

**SEGUACI DEL DIO FELLONE.  
DALLA POESIA TROBADORICA  
AL ROMANZO CORTESE ATTRAVERSO LLULL  
ANNA MARIA COMPAGNA**

### **Introduzione**

Non è solo Dio a tradire.

Nel primo capitolo della Genesi, il racconto culmina nella creazione dell'umanità ('adam), a cui il creatore affida una missione di dominio: "E Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra (Gn 1,26)".

Che l'uomo sia stato creato a immagine e somiglianza di Dio è ancora più vero nel mondo classico, dove addirittura sono le divinità a avere anche qualità, vizi, sentimenti, passioni degli uomini, come ad esempio nell'*Iliade*.

Nel medioevo, che, come ha scritto qualcuno, cerca di trasformare "il mondo di Augusto in quello di Teodosio e Sant'Agostino",<sup>1</sup> l'analogia si conserva, certo privilegiando sempre la posizione di Dio, distanziato dall'uomo e posto, comunque, su un piano superiore rispetto a lui.

Naturalmente questa distanza, questa superiorità, o separatezza, viene, per certi versi, superata, colmata, durante l'umanesimo e il rinascimento.

Ora, non a caso, assistiamo a come durante le prime fasi della cultura volgare il tradimento diventa il meccanismo per eccellenza dal quale scaturisce l'azione della creazione letteraria, a qualsiasi genere appartenga: la lirica, l'epica, il

---

1 <https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2020/02/26/news/cristianesimo-e-cultura-classica-303731/> (pagina consultata il 09/09/2021).

romanzo, generi della letteratura, che per giunta in questo periodo interferiscono fra loro, lo testimoniano.

Il *lauzengier*, il maldicente, singolo o collettivo, può essere considerato il traditore che mette in moto la dinamica dell'amore cortese. Gli *enemigos malos* nel *Cantar de mio Cid*, Gano nella *Chanson del Rolan*, sono i traditori che avviano l'intreccio dei due capolavori dell'epica romanza.

Anche Tristano in Bérout è vittima dei *lauzengiers*.

### Chi tradisce chi?

Certo si tratta di tradimenti scatenati dall'invidia, un atteggiamento da condannare.

La donna rifiuta l'amante fellone, maldicente:

e te son cor ferm e segur  
de falhizo,  
qe de nulh preyador fello,  
per cuy fis domneys es delitz,  
non es per lieys sos precx auzitz.<sup>2</sup>

Poi anche la donna tradirà, quando sarà colmata la distanza, la superiorità, che per ora la pone su una posizione privilegiata, ma non per molto. Si pensi a un genere specifico dei trovatori e dei poeti catalani, come il *maldit*. Si pensi a "*Mala donna i donna de mal: il rebug de l'estimada infedel per part dels trobadors i dels poetes catalans de l'edat mitjana*" (Isabel de Riquer).

Una posizione privilegiata che invece consente a Dio di "tradire", perché lui sa, lui ha i suoi disegni, che l'uomo non conosce. L'uomo può pensare di essere tradito dall'uomo, ma questo è ciò che appare, perché non sa, non conosce i disegni di Dio.

Solo Dio può "tradire" quindi, e all'uomo non resta che chinare la testa, rassegnarsi al suo volere e ai suoi disegni.

Ancora di più è ammesso il tradimento del dio dell'Amore, presente e suffragato nella cultura classica.

Se c'è un dio che tradisce, un dio che viene addirittura

2 Trad.: e tiene il suo animo fermo e sicuro / contro ogni mancanza, / perché la preghiera di nessun fellone, / a causa del quale il perfetto servizio d'amore viene distrutto, da lei è ascoltata. / Peire Ramon de Tolosa (fl. 1180-1220), *Pus vey parer la flore l glay*, vv. 14-18 [http://www.rialto.unina.it/PRmTol/355.13\(Branciforti\).htm](http://www.rialto.unina.it/PRmTol/355.13(Branciforti).htm) (pagina consultata il 09/09/2021). Il nome di Peire Ramon de Tolosa appare in due documenti di Tolosa, risalenti al 1182 e al 1214 (Aubrey, 17). Il contesto è occitano-catalano.

definito fellone, è traditore anche l'uomo, i cui vizi, sentimenti e passioni sono condivisi dalle divinità classiche, e che è stato creato a sua immagine e somiglianza di Dio. Egli tradisce ed è tradito da altri uomini: in amore, in politica, ecc., per amore, per politica, o altro. Il campo di azione si identifica con il motivo dell'azione. L'azione è messa in moto dal tradimento.

Anche le donne entrano nel gioco.

Il motivo del tradimento, per la sua stessa astrattezza, viene personificato come se fosse il terzo incomodo. Il motivo del tradimento, una volta personificato, attraverso il procedimento allegorico in voga nel tempo, finisce col coincidere con l'oggetto che viene tradito.

Amore, Politica, o altro, sono al centro dell'azione. In amore, soggetto e oggetto dell'azione è lo stesso Amore personificato; in politica si tradiscono Pregio, Valore, anche loro personificati.

Amore, Pregio, Valore sono facoltà astratte che vengono concretizzate attraverso le loro personificazioni. Non si tradisce più la persona oggetto del sentimento in gioco, ma la personificazione del sentimento.

## Llull

La tendenza alla personificazione emerge con forza espansiva in Llull che, nell'*Arbre de Filosofia d'Amor* (Parigi, 1298), come sottolinea Colomba (pp. 51-52), si serve dell'immagine allegorica della Filosofia d'Amore in lacrime per rendere in qualche misura la sua inquietudine:

di fronte alle difficoltà sempre crescenti che il suo sistema di pensiero incontra nei circoli della cultura alta, nei luoghi di potere che quella cultura avallano e garantiscono, e soprattutto nell'università di Parigi, "ubi fons divinae scientiae oritur, ubi veritatis lucerna refulget", per la quale il beato subì una costante attrazione.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Colomba (51) si rifà a *Epistola Raymundi ad Universitatem parisiensem in Chartularium Universitatis Parisiensis*, De nifle & Châtelain, Paris 1889, vol. II, p. 141, cit. da M. Romano, *Un modo nuovo di essere autore Raimondo Lullo e il caso dell'"Ars amativa"*, *SL* 41 (2001), pp. 46-52 [46]. In realtà sappiamo che la curia pontificia non risiedeva stabilmente a Roma, la quale rimase comunque un centro politico fondamentale per la riuscita del programma missionario del beato, e fu meta abituale dei suoi numerosi viaggi in Italia (quattordici o addirittura quindici secondo M. Batllori, *Il Lullismo in Italia. Tentativo di sintesi*, Antonianum, Roma 2004, p. 90).

Il discorso era partito da Forgetta (181) che si era occupata della presenza di figure allegoriche nell'*Arbre* di Ramon Llull, e non solo.

Poiché ebbe la possibilità di conoscere le mode letterarie parigine, [il beato] ne sfrutta le risorse metaforiche per compensare la tecnicità del metodo combinatorio e utilizza belle immagini come supporto alla costante astrazione metafisica. Se in modo meticoloso elabora il suo sistema filosofico, in modo altrettanto meticoloso programma le figure che avrebbero dovuto rendere allettanti i suoi scritti. L'allegoria e il simbolismo arboreo, infatti, hanno nella sua opera sistemazione rigorosa che incrementa il suo valore estetico e gli permettono, una volta individuato il fondamento teologico o filosofico al quale far riferimento, di abbandonarsi al più alto lirismo.

Nella riflessione di Llull l'esperienza lirico-cortese, sia pure filtrata da un allegorismo profondo, persiste, soprattutto nell'*Arbre de filosofia d'amor*, e mette in evidenza un legame ideale con due opere contemporanee,

che rappresentano i vertici dell'allegorismo filosofico medievale, cioè il *Roman de la Rose*, di Guillaume de Lorris e Jean de Meung e il *Convivio* di Dante. Che nell'ambito di tre letterature, e nel giro di pochi decenni, la ricerca filosofica si avvalga delle metafore offerte dalla tradizione lirica, costituisce forse più che una coincidenza e ci induce a chiederci secondo quale paradigma epistemologico il desiderio e le sue peripezie psichiche possano offrire modelli di comprensione al più alto livello teorico.

Probabilmente è proprio il *Roman de la Rose* l'opera che "rappresenta, se non la fonte, almeno un prestigioso punto di riferimento per le altre due".<sup>4</sup> Comunque, Forgetta crede

che in tutti e tre i casi il discorso dell'amore abbia la precisa finalità di avvicinare l'astratta speculazione alla intimità dell'esperienza personale, che i lirici andavano mettendo a nudo con la loro esplorazione dei movimenti più primari della psiche, quelli che i medici, d'altra parte, avevano catalogato e descritto come *amor hereos*. Proprio la sistematica adozione del modello nosografico della 'malattia d'amore'

4 Forgetta (p. 182). La studiosa precisa in nota che "Dante conosceva profondamente il *Roman*, ed è molto improbabile che Ramon, il quale proprio a Parigi scrive l'*Arbre*, non lo conoscesse: "Fení Ramon aquest libre prés la ciutat de París, en l'any de MCCX C e VIII, en lo mes de oyturbre", leggiamo alla fine dell'opera.

avvicina il testo di Llull agli altri due, mostrandoci come l'allegorismo 'cortese' possa fungere da griglia concettuale per le più spericolate avventure speculative.<sup>5</sup>

Pochi dubbi che Llull abbia intrapreso la stesura dell'*Arbre de filosofia d'amor* per lo scarso successo riservato al suo metodo presso il pubblico degli studiosi parigini.<sup>6</sup> Poiché l'arma del sapere era fallita, il beato tenta quella dell'amore,<sup>7</sup> coniugando la filosofia con la letteratura:

con delle movenze degne di un romanzo cortese, Ramon si presenta catapultato in una dimensione quasi fiabesca. Lo scenario che ci dipinge è questo: un bel prato con al centro un grande albero ed una fontana. A completare il quadro è la presenza di una bella donna in lacrime, rifugiata sotto l'ombra del grande albero ed un uomo — presenza tutt'altro che casuale — che avendola notata è mosso dalla curiosità di saperne di più sulla sua condizione e sul perché di così disperato pianto. La donna rappresenta la *Filosofia d'amor*; mentre l'uomo è lo stesso Ramon Llull che da io narrante non rinuncia a divenire anche protagonista dell'opera. Presto sarà scoperto il motivo di tale pianto.<sup>8</sup>

La donna dice di essere Filosofia dell'Amore e di piangere e lamentarsi perché ha pochi amatori, mentre sua sorella, Filosofia del Sapere, ne ha molti più di lei. La sua non è invidia, ma disperazione perché

los homes, can comensen apendre scienciès, comensen amar saber per mi, car sens mi no poden amar saber; e con saben les sciencies, amen la filosofia d'aqueles e an-ne feyts molts libres e moltes arts; e adeliten-se en amar les sciencies, e no amar mi ni ma filosofia d'amar, qui és pròpiament de ma essència e natura.<sup>9</sup>

A questo punto la correlazione con lo scritto di Margherita Porete, suggerita Pereira (p. 392), è più che evidente: "Filosofia di sapere e Filosofia d'Amore sono in stretta correlazione con la coppia *sciencia/amancia*, ma anche come figure allegoriche, con due personaggi centrali del *Miroir*

5 Forgetta, pp. 182-183.

6 Come cita Forgetta (p. 183), egli scrive nel Pròleg: "Ramon, estant a París, per so que pogués fer gran bé per manera de saber, lo qual no podia aportar a fi e a compliment, consirà fer gran bé per manera d'amor; e per asò preposà fer aquest dell'*Arbre de filosofia d'amor*."

7 Schib (p. 5).

8 Forgetta (184).

9 Ramon Llull (p. 18).

di Margherita Porete, *Entendement de Raison e Entendement d'Amour*" che a sua volta evoca *l'Intelletto d'Amore* dantesco (Pereira, 394).

Il discorso di Llull si sviluppa lungo la sua produzione lulliana precedente e successiva all'*Arbre*: Forgetta (p. 185) affianca *l'Arbre* il *Llibre d'amic e amat*, che risale al 1276-1278 e poi viene inserito posteriormente nel *Blanquerna* (1283), senza trascurare le difficoltà di una tale operazione.<sup>10</sup> Lo slancio mistico del *Llibre* verrà riproposto nel meno famoso *Arbre* in maniera diversa: l'ascesi del *Llibre* coincide con il *Llibre* stesso, che mantiene una sua autonomia, come asceti e come libro, anche quando viene inserito nel *Blanquerna*, perché immesso in quanto operetta a sé, a mo' di scatole cinesi (sia pure solo due), senza interferire con la scatola più grande in cui esso è inserito e dalla quale si può tranquillamente estrarre. Lo slancio mistico dell'*Arbre*, invece, riprende "uno schema assai caro a Llull, quello dell'albero, riconducibile in particolar modo all'*Arbre de ciència*" (Forgetta, p. 187); una struttura, il cui funzionamento risiede nello schema lulliano dell'albero-simbolo.

Ed è nell'*Arbre* che si farà ancora più evidente l'intenzione di una sintesi tra *enteniment* e *amor*. Comunque,

anche in un contesto così delicato qual è quello del passaggio dall'*amic* al *novell amic* si mostreranno fondamentali le personificazioni allegoriche e gli stilemi cortesi. Come del resto in gran parte del testo e, soprattutto, come abbiamo avuto modo di vedere, nel prologo in cui viene preannunciato il vero desiderio di Llull: giungere ad una fusione tra *sciencia* e *amancia*. È all'allegoria del prologo dell'*Arbre de filosofia d'amor*, che Llull affida il concetto fondamentale che intende dimostrare nell'opera. È proprio in questo scenario cortese pazientemente ricreato che 'Ramon' consola la "bela dona molt ornadament vestida" che «plorava, planya" e si lamentava della sua dolorosa condizione. Ricordiamo che la *dona*, è *Filosofia d'amor* e la dolorosa condizione che l'affligge sta nel fatto che gli uomini, nel processo di conoscenza, siano più attratti da sua sorella, *Filosofia de saber*, che da lei.<sup>11</sup>

Si pensi a *le dones d'amor* che, nelle riflessioni mistiche di Llull,

10 "Rubió fa notare come la struttura combinatoria della prima venga a scontrarsi con il fluire costante, senza ordine preciso e quasi improvvisato, delle trasfigurate immagini che pullulano nella seconda" (Forgetta, 186).

11 Forgetta, pp. 199-200.

rappresentano le radici dell'albero simbolico cioè i nove principi divini che vanno da *Bonea* a *Gloria*, quando, nella parte finale del testo, si adoperano per consolare la dama d'amore che piange la perdita del proprio amico. L'esortazione è quella di non affliggersi e disperarsi per tale perdita ma, al contrario, di perseverare nella conquista di nuovi uomini in grado di amare in modo assoluto così come l'amico morto aveva insegnato. Bellissimo è il passaggio, degno delle più alte rappresentazioni cortesi, in cui si cancella il confine tra il personaggio allegorico e quello, romanzesco, di una dama da consolare:

Calava amor e tenia son cap enclí, e no valien a ses dolors e langors les consolacions que li deihen bonea, granea, duració e poder. [Ramon Llull 132]

Con la stessa finalità espressiva appaiono nel testo immagini quali: *corda d'amor*, forte legame intercorrente tra l'amico e il suo amato; *àguila d'amor*, che esprime l'alto amore; *metge d'amor* e *desigs* o *desirs*, che fungono da messaggeri dell'amore.<sup>12</sup>

Se le *dones d'amor*, radici dell'albero simbolico, si identificano con i nove principi divini – da *bonea* a *gloria* –, i *donzells d'amor* incarnano lo sviluppo di ogni dignità: *bonificar*, *magnificar* ecc.

La tematica amorosa, sia pure mistica, lo stile e la tecnica di scrittura assai vicina a quella dei trovatori e del *Roman de la Rose* convergono in “una vera e propria storia narrata in un registro romanzesco attraverso i temi della malattia, la prigionia, il giudizio, il testamento e, soprattutto, i particolari relativi alla morte dell'amico” (Forgetta 195) [...]; è qui che “le figurazioni allegoriche già presenti nelle parti precedenti svolgono appieno la propria funzione e, soprattutto, vengono definite in esplicita relazione con i contenuti intellettuali dell'*ars*” (Pereira 401, citata da Forgetta 195). È in questo ordine che si procede a romanzare gli *accidents d'amor*:

vengono descritti la malattia e i rimedi che il 'medico d'amore' gli darà [all'amico], cioè medicine fatte con le radici d'amore; la sua debolezza nell'osservare la cura del medico e il peggioramento delle sue condizioni di salute dopo averla osservata; la sua paura di morire e la fuga in un bosco per cercare di allontanarsi il più possibile dal proprio amato (in questo caso sarà ovviamente accompagnato da 'minorità' e 'contrarietà' d'amore). L'incontro con la 'donna d'amore' farà comprendere lo spirito che anima l'ami-

12 Forgetta, pp. 186-187.

co: egli preferisce morire una volta per tutte piuttosto che sostenere dolori e penitenze per amore. Giudicato dall'amato, accusato da un avvocato introdotto dalla 'donna d'amore' è condannato a morire. L'impresa si rivela quanto mai difficile visto che le qualità di 'bontà, grandezza, etc.', che egli aveva rispettato, infondevano ancora in lui forza vitale. Gli era perciò quasi impossibile esalare l'ultimo respiro. Il corpo del moribondo viene infine trasportato per il mondo affinché constati il contrasto tra miseria e ricchezza, i peccati che vi regnano, la falsità e l'ipocrisia, il morire degli uomini per *les terres i per les guerres*. Soltanto una volta giunto in Terra Santa ed al ricordo della passione di Gesù Cristo, il suo cuore soffoca ed egli muore per il dolore. Il seppellimento è accompagnato da un lungo epitaffio mentre afflitta rimarrà la donna d'amore.<sup>13</sup>

Non si tratta forse di una certa persecuzione da parte di Amore? A un certo punto, i tradimenti si moltiplicano e da quello di Amore ne scaturiscono altri, quelli che subisce l'uomo dai principi divini rappresentati da *dones d'amor*, cioè la sua personificazione scissa in più figure allegoriche: bontà, grandezza, ecc., anche loro conducono gli uomini a morire per *les terres i per les guerres*. Anche se, quando finalmente l'amico troverà la morte, la donna d'Amore ne resterà afflitta, nonostante che sia stata proprio lei a spingerlo a annientarsi.

Eppure, il registro romanzesco non è fine a se stesso e continua a alternarsi al procedimento logico-algebrico: c'è da chiedersi se il meccanismo che lo permette non siano proprio la tendenza alla personificazione e le figure allegoriche che ne scaturiscono. Accanto ai procedimenti logici continua a rimanere una certa vena narrativa. Come dimostra la parte dedicata a *Les honors d'amor*.<sup>14</sup>

E infatti, morto l'amico, sarà *el novell amic* a intraprendere ora un lungo pellegrinaggio per il mondo, a conclusione del quale egli abbandonerà la vita sociale, ma non per molto.

Dinanzi ai grandi disagi, la tentazione di ritirarsi dal mondo è forte, bisogna però perseverare e continuare a credere nei propri principi, continuare a dimostrare la validità delle proprie idee. Questo è quanto Ramon pare consigliare agli uomini e a se stesso.<sup>15</sup>

Ma qual è il frutto di amore? "Dio è unico frutto d'amore così come è principio e fine di tutto, sia in campo materiale

13 Forgetta, p. 195.

14 Forgetta, p. 196.

15 Forgetta, p. 196.



che in quello spirituale.”<sup>16</sup> Così viene superato il suo tradimento, necessario per potere esercitare la sua grandezza e onnipotenza. E forse è proprio superare il tradimento di amore a svelare l'intenzione di una sintesi fra *entertainment* e *amor*.

### Il *Roman de la rose*

Ora, se la personificazione delle facoltà astratte, siano esse sentimenti e/o inclinazioni e/o qualità e/o altro, caratterizza il *Roman de la Rose*, è qui che possiamo trovare traccia di quel Dio fellone del quale stiamo delineando il percorso. Tracce precedenti al suo emergere con forza espansiva in Llull.

L'opera fu iniziata nel 1237 da Guillaume de Lorris, che ne scrisse 4058 ottonari; in seguito, fu ripresa e completata, con più di 18.000 versi, da Jean de Maung tra il 1275 e il 1280. Il successo fu immenso, tanto che il testo fu uno dei più diffusi di tutto il Medioevo: di esso ci rimangono all'incirca 300 manoscritti.

Il *Roman de la Rose* appartiene al genere del poema allegorico che presto si caratterizza per la prosopopea (figura retorica presente nel mondo classico e nella Bibbia) di vizi e virtù umane. Il *Roman de la Rose* rende credibile la personificazione degli astratti inserendola nella realtà onirica. Il poema inizia con la descrizione di un sogno allegorico fatto dal poeta stesso, Guillaume de Lorris, quando aveva venti anni. L'io narrante si pone come obiettivo la conquista di un simbolo rappresentante il sesso della donna amata, nonché l'amata stessa: una rosa. Ciò è possibile mediante l'intervento di Amore. Quest'ultimo, però, ferisce il protagonista mentre sta attraversando il suo regno. In questo abitano diverse figure, di cui le più rilevanti sono Invidia e Bell'Accoglienza, poiché funzionali alle vicende successive. Infatti, dopo che l'amante è riuscito a dare un bacio alla rosa, Invidia cattura Bell'Accoglienza, rendendo impossibile l'avvicinamento ad Amore. Nella parte successiva del *Roman de la Rose*, quella di Jean de Meung, con l'aiuto di Venere, il protagonista riesce a penetrare nel castello e a consumare l'atto d'amore. I due autori sono diversissimi. Il primo è ancora un autore cortese che segue l'*Ars amandi* di Ovidio; il secondo è un prodotto della cultura enciclopedica del XIII: la sua parte di poema presenta numerosissime digressioni, racconti secondari, discussio-

16 Forgetta, p. 197.

ni filosofiche sulle più disparate questioni, ma anche e soprattutto sull'amore, redigendo una raccolta delle conoscenze dell'epoca sulla materia e presentando un punto di vista radicalmente contrastante con quello di Guillaume. Questi descrive Amore personificandolo, anche se non è né un vizio, né una virtù: lo arma di arco e frecce e gli fa colpire il protagonista nel cuore, instillandogli il sentimento amoroso (versi 1683-1693). Il legame che unisce l'amante e Amore è quello del *servitium amoris* cortese, che deve le origini del suo linguaggio e delle sue leggi interne al sistema vassallatico, il tutto in linea con la poesia dei trovatori. Jean de Meung nel suo enciclopedismo predilige Boezio, fra i tanti autori che recupera e rielabora, e si concentra sul *De consolatione Philosophiae*, forse proprio per il largo della personificazione degli astratti; nel descrivere Fortuna (vv. 4812-4828, 4863-4864, 4871-4874, 4919-4930), ad esempio, riprende fedelmente, nel contenuto, un passo del trattato boeziano (II.XV). In entrambi le opere si dichiara che è preferibile e che giova di più essere sfortunati, poiché, nella sfortuna, si può conoscere il mondo per com'è davvero, senza illusioni dovute al ben procedere delle cose; situazione, comunque, destinata anch'essa a decadere, in quanto Fortuna è tutt'altro che stabile. Per i due, nella malasorte: si diventa saggi comprendendo i veri valori, si incontrano gli uomini onesti (l'amicizia è il maggior bene), si fa esperienza e si comprende la realtà circostante. Dopo Vizi e Virtù, sentimenti come Amore anche una condizione, Fortuna, viene personificata.

E forse anche in questo caso un più esteso uso della propopea fa da commutatore nel transito de *Roman de la Rose* da una prima parte, perfettamente inserita nel genere della narrativa cortese, lunga o breve che sia, a una seconda parte che ha più del trattato che romanzo: da un autore a un altro autore: da un prodotto del 1237 a uno di una quarantina d'anni successivo.

Nell'*Arbre de Filosofia d'Amor*, quasi coevo alla seconda parte del *Roman de la Rose*, come abbiamo visto, il registro romanzesco continuerà ad alternarsi a quello del trattato e il meccanismo che sembrerà permetterlo saranno ancora una volta l'estesa tendenza alla personificazione degli astratti.

Se da un lato l'elemento allegorico allargava il suo campo di azione, intensificandosi con l'espansione della propopea dai soli vizi e virtù, a altri astratti, come il sentimento dell'Amore, sacro o profano che sia, e la condizione della Fortuna; dall'altro lato esso si indeboliva scontrandosi

con un elemento nuovo, agli antipodi, che ne indeboliva le forze e ne guadagnava terreno, ma nello stesso ne veniva potenziato, coniugandosi al suo opposto: era la ricerca di verità concrete, reali, scaturita da nuove esigenze. Si pensi all'inserimento del racconto della prima parte del *Roman de la Rose* nella realtà onirica, per renderlo, come abbiamo accennato, credibile.

Questa esigenza di realismo la troviamo già nel precedente *Roman de la Rose* di Jean Renart<sup>17</sup> (detto anche, posteriormente, *Guillaume de Dole*, onde evitare che uno degli eroi del romanzo venisse confuso con quello del protagonista del più famoso *Roman de la Rose*), dedicato a Milo de Nanteuil, vescovo di Beauvais.<sup>18</sup> La storia si basa sul tema della castità di una donna, castità messa alla prova da un traditore che fornisce prove false. L'imperatore Corrado si innamora senza averla vista, grazie a una canzone di un troviero, di Liénor, sorella di Guillaume de Dole. Lui invita il fratello alla sua corte, dove si cimenta in un torneo. Il siniscalco dell'imperatore, geloso del nuovo venuto, va a Dole e riesce a sapere per mezzo di un trucco dalla madre di Liénor un dettaglio intimo sulla giovane figlia (lei ha sulla coscia una voglia a forma di rosa). Il siniscalco può dunque sostenere davanti all'imperatore che lei si sia concessa a lui. Liénor decide di smascherare l'impostore, mandandogli, da parte di un'altra donna che il siniscalco aveva corteggiato invano, una borsa contenente un anello, un fermaglio e una cintura; poi si reca alla corte dell'imperatore, sostenendo che il siniscalco l'aveva violentata rubandole gli oggetti che lei gli aveva fatto mandare. Il siniscalco giura di non avere mai veduto la giovane donna: Liénor allora rivela il dettaglio della rosa, confondendo il siniscalco (smascherato ormai dall'evidenza), e sposa quindi l'imperatore. In questo testo, per le sue allusioni a fatti contemporanei, sfrondata degli elementi meravigliosi propri della tradizione bretone, Jean Renart manifesta una preoccupazione di attualizzazione sì da orientare il romanzo sulla scia del realismo; Renart è inoltre il primo autore a inserire degli intermezzi lirici cantati che vengo-

17 I suoi componimenti poetici contengono una descrizione realistica della vita quotidiana medievale. I suoi personaggi sono ritenuti dotati di una significativa profondità psicologica e si dice sia stato il più abile maestro del "romanzo realistico" della letteratura in antico francese

18 Vescovo eletto nel 1217, consacrato nel 1222, al suo ritorno dalla crociata, e morto nel 1234. Gli specialisti datano questo romanzo sia al 1208-1210 (Rita Lejeune, ed. del 1936) sia al 1228 (Félix Leconte, ed. del 1962).

no a sottolineare e a commentare l'azione, un procedimento che sarà ripreso da altri autori. Comunque, il romanzo francese avanza sulla via del realismo e supera la precedente commistione col trattato filosofico, abbandonando la prosopopea.

### Mito e realtà (*La Faula di Guillem De Torroella*)

Di solito quando si parla di come il romanzo medievale coniughi al suo interno mito e realtà si pensa a un arco di tempo abbastanza lungo (Varvaro), nel quale l'avvicinamento al reale sembrerebbe progressivo. Non stupisce, perciò, che nella *La faula* di Guillem de Torroella, quando siamo nell'ultimo quarto del secolo XV, si possa cogliere un significato politico da collegare all'infame tradimento subito da Artù:<sup>19</sup>

[...]  
Les chevaliers et les barons feront  
rempart à l'infame trahison,  
qu'ils ont jadis ourdie contre vous."  
(vv. 889-891)

Tradimento dovuto al venire meno agli impegni di fedeltà e di lealtà verso *Amours* e *Valors*, personificate in due sorelle di Artù:

Sachés qu'il est lo rey Artus;  
cestes dames sont dos sorors:  
l'un'est Amours, l'autre Valors,  
qui ja soloyent etre roynes;  
or ne sont veves e orfaynes,  
pour ce sount de drap neyr vetus;  
au roy sount pour secors venus,  
coma fames desconsoléas,  
qui sount a tort desaritéas  
de maris e de senhoria  
pour viuté e pour trixeria,  
que anch en poy dompney e pris.  
(vv. 736-747)

19 "La faula est une histoire en vers écrite à la première personne, qui offre une version singulière des événements qui eurent lieu après la *Mort li roi Artu*. C'est donc, parmi d'autres aspects, un prolongement de la vieille poésie troubadouresque dans les Pays catalans pour ce qui est de la langue, mais aussi du roman courtois français pour ce qui est du contenu" (Compagna, 10-11).

La conseguenza è quello che vede Artù riflesso in “*Scalibor*”, sa “*bona peya*” (v. 764):

“[...] uns vey ab los hulhs bandats.  
e són alegres e pagats,  
sí que no-s deu far segons dreyt;  
e·ls altres són liatz streyt,  
pes e mans, sí con trop dolens,  
que sembla que adés breumens  
degen trestuyt resebre mort.”  
(vv. 1149-1155)<sup>20</sup>

Non può non sorgere il dubbio che il poema abbia un suo significato politico, data la storia individuale e collettiva che aveva vissuto Guillem de Torroella, seguace di Jaume di Maiorca detto il Temerario (Catania, 5 aprile 1315 – Lluçmajor, 25 ottobre 1349), in una guerra che avrebbe portato al suo annientamento da parte del cugino, Pere *el del punyalet*. Dal tradimento in amore al tradimento politico il passo è breve. Anche Valore, sia esso pregio e/o coraggio, virtù e/o sentimento, è tradito e tradisce, è abbandonato e abbandona. A virtù non si contrappongono più vizi, ma sentimenti.

### Ovidio

E dietro tutto questo continua a esserci Ovidio.

Come rileva Cabré (23), Ovidio faceva parte del ciclo successivo alla lettura degli *auctores* minori: la scolastica proponeva il suo studio dopo una preparazione di base. Quindi non stupisce che un autore come Joan Roís de Corella, che aveva superato i corsi previsti dalla scuola di teologia, traducesse e riscrivesse a suo modo testi latini. Non altrettanto si può dire per Ausiàs March, o altri scrittori formati nel XV secolo come Joanot Martorell: la loro padronanza del la-

20 Questa la spiegazione che dà Artù di quel che vede nella spada: “Aycests qui soun ab vis bandé, / biaux amis, sont les riches roys;/ mais tu ne ses mie pour quois / ilh sount emsi jolis e bau: / avaressa, que riens no vau, / los tient d’avoir plens e’nsayzitz, / et paubres de valours et pritz,/ car de pritz ne han il recordança, / amis, car hui manysconoy-sança / e si los te non ensagés, / menysconoyscen tan verités, / pour ce sount jolis devoyant. / Or te diray de l’autra gant, / que tu voys cuysse fourt liée / se sount ilh que valour agréé; / e car les voys si fort liés / pourten spuoir e luyé / de fayre se qui’s veudron fer; / ne un depoyr, segons le cuer, / quant se souspirent la lur moya; / pour quoy te di que cesta voya. [...]” (vv. 1162-1182).

tino non era certo quella di un teologo come Corella, anche perché erano cavalieri di corte e probabilmente non avevano neanche frequentato una scuola di grammatica. Certo un importante corpus di traduzioni in catalano spiegherebbe la loro conoscenza di seconda mano di testi classici. Tuttavia, fra Antoni Canals, domenicano specializzato in traduzioni per la nobiltà, aveva consigliato ai suoi lettori che “*hom deu llegir llibres aprovats, no pas llibres vans [...], ni llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*”.<sup>21</sup> E quindi, secondo Cabré, i testi ovidiani indicati da Canals potevano essere sentiti come una minaccia, e forse per questo non sono stati tradotti in catalano medievale né gli *Amores*, né *l’Ars amatoria*. Eppure, Cabré è propenso a concedere a March il beneficio del dubbio, e pensare che egli abbia letto qualche “*libres provocatius a cobejança*”, includendo forse la doppia elegia di Ovidio sul tema dell’*odi et amo*.<sup>22</sup> A questo punto c’è da chiedersi se i “*llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*” condannati da Canals non siano veramente esistiti anche in catalano, come per certi versi il *De Vetula* in castigliano, e che, considerati una minaccia, senz’altro non solo da Canals, siano stati in qualche modo censurati e perduti. Si pensi alla tradizione della storia di Tristano e Isotta. D’altra parte, non dimentichiamo che esistevano anche volgarizzamenti in altre lingue assai vicine al catalano, in francese ad esempio, e che la recente critica

21 La citazione è di Cabré (p. 23): “I quote Canal’s preface to his version of Pseudo-Bernard of Clairvaux, *Liber de modo bene vivendi ad sororem*, as printed in Próspero de Bofarull y Mascaró, *Documentos literarios en antigua lengua catalana (siglos XIV y XV)*, Colección de Documentos Inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, 13 (Barcelona, Archivo [de la Corona de Aragón], 1857), p. 420. I have edited the fragment”.

22 “Ovid was part of school reading for any student who had gone past the *auctores* minores. Corella had been trained in theology; in consequence no one doubts his ability to translate and adapt Latin texts. In the case of March, or other accomplished fifteenth century writers such as Joanot Martorell, their likely command of Latin is often neglected on the grounds that they were courtly knights and had not attended a grammar school. An important corpus of translations into Catalan would then account for their second-hand knowledge of classical texts. However, friar Antoni Canals, a Dominican who specialized in translations for the nobility, once advised his readers that ‘*hom deu llegir llibres aprovats, no pas llibres vans [...], ni llibres provocatius a cobejança, així com Llibres De amors, Llibres De art de amar, Ovidi De vetula*’.<sup>32</sup> This is a clear reference to a set of Ovidian texts; neither *Amores* nor *Ars amatoria* were ever translated into medieval Catalan, and yet their presence was felt as a threat. I am inclined to give March the benefit of the doubt, and think that he had read some ‘*llibres provocatius a cobejança*’, perhaps including Ovid’s double elegy on the *odi et amo* theme” (Cabré, 23-24).

che studia ricezione medievale nei domini latino, catalano, francese e italiano, tende a sfumare l'opposizione tra latino e volgare a favore di una visione più complessa dei rapporti tra testo, traduzione e commento.<sup>23</sup>

### Conclusioni

Per concludere, non mi resta che sottolineare una volta di più come la letteratura catalana possa offrire un campo privilegiato per una *quête* del dio fellone all'epoca de *Roman de la Rose* e Dante e oltre. Ancora un segno, prima di Ausiàs March, lo possiamo trovare nella versione laico-materialistica dell'eros infedele, fornita da *Lo cambiador* di Jordi de San Jordi, nella magistrale interpretazione di Isabel de Riquer.

### Bibliografia:

- Aubrey E., *The Music of the Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- Cabré Ll., *Ovid's "odi et amo" and its presence in the poetry of Ausiàs March*, in A. Coroleu, B. Taylor (a cura di), *Latin and vernacular in Renaissance Iberia: Ovid from the Middle Ages to the Baroque*, Manchester Spanish & Portuguese Studies, Manchester, 2008, pp. 17-24.
- Colomba C., *Alcuni esempi di prosopopea lulliana: tra allegoria e coscienza narrativa*, in "Studia Lulliana" 59, 2019, pp. 35-52 [http://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/studiaLulliana/index/assoc/Studia\\_L/ulliana\\_/2019v059/p035.dir/Studia\\_Lulliana\\_2019v059p035.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/studiaLulliana/index/assoc/Studia_L/ulliana_/2019v059/p035.dir/Studia_Lulliana_2019v059p035.pdf) (pagina consultata il 09/09/2021).
- Compagna A.M., v. Guillem de Torroella. *La faula*.
- Forgetta E., *Ramon Llull: l'allegorismo 'cortese' nell'Arbre de filosofia d'amor*, in "Quadens d'Italià" 18, 2013, pp. 181-200 <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v18-forgetta> (pagina consultata il 16/09/2021).
- Guillem de Torroella, *La faula*, a cura di A.M. Compagna, tr. di J.-M. Barberà, Garnier, Paris, 2020.
- Pereira M., *La sapienza dell'amore: motivi comuni e sviluppi diversi nell'Ars amativa boni e nell'Arbor philosophiae*

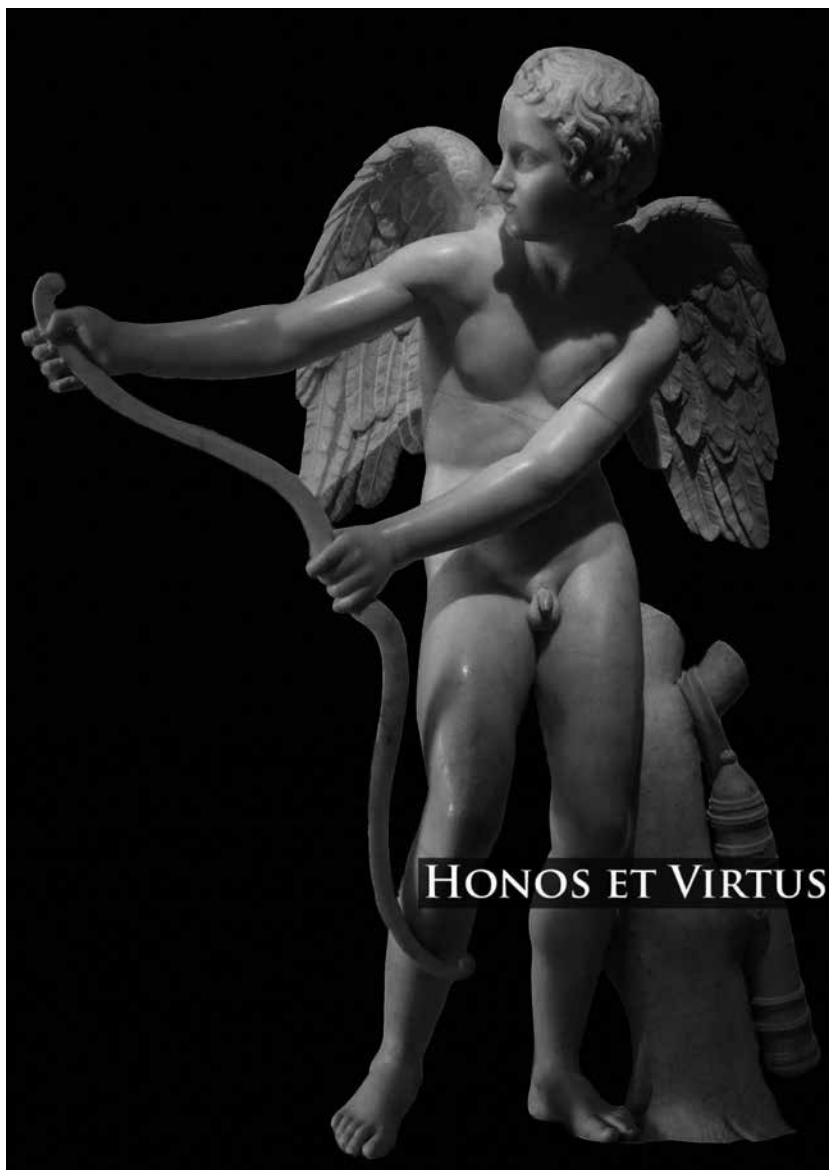
<sup>23</sup> *Traire de latin et espondre. Études sur la réception médiévale d'Ovide*. Craig Baker (Craig), Mattia Cavagna, Elisa Guadagnini (eds.). Garnier, Paris (2021).

- amoris, in *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico II d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, a cura di A. Musco, M. M. Romano, Brepols, Turnhout, 2008 (Subsidia Lulliana, 3).
- Ramon Llull, *Llibre d'Evast Aloma e Blanquerna*, Ed. 62, Barcelona, 1962.
- , *Arbre de filosofia d'amor*, a cura di G. Schib, Barcino, Barcelona, 1980.
- Riquer I. de, *Lo Canviador de Jordi de Sant Jordi: maldit*, in "Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona", 45, 1996, pp. 239-258 <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195353> (pagina consultata il 16/09/2021).
- , *Mala domna i Dona de mal: il rebuig de l'estimada infedel per part dels trobadors i dels poetes catalans de l'edat mitjana*, in *Caplletra*, 39, 2005, pp. 141-169 <https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/281060/368738> (pagina consultata il 16/09/2021).
- Varvaro A., *Mito e realtà della cavalleria tra il 1200 e 1400. Alcuni esempi*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale. Todi, 9-12 ottobre 2005*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 27-43.

### In margine:

"Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido" (Ogni amante è un guerriero, e Cupido ha il suo accampamento) Ovidio, *Amores*, I, 9, 1.





*Nella foto: Eros che incorda l'arco, Musei Capitolini,  
Roma [https://twitter.com/HonosetVirtus/  
status/988697231216824320/photo/1](https://twitter.com/HonosetVirtus/status/988697231216824320/photo/1)  
(pagina consultata il 16/09/09).*