



FEDERICA CAPPELLI
Università di Pisa

L'APOLOGO DEL PAVONE: UN RACCONTO ZOOMORFICO NEL *DISCRETO* DI BALTASAR GRACIÁN (CON UNO SGUARDO SULLE SUE PRIME TRADUZIONI ITALIANE)

Riassunto

Il presente articolo si propone di analizzare un racconto zoomorfico contenuto ne *El Discreto* di Baltasar Gracián: l'apologo del pavone, narrato nel XIII *realce* dell'opera. Il brano affronta i temi dell'ostentazione e dell'invidia, proponendo come soluzione la moderazione, in linea con il principio cardine della *discreción*. L'analisi del motivo zoomorfico del pavone mette in luce le sue radici classiche e medievali, nonché il suo impiego nel pensiero di Gracián quale elemento che coniuga apparenza e sostanza.

All'esame del *Discreto* si affianca uno studio della sua precoce ricezione in Italia attraverso le prime traduzioni (1704-1725), che rivela interpretazioni divergenti, arricchite da commenti moralistici, frantimenti e adattamenti culturali. Tali elementi testimoniano, da un lato, l'incipiente fortuna europea dell'opera, dall'altro, le difficoltà legate alla resa della concisione concettista dello stile originale.

Parole chiave: *El Discreto*, Gracián, apolo, pavone, ostentazione, invidia, temperanza, traduzione, moralismo

Abstract

This article aims to analyse a zoomorphic tale contained in Baltasar Gracián's *El Discreto*: the peacock's apologue, narrated in the 13th *realce* of the work. The passage deals with the themes of ostentation and envy, proposing moderation as a solution, in line with the cardinal principle of *discreción*. The analysis of the zoomorphic motif of the peacock highlights its classical and medieval roots, as well as its use in Gracián's thought as an element that combines appearance and substance.

The examination of the *Discreto* is accompanied by a study of its early reception in Italy through the first translations (1704-1725), which reveals divergent interpretations, enriched by moralistic comments, misinterpretations and cultural adaptations. These elements testify, on the one hand, to the incipient European fortune of the work and, on the other, to the difficulties involved in rendering the conceptualist conciseness of the original style.

Keywords: *El Discreto*, Gracián, apolo, peacock, ostentation, envy, temperance, translation, moralism

Un trattato di moralità e saggezza pratica

El Discreto (1646) fa parte di un gruppo di opere di Baltasar Gracián che conobbero una fortuna precoce in Italia¹, dove furono tradotte con un certo anticipo persino rispetto alla Francia, che, tra il XVII e XVIII secolo, giocava un ruolo pionieristico nella ricezione e traduzione della migliore produzione letteraria europea². L'Italia manifestò dunque un interesse immediato per le speculazioni di Gracián sul paradigma dell'uomo ideale delineato nelle sue opere, che si inserivano nella tradizione dei modelli del perfetto uomo di corte avviata dal *Cortegiano* di Castiglione³. Il *Discreto*, in effetti, altro non è che un trattato moralistico che definisce i principi dell'uomo prudente, capace, cioè, di agire con saggezza e moderazione nella vita quotidiana; per dirla con Felice Gambin, si tratta di «un arte de la discreción» o «un arte de vivir que recrea el plano heroico, el político y el de la ingeniosidad de sus tres obras anteriores, *El héroe* (1637), *El político don Fernando el Católico* (1640), *Arte*

¹ Oltre al *Discreto*, mi riferisco a: *El Político*, *Oráculo manual*, *El Criticón* ed *El Comulgatorio*. Le traduzioni uscirono in quest'ordine e coi seguenti titoli: *Oracolo manuale e arte di prudenza* (Parma, 1670), *Le delizie della sacra mensa* (Parma, 1675), *Il Criticon ovvero Regole della vita politica morale* (Venezia, 1685), *Il político don Ferdinando il Cattolico* (Venezia, 1703) e *Il saggio politico corteggiiano*, ossia *El discreto* (Vienna, 1704). Sono anonimi i traduttori delle prime due opere (*Oráculo* e *Comulgatorio*), mentre si conoscono quelli del *Criticón*, Giovan Pietro Cattaneo, del *Político*, Giovanni Pietro Marchi, e del *Discreto*, Padre Domenico de la Cruz.

² Al riguardo, Riva Evstifeeva (*La traversata europea di Baltasar Gracián*, Roma, Universitalia, 2020, p. 36) spiega che «[...] la ricezione italiana è in gran parte autonoma e diretta, senza, cioè, passare per i testi francesi; con due cluster importanti: il primo (1670 e 1675) che si sviluppa intorno al collegio gesuitico di Parma, il secondo, più consistente e persistente, a Venezia (dal 1685 e fino al XIX secolo)»; in verità, non tutte le traduzioni del secondo gruppo uscirono a Venezia, giacché la prima versione italiana del *Discreto* vide la luce a Vienna; questa imprecisione da parte della studiosa è il retaggio di un errore presente nel catalogo da lei pubblicato, in cui censisce più di duecento traduzioni delle opere di Gracián realizzate dal XVII secolo a oggi e dove, nella scheda dedicata alla citata traduzione del *Discreto*, riporta Venezia come sede di pubblicazione, anziché Vienna (cfr. R. Evstifeeva, *VIR MAXIMUS: Tracking the transfer of moral-political ideas through the reception of B. Gracián's texts (XVIIth-XXI cent.)*, <https://virmaximus.wordpress.com/catalogue-2/> [28-12-2024]).

³ Fa eccezione il *Comulgatorio*, che è un trattato destinato a preparare l'uomo cristiano a ricevere il sacramento della comunione. Rispetto, invece, ai restanti testi citati, ricordo con Gambin che Benedetto Croce considerava Gracián un volgare imitatore di Baldassarre Castiglione e di altri autori italiani, «que sobre temas de estética, moral y política escribieron durante el siglo XVII» (F. Gambin, *Anotaciones sobre las traducciones al italiano de «El Comulgatorio» de Gracián*, in I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (a cura di), *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. III, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, pp. 195-202, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_025.pdf [30-12-2024], p. 195).

de ingenio. Tratado de la agudeza (1642)». Tuttavia, se nelle sue prime due opere, ascrivibili al genere dello *speculum principis*, il gesuita si dirigeva a figure eroiche tratteggiando il modello di un ‘grande uomo’, qui il suo destinatario è un individuo ‘più umano’, anzi, sono tutti gli uomini, «porque todos pueden aspirar a la discreción»⁴.

Lo stile conciso e sentenzioso di Gracián, già teorizzato nell’*Agudeza*, viene ora arricchito da una lucidità pratica che mescola la filosofia morale a una psicologia *ante litteram*, dando vita a una sorta di guida per condurre una vita saggia e misurata o, detto in altre parole, a un manuale di vita pratica destinato a stimolare una riflessione profonda sulla natura umana, sui comportamenti sociali e sulla necessità di dominare i propri istinti per raggiungere l’armonia con gli altri e con se stessi. Concetto cardine dell’opera è, infatti, la *discreción*⁵, intesa non solo come l’abilità di comportarsi con ponderatezza e intelligenza sociale, ma anche come la virtù che permette di evitare gli eccessi, le passioni incontrollate e le azioni impulsive, favorendo un equilibrio in grado di guidare l’individuo a orientarsi nel mondo. Ma Gracián non si limita a teorizzare sulle qualità necessarie al perfetto uomo di mondo del XVII secolo, bensì offre anche esempi concreti di come tali qualità debbano essere applicate nella vita di corte, nella politica e nelle relazioni interpersonali, facendo riferimento a figure storiche e contemporanee della Spagna, che eleva a modelli di *discreción*. La figura del *discreto* emerge, perciò, come quella di un uomo ‘universale’ (è questo l’aggettivo adottato in una delle prime e più importanti traduzioni francesi dell’opera⁶), dotato di saggezza pratica e capace di affrontare le difficoltà della vita con discernimento, prudenza e misura, un individuo che sa orientarsi nel mondo, evitando gli errori derivanti dall’impulsività o dall’ecces-

⁴ F. Gamin, *Los diálogos de «El discreto» de Baltasar Gracián y los traductores italianos del siglo XVIII*, in «Hispania Felix. Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro», X, 2024 (in corso di stampa).

⁵ Per una storia dell’arte della *discreción* rimando a A. Egido, *Introducción*, in B. Gracián, *El Discreto*, a cura di A. Egido, Madrid, Alianza, 1997, pp. 19-28, ma si vedano anche: D. Janik, *El arte de la prosa en «El Discreto»*, in S. Neumeister, D. Briesemeister (a cura di), *El mundo de Gracián*, Berlin, Colloquium, 1991, pp. 39-50 e S. Neumeister, *La discreción en Gracián*, in «Conceptos. Revista de Investigación Graciana», 2, 2005, pp. 69-81.

⁶ L'HOMME / UNIVERSEL, / TRADUIT DE L'ESPAGNOL / DE / BALTASAR GRACIEN. / [par le P. de Courbeville, Jesuite], / [Fregio] / A PARIS, / Chez NOEL PISSOT, à la Croix d'Or, / Quays des Augustins, à la descente / du Pont Neuf. / [Filetto] / M.DCC.XXIII. / Avec Approbation et Privilège du Roy.

siva fiducia, la cui esistenza è governata da un equilibrio sottile tra razionalità e intuizione, tra saper apparire ed essere, tra agire e riflettere.

Oltre al contenuto educativo e moraleggIANte, all'origine del precoce interesse dell'Italia, e poi dell'Europa tutta, per il *Discreto* e le altre opere del gesuita, vi è anche lo stile originale di Gracián, aforistico e conciso, tipicamente concettista. Come ricorda Ceferino Peralta, il suo stile letterario al di fuori della Spagna «se admiró como una forma nueva de expresión, original, y especialmente llamativa para que un extranjero pudiera captarla sin dificultad»⁷. Nonostante ciò, il *Discreto* non è certo un'opera scevra di difficoltà, tanto che Manuel de Salinas y Lizana (canonico le cui citazioni abbondano nella *Agudeza*), autore della prima *Aprobación* del testo nella *editio princeps* del 1646, confessa di aver trovato la lettura impegnativa («Costóme su lectura admiración y cuidado»), ammettendo che per apprezzarla pienamente «ha mene-ster tenelle el más perspicaz ingenio»⁸. A tali dichiarazioni si uniscono quelle dell'autore della seconda *Aprobación*, Andrés de Ustarroz, che sottolinea come lo stile e l'acutezza dei concetti del *Discreto* richiedano «cuidadosos reparos» per poter trarre pieno beneficio dalla dottrina proposta⁹. Malgrado questi evidenti ostacoli linguistici e concettuali, la scrittura innovativa ed epigrammatica di Gracián fu tra le ragioni principali del successo dell'opera al di fuori dei confini spagnoli.

Non va infine trascurato il fatto che le dimensioni contenute di alcune opere del gesuita, come l'*Héroe*, il *Político* e lo stesso *Discreto*, le rendevano particolarmente accessibili e facili da consultare. Come spiega Aurora Egido, il formato compatto e la concisione dei trattati di Gracián facevano di essi i testi ideali per l'elocuzione moderna, «propiciando, en su reducción manual, la utilidad que busca su contenido»¹⁰. Nel caso

⁷ Cfr. M. Batllori, C. Peralta, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1969, p. 73.

⁸ Più avanti aggiunge anche: «El estilo es lacónico, y tan divinizado, que a fuer de lo más sacro, tiene hasta en la puntuación misterios» (cfr. M. de Salinas y Lizana, *Aprobación*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., pp. 150-151).

⁹ J. F. Andrés de Ustarroz, *Aprobación*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 153.

¹⁰ «Marcial dio a Gracián la pauta del libro *menino* que sus tratados ofrecen. Frente a la obra de gran formato, el opúsculo aparece en el Humanismo como el vehículo ideal de la elocuencia moderna» (cfr. A. Egido, *Introducción*, in B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 71; corsivo nell'originale).

specifico del *Discreto* e della sua fortuna in Italia, possiamo affermare con certezza che il suo stile nuovo e diretto – almeno nella sintassi –, le dimensioni ridotte e il contenuto educativo, facilmente assimilabile a modelli letterari analoghi allora in voga, come il citato *Cortegiano* di Castiglione, ma anche l'«uomo savio» del Guicciardini¹¹, ne fecero un pratico prontuario del *bien vivre* sempre a portata di mano per districarsi nella vita in società¹².

Variazioni sulla *discreción*

L'opera è strutturata in venticinque capitoli denominati «realces», un termine di difficile traduzione in italiano, ma che potremmo rendere con 'risalti', 'nobilitazioni', 'elevazioni'¹³; in sostanza, si tratta delle virtù o delle qualità che chiunque si consideri una persona *discreta* – ovvero 'saggia' – deve possedere. Ogni capitolo, oltre alla numerazione, è corredata da un titolo che ne sintetizza il contenuto edificante, ossia la virtù trattata, e dalla definizione del tipo di testo che seguirà. Una delle caratteristiche più interessanti del *Discreto* è infatti la varietà di forme

¹¹ L'«uomo savio», descritto da Francesco Guicciardini nei suoi *Ricordi politici e civili* (pubblicati postumi, nel 1576, più di trent'anni dopo la morte dello scrittore avvenuta nel 1540), presenta numerosi tratti in comune con l'uomo *discreto* di Baltasar Gracián, tra cui un analogo concetto di «discrezione» (termine impiegato anche dallo storico toscano), da intendersi come la capacità di riconoscere gli aspetti distintivi di ogni contesto e di agire di conseguenza per raggiungere un obiettivo personale, che non si riduce, però, a un semplice interesse egoistico, ma rappresenta, piuttosto, una manifestazione elevata della propria saggezza e del proprio onore (cfr. E. Pasquini, *Introduzione*, in F. Guicciardini, *Ricordi*, a cura di E. Pasquini, Milano, Garzanti, 2003). Sul concetto di «uomo savio» del Guicciardini è inevitabile il rimando allo studio, ormai classico, di F. De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XII, Firenze, Direzione della Nuova Antologia, 1869, pp. 217-235; si vedano anche, fra gli altri: E. Cutinelli-Rendina, *Guicciardini*, Roma, Salerno, 2009; E. Cutinelli-Rendina, *Francesco De Sanctis lettore di Guicciardini*, in «ACME (Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano)», 70, 1, 2017, <https://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/8821/8402> [10/12/2024]; M. Palumbo, *L'uomo del Guicciardini nella storiografia risorgimentale*, in «Studi rinascimentali», 8, 2010, pp. 67-73.

¹² Lo stesso Gracián, nella dedica al principe Baltasar Carlos, lo definisce «un culto trabajo», «pequeño [...] pero confiado» e, infine, «émulo de El Héroe, más que hermano» (cfr. B. Gracián, *Al príncipe Baltasar Carlos*, in Id., *El Discreto*, cit., pp. 145-146).

¹³ Nel *Diccionario de Autoridades*, alla voce «realce», accanto alla definizione in senso stretto – «El adorno o labor que se eleva y sobresale en la superficie de qualquiera cosa» –, troviamo anche che «Metáforicamente vale lustre, estimación y grandeza sobresaliente. Latín. *Exornatio. Eminentia*» (*Diccionario de Autoridades*, s.v.: «realce»).

letterarie brevi impiegate da Gracián per esplorare le qualità dell'uomo ideale. Nel testo si alternano elogio, discorso accademico, dialogo, satira, emblema, epistola, invettiva, allegoria, memoriale, problema, *crisi*, finzione eroica, apolofo e favola¹⁴. Ci troviamo dunque di fronte a una serie di variazioni sul tema della *discreción*, esaminata da diverse angolazioni e attraverso molteplici forme letterarie, la cui coesione risiede, non solo nel tema comune, ma anche nell'originalissimo e inconfondibile stile asciutto del gesuita.

La scelta di Baltasar Gracián di impiegare forme brevi differenti deriva dalla sua volontà di ridurre il didattismo all'essenza – pur inserendosi, come osserva Egido, nella tradizione del *docere* rinascimentale di autori quali Alberti, Bruni, Erasmo o Vives – e operare per le vie «más agudas [...] de la doblez aforismática, la nueva fábula, el diálogo y la alegoría de cuño proprio»¹⁵. Secondo le sue teorizzazioni retoriche, le forme testuali del *Discreto*, tutte rigorosamente in prosa, rientrano nella categoria più ampia da lui definita come «agudeza compuesta fingida» e sono accumulate da un solo obiettivo, secondo Janik, ossia «pintar una imagen completa del hombre desde la perspectiva de una acabada filosofía moral», perché per l'autore questa è l'unica giustificazione per scrivere¹⁶.

¹⁴ Del resto, queste forme brevi erano in uso all'epoca di Gracián, come si legge in S. Genetti (*Saperla corta. Forme brevi sentenziose e letteratura francese*, Fasano (Br), Schena, 2002) e come dimostra lo stesso Gracián parlando dell'efficacia della varietà testuale nella sua *Agudeza y arte de ingenio*: «Una misma verdad puede vestirse de muchos modos», e, riferendosi proprio alla forma dell'apolofo, aggiunge: «ya por gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad» (B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, intr. di J. M. Ayala, ed. e note di C. Peralta, J. M. Ayala e J. M. Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004, disc. LV, p. 564). Sulle forme brevi in narrativa, si vedano, anche, fra gli altri: M. Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, Franco Angeli, 2014 e E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019. Le diverse tipologie di testo sono così distribuite fra i realces del *Discreto*: Elogio (I), Ragionamento o Discorso accademico (II e V), Allegoria (III), Memoriale (IV), Crisi (VI), Epistola (VII, XII, XXII), Dialogo (VIII e XII), Satira (IX, XI e XX), che denomina anche «Satyricón» (XVI), Encomio (X), Apolofo (XIII), Invettiva (XIV), Problema (XV), Finzione eroica (XVIII), Apologia (XIX), Emblema (XXI), Favola (XXII), Panegirico (XXIV) e Colta ripartizione (XXV) (traduzione mia).

¹⁵ A. Egido, *Introducción*, cit., p. 42.

¹⁶ D. Janik, *El arte de la prosa en «El Discreto»*, cit., p. 43; si veda anche: S. Neumeister, *Visualización verbal en El Discreto de Gracián*, in I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (a cura di), *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. III, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, pp. 355-367, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_025.pdf [15-12-2025]. Sul concetto di «agudeza

L'apologo del pavone

Nell'ampio ventaglio di forme brevi proposte nel *Discreto* ci concentreremo sull'apologo narrato nel XIII *realce*, «Hombre de ostentación», titolo che rivela chiaramente il tema o, meglio, la qualità trattata. Prima di approdare al testo, però, è opportuno soffermarsi sul pensiero di Baltasar Gracián, espresso nella sua *Agudeza y arte de ingenio*, riguardo a questa specifica tipologia di scritto:

Son las verdades mercaduría vedada, no las dejan pasar los puer-
tos de la noticia y desengaño; y así han menester tanto disfraz para
poder hallar entrada a la razón, que tanto las estima. Para esto se
inventaron también los apólogos, que desengañan mucho y dul-
cemente. Parece vulgar su enseñanza, mas su artificio no lo es [...].
Propónese pasar entre los irracionales brutos, árboles y otras cosas
inanimadas, por ficción, lo que entre los racionales por realidad.
Consiste también el fundamento de su artificio en la semejanza¹⁷.

Gracián sottolinea, dunque, la capacità dell'apologo di educare e trasmettere lezioni morali attraverso un travestimento narrativo (la «semejanza» fra animali, piante e oggetti inanimati, da un lato, ed esseri razionali, dall'altro) che maschera la verità per renderla più accettabile e piacevole («enseñan dulcemente»). Questo artificio narrativo, dotato di una forte utilità morale, è molto gradito al nostro autore, che fa largo uso di apologhi e favole nelle sue opere, sia attingendo direttamente alla tradizione favolistica classica, sia inventandone di originali come un moderno Esopo¹⁸. Da qui la scelta di concentrarci sul *realce* XIII del *Discreto*, che si inserisce proprio nella linea dell'invenzione di racconti zoomorfici sul modello esopiano, con protagonisti animali parlanti, «esempio di comportamento»¹⁹. Si tratta di un racconto allegorico che

compuesta fingida», si veda, ad esempio: M. Rodríguez Pequeño, *Verdad y ficción en literatura: la agudeza compuesta fingida de Baltasar Gracián*, in «Revista de Literatura», 59, 118, 1997, pp. 399-422.

¹⁷ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., disc. LVI, pp. 575-577.

¹⁸ Secondo Aurora Egido, Gracián ambiva a diventare «el Esopo de su tiempo» (cfr. B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 259, nota 226); sul debito di Gracián verso i moralisti antichi, fra cui lo stesso Esopo, si veda: F. Perugini, *Baltasar Gracián lettore dei moralisti antichi*, in E. Canone (a cura di), *Bibliothecae Selectae. Da Cusano a Leopardi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 525-530.

¹⁹ «L'animale esempio di comportamento esplica la propria funzione in opere, legate alla favolistica di matrice esopiana, in cui agli animali parlanti protagonisti non spetta

affronta i temi della vanità, dell'invidia e dell'ostentazione, utilizzando come protagonisti una serie di uccelli che, attraverso le proprie azioni e comportamenti, incarnano vizi e virtù umane.

Protagonista dell'apologo è il «Pavón de Juno», la cui straordinaria bellezza suscita l'invidia di altri volatili, fra i quali la cornacchia, il corvo e la gazza. In realtà, non è tanto la bellezza del pavone a provocare malcontento quanto la sua ostentazione e, in particolare, il modo in cui l'animale mostra orgogliosamente la sua ruota di piume cercando l'ammirazione degli altri. Questo sfoggio di bellezza è motivo di fastidio per la «república ligera»²⁰, tant'è che, istigati dalla cornacchia spelacchiata di esopiana memoria, un gruppo di uccelli vola fino al Palazzo della Bellezza, residenza del pavone, per confrontarsi con lui e ordinargli di smettere di esibire la sua magnificenza²¹. Ha inizio, così, una discussione sulla vanità e sull'importanza dell'apparire oltre che dell'essere, che sfocia in un violento attacco al pavone. Alle sue grida stridule accorrono, allora, altri animali, fra i quali il leone, che affida alla volpe il compito di pronunciarsi sulla questione. La volpe, pur riconoscendo al pavone il diritto di sfoggiare la propria bellezza, stabilisce che ogni volta che egli spiegherà al vento lo splendore del suo piumaggio, dovrà anche abbassare lo sguardo verso la bruttezza dei propri piedi «de modo que el levantar sus plumajes y el bajar los ojos todo sea uno»²². L'esemplare giudizio della volpe introduce una lezione di moderazione: il rico-

altro ruolo che quello di [...] ombre di un mondo proiezione di quello umano che agisce e si esprime con uno scopo prevalentemente morale o dimostrativo; e l'animale diviene esempio di comportamento nella misura in cui, per gradi diversi, perde la propria caratterizzazione zoologica in funzione di una progressiva umanizzazione [...]» (cfr. M. Lecomte, *La poesia degli animali parlanti. La Fontaine e l'animale esempio di comportamento*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», 12, 1995, p. 52).

²⁰ B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 263.

²¹ Si noti che Gracián fa un distinguo gerarchico tra gli uccelli: all'attacco del pavone si recano solo i volatili meno nobili e portatori di malaugurio, quali corvo, cornacchia e gazza, «con otras deste porte», mentre gli altri si astengono: «el Águila, por lo grave; la Fénix, por lo peligroso y el Cisne, por lo callado [...]» (B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 263).

²² B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 271; sull'utilizzo del genere favolistico da parte del gesuita si veda il saggio panoramico di M. P. Cuartero Sancho, *La fábula en Gracián*, in A. Egido, F. Gil Encabo, J. E. Laplana (a cura di), *Baltasar Gracián, IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición»* (Huesca, 23-26 de mayo de 2001), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 135-174.

noscimento del valore dell'apparenza non deve mai prescindere dalla consapevolezza dei propri limiti. In perfetta coerenza con la *discreción* graciana, l'atto del mostrarsi deve essere sempre accompagnato da un esercizio di controllo e autocoscienza, per evitare che l'ostentazione degeneri in vanità.

Il motivo del pavone fra ostentazione e disinganno

Il motivo del pavone, e in particolare l'immagine del pavone che abbassa lo sguardo sulle sue estremità sgraziate, è molto presente nella letteratura dei secoli d'oro, impiegato dai più grandi ingegni dell'epoca: da Cervantes a Quevedo, da Góngora a Tirso de Molina²³. Sebbene le sue origini possano essere rintracciate, come osserva Giulia Poggi²⁴, nella tradizione classica, prima con Ennio e poi con Ovidio, che ne racconta la metamorfosi²⁵, è nel Medioevo che il motivo del pavone acquisisce connotazioni morali e si arricchisce di contenuti edificanti, soprattutto nei bestiari moralizzati e, più precisamente, nella versione del *Phisiologus* attribuita a Sant'Epifanio e diffusa in Spagna nel XV

²³ «Mírate a los pies y desharás la rueda», dice Scipión a Berganza nel *Coloquio de los perros* (cfr. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. di J. García López, Barcelona, Crítica, 2005, p. 663), riprendendo un detto a cui faremo allusione più avanti e, analogamente, lo ripeterà Don Quijote a Sancho nel capolavoro cervantino (*Quijote*, II, 42); nella «Sátira de don Francisco de Quevedo a un amigo suyo», il poeta offre un esplicito riferimento al motivo del pavone umiliato dalla bruttezza delle sue zampe: «más que al pavón humilde a su belleza, / mirándose los pies con garras feas» (F. de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., intr. e note di J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p. 679, vv. 76-77); nel *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (ed. di H. Brioso, Madrid, Alianza, 1999, II atto, vv. 487-493) la pescatrice Tisbea paragona le vele di una nave che sta per inabissarsi alla coda del pavone: «como hermoso pavón / [la nave] hace las velas colas [...] / y ya su orgullo y pompa / casi la desvanece»; alla presenza del pavone nella poesia di Góngora si farà riferimento più avanti. Sul motivo del pavone in epoca barocca, si veda il saggio fondamentale di J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino, 1985; qui l'autore interpreta la maga Circe e il pavone come simboli emblematici del barocco: la prima incarna la trasformazione incessante, la fluidità e l'instabilità; il secondo rappresenta l'autocelebrazione e l'elemento ornamentale. Considerato uno degli studi più completi e documentati sull'argomento, il saggio, che offre una sintesi efficace dello spirito dell'epoca, ha influenzato profondamente gli studi successivi sulla letteratura barocca introducendo un approccio innovativo, capace di integrare dimensioni estetiche, culturali e storiche.

²⁴ G. Poggi, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009, p. 127.

²⁵ Nelle *Metamorfosi* (I, 720-723) si legge che Giunone, dopo aver privato il pastore Argo dei suoi cento occhi per non aver saputo vegliare come doveva, li traspone sulla coda del pavone.

secolo. La tradizione medievale introduce la presa di coscienza del pavone riguardo alla bruttezza delle proprie zampe, spostando così l'attenzione «dalla sfera dell'*admiratio* esteriore a quella dell'esame interiore»²⁶. La sua diffusione è tale che penetra anche nella lingua comune, come testimonia un proverbio registrato da Correas: «miraos a los pies, desharéis la rueda»²⁷. Inoltre, il motivo trova espressione visiva nella letteratura emblematica dell'epoca: un esempio significativo è l'*empresa* di Juan Francisco Villava intitolata «Del vanaglorioso», che raffigura un pavone con la ruota aperta e lo sguardo lievemente abbassato sulle sue estremità deformi. L'immagine è accompagnata dal motto «Deformes oblita pedes» e da un'ottava reale il cui contenuto si avvicina molto alle riflessioni formulate da Gracián sul tema:

Haze la rueda con gallarda pompa
 la ave de Juno, y en soberbia se arde
 y cual quien oye belicosa trompa,
 de su bello plumaje haze alarde.
 Mas mírese a los pies y el hilo rompa,
 deshaga el cerco y su altivez retardé,
 para que así se humille quien se ufana
 viendo el remate de la vida humana²⁸.

A questa tradizione attinge Gracián per l'apologo del *Discreto*, ma non si tratta di un caso isolato nella sua produzione letteraria: il gesuita sviluppa, infatti, un percorso tematico ideale sull'opportunità di ostentare o meno le proprie doti, che si snoda dall'*Héroe* fino al *Criticón*. Nell'*Héroe* e nell'*Oráculo manual* l'autore esplora il tema dell'ostentazione delle virtù o dei meriti, senza, però, ancora fare riferimento al

²⁶ G. Poggi, *op. cit.*, p. 130. La tradizione medievale si dota anche di connotazioni religiose, per cui gli occhi della ruota del pavone diventano occhi reali con cui il cristiano dovrà contemplare se stesso e i propri peccati.

²⁷ G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. di L. Combet rivista da R. Jammes e M. Mir Andreu, Madrid, Castalia, 2000, n. 1055, p. 526.

²⁸ *Empresas espirituales y morales compuestas por el maestro Juan Francisco de Villava*, Baeza, por Fernando Díaz de Montoya, 1613, II, 27 p. 52, <https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/578877> [12/2/2025], si veda Figura 1; analoga immagine è riprodotta nell'emblema «*Nosce te ipsum*» di Peter Isselburg (cfr. *Emblematum politica, in aula magna curiae Noribergensis depicta*, Nurembergae, 1617, p. [24], <https://archive.org/details/embramatopolitic00isel/page/2/mode/2up> [12/2/2025], si veda Figura 2).

pavone né adornare il motivo con la narrazione favolistica: nel *primor* XVII della prima opera, «Toda prenda sin afectación», l'autore insiste sulla necessità che l'uomo eroico disponga di molte qualità senza però doverle ostentare, mentre nell'aforisma 277 dell'*Oráculo*, che porta lo stesso titolo dell'apologo del *Discreto*, «Hombre de ostentación», sottolinea come l'opportunità e la temperanza siano essenziali per una corretta ostentazione delle virtù. Il motivo si ripresenta anche nell'*Agudeza y arte de ingenio*, dove Gracián evoca per la prima volta il pavone, seppur indirettamente, ossia citando un sonetto funebre di Góngora dedicato al tumulo della regina Margherita d'Austria. Qui l'ambizione umana è comparata, appunto, al pavone prudente che mostra orgoglioso la sua coda per poi ripiegarla quando scorge i suoi piedi imperfetti:

¡Ay, ambición humana,
prudente pavón hoy con ojos ciento,
si al desengaño se los das, y al llanto!²⁹

Oltre alla sua presenza nell'apologo del *Discreto*, di cui ci occuperemo più avanti, il motivo del pavone riemerge nel *Criticón*, con almeno un'apparizione per ciascuna *Parte*, a conferma dell'interesse costante di Gracián verso questa figura simbolica: nella *crisi* nona della prima parte, pur senza menzionare esplicitamente l'animale, Gracián evoca ancora l'atto di volgere lo sguardo verso i propri piedi come gesto di umiltà teso a mitigare la vanità («mírese también a los pies, hollando su vanidad»³⁰). Un'esortazione analoga compare nella prima *crisi* della seconda parte («que no se vayan mirando a sí mismos ni por sombra, so pena de mal vistos, ni los pies, que no es bien pavonearse. Plumas y cintas de colores, se les vedaron»), dove si coglie anche un'allusione velata al sonetto gongorino citato nell'*Agudeza*: «Estos ojos humerales abro yo primero muy bien [...], que el abrirllos después no sirve sino para la desesperación o para el llanto»³¹. Infine, nella quinta *crisi* della terza parte, Gracián torna esplicitamente all'immagine del pavone, il

²⁹ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., disc. IX, pp. 119-120.

³⁰ B. Gracián, *El Criticón*, a cura di S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, I, 9, p. 192; da notare come all'inizio di questa *crisi* Gracián insista sul monito «conosci te stesso», che, come abbiamo visto, coincide con il motto dell'emblema del pavone di Peter Isselburg (vedi nota 27).

³¹ B. Gracián, *El Criticón*, cit., II, 1, p. 305 e p. 291.

cui orgoglio è stemperato dall'afflizione alla vista delle sue brutte estremità: «Al pavón [il Desengaño] le accordaba el potro de sus pies [...]»³².

Il motivo letterario del pavone acquista un valore paradigmatico in Gracián: l'animale diventa figura esemplare del processo di disinganno, simbolo della tensione tra apparenza e verità, tra vanità e consapevolezza del limite.

La morale: l'arte di ostentare con moderazione

Gracián si serve, dunque, ampiamente del motivo del pavone – che sembra voler studiare in chiavi diverse a seconda del tipo di opera in cui lo inserisce – per trattare la questione dell'essenza e della sostanza. Nell'apologo sono i diversi uccelli, con le loro obiezioni, a riprodurre il dilemma sociale dell'apparire e dell'essere. Se l'ostentazione della magnificenza da parte del pavone è condannabile e all'origine di un vizio, l'invidia, che acceca gli animi altrui (l'autore la compara a un basilisco), è pur vero che la sua bellezza non avrebbe alcun valore senza quell'ostentazione. Lo dimostra efficacemente lo stesso pavone nel discorso che pronuncia in sua difesa, dai toni molto gongorini e suggellato dalla *recolección* finale di tre elementi chiave con cui si compara, ovvero, sole, rosa e diamante:

Si el sol no amaneciera haciendo lucidísimo alarde de sus rayos; si la rosa, entre las flores, se estuviera siempre encarcelada en su capullo y no desplegará aquella fragante rueda de rosicleres; si el diamante, ayudado del arte, no cambiara sus fondos, visos y reflejos, ¿de qué sirvieran tanta luz, tanto valor y belleza si la ostentación no los realzara? Yo soy el sol alado, yo soy la rosa de pluma, yo soy el joyel de la naturaleza, y pues me dio el cielo la perfección, he de tener también la ostentación³³.

Occorrerà giungere a un compromesso, quindi, per risolvere la spinosa questione, che nell'apologo è affidata, come detto, alla mediazione politica della volpe, chiamata a risolvere la disputa. Il rimedio proposto, «tan fácil como eficaz»³⁴, non sarà quello di eliminare l'ostentazio-

³² B. Gracián, *El Criticón*, cit., III, 5, p. 636.

³³ B. Gracián, *El Discreto*, cit., p. 266.

³⁴ *Ibid.*, p. 271.

ne, ma piuttosto di moderarla. Il pavone, infatti, potrà ancora sfoggiare la bellezza delle sue piume, ma compiendo un atto di umiltà: mentre mostra la sua ruota di piume dovrà abbassare lo sguardo alla bruttezza dei suoi piedi, così da temperare la sua vanità con un gesto di modestia.

La sentenza astuta e pragmatica della volpe, sul cui sfondo si intravede la tradizione medievale del pavone, trasmessa da un proverbio e dagli emblemi, rispecchia il principio gracianiano della *discreción*, secondo cui l'uomo saggio deve adottare un comportamento equilibrato, esibendo i propri meriti con moderazione, senza cadere nell'eccesso. La politica della *discreción*, dunque, è quella che favorisce il rispetto, non l'adorazione basata sulla vanità. Il responso della volpe, infatti, vuole intendere che l'ostentazione ha valore solo se è usata con misura e nei contesti appropriati. L'ostentazione e la sua gestione, secondo Gracián, sono un'arte che va dosata con intelligenza affinché la vanità non sia percepita come un difetto: così come l'apparenza può aggiungere valore a una persona o a una cosa quando ben controllata, se eccessiva, essa diventa una pecca che allontana gli altri.

L'apologo del pavone nelle prime traduzioni italiane

A questo punto, risulta interessante gettare uno sguardo sulle prime traduzioni italiane del *Discreto* per comprendere come l'apologo del XIII *realce* sia stato proposto al lettore italiano di inizio Settecento. Le traduzioni in questione, infatti – tre, più una copia della prima –, rientrano tutte in un arco temporale che va dal 1704 al 1725, ma presentano una rilevante differenza fra loro: le prime due (rispettivamente del 1704 e 1709 e ad opera di F. Domenico de la Crux, la prima, e di Fernando Innocenzo Civalieri, la seconda) sono condotte direttamente a partire dal testo spagnolo; la terza, invece, anonima, è realizzata a partire dalla traduzione francese del padre Joseph de Courberville del 1723³⁵. Il con-

³⁵ La prima traduzione del *Discreto* esce a Vienna nel 1704: IL SAVIO / POLITICO / CORTEGGIANO. / *Umilmente consecrato al Gran / Merito di Sua Altezza Emi- / nentissi- ma / GIOVANNI / FILIPPO / DI / LAMBERG, / ... / DAL PADRE / F. DOMENICO DE LA CRUX, / ... / [Doppio filetto] / VIENNA d'AUSTRIA. / Appresso ANDREA HEYINGER, Stamp. Accad. 1704 [8°]; è poi rieditata a Napoli nel 1709: IL SAVIO / POLITICO / DI / BALDASSAR / GRATIANO. / CONSEGRATO / ALL'ILLISTR. ET ECCELL. SIG. / IL SIGNOR / D. ROCCO / STELLA / ... / In Nap. Per Carlo Porsile Regio Stamp. 1709. / Con licenza de' Superiori. / [Filetto] / A spese di Gio: Battista Decimo [8°]. Sempre nel*

fronto fra il testo spagnolo e le diverse traduzioni mostra interessanti discrepanze, non solo rispetto all'originale, ma anche fra le traduzioni stesse, mettendo in evidenza approcci spesso diversi e personali nella resa del testo³⁶.

Una peculiarità della prima traduzione emerge già dall'indice, dove ogni *realce*, qui semplicemente denominato 'capitolo', è privo del riferimento alla forma breve impiegata di volta in volta da Gracián, mentre è spesso seguito da un breve commento in cui si indica un personaggio dell'epoca del traduttore che incarnerebbe la qualità trattata. Il titolo di ogni capitolo è condensato in una sola parola che indica la qualità affrontata. Nel caso del XIII *realce*, «Ostentazione», si legge: «Ammirata nell'Eccellentissimo Sig. Errico Francesco Conte di Mansfeld, Cameriere Maggiore di S. M. C.». Alla fine dell'apolo-
go il traduttore fa corrispondere a questa breve epigrafe una lunga

1709 esce a Pavia una nuova traduzione ad opera di Fernando Innocenzo Civalieri, già traduttore dell'*Héroe* (Venezia, 1706; cfr. F. Gambin, *Eroe e dintorni: a proposito di una traduzione settecentesca di Gracián*, in A. Baldissera, G. Mazzocchi, P. Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 495-510): IL DISCRETO, / O' SIA IL SAVIO / DI LORENZO GRAZIANI. / Portato dal Linguaggio Spagnuolo / all'Italiano, / DA / FERDINANDO / INNOCENZO / CIVALIERI. / ... / CONSAGRATA / ALL'ECCELSO MERITO / Dell'ILLUSTRISS. Signore, il Sig. Conte / DON LVCA / PERTVSATI / ... / IN PAVIA, MDCCIX. / [Filetto] / Per Pietro Anton. Magri, dirimpetto alle Reg. Scuol. / Con licenza de' Superiori [12°]. Infine, nel 1725, a Venezia viene pubblicata l'ultima delle prime traduzioni: L'UOMO / UNIVERSALE / O SIA / IL CARATTERE / DELL'UOMO PERFETTO / DI BALDASSARE / GRAZIANO. / Tradotto dalla Lingua Spagnuola nella Francese /, E dalla Francese nell'Italiana. / A S. ECCELL. / IL SIG. PIETRO / GRADENIGO / ... / IN VENEZIA, / APPRESSO ANGELO GEREMIA / al Ponte del Lovo a S. Salvatore. / [Filetto] / M.DCCXXV. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio [8°].

³⁶ Omettiamo dal commento l'edizione di Napoli del 1709, essendo la stessa del 1704. Per comodità di lettura, indichiamo a fine citazione il riferimento all'opera con le seguenti sigle: D, per il testo spagnolo del *Discreto* (cit.), SP per la prima traduzione, DS per la traduzione di Civalieri e UU per l'ultima, condotta sulla versione francese; le sigle delle traduzioni saranno seguite anche dall'anno di pubblicazione. Nel caso delle traduzioni modernizziamo la punteggiatura e le maiuscole secondo l'uso attuale. Il corsivo è sempre mio. Sul concetto di traduzione fra 600 e 700, si vedano, tra gli altri, l'ormai classico saggio di C. Greppi, *Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano*, in «Sigma», 31, 1971, pp. 52-67 e la più recente miscellanea di P. Burke e R. Po-chia Hsia, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; si vedano anche i seguenti studi, di più ampio respiro: G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006 e S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

digressione moraleggiante, assente in Gracián, in cui è menzionato, quale esempio concreto di un'ostentazione consapevole e ponderata, il citato conte di Mansfeld³⁷.

Oltre a questa aggiunta, il primo traduttore dell'apologo, pur mostrando un certo impegno nel riprodurre la *brevitas* gracianiana, cede più volte alla tentazione di rielaborare il testo sciogliendone la sintassi o aggiungendo elementi nuovi alla scrittura scarna tipica del gesuita:

Holgóse mucho el Pavón de su llegada, que logra las ocasiones de ostentarse (D, p. 264).

Rallegrossi molto il Pavone della loro venuta, perché prende *volentieri* l'occasione d'ostentare *le sue bellezze* (SP, 1704, p. 95).

Altre volte inserisce volutamente brevi commenti moralistici, come nel seguente passo:

Comenzó la Corneja a malear, como más vil [...] Íbase de unas a otras [aves], solicitándolas a todas: ya las Águilas en sus riscos [...] (D, p. 260)

Indi cominciò la Cornacchia, come la più vile, a brontolare [...] andava da uno all'altro volatile sollecitando tutti, *e mettendo avanti gl'occhi di essi il pericolo, e l'affronto*. (*Sempre i più vili fan più rumore*). Cercò l'Aquila nelle sue balze [...] (SP, 1704, p. 92)

Non mancano, infine, errori, anche grossolani, che tradiscono apertamente l'opera originale: a parte il caso del nome travisato di alcuni uccelli – le «lechuzas» (gufi) vengono tradotte come «pipistrelli», mentre la «picaza» (gazza), all'inizio viene resa erroneamente con «picchio», per essere corretta in seguito con «pica» –, mi riferisco all'errore macroscopico commesso dal traduttore nel passo in cui Gracián cita,

³⁷ «[...] la vera e virtuosa ostentazione nel prudente deve sondarsi nell'abbassamento della propria persona, ma non così affatto che non dee mostrare le proprie prerogative, quasi per negligenza: dev'esser dissimulato, ma far che nella mede[si]ma dissimulazione conoscan tutti il suo merito; con questo si rende immune il Savio della viziosa ostentazione delle sue virtù ed entra nel credito singolare appresso degl'uomini. Non è da tutti tener celato il merito proprio, solo si scorge, fra gli altri, nell'Ecc.ma persona del Sig. Enrico Franco Conte di Mansfeld, ecc. ecc. [...]» (SP, 1704, p. 105).

quale esempio negativo di ostentazione, il personaggio di Fabulla, una giovinetta evocata nell'epigramma 64, I, di Marziale³⁸:

Hermosa era Fabula, donairosa y entendida, y, sobre todo, muchacha, mas todo lo dejó de ser – cantó el cisne de Bilibilis – cuando trató de engreírse (D, p. 261).

Bellissima era Fabula, graziosa, ed ingegnosa, ma alla fine rimase in niente. *Cantò il Cigno quando che volle insuperbirsì; e perdé la vita* (SP, 1704, p. 95).

Qui il traduttore non comprende la definizione «Cisne de Bilibilis» riferita a Marziale, per cui omette il richiamo alla città natale del poeta latino aggiustando la traduzione con un'aggiunta che non è pertinente e toglie senso al passo. Inoltre, cosa ancor più grave, attribuisce l'inorgogliamento («engreírse») al cigno, anziché a Fabulla, un errore, quest'ultimo, che si è trasmesso fino alla traduzione moderna di Antonio Gasparetti: «Fabula [sic] era bella, graziosa e saggia e, quel che più conta, giovinetta. Il cigno di Bilibili si mise a cantare quando volle inorgogliersi»³⁹.

In quanto alla seconda versione, di Innocenzo Civalieri, accanto al titolo di ogni capitolo, che qui è tradotto per intero⁴⁰, compare di nuovo il nome della forma breve utilizzata. Inoltre, questa traduzione presenta una caratteristica distintiva rispetto alle altre due contemporanee: l'inserimento di note a pie di pagina in cui il traduttore offre spiegazioni o commenti al pensiero di Gracián. Talvolta le note servono a chiarire il nome di un personaggio evocato implicitamente, come nel caso di Marziale, richiamato, come detto, nell'espressione «il Cigno di Bilibili» e qui interpretato correttamente (DS, 1709, p. 77). In altre occasioni Civalieri aggiunge in nota degli aforismi che integrano i concetti morali espressi nel testo, lo vediamo nel passo che recita: «In questa maniera [la Cornacchia] non si arrestava di seminare invidia, e molto più in piccoli cuori, che d'ogni cosa si riempiono facilmente» (DS, 1709, pp. 77-78), così commentato in nota: «Il dir male in confidenza, par che stringa l'amicizia [...]» (DS, 1709,

³⁸ Questo il testo di Marziale: «Bella es, novimus, et puella, verum est, / et dives, quis enim potest negare? / Sed cum te nimium, Fabulla, laudas, / nec dives neque bella nec puella es».

³⁹ B. Gracián, *Il saggio*, in B. Gracián, *L'eroe. Il saggio*, trad. it., intr. e note di A. Gasparetti, Parma, Guanda, 1962, p. 116.

⁴⁰ Nel caso del capitolo preso in esame, aggiunge un aggettivo «Uomo di savia ostentazione» (DS, 1709, p. 76).

p. 78). In altri frangenti, Civalieri si prende la libertà di spiegare in nota le teorie di Gracián sulla *discreción*, come nel passo che segue: «A guisa di basilisco, il suo mirare [dell'Invidia] è uccidere e, benché non soglia affascinare la bellezza, qui l'irritò più; e cambiando gli applausi in aggravi, vilmente infuriati gli dissero [...], che viene così chiosato: «Il Savio non si scomponere, nonché non s'infuria» (DS, 1709, p. 80).

In generale, in questa seconda versione dell'apologo si nota un maggiore impegno, rispetto alla traduzione precedente, nel preservare il lacconismo di Gracián, al punto da riprodurre spesso i costrutti sintattici originali con scelte traduttive che pregiudicano la scorrevolezza dell'italiano⁴¹; è il caso del seguente frammento:

Fueron a hacerle [al pavone] el cargo, [...] el Cuervo, la Corneja y la Picaza, con otras deste porte; que las demás todas se escusaron: el Águila, por lo grave; la Fénix, por lo retirado; la Paloma, por lo sencillo; el Faisán, por lo peligroso y el Cisne, por lo callado [...] (D, p. 263).

Furono a dargli l'aggravio [...], il Corvo, la Cornacchia e la Gazza, con altri di simile qualità; ché si scusarono gli altri tutti: *l'Aquila per il grave*, *La Fenice per il ritirat[o]*; *la Colomba per lo sincero*; *il Fagiano per lo rischioso*; *il Cigno pel taciturno* [...] (DS, 1709, p. 79)⁴².

Oltre a una soluzione sintattica calcata sullo spagnolo e, dunque, innaturale in italiano, il brano citato evidenzia un errore nell'interpretazione del verbo *escusarse*, che qui ha valore di 'defilarsi' o 'sottrarsi' e non di 'giustificarsi' come intende Civalieri.

⁴¹ Civalieri, nel prologo «Il Traduttore a chi Discreto leggerà», dichiara di aver tradotto l'opera di Gracián in dieci giorni, «a penna corrente», ossia di getto, per cui doveva essere consapevole dell'eccessiva soggezione della sua versione al modello linguistico dell'originale, tant'è che scrive: «Se voi foste critico circa la pureità della lingua toscana, io non vi piacerò, sì perché io non sono stato qui su tale osservazione, avendo io tradotta quest'operetta a penna corrente; sì, ancora, perché a certe voci, che mi sono parute esppressive nel modo che le ho poste, io non avrei saputo sostituirne altre migliori, equivalenti nella forza del significato» (DS, 1709, p.s.n.).

⁴² La versione del 1704 evidenzia lo stesso errore nel tradurre letteralmente il verbo spagnolo *escusarse* con 'scusarsi', mentre il valore semantico del verbo nell'originale è 'defilarsi', 'sottrarsi'; anche in questo caso Gasparetti mantiene l'errore delle prime due traduzioni settecentesche («infatti tutti gli altri uccelli si scusarono»; cfr. B. Gracián, *Il saggio*, cit., p. 117).

E questo non è certo l'unico errore che merita di essere segnalato: se è vero che Civalieri traduce correttamente il passo dedicato a Fabulla sia cogliendo il riferimento a Marziale come Cigno di Bilbili, sia attribuendo opportunamente l'atto di *engreirse* alla fanciulla, altrettanto lo è la confusione nel tradurre certi nomi di uccelli («lechuzas», per esempio, è reso con «nottole», che non indica i gufi, bensì una specie di pipistrelli) o il mancato riconoscimento del doppio senso del termine «airones» – che può alludere alle garze o al «penacho de plumas»⁴³ che adorna la loro testa («ni la Garza tremola sus airones», D, p. 265) –, per cui semplifica la traduzione causando la perdita di una parte del significato originale: «né la Garza rende tremoli i suoi moti» (DS, 1709, pp. 80-81). Non mancano, infine, le omissioni, come nel caso della digressione moraleggianti sull'ostentazione rivolta dagli uccelli invidiosi al pavone, che non si ritrova nella traduzione:

Siempre fue vulgar la ostentación, nace del desvanecimiento, solicita la aversión y con los cuerdos está muy desacreditada. El grave retiro, el prudente encogimiento, el discreto recato, viven a lo seguro, contentándose con satisfacerse a sí mismos; no se pagan de engañosas apariencias, ni las venden. Bástase a sí misma la realidad, no necesita de extrínsecos engañados aplausos. Y, en una palabra, tú eres el símbolo de las riquezas; no es cordura, sino peligro, el publicarlas (D, pp. 265-266).

La traduzione del 1725 costituisce un caso a sé rispetto alle prime due, non solo perché è condotta su una versione francese precedente, ma anche perché quest'ultima è di per sé più una riscrittura che una vera e propria traduzione. Da subito notiamo che il traduttore elimina il sottotitolo del *realce* che indica il tipo di forma breve impiegato, mantenendo invece il titolo che annuncia l'argomento trattato, reso, però, in modo piuttosto libero: «Hombre de ostentación» diventa, infatti, «La realtà e la dimostrazione».

In linea di massima questa traduzione tende a rielaborare sistematicamente il testo, anche in maniera piuttosto invasiva, attraverso diversi approcci: aggiungendo o omettendo frasi o interi passi di testo, modificando liberamente il contenuto o, ancora, parafrasando il testo spagno-

⁴³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versione 23.8 online], s.v.: «airón», <https://dle.rae.es> [13/2/2025].

Io. Inoltre, mentre le due precedenti traduzioni evidenziavano una certa attenzione per la sobrietà stilistica e sintattica di Gracián, la versione del 1725 non sembra curarsi troppo del suo tipico laconismo. Per comprendere il modo di tradurre che regola questa versione riporteremo un unico esempio, ma significativo, in quanto sembra riunirne in sé tutte le peculiarità: si tratta, di nuovo, del passo dedicato a Fabulla. Nella traduzione scompare del tutto il riferimento alla giovinetta, mentre resta l'espressione «Cigno del Bilbili», che però qui non è riferita al poeta latino:

Hermosa era Fabula, donairosa y entendida, y, sobre todo, muchacha, mas todo lo dejó de ser – cantó el Cisne de Bílbilis – cuando trató de engreírse (D, p. 260)

Il Cigno del Bilbili *non parlò, cantò e le sue voci furono tanti encomi al suo orgoglio, che è il vizio più insopportabile* (UU, 1723, p. 88).

Il traduttore interpreta «el Cisne de Bílbilis» come un mero riferimento all'animale, alterando quindi il senso del testo, dopodiché, perseverando nell'errore, finisce per stravolgere del tutto il testo originale:

Deste suerte no paraba de sembrar envidia [la Corneja], y más en pequeños corazones, que de todo se llenan fácilmente. Es la Envidia pugnosa, siempre halla de qué asir, hasta de lo imaginado (D, p. 262)

Cantò il Cigno molto tempo su l'istesso tono, perché quelli che a lui somiglianti si compiacciono più a tacersi non prebbero finire, quando una volta hanno rotto il silenzio. Il Cigno, dunque, riuscì in eccitare l'Invidia nello spirito de' suoi compagni e ancor maggiormente ne' più deboli, che tutto ferisce facilmente, stante che l'Invidia trova sempre a che appigliarsi, per farlo sua preda o in un modo o nell'altro (UU, 1725, p. 89).

A questa distorsione del contenuto segue una nuova digressione morale sull'invidia, assente nell'opera:

Il male, il bene, il falso, il vero, il chimerico, il reale, ella afferra tutto ugualmente; cioè, il cattivo per rallegrarsene e renderlo peggiore, il buono per avvelenarlo e per nodrirne il suo fiele. Bizzarra passione, che fa dell'altrui felicità e suo nodrimento e supplizio tutto assieme! (UU, 1725, p. 89).

Dagli esempi addotti si evince come, di fronte alle innegabili difficoltà poste dalla lingua concisa e sentenziosa di Baltasar Gracián, i primi traduttori del *Discreto* abbiano adottato approcci e soluzioni spesso differenti. L'autore della traduzione del 1704, malgrado un certo impegno nel mantenere l'essenzialità del linguaggio del gesuita, con il suo uso di periodi brevi e di un lessico fortemente connotato, tende spesso a rielaborare il testo per renderlo più naturale in italiano, non senza incorrere in errori anche grossolani. Nella versione del 1709, che pure non è scevra da errori, si nota un maggiore sforzo da parte del traduttore nel rimanere aderente alla *brevitas* tipica di Gracián, tanto da risultare spesso troppo assoggettato alla sintassi originale, con soluzioni traduttive che suonano forzate in italiano. Infine, la traduzione del 1725, che si basa su una versione francese precedente, rappresenta una riscrittura molto più libera dell'opera. Il traduttore francese aveva già compiuto una mediazione culturale che in molti casi aveva prodotto uno stravolgimento del testo spagnolo, completamente riscritto, al punto che risulta difficile riconoscere, in filigrana, dietro la traduzione, la trama sintattica originale.

Conclusioni

L'apologo «Hombre de ostentación», che, come abbiamo visto, afferma le sue radici in una favola mitologica moralizzata nel Medioevo e poi divulgata in proverbi ed emblemi, è una riflessione filosofica e sociale sull'equilibrio tra l'apparenza e la sostanza, tra l'autoaffermazione e la discrezione. Gracián, attraverso il suo stile laconico, aforistico e allegorico, offre una lezione morale che, pur contestando la vanità eccessiva, riconosce un ruolo all'ostentazione nel mondo sociale, ma solo se temperata da intelligenza e *discreción*: la capacità di 'gestire' il proprio valore esteriore diventa un'arte che richiede saggezza e prudenza.

La conclusione dell'apologo, con la soluzione proposta dal personaggio della volpe, che si innesta in una tradizione letteraria molto presente nella produzione dei Secoli d'Oro, mette in luce la necessità di ostentare opportunamente e con moderazione. In una società, come quella spagnola barocca, che troppo spesso valorizza l'apparenza, sono l'intelligenza e la saggezza le chiavi per navigare le relazioni sociali evitando che l'ostentazione generi invidia o disprezzo.

In quanto alle prime traduzioni italiane dell'apologo, gli ostacoli linguistici imposti dallo stile aforistico di Gracián e l'impossibilità

di replicarne pienamente la forza e l'incisività delle scelte linguistiche pregiudicano, seppur in gradi diversi, la resa complessiva dell'apologo sul pavone. Ciononostante, al di là delle inevitabili imprecisioni, delle piccole o grandi omissioni, delle aggiunte e delle digressioni, tutte le versioni prese in esame sembrano concordare almeno negli obiettivi e nella lezione morale che l'ingegnoso apologo di Gracián intende trasmettere.

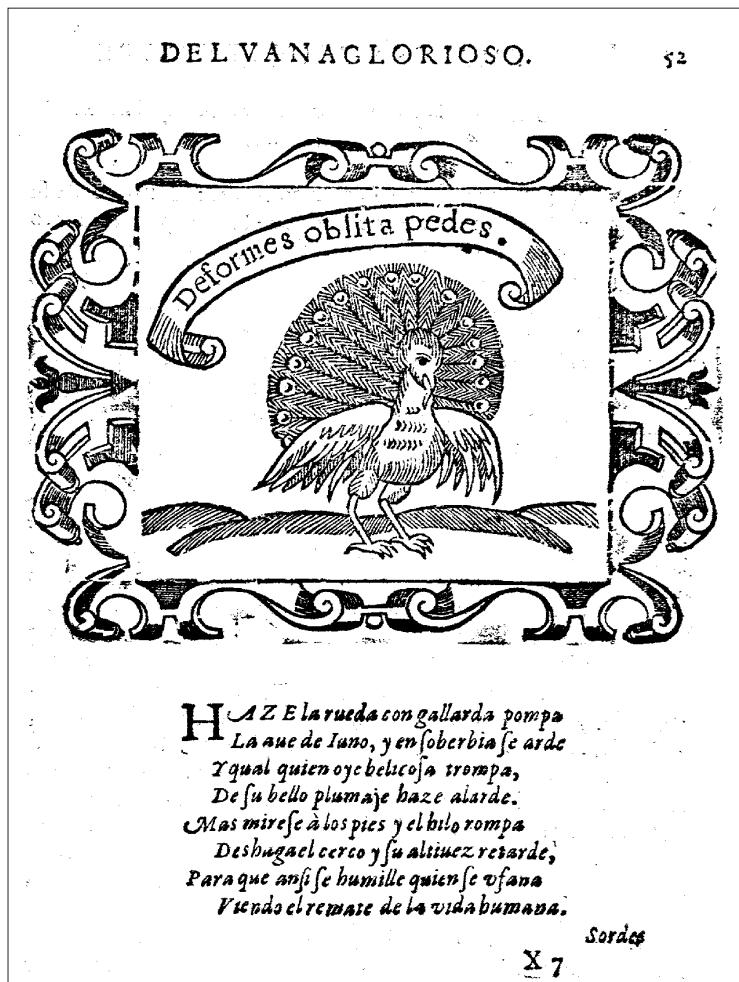


Figura 1.

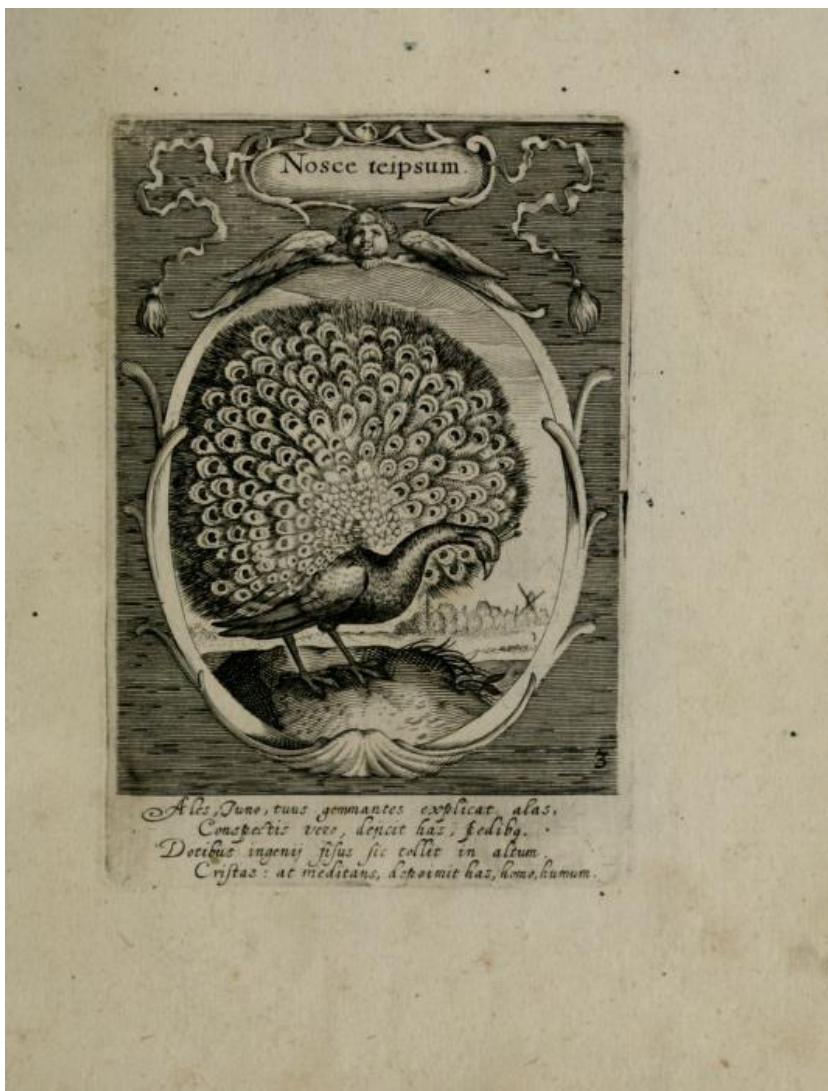


Figura 2.