisa, ETS, 1997 e, dello stesso autore, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Pisa, ETS, 2000, pp. 75-95.

⁴⁰ L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, cit., p. 353.

⁴¹ G. Vico, *De antiquissima*, cit., VII, 5, p. 118.

⁴² G. Vico, *Opere filosofiche*, cit., p. 138.

che presiede ai processi del fare e del creare umani, operazione poetica per eccellenza, che distingue l'uomo dal bruto e lo avvicina in qualche maniera a Dio:

L'ingegno umano è la specifica natura dell'uomo; poiché è opera propria dell'ingegno stabilire la misura delle cose; definire il bene, l'utile, il bello ed il turpe, capacità questa negata ai bruti. [...] Come la natura produce le cose fisiche, così l'ingegno umano dà vita alle cose meccaniche, sicché come Dio è l'artefice della natura, così l'uomo è il Dio delle cose artificiali⁴³.

Posta all'insegna dell'ingegno, la prima operazione della mente umana si presenta come spontaneamente creativa, poetica e veritiera: non sembrano dunque essere la ragione, l'analisi, la deduzione, ma l'ingegno, la sintesi, l'intuizione fantastica a fondamento della natura umana. La conoscenza sensitivo-immaginativa è cioè quella per cui l'ingegno è natura, vale a dire elemento spontaneo e naturale, quindi ciò che dà carattere inventivo alla nostra basilare esperienza conoscitiva; ma del resto il contemporaneo legame dell'ingegno al verisimile e al senso comune, sottolineato più volte da Vico, è anche ciò che fa del nostro originario modo di conoscere una maniera preriflessiva eppure certissima di fare esperienza della verità. L'ingegno – scrive infatti Pareyson – «è ciò per cui il senso comune è lume naturale, ragione naturale: è ciò che dà il carattere di naturalezza e spontaneità alla conoscenza preriflessiva ma certissima della verità»⁴⁴. Il fare e il conoscere umani sono d'altra parte concepiti in stretto rapporto analogico con il creare divino, onde poi il criterio del *verum factum* – vale a dire il principio secondo il quale il criterio di verità di una cosa consiste nel farla, sicché questo spetta per intero solo a Dio, mentre gli uomini possono conoscere con certezza solo il mondo storico che è il loro prodotto – che a volerlo cogliere all'interno della prima operazione della mente certifica la sostanziale veridicità del fare ingegnoso, legato com'è alla certezza e concretezza del piano sensibile.

In conclusione, dalle riflessioni barocche di Baltasar Gracián e di Giambattista Vico viene in sintesi l'invito a concepire l'ingegno come la capacità di «articolare», di cogliere rapporti inediti fra le cose, le idee o le parole, o di formulare intuizioni imprevedibili e impreviste dagli schemi di pensiero abituali o tradizionali anche rielaborando e connettendo originalmente materiali già dati. Questo diverso modello di creatività, un paradigma propriamente barocco, che scorgiamo ancora oggi per esempio nell'ambito dei cosiddetti *cultural studies*⁴⁵, può in sintesi contribuire a gettare nuova luce sulle nostre attuali forme di pensare arricchendole sempre di nuovi e più ampi significati.

⁴³ G. Vico, *De antiquissima*, cit., VII, 4, p. 116.

⁴⁴ L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, cit., p. 377.

⁴⁵ Cfr. G. Patella, *Giambattista Vico e gli studi culturali. Parte prima*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XLVIII (2018), pp. 163-172.