

RAMON LLULL NARRATORE

La vastissima attività speculativa e letteraria di Ramon Llull non si differenzia, nel nucleo dottrinario, dalle istanze di pensiero del XIII secolo, nel quale si elaborano i principi della teologia scolastica e si assumono a metodo ed a sistema del conoscere le forme della dialettica. La sua opera ripropone, infatti, il clima mentale e le esigenze spirituali di quella corrente filosofica, nutrita di pensiero aristotelico riplasmato come sapere cristiano, che il Gilson definisce appunto come «aristotélisme christianisé»¹. Egli tuttavia, pur se intende attuare la sua missione per mezzo di razionale dimostrazione e con logica argomentativa, non è un «dialettico puro»² se non nelle premesse, giacché il palpitante entusiasmo e l'appassionato travaglio morale conferiscono ai suoi scritti un più efficace calore d'umanità: come è stato giustamente scritto, «el racionalismo de Llull no es un racionalismo puro, pues no implica jamás la anulación ni siquiera el cabal deslinde de la vida afectiva»³.

La totale partecipazione del proprio essere al convincimento ideale, sentito in tutta la sua assolutezza, consegna alle opere di Ramon Llull il senso di urgenza sentimentale, che si avverte non solo nelle liriche confessioni o dentro il ricorrente didatticismo che presiede tanta parte della sua produzione, ma anche nei trattati e negli scritti severamente dottrinari, la cui algebrica strutturazione non imbriglia l'eloquio acceso e suadente⁴. La stessa vita del «Dottore Illuminato», col suo impaziente peregrinare e le pause di sconsolatezza che tuttavia non insidiano la sorprendente tenacia delle sue speranze, è tutta nel segno di una missione che non resta programmatica e non si soddisfa nell'astratto esercizio

¹ É. GILSON, *La philosophie au Moyen Age*, Paris, 1947, p. 413 (su Llull pp. 461-65).

² É. BRÉHIER, *La filosofia del Medioevo*, Torino, 1952, p. 397.

³ T. e J. CARRERAS y ARTAU, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, 2 voll., Madrid, 1939-43. Tomo I, p. 342.

⁴ Anche per questo motivo lo scolasticismo lulliano deve definirsi come una forma di «escolasticismo popular»: CARRERAS y ARTAU, *op. cit.*, t. I, p. 468.

della ragione, ma investe con pienezza fin le più remote zone dell'animo, chiamandolo ad un obbligo che si accetta senza risparmio di sé e senza rassegnazione.

Dato questo temperamento ed il compito a cui fu dedicata tutta la sua vita, appar chiaro che la produzione di Ramon Llull in campo creativo non è mai esente da precisi impegni didattici o apologetici, pur se non priva di palesi intenti letterari, in conformità d'altronde con il senso che all'arte dava il Medioevo. Codesto è forse il motivo principale per cui riesce difficile isolare quelle fra le opere lulliane che possano definirsi propriamente, anche se non esclusivamente, narrative. Come ha giustamente osservato di recente Manuel de Montoliu, «en la immensa producció lul·liana podem dir que no hi ha possibilitat de separar amb una neta divisòria les obres pròpiament literàries, és a dir, les produïdes amb una exclusiva o predominant intenció estètica, i les que tenen un caràcter didàctic, filosòfic, apologetic»¹. Infatti, schemi di narrazione, situazioni e momenti d'ordine novellistico o cornici narrative è possibile rilevare in molte opere lulliane, non escluse quelle programmaticamente dottrinarie o esplicitamente speculative. Non ci sentiremmo, però, di concordare pienamente con quanto ancora scrive il Montoliu, il quale spinge, a nostro avviso, le sue premesse alle estreme conseguenze: «Pròpiament, totes les obres de Ramon Llull foren escrites sense finalitat literària»², giacché il fatto che Ramon muovesse nei suoi scritti letterari da palesi scopi didattici e di continuo li richiamasse a questa norma non implica di necessità l'esclusione di precisi intenti letterari, o estetici se si preferisce, e l'assenza di una voluta realtà letteraria; né, d'altra parte, ciò è ammissibile, neanche sul piano delle intenzioni, se si considera, come meglio vedremo avanti, l'equilibrio morale (di cui il didatticismo è la forma più manifesta) da cui nasce l'opera d'arte lulliana e, più generalmente, medievale³. In termini ben diversi individuava il nucleo e la concreta realtà della professione letteraria di Ramon Llull Marcelino Menéndez y Pelayo quando scriveva: «Fué el beato Ramón una naturaleza mixta de pensador y poeta, de tal manera, que ni su arte dejó de ser didáctico nunca, ni las ideas se le presentaban primeramente en forma es-

¹ M. de MONTOLIU, *Ramon Llull i Arnau de Vilanova*, Barcelona, 1958, p. 71.

² *Op. cit., ibid.*

³ Come opportunamente ricorda J. RUBIÓ, *L'expressió literària en l'obra lul·liana*, in *Ramon Llull, Obres essencials*, t. I, Barcelona, 1957, p. 104, Ramon era «obsessionat per la bella manera de parlar» (*Blanquerna*, cap. 88). D'altra parte «materia» e «maniera» in Ramon sono inscindibili, come precisa A. CASTRO, *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze, 1955, p. 276.

peculativa y abstracta, sino de un modo figurativo y arreadas con los colores de la poesía simbólica. Pensaba con la imaginación antes de pensar con el entendimiento, o más bien, en su intuición maravillosa, iban mezcladas la idea y la forma inseparablemente»¹.

Effettivamente, l'alta misura dei problemi teoretici e morali di Ramon si traduce in intenso travaglio espressivo e la trascrizione degli stati d'animo, che urgono finanche dentro le opere di più cerebrale architettura speculativa, si realizza con così cristallina medesimezza da garantire la concreta attualità del fatto letterario. Se si considera che la situazione spirituale lulliana non si conclude né s'identifica in una pura tensione razionale, ma trae il suo più autentico senso da una condizione morale che include una costante nota di delusione, un'intima sofferenza che è insieme intellettuale ed umana, e che giunge ad una pensosa tristezza cosmica; e se si considera che questo clima si attua pienamente, con consapevole studio della forma² e con attento equilibrio degli effetti, nelle sue opere, e particolarmente in quelle intese ad un più saldo impegno d'arte, si deve convenire che il fatto letterario non ha nulla di occasionale e non è un fugace e momentaneo acquisto. Non solo il ricorrente gioco d'immagini inserite con felice opportunità o l'efficace mobilità del dialogo o ancora la sicura sensibilità descrittiva documentano, nelle opere di fantasia, il rigoroso vincolo alla realtà espressiva, ma anche l'eccezionale commisurazione del dato lessicale e sintattico al problema morale che s'estrinseca in modi lirici o narrativi o mistici e l'armoniosa dosatura del periodo sono consistenti indici della sagace attenzione posta all'atto di obiettivazione formale³.

La finalità didattica presente in molte opere lulliane, e particolarmente nella sezione narrativa, convive con intrinseco moto nella genesi e nella realizzazione letteraria, senza insidiare, in generale, la libertà fantastica ed anzi stimolandola e sollecitandola. Il didatticismo di Llull non è una categoria isolata che si esaurisce in se stessa e si sovrappone, umiliandoli, ai genuini momenti creativi, bensì appare intimamente fuso

¹ M. MENÉNDEZ y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1943, t. I, p. 129. Cfr. inoltre *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1918, t. III, pp. 257 ss.; *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, 1948, pp. 257 ss.; *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1940, t. I, pp. 397 ss.

² Si veda bel saggio di F. de B. MOLL, *Notes per a una valoració del lèxic de Ramon Llull*, in *Estudios lullianos*, I, fasc. 2.

³ Come scrive J. RUBIÓ nella sua *Literatura catalana*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. I, Barcelona, 1949, pp. 689-90, «Ramón Llull es el creador de la prosa literaria... con el filósofo de Mallorca, el catalán se muestra apto para expresar, con libre originalidad, las más altas sutilezas de la emoción y de la inteligencia».

nella trama spirituale da cui muove la professione letteraria di Ramon. La confessione dell'animo e della mente serve a Ramon Llull per consegnare un messaggio insegnativo attraverso i fantasmi della invenzione letteraria, che si configurano con tanta vivezza proprio perché condotti ad una esemplare misura gnomica avvertita con palpito amoroso. Il didatticismo lulliano non è quindi un limite e tanto meno una forza negativa e neanche un particolare aspetto della sua opera letteraria, bensì un tramite, persistente e dinamico, entro il quale trovano vita le forme della sua creazione ed attraverso il quale si riproduce la propria condizione spirituale con genuina urgenza ed in un equilibrio compositivo tutto medievale.

Fra l'imponente mole del *corpus* lulliano sono da assumersi come decisamente narrative due sole opere: il *Fèlix* o *Libre de meravelles* ed il *Libre d'Evast, Aloma i Blanquerna*, o più semplicemente *Blanquerna*. Situazioni narrative contengono, come già si è detto, parecchie altre opere lulliane, talora solo nella cornice che racchiude scritti con tutt' altri intenti, talora in particolari episodi o addirittura in certe remote occasioni narrative che convivono in trattati sostanzialmente filosofici e dottrinari. Non crediamo che sia rilevante, per i fini proposti alle nostre pagine, indugiare su uno spoglio di tali passi e ci contenteremo semmai alla fine di accennare ad un paio di opere che contengono spunti o nuclei narrativi più vistosi.

Il *Fèlix*, composto a Parigi probabilmente nel 1288, ha, come è noto, una trama poverissima e schematica. Fèlix va per il mondo meravigliandosi delle sue meraviglie: egli in tal modo impara a conoscere Dio attraverso le forme della sua creazione e potrà così conquistare la saggezza necessaria per avvicinarsi ed intendere il verbo divino. Per questa ragione l'opera è divisa in dieci libri, di misura assai disuguale, che trattano rispettivamente di Dio, degli angeli, del cielo, degli elementi, delle piante, dei metalli, delle bestie, dell'uomo (ed occupa larghissima parte), del paradiso e dell'inferno. Alla fine del suo viaggio Fèlix, raggiunta questa esemplare zona di saggezza, veste l'abito monacale con l'intenzione di riprendere la sua peregrinazione per donare agli altri quanto ha saputo conquistare, ma, colto da malattia, muore. Un altro monaco chiede, al termine dell'opera, di poter essere il «segon Fèlix».

L'esile trama generale del *Fèlix* è, però, il suo elemento narrativo più insignificante e solo una cornice entro la quale sono compresi un grande numero di racconti brevi, di esempi, di parabole, di metafore, che si susseguono con ritmo incalzante e continuo. L'opera ha quindi la sua principale caratteristica nella strutturazione antologica e nell'essere un mosaico del racconto concepito nella confluenza dei canoni dell'esem-

pio con la parabola d'ispirazione evangelica. Giustamente il Menéndez y Pelayo rilevò il contenuto enciclopedico del *Fèlix* e la presenza in esso di tutta una serie di narrazioni a carattere profano di alto interesse non solo per la storia generale della novellistica, ma anche perché il *Fèlix* è un episodio senza riscontri nell'opera lulliana¹; ed Antoni Rubió i Lluch, nello schema di lezioni tenute fra gli anni 1906 e 1911, definì il *Libre* «primer model de novela episòdica», distinguendone «son valor enciclopèdich popular»². Oltre l'innovazione di un romanzo tutto intelaiato e composto di brevi narrazioni, bisogna rilevare l'estrema mobilità della materia, la varietà tematica della raccolta, il cui complessivo profilo di paradigma etico non si esaurisce in una esclusiva intenzione didattica. Il consuntivo morale che si ricava sia dalle numerose trame contenute in una suggestiva linearità sia dal paesaggio generale del *Fèlix* non risponde ai canoni, per lo più poveri ed inarticolati, dell'esempio se non esternamente, perché, in effetti, gli schemi tradizionali, consistenti nel gusto della narrazione normativa e fugace, sono arricchiti da un intimo e pensoso travaglio, sono divenuti plastico mezzo per esprimere i più segreti sensi della propria personalità. Questo aspetto, veramente innovativo, dell'opera di Ramon già si avverte nella rara efficacia dello strumento stilistico e nel ritmo formale delle narrazioni, la cui scioltezza sintattica e la cui schietta freschezza di linguaggio non escludono però l'intimo senso di meditazione che traspare in ogni momento della scrittura.

Come è facile intendere, in questo raccoglimento meditativo, che è una dimensione narrativa stabile del *Fèlix* e che la vivezza con cui sono esposti i vari episodi non interrompe, è già da vedere una ragione della unità dell'opera, ed anzi la vera unità fantastica ove s'intenda che quel clima formale esprime la singolare condizione spirituale di Ramon. E' infatti palese che l'unità dell'opera non può desumersi da fattori del tutto esterni, quali, ad esempio, il fatto che un gruppo di racconti scaturisca da un dialogo fra due personaggi che per quel mezzo s'interpellano e si rispondono, o il fatto che, talora, alcune narrazioni s'inseriscano l'una nell'altra e germinino l'una dall'altra per mezzo di una serie di artifici compositivi abili quanto si vuole, ma pur sempre estrinseci e strutturali. L'unità, ovviamente, deve ricercarsi nella disposizione morale dell'autore che informa di sé i momenti, diversi e simili, del *Fèlix* e nella confessione di

¹ «Dos cosas son de considerar en el *Libro Félix*, y explican la predilección con que la crítica le ha mirado: lo enciclopédico de su contenido y la presencia de elementos profanos, de sumo interés para la historia general de la novelística, y que en ninguna otra de las producciones de su autor aparecen». *Orígenes cit.*, t. I, p. 134.

² A. RUBIÓ i LLUCH, *Ramon Llull en els Estudis Universitaris Catalans*, in *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910, p. 290.

uno stato d'animo alla cui esposizione si è eletto il modo allusivo e piacevole del racconto breve; altrimenti non correrebbe differenza fra l'opera lulliana, così personale e distinta, e le raccolte di esempi, veramente anonime, quali sono documentate in terra catalana dal *Recull de exemplis per A B C*.

La differenza invece c'è ed è notevolissima. In questo tipo di raccolte l'esempio si esaurisce in se stesso e nel grigio compito di un breve valore didattico rilevabile da un caso umano ridotto ad estrinseca schematicità; nel *Fèlix*, al contrario, oltre il telaio sul quale s'inserisce la narrazione paradigmatica, i molti esempi, le parabole e le «semblances» sono altrettanti aspetti di una solida e persistente problematica morale. La materia quindi non risponde ad un puro gusto narrativo motivato da intenti gnomici, ma acquista il suo più genuino significato in quanto, pur nel tramite didattico, si fa attuata celebrazione di valori ideali e misura del vivere sentiti con totale ed appassionata dedizione. La raccolta, solo apparentemente frammentaria ¹, riproduce e trascrive la drammatica condizione dell'animo lulliano preda di un'insanabile antinomia fra ideale misura dell'esistere, in conformità ad un canone chimerico ed utopistico, e reale vivere dell'umanità, osservato senza pietose illusioni. Se si considera la particolare sensibilità di Ramon Llull, per il quale il conoscere è operante e faticoso conseguimento di una verità intuita per fervore di fede, che tuttavia, giunto al culmine della ricerca speculativa, questa d'improvviso umanizza in note di sottile nostalgia e di pensoso ripiegamento ²; e se si tien presente che questo umano ridimensionamento implica sempre un consuntivo che se non conduce allo scetticismo è tuttavia negativo, appar chiaro che proprio nelle opere di fantasia e letterarie, più che non in quelle decisamente filosofiche, questo bilancio spirituale doveva palesarsi con più rilevata configurazione.

Il *Fèlix*, come d'altronde il *Blanquerna*, si riduce nella sostanza a questa realtà spirituale, che in Llull include un'emozione intellettuale e morale vastissima. Il narrare per Ramon Llull è, come per tutto il Medioevo fino a Boccaccio, che lo richiamerà al suo esclusivo impegno letterario e lo riconoscerà solo in se stesso, un tramite didattico attraverso il quale

¹ Che Ramon avvertisse la sua opera come unitaria anche nel dato strutturale appare in parecchi luoghi del *Fèlix*. Allo stesso modo egli richiama spesso l'attenzione del lettore sull'intimo valore di alcuni esempi (cfr., ad esempio, il cap. XIV. «Què és àngel» o il cap. XXXII «De la virtut de les plantes»).

² Ben si sa, d'altronde, che anche nel misticismo lulliano persiste una viva nozione dell'umano e che per Ramon non si può parlare d'integralità mistica né speculativa. Sul misticismo lulliano cfr. le pagine, riassuntive di quelle che precedono, 608-9 dei CARRERAS y ARTAU, *op. cit.*, t. I.

egli riesce a tradurre, con estrema felicità espressiva, il profondo ed acuto dissidio della sua spiritualità. Il moto alterno ed immaginoso della ampia gamma d'esempi e l'istanza didattico-religiosa a cui essi si richiamano palesemente sono solo uno strumento attraverso il quale si manifesta l'opposizione, a volte solo malinconica tal'altra con più urgente struggimento, di cui soffre stabilmente l'animo lulliano, acceso da una visione dell'umanità adeguatasi ad un'intima ed esemplare religiosità e tuttavia perennemente consapevole di quanto sia invece oscura la vicenda interiore dell'uomo. La considerazione del limite morale dell'umanità rende utopistico l'ideale a cui si aspira ed al quale, tuttavia, non si può rinunciare anche se se ne avverte la chimerica absolutezza e l'inattingibilità. Da questa dialettica convivenza, che non si dibatte solo nella regione dell'intelletto e che investe tutto l'essere, si produce l'interno dinamismo dell'opera lulliana, atteggiato, negli scritti letterari, come sofferta solitudine spirituale, la quale, proprio perché non si svincola e si isola dal reale, ed anche perché ripone un'estrema speranza nell'ufficio didattico, si configura prevalentemente come accorata no stalgia morale.

Il paesaggio umano del *Fèlix* è un paesaggio di simboli, nei quali il realismo espressivo non impedisce l'assolvimento del perentorio compito morale che ognuno di essi è chiamato a significare; ma il paesaggio spirituale che da essi si deduce è un mondo di pensosa riflessione, d'ininterrotta solitudine nella regione più alta del proprio cuore, d'irreale speranza e di consistente nostalgia: il clima della cosmica malinconia lulliana, perché il divino è tradito dall'umano a causa della congenita incomprendimento che ne segna il destino terreno. Questa condizione spirituale, però, non giunge mai né ad una visione tragica, né alla totale rinuncia e s'atteggia come un momento cospicuamente sentimentale nella pratica didattico-narrativa a cui Lull si dispone con coraggioso entusiasmo. Da questo particolare equilibrio, nel quale si compongono forze così distinte e che rendono tanto complessa la personalità dello scrittore, deriva la dimensione della narrativa lulliana che può apparire di volta in volta razionalistica ed immaginosa, suadente e sconsolata, serena e struggente, ma il cui segno stabile risiede nella trasposizione in fantasmi letterari dei riflessi spirituali di un intimo e raccolto dissidio interiore. Su questo terreno unitario s'insedia l'antologia paradigmatica del *Fèlix*, espressa con un ritmo stilistico di superiore serenità, che è quella di chi dibatte il suo problema in una zona etica altissima e lo ripropone con la calma formale che richiede il frutto di una severa meditazione ¹.

¹ E. ALLISON PEERS, *Ramon Lull. A Biography*, London, 1929, ritiene che l'atteggiamento lulliano nel *Fèlix* sia «calm and academic», p. 216; ma non crediamo

Il settimo libro del *Fèlix*, il *Libre de les Bèsties*, compone il disegno del «roman à tiroirs»¹ in una trama narrativa più unitaria. Non è possibile, allo stato attuale delle indagini, dire se questa sezione debba ritenersi composta in epoca diversa rispetto al romanzo in cui è incorporata, allo stesso modo come le rilevanze testuali non permettono di ritenere preminente l'influenza orientale (il *Calila e Dimna*) o quella francese (la protagonista «Na Renart»). Nel lungo apologo, scritto con tocco leggero, compare una lieve vena satirica, che il genere richiedeva per tradizione, contenuta però su un piano accennativo ed occasionale che non insidia il garbo della narrazione. L'intento sociale in questa parte del *Fèlix* è palese ed è altra prova della disposizione di Ramon Llull a non perdere mai un contatto diretto con la realtà, anche se poi, nel disegnarne il limite, egli è piuttosto portato a rilevarne il confine etico che non ad interpretare tragicamente il destino dell'uomo. Entro il profilo di metafora didattica il *Libre de les Bèsties* lascia trasparire un più severo bilancio dell'umano e la disamina giunge fino al rimprovero²; non ci pare tuttavia che Llull pervenga al pessimismo³, che è una zona psicologica dalla quale la sua vigoria intellettuale rifugge. Piuttosto, a noi pare che questo apologo, così ricco di grazia narrativa, sia contrassegnato da una malinconia morale che si riconduce direttamente all'originario dilemma della spiritualità lulliana, anche se di esso presenta piuttosto l'aspetto di vincolo all'umana realtà che non quello di ideale assolutezza. In questo senso il *Libre de les Bèsties* concorda intimamente con tutto il *Fèlix* nonostante la sua più circostanziata fisionomia sociale.

Il didattico novellare del *Fèlix* riceve, come il *Blanquerna*, il suo intrinseco dinamismo dalla drammatica antinomia dell'animo lulliano fra assolutezza chimerica dell'ideale e realtà dell'umano, e dai riflessi morali di essa; ma di quella dialettica riproduce prevalentemente l'aspetto terreno, il rapporto con l'umana realtà. Il *Blanquerna*, invece, ne propone soprattutto l'aspetto ideale ed utopistico: in questo senso particolare potrebbe dirsi che il *Libre de Blanquerna* è il contrario del *Fèlix*.

Il *Blanquerna* è un romanzo biografico, inteso a narrare l'ideale mi-

che il secondo aggettivo si possa accettare. Lo studioso scrive anche che «The personality of the hero (di Fèlix cioè) constitutes only a false and superficial unity», página 214; giudizio che, a nostro avviso, deve respingersi.

¹ Sono le note parole del LITTRÉ, *Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, Paris, 1885, p. 257.

² «Lo Bou li dix que ver havia dit la Serpent, que la pus mala bèstia e la pus falça qui sia en est món, és hom». Cito dall'ed. GALMÉS, Barcelona, 1932, vol. II p. 117.

³ Come invece ritiene J. RUBIÓ, in *Lit. cat. cit.*, p. 697.

sura del vivere di chi avverta i valori della fede nella loro totalità, il cui didatticismo è tutto confessato nell' *explicit*: «per donar doctrina con deja hom viure en est món per tal que en l'altre eternalment sia en glòria de Déu». Scritto probabilmente nel 1283-85, o forse intorno al 1295, il *Blanquerna* ha una trama, nelle linee generali, piuttosto schematica; ma la narrazione, specie nei primi libri, s'arricchisce di personaggi che muovono ed infittiscono la vicenda. E' troppo nota la trama dell'opera perché la si debba riassumere in questa sede: basterà solo ricordare che nei cinque libri in cui il romanzo è diviso si narra il matrimonio di Evast con Aloma, modelli di purezza religiosa nella condizione matrimoniale, dai quali nasce Blanquerna. Educato in maniera esemplare, Blanquerna ben presto decide di darsi a vita eremitica. Un tentativo di farlo recedere dalla sua decisione, messo in atto con umanissimo strazio dalla madre Aloma, non sortisce il risultato sperato. La fanciulla prescelta, anzi, resta così profondamente turbata dalle accese parole di Blanquerna che, nonostante l'opposizione violenta della madre Nastàsia, vestirà l'abito monacale; la giovane Natana diviene col tempo badessa di rara saggezza. L'ideale di vita eremitica, accarezzato da Blanquerna fin dalla giovinezza, non sarà attuato se non quando egli, dopo aver vestito l'abito religioso ed essere diventato prima abate, poi vescovo e da ultimo papa, potrà rinunciare al soglio pontificio e ritirarsi, già vecchio, nella solitudine eremitica. In questo luogo di concentrazione Blanquerna scrive i due trattatelli che chiudono l'opera, e cioè il *Libre d'Amich e Amat* e l'*Art de contemplació*.

Steso in uno stile limpidissimo, anche in quelle che potremmo chiamare le sezioni dottrinarie ¹, e volutamente disadorno ², il *Blanquerna* è da considerarsi il capolavoro della narrativa lulliana. In esso convivono la classica armonia di un linguaggio essenziale e nitido con un vigore ideale affidato alla pagina nella sua interezza, l'esperienza compositiva nel raccogliere le diverse fila d'un'opera di così vasta mole con la magistrale finezza nel dipingere una varia galleria umana. I personaggi che contornano la vita di Blanquerna, pur se tenuti entro il canone medievale della fissità tipologica, non appaiono spente controfingure di una

¹ Che, come è noto, non sono poche nell'opera. Si tratta dei molti luoghi nei quali Ramon narra, e meglio diremmo espone, l'attività riformatrice di Blanquerna con un «intento de organizaci3n de la paz cristiana dentro del imperio papal»: cfr. CARRERAS y ARTAU, *op. cit.*, t. I, p. 631.

² Scrive giustamente l'ALLISON PEERS, *op. cit.*, p. 169: «The style of *Blanquerna*, as a whole, is simplicity itself». E si ricordino le parole del MENÉNDEZ y PELAYO: «Nunca se vió mayor simplicidad de palabras cubriendo más peregrinos conceptos y magnánimos propósitos», *Orígenes cit.*, t. I, p. 131.

caratteristica umana elevata a frigida etichetta, ma riescono spesso a superare la loro rigida specificazione simbolica per conseguire una più rilevata fisionomia fatta d'intimo palpito. Si consideri, per fare un solo esempio, il personaggio di Aloma, che almeno in due circostanze è disegnato con intima finezza, e cioè quando Blanquerna decide di partire per sempre e quando Evast le propone di ritirarsi separatamente a vita religiosa. Anch'essa fissata alla sua esemplarità di devozione muliebre come Evast interpreta lo schema del marito e padre dalla ferma religiosità, Nastàsia quello della donna prigioniera, fino alla conversione, dell'ottuso limite del mondo, Natana il modello di illuminata operosità monacale, e così via-, Aloma, quando intende che perderà il figlio, reagisce con uno struggimento materno espresso da Ramon con felice tocco pur senza discostarla dalla sua caratterizzazione tipologica. L'estremo tentativo di far innamorare il figlio della giovane Natana, posto in atto con giustificabile inganno, la trepida ansia per il risultato del colloquio fra i due giovani, la silente disperazione quando comprende che oramai non potrà più impedire al suo unico figlio di partire e la cocente consapevolezza che lo perderà per sempre, sono altrettanti momenti di una reazione materna espressa con semplice realismo e senza ricorsi psicologici. Ma si tratta solo di opportune premesse che hanno il loro felice coronamento nella stupenda scena dell'addio fra madre e figlio alle soglie del bosco: il silenzio d'Aloma esprime meglio di ogni parola la sua struggente pena, la desolata sconsolatezza di madre. Sono pagine di intensa commozione, scritte con straordinaria capacità emotiva ed esemplare misura narrativa, il cui segno precipuo è nella schiva linearità rappresentativa che perviene ad un solenne raccoglimento ¹.

Un'insidia morale più pericolosa includeva il nucleo narrativo del conflitto che si determina fra Aloma ed Evast quando questi le propone di darsi a separata vita religiosa, giacché una tale situazione avrebbe potuto comportare un compromesso fra valori religiosi intesi nella loro assolutezza (gli unici per Ramon Llull) e realtà sentimentale. La reazione di Aloma alla proposta del marito è calorosa, ma non per ciò irrispettosa od illogica; il suo rifiuto di assecondare i progetti del marito è fatto in nome di una vita trascorsa nell'intima pace degli animi e nella dedita amorevolezza: ella non si sente di perdere l'unico affetto che le è rimasto proprio quando, alle soglie della vecchiezza, ognuno di loro potrà consolare l'altro. La giustificazione, come si vede, è d'ordine umano, concreta, come è più concreta la religiosità di Aloma rispetto a quella di

¹ Nel modo di rappresentare lo stato d'animo di Aloma non ci sembrerebbe da escludere una memoria mariana.

Èvast, più astrattamente rigorosa; ma l'importante è che in tal modo Llull non compromette la totale religiosità dei suoi personaggi e supera, in nome della devozione di affetti, il pericolo di una situazione che recava in sé un rischioso conflitto. Nella pratica narrativa, come si sa, Aloma ed Èvast rinunciano ad ogni loro avere in favore dei poveri e menano a termine la loro esistenza elemosinando ed in uno stato di grazia, ma nella realtà spirituale dell'autore l'insidiosa contingenza della reazione di Aloma non compromette in nessun modo l'assolutezza religiosa che essi debbono rappresentare e la totale dedizione alla fede: una fede che Ramon avverte chiaramente deve essere celebrata nello stato matrimoniale.

I momenti della vicenda che abbiamo ricordato e molti altri ancora che non staremo a citare ¹ documentano il senso realistico con cui Ramon procede nella narrazione dei vari episodi che formano il suo romanzo. Questo realismo descrittivo, o letterario, se vogliamo adoperare un termine del Menéndez y Pelayo ², è percepibile tanto nella dimensione veristica con cui sono concepiti i vari momenti della narrazione e configurati i diversi tipi umani, quanto nella misura non immaginaria o irrealistica data alla vicenda, per cui la finzione letteraria assume sempre i modi d'una trascrizione della circostante realtà ³. Certamente collaborava in maniera notevole al conseguimento di una tale norma narrativa il particolare senso didattico di Ramon, chiamato al compito gnomico proprio dalla sua adesione all'umana realtà, ch'egli intende riprodurre fedelmente. Ma quel che ci preme rilevare è che la disposizione realistica lulliana è più precisa e persistente sul piano della obiettiva rappresentazione del limite etico del mondo. La condizione umana non è solo avvertita negli esterni aspetti del vivere quotidiano, ma è riprodotta fedelmente soprattutto nei limiti dei suoi principi morali: s'intende, cioè, rappresentare l'uomo precipuamente nell'universale spazio della sua etica vi-

¹ Ma non si può sottacere il ricordo delle bellissime pagine che narrano l'incontro con Narpàn (cap. 52).

² «Este realismo literario de algunas partes del libro no es lo que menos sorprende», *Orígenes cit.*, t. I, p. 129. Alla pagina seguente il grande critico scrive: «Es el *Blanquerna* una novela utópica, pero no fantástica y fuera de las condiciones de este mundo».

³ Ci par inutile soggiungere che non intendiamo qui riferirci all'aspetto sociale dell'opera, che è assolutamente estraneo a tale realismo e che partecipa, al contrario, al clima utopistico. Opportunamente i CARRERAS y ARTAU scrivono, *op. cit.*, t. I, p. 630 che l'«afán formidable de reforma social» è ispirato ad «un ideal de perfección absoluta». Quanto ci resta delle lezioni di RUBIÓ i LLUCH non permette di trarre conclusioni: «Es el primer assaig de novela biogràfica o social en las literaturas occidentales», *art. cit.*, p. 290.

cenda e senza indulgere ad ingannevoli illusioni. Il paesaggio umano che compare nel *Blanquerna*, come quello del *Fèlix*, vuole essere soprattutto una fedele riproduzione della nebbiosa realtà spirituale dell'itinerario terreno, trascritto con obiettività attraverso il vario moto rappresentativo. Il realismo lulliano è, quindi, nella sostanza un aspetto della sensibilità religiosa di Ramon e sembra comportare perennemente un giudizio, di frequente non dato espressamente e piuttosto consegnato alla solennità dell'espressione ed al clima meditativo che presiede le opere narrative. È proprio perché l'ispirazione letteraria s'innesta intrinsecamente sul filone di pensiero e di esso è altra promanazione, si avverte il senso di verità che hanno i personaggi lulliani, come qualcosa di più corporeo e concreto della loro stessa fisionomia.

Queste caratteristiche dell'arte lulliana si riconfermano anche quando egli si dispone alla rappresentazione novellistica del suo utopistico ideale religioso. *Blanquerna* è un significato, trasposto in linguaggio figurativo, della rigida absolutezza religiosa lulliana esattamente come altri personaggi interpretano e significano l'angustia dei confini morali del mondo; *Blanquerna* è la promanazione incarnata della totalità ideale dell'utopia lulliana. È come il moto drammatico della vicenda nasce dall'opposizione ideale fra il protagonista e i personaggi che interpretano la fragile misura dell'etica terrena, così, ed attraverso ad essi, Ramon Llull consegna il suo dissidio spirituale fra utopia e reale, la dialettica antinomia da cui scaturiscono il suo senso di solitudine e di morale nostalgia ¹.

Blanquerna, però, non è un'idea, un'astrazione della mente chiamata ad un gioco difficile ed incorporeo, bensì la concreta interpretazione di una mitica realtà, la vivente immagine dell'appassionata aspirazione ad una fede esemplare e generale. La caratteristica del protagonista risiede nella stabilità della sua illuminazione religiosa, nella fermezza tipologica della sua perfetta purezza. Ne consegue che gli episodi che *Blanquerna* è chiamato a vivere non lo 'fanno', ma lo 'confermano', giacché egli è assunto originariamente a simbolo che non si realizza e diviene per mezzo delle circostanze narrative, bensì si riproduce perennemente in esse. Se per il gusto medievale l'esperienza narrativa consiste in un rapporto fra interprete e vicende per cui queste non servono a guadagnarne il profilo nella sua mobilità psicologica, ma si utilizzano al solo fine di riprodurlo conseguenzialmente nella fissità tipologica acquisita fin da principio, è palese che il dinamismo espressivo risiede essenzialmente nella carica spirituale, nell'energia che l'autore immette con continuità

¹ Con ciò intendiamo anche ribadire l'unità fantastica del personaggio, fuori dell'unità di struttura dell'opera insidiata dalle sezioni dottrinarie.

nel simbolo obiettivato. Qualora una così circoscritta ed essenziale personificazione perda questa carica e si logori durante la narrazione, l'autore non avrà altri mezzi per rianimare la propria opera.

Al personaggio Blanquerna Ramon Llull ha consegnato tutta l'intimità del suo anelito e l'energia delle sue aspirazioni ideali; ed anzi tanto urgente ed incalzante è il calore spirituale riposto nel personaggio, tanto prepotente la ragione da cui esso prende vita rispetto alla sua rappresentazione come segno di essa, che più volte nel corso dell'opera il protagonista viene direttamente rifiuto nell'eloquio morale ed il simbolo appare quasi totalmente dissolto nel valore che è stato chiamato ad esprimere. Dalla duplice dimensione dei personaggi, gli uni intesi alla celebrazione dell'assolutezza della vita religiosa, gli altri ritratti sotto il profilo del reale limite dell'umano; gli uni condotti con un entusiasmo ricco d'aneliti, gli altri rappresentati con ombre di mestizia, l'opera guadagna il suo ritmo espressivo di drammatica solennità, di pensoso raccoglimento, d'ideale commozione. Col *Blanquerna* Ramon Llull ripropone le istanze della sua condizione spirituale come le aveva confessate nel *Fèlix*, ma mentre il *Fèlix* intende soffermarsi soprattutto sull'errore in cui vive l'umanità senza trascurare la visione di ciò che essa potrebbe essere, il *Blanquerna* invece esalta lo splendore dell'idealità pur senza dimenticare il terreno: l'uno e l'altro, in misura e con modi diversi, esatti documenti e luminosa trasposizione espressiva dell'insanabile dissidio della spiritualità lulliana.

Dopo quanto si è andato rilevando, non apparrà forse gratuita l'affermazione che il *Libre d'Amich e Amat* debba ritenersi la soluzione ultima in cui sbocca la spiritualità lulliana, tutta protesa alla realizzazione dei suoi ideali attraverso la devota biografia di Blanquerna ¹. In queste splendide pagine liriche, concepite sui modelli dei *sufies* saraceni ², si osserva che l'effusione mistica reca tracce d'infiltrazioni didattiche e memorie scolastiche oltre ad un'eco del razionalismo trovatorico ³; ma so-

¹ Un riassunto delle varie proposte avanzate per la giustificazione dell'inserimento del *Libre d'Amich e Amat* nel *Blanquerna* nelle note a cura di A. CAIMARI all'ed. GALMÉS, Barcelona, 1954, vol. IV, pp. 70 ss.

² Come è noto, anche di questo scritto lulliano, come degli esempi del *Fèlix*, s'ignorano le fonti. Cfr. A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura arábigo-española*, Barcelona, 1928, pp. 293 ss; e vedasi pure A. CASTRO, *op. cit.*, pp. 275 ss.

³ Che è da vedersi, a nostro parere, più nell'arduo equilibrio fra intelletto e sentimento che non nella memoria delle immagini, come ritiene LL. NICOLAU d'OLIVER: «Ramon Llull duu en el seu cor una deu de poesia perenne; també, però, i això voldria jo remarcar, conserva en la seva memòria, si ja no la ideologia, la

prattutto si osserva come il canto d'amore nella mistica esaltazione della luce divina non dimentichi la fragilità dell'uomo, con i suoi scoraggiamenti e la consapevolezza della propria terrenità: si tratta, però, dell'uomo «amich», dell'uomo lulliano, che finalmente si protende dimentico verso Dio e si supera con palpito angoscioso ¹. Se si tiene presente che l'intima solitudine lulliana doveva ragionevolmente tendere, come condizione necessaria alla propria liberazione, all'isolamento eremitico, e se si considera che ad esso aspira Blanquerna per tutta la vita, appar chiaro, a nostro avviso, che il *Libre d'Amich e Amat* rappresenta il raggiungimento di quella zona spirituale nella quale Ramon può finalmente conseguire l'obliosa pacificazione del suo dramma interiore e celebrare, con tutto il suo sconfinato amore, la pienezza del proprio ideale, il cui estremo e conseguente rifugio è nel misticismo. Ad una soluzione quale quella rappresentata dal *Libre d'Amich e Amat* la condizione spirituale che presiede il *Blanquerna* doveva pervenire, e non solo in nome di una rivincita, operata liricamente, dell'assolutezza ideale sull'antitesi del reale, ma anche come estremo approdo del proprio intimo dramma ².

Una dimensione per molti aspetti simile a quella presente nel *Libre d'Amich e Amat* si ha, come è noto, nell' *Arbre de filosofia d'amor*, nel quale è riproposto, con gli stessi personaggi, l'ansioso languore di mistica dedizione ³. Tuttavia ci pare di avvertire una sottile differenza fra le due simili situazioni, nel senso che mentre il *Libre* con più caldo émpito

imatgeria trobadoresca»: *Entorn de Ramon Llull*, in *Paisatges de la nostra història*, Barcelona, 1929, p. 95. Su questo problema si vedano inoltre i saggi di M. de MONTOLIU, *Ramon Llull, trobador*, in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. I, Barcelona, 1936, pp. 363 ss.; J. MOLAS, *La poesia de Ramon Llull i l'amor cortès*, in *Studia*, 1955, pp. 43 ss.

¹ Scrivono i CARRERAS y ARTAU, *op. cit.*, vol. I, p. 592, che «No sólo la mística, sino toda la filosofía lulliana, auténticamente y sin desviaciones, está compendiada en este breviario del amor místico».

² Il che comporta non l'acquetamento, bensì una sofferenza, ma d'ordine mistico e quindi diversa da quella presente nel *Blanquerna* e nel *Fèlix*. Ci par necessario soggiungere che non ci riferiamo ai tempi di composizione del *Libre* rispetto al *Blanquerna*, ma all'intima unità che questa sezione ha col romanzo, come conseguente soluzione di esso.

³ Che è altra manifestazione della circolarità dell'opera lulliana. Per fare solo due esempi, ricorderemo la presenza di Blanquerna eremita nel *Fèlix* e le premesse di una situazione quale quella sviluppata nel *Libre d'Amich e Amat* nel cap. 80 del *Blanquerna* (dialogo fra «Ramon lo foll» e il «joglar de valor»). Gli esempi, è in utile dirlo, potrebbero moltiplicarsi.

celebra l'abbandono dell'umano al divino, l'*Arbre* sembra invece insistere maggiormente (sempre, beninteso, in termini di mistico ardore) sulla fragilità dell'uomo. Il deliquio appassionato e la sospirata ansietà del dialogo fra Dio e uomo sono sostanzialmente gli stessi, ma nell'*Arbre* si avverte come più in superficie la nozione dell'ineluttabile limite dell'uomo che si protende verso Dio, configurata poeticamente come timore, dubbio, sconforto, pausa titubante. La memoria dell'umano maggiormente presente in questa parte dell'*Arbre de filosofia d'amor* crediamo che sia da mettere in relazione al contesto in cui questa sezione figura, che non comportava la drammatica evidenza dell'antinomia lulliana in termini così persistenti come nel *Blanquerna*; per la stessa ragione, il *Libre d'Amich e Amat*, in quanto estrema soluzione del dissidio spirituale che governa il romanzo, s'abbandona ad una più dimentica ed appassionata visione del divino.

La comparazione di queste sezioni delle due opere di Ramon Llull ci richiama ad un'ultima annotazione. Anche l'*Arbre de filosofia d'amor*, come il *Libre del Gentil e los tres savis* o il *Libre qui és de l'Orde de Cavalleria*, si avvale di una cornice narrativa entro la quale è disposta la materia dottrinarie. Tuttavia quest'opera, a cui mancano in definitiva tutti i congegni del racconto, denuncia, nel suo complesso ed in misura forse più viva che non le altre due, come un generale andamento narrativo che insorge con una certa frequenza entro le pagine dottrinarie. Ciò non è dovuto, a nostro parere, solo alla genuina vivezza dei procedimenti stilistici, che non vengono trascurati neanche nei momenti di più severa trattazione speculativa per la nativa disposizione dello scrittore, e neppure esclusivamente ad un certo velo impalpabile di fiabesco che a volte sembra avvolgere i capitoli di alcune sue opere in luoghi diversi e distinti, ma soprattutto alla rara possibilità di intrinseca coesione di raziocinio e sentimento, che permette a Ramon di cogliere frutti splendidi, per fantasia creatrice ed immaginosa rappresentazione, anche negli scritti di più rigida composizione speculativa¹. E non si può non riandare con la memoria alle parole del Menéndez y Pelayo: «... las ideas no se le presentaban en forma especulativa y abstracta, sino de un modo figurativo... Pensaba con la imaginación...»².

¹ Ricorderemo solo il luogo, nell'*Arbre de ciència* in cui i parlanti protagonisti sono il Circolo, il Quadrato ed il Triangolo: cfr. *Obres essencials cit.*, p. 829. Come ha giustamente rilevato M. de RIQUER nella sua recensione, in *Revista de Filología Española*, 1957, p. 466, si tratta di «En Cercle», «En Quadrangle», «En Triangle».

² *Orígenes cit.*, t. I, p. 129.

In questa naturale facoltà immaginativa che opera sui più aspri domini della ragione è la medievalità di Ramon Llull ed un altro segno della grandezza di quella «aventura intellectual inaudita»¹ che le sue opere hanno consegnato alla posterità.

GIUSEPPE E. SANSONE

¹ T. CARRERAS i ARTAU, *L'obra i el pensament de R. Llull*, in *Obres essencials cit.*, t. I, p. 60.