

Alcuni esempi di prosopopea lulliana: tra allegoria e coscienza narrativa

Coralba Colomba

Sismel, Firenze

coralbacolomba@gmail.com

doi: 10.3306/STUDIALULLIANA.114.35

Rebut el 21 de maig de 2019. Acceptat el 28 de juliol de 2019

**Some examples of lullian prosopopeya:
between allegory and narrative conscience**

Abstract

In an attempt to find a communicative strategy useful to spread his universal method, Ramon Llull explores different kind of genres. The outcome of this long process of linguistic experimentation is a new rhetoric (*Rhetorica noua*, 1305), dependent—but at the same time related to—the *Ars* and ultimately to his mission. Within a wider rhetorical strategy, which turns extensively to allegorical speech, this paper focuses on the use of prosopopoeia (or personification) in some of Llull's works (*Llibre del gentil e dels tres savis*, *Arbre de filosofia d'amor*, *Liber lamentationis philosophiae*), with the aim of seeing if and to what extend (beyond a general moral-didactic purpose), it shows a psychological dimension of Ramon Llull's writing.

Key words

Rhetoric, allegory, prosopopoeia, *locus amoenus*

Studia lulliana 59 (2019), 35-52

<http://www.msl.cat/revista/revista%20portada.htm>

<http://studialulliana.uib.cat>

ISSN 2340 – 4752

Riassunto

Nel tentativo di trovare una strategia comunicativa efficace per la diffusione del suo metodo universale Raimondo Lullo esplora diversi tipi di narrazione. Il frutto di questo lungo percorso di sperimentazione linguistica è una nuova retorica (*Rhetorica noua, 1305*), subordinata –ma in continuità– all’Arte e in ultima istanza alla missione. All’interno di una più ampia strategia retorica, che fa ampio ricorso al discorso allegorico, questo articolo approfondisce l’uso della prosopopea (o personificazione) in alcuni testi lulliani (*Llibre del gentil e dels tres savis, Arbre de filosofia d’amor, Liber lamentationis philosophiae*), provando a verificare se e in quale misura, oltre a un generale intento didattico-morale, essa riveli una dimensione psicologica della scrittura di Raimondo Lullo.

Parole chiave

Retorica, allegoria, prosopopea, *locus amoenus*

Tavola

1. Introduzione: una nuova retorica
2. Allegoria e prosopopea
3. Tre prologhi, tre esempi
4. La prosopopea lulliana: tra retorica e coscienza narrativa

1. Introduzione: una nuova retorica

Raimondo Lullo è certamente uno degli scrittori più prolifici del Medioevo latino. La sua produzione sterminata non solo in termini numerici –circa 280 opere– spazia in maniera originale tra generi letterari e forme stilistiche, tra influenze classiche e suggestioni romanze (ma anche ebraiche e arabe) in una sorta di eterogenesi culturale. La sua opera, tutta tesa nella sua varietà al fine della missione evangelica, della predicazione e della persuasione, è disseminata di *exempla*, favole, proverbi, metafore, forme allegoriche ed espedienti stilistici con cui spesso il maiorchino traduce in un linguaggio letterario i contenuti e gli assiomi filosofici della sua *Arte*.¹ Nel tentativo di trovare una strategia comunicativa efficace per la diffusione del suo metodo universale Lullo esplora diversi tipi di esposizione, che sia narrativa o riferita a modelli scolastici (dalla novella al dialogo, dalla *summa quaestionum* al trattato), in prosa o in versi, in catalano e in latino,² rivolgendosi a un pubblico altrettanto ampio e vario, ecclesiastico, universitario e laico. Il frutto di questo lungo percorso di sperimentazione linguistica (a partire dal *Llibre de contemplació*) è una nuova retorica, subordinata –ma in continuità– all’*Arte* e in ultima istanza alla missione. Lullo si occupa di retorica più volte nelle diverse fasi dell’evoluzione del suo metodo,³ ma è soprattutto nella cosiddetta fase ternaria che egli riordina e adatta questa disciplina liberale (e le altre scienze particolari)⁴ all’*Arte*, rinnovandola, appunto nella *Rhetorica nova* (1301), ma anche e soprattutto nell’*Ars generalis ultima* (1305-1308).⁵

¹ Robert D. F. Pring-Mill, «Els “recontaments” de l’Arbre exemplifical de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura», in *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Oxford: Dolphin, 1976), pp. 311-323 (repr. Barcelona 1991, pp. 307-317).

² Nonostante la grande sensibilità che da subito dimostra per la volgarizzazione della scienza e per la divulgazione del sapere in ambienti laici, Lullo sviluppa una preferenza per la lingua latina come lingua universale per la comunicazione della verità, a cominciare dal *Blaquerna*, per poi scegliere di scrivere solo in latino a partire dal 1303. Cf. Elena Pistolesi, «Tradizione e traduzione nel corpus lulliano», *SL* 49 (2009), pp. 3-50.

³ La *Doctrina pueril* fu scritta negli anni 1274-1276. Il testo catalano conta tre edizioni: Ramon Llull, *Doctrina pueril*, Mateu Obrador (ed.), ORL I; Gret Schib (ed.), ENC 104; J. Santanach i Suñol (ed.), NEORL VII. L’edizione latina è stata riprodotta in forma sinottica in Raimundus Lullus, *De doctrina puerili*, ed. Jaume Medina, ROL XXXIII, cap. 73 («De gramàtica, lògica, retòrica»), 9-11, p. 364.

⁴ Accanto alla *Rhetorica nova* (1301) si ricordano il *Tractatus de astronomia nova* (1299), il *Liber de geometria nova et compendiosa* (1299), la *Logica nova* (1303), *Metaphysica nova et compendiosa* (1310), *Liber de novo modo demonstrandi* (1312). Per un elenco completo cf. il Lullus DB dell’Università di Barcellona: <<http://orbita.bib.ub.es/llull>> (Ultima consultazione: 19 luglio 2019).

⁵ Raimundus Lullus, *Rhetorica noua*, Jaume Medina (ed.), ROL XXX, Prologus, p. 22: «Cum uerbum sit medium et instrumentum per quod loquentes et audientes in unum finem conueniunt, consequitur ut quando uerba fuerint amplius ordinata magisque ornata, tanto ampliori pulchritudine uersentur».

Raimondo Lullo è un laico, dalla formazione irregolare, e per quanto egli cerchi forme di contatto con le élite culturali del tempo (Parigi e la curia romana su tutte) mantiene un atteggiamento libero e originale nei confronti del sapere in tutte le sue forme. Egli rivede dunque la struttura dell'oratoria classica dividendola in quattro parti (*ordo, pulchritudo, scientia* e *caritas*) e legando la bellezza del discorso al significato intellettuale e metafisico,⁶ a discapito dell'aspetto sensibile (estetico e fonetico) delle parole: «Rheticus ornat cum voce significativa».⁷ Per dirlo con Jordi Rubió, la «seva retòrica posa el ressort decisiu en la intel·ligència (*scientia*) i en l'amor (*caritas*)».⁸ Ed è questa *caritas* che alla fine salva il discorso lulliano dal razionalismo esclusivo della sua teoria. Al di là dell'originalità di questa arte dell'eloquenza che colora e abbellisce il ragionamento, quello che a noi interessa approfondire è l'uso di una modalità retorica che ricorre con frequenza nei testi lulliani, siano essi di scienza naturale o teologici, inserendosi nel più ampio discorso allegorico come metodo euristico di conoscenza: la prosopopea o personificazione.

2. Allegoria e prosopopea

Il Medioevo eredita l'allegoria dalla filosofia antica, dal giudaismo e dalla prima antichità cristiana. Nella cultura occidentale essa procede dall'incontro fecondo tra una tradizione ermeneutica che la collega ai testi sacri e un'abitudine stilistica consolidata all'antropomorfizzazione di entità astratte. Teorizzata da Cicerone, Quintiliano e nella *Rhetorica ad Herennium*, poi da Isidoro e Rabano Mauro («aliud dicitur, aliud intelligitur»),⁹ sono tuttavia i padri della chiesa, e tra questi Agostino, a segnarne la funzione (e la fortuna) esegetica, fissando su due livelli differenti la lettura e l'interpretazione di una medesima parola: «Quid ergo est allegoria nisi tropus, ubi ex alio aliud intelligitur?».¹⁰ Assimilata al simbolo, l'allegoria costituisce una modalità retorica che permette di «dire altro» rispetto a ciò che si intende significare, o meglio di dirlo altrimenti.

⁶ Jordi Rubió i Balaguer, «La Rhetorica nova de Ramon Llull», *EL* 3 (1959), p. 274.

⁷ Ramon Llull, *Ars generalis ultima*, Alois Madre (ed.), ROL XIV, p. 364.

⁸ Rubió, «La Rhetorica nova», p. 274.

⁹ Isidorus Hispaliensis, *Etymologiae* I, 37, 22; Hrabanus Maurus, *Commentarium in Exodum III c. 11*.

¹⁰ È Agostino a distinguere la figura retorica adoperata nella lettura cristiana dell'Antico testamento (*in factis*) dal gioco di parole (*in verbis*), cf. *De Trinitate*, XV, 9, 15. Cf. Armand Strubel, «L'Allégorie en littérature: une fatalité?», in *L'allégorie dans l'art du Moyen Age. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-29 mai 2010) (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 37-48.

Proprio l'allegoria (e non l'astrazione) è l'atto paradigmatico della conoscenza per Lullo.¹¹ E l'Arte è una guida universale all'allegoria *in rebus* e all'allegoria *in verbis*. Il mondo è il libro della natura, l'universo intero è il libro di Dio (secondo una tradizione diffusa sin dall'antichità) e giungere alla conoscenza della verità consiste per Raimondo nell'interpretare i simboli e nel decodificare i segni sensibili (*sensual*), in una sorta di metafisica «super-realista», che tende a fondere il contenuto della comprensione o l'espressione con il concetto o la parola stessa.¹² È una metafisica della significazione, nella misura in cui Lullo crede che il significato esista necessariamente nella realtà prima di esistere nel pensiero e nel linguaggio. In questo processo conoscitivo, che procede dal sensuale all'intellettuale, un ruolo centrale rivestono le forme mediate di lettura della realtà. La comprensione dell'universo richiede una buona padronanza delle tecniche di esemplarismo letterario.¹³ La teologia biblica offre in questo senso una tradizione ermeneutica sicura e una serie di strategie retoriche, che Lullo fa proprie sin dalla sua prima e monumentale opera, il *Llibre de contemplació* (1273-4), dove propone i quattro sensi dell'esegesi scritturale (letterale, morale, allegoico-cristologico, anagogico-escatologico) come modelli universali di conoscenza:

On, com tropologia sia per comparacions, axí com per munt que entén hom príncep, e allegoria sia com per .j. fet entén hom altre en est mon, axí com per Jherusalem Sancta Esgleya, e anigogía sia com per aquest mon entén hom altre o per les sensualitats les entellectuitats, doncs qui vol aver conexas d estes esposicions sapia conèixer la art e la manera daquest capítol e dels altres capítols qui parlen per manera daquest capítol.¹⁴

Nei capitoli 352-357 del quinto e ultimo libro del *Llibre de contemplació*, dedicati ad amore e contemplazione (*oració*), Lullo delinea una prima riflessione teoretica del suo metodo contemplativo basato sull'allegoria,¹⁵ elabo-

¹¹ Mark D. Johnston, *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull* (New York - Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 34 et *passim*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cf. José Aragüés Aldaz, *Ramon Llull y la literatura ejemplar* (Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2016), pp. 51 et *passim*.

¹⁴ Ramon Llull, *Llibre de contemplació*, ORL VIII, 357, 1, pp. 506-507.

¹⁵ In questi capitoli Lullo indaga il valore del discorso allegorico per la contemplazione e la preghiera, ispirandosi a quella «esposizione morale chiamata in arabo *rams*» (*Llibre de contemplació*, 352, 7). Cf. Armand Llinares, «Théorie et pratique de l'allégorie dans le "Libre de contemplació"», *EL* 15 (1971), pp. 5-34; Josep Enric Rubio, «Un capítol en l'ús de l'allegoria en Ramon Llull: exegesi del capítol 354 del Llibre de contemplació», *SL* 47 (2007), pp. 5-27; Lola Badia, «Nova retòrica i pràctica d'escriptura en Ramon Llull», *Quaderns d'Italià* 18 (2013), pp. 79-91; Elena Pistolesi, «Dalla sensibilità all'intelletto: osservazioni sull'allegoria nel Llibre de contemplació», *SL* 57 (2017), pp. 63-96. Si veda anche Aragüés Aldaz, *Ramon Llull*, p. 53.

rata in due fasi: una parte teorica (capitoli 352, 353, 357) in cui propone un procedimento euristico costruito su tre livelli di significazione, che permette di elevarsi dalle cose sensibili a quelle spirituali e infine alla contemplazione della divinità; e un'applicazione pratica nel racconto allegorico dei capitoli 354, 355, 356, interpretati secondo un metodo che Lullo dichiara di aver tratto da fonti arabe.¹⁶ Il *Llibre de contemplació* è senza dubbio l'opera totale di Raimondo Lullo, testo ampio non solo per estensione e struttura, in cui –letto a posteriori– si individuano temi e schemi ricorrenti nella sua produzione, i germogli della successiva evoluzione dell'Arte. In questi capitoli Lullo inizia la sua riflessione sull'efficacia comunicativa di diverse formule espressive. La sezione è stata oggetto di grande interesse da parte della recente critica lulliana a cominciare dall'accurata analisi di Armand Llinares,¹⁷ per definire il ruolo dell'allegoria (e dell'anagogia) nell'*art moral* come modello generale di conoscenza. Sono state individuate difficoltà, ambiguità e incongruenze del discorso lulliano sul linguaggio figurato, tra allegoria e anagogia, tra piano sensuale e intellettuale della realtà, e sulla corrispondenza tra esposizione morale e tropologia, su significazione, orazione e contemplazione. Gli studi più recenti hanno evidenziato come, dietro a un riferimento all'allegoria, si riconosca in questi capitoli «un metodo che si può senz'altro qualificare come *art moral*».¹⁸ È indubbio ad ogni modo che Lullo ricorra frequentemente e in varie formule al discorso allegorico, ne abbiamo una rappresentazione iperbolica nell'*Arbor exemplificalis*, quindicesimo albero dell'*Arbor scientiae*, in cui Lullo dà voce a fiori, frutti, spezie, legumi, lupi, cavalli, cani e gatti, il sole e i pianeti, terra e fuoco, volontà e intelletto, occhi, bocca, orecchie in una serie di dialoghi surreali e stravaganti a sfondo morale. Si tratta di metafore, similitudini e personificazioni che traducono ragionamenti scientifici in espressioni letterarie, in racconti e proverbi; tutte variazioni sul genere dell'*exemplum* che permettono di acquisire un'attitudine universale alla conoscenza.¹⁹

Nel capitolo 354 del *Llibre de contemplació*, «Com hom adorant e contemplant son Deu gloriós per moral e allegoria e anagogia intelligencia, entellectueja lo contrast qui es enfre l cors e la ànima», l'uso dell'allegoria

¹⁶ Ramon Llull, *Llibre de contemplació*, ORL VIII, 352, 7, p. 446: «l'exposició moral la qual és apelada en llengua aràbiga rams, qui és aitant a dir com moral o al·legoria o anagogia exposició». Cf. Badia, «Nova retòrica», p. 82.

¹⁷ Si veda lo studio Llinares, «Théorie et pratique».

¹⁸ Pistolesi, «Dalla sensibilità all'intelletto», p. 91.

¹⁹ Raimundus Lullus, *Arbor scientiae*, Pere Villalba (ed.), ROL XXIV-XXVI, *Arbor exemplificalis* (XV), p. 709: «Et per exempla [...] potest haberi uniuersalis habitus ad intelligendum plura».

si fa metodo teso all'esposizione di una dottrina.²⁰ Così dietro al racconto delle tre fanciulle, dell'albero carico di foglie e frutti, delle sette regine e del mostro bicefalo si nasconde tutto un gioco di metafore e simbolismi di natura moraleggiante e teologica.²¹ Le tre fanciulle sono qui personificazioni delle tre potenze dell'anima, quelle volontà intelletto e memoria di tradizione agostiniana che informano il pensiero lulliano fino a diventare struttura della stessa Arte.²² Le sette regine, molto belle e molto buone, incarnano le sette virtù; le due teste del mostro il corpo e l'anima, in lotta tra di loro.²³ La prima questione da porsi è se queste rappresentazioni allegoriche di entità astratte nel racconto lulliano costituiscano esempi di prosopopea, secondo i canoni della retorica medievale.

Prosopopea –scrive Francesco Tateo– è una «figura retorica consistente nell'attribuire a cose inanimate o a concetti astratti prerogative proprie della persona umana, facendoli parlare e rivolgendo loro la parola. Affine alla prosopopea è la personificazione, che nella retorica classica e medievale non è espressamente e distintamente definita, ma è inclusa genericamente nella “fictio personae”».²⁴ La prosopopea (*prósōpon*: volto) o personificazione consiste dunque nel raffigurare come persone esseri inanimati o spirituali e astratti. Nei modelli classici essa è collegata all'allegoria, e in forma estesa include le umanizzazioni di animali nelle fiabe, nella favolistica e nella satira, nella narrativa in generale.

La prosopopea come espediente stilistico ha una lunga tradizione, che la letteratura e la retorica medievali ricevono dal mondo classico. In varie forme, la personificazione è sempre stata un tropo centrale nei meccanismi allegorici di interpretazione del mondo, letto attraverso le stesse tecniche esegetiche dei testi sacri e della poetica. Viene dunque teorizzata sin da subito dai retori classici e si diffonde quindi nella narrativa e nella scrittura scientifica medievali in latino e in volgare fino al Rinascimento e oltre (Prudenzio, *Psycmachia*; Marziano Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*; Bernardo Silvestre,

²⁰ Rubio, «Un capítol en l'ús de l'al·legoria», p. 26.

²¹ Si vedano gli studi di Llinares, Rubio, Badia, Pistolesi citati *supra* alla n. 15.

²² Pensando alle tre potenze dell'anima e alla tradizione di pensiero loro legata si può leggere la tripartizione dell'Arte in *ars inventiva*, *ars amativa*, *ars memorativa*.

²³ Ramon Llull, *Llibre de contemplació*, ORL VIII, 354, p. 473.

²⁴ Francesco Tateo, «Prosopopea», in *Enciclopedia Dantesca* IV (Roma, 1973), p. 720. Si veda anche Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica* (Bologna: Il Mulino, 1992), §425 pp. 236-237; Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica* (Milano: Bompiani, 1997), § 25 p. 263; la voce *Prosopopea* curata da Linda Bisello per il *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria (Torino: Einaudi, 2007), p. 587.

Cosmographia; Alano di Lilla, *De planctu naturae*; *Chançon de Roland*; *Roman de la Rose*). Della prosopopea (*conformatio*), a cominciare da Quintiliano per tutta la trattatistica medievale, non si dà una definizione univoca, ma si rilevano alcuni tratti comuni in tutti gli autori che se ne occupano che discendono, pur tra rimaneggiamenti, dalla pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium*:

Conformatio est cum aliqua quae non adest persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata aut actio quaedam [...] Haec conformatio licet in plures res, in mutas atque inanimas transferatur. Proficit plurimum in amplificationis partibus et commiseratione.²⁵

La *Rhetorica ad Herennium* individua due tropi (in un certo senso coordinati) di personificazione: dare voce a esseri muti (animali o oggetti) è un procedimento figurativo differente dall'animare qualcosa di inconsistente, astratto, privo di fisicità, come le facoltà, le discipline, i concetti.²⁶ E tutte le diverse definizioni che la retorica classica e medievale ci restituisce concordano su un dato: si ha prosopopea solo in presenza di un discorso parlato.²⁷ Dunque di un dialogo.

Le personificazioni delle potenze dell'anima e delle virtù del capitolo 354 del *Llibre de contemplació* sono mute, agiscono ma non parlano, costituiscono sicuramente una modalità allegorica, tuttavia sviluppata su un piano minore. Eppure nel corpus lulliano ipostasi dialoganti di concetti astratti ritornano continuamente. Gli esempi sono numerosi e compaiono in testi d'ogni genere. In questa sede, ne illustrerò solo tre, tratti dai prologhi di opere che appartengono a momenti diversi della produzione del beato, ma ricorrono con caratteristiche affini e in contesti simbolici simili: il *Llibre del gentil e dels tres savis* (1274-1276), l'*Arbre de filosofia d'amor* (1298), il *Liber lamentationis philosophiae* (1311). Nei paragrafi che seguono mi propongo di verificare quali siano le caratteristiche della prosopopea lulliana negli esempi presi in considerazione, e se e in quale misura, al di là della sua valenza retorica, essa riveli aspetti psicologici della scrittura di Raimondo Lullo, divenga cioè uno strumento «stilistico» che permette all'autore di mettere in scena e far agire esigenze intellettuali e dunque individuali legate alla sua esperienza.

²⁵ *Rhetorica ad Herennium*, IV 53, 66.

²⁶ Cf. James J. Paxson, *A Poetics of Personification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 14.

²⁷ Per una catalogazione delle definizioni di prosopopea da Quintiliano a Brunetto Latini cf. Marco Berisso, «Per una definizione di prosopopea: Dante, *Convivio*, II, ix, 2», *Lingua e stile* 26 (1991), pp. 121-132.

3. Tre prologhi, tre esempi

Il *Llibre del gentil e dels tres savis* (da ora *Gentil*), scritto in catalano negli anni 1274-1276 e successivamente tradotto in latino, è una delle opere più fortunate dell'autore maiorchino.²⁸ Il testo sviluppa l'ideale lulliano di dialogo interreligioso. Siamo ancora all'inizio della lunga evoluzione dell'Arte (che durerà circa trent'anni e si concluderà nel 1308 con l'*Ars generalis ultima* e l'*Ars brevis*), ma compaiono in forma diversa, sebbene riconoscibili, elementi strutturali tipici del pensiero lulliano, a cominciare dall'albero, qui quintuplicato. Nel prologo, sarà l'Intelligenza raffigurata come una donna bellissima e riccamente abbigliata, a illustrare ai tre sapienti (un ebreo, un cristiano e un musulmano) come combinare il significato di tronchi, rami, foglie e frutti degli alberi per costruire un discorso teologico a dimostrazione delle verità delle loro fedi:

A la ffont ffo una dona mol bella e molt nablament vestida, e cavalcá en un bell palaffré, lo qual bevia a la ffont. Los savis qui viren los .v. arbres qui eren molt plaentz a veser, e viren la dona qui era ab semblant molt agradable, anaren a la ffont e saludaren molt homilment e devota la dona, e la dona agradablament lur reté lurs saluts.

Los savis demanaren a la dona son nom, e ella lur dix que ella era Entellegencia. E los savis la pregaren que li plagués que ls dixés la natura e les propietats dels .v. arbres, ni que significaven les letres qui eren escrites en cascunes de les flors. La dona lur respós [...].²⁹

Donna Intelligenza appare qui in un contesto altamente simbolico che accompagna con frequenza queste rappresentazioni femminili: la fonte, l'albero o gli alberi, il prato lussureggiante, il *locus amoenus*. Bellissima ella giunge nella radura su un destriero, anch'esso bellissimo.³⁰ Come un *deus ex machina*, la sua comparsa, in una dimensione quasi onirica, è funzionale allo svolgersi del racconto: è lei che disvela le condizioni epistemologiche del nuovo metodo, che potremmo definire para-artistico (siamo nella cosiddetta fase quaternaria), in cui gli elementi dell'Arte non vengono introdotti tramite complesse figure geometriche, ma schematizzati nella struttura dei cinque

²⁸ La Base de Dades Ramon Llull (Llull DB <<http://www.ub.edu/llulldb/bo.asp?bo=II%2EA%2E9>>; ultima consultazione: 19 luglio 2019) dell'Università di Barcellona indica come date di composizione del testo gli anni 1274-1276 (?). Óscar de la Cruz, editore della redazione latina dell'opera in ROL XXXVI, anticipa la versione catalana agli anni 1271-1274, situando la traduzione latina in un arco di tempo che si estende tra il 1274 e il 1289 (cf. ROL XXXVI, pp. 152-153).

²⁹ Ramon Llull, *Llibre del gentil e dels tres savis*, Antoni Bonner (ed.), NEORL II, «Del pròlec», p. 9.

³⁰ Quasi una suggestione per la miniatura 7 del *Breviculum* in cui lo stesso Lullo è raffigurato su un cavallo, *Recta Intentio*, a sostenere che «Intelligentem spiritualia oportet sensus et imaginationem transcendere et multotiens se ipsum»; cf. <<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/llull07.gif>> (Ultima consultazione: 19 luglio 2019).

alberi. La dama ha certamente una funzione didattica, essa è l'intelligenza lulliana, l'intelligenza dell'Arte, per *amplificatio* l'Arte stessa che accorre lontano dalla confusione del mondo (la città da cui provengono tutti i protagonisti del racconto, sia il pagano in cerca di conforto spirituale, sia i dignitari delle tre fedi monoteiste, per discutere in tranquillità di argomenti teologici) per insegnare un nuovo sistema di confronto dialettico pacifico. Lo scenario è idilliaco; nella radura verdeggiante il clima è pervaso dalla bontà (*bonum est diffusivum sui*), la natura bella si offre sia come rifugio dalle angosce e sia come spazio del discorso teoretico, tra tradizione biblica e influenze trobadoriche.³¹

La stessa ambientazione bucolica, gli stessi elementi simbolici, ritroviamo nell'*Arbre de filosofia d'amor* (da ora *Arbre*). Scritto nel 1298, più di un ventennio dopo il *Gentil*, anche qui Lullo dichiara nel prologo i motivi dell'opera:

Ramon, estant a París, per so que pogués fer gran bé per manera de saber, lo qual no podia aportar a fi e a compliment, consirà fer gran bé per manera d'amor; e per asò preposà fer aquest Arbre de filosofia d'amor.

Raimondo è a Parigi per la seconda volta. È un soggiorno intenso di contatti e attività, in cui Lullo stabilisce rapporti che ne segneranno la fortuna (Thomas Le Myésier, Pierre de Limoges), si impegna in una convinta campagna antiaverroista (cui si dedicherà con maggiore convinzione anche negli anni successivi),³² stringe relazioni con la corte di Filippo il Bello. Tuttavia la sua Arte non viene compresa dagli ambienti universitari, i maestri della Facoltà delle Arti rifiutano il suo sistema di pensiero come un'irrazionale opera di fantasia, e la *Vita coetanea*, testimonianza autobiografica, registra questo sentimento di fallimento del beato.³³ Poiché l'arma del sapere ha fallito, tenta allora con quella dell'amore, componendo una dissertazione filosofico-letteraria dal tenore mistico.³⁴

³¹ Sulla natura bella in Raimondo Lullo permetto di rinviare al mio studio Coralba Colomba, «“Ad umbram cuiusdam arboris speciosae”: alcune riflessioni sulla natura bella nel *Liber de gentili et tribus sapientibus* e nel *Liber amici et amati* di Raimondo Lullo”, *Studi medievali* 59/1 (2018), pp. 63-76.

³² Si vedano Ruedi Imbach, «Lulle face aux Averroistes parisiens», in *Quodlibeta* (Fribourg, 1996), pp. 261-282; Colomba, «Ramon Lull at the Council of Vienne (1311-1312): The Last Anti-Averroistic Fight for the Demonstrability of the Faith», *Mediaeval Sophia* 13 (gennaio-giugno 2013), pp. 44-64.

³³ Raimundus Lullus, *Vita coetanea*, Hermogenes Harada (ed.), ROL VIII, p. 294, ll. 496-501: «Et habito inuicem colloquio arripuit iter Parisius, ibique, Artem suam publice legens, libros quam plurimos compilauit. Postea regem allocutus est, supplicans ei super quibusdam perutilibusecclesiae sanctae Dei. Sed uidens se parum uel nihil talibus obtinere, regressus est Maioricas». Cf. F. Domínguez – J. Gayà, *Life, in Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*, Turnhout 2008 (CCCM 214, Supplementum Lullianum 2), p. 88.

³⁴ Ramon Lull, *Arbre de filosofia d'amor*, Gret Schib (ed.) (Barcelona: Barcino, 1980), Introduzione, p. 5.

Siamo ormai in quella che viene definita fase ternaria dell'Arte, l'*Arbre* si pone in continuità con l'*Ars amativa*,³⁵ sviluppando con un linguaggio mistico il concetto di *amància* (*amantia*), neologismo creato da Lullo per significare il dominio della volontà, parallelo ma non in concorrenza con quello della *ciència* (*scientia*).³⁶ Lo stile è pervaso di lirismo cortese (reminiscenza dell'arte poetica dei trovadori esercitata da giovane), la narrazione è fortemente allegorica, intrisa di simboli e metafore, a cominciare ancora e sempre dall'albero.³⁷ Il prologo si apre ancora una volta in una natura rigogliosa:

E per so que l'arbre feés e ordenàs sens negun empatxament, anà en una bela selva près de Paris, espessa d'harbres e aondosa de fontanes, prats e ritbatges, d'ausels e de bèsties salvatges. Esdevenc Ramon en I bel prat: en lo mig avia I gran arbre e una bela fontana. A la ombra de l'arbre estava I bela dona molt ornadament vestida e plorava, planya e deïa aquestes paraules: «Ha, trista dolorosa! E con és molt avorrida en esta present vida! Car siència, ta germana, ha moltz servidors qui la aprenen per filosofia, e tu n'as pocs, segons ta dignitat e honor.»³⁸

In un idillio pastorale simile a quello del *Gentil*, tra alberi lussureggianti, fonti, prati, uccelli e animali selvatici, anche qui abbiamo l'ipostasi di un concetto astratto, della Filosofia d'amore, in una bella donna in abiti sontuosi. Sia l'Intelligenza del *Gentil* sia la Filosofia d'amore dell'*Arbre* innescano il racconto nelle due opere: l'una in senso positivo e attivo, indicando le condizioni epistemologiche del dialogo; l'altra passivamente, offrendo con il suo lamento un espediente allegorico che permette a Lullo di denunciare la condizione negativa in cui versa l'*amantia* nei confronti della «sorella» *sapientia*. Soprattutto Raimondo, io narrante, si fa protagonista del racconto. Egli certo compare in molti altri suoi dialoghi nella veste del predicatore cristiano, per mettere in campo gli strumenti apologetici della sua Arte (si pensi alla *Disputatio Raimundi christiani et Homari saraceni*), ma è qui attore in una visione allegorica, unico personaggio reale in una narrazione immaginifica intrisa di lirismo cortese. Il motivo del trattato è dichiarato dallo stesso Lullo alla fine del prologo. La Filosofia d'amore si confida col nostro: la dama soffre il predominio della *Filosofia del saber*, piange perché gli uomini si dedicano alle scienze dell'intelletto (*cièn-*

³⁵ Raimundus Lullus, *Ars amatiua boni*, Marta M. M. Romano (ed.), ROL XXIX; si veda l'Introduzione, pp. 3-115.

³⁶ Cf. Lola Badia, Joan Santanach, Albert Soler, *Ramon Llull as a Vernacular Writer: Communicating a New Kind of Knowledge*, Robert Hughes (trad.) (London: Tamesis, 2016), spec. p. 157. Si veda anche l'Introduzione di Romano in ROL XXIX.

³⁷ Cf. Emanuela Forgetta, «Ramon Llull: l'allegorismo "cortese" nell'*Arbre de filosofia d'amor*», *Quaderns d'Italià* 18 (2013), pp. 181-200.

³⁸ Llull, *Arbre de filosofia*, pp. 17-18.

cies de l'enteniment)³⁹ dimenticando l'amore e la bontà. Dopo aver ascoltato le ragioni del pianto della dama, egli la consola dicendole che «él avia feita un art de bona e vera amor, qui és apelada Art amativa, ab la qual pot hom ligar la volentat a desirar bé e a esquivar mala amor [...] que prepòs fer I Arbre d'amor, lo qual vuyl que sia apelat per lo vostre nom [...] Molt plac a la dona so que Ramon deïa».⁴⁰ L'*Albero d'amore*, che presenta una struttura arborea simile a quella dell'*Arbor scientiae*, vuole dunque sanare il perversimento del legame originario tra *sciència* e *amància*.⁴¹

Più di un decennio dopo, anche nel *Liber lamentationis philosophiae* (da ora *Lamentatio*) il pretesto del trattato è dato dal pianto di una donna, e questa volta si tratta della personificazione della Filosofia.

Dum sic Philosophia lamentabatur et dolebat et alta uoce clamabat: Heu mihi, ubi sunt religiosi, uiri bene litterati et deuoti et etiam alii, qui me iuuent, dum sic Philosophia clamabat, suspirabat et lacrimabatur, accidit quo Raimundus, Contritio et Satisfactio exhibant Parisius, loquentes de peruerso statu mundi.⁴²

L'antefatto da cui si sviluppa il trattato è ambientato nuovamente in una cornice campestre, dove compaiono gli stessi elementi simbolici, a metà tra suggestioni cortesi e allegoria naturalistica di tradizione biblica.

In quodam amoenissimo prato, sub quadam arbore, supra quam plures auiculae cantabant, inuenerunt Philosophiam et sua principia supra tracta. Quae stabat ibi, ubi acciperet aliquam recreationem a pulchritudine arboris et a garritibus auicularum. Et etiam ibi erat fons ualde pulcher.⁴³

Protagonisti del dialogo, oltre a Filosofia, sono le personificazioni di dodici termini fondamentali, che la dama presenta come suoi *principia* (Forma, Materia, Generatio, Corruptio, Elementatio, Vegetatio, Sensus, Imaginatio, Motus,

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁴¹ *Ibidem*, p. 174: «E per aysò, per aquest Arbre poran aver gran utilitat los amadors de filosofia de sciència e d'amor». L'*amància*, in analogia con la complementare *sciència*, utilizza le stesse procedure dell'Arte che guidano l'intelletto al conseguimento della scienza per dirigere la volontà nella contemplazione. Lullo si propone il fine di una riforma etica: legare la volontà al bene attraverso gli strumenti della combinatoria. Cf. Michela Pereira, «La sapienza dell'amore: motivi comuni e sviluppi diversi nell'*Ars amativa boni* e nell'*Arbor philosophiae amoris*», in *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, Alessandro Musco (ed.), Marta M. M. Romano, Subsidia Lulliana 3 (Turnhout: Brepols, 2008), pp. 395-396; Ramon Llull as a Vernacular Writer, p. 157. Si veda ancora l'Introduzione di M. Romano all'*Ars amatiua boni* in ROL XXIX.

⁴² Raimundus Lullus, *Liber lamentationis philosophiae*, Hermogenes Harada (ed.), ROL VII, «Prologus», p. 88.

⁴³ *Ibidem*.

Intellectus, Voluntas, Memoria), e Raimondo, accompagnato da Rimorso e Soddisfazione. Questi ultimi due assieme al sovrano presenziano la scena senza prendere mai la parola. Raimondo, anche questa volta, si inserisce come parte attiva nel racconto. È lui che soccorre la Filosofia in lacrime, offrendosi di aiutarla e di accompagnarla presso il re a esporre le ragioni del suo malcontento: «Domina Philosophia, sum paratus ad ponendum totum me et quidquid sum ad tuum honorem et ad honorem dominae Theologiae, quam diligo super omnia».⁴⁴

Scritto a Parigi nel 1311 e dedicato al re di Francia, Filippo il Bello, la *Lamentatio* si inserisce in un momento preciso della produzione lulliana, quello dell'ultima campagna parigina del maiorchino contro l'averroismo (1309-1311), preludio della sua partecipazione al concilio di Vienne (1311-1312).⁴⁵ La diffusione del corpus aristotelico nell'Occidente latino e in particolare a Parigi aveva portato a un radicale contrasto tra la visione teologica del mondo e le dottrine aristoteliche, interpretate attraverso il commento di Averroè. Nonostante interventi censori da parte dell'autorità ecclesiastica (si pensi alle due condanne del vescovo Étienne Tempier, 1270 e 1277), la crisi dell'unità del sapere cristiano si era gradualmente consumata, fino alla separazione tra filosofia e teologia.⁴⁶ Ed è per questo che donna Filosofia si duole piangendo e rimpiange i dotti uomini religiosi che un tempo la servivano, e ora l'abbandonano.

Heum mihi tristi et dolorosae, ait Philosophia, et numquid uos alia mea principa scitis, quod ego talis sum. [...] Omnia responderunt, nisi Intellectus, quid tacuit. Dixerunt, quod ipsa erat uera et legalis ancilla theologiae.⁴⁷

La Filosofia asserisce chiaramente di essere subordinata alla teologia (*ancilla theologiae*), ribadendo la posizione dell'autore. Lullo riaffermava, infatti, con questo breve testo il primato della teologia su una filosofia naturale che i maestri averroisti della Facoltà delle Arti (*moderni philosophi*) rendevano sempre più indipendente. E per difendere la possibilità di dimostrare *rationaliter* tutta la realtà, creata e creatrice, le *rationes necessariae* nel discorso *in divinis*, il fondamento stesso della sua Arte, a Parigi Raimondo partecipò a dispute, si adoperò in una intensa attività diplomatica, scrisse opere e trattati, invocando in buona parte di essi l'appoggio del sovrano di Francia, al tempo la personalità più

⁴⁴ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁵ Il *Liber lamentationis philosophiae* è legato da un richiamo diretto nel testo a un altro trattato, scritto nel 1311 e dedicato anch'esso al re di Francia, il *Liber natalis pueri paruuli Christi Jesu*, nel quale compaiono sei virtù personificate in figure femminili.

⁴⁶ Si vedano Imbach, «Lulle face aux Averroïstes»; Colomba, «Ramon Lull at the Council» (si veda *supra*, n. 32).

⁴⁷ Lullus, *Liber lamentationis philosophiae*, p. 88.

potente della cristianità latina.⁴⁸

4. La prosopopea lulliana: tra retorica e coscienza narrativa

La personificazione è sicuramente una figura retorica presente con modulazioni differenti in tutta la scrittura di Raimondo Lullo.⁴⁹ I tre esempi sopra descritti presentano, seppur in momenti e ambiti differenti dell'attività lulliana, una sorta di continuità nell'utilizzo della prosopopea da parte dell'autore maiorchino. Lullo costruisce atmosfere sempre uguali, perché sempre identico è l'utilizzo simbolico degli elementi della natura, che hanno certamente una interpretazione allegorica dietro alla funzione decorativa del *locus amoenus*. In tutti e tre i prologhi il beato ricostruisce scenari pastorali altamente evocativi, tra prati e foreste, tra fonti e alberi; l'albero soprattutto, metafora potentissima nel racconto lulliano, comprare (sia nel *Gentile* sia nell'*Arbre*) nella doppia veste di elemento ornamentale fortemente allegorico e dispositivo ordinativo del metodo (al pari delle figure geometriche dell'Arte).

Boschi, giardini, fontane, fiori, alberi e animali d'ogni specie abbondano nella letteratura medievale, nella scrittura mistica e agiografica, filosofica e teologica, ma anche nei romanzi cavallereschi e nella poesia cortese. La fonte principale è certamente la Bibbia, e i testi sacri offrono un ricco catalogo di bestie, vegetazione e piante, montagne e deserti. L'interpretazione simbolica della natura biblica nutre tutta la letteratura dell'epoca. Tuttavia, come ha ben notato Curtius, il Medioevo presenta anche un gusto bucolico e idilliaco nella rappresentazione del paesaggio che gli deriva dalla poesia antica, e che influenza anche le descrizioni del giardino dell'Eden e del Paradiso. Così i *loci laeti et amoena virecta virgiliani* (Eneide VI, 638), diventano assieme al bosco composito topoi fortunatissimi e schematizzati concettualmente prima dalla retorica

⁴⁸ Cf. Colomba, «Ramon Lull at the Council», p. 54: «Seven of the twenty-seven works produced during the years 1309-1311 were dedicated to the King of France, «in quo viget hodie defensio veritatis»: *Liber de possibili et impossibili*, *Liber natalis pueri*, *Liber lamentationis philosophiae*, *Liber de syllogismis contradictoriis*, *Liber de divina unitate et pluritate*, *Sermones contra Averroistas*, *Liber reprobationis aliquorum errorum Averrois* (this last work was dedicated both to Philip IV and Clement V)».

⁴⁹ Un esempio che presenta caratteristiche sceniche simili a quelle prese qui descritte è quello proposto nei capitoli 43-44 del *Blaquerna* (1276-1283), in cui l'eremita si imbatte nel lamento di tre donne, personificazioni di Fede, Verità e Intendimento. È interessante notare che fede e intendimento si presentano qui come fratelli, a ribadire ancora una volta quanto entrambi siano legati nel percorso lulliano della contemplazione e della conoscenza (cf. Ramon Llull, *Romanç d'Evast e Blaquerna*, Albert Soler i Joan Santanach (ed.), NEORL VIII, pp. 211 et *passim*). Per citare altri casi, ricordiamo la personificazione in tre figure femminili di *Laus*, *Oratio* e *Intentio* nel *Liber de sancta Maria* (1290-1292) o delle sei virtù (Lode, Preghieria, Amore, Rimorso, Confessione, Soddisfazione) del *Liber natalis pueri parvuli Christi Jesu* (1311).

tardoantica e poi dalla dialettica del XII secolo.⁵⁰ Eppure nella scrittura lulliana questo paesaggio incantevole, costantemente verdeggianti e fiorente, luogo paradisiaco dove è possibile riconoscere la presenza creatrice di Dio, non è semplicemente un topos. È una natura perfettamente «naturale» e insieme visionaria. Il mondo e le sue creature, sono il primo gesto della totale bontà di Dio, frutto del Logos, nel quale tutto è stato pensato in modo volontario e sapiente.⁵¹ La natura è cosa buona, espressione della *ratio* divina, e rappresenta il luogo privilegiato della conoscenza, razionale, di Dio. Ma la natura è anche cosa bella, atto gratuito della bontà divina, che si offre come primo e immediato spazio del discorso teoretico, una zona franca essenziale allo svolgimento di questi dialoghi.⁵²

In tutti e tre i prologhi, d'altra parte, questa natura lussureggiante stride con la situazione angosciosa dei protagonisti (il gentile, la filosofia d'amore, la filosofia) e allo stesso tempo accoglie e lenisce i loro lamenti, quasi preannunciando l'arrivo di quei personaggi comprimari che giungeranno a risolvere la situazione. Notiamo subito, che mentre nel *Gentil* donna Intelligenza appare in fattezze regali come splendida consolatrice portando con sé un rimedio valido universalmente (un metodo di discussione che permetta di esporre dottrine religiose differenti), nelle altre due opere le due ipostasi di Filosofia d'amore e Filosofia patiscono in lacrime per la loro condizione, ed è lo stesso Raimondo a entrare in scena per portar loro conforto. I due prologhi dell'*Arbre* e della *Lamentatio* sembrano quasi riproporre, rovesciata, l'apparizione di Filosofia nella *Consolatio* boeziana.⁵³

La *Consolatio philosophiae* ebbe un larghissimo successo per tutto il Medioevo, fino al Rinascimento, e molti furono i commenti e i volgarizzamenti realizzati.⁵⁴ La suggestione qui è fortissima, e certamente Lullo ne conosceva il modello narrativo, se non il testo.

Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem, adstittisse mihi supra verticem visa est aequum reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus colore vivido atque inexhausti vigoris, quamvis ita aevi plena foret ut nullo modo nostrae crederetur aetatis, statura discretionis ambiguae. [...] Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio, indissolubili materia perfectae quas, uti post eadem prodente cognovi,

⁵⁰ E. R. Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Roberto Antonelli (cur.) (Firenze: La Nuova Italia, 1993), pp. 216 ss.

⁵¹ O. Todisco, «Lo spazio teoretico come spazio di libertà», in *Miscellanea Francescana*, 105 (2005), pp. 501-570, p. 505 *passim*.

⁵² Cf. Colomba, «“Ad umbram cuiusdam arboris speciosae”», p. 66, 78 (si veda *supra*, n. 31).

⁵³ Sulla personificazione della Filosofia e della Fortuna in Boezio cf. *The Cambridge Companion to Boethius*, John Marenbon (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), spec. pp. 231 et *passim*.

⁵⁴ Cf. Maria Luisa Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze* (Roma: Laterza, 1997).

suis manibus ipsa texuerat. Quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quaedam neglectae vetustatis obduxerat [...] Eandem tamen vestem violentorum quorundam scidant manus et particulas, quas quisque potuit, abstulerant.⁵⁵

In Boezio, la Filosofia, ritenuta tradizionalmente l'incarnazione della sapienza umana, appare al senatore romano, imprigionato e ormai psicologicamente distrutto, come una donna di età veneranda in abiti lisi e consunti, una sorta di «guida dell'anima» venuta a *consolarlo* della sua sorte e risollevarlo dalla miseria della sua condizione. È una consolazione intellettuale che non ha effetti sulla condizione reale dell'autore, ma gli si offre per recuperare principi perduti sotto il peso della sventura. In Lullo, invece, sia Filosofia d'amor sia Filosofia appaiono come donne tormentate dall'angoscia, eppure belle e quasi in attesa che qualcuno le soccorra. In verità, a differenza della filosofia di Boezio, le due personificazioni lulliane non appaiono al beato, è lui piuttosto a imbattersi nelle due dame. L'intervento di Raimondo si propone salvifico nelle intenzioni, offrendo a entrambe una possibile soluzione ai loro patemi, soluzione per la quale egli stesso si candida come artefice: nel primo caso realizzando un albero per la filosofia d'amore, nel secondo facendosi latore presso il sovrano delle istanze di donna Filosofia.

L'apparato scenico della *Consolatio*, che Lullo in qualche maniera riceve dalla cultura contemporanea, ha le sue radici nelle maniere letterarie dell'antichità classica. Ciò non significa che i due autori non ne facciano un uso originale. Su Boezio la critica si è ampiamente espressa, individuando la novità del testo boeziano nella mescolanza di elementi autobiografici e narrativa tradizionale, e nell'uso del prosimetro.⁵⁶ Per quanto riguarda Lullo, l'impiego della prosopopea, del dialogo immaginifico tra l'autore e una o più personificazioni di elementi astratti, è stato spesso ridotto a espediente allegorico, di scopo principalmente didattico-morale. Mi pare, invece, che almeno nei casi presi in considerazione, queste personificazioni esprimano anche un'urgenza psicologica dell'autore maggiorino, un frammento della sua coscienza. Le situazioni di sconforto descritte dalle tre opere (il tormento del gentile per non avere un Dio che gli salvi l'anima, l'angoscia della filosofia d'amore per la disattenzione che gli uomini dimostrano verso di lei, la disperazione della Filosofia per essere stata abbandonata dai teologi) sono in qualche maniera situazioni auto-

⁵⁵ Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, Christine Mohrmann (intr.), Ovidio Dallera (trad. e note), testo latino a fronte (Milano: Rizzoli, 2001¹⁰), I 1, pp. 70-71.

⁵⁶ Si veda su tutti Pierre Courcelle, *La Consolation de philosophie dans la tradition littéraire, antécédents et postérité*, (Paris: Études Augustiniennes, 1967). Cf. anche l'Introduzione di Mohrmann in Boezio, *La consolazione*, spec. pp. 20 et passim.

biografiche, e almeno negli ultimi due esempi, il dolore e il lamento delle due donne sono il dolore e il lamento dello stesso Lullo. Il tropo della prosopopea, oltrech  allegorico, si offre in questi casi come manifestazione di un accentuato stato interiore:   Lullo a lagnarsi della trascuratezza degli uomini verso l'*amància*; ed   sempre Lullo a opporsi con forza all'abbandono della filosofia da parte dei teologi. Nei tre prologhi esaminati Lullo costruisce alter-ego femminili per inscenare i propositi (Intelligenza), le criticit  e le difficolt  (Filosofia d'amore e Filosofia) dei diversi aspetti del suo pensiero, della sua Arte, della sua missione.

Sebbene appartengano a fasi diverse dell'esperienza lulliana, a ben vedere, questi tre testi restituiscono perfettamente quale fosse la situazione psicologica dell'autore maiorchino nel momento in cui vennero scritti. Nel *Gentil*, all'inizio della sua prolifica attivit  di scrittore e della complessa evoluzione dell'Arte⁵⁷ (1274-1276), il nostro Raimondo dimostra una fiducia entusiasta nel suo metodo e nella sua buona riuscita. E questa fiducia si rispecchia nelle fattezze di donna Intelligenza, apparizione a met  tra figura angelica e stereotipo poetico, che illumina la scena con la sua bellezza radiosa.   la luce potentissima della ragione, riflesso di quell'intelligenza divina che sottende tutta la realt  creata, la regola, la muove, e che dunque pu  essere razionalmente contemplata, compresa, conosciuta. Sono questi gli anni delle prime opere, dopo lunghi anni di formazione autonoma e irregolare sul quale abbiamo scarse notizie.⁵⁸ Lullo   alle prese con le prime stesure del sistema artistico e non si   ancora confrontato con la delusione dei primi insuccessi (Parigi, 1287-1289). Egli manterr  ferma e decisa questa fede nella ragione per tutto il corso della sua missione, tuttavia gi  nell'*Arbre* (Parigi, 1298) l'immagine allegorica della filosofia d'amore in lacrime restituisce in qualche misura l'inquietudine del beato di fronte alle difficolt  sempre crescenti che il suo sistema di pensiero incontra nei circoli della cultura alta, nei luoghi di potere che quella cultura avallano e garantiscono, e soprattutto nell'universit  Parigi, «ubi fons divinae scientiae oritur, ubi veritatis lucerna refulget», per la quale il beato sub  una costante attrazione.⁵⁹ Poco pi  di un decennio dopo, nella *Lamentatio*

⁵⁷ L'evoluzione del metodo artistico occupa buona parte dell'attivit  di Raimondo Lullo, e prevede due fasi principali: la fase quaternaria (1274-1289), imperniata sulla centralit  della teoria dei quattro elementi, e la fase ternaria (1290-1308) strutturata su un sistema dinamico di corrispondenze ternarie, riflesso del Dio trinitario nel creato.

⁵⁸ Sulla vita e formazione di Raimondo Lullo si vedano tra gli studi pi  recenti Domínguez – Gay , *Life (si veda supra n. 33)*; Mark D. Johnston, «Ramon Llull, ca. 1232-1316», in *A Companion to Ramon Llull and Lullism*, Amy M. Austinn – Mark D. Johnston (eds.) (Leiden: Brill, 2016), pp. 3-17.

⁵⁹ *Epistola Raymundi ad Universitatem parisiensem in Chartularium Universitatis Parisiensis*, De-

(Parigi, 1311), Lullo ripropone lo stesso schema allegorico per denunciare attraverso il pianto della Filosofia personificata la sua preoccupazione e il suo svilimento per quella separazione, ormai realizzatasi, di fede e ragione, teologia e filosofia, che toglieva legittimità all'uso di risorse dimostrative nella riflessione teologica e minava la base stessa dell'Arte. La struttura allegorica e l'ambientazione idilliaca alla base della narrazione dei tre prologhi rimangono sempre identiche. A mutare nel corso degli anni (dal 1274/76 al 1311) sono i contenuti e le circostanze particolari del racconto, evidentemente subordinati alle condizioni psicologiche prodotte dalle vicende biografiche dell'autore. Ciò si nota soprattutto nel confronto del *Gentil* con le due opere successive, nelle quali Lullo si sdoppia, dando voce e volto, da un lato, al suo sconforto nella personificazione di elementi fondamentali del suo pensiero, per poi presentarsi, dall'altro, egli stesso sulla scena, in veste di consolatore. Nonostante la presenza di entità astratte e soprannaturali, questi dialoghi sono legati a un tempo e uno spazio storico preciso, e la stessa partecipazione al dialogo di un interlocutore reale, nel nostro caso lo stesso Lullo, sottrae questi testi al genere apocalittico, ancorandoli a una dimensione personale e biografica. L'opera di Lullo è una testimonianza eccezionale della diffusione dell'allegoria come strumento di letteratura, insegnamento e pietà popolare nel tardo XIII secolo. Certamente l'uso di queste modalità retoriche è finalizzato in prima istanza a comunicare le verità cristiane, e ha dunque un intento didattico e morale, tuttavia è innegabile che nei prologhi esaminati in uno stile allegorico sempre riconoscibile, con influenze liriche cortesi e simbolismi biblici, il maiorchino attraverso la prosopopea dia volto e voce ad angosce personali nella dimensione universalizzante della creazione letteraria.

nifle & Châtelain (ed.) (Paris: 1889), vol. II, p. 141, cit. da M. Romano, *Un modo nuovo di essere autore Raimondo Lullo e il caso dell'«Ars amativa»*, *SL* 41 (2001), pp. 46-52 [46]. In realtà sappiamo che la curia pontificia non risiedeva stabilmente a Roma, la quale rimase comunque un centro politico fondamentale per la riuscita del programma missionario del beato, e fu meta abituale dei suoi numerosi viaggi in Italia (quattordici o addirittura quindici secondo M. Batllori, *Il Lullismo in Italia. Tentativo di sintesi*, Roma: Antonianum, 2004, p. 90).