

Dalla sensibilità all'intelletto: osservazioni sull'allegoria nel *Llibre de contemplació*

Elena Pistolesi

Università di Modena

epistole@unimore.it

doi: 10.3306/STUDIALULLIANA.112.63

Rebut el 10 de juny de 2017. Acceptat el 8 de setembre de 2017

From the senses to the intellect: observations on the use of allegory in the *Llibre de contemplació*

Abstract

Interpretations of chapters 352-357 of the *Llibre de Contemplació* have given a privileged place to the role of allegory according to the sense codified in rhetoric and Biblical hermeneutics. Following Lullian indications one sees that this is only one component of a new interpretative, demonstrative and compositional method developed in this section, a method which Lull insistently qualifies as *moral*. The polysemy of this word is based on the connection with exegesis (*exposició moral* is identified with topology; *exposició moral entel·lectual* includes all the superior senses as well as the literal one), on the operations of the powers and morality understood as the exercise of the vices and the virtues. In designing the path leading to contemplation, Lull has recourse to contemporary terminology, submitting it, however, to a constant translation with regard either to the signification, by means of definitions, or to the use of concrete applications. Instead of a “theory and practice of allegory” we should speak of “a theory and practice of an *art moral*” which finds its basic foundation in analogy.

Key Words

Llibre de contemplació, medieval exegesis, allegory

Studia lulliana 57 (2017), 63-96

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

<http://studialulliana.uib.cat>

ISSN 2340 – 4752

Riassunto

La lettura dei capitoli 352-357 del *Llibre de contemplació* ha privilegiato il ruolo dell'allegoria, intesa secondo l'accezione codificata nella retorica e nell'ermeneutica biblica. Seguendo le indicazioni lulliane, si osserva che essa è solo una componente del nuovo metodo interpretativo, dimostrativo e compositivo elaborato in questa sezione, un metodo che Llull qualifica costantemente come *moral*. Sulla polisemia di questa parola si fonda il raccordo tra esegesi (con *exposició moral* si identifica la topologia; *exposició moral entel-lectual* comprende tutti i sensi superiori a quello letterale), operazioni delle potenze e morale intesa come esercizio dei vizi e delle virtù. Nel disegnare il percorso che porta alla contemplazione, Llull ricorre anche alla terminologia coeva sottoponendola però a una traduzione costante che riguarda sia il significato, attraverso le definizioni, sia l'applicazione concreta. In luogo di una «teoria e pratica dell'allegoria» dovremmo parlare di «una teoria e pratica dell'*art moral*» che ha nell'analogia il proprio fondamento.

Parole chiave

Llibre de contemplació, esegesi medievale, allegoria

Tavola

1. Introduzione: tipi di orazione, allegoria e *rams*
 2. L'interpretazione tradizionale dei capitoli 352-357
 3. I fondamenti dell'*art moral* (capp. 352-353)
 4. La semiosi stratificata dei capitoli 354-356 e la tecnica dell'ecfrasi
 5. Il ritorno allo schema quadripartito dell'esegesi tradizionale (capp. 356-357)
 6. Considerazioni conclusive: teoria e pratica dell'allegoria o «*art moral*»?
- Appendice: Le occorrenze della parola «allegoria» nei capitoli 352-357

1. Introduzione: tipi di orazione, allegoria e *rams*¹

Il quinto e ultimo libro del *Llibre de contemplació* (*LC*) contiene le distinzioni XXXIX e XL dedicate, rispettivamente, ad amore e ad *oració* (sinonimo di contemplazione), le finalità ultime del percorso delineato da Llull nell'opera. All'interno della distinzione XL, i capitoli 352-357 formano una sezione compatta che è stata sondata in funzione di una «teoria e pratica dell'allegoria», in quanto vi si possono individuare una parte teorica (capp. 352, 353 e 357) e un'applicazione pratica sotto forma di racconto allegorico (capp. 354, 355 e 356).²

In questa sezione ritornano i temi principali del *LC*, in particolare quello dedicato alla «forma d'oració», che Llull aveva distinto nel cap. 315 secondo tre figure: l'orazione sensuale, l'orazione intellettuale, e l'orazione composta da sensualità e intellettualità. La prima è la preghiera che nomina le virtù divine per chiedere il perdono, la benedizione, la misericordia di Dio; la seconda, intellettuale, è quella che vede concordi le tre potenze dell'anima razionale nel contemplare tali virtù; la terza riguarda la morale, cioè la condotta dell'uomo, le opere buone che compie.³ Tale partizione si rifà esplicitamente alle tre figure presentate nell'ultimo capitolo della distinzione d'amore e ne costituisce la chiave di lettura (cap. 314, § 30).

Nel cap. 352, che apre la sezione sull'allegoria («Com hom enserca l'art e la manera com sàpia adorar e contemplar entel·lectualment per timologia e al·legoria e anigogia nostre Senyor Déus», *OE* II, 1180), Llull ritorna sull'argomento riducendo i tre tipi di orazione a due: quello dell'orazione composta da sensualità e intellettualità, e quello dell'«oració e contemplació entel·lectual». La prima si ha quando l'uomo, pregando, nomina il braccio, gli occhi e il fuoco, intendendo, rispettivamente, il potere, la saggezza e l'amore di Dio;⁴ la seconda (contemplazione intellettuale) quando coglie la semplice

¹ Desidero ringraziare Lola Badia e Josep Maria Ruiz Simon che hanno letto una prima versione di questo lavoro e contribuito ad articolare meglio i suoi contenuti. Il risultato, ovviamente, è solo responsabilità di chi scrive.

² Si vedano Llinarès (1971, 5), Badia (2013, 82), Badia, Santanach e Soler (2016, 62-67).

³ Questa tripartizione ricorda da vicino s. Bonaventura, *Itinerarium* (I, 8): «Sicut igitur gratia fundamentum est rectitudinis voluntatis et illustrationis perspicuae rationis; sic primo orandum est nobis, deinde sancte vivendum, tertio veritatis spectaculis intendendum et intendendo gradatim ascendendum, quousque veniatur ad montem excelsum, ubi videatur Deus deorum in Sion». Sul rapporto tra l'opera di s. Bonaventura e *LC*, si veda Gayà (1994).

⁴ Gli esempi lulliani non si discostano dalla tradizione. S. Agostino (*In Genes. XVII*): «Omnes qui spiritualiter intelligunt Scripturas, non membra corporea per ista nomina, sed spirituales potentias accipere didicerunt»; s. Tommaso: «Ad tertium dicendum quod sensus parabolicus sub litterali continetur, nam per

natura divina senza alcuna mediazione sensibile («sens que no membra ni entén ni vol re de creatura»): la memoria dimentica allora tutte le cose create e l'anima sale ad adorare e contemplare Dio nella sua unità, trinità e nelle sue virtù semplici, abbandonando ogni riferimento sensibile, ogni comparazione con il mondo materiale. Per giungere alla «simple oració contemplativa», l'uomo deve rivolgere la potenza motiva sensuale alla lettera e dalla lettera dirigere la motiva intellettuale verso l'esposizione morale. Quando l'intelletto sarà entrato nella «moral esposició» attraverso la lettera, potrà attingere la «sobirana intelligència» in base alle forze e alla virtù di cui Dio lo ha dotato. Llull individua qui tre livelli di significato –«significats sensuels creats», «significats entellectuals creats» e «significats simples»– cui corrispondono la lettera, la *moralitat* (o *moral esposició*) e ciò che egli chiama «simple oració contemplativa» o «sobirana intelligència».

Subito dopo la descrizione dei due tipi di orazione (composita e puramente intellettuale), troviamo il primo riferimento all'allegoria (cap. 352, § 7) nel noto passo contenente il termine arabo *rams*:

Qui vol haver l'art ni la manera d'entel·lectual oració, sàpia's endreçar a ella per l'*exposició moral* la qual és apellada en lengua aràbica *rams*, qui és aitant a dir com *moral* o *al·legoria* o *anigogia exposició*, la qual *exposició* és composta de *sensualitat* e *entel·lectuïtat* per ço car per la *sensualitat* se forma l'enteniment a entendre la *moralitat* per tal que puig entendre la *simple entel·lectuïtat* de son Déus gloriós, per la qual intel·ligència la memòria remembrant e l'enteniment entenent e la volentat amant adoren e contemplen la vostra divinal essència en sa simple natura *sens esguardament de creatura*.⁵

Il passo sottolinea la corrispondenza tra l'*exposició moral*, composta da sensualità e intellettualità, e la *rams*, cui sono ricondotte la tropologia (*moral exposició*), l'allegoria e l'anagogia. Ricorrendo al termine arabo, Llull colloca allo stadio di «significats entellectuals creats» tutto ciò che non è pura contemplazione intellettuale, distinguendo nettamente l'orazione mista dalla «simple entel·lectuïtat». Tale conclusione è conseguente alle premesse, poiché nessuno dei livelli interpretativi citati può esistere senza una componente o un ancoraggio sensibile, mentre la pura orazione intellettuale avviene, come

voces significatur aliquid proprie, et aliquid figurative; nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum. Non enim cum Scriptura nominat Dei brachium, est litteralis sensus quod in Deo sit membrum huiusmodi corporale, sed id quod per hoc membrum significatur, scilicet virtus operativa» (*Sum. theol.*, I^o q. 1 a. 10 ad 3).

⁵ OE II, 1181, § 7. Qui, come nelle successive citazioni, sono evidenziati in corsivo le parole e i passi oggetto di commento.

abbiamo visto, «sens esguardament de creatura». Attraverso il riferimento alla *rams*, Llull sembra rifarsi a una distinzione corrente nell'esegesi medievale, quella tra senso letterale o istoriale da un lato e senso «spirituale» o «mistico» dall'altro, secondo un'opposizione binaria che corrisponde al disegno del capitolo.⁶

Il termine *ramz* è presente sia nel *Corano*, con riferimento a un gesto che rimpiazza una parola che non si può pronunciare, sia nella tradizione araba di matrice ellenistica, cioè nei testi letterari e nei testi filosofico-religiosi che vanno sotto il nome di *falsafa*.⁷ Avicenna lo usa all'interno della sua dottrina sulla conoscenza con riferimento alla funzione sociale del filosofo-profeta, il quale si esprimerà, in base al pubblico, attraverso simboli o attraverso dimostrazioni per parlare all'immaginazione o all'intelletto. *Ramz* è anche un aggregato di simboli che adotta strumenti diversi di espressione rispetto al rigore della dimostrazione sillogistica ma senza tradire il vero (Gutas 2007, 404).⁸ Nei filosofi della Spagna musulmana come Ibn Ṭufayl, Abu Bakr Muhammad e Averroè la parola ritorna per indicare i procedimenti retorici usati dai profeti nelle loro comunità in luogo di dimostrazioni più raffinate. Il ricorso alla *ramz* non ha solo una motivazione didascalica: il «parlare velato» è anche una forma di tutela che il filosofo adotta per non essere accusato di eresia.⁹

⁶ Sui diversi livelli dell'esegesi biblica si vedano, oltre al classico lavoro di Henri De Lubac (2006), Minnis (2000, 233-236); Dahan (2005) e (2011). I significati di allegoria e anagogia sono spesso sovrapposti nella tradizione, così come è frequente la distinzione fra senso letterale e senso spirituale o mistico, talvolta denominato *allegoria*, sotto al quale sono riuniti tutti i significati diversi da quello letterale (De Lubac 2006, 343-344). Osserva s. Tommaso (*Sum. theol.* I^o q. 1 a. 10 ad 2): «Ad secundum dicendum quod illa tria, historia, aetiologia, analogia, ad unum litteralem sensum pertinent. Nam historia est, ut ipse Augustinus exponit, cum simpliciter aliquid proponitur, aetiologia vero, cum causa dicti assignatur, sicut cum dominus assignavit causam quare Moyses permisit licentiam repudiandi uxores, scilicet propter duritiam cordis ipsorum, *Matt. XIX*, analogia vero est, cum veritas unius Scripturae ostenditur veritati alterius non repugnare. Sola autem allegoria, inter illa quatuor, pro tribus spiritualibus sensibus ponitur. Sicut et Hugo de sancto Victore sub sensu allegoricum etiam anagogicum comprehendit, ponens in tertio suarum sententiarum solum tres sensus, scilicet historicum, allegoricum et tropologicum.»

⁷ Sulle diverse accezioni della parola *ramz* si rinvia a Bürgel (1996). Per il valore di «linguaggio criptico per iniziati», corrente nel mondo sufi, si veda Knysh (1994). Lohr (1984) approfondisce il tema delle fonti lulliane con particolare attenzione a questa corrente mistica. Per la formazione della cultura filosofica in al-Andalus, si veda Geoffroy (2005).

⁸ Stroumsa (1992, 188, n. 30) osserva in merito alle opere letterarie di Avicenna: «Gutas' distinction between an image (*maṭal*) and an aggregate of symbols, an allegory (*ramz*), is unacceptable, since it identifies the hint with the story to which it relates. When the stories are referred to as *ramz*, this word again indicates their being a hint about something else, not their literary form.»

⁹ Cf. Bürgel (1996, 129). Un'eco di questa condizione dei filosofi islamici si legge nel *Llibre del gentil e dels tres savis* con riferimento all'interpretazione spirituale del *Corano*: «Respós lo sarraý, e dix: –Veritat es que enfre nos som diuerses a creure la gloria de paraýs, cos los uns la creen aver segons que yo t'e recomtat; e asó entenen *segons espusició literal*, la qual prenen de l'Alcorá, qui es nostra lig, e de los

L'introduzione dell'allegoria nel *LC* avviene attraverso una doppia traduzione: quella che la assimila alla tropologia in quanto senso spirituale o mistico, quindi al termine arabo corrispondente.

2. L'interpretazione tradizionale dei capitoli 352-357

La prima accurata lettura dei capp. 352-357 del *LC* si deve ad Armand Llinarès (1971), il quale ha cercato di delineare le funzioni specifiche dell'allegoria nell'economia della contemplazione. Llinarès individua nell'allegoria lo stadio intermedio verso la pura orazione, distinguendola nettamente dal senso letterale e storico da un lato e dall'anagogia dall'altro. Volendo mantenere distinti i quattro livelli tradizionali dell'esegesi biblica, sull'identificazione di allegoria e anagogia che emerge dalla comparazione con la *rams*, lo studioso osserva: «Lulle rapproche d'autre part sens allégorique et sens anagogique, *au point de les confondre ici, mais ici seulement, comme on le verra plus loin*» (Llinarès 1971, 9).¹⁰

Subito dopo il passo sulla *rams*, Llull afferma che nella sacra Scrittura ci sono molte parole «posades moralment» e che alcuni uomini «muden a la moral exposició la final exposició en contrary seny de la final ocasió per la qual en la sacra Escripura és posada moral exposició»; per evitare questo, è importante ricorrere alla «sobirana exposició entel·lectual la qual és sobre la moral; car enaxí con l'enteniment ha vertut que de la moral puig a la espiritual, entel·lectual, sobirana exposició, enaxí ha vertut, com és pujat a la sobirana oració e contemplació, que endreç tots aquells qui són errats en la moral exposició» (§ 8, p. 1181). Llull riprende qui la terminologia introdotta all'inizio del capitolo e la applica al testo sacro senza ricorrere a quella tradizionale che ha già ricondotto a un modello interpretativo bipartito: da un lato colloca la *exposició/oració moral* e dall'altro quella che definisce *final, sobirana, spiritual*,

Proverbis de Mafumet, e de les gloses dels esponedors del Alcorá e dels Proverbis. Mas altres jents son enfre nos qui *entenen la gloria moralment, e esponen-la speritualment*, e dien que Maffumet parlava per semblansa a les gents qui eren pegues e sens enteniment; [...] *E aquests aytals son naturals e grans clergues*, e son homens qui en alcunes coses no sserven be los manaments de ley nostra, e per asó nos los avem enfre nos quaix a eretges, a la qual eretgia son venguts per oyir logica e natures. E per asó es fet establiment enfre nosaltres que publicament null hom no gos legir logica ne natures » (NEORL II, 196-197).

¹⁰ Llinarès (1971, 9) precisa subito dopo: «Bornons-nous à noter pour l'instant que, dans l'oraison et la contemplation, l'entendement passe du sens littéral au sens figuré, désigné sous le nom d'allégorie et aussi sous celui d'anagogie. Mais ce sens figuré n'est que le moyen, nécessaire sans doute, mais seulement le moyen pour l'entendement de s'élever au "sens dernier", au "sens suprême intelligible" qui est seul apte à nous mettre en présence de la vérité et à nous permettre de la faire connaître à autrui.»

entel·lectual.¹¹ A commento di questi paragrafi relativi alla sacra Scrittura, Llinarès (1971, 10) osserva:

Sens figuré et sens suprême intelligible ne doivent donc à aucun prix être confondus. *Pourtant n'est-ce pas l'erreur que Lulle commet lui-même quand il identifie sens allégorique et sens anagogique sous le vocable commun de sens figuré?* A s'en tenir au texte cité plus haut, on serait tenté de répondre par l'affirmative. Mais il n'en est rien. Lulle s'explique longuement sur le sens figuré de l'Écriture dans *un chapitre au titre significatif*: «Comment en adorant et contemplant notre Seigneur Dieu, l'homme conçoit l'interprétation morale intellectuelle.»

Il rilievo sulla confusione tra i due sensi è l'esito di una distinzione forte e tradizionale tra allegoria (grado interpretativo intermedio) e anagogia (suprema interpretazione) che lo studioso applica all'intera sezione e che si fonda, prevalentemente, sulla citazione dei quattro sensi della Scrittura contenuta cap. 357, di cui si cita il titolo al termine del passo. Nel tentativo di definire un ruolo specifico dell'allegoria, cui attribuisce un ruolo fondamentale, Llinarès pare identificare l'allegoria con il senso figurato e la suprema orazione con l'anagogia. Per mantenere una coerenza sia interna alla trattazione sia relativa ai quattro sensi dell'esegesi biblica, oltre a rilevare ambiguità puntuali, anticipa ciò che si legge al termine dell'intera sezione e che Llull sviluppa in chiave dimostrativa.¹²

Le domande da porre rispetto a tale interpretazione sono: quanto scrive Llull sulla *rams* è frutto di un equivoco?, e perché la confusione è ridotta all'allegoria e all'anagogia quando il passo include anche l'esposizione morale?, quale ruolo ha l'allegoria in riferimento ai due versanti, al procedimento ermeneutico e a quello letterario, in questi capitoli del *LC*?

¹¹ Al termine del saggio Llinarès (1971, 33) osserva: «L'allégorie occupe donc une place importante dans le *Libre de contemplació*. Ce n'est pas par hasard que Lulle fait appel à elle. C'est au contraire de propos délibéré, de façon systématique qu'il l'utilise. Et sa théorie des deux intentions lui permet d'affirmer le sens de l'allégorie et de la distinguer de l'anagogie, quand il l'applique à l'Écriture.»

¹² La distinzione forte tra allegoria e anagogia è ribadita più volte nel saggio: «En résumé, l'allégorie et l'anagogie représentent les deux degrés de l'interprétation symbolique selon Raymond Lulle» (Llinarès 1971, 11); in merito al cap. 353, nel quale Llull non nomina né l'allegoria né l'anagogia, scrive Llinarès: «Autrement dit, on ne peut atteindre au sens suprême (sens anagogique), aux ultimes symboles du livre saint, de la couronne de majesté et de la fontaine de vie, sans passer préalablement par un symbolisme plus patent, un sens figuré au premier degré, ce qui est proprement l'allégorie» (Llinarès 1971, 18); «Si l'en est donc ainsi, ajoute Lulle, celui qui désire interpréter les unes et les autres figures, c'est-à-dire connaître le sens suprême, mystique, anagogique, et le sens moyen, figuré, allégorique, que celui-là sache reconnaître "dans quelles figures réside la première intention, et dans lesquelles réside la seconde"» (ibid.).

La prima questione da considerare riguarda la lettura di questi capitoli come esempi di «teoria e pratica» dell'allegoria.¹³ Tale definizione dovrebbe avere un supporto ed una continuità testuale facilmente verificabile secondo l'ordine della materia. Dopo il passo sulla *rams* già ricordato, «allegoria» e «anagogia», se si eccettuano i titoli, non compariranno più fino al termine del cap. 356, mentre sarà costante il riferimento al piano morale che, ricordiamo, corrisponde in primo luogo all'orazione mista di sensualità e intellettualità cui gli altri livelli interpretativi sono stati ricondotti.¹⁴

Seguendo lo sviluppo della materia, senza sovrapporre definizioni relative a parti diverse e successive della trattazione, vedremo che il ruolo dell'allegoria è limitato e in quale modo, insieme alle altre figure, essa contribuisca a edificare un'inedita «art e manera» che ha come scopo la pura contemplazione. Di tale metodo, che può essere definito «morale» (*moral, moralitats, moralment*), sono posti i fondamenti nei capp. 352-353 (par. 3). La lettura lineare della sezione consente di seguire lo sviluppo di questo nuovo metodo; di valorizzare la stratificazione semiotica dei simboli che, disseminati nella parte narrativa, si ricompongono nella visione finale dell'eremita del cap. 356 (par. 4); di verificare la fluidità della nozione di allegoria (Dahan 2005), ora funzionale a uno schema bipartito ora ad uno quadripartito della dimostrazione (par. 5). L'idea di una «teoria e pratica dell'allegoria» viene ridimensionata attraverso la discussione dei passi in cui occorre la parola, inclusi i titoli dei capitoli. La comparazione dei titoli interni con quelli dell'indice del testimone ambrosiano del *LC* pare confermare l'intento lulliano di «tradurre» in un nuovo sistema i concetti ereditati dalla tradizione (par. 6).

¹³ Sull'allegoria in questi capitoli del *LC*, oltre ai riferimenti citati nella n. 1, si vedano: per il cap. 354 Rubio (2007) e (2009, 323-335); in relazione al *Blaquerna*, Ruiz Simon (2015). Bonner e Soler (2016, 70 n. 6) sottolineano la novità del procedimento: «Per exemple, als capítols 352-57 del *Llibre de contemplació*, Lull desenvolupa un mètode particular de contemplació inspirat en els quatre sentits de l'Escriptura de l'exegesi bíblica; els textos narratius que exemplifiquen aquesta *nova teoria de l'al·legoria* presenten una imatgeria llampanant i sorprenent que podria haver estat objecte d'il·lustracions fantàstiques.»

¹⁴ Ruiz Simon (2015, 74) scrive su questo capitolo: «Tres capítols després, en el capítol 352 del *Llibre de contemplació en Déu* dedicat a l'ús de l'al·legoria en l'oració i la contemplació, Lull (1960, 1180-1185) apuntarà que qui vol pujar el seu enteniment a la forma més elevada d'amor (l'amor a Déu, de què es parlava en el capítol 349) ha de partir de l'oració mixta (*al·legòrica*) composta de sensualitat i intel·lectual.»

3. I fondamenti dell'*art moral* (capp. 352-353)

Il cap. 352 svolge il tema dell'«art e manera» di contemplare intellettualmente Dio, ricorrendo alla dottrina della doppia intenzione intesa come una scala, in cui le finalità e i mezzi cambiano in base al grado di conoscenza raggiunto, dunque al tipo di orazione.¹⁵ Quando le tre potenze dell'anima razionale hanno attinto il loro limite, l'intelletto torna al primo gradino della scala per prendere vigore, constatare la presenza di Dio nel creato e, in seguito, per contemplarne gli attributi in forma assoluta («oració e contemplació entel·lectual»), secondo un processo di *ascensus* e *descensus* applicato a più riprese nel *LC*. La sequenza ordinata delle operazioni di memoria, intelletto e volontà –che Llull rappresenta rispettivamente come una camera, un cero e la porta della camera– è un esempio di *art moral*,¹⁶ che consiste nell'«ordenar potencies e aplicarles a vertuts per multiplicar lurs actus e per mortificar vicis» (Bonner e Ripoll 2002, 112). L'*art moral*, intesa come procedimento ordinato, è centrale nel *LC*: *ordre* è infatti parola chiave dell'opera (da cui l'opposizione ricorrente tra *a aventura* e *ocasionadament*) che esprime l'analogia tra le operazioni intellettuali e la scala delle creature.¹⁷ L'aggettivo *moral* (insieme a *moralitats* e *moralment*), usato sporadicamente nei capitoli precedenti, conosce qui un'eccezionale concentrazione, indicando non solo la prima forma di orazione composta di sensualità e intellettualità, ma il gradino che conduce, se correttamente percorso, alla seconda maniera di orazione, la quale si realizza nel «membrar e entendre e voler vostre poder a esguardament de sí metex», cioè senza comparazione alcuna, andando oltre la «composta oració e contemplació de la letra e de la *moralitat*».

Nel cap. 353 si espone il modo di «entel·lectualajar per *novella* e per *estranya manera d'oració e contemplació*» attraverso due figure, una sensuale e l'altra intellettuale, la cui concordanza consente alle potenze dell'anima razionale di giungere alla contemplazione degli attributi divini. Tali figure corrispondono a due virtù, la vista sensuale e la vista intellettuale. Con la vista sensuale l'uomo coglie molte cose in modo che quella intellettuale possa figurarsi nella memoria tre camere, nell'intelletto tre teste e nella volontà tre piedi. Le tre camere della memoria contengono rispettivamente i «significats sen-

¹⁵ Sulla scala delle intenzioni, cf. Rubio (1998, 70-71) e Bonner (2012, 80).

¹⁶ «On, qui vol aver bona art e manera a adorar e a contemplar entel·lectualment, sàpia adorar per *oració e contemplació moral*, en la qual memòria és presa e ligada que no pot altra cosa membrar mas la *moral oració e contemplació* formada en l'enteniment e l voler qui per ordonat remembrament formen e afiguren la *oració e la contemplació*» (*OE* II, 1184-1185, § 29).

¹⁷ Sul concetto di *ordenament* nel *LC*, Gayà (1995).

suals creats» (creature), i «significats entellectuals creats» (ciò che le creature significano di Dio) e i «significats simples» (ciò che le virtù significano di Dio), secondo la tripartizione introdotta nel cap. 352. Le tre teste ricevono, rispettivamente, i tre significati di ciascuna delle tre camere, così come i tre piedi si muovono andando il primo nella prima camera della memoria e alla prima testa dell'intelletto, il secondo nella seconda camera e alla seconda testa, il terzo nella terza camera e alla terza testa. Come ha mostrato Rubio (1998), le camere sono *loci* costruiti secondo il modello dell'arte classica della memoria, all'interno dei quali Llull colloca altre immagini. L'uomo allora «afigura e entellectueja» che le tre camere contengono, rispettivamente, un palazzo reale, una chiesa e la sacra Scrittura. Anche le tre teste sono diverse, in quanto «moralment e espiritualment» il primo capo ha solo un occhio collocato sulla nuca (segue solo la seconda intenzione); il secondo ha tre occhi (uno davanti, uno in mezzo e l'altro dietro) con cui vede nel creato le virtù divine; il terzo ha una corona, la vetta dell'intelletto, che contempla le semplici virtù di Dio. La stessa distinzione avviene con i tre piedi: il primo ha il tallone al posto della punta, come un uomo che cammini all'indietro; il secondo ha la punta davanti al tallone, mentre l'ultimo ha la forma di una fonte. Il libro (terza camera), la testa coronata (terzo capo) e la fonte (terzo piede) rappresentano la prima intenzione.

Sulla tripartizione iniziale, a sua volta articolata su tre livelli, Llull fonda la dimostrazione della superiorità della vista intellettuale su quella sensuale,¹⁸ e quella della terza camera, del terzo capo e del terzo piede sugli altri, illustrando l'attività gerarchica e dinamica delle tre potenze secondo la scala delle intenzioni. La ragione finale e prima intenzione di ciascuna potenza (il libro, la corona e la fonte) non si può raggiungere senza un termine medio, perché mancherebbero l'ordine che collega le creature a Dio e l'implicatura della seconda intenzione nella prima, e viceversa. Il capitolo si chiude con l'associazione di camere, teste e piedi al peccato (identificato con il *desordona-ment*), che sarà tanto più grave quanto più si sale nella scala della conoscenza.

Llull ricorre qui più volte la serie *moral, moralment e moralitat*: attraverso le due figure della vista sensibile e della vista intellettuale sarà possibile «moralment» adorare e contemplare le virtù di Dio (par. 1); svolta l'analogia tra l'unità dell'agire dell'anima razionale, pur divisa in tre potenze e rappresentata attraverso simboli diversi, e quella divina, Llull afferma che, se queste «semblances e moralitats» sono difficili da capire, il lettore dovrà ritornare

¹⁸ Per il ruolo della vista nel percorso verso la contemplazione, si veda Rubio (2015).

all'inizio del capitolo leggendolo e rileggendolo finché non ne avrà compreso il senso (§ 21); come «moralitats» Llull introduce anche le immagini che corrispondono alle tre camere, ai tre capi e ai tre piedi, le quali si possono rappresentare «ab moralitat entel·lectual», «per moral enteniment» o «afigurar moralment» all'intelletto (§§ 22-24); una volta immaginate «les figures entel·lectualment per moralitats entel·lectualejades» (§ 25), l'uomo potrà sapere «per moralitats» in quali figure si trova la prima e in quali la seconda intenzione.

Dal testo risulta evidente che *moral* non è il corrispettivo in tutti i contesti citati di orazione o esposizione morale, cioè mista di sensualità e intellettualità. I diversi significati che assume si precisano nella trattazione come necessariamente coincidenti: la dimostrazione è *morale* in quanto si avvale del senso figurato ricorrendo alle immagini della camera, del capo e del piede e ai loro contenuti simbolici; l'ordine nell'attività delle potenze è *morale* in quanto virtuoso ed è *morale* in quanto sequenza ordinata dalla virtù che guida l'attività conoscitiva (dalle *moralitats sensuels* a quelle *entel·lectuals*), senza la quale la volontà non potrebbe comprendere la ragione finale del creato. La convergenza di significati nel termine *moral*, che può risultare deviante se ricondotta alla tropologia e all'orazione mista di sensualità e intellettualità, non è l'esito di una somma di accezioni ma costituisce l'impianto stesso delle dimostrazioni svolte nel testo. Le numerose occorrenze che lo costellano si possono interpretare alla luce di tale sintesi, che è insieme figurativa (secondo il significato di *afigurar*, comporre figure con l'immaginazione e con la memoria),¹⁹ epistemologica e, nell'esito e nei presupposti, propriamente *morale* in quanto legata alla virtù e ad essa finalizzata.

In questo capitolo (353), se si eccettua il titolo,²⁰ Llull non cita mai l'allegoria e l'anagogia, insistendo invece sulla terminologia adottata all'inizio della sezione, alla quale corrisponde una diversa lettura della sensibilità e delle intellettualità che chiama in causa, in primo luogo, le operazioni dell'anima razionale. Grazie all'attività della memoria le figure progressivamente si smaterializzano e si aggregano in modo che «l'usuari del mètode de contemplació exposat pot *recordar* fàcilment les passes que segueixen les tres potències de l'ànima en l'oració, a través de les imatges significatives ubicades en llocs de la memoria» (Rubio 1998, 71).

¹⁹ Sul significato di *figura* e *afigurar* nel *LC*, cf. Soler e Bonner (2016, 213-217).

²⁰ «Com hom per moral intel·ligència e per al·legoria e anigogia adora e contempla les vertuts de nostre senyor Déus» (*OE II*, 1185).

4. La semiosi stratificata dei capitoli 354-356 e la tecnica dell'ecfrasi

Alla visione statica delle stanze e degli oggetti che le popolano, seguono tre grandi scene in movimento, illustrate nei capitoli successivi del *LC* che hanno come oggetto: la battaglia tra corpo e anima, le vie per giungere in Paradiso, quindi le beatitudini del Paradiso e le pene infernali.²¹ All'inizio del primo racconto (cap. 354) si invita il lettore che voglia conoscere «per moralitats sensuels e entel·lectuals» il contrasto che c'è tra corpo e anima a «formar *forma moral* composta de sensualitat e d'entel·lectuïtats, e que amag a l'oïment sensual los noms sensuels e que.ls nomèn en tal manera *moralment* que les entel·lectualitats pusquen entendre les *moralitats* sensuels» (*OE* II, 1191, § 1). La prima occorrenza di *moral* corrisponde alla definizione di esposizione/orazione composita, la seconda alla corretta e ordinata interpretazione intellettuale del contenuto morale (cioè potenziale) e figurato che la lettera (sensualità) suggerisce.²² «Moralment» e «moralitats», qui come in precedenza, fanno riferimento agli stadi della conoscenza e all'ordine che Llull ha esposto, motivato e argomentato nel cap. 353. Il racconto è infatti un esempio di «art moral», nel quale si rappresentano lotta tra virtù e vizi e la funzione che nel prevalere delle une sugli altri ha l'accordo delle tre potenze dell'anima unite nella volontà della salvezza.²³

La narrazione presenta tre donzelle (le tre potenze dell'anima razionale) sulla cima di un monte; una di esse (l'intelletto) vede ai piedi della montagna un meraviglioso albero carico di foglie e frutti, circondato da fonti e fiumi. La visione è turbata dal sopraggiungere di una bestia bicefala, che simboleggia la duplice natura umana: a destra ha una testa d'uomo e a sinistra quella di una bestia; le teste supportano a loro volta due scale che sorreggono, rispettiva-

²¹ Cap. 354: «Com hom adorant e contemplant son Déu gloriós per moral e al·legoria e anigogia intel·ligència, entel·lectueja lo contrast qui és enfre.l cors e l'ànima» (*OE* II, 1191); cap. 355: «Com hom per moral figura ab al·legoria e anigogia entel·lectual exposició entel·lectueja la carrera de Paradís adorant e contemplant nostre Senyor Déus» (*OE* II, 1195); cap. 356: «Com hom per moral figura e per moral exposició, ab al·legoria e anigogia entel·lectueja la celestial glòria e la infernal pena, adorant e contemplant nostre senyor Déus» (*OE* II, 1200).

²² La «forma potenziale» è prodotta dalla potenza motiva, la quale, come vedremo, ha un ruolo fondamentale nel cap. 357.

²³ «On, com per esta manera, Sènyer, se form e s'endrec *l'art moral*, e com nós preposem a demostrar aquesta art per tal que hom haja art e manera com ab la moralitat constrenga hom sa ànima a tenir son remembrament e son enteniment a açò on son voler preposa adorar e contemplar, [...]» (*OE* II, 1191, § 2). La densa simbologia di questo capitolo è stata oggetto di analisi puntuali (Llinarès 1971; Rubio 2007 e 2009, 323-335), alle quali si rinvia anche per una diversa interpretazione di alcune immagini.

mente, sette regine (virtù) e sette bestie (peccati capitali). Intorno all'albero si prepara una battaglia che vede prevalere ora una ora l'altra schiera, finché le tre donzelle non decidono di aiutare le regine in difficoltà, ma si addormentano durante lo scontro mettendone in pericolo l'esito. La battaglia si risolve a favore delle regine solo nel momento in cui le donzelle si destano e concordano nei fini: allora una donzella sconfigge la bestia più forte (potrebbe trattarsi della volontà o dell'umiltà contro l'accidia), consentendo alle regine di nutrirsi delle foglie, dei fiori e dei frutti dell'albero da cui tutto è iniziato. La pace è di nuovo interrotta da altre due bestie che, come la prima, spuntano dalla foresta: una è nera e gialla (la morte e la corruzione), l'altra verde e bianca (la vita e la generazione). Alla vittoria della morte segue la scissione della bestia verde e bianca. Una parte della bestia sconfitta è divisa a sua volta in quattro parti (corruzione degli elementi) e viene portata nella foresta, mentre l'altra, non divisibile «en parts contràries» (l'anima razionale) rimane sul terreno.²⁴ Giunge allora un grande uccello che trasporta la parte indivisa della bestia e le sette regine nella foresta: anima e virtù sono finalmente insieme. Le donzelle imprigionate nella foresta piangono e si accusano a vicenda davanti a una delle sette regine che le tormenta per i loro errori. Le tre donzelle allora si accordano per inviare una regina sulla cima della collina a prendere una mela che consenta loro di sopportare le pene e di ottenere consolazione. La mela pone fine alle tribolazioni: la regina che le tormenta e un'altra regina, sua sorella, conducono le donzelle su una cima più bella e dilettevole della precedente, dalla quale possono contemplare la grande gloria e benedizione del loro signore Dio. La lotta tra corpo e anima, tra vizi e virtù si conclude dunque con le tre donzelle protagoniste che, prima tormentate nel Purgatorio, guadagnano grazie al desiderio di salvezza, rappresentando dalla mela, il monte dal quale possono adorare e contemplare «la gran glòria e benedicció de llur senyor Déus», cioè il Paradiso.

Il capitolo successivo (cap. 355) mostra due diversi modi di accedere alla beatitudine. Anche in questo caso la parola allegoria è presente solo nel titolo. Llull premette che chi vuole adorare e contemplare Dio per «moral figura entel·lectual», adorando e contemplando la via del Paradiso, deve saper comporre quattro figure con i numeri uno, due e tre. Qui tre donne giungono dinanzi a un palazzo, posto al centro di meraviglioso giardino, la cui porta è custodita

²⁴ Riprendo qui l'interpretazione di Rubio (2007, 25): «En les dues besties es representa el quadrat dels elements amb les relacions de concordança i contrarietat entre les qualitats. La màxima contrarietat es dona entre els vèrtexs del quadrat units per les línies diagonals. Entre el negre superior esquerre i el blanc inferior dret. I també entre el verd superior dret i el groc inferior esquerre.»

da una regina che tiene nella mano destra una spada e nella sinistra una mela. La regina ha un libro contenente quattro figure: nelle prime tre ricorrono i numeri uno e tre secondo diverse combinazioni; nell'ultimo i numeri uno e due. Il riferimento è alla Trinità e alla duplice natura di Cristo da leggere attraverso la sacra Scrittura. Per ottenere la mela, cioè l'ingresso nel palazzo che rappresenta il Paradiso, le donne devono interpretare le quattro figure senza che fra di esse vi sia contraddizione. La prima erra nella somma delle figure e ammette che la sua memoria e il suo intelletto non sono in grado di comprenderle, ma che la sua volontà le ama. La regina la lascia entrare nel palazzo, dove le tre potenze dell'anima, vivificate dall'effetto del luogo e finalmente concordi, comprendono a pieno il significato del libro.

Anche alla seconda donna si propone o di sommare le quattro figure o di credere in esse perché fede e conoscenza sono le sole vie di accesso al palazzo. La donna insiste per entrare senza rispondere alle richieste della regina. Giunge allora un drago che la ingoia e la trasporta in una foresta. Il ventre del drago è popolato da bestie che le infliggono vari tormenti: una bestia con in testa due piedi, ciascuno dei quali provvisto di un capo, mangia il cuore della donna (volontà); un'altra, senza occhi, le mangia la fronte (intelletto); un'altra senza ventre le mangia il corpo (memoria). Sopraggiungono altre cinque bestie che divorano orecchie, occhi, naso, bocca e mani (cinque sensi). Piedi e testa della bestia ricordano la simbologia del cap. 353 ed evidenziano il disordine tra le potenze dell'anima, l'errore e il peccato che conducono alla dannazione.

La terza donna, dopo aver interpretato correttamente le figure senza alterare la loro unità e uguaglianza, ottiene dalla regina la mela, il libro e la spada. Una volta entrata nel palazzo vedrà l'*Arbre de la luv*, sotto al quale riposa un bellissimo animale con paramenti rossi e bianchi. Le tre fonti davanti all'animale –da cui sgorgano luce, acqua e sangue– ricordano il passo giovanneo: «quia tres sunt qui testimonium dant Spiritus et aqua et sanguis et tres unum sunt» (I Io, 5, 7-9). Alla fonte si abbeverano uccelli di colore diverso (luminosi, rossi, bianchi e bianchi e rossi), i quali potrebbero rappresentare le schiere dei beati e degli angeli. La donna vede nell'animale il libro con le figure che aveva decifrato all'ingresso del palazzo.²⁵ Ritrova qui la compagna che era entrata prima di lei, ora riccamente vestita, con in mano una spada più grande della sua ma con una mela più piccola. Le diverse dimensioni della mela e

²⁵ Anche l'animale e il libro, oltre alle tre fonti, sembrano rinviare all'*Apocalisse* (21, 27): nella città eterna non entrerà «aliquid coinquinatum et faciens abominationem et mendacium nisi qui scripti sunt in libro vitae Agni».

della spada sembrano indicare i modi diversi di accesso alla beatitudine: la volontà, simboleggiata dalla spada, e la mela, simbolo della conoscenza. Ritornano in questo quadro, oltre alla mela (cap. 354), il palazzo reale (la regina sulla porta, l'animale ha vestimenti reali), la fonte (qui sono tre) e il libro introdotti nel cap. 353.

Il cap. 356 svolge la comparazione tra le pene dell'inferno e la gloria paradisiaca. Si apre con le consuete indicazioni di lettura: «Qui vol per moral figura entel·lectual entellectuejar la celestial glòria e la infernal pena, sàpia per les *comparacions morals sensuais afigurar les coses entellectuals* en son remembrar e entendre e voler...».²⁶ Un eremita scorge dall'alto di una montagna (Paradiso) una valle (Inferno) con tre donzelle, cinque donne, cinque bestie e un drago con tre teste. Tutti sono tormentati, piangenti e disperati. L'eremita scrive ciò che ha visto e udito nella valle. Rileggendo il testo si mette a sorridere e si meraviglia. Leggendolo di nuovo, intende ciò che prima non aveva capito, «lo qual enteniment hac per la *primera potència*» perché finalmente comprende che la lezione che aveva scritto sarebbe stata eterna. Di ciò si rallegra dicendo a sé stesso: «Benauirat seràs si saps membrar e entendre los treballs que has vists e oïts en lo primer libre, e si saps amar ço que membres e entens en lo segon libre» (§ 3). L'eremita osserva le tre donzelle (le tre potenze dell'anima razionale) che si tormentano a vicenda, moltiplicando per tre le loro pene, pene così dure da risultare indescrivibili. Più esse soffrono, più si accresce la sua gioia. Volge quindi lo sguardo verso cinque donne e cinque bestie, rispettivamente sensi interni e sensi esterni, osservandone le pene specifiche. Il drago infligge ferite con denti, fuoco e lame, ma tormenta anche sé stesso e più soffre più inferisce su donne, bestie e donzelle.

Ampliando la prospettiva, l'eremita vede che tutta la valle è piena di draghi, e di ciò si rallegra. Detto questo, «qui ha orelles entel·lectuals qui oen per *moral exposició espiritual*, sàpia oir entel·lectualment les greus penes infernals e la gran benauirança celestial».²⁷ Il passo si collega a quanto scritto all'inizio delle tre narrazioni, quando Llull aveva invitato il lettore a «amagar a l'oïment sensual». Uno dei tre capi del drago si maledice e maledice il giorno in cui ha perduto la gloria di cui gode l'eremita; gli altri lo maledicono e gli ordinano di cessare di ricordare, ma il capo non può farlo perché il ricordo è parte della pena infernale. Un capo sprona gli altri due a uscire dalla val-

²⁶ OE II, 1200, § 1.

²⁷ OE II, 1203, § 21.

le e a salire sulla cima della montagna per ottenere la gloria dell'eremita e diventare simili all'*Arbre de luu*. A questo punto giungono due donne: una imponente con una spada di fuoco, che incatena le teste nella profondità della valle, mentre l'altra porta una mela (spada e mela sono i premi ottenuti dalle due donne che sono entrate in paradiso nel cap. 355).²⁸ Un capo dice allora agli altri che se avessero amato la mela, sarebbero ora sulla cima da cui sono precipitati (angeli ribelli). L'eremita allora vede molti uccelli volteggiare nella valle, ognuno con tre teste e quattro ali. Ogni testa ama e loda le altre; delle ali una vola verso l'*Arbre de luu*, una verso la montagna, una verso l'eremita e una verso la valle. L'allegria, la gioia, il godimento che li fanno muovere in armonia è indescrivibile: non c'è cuore che possa avvicinarsi a quella misura di felicità o bocca che possa raccontarla. Più gli uccelli volano in alto, più piacere provano; più dolore si diffonde nella valle, più essi godono.

Nel racconto che chiude la trilogia (cap. 356) ritornano i simboli introdotti nel cap. 353 e nelle narrazioni, rivisitati secondo la stratificazione dei significati che l'eremita vi scorge leggendo e rileggendo il libro, «car totes estes coses reeben figures diverses segons loc e temps e ocasió». Il corredo simbolico disseminato nei capp. 352 e 353, per il quale Llull non fornisce chiavi di lettura puntuali, trova una corrispondenza nei successivi: le tre donzelle rappresentano le tre potenze dell'anima razionale (cap. 354), mentre le tre donne che chiedono l'accesso al palazzo sono tre anime diversamente disposte verso il Paradiso; l'albero carico di foglie e frutti conteso nella lotta tra vizi e virtù prefigura la pace dell'*Arbre de la luu*. Richiamano la simbologia introdotta nel cap. 353: il drago con due piedi sulla testa, ciascuno dei quali sormontato da un capo, che nel cap. 355 ingoia la donna respinta dal Paradiso; il drago infernale del cap. 356 ha tre teste eternamente e dannatamente disordinate; gli uccelli con tre teste che si lodano ed amano a vicenda, i quali richiamano gli uccelli volteggianti intorno all'*Arbre de la luu*. La mela, che una delle regine porta dalla montagna quale prefigurazione della gioia del Paradiso nel primo racconto, ritorna nelle altre narrazioni, prima come premio per le donne che entrano nel palazzo (cap. 355), poi come corredo della donna che scende tra i dannati, cui la mela è preclusa.²⁹

²⁸ Nell'*Apocalisse* (20, 1-2) si legge: «et vidi angelum descendentem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas et ligavit eum per annos mille».

²⁹ Nella simbologia medievale il melo rinvia alla figura di Cristo. Così si legge, per esempio, in *Papias Vocabulista*: «malus pulchritudine et fructu aliis arboribus praeminet, et odore delectat, et umbra protegit ab aestu, quae omnia in Christo considerantur aperte».

Llull si serve in questi capitoli di una semiosi stratificata e chiede al lettore di cogliere la polisemia delle immagini in base al luogo, al tempo e alla circostanza. Il rapporto fra il cap. 353 e le tre narrazioni è dato non solo dal ricorrere degli stessi simboli, ma dalla sintesi dell'ultimo affresco che li ricompone in un solo quadro secondo il punto di vista dell'eremita. Il primo racconto si conclude con le tre donzelle che conquistano la beatitudine dopo aver affrontato una lotta che annuncia i tormenti infernali; il secondo mostra l'accesso al Paradiso secondo modi diversi di intendere la fede rappresentati, in negativo, dalla donna che, rifiutando sia d'intendere sia di credere, ottiene la dannazione. Il terzo racconto offre una visione d'insieme delle pene infernali e della beatitudine, nella quale i simboli usati in precedenza sono ricomposti nell'eternità. L'eremita infatti osserva, scrive, quindi legge e rilegge il proprio libro. Sorride perché comprende che ciò che ha scritto e letto rappresenta una condizione eterna.³⁰ Ciò che ha inteso e che lo fa gioire è l'esito delle operazioni indicate all'inizio del capitolo («qui vol per moral figura entel·lectual entellectuejar la celestial glòria e la infernal pena, sàpia per les *comparacions morals sensuals* *afigurar les coses entellectuals* en son rememrar e entendre e voler...»). Il libro, che rappresentava la prima intenzione nel cap. 353, ritorna per l'accesso al Paradiso nel cap. 355 e come corredo del bellissimo animale che siede ai piedi dell'*Arbre della lhu*. Simboli e immagini disseminati in precedenza trovano una sintesi nel cap. 356 secondo una prospettiva più elevata, nella quale le visioni parziali si compongono in una visione simultanea acquistando finalmente pienezza di senso. Per raggiungere tale pienezza, Llull chiede al lettore uno sforzo immaginativo e mnemonico rilevante poiché non fornisce chiavi di lettura puntuali che possano guidarlo fino alla visione finale, la quale, come dice più volte l'eremita, non si può descrivere.

La tecnica usata in alcune parti di questi capitoli è riconducibile all'ecfrasi (Bonner e Soler 2016, 70),³¹ un procedimento il cui scopo è «far vedere le cose attraverso le parole». Nella retorica classica l'ecfrasi è una forma di *descriptio* provvista di *enargeia*, cioè della capacità di rappresentare e condividere attraverso le parole le sensazioni legate a immagini presenti nella mente dell'orato-

³⁰ «Com l'ermità, Sènyer, hac vista la vall e ac oïts los plants e ls plors qui eren en ella, escriví ço que havia vist e oït en la vall, e com ho hac escrit legí ço que havia escrit e començà's a somriure e a meravellar. Mas com legí altra vegada ço que navia escrit, adoncs entès ço que no havia entès en la primera, lo qual enteniment hac per la primera potència; on, per açò entès que la liçò que havia escrita e legida seria eternal e perdurable en tots temps, per lo qual durament hac l'ermità molt gran alegre e molt gran plaer» (*OE* II, 1200, § 2).

³¹ «El més destacat és “Lo contrast qui és enfre el cos e l'anima”, del capítol 354, que posa en escena tres donzelles i una bèstia de dos caps, que pugen i baixen als extrems d'una balança. *Vid.*, per exemple, la descripció ecfràstica del monstre als §§ 4-6, del cap. 354 (Llull 1957-1960, 2, 1991).»

re.³² Tali immagini possono anche essere dinamiche, coniugare cioè *descriptio* e *narratio*. In tal caso «il linguaggio mima il movimento dello sguardo su un oggetto e, così facendo, ingloba nella spazializzazione descrittiva la temporalità del movimento in cui normalmente si distribuisce il discorso narrativo» (De Min 2016, 19). Nel *LC* troviamo descrizioni ecfrastriche, come quelle della bestia con due teste del cap. 354, insieme a quadri dinamici, nei quali la simultaneità della visione è scandita dalla serie martellante di *dementre*, *encontinent*, *enaprés*, cui si unisce l'insistenza dei riferimenti spaziali, a loro volta portatori di un significato simbolico (Rubio 2007, 16-17).³³ La simultaneità delle scene dell'ultima visione (cap. 356) si rivela all'eremita un tempo senza tempo, l'eternità che la scrittura non può che restituire in forma lineare. L'invito a comporre figure (*afigurar/figura* sono parole chiave di questi capitoli), l'indugio sui particolari (colori, suoni e figure che si arricchiscono di dettagli scorti in progressione, come la bestia bicefala di 344 e il drago di 356), l'insistenza sulla deissi spaziale, il mutamento continuo del punto di vista (cap. 354) che si unifica solo con l'eremita sono aspetti che meriterebbero un'analisi puntuale. Qui interessa la continuità tra l'arte della memoria e la costruzione ecfrastrica.³⁴ Nel *LC* questa continuità è costruita prima con *loci* e *imagines* nel cap. 353 (il capitolo è dedicato alla vista), quindi con l'invito al lettore a riconoscere le immagini che ha memorizzato e ad interpretarne il significato in una nuova dimensione («loc e temps e ocasió»). Come scrivono Bonner e Soler (2016, 87), oltre lo scopo menmonico, «les figures, la seva morfologia, la seva visualització material i mental i l'assimilació del seu funcionament, és allò que permet que hom elevi l'ànima al coneixement intel·lectual i a la contemplació espiritual: "Honrat Senyor, qui vol adorar e contemplar la vostra sancta veritat, cové que afigur figures sensuais per les quals pusca pujar a les figures entel·lectuals ab les quals pusca e sàpia e vulla adorar e contemplar la vostra veritat vertuosa" (*Llibre de contemplació*, Llull 1957-1960: 2, 1080)». In questa citazione si riassume il programma del *LC*, in particolare quello della sezione che qui ci interessa.

³² «*Enargeia*, the quality that makes an ekphrasis an ekphrasis and distinguishes it from a plain report of the facts, is thus a paradoxical phenomenon. It is able to arouse emotions through immaterial semblances of scenes that are not present to the listener and may never have taken place» (Webb 2009, 107). «For what lies behind vivid speech is the gallery of mental images impressed by sensation in the speaker's mind. The souls of both speaker and listener are stocked with internal images of absent things, and these provide the raw material with which each party can 'paint' the images that ekphrasis puts into words» (*ivi*, 113).

³³ Ad esempio, *dementre* scandisce ogni scena del cap. 354 e la visione finale del cap. 356.

³⁴ Sul nesso fondamentale tra ecfraresi e memoria, intesa come processo di composizione e di interpretazione, si vedano Webb (2009, 109-130) per la retorica antica e Barbetti (2011, 83-103 e *passim*) per le visioni medievali.

5. Il ritorno allo schema quadripartito dell'esegesi tradizionale (capp. 356-357)

Alla fine del cap. 356 torna il riferimento ai diversi livelli dell'esegesi biblica, introdotti da una frase che riprende alla lettera quella di apertura:

qui vol entel·lectualejar la celestial glòria e la infernal pena, sàpia afigurar per tropologia per morals figures sensuais ab entel·lectuals, l'entel·lectual figura de la glòria de paradís e de la pena perdurable; e com home, Sènyer, sia compost de cinc potències, e de les cinc potències sien compostes tres vertuts e cinc senys sensuais e cinc entellectuals, e car totes estes coses reeben figures diverses segons loc e temps e ocasió, *doncs qui vol entendre una figura per altra segons moral exposició e*³⁵ *segons al·legoria o anagogia, sàpia seguir l'art e la manera damunt dita, car per la dita manera pot hom haver coneixença de visions, e de somnis, e de comparacions, e d'apòlogus e de les altres coses semblants a aquestes a glòria e a benedició de vós, nostre senyor Déu.*³⁶

La composizione di figure insieme sensibili e intellettuali viene ricondotta alla tropologia e alla sua duplice natura, attraverso la quale si potrà ottenere una figura puramente intellettuale della gloria del paradiso e delle pene infernali. Come l'uomo è composto da cinque potenze, tre virtù, cinque sensi esterni ed interni che ricevono figure diverse in base al luogo, al tempo e alla situazione, così chi vuole intendere una figura attraverso l'altra segue l'«art e maniera» esposta, con la quale potrà interpretare visioni, sogni e apologhi. La serie «segons moral exposició e segons al·legoria o anagogia», che era stata abbandonata dopo il riferimento alla *rams*, ripropone una giustapposizione che non vale ad identificare un ruolo specifico dell'allegoria né dell'anagogia.

Il passo presenta una duplice ripresa ad anello: una interna, con la citazione letterale della parte di esordio;³⁷ l'altra con riferimento al cap. 352 grazie al recupero della terminologia tradizionale introdotta con la *rams* e poi accantonata. Il richiamo alla tropologia, all'allegoria e all'anagogia anticipa il contenuto

³⁵ Ho corretto il testo delle due edizioni del *LC*, che riportano in questo punto una *o* (*OE II*, 1204, § 30; *ORL VII*, 506), sulla base della lezione del ms. ambrosiano, c. 507, che presenta una *e*.

³⁶ *OE II*, 1204, § 30. Il passo viene ripreso nel cap. 357 (*OE II*, 1206, § 12): «com les unes potències volen reebre de les altres, andoncs sap hom apercebre e conèixer les significacions e les demostracions qui vénen per semblants o per somnis, o per visions, o per paraules, o per signes o per altres coses sensuais o entel·lectuals».

³⁷ La definizione di tropologia corrisponde a quanto scritto all'inizio del capitolo («Qui vol per moral figura entel·lectual entellectuejar la celestial glòria e la infernal pena, sàpia per les *comparacions morals sensuais afigurar les coses entellectuals* en son rememrar e entendre e voler...» *OE II*, 1200, § 1) e viene riproposta nel capitolo successivo («com tropologia sia per comparacions»).

del cap. 357, nel quale si sviluppa la comparazione fra diversi i livelli interpretativi e l'attività delle potenze guidate dalla virtù motiva. Fin qui Llull ha mostrato come le figure miste di sensualità e di intellettualità possano diventare figure intellettuali secondo la bipartizione che ha introdotto nel cap. 352 e che ha adottato senza ricorrere ad ulteriori distinzioni o riferimenti ad allegoria ed anagogia, anzi, evitando di usare questi termini anche con riferimento alla sacra Scrittura (cap. 352, § 8).

Il cap. 357 si apre con una nuova definizione dei quattro sensi in quanto il modello non è più binario (vista sensibile e vista intellettuale, prima e seconda intenzione, figura morale e figura puramente intellettuale), ma si sviluppa dalla potenza vegetativa fino alla razionalità, su quattro distinti piani:

Com sien quatre exposicions, estorial e tropologia e al·legoria e anagogia, nós, Sènyer, no tractam en est loc de l'estorial, mas de la *moral* majorment qui és *tropologia*; mas com en romanç apellam la tropologia *moral exposició*, per ço car és més vulgar a les gents qui no saben latí, per açò *apellam tota* l'exposició *moral figura entel·lectual*, en la qual figura pot hom haver coneixença de la figura d'al·legoria e d'anagogia. On, com tropologia sia per comparacions, així com per munt, que entén hom príncep, e al·legoria sia com per un fet entén hom altre en est món, així com per Jerusalem sancta Esgleia, e anagogia sia com per aquest món entén hom altre o per les sensualitats les entel·lectualitats, doncs qui vol haver coneixença d'estes exposicions sàpia conèixer l'art e la manera d'aquest capítol e dels altres capítols qui parlen per manera d'aquest capítol (*OE* II, 1204, § 1).

Il passo sarà da interpretare, seguendo anche la traccia del titolo, nel modo seguente: tra le quattro forme di esposizione il testo si concentrerà sull'esposizione morale, cioè sulla tropologia. Prima di definire i singoli gradi interpretativi, Llull esplicita ancora una volta la corrispondenza terminologica tra «moral exposició» e tropologia, quindi dichiara che chiamerà ogni forma di esposizione «moral figura entel·lectual», nella quale si potranno riconoscere l'allegoria e l'anagogia.³⁸ La continuità terminologica serve a orientare coloro che non sanno il latino, i laici, e ad avvertire il lettore che quanto dirà ricorren-

³⁸ Anche nell'*Ars compendiosa Dei* (1308) Llull prende le distanze dalla terminologia colta: «*Quae species sunt hae, uidelicet: Littera, allegoria, tropologia et anagogia. Et quia ista uocabula sunt graeca et barbara, impediunt linguam latinam. Vnde propter hoc uolumus uenari istas species quattuor modis, ut euitemus confusionem, umbram et sensum aenigmaticum Graecorum, ut ad clarum sensum Latinorum ueniamus*» (ROL XIII, 314). Questa posizione ricorda quanto osserva s. Agostino nel *De Trinitate* (XV ix, 15): «*Unde quidam interpretes nostri, quod ait Apostolus [Ga 4, 24], Quae sunt in Allegoria, nolentes graecum uocabulum ponere, circumloquendo interpretati sunt dicentes: Quae sunt aliud ex alio significantia*», ricorrono cioè a una perifrasi che coincide con la definizione tradizionale dell'allegoria come tropo.

do alla tradizione colta rientra nella dottrina della «moral figura *entel·lectuals*» a lui già nota fin dall'inizio della sezione, sia perché corrente in volgare sia perché adottata dall'autore. Le definizioni successive, necessarie per articolare le dimostrazioni contenute nel capitolo, non si allontanano dalla tradizione ma, come vedremo, Llull ne offre un'applicazione non dogmatica.³⁹

Il capitolo tratta delle figure ottenute dalla combinazione di quattro, poi estesi a sette, movimenti possibili nell'attività delle potenze, le quali comunicano tra di loro significando attraverso *moralitats*, *morals figures*, *moral esposició*, *morals imaginacions* (§§ 1-9). *Moral* rinvia al consueto ordine delle potenze, alla tropologia nei contesti in cui occorre insieme agli altri livelli interpretativi (§ 12) e all'attività della virtù motiva, che traduce in atto ciò che è in potenza in modo che i contenuti dell'attività delle singole potenze, dalla vegetativa alla razionale, siano disponibili (interpretabili) per le altre, poiché, come Llull scrive nei *Proverbis de Ramon*, «neguna potència participa ab altra de fora de moralitat».⁴⁰

Dai primi esempi di figure che coinvolgono, a partire dal moto congiunto di vegetativa e sensitiva, tutte le altre potenze, si passa alle figure intellettuali. Con il § 10 la relazione tra potenze diventa un dialogo esclusivo tra immaginazione e ragione. Solo a questo punto entrano in gioco allegoria e anagogia applicate alle dimostrazioni che riguardano, fra le altre cose, la morale, l'esistenza di Dio, la creazione del mondo, la Trinità, la predestinazione, la verità e la falsità, l'eucarestia. Nella prima (§§ 10-12) l'immaginazione immagina il peccato, i vizi dell'uomo e, per «moral semblansa», significa alla ragione che, attraverso l'allegoria, ricordi, intenda ed ami la perfezione e le virtù di Dio. La ragione però non vuole ricevere questi significati (*morals semblances*) dall'immaginativa e per anagogia significa a sé stessa che nell'altro mondo ci sarà pena «per ço car no vol reebre los significats qui són demostrants

³⁹ Le definizioni più comuni si possono esemplificare attraverso Donato (*Ars grammatica* III, 6, *Grammatici latini* IV, H. Keil ed., Leipzig, 1864, p. 401): «Allegoria est tropus, quod alius significatur quam dicitur [...]»; Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* I, 37, 22 (*PL*, 82, 115): «Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, aliud intelligitur». In ambedue i casi segue l'elenco delle specie di allegoria: «ironia, anti-phrasis, aenigma, charientismos, paroemia, sarcasmos, astysmos». Una rassegna condotta attraverso fonti che sintetizzano la tradizione (da Isidoro di Siviglia a Papias) si trova in Dahan (2005). A queste si può aggiungere, per l'esempio Gerusalemme-Chiesa, il testo didattico dello pseudo-Rabano Mauro, *Allegoriae in universam sacram Scripturam* (Donnini 2012, 109-110).

⁴⁰ ORL XIV, 280. La funzione della potenza motiva è descritta nel cap. 44 del *LC*. Nel cap. 357 si legge: «Enaxí com en les coses sensualls la motiva mou les quatre potències per tal que exponen les *morals demostracions*, enaixí la motiva mou les quatre potències per tal que exponen significant les figures entellectuals» (*OE* II, 1205, § 7).

los vostres honraments *en est món* per tal que *en l'autre* hom sia glorejat en vos». Llull prende spunto da qui per insistere sul disordine delle potenze che non vogliono ricevere le «ignificacions» dalle altre e sulla confusione che si genera quando gli uomini «tal cosa deurien expondre segons exposició estorial que la exponen moral, e tal segons moral qui deuría ésser exposa per al·legoria o per anigogia, e axí de les altres exposicions: on, per açò los hòmens no saben usar ni fruir segons la *final raó* per què són creats» (§ 12). Il passo ricorda da vicino quello del cap. 352 sulla confusione tra significato morale della Scrittura e la *final raó* (capp. 8-9).

L'allegoria e l'anagogia rappresentano i gradi successivi delle significazioni morali (*moral semblansa, demostració, esposició*), ma ognuna di esse può essere applicata all'interno di un ordine che riguarda sia le potenze (qui immaginativa e razionale) sia la natura del dubbio e dell'oggetto da indagare. Vediamo alcuni esempi di questo procedimento. Nei §§ 13-15 dedicati all'esistenza di Dio, l'immaginazione significa per «moral exposició» alla ragione che cerchi i «significats morals» dai quali per anagogia possa comprendere se Dio esiste o no. Ma la ragione non vuole recepire le dimostrazioni dell'immaginazione e le significa falsamente che oltre questo mondo niente esiste. La ragione, per sua manchevolezza, non vuole ricevere i «significats morals» dalla immaginativa, allora l'immaginativa significa per «morals demostracions» alla ragione il suo limite in modo che creda in ciò che non può capire. Alla ragione che non vuole credere a ciò che non comprende sono mostrati, per «morals significats», i suoi vizi e le sue colpe, che a loro volta, per allegoria, significano le virtù e le perfezioni di Dio. Qui il passaggio dal senso morale a quello anagogico si mostra fallimentare, perciò la ragione deve riflettere sui propri limiti attraverso l'allegoria, la quale comporta il ritorno ad un grado di comparazione intemedio (*mitjà*) e graduale, necessario alla ragione che non vuole credere senza comprendere.

Nei casi successivi si conferma la relazione di significazione basata sull'analogia tra le «esposizioni universali», sia nella loro corretta successione sia nella deviazione che può produrre la confusione tra un'esposizione e l'altra. La relazione tra potenze e sensi esegetici è esplicita e viene inserita all'interno del processo di *ascensus* e *descensus* che conduce la ragione a comprendere le verità cristiane attraverso comparazioni successive. Un chiaro esempio di questa dipendenza si legge in rapporto alla Resurrezione e al peccato originale (*OE II*, 1207, § 21):

Humil Senyor, com la imaginativa imagena que no és resurrecció ni lo peccat

original no és res, adoncs la imaginativa va per la exposició estorial e moral més que per la al·legoria e l'anagogia, e açò es per ço que l'al·legoria e anagogia traguen la imaginació de l'exposició estorial e moral e que la pugen a cercar los significats per los quals l'al·legoria e l'anagogia entenen que lo dia de resurrecció e lo peccat original fo significat en la vostra encarnació e passió e resurrecció; *mas com la imaginació no.s sap mudar d'una exposició a altra e no ama tant nulla exposició com l'estorial*, adoncs és desordonada e desendreçada en ço que imagina, així com la fembra que per sobre gran amor li és semblant que son fill sia de pus bella figura que altre.

Nel cap. 357 i diversi livelli esegetici diventano strumenti conoscitivi autonomi, addirittura personificati, che servono a dimostrare tanto il creato quanto i dogmi della fede cristiana.⁴¹ Radicando nelle operazioni psicologiche, guidate dalla virtù motiva, i sensi della Scrittura e applicandoli al «libro della natura», Llull non solo va oltre la differenza tra allegoria *in verbis e in res*, ma realizza nella teoria e nella pratica il «salto ermeneutico» (Dahan 2011, 25) che dal senso letterale conduce a quello spirituale. Tale salto è possibile perché i quattro sensi si basano sull'«analogia entre els distints nivells de la realitat [...]», mètodes que, usats esgraonadament, permeten, gràcies a la depuració dels elements sensuais de paraula, l'ascensió del sentit sensible al sentit intel·ligible o sagrat» (Ruiz Simon 1986, 70). Inoltre, come è stato osservato per la metafora, i diversi piani di significazione costituiscono un «recurs relacional» (Bonner 2012, 323) che insistono sulla medesima analogia fondamentale, perciò funzionano al tempo stesso come espediente retorico, come metodo interpretativo e come strumento epistemologico che, partendo dalla realtà sensibile, permette di cogliere i significati intellettuali.⁴²

⁴¹ Ruiz Simon (1986, 70) parla di «intent de mecanització dels consecutius nivells de l'exegesi bíblica». Nel leggere il cap. 357 si dovrà tenere conto dell'irruzione della *ratio*, cioè della componente aristotelica, nell'esegesi bíblica. Scrive Cremascoli (1988, 165) in rapporto all'evoluzione dell'esegesi bíblica nel XII secolo: «Esiste dunque una via della ragione percorrendo la quale è possibile giungere almeno sino a un certo grado nella conoscenza della verità del Signore. Un secolo più tardi [XII sec.] Onorio Augustodunense mostra anzi di credere che la struttura stessa del discorso bíblico coincide con gli schemi secondo i quali si articola il nostro pensiero. Essa, cioè, avrebbe come tessuto di base il sillogismo, visto che “syllogismi latent in sacra Scriptura, ut piscis in profunda aqua”. [...] Nell'euforia per la consapevolezza di un riacquisito dominio sui meccanismi della ragione ben descritti ormai alla luce delle norme aristoteliche, diventava naturale ricondurre anche i contenuti del discorso bíblico e predisporre in quel quadro il cammino riservato all'indagine e al commento sui testi del *sermo Dei*». Llinarès (1971, 11) identifica l'allegoria con il termine medio del sillogismo.

⁴² Sul tema dell'analogia si vedano almeno Pring-Mill ([1972] 1991, 241-252), Gisbert (2004) e Bonner (2012, 294). Il dispositivo analogico, centrale nella fase quaternaria, è già operante nel *LC* attraverso queste forme di «comparacions» tra piani diversi della realtà (Ruiz Simon 1986, 70-74).

6. Considerazioni conclusive: teoria e pratica dell'allegoria o «art moral»?

Abbiamo visto che la parola *allegoria* viene introdotta in rapporto alla *rams* (cap. 352), quindi riproposta nel testo solo al termine del cap. 356. Fin qui Llull non ha offerto una definizione dei diversi livelli dell'esegesi, se non della tropologia come orazione mista. Vi provvede nel capitolo successivo (357), sempre a partire da questa figura, con una traduzione destinata a chi non conosce il latino: la tropologia è detta *exposició moral*, perciò «*apellam tota l'exposició moral figura entel·lectual*, en la qual figura pot hom haver coneixença de la figura d'al·legoria e d'anagogia». L'estensione lessicale («entel·lectual») consente di mantenere una coerenza tra i diversi piani interpretativi e consolida la terminologia che era stata introdotta all'inizio della sezione. Il capitolo prosegue con le definizioni dei singoli sensi spirituali, i quali rappresentano i diversi gradi di analogia che si possono sviluppare attraverso le tre figure.

Nel *LC* l'allegoria risponde a più accezioni della parola correnti nel Medioevo. Dahan (2005, 209) individua tre significati del termine: 1) tropo, secondo l'accezione classica; 2) interpretazione spirituale, sinonimo di *sensus mysticus* o *sensus spiritualis*, contrapposto al senso letterale o storico;⁴³ 3) uno dei livelli dell'interpretazione spirituale all'interno dei quattro sensi, distinto dalla tropologia e dall'anagogia. Alla seconda accezione si può ricondurre il passo sulla *rams* (cap. 352, § 7), in quanto adeguata all'opposizione tra orazione mista di sensualità e intellettualità e pura contemplazione. La definizione di allegoria come «per un fet entén hom altre en est món, així com per Jerusalem sancta Esgleia» coniuga invece l'accezione di tropo con l'esemplificazione tipica e stereotipata dell'esegesi biblica, dunque il primo e il terzo significato.

Llull sente la necessità di precisare i concetti che adotta per due ragioni. La prima riguarda il pubblico: nel *LC* la parola *allegoria* è al centro, insieme all'anagogia e alla tropologia, di una definizione che in due casi comporta anche una traduzione «culturale», prima per il mondo islamico, poi per i laici cristiani. In tal senso si può leggere l'adozione di *exposició moral* per la tropologia e di *rams* per il mondo musulmano, cui era destinata la prima versione dell'opera, stando alle dichiarazioni dell'autore. Come ha osservato Jordi

⁴³ Osserva Dahan (2005, 209): «à la fin du XII^e siècle, dans les commentaires de l'école biblique-morale, le marqueur *moraliter*, en marge ou à l'intérieur du texte, signale aussi l'interprétation spirituelle; on a ainsi les équivalences *allegorice, mystice, moraliter*».

Gayà (2011, 15), la parola *rams* non è presente nella versione latina del *LC* diretta ad un pubblico «más amplio y más exigente». ⁴⁴ La seconda ragione, più rilevante, riguarda il ruolo delle definizioni in rapporto allo scopo di «entel-lectualejar *per novella e per estranya manera* d'oració e contemplació», dunque alla fondazione psicologica (e analogica) del procedimento che si spiega pienamente solo nel cap. 357 e che si articola nel dialogo privilegiato tra immaginazione e intelletto. Nel frattempo si è passati dallo schema binario dell'*oració* (con l'allegoria che ha il valore generico di «senso spirituale») ad un sistema dimostrativo quadripartito, modellato sulle operazioni delle potenze e raffinato in funzione della loro attività. Solo in questa parte l'allegoria svolge un ruolo specifico riconducibile, formalmente, alla terza accezione individuata da Gilbert Dahan.

La presenza della parola *allegoria* nei titoli interni ha contribuito ad orientare l'interpretazione di questi capitoli come «teoria e pratica dell'allegoria», mettendo in secondo piano gli scopi della sua traduzione in nuova «art e manera», la quale si può denominare come *moral (e) entel-lectual*. Il testimone ambrosiano del *LC* esemplato da Guillem Pagès, copista di fiducia di Llull, presenta nell'indice una significativa semplificazione rispetto ai titoli interni. ⁴⁵ Lo schema che segue mostra nella prima colonna il titolo interno, con evidenziate in grassetto le parti omesse nell'indice dell'opera, e nella seconda i titoli dell'indice.

⁴⁴ Il testimone, molto danneggiato, cui si riferisce questa osservazione, è il ms. Parigi, BN, lat. 3342, c. 51. Il ricorso alla *rams* è in sintonia con quanto scrive Llull nel cap. 125 della versione catalana del *LC*, in cui dichiara di intendere e parlare la lingua araba per poter significare la verità dell'Incarnazione e della Trinità a chi usa quella lingua, passo rivisitato nella versione latina (Gayà 2011, 19). A proposito del passo sulla *rams*, Llinarès (1971, 9) ricorda che esso è da porre in relazione con quanto scritto al termine dello stesso capitolo, in cui Llull afferma di aver tradotto il testo catalano da una precedente redazione in arabo, inserendovi «raons pus altes», sempre con riferimento all'Incarnazione e alla Trinità. Sul trattamento di questi temi nell'apologetica, si veda Zilio-Grandi (2005, 118-125).

⁴⁵ Si tratta di due codici che formavano in origine un unico volume: i mss. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 268 Inf. (libri I-III) e D 549 Inf. (libri IV e V). Cf. Soler (2006) e (2010); Badia, Santanach e Soler (2010). Ringrazio Albert Soler, che sta lavorando all'edizione critica per la NEORL, per avermi fornito le trascrizioni dei titoli e dell'indice.

Titoli interni	Indice
<p>CCCLII Con hom enserca la art e la manera con sapia adorar e contemplar entallectualment per timologia, e allegoria, e anigogia nostre Seyner Deus.⁴⁶</p>	<p>Con hom enserca la art e la manera con sapia adorar e contenplar per <i>entellectual figura</i> nostre Seyner Deus gloriós. .ccc.l.ii.</p>
<p>CCCLIII Con hom per moral entalligencia, e per allegoria, e anigogia adora e contempla les vertutz de nostre Seynor Deus.</p>	<p>Con hom per <i>moral entalligencia</i> adora e contenpla les vertutz de nostre Seyner Deus. .ccc.l.iii.</p>
<p>CCCLIIII Con hom adorant e contemplant son gloriós Deu per moral, e allegoria, e anigogia entalligencia, entallectueja lo contrast qui es enfre·l cors e la anima.</p>	<p>Con hom, adorant e contemplant son gloriós Deu per <i>moral entellegencia</i>, entallectoeja lo contrast qui es enfre·l cors e la anima. .ccc.l.iiii.</p>
<p>CCCLV Con hom per moral figura ab allegoria e anigogia entallectual esposició entallectueja la carrera de paradís adorant e contemplant nostre Seyner Deus.</p>	<p>Con hom per moral figura e <i>entallectual esposició</i> entallectueja la carrera de paradís, adorant e contenplant nostre seynor Deus. .ccc.l.v.</p>
<p>CCCLVI Con hom per moral figura e per moral esposició ab allegoria e anigogia entallectueja la celestial gloria e la infernal pena adorant e contemplant nostre Seyner Deus.</p>	<p>Con hom per moral figura e <i>per entallectual esposició</i> entallectueja la celestial gloria e la infernal pena adorant e contenplant nostre seynor Deus. .ccc.l.vi.</p>
<p>CCCLVII Con hom adorant e contemplant nostre Seynor Deus entallectueja la moral esposició entallectual.</p>	<p>Con hom, adorant e contenplant nostre seynor Deus, entallectueja la moral esposició entallectual. .ccc.l.vii.</p>

⁴⁶ Per il termine *etimologia*, riferito all'interpretazione dei nomi e al loro significato «profondo», si veda De Lubac (2016, 48-49). Colom (1982-1985) osserva, s. v. *timologia*, che Llull sembra qui contaminare (*entremesclar*) il significato di «etimologia» con quelli di «allegoria» e «anagogia».

In ambedue i casi la mano è quella di Pagès. Le differenze evidenziate si possono ricondurre ad una sintesi dovuta allo spazio, ma certamente si tratta una sintesi che elimina ciò che risulta «superfluo» nei titoli interni, cioè il riferimento alla terminologia tradizionale. Sembra anzi di capire che i titoli interni siano frutto di un'amplificazione: per esempio nel titolo del cap. 354 il sintagma «moral entelligencia» risulta spezzato dall'inserimento di «e al·legoria, e anigogia»; anche il titolo 355, con l'omissione della congiunzione, sembra frutto di un inserimento posteriore.⁴⁷ Si osservi che nel testo di questi due capitoli le parole «allegoria» e «anagogia» non compaiono mai. La forma dell'indice ha un suo rilievo poiché nelle istruzioni di lettura contenute nel capitolo finale del *LC* (cap. 366) Llull scrive che la «terça manera de contemplar és que hom lija en la taula les rúbriques».⁴⁸ La comparazione è legittima e sollecita una riflessione sull'organizzazione della materia quale ponte fra la tradizione e il nuovo metodo rivendicato dall'autore. Dal confronto tra i titoli dei capitoli interni e quelli dell'indice si ricavano queste riduzioni, congruenti con il contenuto del testo, sempre riferibili ad «adorar e contemplar»:

- (352) entallectualment per timologia, e allegoria, e anigogia = per entallectual figura
- (353) per moral entalligencia, e per allegoria, e anigogia = per moral entalligencia
- (354) per moral, e allegoria, e anigogia entalligencia = per moral entelligencia
- (355) per moral figura ab allegoria e anigogia entallectual esposició = per moral figura e entallectual esposició
- (356) per moral figura e per moral esposició ab allegoria e anigogia = per moral figura e per entallectual esposició
- (357) moral esposició entallectual = moral esposició entallectual

Le riduzioni dell'indice corrispondono alle definizioni interne e coniugano le parole chiave dei capitoli, *figura/esposició moral e entel·lectual*, in funzione di uno schema bipartito dell'orazione che copre, come abbiamo visto, il signi-

⁴⁷ Indicative della difficoltà di intendere questi titoli sono le traduzioni di Ivo Salzinger (*MOG X*, 570 e 574): cap. 354 «Quomodo homo orando et contemplando suum gloriosum DEUM per moralem allegoriam et anagogiam & intelligentiam consideret pugnam, que est inter corpus et animam»; cap. 355 «Quomodo homo per moralem figuram cum allerica et anagogica expositione intellectuali consideret viam Paradisi orando et contemplando nostrum Dominum DEUM».

⁴⁸ *OE II*, 1255, § 19.

ficato prevalente dell'allegoria fino al termine della parte narrativa (cap. 356). Il cap. 357 presenta un titolo diverso rispetto a quelli precedenti, coincidente nel testo e nell'indice. Esso è coerente con la definizione iniziale («*apellam tota l'exposició moral figura entel·lectual*») ed è privo di riferimenti ai livelli esegetici, nonostante il testo vi ricorra ampiamente.

Poiché la presenza della parola *allegoria* nei titoli interni ha condizionato la lettura dell'intera sezione, possiamo ridimensionarne il peso sulla base di questi riscontri, i quali paiono in linea con la fondazione di una nuova teminologia e, soprattutto, di una nuova «art e manera» di giungere alla pura contemplazione.

Quanto alla pratica, Llull fa riferimento una sola volta alle figure in rapporto alla composizione, nel cap. 366.⁴⁹ Indubbiamente i racconti dei capp. 354-356 contengono tutti gli ingredienti tipici del racconto allegorico: le personificazioni, la battaglia di vizi e virtù, la messa in scena di mostri, la visione dei dannati e dei beati, il ricorso all'ecfrasi per potenziare la forza delle immagini. L'unica definizione di allegoria presente nel testo («al·legoria sia com per un fet entén hom altre en est món, així com per Jerusalem sancta Esgleia») non copre la commistione di argomenti e di procedure retoriche adottate nelle narrazioni. Si possono rilevare almeno due peculiarità del *LC* rispetto alla pratica coeva dell'allegoresi. La prima riguarda l'assenza di un punto di vista soggettivo, spesso mediato attraverso la visione e il sogno, che Llull cita ma non adotta.⁵⁰ Le narrazioni sono introdotte solo dall'invito al lettore a comporre figure morali e intellettuali, senza alcuna indicazione sulla loro natura (si tratta di sogni, di visioni, di esempi didattici o utili per la predicazione?):

On, com per esta manera, Sènyer, se form e sendreç *l'art moral*, e com nós preposem a demostrar *aquesta art* per tal que hom haja art e manera com ab la moralitat costrenga hom sa ànima a tenir son remembrament e son enteniment a açò on son voler preposa adorar e contemplar, per açò nós posam e deïm que tres donzelles molt nobles e molt belles estan en la cima duna alta muntanya [...] (OE II, 1191, cap. 354, § 2).

⁴⁹ «e per est libre és coneguda l'escala per la qual hom puja son enteniment a vós entenent una sensualitat ab altra e una entel·lectuïtat per una sensualitat e una entel·lectuïtat per altra e una sensualitat per una o per més entel·lectuïtats; e aquest és lo libre on hom sap afigurar les figures entel·lectuals per figures sensuais, e on hom sap fer los apòlogus e parlar per figura estorial e moral e al·legoria e anigogia» (OE II, 1253, § 9).

⁵⁰ Le visioni e i sogni sono citati nel cap. 356, § 30 e nel cap. 357 § 12: si veda la n. 38. L'osservazione sulla soggettività vale anche per le visioni ecfrastiche: «The first-person narrative typical of both kinds of vision is an important aspect of ekphrasis, especially in terms of its personal, contemplative tendencies» (Barbetti 2011, 10).

Tale modulo non cambia nei capp. 355 e 356 e rinvia a una semiosi tutta interna al *LC*, cioè a una semiosi non convenzionale. Questo aspetto ci conduce al secondo elemento di novità che riguarda la stereotipia dell'allegoresi, centrale sia nella nascente letteratura in volgare (Strubel 2011) sia nell'ermeneutica biblica (Dahal 2011, 25). Nel *LC* la composizione delle figure e l'interpretazione dei racconti hanno la propria chiave di lettura nel testo, nelle definizioni che si susseguono e nella visione antropologica edificata nell'opera. Una lettura continuata e attenta alla sua simbologia potrà dirci qual è il grado di autonomia cui tende l'enciclopedia lulliana. La prima forma di autonomia si riscontra proprio nel ricorso alla terminologia tradizionale, dunque anche all'allegoria, piegata ad esigenze diverse e nuove.⁵¹

Presentando le diverse accezioni di «allegoria» nel *LC* abbiamo posto ancora una volta questa figura al centro dell'attenzione, ma la somma delle occorrenze potrebbe giustificare, a differenza della lettura corrente di questi capitoli, anche una «teoria e pratica dell'anagogia» e soprattutto della «tropolgia» qualificata *moraliter*. La parola chiave di questi capitoli è infatti *moralitat*, unita ora alla sensualità e ora all'intelligenza. Sulla *moralitat* (*moral*) si fonda il metodo interpretativo e dimostrativo che consiste nella progressiva smaterializzazione della percezione attraverso la formazione di figure qualificate come *moralis*. Per delineare questa nuova metodologia, rivendicata in modo esplicito, Llull ricorre anche a termini noti che, attraverso definizioni puntuali, vengono adeguati e rilette alla luce dell'impianto complessivo del *LC*. Abbiamo visto che *moral* copre significati diversi, tra loro necessariamente convergenti: la dimostrazione è *morale* in quanto si avvale del senso figurato (tropo); l'ordine nell'attività delle potenze è *morale* in quanto virtuoso ed è *morale* in quanto sequenza ordinata dalla virtù che guida l'attività conoscitiva (dalle *moralitats sensualis* a quelle *entel-lectualis*); infine è morale in rapporto alla virtù motiva che rende disponibili i contenuti dell'attività delle potenze ai diversi gradi della conoscenza.

Volendo ricorrere a una metafora ispirata a questi capitoli, possiamo concludere che se ci si concentra sul dettaglio si vede (anche) l'allegoria; se invece, come l'eremita sulla montagna, si guarda all'insieme, si scorge un metodo che si può senz'altro qualificare come *art moral*.

⁵¹ Le occorrenze successive dei sensi biblici nelle opere lulliane si trovano nell'*Ars compendiosa inveniendi veritatem*, nel *Liber de praedicatione* (ROL III-IV, vol. I, 397) e nell'*Ars compendiosa Dei* (ROL XIII, 314), ancora in rapporto alla predicazione (Bonner 2005, 56-57).

Appendice: Le occorrenze della parola allegoria nei capitoli 352-357

Capitolo	Luogo	Testo
352	Titolo interno § 7	Qui vol haver l'art ni la manera d'entel·lectual oració, sàpia's endreçar a ella per l'exposició moral la qual és apellada en lengua aràbica rams, qui és aiant a dir com moral o al·legoria o anigogia exposició, la qual exposició és composta de sensualitat e entel·lectuïtat per ço car per la sensualitat se forma l'enteniment a entendre la moralitat per tal que puig entendre la simple entel·lectuïtat de son Déus gloriós, per la qual intel·ligència la memòria remembrant e l'enteniment entenent e la volentat amant adoren e contempen la vostra divinal essència en sa simple natura sens esguardament de creatura (<i>OE II</i> , 1181).
353, 354, 355	Titolo interno	
356	Titolo interno § 30	[...] qui vol entel·lectualejar la celestial glòria e la infernal pena, sàpia afigurar per tropologia per morals figures sensuais ab entel·lectuals, l'entel·lectual figura de la glòria de paradís e de la pena perdurable; e com home, Sènyer, sia compost de cinc potències, e de les cinc potències sien compostes tres virtuts e cinc senys sensuais e cinc entellectuals, e car totes estes coses reeben figures diverses segons loc e temps e ocasió, doncs qui vol entendre una figura per altra segons moral exposició e segons al·legoria o anagogia, sàpia seguir l'art e la manera damunt dita, car per la dita manera pot hom haver coneixença de visions, e de somnis, e de comparacions, e d'apòlogus e de les altres coses semblants a aquestes a glòria e a benedició de vós, nostre senyor Déu (<i>OE II</i> , 1204)
357	§ 1 §§ 10-30 <i>passim</i>	Com sien quatre exposicions, estorial e tropologia e al·legoria e anagogia, nós, Sènyer, no tractam en est loc de l'estorial, mas de la moral majorment qui és tropologia; mas com en romanç apellam la tropologia moral exposició, per ço car és més vulgar a les gents qui no saben latí, per açò apellam tota l'exposició moral figura entel·lectual, en la qual figura pot hom haver coneixença de la figura d'al·legoria e d'anagogia. On, com tropologia sia per comparacions, així com per munt, que entén hom príncep, e al·legoria sia com per un fet entén hom altre en est món, així com per Jerusalem sancta Esgleia, e anigogia sia com per aquest món entén hom altre o per les sensualitats les entel·lectualitats, doncs qui vol haver coneixença d'estes exposicions sàpia conèixer l'art e la manera d'aquest capítol e dels altres capítols qui parlen per manera d'aquest capítol (<i>OE II</i> , 1204).

Riferimenti bibliografici

- Badia (2013) = Lola Badia, «Nova retòrica i pràctica d'escriptura en Ramon Llull», *Quaderns d'Italìa* 18 (2013), pp. 79-91.
- Badia, Santanach e Soler (2010) = Lola Badia, Joan Santanach e Albert Soler, «Els manuscrits lul·lians de primera generació als inicis de la *scripta* librària catalana», in *Translatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Anna Alberni, Lola Badia e Lluís Cabré (eds.) (Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2010), pp. 61-90.
- (2016) = Lola Badia, Joan Santanach e Albert Soler, *Ramon Llull as a Vernacular Writer. Communicating a New Kind of Knowledge*, Robert D. Hughes (trad.) (London: Tamesis, 2016).
- Barbetti (2011) = Claire Barbetti, *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).
- Bonner (2005) = Anthony Bonner, «Reducere auctoritates ad necessarias rationes», in *Actes de les Jornades Internacionals Lul·lianes. Ramon Llull al s. XXI (Palma, 1, 2 i 3 d'abril de 2004)*, Maribel Ripoll Perelló (ed.) (Palma – Barcelona: Universitat de les Illes Balears – Universitat de Barcelona, 2005), pp. 47-73.
- (2012) = Anthony Bonner, *L'Art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús* (Barcelona – Palma de Mallorca: Edicions UB – UIB, 2012) [ed. or.: *The Art and Logic of Ramon Llull. A User's Guide*, Leiden – Boston: Brill, 2007].
- Bonner e Ripoll (2002) = Anthony Bonner e Maribel Ripoll Perelló (eds.), *Diccionari de definicions lul·lianes / Dictionary of Lullian definitions* (Barcelona – Palma: UB – UIB, 2002).
- Bonner e Soler (2016) = Anthony Bonner e Albert Soler, «Representació gràfica i ècfrasi en l'obra de Ramon Llull», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 3 (2016), pp. 67-93.
- Bürgel (1996) = J. Christoph Bürgel, «“Symbols and hints”: some considerations concernin the meaning of Ibn Ṭufayl's Ḥavy Ibn Yaḡzān», in *The World of Ibn Ṭufayl: Interdisciplinary Perspectives on Ḥavy ibn Yaḡzān*, Lawrence I. Conrad (ed.) (Leiden: Brill, 1996), pp. 114-132.
- Colom (1982-1985) = Miquel Colom, *Glossari general lul·lià* (Palma: Moll, 1982-1985).
- Cremascoli (1988) = Giuseppe Cremascoli, «Allegoria e dialettica: sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante», in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-28 settembre 1986)* (Firenze: Olschki, 1988), pp. 153-171.

- Dahan (2005) = Gilbert Dahan, «L'allégorie dans l'exégèse chrétienne de la Bible au Moyen Âge», in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes. Études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*. Table ronde internationale de l'Institut des traditions textuelles (Fédération de recherche 33 du CNRS), Gilbert Dahan et Richard Goulet (eds.) (Paris: Vrin, 2005), pp. 205-230.
- (2011) = Gilbert Dahan, «Les usages de l'allégorie dans l'exégèse médiévale de la Bible: exégèse monastique, exégèse universitaire», in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritage, création, mutations. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-28 mai 2010)*, Christian Heck (ed.) (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 25-35.
- De Lubac (2006) = *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, parte 1, vol. II (Milano: Jaca Book, 2006) [ed. or. Henri De Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* (Paris: Aubier, 1959-1964)].
- De Min (2016) = Silvia De Min, *L'ékphrasis performata. L'ékphrasis d'immagine e di parola nell'opera di Samuel Beckett e nel teatro di Anagoor*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, Dottorato di ricerca Interateneo (Università Ca' Foscari – IUAV – Università di Verona; tesi di Dottorato in cotutela con l'Université Paris-Sorbonne, 2016).
- Donnini (2012) = Mauro Donnini, «Su alcune *Allegoriae in universam Sacram Scripturam* dello pseudo-Rabano Mauro», *Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali* 11 (gennaio-giugno 2012), pp. 104-118.
- Gayà (1994) = Jordi Gayà, «*Ascensio, virtus*: dos conceptos del contexto original del sistema luliano», *SL* 34 (1994), pp. 3-49.
- (1995) = Jordi Gayà, «Significación y demostración en el *Libre de Contemplació* de Ramon Llull», in *Aristotelica et Lulliana magistro doctissimo Charles H. Lohr septuagesimum annum feliciter agenti dedicata*, Fernando Domínguez Reboiras, Ruedi Imbach, Theodor Pindl, Peter Walter (eds.) (Steenbrughe – La Haia: Abbatia Sancti Petri – Martinus Nijhoff International, 1995), pp. 477-499.
- (2011) = Jordi Gayà, «La versión latina del *Liber contemplationis*. Notas introductorias», in *Gottes Schau und Weltbetrachtung. Interpretationen zum »Liber contemplationis« des Raimundus Lullus. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des Raimundus-Lullus-Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 25.–28. November 2007*, Fernando Domínguez Reboiras, Viola Tenge-Wolf e Peter Walter (eds.) (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 1-20.

- Geoffroy (2005) = Marc Geoffroy, «La formazione della cultura filosofica dell'Occidente musulmano», in *Storia della filosofia nell'Islam medievale*, Cristina D'Ancona (ed.) (Torino: Einaudi, 2005), vol. II, pp. 671-722.
- Gisbert (2004) = Eugènia Gisbert «*Metaforice loquendo*: de l'analogia a la metàfora en els *Començaments de medicina* de Ramon Llull», *SL* 44 (2004), pp. 17-52.
- Gutas (2007) = Dimitri Gutas, *Avicenna e la tradizione aristotelica. Introduzione alla lettura delle opere filosofiche di Avicenna* (Bari: Edizioni di Pagina, 2007) [ed. or. *Avicenna and the Aristotelian Tradition. Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works* (Leiden: Brill, 1988)].
- Knysh (1994) = Alexander Knysh, «Ramz», in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition (Leiden: Brill, 1994), vol. VIII, pp. 440-444.
- Llinarès (1971) = Armand Llinarès, «Théorie et pratique de l'allégorie dans le *Libre de contemplació*», *EL* 15 (1971), pp. 5-34.
- Lohr (1984) = Charles H. Lohr, «Christianus arabicus, cuius nomen Raimundus Lullus», *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 31 (1984), pp. 57-88.
- Llull, Ramon (1957-1960) = Ramon Llull, *Obres essencials*, Joaquim Carreras i Artau, Tomàs Carreras i Artau, Miquel Batllori, Jordi Rubió i Balaguer (eds.) (Barcelona: Selecta, 1957-1960).
- Minnis (2000) = Alastair. J. Minnis, «*Quadruplex Sensus, Multiplex Modus*: Scriptural Sense and Mode in Medieval Scholastic Exegesis», in *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, John Whitman (ed.) (Leiden: Brill, 2000), pp. 231-256.
- Pring-Mill ([1972] 1991) = Robert Pring-Mill, «L'estructura analògica de l'Art lul·liana», in id., *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)*, Lola Badia e Albert Soler (eds.) (Barcelona: Curial Edicions – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, [1972] 1991), pp. 241-252.
- Rubio (1998) = Josep E. Rubio, «Una incursió lul·liana en l'"ars memoriae" clàssica al *Libre de contemplació en Déu*», in *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma de Mallorca, 8-12 de setembre de 1998)*, Joan Mas i Vives, Joan Miralles i Monserrat, Pere Rosselló Bover (eds.) (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998), I, pp. 61-72.
- (2007) = Josep E. Rubio, «Un capítol en l'ús de l'al·legoria en Ramon Llull: exegesi del capítol 354 del *Libre de contemplació*», *SL* 47 (2007), pp. 5-27.
- (2009) = Ramon Llull, *Llibre de Contemplació. Antologia*, Josep. E. Rubio (ed.) (Barcelona: Editorial Barcino, 2009).

- (2015) = Josep E. Rubio, «Veure amb ulls corporals i espirituals: el paper del món sensible en la contemplació de Déu (Ramon Llull, *Llibre de contemplació*, distinció XXIII, ‘Qui tracta de veer’)», *Revista Catalana de Teologia* 40/2 (2015), pp. 577-599.
- Ruiz Simon (1986) = Josep M. Ruiz Simon, «De la naturalesa com a mescla a l’art de mesclar (sobre la fonamentació cosmològica de les arts lul·lianes)», *Randa* 19 (1986), pp. 69-99.
- (2015) = Josep M. Ruiz Simon, «Les “metàfores morals” de l’ermità Blaquerna. A propòsit de la manera i la matèria del *Llibre d’amic e amat*», *eHumanista/IVITRA* 8 (2015), pp. 68-85.
- Soler (2006) = Albert Soler, «Estudi històric i codicològic dels manuscrits lul·lians copiats per Guillem Pagès (ca. 1274-1301)», *ATCA* 25 (2006), pp. 229-266.
- (2010) = Albert Soler, «Els manuscrits lul·lians de primera generació», *Estudis Romànics* 32 (2010), pp. 179-214.
- Soler e Bonner (2016) = Albert Soler e Anthony Bonner, «Les representacions gràfiques al *Llibre de contemplació* de Ramon Llull», in *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d’Aragó, 1250-1500*, Lola Badia, Lluís Cifuentes, Sadurní Martí e Josep Pujol (eds.) (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2016), pp. 213-244.
- Stroumsa (1992) = Sarah Stroumsa, «Avicenna’s Philosophical Stories: Aristotle’s Poetics Reinterpreted», *Arabica* 39 (1992), pp. 183-206.
- Strubel (2011) = Armand Strubel, «L’allégorie en littérature: une fatalité?», in *L’allégorie dans l’art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritage, création, mutations. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-28 mai 2010)*, Christian Heck (ed.) (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 37-48.
- Webb (2009) = Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham, UK – Burlington, VT: Ashgate, 2009).
- Zilio-Grandi (2005) = Ida Zilio-Grandi, «Le opere di controversia islamo-cristiana nella formazione della letteratura filosofica araba», in *Storia della filosofia nell’Islam medievale*, Cristina D’Ancona (ed.) (Torino: Einaudi, 2005), vol. I, pp. 101-136.