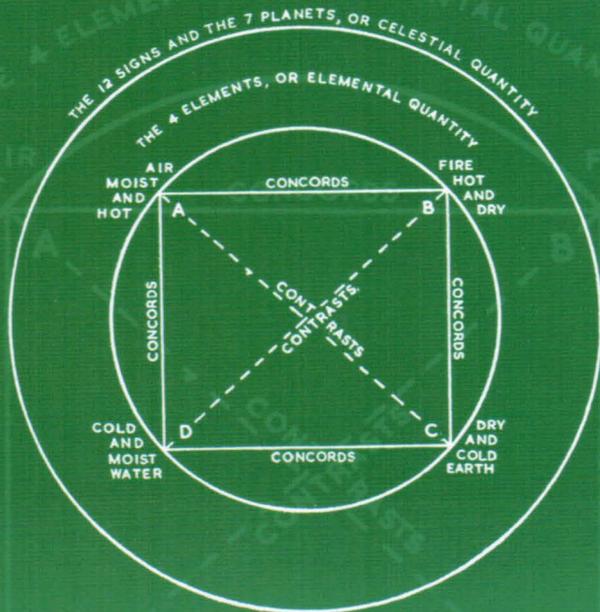


FRANCES AMELIA YATES



RAIMONDO LULLO E LA SUA ARTE

Saggi di lettura

a cura di
SARA MUZZI

ROMA 2009
ANTONIANUM

Nel 1949, Frances A. Yates stava apprestandosi a scrivere quello che sperava sarebbe stato un libro su Giordano Bruno, redigendo i compendi delle sue opere latine. Fu la molteplicità dei riferimenti a Raimondo Lullo a spingerla a studiare questo autore, prima di proseguire con gli studi bruniani. Cominciò con il *Tractatus novus de astronomia*: Lullo credeva di aver trovato un modo di calcolare a partire dagli schemi fondamentali della natura, un'Arte che poteva essere applicata, per analogia, a tutte le arti e le scienze. Aveva costruito i suoi sistemi sugli schemi elementari della natura, combinati con gli schemi divini formati dalle Dignità, o attributi divini, posizionati su ruote combinatorie. Gli studi della Yates su Bruno durarono più di 40 anni; per comprenderne a fondo il pensiero, aveva investigato il ruolo del Lullismo nel Rinascimento e le origini dell'Arte di Raimondo Lullo, mettendo in luce, con una nuova luce, tre figure che tradizionalmente erano viste come isolate nella storia del pensiero: Eriugena, Lullo e Bruno, profondamente legati "in una coerente linea di sviluppo". I due saggi tradotti in questo volume, *The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements* e *Ramon Lull and John Scotus Erigena*, erano stati pubblicati rispettivamente nel 1954 e nel 1960 nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. La Yates ne stava preparando una ristampa, che comprendeva anche altri studi, ma non riuscì a vederla terminata. Dopo la morte della celebre studiosa, gli amici, J. N. Hillgarth e J. B. Trapp, pubblicarono i tre volumi di FRANCES A. YATES, *Lull and Bruno. Collected Essays*, London 1982-1984, di cui questi saggi fanno parte. Nel primo testo, la Yates era riuscita ad indicare l'importanza delle Dignità e degli Elementi nel pensiero lulliano, ma fu solo nel secondo saggio che poté mostrare come le Dignità fossero cause primordiali creative e gli Elementi il primo effetto del loro potere creativo, che spiega la grande importanza delle Figure degli Elementi nell'Arte di Lullo, proponendo una nuova direzione per la ricerca sulle fonti di Lullo. La principale fonte lulliana non era né araba né ebraica, ma cristiana: il *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena. L'attività di studiosa della Yates viene ripercorsa nell'*Introduzione* di Maurizio Cambi, che offre un ritratto di un personaggio così affascinante, estraneo al modo accademico, e suggerisce una chiave di lettura per questi testi su Lullo che oggi appaiono pionieristici e appassionati, ma "non troppo ricchi di profondità ermeneutica". L'aggiornamento delle indicazioni bibliografiche date dalla Yates è stato curato da Michela Pereira.

FRANCES AMELIA YATES

(Southsea, Hampshire 1899 - Surbiton, Surrey 1981)
Dame Frances Amelia Yates, che E. Garin definì «una studiosa così singolare del Rinascimento, che ha imposto agli storici fatti e problemi che non è più possibile ignorare», era nata a Southsea, Hampshire, nel 1899. Utilizzando un corso per corrispondenza e frequentando alcune lezioni all'University College, si laureò come esterna all'Università di Londra. Ottenne, come interna, un Master of Arts, nel 1926. Lontana da qualsiasi tipo di formazione tradizionale, poté seguire liberamente le sue ricerche che la portarono ad una lunga e proficua collaborazione con il Warburg Institut. L'attenzione della Yates, a partire dagli scritti pubblicati sul *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* negli anni Trenta, si è soffermata soprattutto su Giordano Bruno, da lei considerato il centro reale di tutti i suoi studi. Nella ricostruzione del pensiero di Bruno e della tradizione ermetico-cabalistica, la Yates si è dedicata ad altri pensatori quali Raimondo Lullo, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Tommaso Campanella, Giulio Camillo Delminio. Gli studi di Frances A. Yates, dedicati agli aspetti della cultura e del pensiero cinquecenteschi e seicenteschi che mostrano le radici filosofiche e religiose della "rivoluzione" scientifica, hanno per oggetto tradizioni intellettuali che concernono la cultura europea nella sua unità. Nel discorso tenuto a Pisa in occasione dell'assegnazione del Premio Internazionale Galileo Galilei dei Rotary Italiani, nel 1978, la Yates disse «Così, vedete, sebbene io abbia vissuto tutti questi anni in Inghilterra, sempre nella stessa casa, grazie all'Istituto Warburg io sono cittadina del mondo e in Italia mi sento perfettamente a casa mia. Cercando di fare del mio meglio nei limiti delle mie capacità ho cercato di operare per una intesa europea e questo vuol sempre dire operare per l'Italia. Ho qualche seria lacuna nella mia preparazione per questo compito: parlo poco italiano, come scoprirete presto. Questo perché la mia cultura italianizzante è stata soprattutto il risultato di letture e di amicizie con italiani anglicizzanti. Io ho passato in Italia tutto il tempo che ho potuto, ma vorrei averne passato di più». Notevoli furono le onorificenze di cui venne insignita; le sue opere sono state tradotte in molte lingue. Le sue numerose pubblicazioni sono elencate all'interno di questo volume.

ISBN 978-88-7257-080-7



€ 16,00

MEDIOEVO

18

CENTRO ITALIANO DI LULLISMO
3

FRANCES AMELIA YATES

**RAIMONDO LULLO
E LA SUA ARTE**

Saggi di lettura

a cura di
SARA MUZZI

ROMA 2009
ANTONIANUM

Si ringrazia, per la concessione degli Italian language excerpt rights,
l'International Literary Agency

Publicato con il contributo di



Oltre il Chiostro. Associazione di Persone e Progetti, Napoli



Libreria Internazionale Francescana, Santa Maria degli Angeli - Assisi

© by Pontificio Ateneo Antonianum
Edizioni Antonianum
Via Merulana, 124 – I – 00185 ROMA
Tel. 06/70373461 - Fax 06/70373604
Web: www.antonianum.eu
Email: edizioni@antonianum.eu

ISBN 978-88-7257-080-7

Presentazione

“Questo articolo non ha una conclusione, poiché non è una fine, ma un inizio”, scriveva Frances A. Yates nella pagina finale di *The Art of Ramon Llull. An Approach to it through Llull's Theory of the Elements*, il pionieristico studio che nel 1954 aprì una nuova prospettiva sul pensiero del filosofo catalano rinnovando in Europa l'interesse per l'*ars*, che si era quasi spento dopo la vasta diffusione nell'età rinascimentale e barocca giunta al suo apogeo con le edizioni curate da Lazzaro Zetzner nel 1598 e da Ivo Salzinger negli otto volumi stampati a Mainz fra il 1721 e il 1742.

Di un nuovo inizio davvero si trattava, perché la studiosa inglese non si poneva in continuità con gli studi lulliani di ambito letterario, basati sull'attribuzione a Lullo della funzione di 'padre della letteratura catalana' a fine Ottocento e rinvigiti dal significato politico degli studi in difesa della lingua e della cultura della Catalogna nella Spagna franchista; e neppure essa prendeva le mosse dall'importante lavoro – che ovviamente ben conosceva – dei fratelli Carreras y Artau, che avevano dedicato al filosofo catalano quasi un intero volume della loro storia regionale della filosofia (*Historia de la filosofia española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Madrid 1939-43, vol. I).

Dame Yates era arrivata a Lullo via Giordano Bruno, dunque per una strada assolutamente sua, ed era mossa da una domanda di comprensione che non poteva essere soddisfatta da una ricostruzione bio-bibliografica e dottrinale di tipo tradizionale, ma imponeva di ricercare il nucleo di senso che aveva reso l'opera lulliana così vivamente presente nel pensiero di Bruno e di tanti pensatori dell'Età Nuova. Nucleo di senso ravvisato dalla studiosa inglese nella dimensione cosmologica neoplatonica, che effettivamente sottende tutto il discorso lulliano e che, da una parte, trova esplicita espressione (sebbene non fondazione) nelle opere mediche e nel

Tractatus novus de astronomia, posto dalla Yates al centro della propria interpretazione; dall'altra collega – ma ancora oggi non sappiamo con certezza per quali vie – le concezioni lulliane agli sviluppi della filosofia platonizzante della natura nel XII secolo, ove l'eredità eriugeniana era presente.

La domanda che sta all'inizio di una ricerca è spesso – come ben sappiamo – essenziale nel determinarne le linee di sviluppo e finanche il risultato stesso, e gli studi lulliani di Frances Yates lo mostrano con molta chiarezza: certe forzature già rilevabili nello studio del 1954, e ancor più in quello del 1960, dettate dalla volontà di rinsaldare in ogni modo l'affermazione della centralità della cosmologia per lo sviluppo dell'Arte, non possono essere ignorate. Ma la sostanziale validità della lettura neoplatonica del pensiero lulliano, la vitalità della domanda originaria e delle ipotesi interpretative generate a partire da essa con un processo quasi torrenziale, restano certamente di grande rilievo, al di là delle critiche che al riguardo sono state successivamente formulate; esse stesse rese possibili, del resto, proprio dall'approfondimento degli spunti interpretativi che la studiosa inglese aveva offerto con coraggiosa franchezza.

Dobbiamo infatti riconoscere che, prima di quella che possiamo oggi giudicare alla stregua di una provocazione intellettuale, il riconoscimento dell'importanza del pensiero lulliano nella storiografia filosofica era limitatissimo e quasi esclusivamente circoscritto agli ambienti iberici, in quegli anni ben poco comunicanti con le ricerche europee. Per questo il coraggio dimostrato da Frances Yates nel lanciare la sua lettura profondamente innovativa di un autore all'epoca pochissimo studiato, basandosi quasi esclusivamente sulla lettura delle sue opere – per di più spesso inedite –, ha fatto sì che i due articoli continuino a essere una lettura fondamentale per chi voglia oggi accostarsi allo studio del pensiero di Lullo, nonostante che la bibliografia lulliana si sia arricchita negli ultimi decenni, e continui a esserlo, in misura esponenziale. O forse proprio per questo: infatti le pagine di *The Art of Ramon Llull* e di *Ramon Llull and John Scotus Erigena* si leggono ormai come un classico della storiografia lulliana, che permette di comprendere quali intuizioni e quali domande siano all'origine di molte delle linee su cui si è in seguito sviluppata la ricerca, non soltanto in Italia.

Per questa ragione la traduzione dei due saggi di Frances A. Yates, che segue quella de *Il lullismo in Italia* di Miquel Batllori e de *Il micro-*

cosmo lulliano di Robert Pring-Mill, viene a completare l'ideale trilogia degli studi che hanno contrassegnato la formazione di quanti hanno rilanciato la ricerca sul pensiero lulliano nel nostro paese. Si era deciso infatti, anni fa, che fosse proprio questa 'trilogia' a inaugurare le pubblicazioni del CIL, dove convergono oggi gli sviluppi italiani di quel nuovo inizio che la generosa intelligenza di Dame Yates ha impresso agli studi su Raimondo Lullo: alla nuova generazione di giovani studiose e studiosi lulliani spetta ora di proseguire il cammino, con sempre maggiore lucidità ed entusiasmo.

MICHELA PEREIRA
Università di Siena

FRANCES A. YATES E LA *CLAVIS* LULLIANA

Una studiosa atipica e una biblioteca "pericolosa"

Negli *Autobiographical Fragments* (pubblicati nel terzo volume dei *Collected Essays*¹), Frances Yates ha ordinato una parte dei ricordi relativi agli anni della sua giovinezza, mettendo in rilievo i momenti e le figure, gli interessi di ricerca e gli incontri importanti per la sua crescita intellettuale. Ha anche descritto le varie tappe di una formazione non proprio accademicamente esemplare²; un percorso che va dagli anni giovanili, durante i quali le vennero impartiti insegnamenti privati, fino alla laurea in letteratura francese i cui corsi, la giovane Frances, aveva seguito saltuariamente e in una situazione "ibrida" («Mi ero laureata come esterna, usando un corso per corrispondenza e frequentando alcune lezioni all'University College dove costituivo un'entità sconosciuta, né una vera e propria interna, né una che partecipasse alla vita del *college*»³). Questa "irregolarità", che è stata la cifra costante della sua *institutio*, di certo non

¹ Cito gli *Autographical Fragments* (F.A. YATES, *Ideas and Ideals in the North European Renaissance. Collected Essays*, Volume III, London, Routledge & Kegan Paul 1984, 275-322) nella traduzione italiana che compare nel volume F.A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, Roma-Bari, Laterza 1988, 169-227.

² Cfr. E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, in ID., *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli 1985, 231-232 (originariamente in *Frances A. Yates. 1899-1981*, London, The Warburg Institute 1982, 13-21). Il testo di Gombrich in traduzione italiana è stato successivamente riproposto, alle pagine XIII-XXII, nell'edizione del 1993 da Einaudi ne *L'arte della memoria*). Ricostruisce con puntualità l'avventura intellettuale di F. Yates il bel saggio di P. DELPIANO, «*Il teatro del mondo*». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, in *Rivista storica italiana*, 105, 1 (1993) 183-190 (lo scritto, col titolo *Dal Rinascimento ai Lumi: per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, può ora leggersi in G. RICUPERATI (a cura di), *La reinvenzione dei Lumi. Percorsi storiografici del Novecento*, Firenze, Olschki 2000, 1-55).

³ *Frammenti autobiografici*, 208 (si veda anche 192).

le ha giovato ai fini dell'avanzamento professionale. Non bastò, infatti, il brillante conseguimento col massimo dei voti della laurea prima, e del *Master of Arts* poi, né furono sufficienti le ottime referenze di cui si facevano garanti, nel presentarla, L.M. Brandin e F.Y. Eccles (i docenti che l'avevano seguita durante il percorso del *Master*⁴), a fugare le perplessità dei «potenziali datori di lavoro» e convincerli che fosse ampiamente degna di ricoprire un incarico nonostante «quei curiosi vuoti» che si riscontravano nel suo *curriculum*.

La precoce consapevolezza di aver «perso il treno della carriera» significò per lei vivere a lungo in un clima di incertezza («per molti anni restai diffidente ed insicura della mia posizione»). Ma quella condizione di *outsider* – cui fa riferimento spesso nelle sue memorie con un comprensibile compiacimento⁵ – le regalò, compensandola, l'invidiabile autonomia nella scelta dei temi da approfondire, degli itinerari da seguire nell'indagine, di quali categorie privilegiare nell'esercizio ermeneutico *etc.* («[...] ero sfuggita a qualsiasi tipo di formazione tradizionale, non avevo alcun vincolo col sistema scolastico ed ero libera di seguire qualsiasi filone di ricerca mi si presentasse davanti. Questo “essere sempre al di fuori” mi procurò un'inestimabile libertà»⁶).

Nei primi anni della sua attività scrive saggi sugli attori inglesi in Francia durante l'età di Shakespeare, si occupa di Antoine de Montchrétien, di John Eliot fino alla prima, importante monografia del 1934 su John Florio⁷ (un breve contributo su Florio era già stato pubblicato su rivista nel 1929⁸). E subito dopo, seguendo suggestioni e intuizioni suscitate da nuove letture, approfondisce aspetti del teatro e della vita

⁴ La Yates ricorda che dopo la conclusione del *Master of Arts* (1926), non si presentò alcuna concreta possibilità di sostegno materiale per le sue ricerche. «Ero accademicamente parlando, isolata. [...] Non avevo alcuna borsa di studio; la lode della mia prima laurea non ne comportò automaticamente una. Di tanto in tanto mi preoccupavo per queste cose e facevo domande di lavoro. Invano, Brandin e Eccles scrissero sempre ottime referenze al mio riguardo, ma probabilmente i miei potenziali datori di lavoro s'insospettivano di quei curiosi vuoti nella mia carriera accademica» (*Frammenti autobiografici*, 208).

⁵ E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 232; P. DELPIANO, «Il teatro del mondo». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, 183-184.

⁶ Per tutte le citazioni, *Frammenti autobiografici*, 209.

⁷ *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press 1934, 364 (ristampa: New York 1968).

⁸ *John Florio at the French Embassy*, in *Modern Language Review*, 24 (1929) 16-36.

a corte al tempo di Elisabetta I (*A Study of Love's Labour's Lost* del 1936 e *Italian Teachers in Elizabethan England* del 1937). Proprio in questo periodo si è verificata la svolta che ha cambiato la sua vita di studiosa: è entrata in contatto con l'istituto Warburg; esperienza che, protrattasi fino alla morte, avrà per lei un'influenza determinante⁹.

«Florio mi condusse a Bruno, e Bruno al Warburg Institute»¹⁰. Così ha sintetizzato in una formula “romantica”, il gioco di rimandi che tra libri, documenti e personaggi del passato la “guidarono” verso il prestigioso Istituto di cultura.

In occasione del conferimento del “Premio Galilei” (a Pisa, nel 1978), Frances Yates ha ricostruito più dettagliatamente circostanze ed eventi dai quali scaturirono le condizioni per quell'incontro così felice. Nel suo discorso di ringraziamento ricordò i suoi primi interessi «di storia e cultura francese» e le sue indagini che allora la condussero a frequentare il Public Record Office di Londra ove rinvenne un documento che attestava la presenza di John Florio presso l'ambasciata francese di Londra alle dipendenze di Michel de Castelnau de Mauvissière. A quell'ambiente raffinato e colto, Florio offriva la competenza di un «brillante maestro da cui gli elisabettiani avevano imparato l'italiano, attraverso le sue lezioni private o i suoi affascinanti manuali che insegnavano la lingua con dialoghi stampati su colonne parallele in italiano e in inglese»¹¹. E così la Yates, incuriosita ed affascinata dalla vita culturale di quella “isola francese” a Londra, decise – senza la guida di alcuno¹² – di adoperarsi per ricostruirne il contesto, per «saperne di più a proposito di Giovanni Florio, dell'ambasciata francese a Londra e della gente che egli poteva avervi incontrato»¹³.

Tra gli ospiti dell'ambasciatore proprio durante la permanenza di Florio, c'era Giordano Bruno. Tra i due dovette instaurarsi anche un rapporto di vicendevole stima se nel racconto de *La cena de le Ceneri*, sono

⁹ *Frammenti autobiografici*, 214.

¹⁰ Ivi, 209.

¹¹ Cfr. *Studiosi stranieri della civiltà italiana. Testimonianze e discorsi dei vincitori del Premio Internazionale Galileo Galilei dei Rotary Italiani*, introduzione di T. Bolelli, Pisa, V. Listri e figli 1981, 135-136.

¹² «Cominciai a lavorare su questo argomento addentrandomi da sola senza il consiglio di nessun esperto, esclusivamente col leggere e rileggere tutto quel che seppi trovare e coll'esaminare e riesaminare ogni fonte che si imponesse alla mia attenzione» (ivi, 136).

¹³ Ivi, 135-136.

«messer Florio e maestro Guin»¹⁴, ad accompagnare il filosofo italiano, da Salisbury Court (dove Bruno e Florio risiedevano presso il Castelnau) a Whitehall, per onorare l'invito del poeta e cortigiano Fulke Greville alla cui tavola si animò un tumultuoso contenzioso scaturito dalla vigorosa difesa bruniana del copernicanesimo contrastata dalle tesi prudenti di due pedanti aristotelici.

Da Florio a Bruno: da una passione ad un'altra. «La presenza di Giordano Bruno nell'ambasciata francese mi portò a studi protratti e non ancora compiuti sulla filosofia e religione in Inghilterra influenzata da quello stranissimo filosofo del Rinascimento italiano»¹⁵.

I primi studi bruniani fecero maturare in lei il convincimento che una traduzione in lingua inglese de *La cena de le Ceneri*, e un'adeguata introduzione al testo, sarebbero state necessarie per spiegare meglio le ragioni della difesa della teoria copernicana contenute nel primo dialogo pubblicato dal filosofo di Nola in Inghilterra. La traduzione e l'introduzione non conobbero mai la stampa ma l'intraprendente Frances, il 4 luglio 1936, prese «l'insolita decisione di scrivere al "Times Literary Supplement"» per informare la redazione che stava «lavorando a una traduzione della *Cena* di Bruno». Gli esiti di quella incauta comunicazione (all'annuncio, come detto, non seguì mai la pubblicazione) furono sorprendenti. La buona sorte si presentò nella persona di Dorothea Waley Singer, moglie del celebre storico della scienza Charles Singer, studiosa della filosofia del Nolano (era allora impegnata nella traduzione del *De l'infinito*)¹⁶ e interessata ad alcuni aspetti degli scritti (veri o apocrifi) del beato Raimondo Lullo¹⁷. Fu Dorothea Waley, venuta a conoscenza del lavoro bruniano *in itinere* della Yates, a mettersi in contatto con lei chiedendole un incontro.

¹⁴ G. BRUNO, *La cena de le Ceneri*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori 2000, 42-43. «Maestro Guin» è il medico gallese Matthew Gwinne.

¹⁵ Cfr. *Studiosi stranieri della civiltà italiana. Testimonianze e discorsi dei vincitori del Premio Internazionale Galileo Galilei dei Rotary Italiani*, 136-137.

¹⁶ Nel 1950 la Waley Singer avrebbe dato alle stampe il volume dal titolo *Giordano Bruno: his Life and Thought*. Traduzione di sua opera *On the Infinite, Universe and Worlds*, New York, H. Schumann 1950 (traduzione italiana col titolo *Giordano Bruno*, Milano, Longanesi 1957).

¹⁷ D. WALEY SINGER, *The alchemical testament attributed to Raymond Lull*, in *Archeion*, 9 (1928) 43-52.

Dopo un primo appuntamento Frances ricevette l'invito a trascorrere un *weekend* di novembre a Par, in Cornovaglia, dove i Singer erano proprietari di una casa. Durante quel breve soggiorno ebbe l'occasione di conoscere, tra gli ospiti dei padroni di casa, «un certo Edgar Wind, del Warburg Institute, organizzazione di cui» – confessa – «non avevo mai sentito parlare»¹⁸.

Wind invece sapeva chi fosse quella storica così appassionata: aveva letto la biografia di John Florio (anche Fritz Saxl l'aveva fatto) e stava – guarda caso – studiando proprio allora *A Study of Love's Labour's Lost* (fresco di stampa). Fu Wind ad invitare la Yates a servirsi della prestigiosa e affascinante biblioteca costituita da Aby Warburg che nel 1933 Saxl (con il contributo decisivo di Wind) aveva “salvato” dal nazismo e trasferito da Amburgo a Londra¹⁹.

L'ambiente stimolante che trovò al Warburg unitamente all'instimabile patrimonio librario alimentarono i suoi entusiasmi: l'invito di Wind fu una vera svolta anche per il suo modo di fare ricerca²⁰. Cominciò a frequentare l'Istituto nel 1936 e già nel 1939 entrò a far parte del personale.

¹⁸ *Frammenti autobiografici*, 216. Fa cenno a questo fortunato incontro E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 232. Su E. Wind e sul sodalizio intellettuale con F. Yates, si intrattiene P. ZAMBELLI, *Ermetismo e magia in Giordano Bruno. Da Tocco a Corsano, da Yates a Ciliberto*, in A. INGEGNO – A. PERFETTI (a cura di), *Giordano Bruno nella cultura del suo tempo*, Atti del convegno organizzato dall'Università di Urbino e dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Urbino – San Leo, 23-24 settembre 2000), Napoli, La città del Sole 2004, 320-321.

¹⁹ Sulla storia della biblioteca si vedano, tra i tanti contributi, almeno: F. SAXL, *La storia della Biblioteca Warburg (1886-1944)*, in E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli 1983, 277-290; D. WUTTKE, *Aby Warburg und seine Bibliothek*, in *Arcadia*, 1 (1966) 319-333; S. SETTIS, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in *Quaderni storici*, 58 (1985) 5-38; D. MCEWAN, *Mapping the Trade Routes of the Mind: The Warburg Institute*, in E. TIMMS – J. HUGHES (eds.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation. Refugees from National Socialism in the English-Speaking World*, Wien, Springer Verlag 2003, 37- 47.

²⁰ Cfr. A. BIONDI, *Introduzione a F.A. Yates, Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi 2001, XII-XIII (titolo originale: *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul 1975); P. DELPIANO, «Il teatro del mondo». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, 190-200. Il “metodo Warburg” era stato celebrato da F. Yates nella sua comunicazione dal titolo *Le Warburg Institute et les études humanistes*, in *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV et XVI siècles: essai, notes et documents publiés sous la direction de Henri Bedarida*, Paris, Bolvin 1950, 343-347.

Nel 1944 divenne *Lecturer and Editor of publications* a tempo pieno e nel 1956 fu nominata *Reader in the History of the Renaissance*. Non si staccò più dal Warburg Institute ben consapevole (e felice) del «debito [...] incalcolabile»²¹ contratto verso quel luogo per tutte le opportunità (e le facilitazioni²²) che le offriva per la ricerca.

Neanche durante l'ultima decade della sua vita, dopo il suo ritiro in pensione (1967) si allontanò dall'Istituto: Charles B. Schmitt la ricorda sempre presente, tutti i giovedì com'era sua abitudine negli ultimi anni, animata da intatta curiosità e disponibile a dispensare consigli a chiunque glieli chiedesse²³.

Soprattutto quella meravigliosa biblioteca – perfino «pericolosa» per la sua attrazione centripeta, secondo E. Cassirer (che la visitò per la prima volta nel 1920)²⁴ – le sembrava il capolavoro riuscito di Aby

²¹ Cfr. F.A. YATES, *Theatrum orbis*, Torino, Arago 2002, 19 (titolo originale: *Theatre of the World*, London, Routledge & Kegan Paul 1969). Come tratti caratteristici della personalità di Frances Yates, M.A. SCREECH («Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLIV, 2-1982, 369-372) ricorda la totale fedeltà all'ambiente che l'aveva accolta («n'a jamais été tentée de quitter le Warburg Institute de l'Université de Londres: l'idée même ne lui en serait jamais venue») e la grande generosità intellettuale (Elle, qui avait toujours du temps pour ses collègues et pour ceux qui venaient du monde entier lui demander conseil, aimait surtout les jeunes, qu'elle traitait naturellement en égaux»). Queste doti sono richiamate anche nel necrologio pubblicato dal *Times* il 3 ottobre 1981 (cfr. *Frances A. Yates. 1899-1981*, 5-6).

²² «As a member of the staff of the Warburg Institute» – scriveva nella *Preface* al suo volume *The Valois Tapestries* (London, The Warburg Institute - University of London 1959, X) – «I have had the enormous advantage of being able to enjoy the facilities for research there so generously supported by the University of London, and the use of the rich library founded by Warburg. The Valois Tapestries were one of Warburg's special interests, and he was a pioneer in the serious study of festivals. It is thus as some small expression of gratitude for all that I owe to his foundation that I am most glad that this book should be published in the series of Studies of the Warburg Institute, edited by G. Bing».

²³ «During the last decade of her life, by which time she had retired from academic life, Frances Yates continued to study, write and lecture, seldom neglecting to come into the Warburg on Thursdays as was her custom. During those visits she spoke with former colleagues, younger research fellows, beginning students, and a variety of visitors from around the world» (C.B. SCHMITT, *Dame Frances Yates. 1899-1981*, in *Nouvelles de la République des Lettres*, 2 (1981) 201). Cfr. anche il ricordo di J.B. TRAPP in *Frances A. Yates. 1899-1981*, 7-9.

²⁴ Cfr. F. SAXL, *Ernst Cassirer*, in *The Philosophy of Ernst Cassirer*, edited by P.A. Schlipp, La Salle (Illinois), Open court 1949, 47-48; S. SETTS, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, 7-11.

Warburg, lo “scrigno” più fedele (e testimone, al tempo stesso) del suo metodo²⁵. In essa, i libri erano ordinati «alla maniera di una biblioteca del Rinascimento, riflettendo attraverso i temi dei libri il posto dell’uomo e dei suoi studi nell’universo, come una continuazione nel pensiero e nella biblioteca di Warburg del tema microcosmo-macrocosmo. A lavorare dentro questa biblioteca su qualche problema affatto particolare e minuto finivano per convergere su di esso tutte le risorse della biblioteca – storia della religione, della scienza, dell’arte e così via». Una vera e propria rivelazione per chi era abituato «a lavorare entro la tradizione inglese di studi rinascimentali, una tradizione prevalentemente letteraria o storico-fattuale». «In quella biblioteca» – racconta la Yates – «potevo partire dal tema che mi interessava ed essere condotta di lì a una più vasta e profonda comprensione della storia, della storia delle idee e delle immagini [...]. Warburg aveva avuto un particolare interesse per Giordano Bruno. Mi fu mostrata la sezione bruniana ed io cominciai a imparare come estendere la mia ricerca da quella ad altre sezioni. È uno dei principi di questa biblioteca che l’indagine di un tema specifico conduca, grazie all’ordinamento dei libri, ad altri campi. In gran parte questa è ora una tecnica familiare, ma a quei tempi era nuova, totalmente nuova per me e intensamente stimolante»²⁶.

Credo si possa sostenere che il “metodo Warburg” abbia legittimato (e fornito una base “nobile” a) quella libertà nella ricerca che alla Yates derivava dalla sua formazione; e in più l’abbia rafforzata nella convinzione che si giunge alla comprensione di un pensiero o alla ricostruzione di un contesto anche battendo sentieri *extravagantes* (come, solo per indicare qualche traccia di ricerca cara alla Yates, le scene delle feste regali tessute sui *Valois Tapestries*, lo studio della corrente ermetica o l’importanza delle immagini per la retorica e per l’arte della memoria). Itinerari inconsueti, o a quel tempo percorsi ancora da pochi, che

²⁵ «Questa eccezionale biblioteca» – ha scritto la Yates nella *Prefazione a Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari 1981, 9 (I ed. it. 1969; titolo originale: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge & Kegan Paul 1964) – «condiziona tutti coloro che ne fanno uso per la speciale disposizione dei libri; disposizione che riflette la mentalità del suo fondatore».

²⁶ *Studiosi stranieri della civiltà italiana. Testimonianze e discorsi dei vincitori del Premio Internazionale Galileo Galilei dei Rotary Italiani*, 137-138. Sugli interessi bruniani di A. Warburg, si veda M. CILIBERTO, *Bruno nel XX secolo. Filosofia, magia, ermetismo*, in AA. VV., *La mente di Bruno*, a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki 2004, XIV-XVII.

le avrebbero consentito – ha notato Eugenio Garin – di conseguire «non solo vedute originali e feconde, ma un modo di scrivere libri e saggi personalissimi»²⁷.

Dopo un primo approccio al pensiero bruniano, la Yates capì che non era possibile intendere il pensiero «di quello stranissimo filosofo» se non facendo prima luce sui meccanismi e sull'uso che questi aveva proposto dei trattati di Raimondo Lullo. Come John Florio l'aveva condotta a Bruno, adesso il Nolano la indirizzava sulle tracce dell'*Ars Raymundi*.

Da Bruno a Lullo

Il viaggio di avvicinamento a Bruno attraverso gli scritti lulliani, inizia con la pubblicazione di due saggi – che di seguito si presentano per la prima volta in versione italiana – stampati nel 1954 (*The Art of Ramon Lull: an Approach to it through Lull's theory of the Elements*) e nel 1960 (*Ramon Lull and John Scotus Erigena*) sul *Journal of the Warburg Institute*.

Solo pochi mesi prima della sua morte (29 settembre 1981), Frances Yates aveva completato la cura della pubblicazione del primo volume dei *Collected Essays*²⁸ che avrebbe riunito alcuni suoi testi tra i quali – nella prima sezione – proprio quelli su Lullo e le sue arti. Nell'introduzione scritta in occasione della ristampa, la Yates ricostruisce l'itinerario di ricerca che con quei saggi “lulliani” aveva inteso avviare. «Intorno al 1949 cominciai a lavorare a quello che speravo sarebbe stato un libro su Giordano Bruno, facendo compendi delle sue opere in latino. In esse trovai molti riferimenti a Raimondo Lullo, e decisi che dovevo investigare Lullo prima di procedere con Bruno»²⁹. La Yates sembrava convinta che le *artes* del Catalano, utilizzate da Bruno con continuità negli scritti latini

²⁷ E. GARIN, *Introduzione* a F.A. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, XI.

²⁸ F.A. YATES, *Lull & Bruno. Collected Essays*, Volume I, London, Routledge & Kegan Paul 1982. *Lull and Bruno* è un volume idealmente diviso in due sezioni: la prima comprensiva di due *Essays on the Art of Ramon Lull* e un'altra – *Essays on Giordano Bruno in England* – in cui quattro scritti (già noti al pubblico italiano per essere stati tradotti nel già citato volume laterziano dal titolo *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*) indagavano momenti, frequentazioni e temi della produzione di Bruno, connessi al proficuo biennio di permanenza in terra inglese.

²⁹ F.A. YATES, *Saggi sull'arte di Lullo. Introduzione*, *infra*, 37.

(dal *De umbris idearum* del 1582 al *De imaginum, signorum et idearum compositione* del 1591), alimentassero il sogno della smisurata dilatazione delle capacità della mente e della memoria e, quindi, dell'acquisizione pansofica. La comprensione dell'*Ars Raymundi* poteva rivelarsi come la *clavis* più idonea per accedere agli ambiti oscuri e intricati della "nolana filosofia".

L'approccio con le «immensamente complesse Arti di Lullo» fu faticosissimo e «la stesura» di quei pionieristici articoli si dimostrò – confessa la studiosa – «il compito più difficile da me intrapreso»³⁰.

La Yates dovette superare una serie di ostacoli derivanti, *in primis*, dalla ponderosità dei materiali e dalla difficoltà di reperire gli scritti del beato Raimondo: i numerosissimi codici erano sparsi tra le biblioteche d'Europa, l'edizione settecentesca di Magonza (peraltro incompleta rispetto al piano di pubblicazione che il suo editore Ivo Salzinger aveva stabilito) era di disagiata consultazione a causa di una diffusione limitata e la stampa delle *Obres* in lingua catalana (cominciata a Palma di Maiorca agli inizi del Novecento) non era, a metà del secolo, ancora conclusa. Inoltre, mancava una solida bibliografia secondaria che – eccezion fatta per gli studi d'insieme di J. e T. Carreras Artau e per qualche altro pregevole contributo – potesse orientarla nell'interpretazione. Ma Frances Yates non era un tipo da scoraggiarsi facilmente³¹. Cercò di consultare tutto il materiale possibile (circa ottanta manoscritti) facendo appello alla sua straordinaria capacità di lavoro e ad una "voracità" di lettura fuori dal comune³². Rivolse, com'era per lei consueto, le sue ingenti energie principalmente al testo lulliano. Com'è stato ricordato: è «sempre stata un'attenta lettrice delle fonti di prima mano» – e ciò talvolta le è stato rimproverato (più o meno garbatamente) – «anziché di quelle secondarie»³³.

³⁰ *Ibidem*. La studiosa temeva, inoltre, che la complicazione dei temi esaminati e lo sforzo ermeneutico potessero ripercuotersi negativamente sulla sua, usualmente nitida, scrittura («la dura prova di affrontare Raimondo Lullo può essere riflessa in una certa rigidità di stile degli articoli»).

³¹ Cfr. la commemorazione di H. TREVOR-ROPER pubblicata in *The Sunday Times* del 11 ottobre 1981 (e poi in *Frances A. Yates. 1899-1981*, 10-12).

³² Cfr. *Frammenti autobiografici*, 173.

³³ E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 235. Durante il periodo in cui F. Yates si "immerse" negli scritti lulliani potette probabilmente confrontare gli esiti del suo lavoro con l'allora giovane N.H. Hillgarth, frequentatore alla fine degli anni Cinquanta del Warburg Insti-

A questo proposito, nella memoria che di lei E.H. Gombrich scrisse all'indomani della dipartita, si legge di un episodio rivelatore della sua determinazione, risalente proprio al periodo in cui la studiosa aveva intrapreso lo studio delle oscure *artes* del Maiorchino. «Ricordo che, quando cominciai ad interessarsi di astrologia lulliana o pseudolulliana, mi disse che al British Museum c'era un manoscritto inedito del Trecento in lingua catalana che le sarebbe piaciuto leggere. Non aveva mai studiato in modo specifico il catalano medievale, e il libro era di difficile decifrazione; ma Frances, con l'ostinazione che la caratterizzava, lesse con gran fatica quel codice da cima a fondo, pur di acquisire una migliore conoscenza dell'astrologia lulliana»³⁴.

Aveva iniziato il suo itinerario interpretativo con l'analisi del *Tractatus novus de astronomia* (raccogliendo un suggerimento di Salzinger comparso nel primo volume dell'edizione da lui curata) per poi prendere il largo nel *mare magnum* dei codici lulliani.

Era stata una scelta gravida di sviluppi: durante lo studio di quell'inedito si era appropriata delle caratteristiche del sistema logico utilizzato dal *Doctor Illuminatus* per indagare ogni ambito del reale. Applicata all'astrologia, l'*ars* aveva permesso una nuova "lettura" di essa priva di superstizione e basata solo su «ragioni naturali». Quel metodo «impersonale ed altamente scientifico»³⁵ spiegava come si produceva (e come si poteva calcolare con precisione mediante l'uso di lettere, diagrammi e figure mobili) l'influenza dei corpi celesti sugli elementi e, attraverso questi, sulla complessione degli uomini e sulle vicende della loro vita.

tute. Nel 1961 J.B. Trapp pubblicava («Studi medievali», III serie, II, 2, 745-750) un breve profilo della storia dell'istituto Warburg e della biblioteca. Facendo riferimento alle principali attività di ricerche in corso, Trapp scriveva: «Frances A. Yates is preparing a book on the classical art of memory and its relation to the magical arts in the Middle Ages and the Renaissance. Miss Yates is also continuing her work on the relations between the thought of John Scotus Erigena and Ramon Lull, on which she has recently published a paper in the *Journal*. Lull studies are represented in the Institute by the present Senior Research Fellow, J.N. Hillgarth, who is working on the diffusion of Lullism from centres such as Paris and Mallorca from the thirteenth to the sixteenth centuries» (ivi, 748).

³⁴ E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 238.

³⁵ F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi, infra*, 56. Per i temi affrontati da Lullo nel *Tractatus* è irrinunciabile la lettura del saggio di M. PEREIRA, *Ricerche intorno al Tractatus novus de astronomia di Raimondo Lullo*, in *Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale*, 2 (1976) 169-226.

L'*artificium* lulliano, inoltre, svelava i difetti dei «vecchi astronomi» i quali, sostenendo «che il cielo governa necessariamente tutte le cose inferiori», ponevano di fatto un limite all'azione divina³⁶. Liberando l'astronomia dal determinismo astrale, Lullo spazzava via «il complicato apparato dei compilatori di oroscopi»³⁷ e “riconsegnava” a Dio, creatore e motore del firmamento, il primato del dominio su ogni cosa. È Dio, infatti, che «muove le costellazioni» e, se vuole, «può modificare le loro influenze». Ad esempio, se in una regione «a causa dell'Ariete, di Giove o Marte, ci dovrebbero essere carestia e malattia», l'Altissimo, toccato dalle preghiere degli uomini, «può concedere salute e abbondanza». A maggior ragione sull'uomo gli astri non hanno potere di condizionamento. «I corpi superiori nel cielo non partecipano dell'anima dell'uomo, e l'anima ha il potere di muovere il corpo come vuole. Tramite l'anima unita al corpo dell'uomo Dio può quindi farlo agire contro la costellazione in cui è nato. Se nato sotto Saturno e Ariete, può volgersi a compiere le operazioni del Cancro e di Giove»³⁸.

Una corretta applicazione dell'arte consente, inoltre, al suo ministro di formulare diagnosi precise e somministrare efficaci rimedi terapeutici mediante le pratiche della medicina astrologica, dell'alchimia *etc.*

La comprensione del *Tractatus novus de astronomia* rappresentava – come detto – solo il momento iniziale di un'avventura intellettuale ben più ambiziosa che consisteva nel «lanciare un attacco su tutti i fronti all'Arte»³⁹. Ciò che la storica aveva appreso nell'approfondimento dell'*ars* applicata all'astronomia costituiva, infatti, un viatico prezioso per esplorare la “galassia” degli scritti lulliani, «un paese vasto e quasi completamente sconosciuto»⁴⁰.

Il “filo d'Arianna” da seguire, è individuato dalla studiosa nella teoria degli elementi e nelle modalità combinatorie del metodo che il suo inventore, con alcune lievi varianti introdotte nel corso del tempo, proponeva di usare per «scoprire e “dimostrare” la verità in tutti i settori

³⁶ F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 63.

³⁷ *Ivi*, 56.

³⁸ *Ivi*, 63-64. Cfr. M. PEREIRA, *Ricerche intorno al Tractatus novus de astronomia di Raimondo Lullo*, 189-190.

³⁹ F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 71.

⁴⁰ *Ibidem*.

della conoscenza»⁴¹. In questa direzione si muoveva la Yates cercando per ognuno degli scritti – dal *Liber contemplationis in Deum* all'avvincente avventura del *Blanquerna*, dal *Libre del Orde de Cavalleria* al *Liber de ascensu et descensu intellectus* all'*Arbor scientiae* (e ad altri trattati ancora) – di dissotterrare i «tesori sepolti»⁴² di quell'arte che, come nessun'altra, può «risolvere dilemmi» e «distruggere gli errori con la ragione naturale»⁴³.

Nonostante gli obiettivi raggiunti e il notevole interesse suscitato, quel primo approccio alle *artes* non era stato, a giudizio dell'autrice, del tutto soddisfacente. Congedando il suo primo saggio, scriveva (senza indulgenza): «Questo articolo non ha una conclusione, poiché non è una fine, ma un inizio. L'Arte lulliana continua a torreggiare nel mistero come un enorme monte non ancora scalato. Si potrebbe considerare il presente sforzo una spedizione esplorativa che cerca nuove strade per qualche tentativo futuro di scalata. È stato completato solo un inizio, cercando di ripulire l'entrata di qualche sentiero di salita e discesa dimenticato da tempo, e sarebbe futile speculare sulla natura della montagna nella sua completezza finché questi sentieri non sono stati percorsi ulteriormente»⁴⁴.

Insomma, in quel lavoro non si trovavano risultati definitivi ma solo ipotesi in attesa di verifica⁴⁵. In compenso, l'articolo aveva sollevato molti interrogativi.

⁴¹ Ivi, 49. La Yates preparò una versione sintetica di questo saggio tradotta in spagnolo e pubblicata col titolo *La Teoría Luliana de los elementos* (in *Estudios Lulianos*, 3 (1959) 237-250; 4 (1960) 45-62 e 151-166). Parte del materiale («relevante pero no esencial al argumento») del saggio del '54 è stata qui eliminata; in compenso il lettore troverà una trattazione inedita «sobre la discusión de las Figuras Elementares en el *Ars Demonstrativa*» e un'interessante analisi (pp. 163-166) dei motivi contenuti nel lavoro di R.D.F. PRING-MILL, *The Trinitarian World Picture of Ramon Lull* stampato nel 1957.

⁴² F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 72.

⁴³ Ivi, 91.

⁴⁴ Ivi, 124. Ritorna su questo passaggio, E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 238. Ricorda la metafora della Yates che paragona l'arte lulliana ad «una montagna ancora inviolata», A. BONNER nella sua recente pubblicazione dal titolo *The Art and Logic of Ramon Lull. A User's Guide*, Leiden - Boston, Brill 2007, 11-12.

⁴⁵ «Tutto ciò dovrebbe essere considerato un'ipotesi da confermare o smentire in futuro, piuttosto che affermazioni in qualunque senso definitive» (F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 123). In

Ad alcuni di questi la storica cercava di rispondere con il saggio del 1960. In particolare, il testo su *Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena* intendeva affrontare «il problema di quale fosse nella mente di Lullo il collegamento tra le sue serie di principi divini, o Dignità di Dio, che formano le basi delle sue Arti, e gli elementi»⁴⁶. Si trattava, in breve, di analizzare il metodo di Lullo tentando di riconoscere le tracce del neoplatonismo che sta «dietro il suo modo di pensare»⁴⁷.

Questo scritto è “costruito” in modo diverso da quello precedente (peraltro richiamato spesso nel testo); l’autrice prende le mosse da alcune tesi di J.-H. Probst e di E. Longpré (che discute criticamente) e confronta la propria prospettiva con le conclusioni dei «validi articoli» di E.W. Platzeck, R. Pring-Mill, M.-Th. D’Alverny (pubblicati dopo il suo primo saggio).

La Yates proponeva di aggiungere alle fonti ispiratrici del sistema di Lullo, oltre alla comprovata influenza dell’opera agostiniana, lo scritto di Giovanni Scoto Eriugena, il *De divisione naturae*, quale specifica “radice” delle *Dignitates Dei*⁴⁸. Nel testo dell’Eriugena si trovavano compendiate tutti i principali motivi di un orientamento filosofico e teologico al quale il mistico di Maiorca, più o meno esplicitamente, si richiamava. Ivi, infatti, «è esposta una filosofia cristiana fortemente influenzata dalla patristica greca e dallo Pseudo-Dionigi, ma che l’autore tentò di integrare con la tradizione latina, e in particolare con Agostino»⁴⁹.

Anche in questo caso, come nel precedente, la Yates si lascia catturare dall’argomento che sta indagando. Offre una dettagliata analisi dei singoli libri del *De divisione naturae*, ricostruisce le mediazioni che conducono i *nomina divina* dallo Pseudo-Dionigi fino a Scoto e sottolinea quanto – come nel caso del *Liber Chaos* – Lullo debba all’Eriugena.

Nella seconda parte del saggio, poi, enuncia alcune ipotesi che, pur non trovando conforto nei dati, si rivelano di grande fascino. Come

risposta a recensioni non proprio benevole, la Yates era solita rispondere – come nel caso delle critiche di W. Spypher che si leggono su «The New York Review of Books» del 29 gennaio 1970 – che le sue ricostruzioni «non intendono essere altro che ipotesi; altri potrebbero avere idee migliori» (F.A. YATES, *Theatrum orbis*, 8).

⁴⁶ F.A. YATES, *Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena*, *infra*, 142. Questo saggio è stato poi pubblicato in spagnolo, in versione sintetica col titolo *Ramón Llull y Johannes Scotus Eriugena* (in *Estudios Lulianos*, 6 (1962) 71-81).

⁴⁷ F.A. YATES, *Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena*, *infra*, 142.

⁴⁸ Cfr. A. BONNER, *The Art and Logic of Ramon Lull. A User's Guide*, 284.

⁴⁹ F.A. YATES, *Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena*, *infra*, 186.

avrebbe conosciuto Lullo il testo dell'Eriugena? Forse attraverso la mediazione di Onorio di Autun, o mediante quella di un gruppo di Scotisti stabilitisi in Spagna? O forse si è trattato di una "circolazione nell'ombra" avvenuta per merito dei seguaci dell'eretico Almerico di Bène (condannati al rogo insieme ai loro libri, compreso il *De divisione naturae*)? O, ancora prima, il libro di Giovanni Scoto già circolava tra gli Albigesi e da loro fu diffuso prima dello sterminio? O ancora secondo altre vie che la Yates – pur avvertendo il lettore di esercitare ogni cautela nel valutare le sue ipotesi – traccia con quello stile avvincente da scrittrice di romanzi⁵⁰ che l'ha resa famosa? Ricostruzioni non sempre persuasive, ma senza dubbio seducenti.

Non è facile, infatti, resistere alla richiesta di immaginare Cusano – seguendo una delle sue descrizioni di personaggi tanto vive e "partecipate"⁵¹ (e così criticate dagli storici accademici pronti ad apprezzare solo chi «narra impersonalmente gli eventi del passato»⁵²) – «il

⁵⁰ «Frances Yates's works read as much like novels as like history [...]. Her elder sister was a novelist and Frances inherited some of the same gifts. Moreover, she chose topics of intrinsic excitement for portrayal: the stormy career of Giordano Bruno, Dee's even more eccentric life, the nearly fantastic court of Rudolph II where not only Dee and Bruno, but also Kepler, Tyco Brahe, and other kindred spirits were allowed free rein. Regardless of whether one is interested in the intricacies of the art of memory, or in the arcane and baffling workings of Renaissance interpreters of *Corpus Hermeticum*, one can still enjoy the compelling narrative in the way that one can enjoy *The Nine Tailors* without fully understanding the techniques of change-ringing» (C.B. SCHMITT, *Dame Frances Yates. 1899-1981*, 202). Sullo «stile antiaccademico» della Yates «che rende alcuni suoi libri un racconto avvincente o una grande fiaba, più simile ad un romanzo che a un saggio storico», cfr. P. DELPIANO, «*Il teatro del mondo*». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, 198; P. ZAMBELLI, *Ermetismo e magia in Giordano Bruno. Da Tocco a Corsano, da Yates a Ciliberto*, 324, e ancora EAD., *L'ambigua natura della magia*, Milano, Il Saggiatore 1991, 255-258.

⁵¹ Cfr. C.B. SCHMITT, *Dame Frances Yates. 1899-1981*, 203.

⁵² E.H. GOMBRICH, *La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell'opera di Frances A. Yates (1899-1981)*, 237. Critiche severissime nei confronti delle ricostruzioni "fantasiose" della Yates – («Yates's proposed rewriting of Renaissance history is an edifice built not on rock nor on sand but on air») – si leggono in B. VICKERS, *Frances Yates and the Writing of History*, in *Journal of Modern History*, 51 (1979) 287-316. Un'accurata rassegna di recensioni sfavorevoli, è offerta in nota da P. DELPIANO, «*Il teatro del mondo*». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, 200 (nota 69), 203 (nota 79), 215 (nota 120), 226-227 (nota 151), 203-231 (note 158 e 159), 235 (nota 168), 236 (nota 170), 239 (nota 180). Un resoconto del dibattito critico sollevato dai testi della Yates si trova in P. ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia*, 5-28. Contro le "esagerazioni" polemiche nei confronti del "paradigma Yates" è tornato di recente P. Rossi (*Il tempo dei*

grande cardinale mentre guarda la figura “A” dell’*Ars demonstrativa* con piena comprensione della sua profondità, e con piena conoscenza della sua derivazione da Scoto sulle cause primordiali e il cerchio. In effetti, nel passo del *De docta ignorantia* dove si dice che tutta la teologia è circolare, e che i nomi degli attributi, come *justitia*, *veritas*, e il resto, sono verificati tra loro “circulariter”, sta quasi certamente pensando a Scoto sulle cause primordiali e il cerchio, o alla figura “A” di Lullo, o a entrambi»⁵³.

Mi sembra di poter dire che durante la faticosa gestazione di questi saggi il “movente” principale della ricerca (l’influenza degli scritti lulliani su Bruno) sia andato gradualmente perdendosi. Bruno è citato solo qualche volta; la più significativa per ricordare che anche la sua competenza medica (unitamente ad altre di altro tipo) è derivata – come il Nolano stesso ammetterà nel *De medicina Lulliana* – da «quell’arte generale elaborata da Lullo per tutte le scienze e tutte le occasioni»; arte che consente a chiunque di «giungere facilmente alla piena conoscenza della vera medicina»⁵⁴.

Ma non vuole essere un appunto. Anzi. Ho l’impressione che, partita con un preciso piano di “navigazione”, la Yates (come accade ai ricercatori di vocazione) abbia cambiato *in itinere* la rotta lasciandosi conquistare degli arditi obiettivi e dalle speranze che il mistico di Maiorca, attraverso la pratica del metodo, prometteva di realizzare. Perduto (felicitemente) nel «vasto oceano delle opere di Raimondo Lullo»⁵⁵, la storica aveva visto quello studio preparatorio trasformarsi in un filone autonomo di ricerca. Nei due primi lavori sull’argomento (pur con qualche limite e qualche forzatura) aveva illustrato caratteristiche, funzionamento e indicato possibili derivazioni dell’*Ars Raymundi*. Aveva distinto con nettezza quest’ultima dalla magia⁵⁶ e aveva sottolineato le ambizioni connesse al progetto lulliano che rivivevano in una tradizione assai longeva. Chiunque sarebbe stato contento di questi risultati. Non la Yates (sempre decisa

maghi, Milano, Cortina 2006, 19-20, 23, 137, 145, 154-155) che prima di altri, con garbata puntualità ha indicato – unitamente ad un apprezzamento per i lavori della studiosa inglese – tutti i punti che lo allontanavano dalla sua interpretazione.

⁵³ F.A. YATES, *Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena*, *infra*, 195.

⁵⁴ G. BRUNO, *La medicina lulliana*, in ID., *Opere magiche*, ed. diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano 2000, 763.

⁵⁵ F.A. YATES, *L’Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 64.

⁵⁶ Cfr. F.A. YATES, *Saggi sull’arte di Lullo. Introduzione*, *infra*, 41.

nel denunciare i limiti dei suoi lavori⁵⁷) che sembrava invece appagata dall'aver contribuito a riaccendere l'interesse per «l'Arte lulliana», dopo che essa era «stata a lungo relegata nella pattumiera delle speculazioni inutili»⁵⁸.

Un incontro rimandato

È probabile che quando si accinse a scrivere *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (pubblicato nel 1964), «il suo libro più efficace e fortunato, e più discusso e discutibile» (così lo ha definito E. Garin⁵⁹), la Yates non si sentisse ancora pronta per affrontare in dettaglio i termini del confronto tra Lullo e Bruno. Il volume, che avrebbe dovuto mettere a frutto la competenza maturata in un decennio speso a studiare i sistemi del Maiorchino, si concentrava scarsamente sulla questione. Solo qualche veloce riferimento riguardava l'influenza dell'*Ars Raymundi* su gran parte della produzione latina di Bruno. Nei pochi casi in cui accenna al rapporto, l'autrice si limita (senza dilungarsi) a rilevare gli elementi tecnico-formali delle *artes* “ereditati” dal filosofo italiano. «La ruota con le lettere» – che Bruno usa aumentando il numero dei settori – «è certamente un elemento lulliano, e riflette il principio lulliano di fondare un'arte su attributi divini, rappresentati da lettere. E probabilmente si ricollega, anche, a quelle letture su “trenta attributi divini” che Bruno tenne a Parigi, e delle quali non ci è rimasto il testo»⁶⁰. Nel prosieguo del testo, gli attesi approfondimenti mancano.

In questo libro famoso, la studiosa sembra pienamente impegnata ad individuare (con qualche eccesso interpretativo) i cardini ermetici del pensiero bruniano, collocando il filosofo nella millenaria tradizione iniziata con l'antichissima religione egizia. Componenti diverse (compreso il lullismo) di un pensiero così ricco e complesso svolgerebbero, secondo

⁵⁷ Cfr. quanto scrive M. MANN PHILLIPS nel suo accorato ricordo raccolto in *Frances A. Yates. 1899-1981*, 23.

⁵⁸ F.A. YATES, *L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi*, *infra*, 48-49.

⁵⁹ E. GARIN, *Introduzione* a F.A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, VII.

⁶⁰ F.A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, 217.

la lettura della studiosa (“il paradigma Yates”, come viene definito⁶¹), una funzione precisa contribuendo al successo della missione del supremo mago che, per l’intera Europa, diffonde il messaggio ermetico⁶². Se – per fare solo un esempio – le ruote del *De umbris idearum* combinano non più lettere ma immagini astrologiche (tratte prevalentemente da una tradizione rimontante a Teucro Babilonese), allora i sistemi mnemonici perfezionati da Bruno divengono «sistemi magici» e custodiscono «un segreto ermetico» da ricercare «nelle allusioni del *Corpus Hermeticum*»⁶³.

È un peccato che la Yates abbia trascurato altre prospettive interpretative ed è singolare che non abbia cercato nei commentari dedicati da Bruno agli scritti lulliani, le ragioni delle integrazioni e delle modifiche operate dal Nolano per rendere le *artes* più efficaci nel rispondere a rinnovate esigenze. In quei testi la studiosa avrebbe trovato un materiale cospicuo ed interessante per un’analisi ben più articolata. Di tale omissione era peraltro consapevole. Con il suo discorso diretto, ricco di impietosa autocritica (e di affermazioni sconcertanti per chi è abituato alla retorica accademica), la Yates avverte il suo lettore che «nelle pagine che seguono c’è una grossa lacuna per quanto concerne l’influenza di Raimondo Lullo su Bruno, sulla quale» – scrive – «io mi sono appena soffermata; né inoltre, ho preso in considerazione le numerose opere di Bruno sul lullismo»⁶⁴.

⁶¹ Dei contributi che hanno discusso le categorie interpretative della studiosa inglese, si vedano almeno: P. ROSSI, *Hermeticism, Rationality and the scientific Revolution*, in W. SHEA – M.L. RIGHINI BONELLI (a cura di), *Reason, Experiment and Mysticism in the Scientific Revolution*, London, Macmillan 1975, 247-273; R.S. WESTMAN, *Magical Reform and Astronomical Reform: the Yates Thesis reconsidered*, in R.S. WESTMAN – MCGUIRE (a cura di), *Hermeticism and the Scientific Revolution*, University of California, Los Angeles 1977, 5-91; W.J. HANEGRAAFF, *Beyond the Yates Paradigm: the Study of Western Esotericism between Counterculture and new Complexity*, in *Aries*, 1 (2001) 5-37; H. GATTI, *Frances Yates's Hermetic Renaissance in the Documents held in the Warburg Institute Archive*, in *Aries*, 2 (2002) 193-210.

⁶² Cfr. quanto scrive al proposito, F. DELL’OMODARME, *Frances A. Yates interprete di Giordano Bruno*, in *Rinascimento*, 41 (2001) 354, 357-358 (il saggio è stato poi ristampato, con un titolo leggermente diverso e qualche integrazione nel testo, in AA. VV., *La mente di Bruno*, 555-575).

⁶³ F.A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, 220. Sulle perplessità sollevate dalla funzione attribuita dalla Yates alle immagini nel *De umbris idearum*, cfr. P. ROSSI, *Il tempo dei maghi*, 79-83.

⁶⁴ F.A. YATES, *Prefazione*, in EAD., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, 7. E.H. Gombrich (*La valutazione delle correnti esoteriche. In memoria dell’opera di Frances A.*

A testo inoltrato, quando vaglia i contenuti della *Lampas triginta statuarum*, la storica ribadisce ancora l'urgenza di uno studio specifico e approfondito sul "debito" di Bruno nei confronti del Catalano; indagine ancora rimandata ma indilazionabile per capire meglio e nella sua interezza, il pensiero del Nolano. «Quella sulle *Trenta statue* è un'opera fondamentale per la comprensione di Bruno. Essa non può essere afferata nella sua struttura unitaria finché le opere mnemoniche di Bruno non vengano collocate nel contesto della storia dell'arte della memoria, e il suo lullismo nel contesto della storia dell'arte di Raimondo Lullo»⁶⁵.

L'appuntamento era rimandato ad altra data e la Yates assumeva un impegno: «si presenta la necessità di uno studio su Bruno e la tradizione lulliana che è mia speranza di potere, un giorno, portare a termine»⁶⁶.

Due anni dopo, nel 1966, la promessa era (in parte) mantenuta. In un altro fortunato libro – *The Art of Memory* – la Yates dedicava un capitolo al metodo lulliano e ben cinque alla mnemotecnica bruniana. Riproponeva quindi quel rapporto analizzandolo, però, sotto la particolare angolazione delle tecniche memorative. L'autrice decideva di approfondire prima i contenuti "genuini" del metodo lulliano per poi seguire le mutazioni che il lullismo ha subito in seguito alla sua diffusione nel Rinascimento (si pensi al lullismo "infedele" di Cornelio Agrippa e dello stesso Bruno). Il capitolo scritto per spiegare il sistema lulliano (caratteristiche, funzionamento, fonti, destinazione, etc.) «si basa» – precisa la Yates – «sui miei due articoli sull'arte di Raimondo Lullo»⁶⁷. Ivi la studiosa tenta anche

Yates (1899-1981), 238) ricorda che «Frances non temeva mai di avvertire il lettore che non era riuscita a capire un certo testo, o una certa dottrina. Non voleva né abbandonare la ricerca né fingere di sapere più di quanto effettivamente sapesse. Le mancavano completamente la falsa modestia e il falso orgoglio».

⁶⁵ F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, 335.

⁶⁶ Ivi, 7.

⁶⁷ F.A. YATES, *The Art of Memory*, London Routledge & Kegan Paul 1966 (edizione italiana dalla quale cito: *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi 1972, 160). Nella *Prefazione* la Yates rende il giusto riconoscimento a quegli autori che – come E. Garin, P. Rossi (la sua "preziosa" *Clavis universalis* era stata pubblicata nel 1960), C. Vasoli, H. Caplan, W.S. Howell, W.J. Ong, B. Smalley – avevano nel tempo dissodato il terreno del lullismo e dell'arte memorativa (cfr., p. XIX). Inoltre informava il suo lettore di essere stata indecisa se «tenere il lullismo fuori da questo libro e trattarlo a parte». Escluderlo si era poi rivelato impossibile: «sebbene il lullismo non provenga dalla tradizione retorica come l'arte mnemonica classica, e sebbene i suoi procedimenti siano molto diversi, esso è, nondimeno, in uno dei suoi aspetti, un'arte di memoria, e come tale, nel Rinascimento, confluisce e si confonde con l'arte di memoria classica». Ribadiva poi

di dimostrare che l'*Ars Raymundi*, pur non utilizzando *loci e imagines*⁶⁸ (irrinunciabili per la «mnemotecnica classica di tradizione retorica»⁶⁹), «in uno dei suoi aspetti [...] è un'arte di memoria»⁷⁰.

Quando poi prende in considerazione la struttura e le finalità degli scritti di mnemotecnica bruniani, la Yates interpreta (senza confrontare questi trattati con i commentari) le modifiche operate dal Nolano come necessarie per “rinvigorire” il lullismo e “piegarlo” alle esigenze del mago.

Il fatto che «dobbiamo aspettarci di trovare che il Lullo di Bruno è il Lullo del Rinascimento, non quello medievale»⁷¹, non implica necessariamente che le “novità” introdotte da Bruno siano dovute all'influenza dell'ermetismo⁷². Attraverso le *artes* (da lui “potenziate”) il filosofo italiano ritiene di poter confermare alcune posizioni centrali della sua filosofia ma che risultavano estranee all'orizzonte di Lullo. Ad esempio:

che «l'interpretazione del lullismo data nel capitolo VIII è basata sui miei articoli *The Art of Ramon Lull: an Approach to it through Lull's theory of the Elements* e *Ramon Lull and John Scotus Erigena*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XVII, 1954 e XXIII, 1960» (*ibidem*).

⁶⁸ Se l'arte lulliana «si deve chiamare “memoria artificiale”, si tratta allora di un tipo, che né Cicerone né l'autore dell'*Ad Herennium* avrebbero riconosciuto come discendente dalla tradizione classica; e in cui Alberto Magno e Tommaso d'Aquino non avrebbero potuto scorgere traccia dei luoghi e delle immagini della memoria artificiale raccomandata da Tullio come parte di prudenza» (ivi, 172).

⁶⁹ Ivi, 171. Meno persuasiva risulta l'analisi della Yates quando scrive che «l'aspetto memorativo, l'attività rivolta a memorizzare principi e procedure dell'arte, fu fortemente sottolineato da Lullo, e si ha l'impressione che, in un certo senso, egli concepisse le figure della sua arte come “luoghi”» (ivi, 170).

⁷⁰ Ivi, 161. «Gli attributi divini, che ne costituiscono il fondamento prendono forma in una struttura trinitaria, grazie alla quale l'arte diventava, agli occhi di Lullo, un riflesso della Trinità; ed egli intendeva che essa venisse messa a profitto da tutte e tre quelle facoltà dell'anima, che Agostino aveva definito come il riflesso della Trinità nell'uomo. Come *intellectus*, essa era arte del conoscere e trovare la verità; come *voluntas*, era arte dell'educare il volere all'amore per la verità; come *memoria*, era un'arte della memoria per ricordare la verità» (*ibidem*).

⁷¹ Ivi, 192.

⁷² Sulla «nozione di “tradizione ermetica”» che nei libri della Yates «tende a dilatarsi al massimo, fino a farsi, a un tempo, onnicomprensiva ed evanescente», si veda E. GARIN, *Divagazioni ermetiche*, in *Giornale critico di storia della filosofia*, 31 (1976) 462-466 (e ancora sulla stessa rivista si vedano, nel numero 32 (1977), le pp. 342-343). Sullo stesso tema: F. DELL'OMODARME, *Frances A. Yates interprete di Giordano Bruno*, 359-360, 363-365; P. DELPIANO, «*Il teatro del mondo*». *Per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, 219-222.

nelle *Animadversiones circa lampadem lullianam*, Bruno tentò perfino di dimostrare logicamente l'infinità del mondo mediante l'impiego della ruota lulliana. Nel *De lampade combinatoria lulliana* il Nolano affidava ancora al metodo lulliano il sogno della conoscenza enciclopedica e nell'*Artificium perorandi* proponeva di utilizzare le *rotae* per preparare il retore a sostenere con successo qualunque disputa verbale⁷³.

Ma nell'ottica della Yates anche il lullismo bruniano assume toni "ermetizzanti". «Il brillante successo di Bruno nel reperire una via per combinare l'arte classica della memoria con il lullismo si fondava, quindi, su un'"occultizzazione" spinta agli estremi, sia di arte classica sia di lullismo. Egli pone le immagini dell'arte classica sulle ruote combinate di Lullo, ma le immagini sono immagini magiche e le ruote sono per gli scongiuri»⁷⁴. Disponendo di un armamentario potente (del quale il lullismo è strumento insostituibile), il filosofo si sposta da una terra all'altra diffondendo il verbo mercuriale annunciatore di una *nova etas*: «Bruno fu influenzato da Lullo nell'intento missionario con cui propagava la sua arte magica della memoria e nella scelta del re di Francia come guida. [...] Lullo fondava i suoi sforzi missionari su Parigi e sul re di Francia (Filippo IV) visto come speranza del mondo. Bruno giunse in Inghilterra come missionario dell'allora re di Francia, Enrico III. Nel XVI secolo Parigi era il principale centro europeo del lullismo e nessun parigino avrebbe mancato di riconoscere nei cerchi descritti da Bruno nell'arte della memoria le famose ruote combinatorie dell'arte lulliana. Bruno giunse in Inghilterra venendo dalla Francia come un missionario lulliano del nuovo genere magico, un mago dotato di un'arte missionaria»⁷⁵.

Un interesse mai esaurito

Negli anni successivi alla pubblicazione del volume sulle arti memorative, la studiosa tornò ad occuparsi (anche se sporadicamente e in

⁷³ Cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino 1983², 131-154; L. DE BERNART, *Immaginazione e scienza in Giordano Bruno. L'infinito nella forma dell'esperienza*, Pisa, Ets editrice 1986, 63-121; M. CAMBI, *La machina del discorso. Lullismo e retorica negli scritti latini di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori 2002; S. RICCI, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno editrice 2000, 160-163. 322-323, 556-557.

⁷⁴ F.A. YATES, *L'arte della memoria*, 194.

⁷⁵ F.A. YATES, *Introduzione*, in EAD, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, 6.

occasioni dettate dalle circostanze) del lullismo “genuino”. Nel 1967 curò la voce «Raymond Lull» per la *New Catholic Encyclopedia*⁷⁶: lemma che pur trattato sinteticamente forniva gli elementi sufficienti per un’informazione di base. E il 3 giugno 1972 pubblicò sul *Times Literary Supplement* un lungo articolo-recensione, agile ed elegante, dal titolo *Ramón Lull and the Ars Combinatoria*. L’occasione era stata offerta dalla recente stampa dell’importante libro di un suo “collega warburghiano”, Jocelyn N. Hillgarth (*Ramón Lull and Lullism in Fourteenth-Century France* stampato l’anno precedente dall’Oxford University Press), e dalla ripubblicazione nel 1969 di un testo lulliano – i *Quattuor libri Principiorum* – (si trattava del facsimile dell’edizione di Magonza del 1721) arricchito dall’introduzione e dalle note di Robert D.F. Pring-Mill.

Rivolta al grande pubblico dei lettori del noto ed autorevole settimanale, la Yates, tratteggiava un appassionato profilo del beato Raimondo, ricostruiva le tappe della sua movimentata biografia e narrava le fasi dell’infaticabile attività di scrittore e propagandista delle *artes* alle quali, Lullo, aveva affidato la speranza di convertire musulmani ed ebrei alle verità del Cristianesimo. Illustrava l’universalità e l’efficacia di un metodo che consentiva l’apprendimento delle più diverse discipline (i “quattro libri” indagavano, ad esempio, i principi della teologia, della filosofia, della legge e della medicina) e che, ancora ai tempi di Cartesio e Leibniz, destava interesse e considerazione (non fosse altro che per l’impulso impresso agli studi sull’*ars combinatoria*). In quella recensione, la Yates mostrava sincero apprezzamento e riconoscenza a Hillgarth e Pring-Mill per il loro impegno. Il libro del primo e la cura dell’edizione da parte del secondo erano stati realizzati “alla sua maniera”: quei lavori erano il frutto di una passione autentica, di «anni di ricerche nelle biblioteche europee» e della «paziente analisi di centinaia di manoscritti»⁷⁷. Un contributo inestimabile che costituiva una solida base per i futuri studi sul lullismo.

Era, inoltre, sinceramente rallegrata dalla ravvicinata pubblicazione dei due volumi perché ciò dava consistenza e continuità alla ricerca su un tema che lei aveva contribuito in maniera determinante a trarre fuori dall’ombra.

⁷⁶ Cfr. la seconda edizione, vol. VIII, New York, Gale 2003, 866-867.

⁷⁷ *The Times Literary Supplement*, Friday 2 June 1972, 631.

Anche in libri che si occupavano d'altro, la Yates, non ha mancato di rinvenire tracce di Lullo. Ha segnalato l'esistenza di testi lulliani nella biblioteca di John Dee («non soltanto delle opere di Lullo ma anche di quelle dei lullisti più tardi»⁷⁸), la presenza del *Doctor Illuminatus* nell'elenco degli autori che, secondo Gabriel Naudé, rappresentavano «il tipo di dottrina approvato dai fratelli Rosa-Croce»⁷⁹, le citazioni di apocrifi lulliani tra i testi rosacroceiani dei “Manoscritti Harley”⁸⁰ etc.

Ancora un capitolo dedicato alla *artes* (“La Kabbalah medievale cristiana: l'Arte di Raimondo Lullo”) dava inizio al libro dedicato alla conoscenza occultistica diffusa durante il regno di Elisabetta I. Il testo, che conserva una certa fedeltà ai due saggi del 1954 e del 1960, metteva in evidenza quali e quante analogie il lullismo avesse con la Kabbalah («Pertanto le due caratteristiche salienti dell'arte lulliana, il fondamento dei nomi o dignità, e le tecniche combinatorie delle lettere, sono entrambe anche caratteristiche della Kabbalah»⁸¹). E tuttavia, a giudizio dell'autrice, non andavano negate le differenze profonde: le ruote lulliane combinano lettere latine e non quelle dell'alfabeto ebraico (come invece fa la Kabbalah), per cui al lullismo «sono precluse quelle esplorazioni sui misteri linguistici che i cabbalisti credevano celati nelle Scritture ebraiche»⁸².

Ancora una volta, la Yates usava il lullismo come un *medium* per avvicinarsi (grazie alle analogie che vantava con la cabala) ai segreti di quella rivelazione che Mosè aveva ricevuto oralmente da Dio insieme alle tavole della Legge e che fu tramandata «dagli iniziati nelle successive età»⁸³.

Scrivendo queste pagine nel 1979 e quello sull'età elisabettiana sarebbe stato il suo ultimo libro. Per quasi trent'anni si era occupata di Lullo e

⁷⁸ F.A. YATES, *Theatrum orbis*, 35.

⁷⁹ F.A. YATES, *L'Illuminismo dei Rosacroce. Uno stile di pensiero nell'Europa del Seicento*, Torino, Einaudi 1976, 128 (titolo originale: *The Rosicrucian Enlightenment*, London, Routledge & Kegan Paul 1972).

⁸⁰ Ivi, 238-239.

⁸¹ F.A. YATES, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Torino, Einaudi 1982, 18 (titolo originale: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul 1979).

⁸² Ivi, 18. «Tuttavia, se è possibile parlare di un metodo di tipo cabbalistico, usato però senza l'ebraico, si può allora affermare che il lullismo costituisce la forma medievale della Kabbalah cristiana» (*ibidem*).

⁸³ Ivi, 4.

del lullismo. Non c'è dubbio che l'*Ars Raymundi* abbia rappresentato per lei un interesse continuo. E anche un piccolo motivo di rammarico. Le sembrava, infatti, di non aver chiarito del tutto quel controverso rapporto tra gli scritti lulliani e la filosofia di Bruno; istanza dalla quale aveva tratto origine ed energia la sua lunga e fertile ricerca. Quello studio lo aveva cominciato molte volte ma riteneva di non averlo mai concluso.

Nella già ricordata *Introduzione* preparata, qualche tempo prima della sua scomparsa, per presentare ai lettori l'imminente pubblicazione di *Lull & Bruno* (il primo volume dei *Collected Essays*) scriveva: «io non ho scritto uno studio compiuto su Bruno e il lullismo, benché l'abbia iniziato, per alcuni aspetti, in *The Art of Memory*»⁸⁴.

MAURIZIO CAMBI

⁸⁴ F.A. YATES, *Introduzione*, in EAD., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, 5.

Nota alla traduzione

La traduzione qui presentata è stata condotta sui saggi *The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements* e *Ramon Lull and John Scotus Erigena*, scelti tra quelli pubblicati nel primo dei tre volumi di Frances A. Yates, *Lull and Bruno. Collected Essays*, I, Routledge and Kegan Paul, London 1982, 9-77, 78-125; *Renaissance and Reform: the Italian Contribution. Collected Essays*, II, 1983; *Ideas and Ideals in the North European Renaissance. Collected Essays*, III, 1984.

Sono stati volti in italiano i passi latini già tradotti nella versione inglese. Si è preferito lasciare il testo latino, anche ove questo si presenti con eventuali errori, così come appare nel lavoro pubblicato dalla Yates. Per garantire una lettura maggiormente scorrevole, sono state tradotte in italiano le citazioni che nel testo originale erano in lingua catalana e francese. Al medesimo obiettivo concorre la scelta fatta di inserire le figure, che nel volume del 1982 erano impaginate separatamente, nel *corpus* stesso del testo là dove sono esplicitamente citate. E' stato infine aggiunto, in corpo minore, l'aggiornamento curato da Michela Pereira delle indicazioni bibliografiche riportate dalla Yates. Le note sono state adattate alle norme della casa editrice.

Un sentito ringraziamento va alla professoressa Michela Pereira, per il prezioso suggerimento iniziale di tradurre questi saggi e per la paziente revisione finale della traduzione. Completata la "trilogia" che ha inaugurato le pubblicazioni del *Centro Italiano di Lullismo*, un profondo sentimento di gratitudine va rivolto al professor Josep Perarnau, per il sostegno offerto in questi anni al *Centro* con la sua vasta competenza.

SARA MUZZI E LIVIA CASES

SAGGI SULL'ARTE DI RAIMONDO LULLO

Traduzione di Livia Cases

INTRODUZIONE

Intorno al 1949 cominciai a lavorare a quello che speravo sarebbe stato un libro su Giordano Bruno, facendo compendi delle sue opere in latino. In esse trovai molti riferimenti a Raimondo Lullo, e decisi che dovevo investigare Lullo prima di procedere con Bruno. Su consiglio di Ivo Salzinger nel primo volume della sua edizione delle opere in latino di Lullo, la famosa edizione di Magonza del 1721-42, cominciai con il *Tractatus novus de astronomia* di Lullo. Sembrava del tutto incomprendibile. C'erano molti cerchi e altri diagrammi, indicati con lettere dell'alfabeto. Si veniva a sapere che BCDEFGHIK stavano per le Dignità o Attributi di Dio, *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria* (bontà, grandezza, eternità, potere, saggezza, volontà, forza, verità, gloria). La maggior parte di questi attributi divini, o Nomi di Dio, erano familiari per la Bibbia. Era quindi il libro una specie di meditazione pia, che faceva girare i Nomi Divini sulle ruote della preghiera dell'Arte di Raimondo Lullo? Tutte le immensamente complesse Arti di Lullo hanno una procedura in comune: fanno girare BCDEFGHIK (o talvolta sedici lettere) su cerchi o ruote.

Ci sono altre lettere, di importanza apparentemente altrettanto seria, le lettere ABCD, che si usano in qualche modo in combinazione con quelle da B a K. Con infinite ripetizioni il lettore viene informato che esse rappresentano i quattro elementi: *Aer* (aria), *Ignis* (fuoco), *Terra, Aqua*. Ci deve quindi essere un qualche significato cosmologico nell'Arte, anche se era difficile capire come gli Elementi avrebbero dovuto funzionare in rapporto agli Attributi.

Infine, la cosa più strana. Perché l'opera era intitolata "Un nuovo trattato sull'astronomia"?

Ho lottato con questi problemi negli articoli qui ristampati, la cui stesura è stato il compito più difficile da me intrapreso. La dura prova di affrontare Raimondo Lullo si riflette forse in una certa rigidità di stile degli articoli.

Entrambi gli articoli riguardano quella che ho chiamato Teoria degli Elementi di Lullo. Il primo articolo comincia riassumendo e esaminando la teoria degli elementi, dal *Tractatus novus de astronomia*, poi procede a dimostrare che tale teoria è presente in tutte le opere di Lullo. Egli credeva di aver trovato un modo di calcolare a partire dagli schemi fondamentali della natura, un'Arte che poteva essere applicata, per analogia, a tutte le arti e scienze. Possiamo calcolare l'azione delle virtù e dei vizi per analogia, con lo schema degli elementi e il suo sistema della *devictio*. Si mostra che il quadrato logico degli opposti ha lo stesso schema del quadrato delle concordanze e dei contrasti degli elementi. Lullo credeva di fare nell'Arte una logica "naturale", una logica fondamentale basata sulla realtà. Tramite questo, e tramite le analogie elementari, poteva praticare tutte le arti e scienze mediante l'Arte; poteva scendere la scala dell'essere e comprendere la natura di Dio. Infine, e questo era ai suoi occhi l'aspetto più importante, con l'Arte poteva convertire Ebrei e Musulmani dimostrando loro la verità della Trinità Cristiana.

Lullo era un incredibile costruttore di sistemi. Costruì i suoi sistemi, così credeva, sugli schemi elementari della natura, combinati con gli schemi divini formati dalle Dignità, o attributi divini rotanti sulle ruote combinatorie. Perché l'Arte lulliana è sempre un'*Ars combinatoria*. Non è statica, ma sposta costantemente i concetti di cui si occupa in combinazioni variabili.

Non ero soddisfatta del primo articolo, perché lasciava irrisolto un problema fondamentale sull'Arte lulliana. Come si connettono con la teoria degli elementi le Dignità divine, *Bonitas*, *Magnitudo*, eccetera, gli attributi di Dio con cui Lullo comincia ciascun'Arte? Da dove derivava Lullo la sua convinzione che queste Dignità fossero connesse direttamente con gli Elementi e con gli astri – i sette pianeti e i dodici segni dello zodiaco – da cui discendono attraverso tutto il creato? Mancava una fonte per queste idee.

Un giorno, leggendo un articolo di Marie-Thérèse d'Alverny su *Le cosmos symbolique du douzième siècle* vidi la miniatura usata per illustrare il secondo articolo (vedi Tav. 16 a pag. 161). La miniatura è un'illustrazione in un'opera del dodicesimo secolo il cui autore presenta il sistema dell'universo concepito dall'irlandese del nono secolo Giovanni Scoto Eriugena nella sua straordinaria opera *De divisione naturae*. Scoto vede tutta la natura come derivante da quelle che chiama cause primordiali, chiamate con i nomi di *Bonitas* e degli altri attributi divini. Le cause primordiali scotiste sono creative. Riversano il loro potere cre-

ativo nel caos, una prima fase della creazione in cui le essenze elementari emergono come intermediari tra il Creatore e la creazione.

Questo è quello che vediamo nella miniatura, con la sua rozza personificazione delle cause, e il suo tentativo schematico di presentare il loro potere creativo con l'intermediazione degli elementi.

Rimasi fulminata vedendo questa miniatura, che è immediatamente traducibile in termini lulliani. Ecco le sue Dignità come cause primordiali creative, immediatamente in contatto con i suoi Elementi come intermediari tra le Cause divine e la creazione.

Il secondo articolo qui ristampato si occupa dell'influenza della filosofia di Scoto Eriugena sull'Arte di Raimondo Lullo. C'è stato un intervallo di cinque anni tra la pubblicazione dei due articoli, che perciò non ebbero un impatto congiunto. Nel primo articolo avevo visto l'importanza fondamentale delle Dignità e degli Elementi per il pensiero di Lullo, ma non sapevo che le sue Dignità fossero cause primordiali creative, e i suoi Elementi il primo effetto del loro potere creativo. Questo spiega l'importanza primaria delle Figure elementari nell'Arte lulliana.

Gli Elementi, nelle loro varie manifestazioni su ogni piano della creazione, sono forze fondamentali a tutti questi livelli. Lullo raggruppa gli astri – i sette pianeti e i dodici segni zodiacali – secondo le loro affinità elementari e li indica con A, B, C o D. Lullo può sostenere che il suo *Tractatus de astronomia* non è astrologico nel senso ordinario. L'ho chiamata "astrologia degli elementi", che calcola le influenze astrali astruendo le affinità elementari nei segni e nei pianeti. In questo modo le immagini astrologiche vengono evitate, le loro influenze espresse tramite lettere astratte. L'Arte di Lullo tende all'astrazione totale. Le Dignità Divine vengono ridotte a BCDEFGHIK, e gli Elementi semidivini precedono da esse ad ABCD.

C'è stata molta speculazione tra gli studiosi di Lullo sulla variazione in numero delle Dignità su cui Lullo fonda la sua Arte. Talvolta usa una forma a sedici, in cui altre sette lettere vengono aggiunte alle nove da B a K. Penso che la ragione per tali variazioni debba essere ricercata non in un supposto sviluppo storico nella mente di Lullo, ma nel misticismo scotista, in cui è possibile costruire diverse "teorie", o meditazioni mistiche, su un numero variabile di Cause. Lullo non è un pensatore filosofico. Non si sviluppa. Gli schemi della sua mente e dell'Arte gli furono dati una volta per tutte nella sua visione.

Tali schemi si possono esprimere in termini geometrici. Le Arti erano fondate su tre figure geometriche, il Triangolo, il Cerchio e il Quadra-

to, e queste figure sono implicite nella sistemazione degli Elementi nelle Figure Elementari (Figura I).

Nel Duecento, epoca del sorgere della scolastica, Lullo e la sua Arte forniscono un canale attraverso il quale un'altra tradizione scorre attraverso l'età della scolastica, il platonismo medioevale, particolarmente in forme discendenti da Scoto Eriugena, in cui c'è qualche somiglianza con

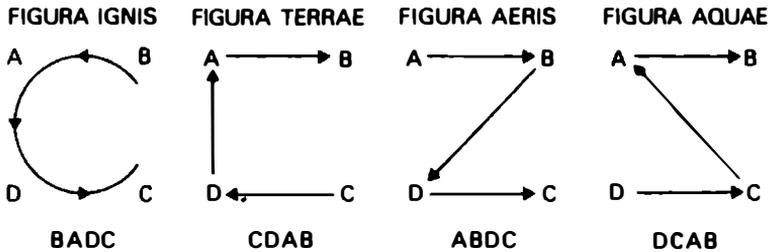


Figura I - Da un disegno di R. W. Yates

i modi di pensare cabalistici. La filosofia di Eriugena basata su di espansione e contrazione ha più in comune con il cabalismo dinamico che con il platonismo, puramente statico. Lullo stesso fu quasi certamente influenzato dalla Cabala, che si sviluppò in Spagna circa alla stessa epoca della sua Arte. In effetti l'Arte è forse comprensibile al meglio come una forma medioevale di Cabala cristiana.

Ai tempi della prima pubblicazione i due articoli qui ristampati erano studi pionieristici. La base cosmologica dell'Arte lulliana era stata dimenticata per secoli; la sua somiglianza al sistema scotista non era stata riconosciuta. Questi nuovi approcci indicavano l'Arte come metodo sia scientifico che mistico, con molte affinità con la Cabala. Le influenze del pensiero arabo sul pensiero di Lullo erano naturalmente state da tempo conosciute e studiate dagli studiosi, in particolare l'influenza della logica di Al- Ghazālī.

Lullo apprezzava la propria Arte soprattutto per le sue possibilità missionarie. Credeva che un'Arte fondata su principi che le tre grandi religioni – Cristianesimo, Ebraismo, Islam – riconoscevano fornisse argomenti infallibili per la conversione di tutti al cristianesimo. Questo appassionato scopo missionario era di estrema importanza nella vita e nell'opera di Lullo, la forza motivante dietro la sua incessante promozione dell'Arte. Questo scopo fu in seguito parzialmente dimenticato, ma l'Arte continuò a diffondersi e proliferare come metodo, tentativo di pensiero metodico usando diagrammi e notazioni alfabetiche.

L'artista lulliano non è un mago: le vere Arti non sono magiche. Lullo evitava accuratamente l'uso delle immagini degli astri nella sua "astrologia degli elementi", e affermava costantemente che la sua Arte era fondata su "ragioni naturali". Ma si può dire che Lullo, con le sue pretese di possedere un'"arte universale" o chiave, prefiguri il mago, e il lullismo diventò poi inestricabilmente connesso con le filosofie ermetico-cabalistiche rinascimentali. Accettato da Pico della Mirandola, il lullismo era l'accompagnamento naturale della filosofia ermetico-cabalistica presente nel neoplatonismo rinascimentale. In quest'atmosfera il lullismo assunse il sapore magico e occulto di tale filosofia. Il collegamento implicito dell'enfasi lulliana sugli elementi con l'alchimia divenne esplicito, e fiorì l'alchimia pseudolulliana. Molti maghi del Rinascimento, in primo luogo Cornelio Agrippa e Giordano Bruno, erano lullisti, e con uno sviluppo che non è ancora stato sufficientemente analizzato, l'Arte che il suo fondatore aveva cercato di tenere alla larga dalla magia diventò un veicolo per il recupero rinascimentale della magia e delle immagini magiche.

Il lullismo non perse la sua importanza nel periodo immediatamente seguente al Rinascimento. L'immensa rilevanza dell'Arte lulliana per la formazione del metodo venne allora scoperta. Il Seicento, nella sua costante ricerca del metodo fu sempre cosciente dell'Arte di Raimondo Lullo, anche quando la scartava. Bacone e Cartesio la conoscevano entrambi. Il lettore attento del *Discours de la méthode* vi può sentire distanti echi di Lullo. In effetti non è un'esagerazione dire che la ricerca europea del metodo, la radice dei progressi europei, era cominciata con Lullo.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Mentre preparavo il saggio su "L'Arte di Raimondo Lullo" feci viaggi a Roma, Milano e Parigi e esaminai circa ottanta manoscritti di opere lulliane nelle biblioteche di quelle città. Queste fatiche sui manoscritti sono riflesse nelle appendici all'articolo, che riflettono anche l'inadeguatezza degli strumenti bibliografici allora disponibili per tali studi. Da allora ci sono stati grandi progressi, soprattutto con la fondazione del Lullus-Institut dell'Università di Freiburg im Breisgau, iniziata da F. Stegmüller. Questo istituto ha raccolto copie su microfilm dei manoscritti delle opere in latino di Lullo. Copie di esse si possono ottenere richiedendole all'Istituto, che sta anche pubblicando un'edizione delle opere in latino. La mia odissea adesso non sarebbe quindi più necessaria, ma non rimpiango l'avventura di rintracciare nei manoscritti stessi la base

cosmologica dell'Arte lulliana e la sua fondamentale importanza per la comprensione della teoria degli elementi.

Lo studio delle enciclopedie lulliane di Le Myésier e Salzinger, che invoco nell'Appendice III, è stato svolto da J. N. HILLGARTH nel suo libro *Ramon Lull and Lullism in Fourteenth-Century France*, Oxford 1971. Questa ammirevole rassegna degli studiosi di Lullo è una lettura essenziale per tutti gli interessati a questo complesso argomento.

Un'edizione del testo latino del *Tractatus novus de astronomia*, e uno studio di esso in relazione alle opere mediche di Lullo è stato fornito da M. PEREIRA, *La filosofia naturale di Raimondo Lullo nell'inedito "Tractatus Novus de Astronomia", nelle opere mediche e nella critica* (il testo latino del *Tractatus* è fornito in appendice), tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 1970-1. Questa tesi è disponibile nella biblioteca del Warburg Institute, segnatura ABB 480. Parte di essa è pubblicata nell'articolo della M. PEREIRA *Ricerche intorno al Tractatus novus de astronomia di Raimondo Lullo*, in *Medioevo*, 2 (1976).

È in corso una nuova edizione, con traduzione in inglese, della grande opera di Giovanni Scoto Eriugena: *Periphysion (De divisione naturae)*, edizione e traduzione di I. P. SHELDON WILLIAMS, Dublin, Institute for Advanced Studies, 1968, 1972, ecc.; la *Clavis physicae* di Onorio di Autun è stata recentemente edita da PAOLO LUCENTINI (Roma 1974).

Le seguenti opere sono rilevanti: FRANCES YATES, *The Art of memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (il lullismo come Arte della memoria); FRANCES YATES, *Astraea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975 (il lullismo e la cavalleria); FRANCES Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979 (il lullismo e la Cabala cristiana).

Le edizioni di opere di Lullo e la bibliografia lulliana sono cresciute esponenzialmente nei quasi tre decenni intercorsi dalla morte di Frances A. Yates, la cui introduzione alla raccolta di saggi su Lullo e Bruno è una delle ultime sue pagine. Ci limitiamo qui a segnalare che i testi astronomici e medici da lei posti al centro dell'analisi sono ora editi criticamente nella collezione ROL (Raimundi Opera Latina), all'interno del CCCM (Corpus Christianorum-Continuatio Mediaevalis): il *Tractatus novus de astronomia*, a c. di M. PEREIRA, in ROL 17 - CCCM 79 (1989), 63-218; il *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatum*, a c. di J. GAYÀ ESTELRICH, in ROL 20 - CCCM 113, 69-118; il *Liber principiorum medicinae*, a c. di M.A. SÁNCHEZ MANZANO, in ROL 31 - CCCM 185, 415-560. L'edizione critica della redazione catalana del *Tractatus novus de astronomia (Tractat d'astrono-*

mia) e del *Liber principiorum medicinae* (*Començaments de Medicina*), a c. di L. BADIA, è nel quinto volume della NEORL (Nova Edició de les Obres de Ramon Llull), Patronat Ramon Llull, Palma de Mallorca 2002. Delle altre opere segnalate nella 'short-list' della prima Appendice al saggio *L'Arte di Raimondo Lullo*, l'*Ars compendiosa medicinae* si legge ancora nell'edizione del 1752; l'edizione critica del *Liber de levitate et ponderositate elementorum* è oggetto di una tesi dottorale in corso presso l'Università di Freiburg i.Br. ; il *Liber de lumine* è edito criticamente a cura di J. GAYÀ ESTELRICH nello stesso volume ROL 20 sopra segnalato; il *Tractatus de nova geometria* si legge ancora nell'edizione di J.M. MILLÀS VALLICROSA; del *Liber de quadratura et triangulatura circuli* sono in corso le edizioni critiche del testo latino (ROL) e catalano (NEORL); il *Liber de affatu* è stato edito da A. LLINARES e A. J. GONDRA in *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age*, 1984, 260-297, la versione catalana da J. PERARNAU I ESPELT in *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 2(1983) 59-96; il *De naturali modo intelligendi* è edito a c. di H. RIEDLINGER in ROL 6 -CCCM 33, Brepols, Turnhout 1978. I manoscritti di opere lulliane, fra i quali naturalmente anche quelli segnalati dall'autrice nella seconda Appendice, sono on-line nel sito dell'Università di Freiburg: <http://freimore.ruf.uni-freiburg.de>. Descrizioni dei manoscritti, cataloghi delle opere, bibliografia corrente e altri materiali per lo studio dei testi lulliani nel sito: <http://orbita.bib.ub.es/llull/> Anche il *Periphyseon* di Giovanni Scoto Eriugena è stato edito criticamente per intero da Edouard Jeuneau nella collezione del Corpus Christianorum-Continuatio Mediaevalis: *Iohannis Scotti seu Eriugena Periphyseon*, ed. E.A. JEAUNEAU, 5 voll., Turnhout, Brepols 1996-2003, CCCM 161-165. [NdC]

1.

L'ARTE DI RAIMONDO LULLO: UN APPROCCIO TRAMITE LA TEORIA LULLIANA DEGLI ELEMENTI

La lunga vita di Raimondo Lullo abbraccia uno dei periodi più sistematici del pensiero occidentale, il grande Duecento, che vide lo sviluppo dello scolasticismo a partire dalla riscoperta di Aristotele. Benché avesse posizioni separate dalle correnti principali dello scolasticismo, Lullo condivideva completamente gli impulsi principali della sua epoca, l'intensa pietà combinata con un metodo rigoroso.

Credendo che gli fosse stata rivelata una verità essenziale, o piuttosto un metodo per dimostrare la verità essenziale – produsse per tutta la vita, con incredibile energia, un vasto numero di opere, molte delle quali sono esposizioni dei suoi sistemi centrali o ad essi correlate.

Il moderno studioso dell'Arte di Lullo è scoraggiato dalla difficoltà dell'argomento, dalla vastità del materiale, e – peggio di tutto – dalla sua inaccessibilità. La maggior parte delle biblioteche, di qualunque dimensione, contengono una delle edizioni del Cinquecento o del primo Seicento dell'*Ars brevis*, con cui spesso sono rilegati una versione dell'*Ars magna* e commenti di lullisti rinascimentali.¹ Queste versioni abbreviate dell'Arte rappresentano solo una frazione minima della produzione di Lullo sul sistema che credeva gli fosse stato divinamente rivelato e alla cui elaborazione e propagazione aveva dedicato tutta la vita. I lullisti che usavano le edizioni a stampa probabilmente le integravano con materiale manoscritto. In effetti esiste nella Biblioteca Ambrosiana

¹ Per le edizioni dell'*Ars Brevis*, vedere l'ammirevole bibliografia delle opere stampate di Lullo di E. ROGENT e E. DURAN, *Bibliografia de les impressions lullianes*, Barcellona 1927 (indice sotto *Art breu*). Anche J. AVINYÓ, *Les obres autèntiques del beat Ramon Llull*, Barcelona 1935, n. 121.

Le edizioni che si trovano più comunemente sono quelle nell'*Opera* di Lullo pubblicata da L. ZETZNER a Strasburgo nel 1598, 1609, 1617, che contengono l'*Ars brevis*, lo spurio *De auditu Kabbalístico* e l'*Ars magna generalis ultima*.

una copia di una delle prime edizioni a stampa dell'*Ars brevis* rilegata insieme a manoscritti.²

L'edizione settecentesca delle opere di Lullo, pubblicata a Magonza e edita da Ivo Salzinger, rimane l'unica in cui sono stampate tutte le varie versioni dell'Arte, con tavole che ne riproducono i complicati diagrammi.³ Questa rara edizione può essere consultata solo nelle grandi biblioteche. E per giunta non fu mai completata come Salzinger intendeva. Nel primo volume pubblicò una "*Revelatio Secretorum Artis*" in cui vi erano citazioni da alcune opere di Lullo che considerava essenziali per la comprensione dell'Arte. Tali opere non furono pubblicate nell'edizione di Magonza (due volumi della quale non uscirono mai), e alcune non sono ancora state pubblicate. Così anche l'edizione di Magonza è frustrante per uno studioso dell'Arte.

Una splendida edizione delle opere di Lullo, cominciata nel 1901 e ricominciata nel 1905, è ancora in corso di pubblicazione a Palma.⁴ Questa edizione ha lo scopo, più che comprensibile, di presentare Lullo come un grande scrittore e pensatore catalano. Pubblica la versione catalana, ove esiste, piuttosto che la versione latina delle sue opere, e per ora si è concentrata – con alcune eccezioni – sulle opere più puramente letterarie piuttosto che su quelle che hanno a che fare direttamente con l'Arte.⁵

Purtroppo l'edizione di Palma non è facilmente reperibile nel nostro Paese; perfino il British Museum non possiede tutte le opere pubblicate.

² Bibl. Ambrosiana Y. 21 Sup. Vedi AVINYÓ, 212.

³ R. LULL, *Opera omnia*, Mainz 1721-42, in otto volumi numerati I-VI e IX, X (i volumi VII e VIII non furono mai pubblicati). Il vol. I contiene l'*Ars magna et major* (non proprio la stessa opera dell'*Ars magna* delle edizioni di Zetzner) e l'*Ars universalis*; i voll. III e IV contengono l'*Ars demonstrativa* e opere collegate; il vol. V l'*Ars inventiva veritatis*.

Salzinger morì dopo aver pubblicato i primi tre volumi. Sull'edizione di Mainz e le sue vicissitudini, vedere A. GOTTRON, *L'edició maguntina de Ramón Lull*, Barcelona 1915; A. P. BRÜCK, *Der Mainzer Lullismus im 18. Jahrhundert*, in *Festschrift für August Reatz*, Mainz 1949, 314 e sgg.

⁴ R. LULL, *Obras*, ed. J. ROSSELLÓ, M. OBRADOR e altri, Palma 1901-3; continuato come R. LULL, *Obres*, ed. M. OBRADOR, M. FERRÀ, S. Galmés, 1906 in progresso.

Molte delle opere catalane sono state anche pubblicate nella serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona 1927-35.

⁵ Ma i voll. XI-XIII (1917-26) contengono l'*Arbre de sciència* (versione catalana dell'*Arbor scientiae*, che è fondamentale per l'Arte, vedi sotto, 90-101); e il vol. XVI (1932) stampa l'*Ars demonstrativa* (nella versione catalana), con i diagrammi a colori.

Un numero sorprendentemente grande di opere di Lullo, tra le quali non poche di vitale importanza per l'Arte, sono ancora inedite. Le più ricche collezioni di manoscritti sono a Roma, Milano, Parigi, Monaco, Innichen e Venezia.

La peculiarità dell'Arte lulliana è l'uso delle lettere dell'alfabeto, combinate su figure geometriche, per risolvere problemi. L'"Alfabeto" (Tav. 1a) e le quattro figure fondamentali dell'Arte (Tavv. 1b, c, d, e) sono inclusi nell'*Ars brevis*. Queste quattro figure possono essere considerate fondamentali, anche se alcune delle Arti non abbreviate usano più lettere ed espandono le figure. Come si vede (Tav. 1a), l'"Alfabeto" dell'Arte consiste in nove lettere alle quali sono assegnate sei serie di significati. La prima serie sono gli "assoluta", cioè B = Bonitas; C = Magnitudo; D = Duratio; E = Potestas; F = Sapientia, G = Voluntas; H = Virtus; I = Veritas; K = Gloria. La lettera A rappresenta una trinità, cioè *Essentia, Unitas, Perfectio*.

Fol. 1.

TABVLA ALPHARTIS BREVIS
Cabale tractatus & Artis Magnae principium
caput pertinens.

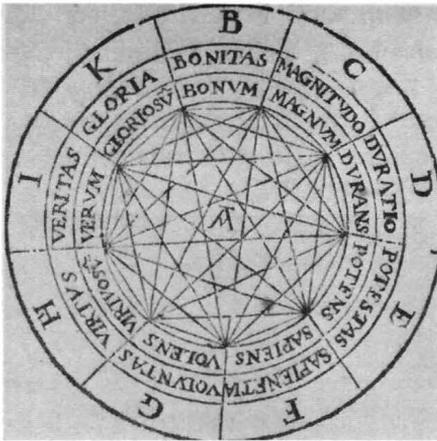
		B	C	D	E	F	G	H	I	K	
ALPHABETUM feu principia huius artis sunt aut	A.	1. Effentia. 2. Vnitas. 3. Perfectio.									
	Pendica ta.	Abfoluta.	Bonitas.	Magnitudo.	Aeternitas feu Duratio.	Potestas.	Sapientia.	Voluntas.	Virtus.	Veritas.	Gloria.
	Q. Quae fiores.	T. Relata feu receptas.	Differentia.	Concordan tia.	Contrarie tas.	Principium.	Medium.	Finis.	Majoritas.	Aequalitas.	Minoritas.
	S. Subic ta.	Q. Quae fiores.	Vivum?	Quid?	De quo?	Quae?	Quantum?	Quale?	Quando?	Vbi?	Quomodo? Cum quo?
	V. Virtue ta.	S. Subic ta.	Deus.	Angelus.	Coelum.	Homo.	Imaginatio.	Sensitiva.	Vegetativa.	Elementa tiva.	Instrumen tativa.
	V. Virta ta.	V. Virtue ta.	Iustitia.	Prudentia.	Fortitudo.	Temperan tia.	Fides.	Spes.	Charitas.	Patiencia.	Fictas.
	V. Virta ta.	Auſtinita.	Gula.	Luxuria.	Superbia.	Acidia.	Inuidia.	Ira.	Mendacium.	Inconstancia.	

Tav. 1 (a) RAIMONDO LULLO, *L'Alfabeto dell'Arte*, in ID., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.

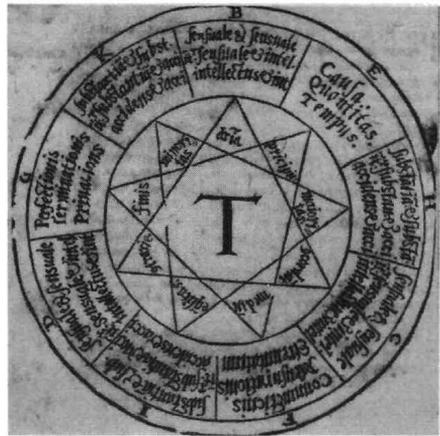
La seconda serie di significati per le lettere da B a K consiste in nove "relata", che si raggruppano naturalmente in serie di tre, come segue: B = Differentia, C = Concordantia, D = Contrarietas; E = Principium, F = Medium, G = Finis; H = Majoritas, I = Aequalitas, K = Minoritas. Questa serie di significati è seguita da nove (o piuttosto dieci) domande, e da nove soggetti a proposito dei quali l'Arte deve essere usata, cioè B = Deus, C = Angelus, D = Coelum, E = Homo, F = Imaginativa, G = Sensitiva, H = Vegetativa, I = Elementativa, K = Instrumentativa.

Oltre ad avere queste quattro serie di significati – come principi assoluti, principi relativi, questioni e soggetti – le lettere da B a K possono anche significare nove virtù e nove vizi.

Dopo l'“Alfabeto” vengono le figure dell'Arte, e queste hanno carattere, o almeno apparenza, geometrici. La prima (Tav. 1b) mostra le lettere da B a K su un cerchio e tutte interconnesse da linee al suo interno. Nella seconda (Tav. 1c) le lettere sul cerchio sono raggruppate in serie di tre da tre triangoli all'interno del cerchio indicati con la seconda serie di significati delle lettere da B a K.



Tav. 1 (b) RAIMONDO LULLO, *Prima figura*, in Id., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.



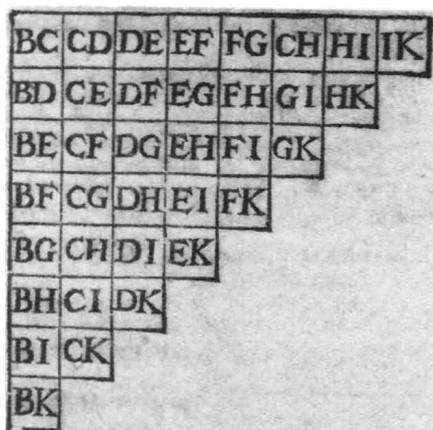
Tav. 1 (c) RAIMONDO LULLO, *Seconda figura*, in Id., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.

La terza (Tav. 1d) è parte di un quadrato diviso in comparti contenenti combinazioni delle lettere da B a K. La quarta (Tav. 1e) è composta da tre cerchi concentrici divisi in comparti con le lettere da B a K. Il cerchio esterno è fisso, ma i due interni sono girevoli. Infine, l'*Ars brevis* dà, dopo l'Alfabeto e le figure, una tavola, la “*Tabula Generalis*”, in cui combinazioni delle lettere da B a K sono distribuite in colonne. (Forme molto più elaborate di questa tavola combinatoria vengono fornite nelle *Arti non abbreviate*.)

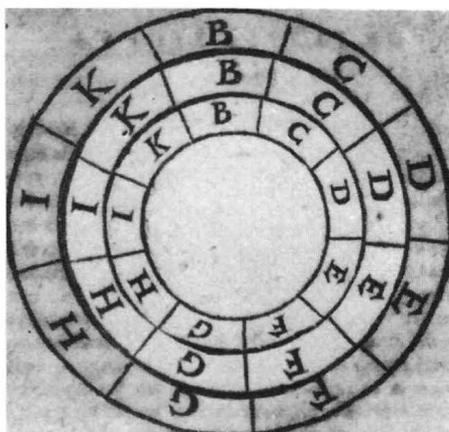
Trattata con il massimo disprezzo da studiosi ottocenteschi come Prantl⁶ e Littré⁷, l'Arte lulliana è stata a lungo relegata nella pattumiera

⁶ C. PRANTL, *Geschichte der Logik im Abendlande*, III, 1855, Leipzig 1927, 145-77.

⁷ M.-P.-E. LITTRÉ, *Raimond Lulle*, in *Histoire littéraire de la France*, XXIX, Paris 1885.



Tav. 1 (d) RAIMONDO LULLO, *Terza figura*, in Id., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.



Tav. 1 (e) RAIMONDO LULLO, *Quarta figura (i due cerchi interni ruotano)*, in Id., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.

delle speculazioni inutili. Perfino un fervente ammiratore di Lullo come scrittore, mistico e missionario come Allison Peers evita accuratamente di parlare dell'Arte, nella sua biografia del *Doctor Illuminatus*, quasi fosse una sfortunata aberrazione di un grand'uomo.⁸ Ci sono oggi, comunque, segni che l'Arte lulliana stia attirando qualche interesse come possibile antenata della moderna logica simbolica.⁹

Non c'è dubbio che l'Arte sia, in uno dei suoi aspetti, una specie di logica e che promettesse di risolvere problemi e dare risposte a domande (le "domande" dell'"Alfabeto" – vedi Tav. 1a – sembrano corrispondere in linea di massima alle categorie aristoteliche) tramite la manipolazione delle lettere nelle figure. Littré descrisse l'*Ars magna* come, in fondo, null'altro che "le syllogysme représenté par des diagrammes".¹⁰ Lullo comunque sosteneva che la propria Arte fosse più che una logica; era un modo di scoprire e "dimostrare" la verità in tutti i settori della conoscenza.

⁸ E. ALLISON PEERS, *Ramon Lull*, 1929, 110 e sgg.

⁹ Vedere T. e J. CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofia española*, I, Madrid 1939-43, 476 e sgg. I primi due volumi di questa storia della filosofia spagnola sono principalmente dedicati a Lullo e costituiscono il trattamento più aggiornato dell'argomento.

¹⁰ LITTRÉ, *Raimond Lulle*, 75.

Vi dico inoltre che possiedo un'Arte generale
 che di recente mi è stata data come dono spirituale,
 mediante cui si possono conoscere tutte le realtà naturali,
 in quanto l'intelletto può conoscere le cose sensibili.
 È valida per il diritto, la medicina e ogni altro sapere,
 e per la teologia, che più di tutte mi sta a cuore;
 nessun'altra arte è pari a questa per risolvere questioni,
 e per distruggere l'errore mediante la ragione naturale.¹¹

Queste sono pretese stupefacenti. Sembrano implicare che Lullo credesse di aver scoperto, o che gli fosse stata rivelata, un'Arte del pensare infallibile in ogni campo perché basata sulla vera e propria struttura della realtà, una logica che seguiva i veri schemi dell'universo. Apprezzava quest'Arte infallibile soprattutto per la sua virtù in campo teologico, al cui livello credeva che potesse "dimostrare" la verità dell'Incarnazione e della Trinità ai non credenti. Ma poteva anche funzionare con precisione in altri campi, "bon pour le droit, pour la médecine, et pour toute science".

Se diamo un'altra occhiata all'"Alfabeto" (vedi Tav. 1a a pag. 47) dell'Arte, percepiamo che (come già menzionato) A è una trinità, e le lettere da B a K come "assoluta" sono attributi divini, o forse emanazioni. Inoltre le lettere da B a K come "soggetti" sono una "scala" (per usare uno dei simboli mistici preferiti di Lullo) che sale dal mondo primitivo degli elementi (*elementativa*), attraverso il mondo vegetale (*vegetativa*), il mondo animale (*sensitiva*), il mondo umano (*homo*), fino al mondo celestiale (*coelum*) e da lì al mondo angelico e a quello divino (*angelus, deus*). L'Arte poteva essere usata su tutti questi soggetti. Vale a dire che l'Arte poteva spaziare attraverso tutto l'universo come era concepito nel Duecento.

Lo scopo del presente articolo è affrontare Lullo e la sua Arte per quanto riguarda il "soggetto" *coelum*. Ovvero sul soggetto del "cielo", che per Lullo significa sempre i dodici segni e i sette pianeti e un certo

¹¹ [Encore vous dis-je que je possède un Art général, nouvellement donné par un don del'Esprit, grâce auquel on peut savoir toute chose naturelle, en tant que l'entendement atteint les choses des sens; bon pour le droit, et pour la médecine, et pour toute science, et pour la théologie, laquelle m'est plus a coeur. A résoudre questions aucun art tant ne vaut, ni a détruire erreurs par raison naturelle] Traduzione francese, citata da ΛΥΓΓΡÉ, *Raimond Lulle*, 25, di una stanza di *Desconort* di Lullo, una delle sue poesie più note in catalano (in R. LULL, *Poesies*, ed. R. D'ALÒS, Barcelona 1928, 77).

tipo di astrologia. Perseguendo questo scopo limitato ometteremo questioni che il lettore si aspetterebbe di veder trattate.

Questa unilateralità significa che alla fine non saremo in grado di far luce sul vero e proprio funzionamento delle “combinazioni” nell’Arte. Speriamo a quel punto di aver provato che il nuovo approccio qui indicato è vitale per la sua comprensione. Ma per comprenderla completamente – come credo sarà infine possibile quando questo filone finora ignorato verrà preso in considerazione – bisogna che venga affrontata anche dal lato matematico, metafisico e teologico, e, soprattutto, l’uso di molti più manoscritti inediti di Lullo rispetto a quelli che qui esaminiamo.

L’unico trattato noto di Lullo sull’astronomia è il *Tractatus novus de astronomia* scritto nel 1297. Quest’opera non è mai stata pubblicata, benché ne esistano abbastanza manoscritti.¹² È sempre stata accettata come vera opera di Lullo, e infatti soddisfa tutti i requisiti di autenticità lulliana. È menzionata da Lullo in sue opere certamente autentiche;¹³ è probabilmente l’*Ars astronomiae* menzionata nel catalogo manoscritto del primo periodo che viene sempre usato come test di autenticità;¹⁴ e ne esistono versioni in catalano.¹⁵ Perfino Littré, sempre pronto al giudizio accusatorio di “pseudo-lulliano”, accettò il *Tractatus novus de astronomia* come sicuramente autentico sebbene, avendone frainteso la prefazione, credesse che fosse stato scritto per mettere in guardia principi e magistrati contro l’astrologia.¹⁶

Nella prefazione Lullo dice che desidera “investigare e scoprire nuove vie mediante le quali gli uomini possano ottenere la conoscenza di molti segreti naturali per mezzo dei quali si possa avere una maggiore conoscenza dell’astronomia e dei suoi giudizi”. Vi aggiunge di aver composto questo trattato “per i principi e magistrati, in modo che sappiano come guardarsi dai molti astronomi che li ingannano con falsi giudizi che

¹² Lo studio seguente del *Tractatus* è basato principalmente su Paris, B.N. lat. 17827. Questo manoscritto apparteneva alla biblioteca dei Francescani di Parigi nel 1717 e fu probabilmente scritto nel Cinquecento.

Altri manoscritti dell’opera che ho esaminato si trovano elencati e discussi nell’Appendice II, 129-134.

¹³ Per esempio nelle *Questiones atrabatenses*. Cfr. L. THORNDIKE, *History of Magic and Experimental Science*, IV, New York 1934, 8.

¹⁴ Paris, B.N. lat. 15450, f. 89. Su questo manoscritto cfr. Appendice III, 134.

¹⁵ Una di esse è al British Museum, Additional 16434.

¹⁶ LITTRÉ, *Raimond Lulle*, 309.

traggono dai corpi celesti.”¹⁷ Inoltre li mette in guardia dalle predizioni dell’arte della geomanzia.

Lynn Thorndike ha fatto notare che l’esame del trattato mostra che

è solo contro alcuni astrologi e divinatori, i quali ingannano i principi con falsi giudizi che Raimondo vorrebbe mettere in guardia i reali. Scrive il suo libro non perché l’“astronomia” (cioè l’astrologia) sia falsa, ma perché è così difficile che spesso giudizi fatti da tale arte si rivelano falsi, e perché desidera investigare e scoprire nuovi metodi attraverso cui gli uomini possano avere una maggior conoscenza dell’“astronomia” e dei suoi giudizi.¹⁸

Come nelle sue famose “Arti”, Lullo usa in quest’opera un “Alfabeto” – una serie di lettere alle quali assegna certi significati – e una “figura”. Ma qui l’Alfabeto e la figura sono esplicitamente usati per risolvere problemi astrologici.

La figura 1. 1 mostra otto cerchi concentrici.¹⁹ Su quello più esterno sono scritti i nomi dei dodici segni dello zodiaco. I sette cerchi interni seguono l’ordine delle sfere planetarie e su ciascuna è scritto il nome del pianeta che rappresenta. Il cerchio esterno, con lo zodiaco, è fisso e stazionario, ma i sette interni ruotano. È ovvio che questo semplice espediente permette di leggere facilmente le congiunzioni di pianeti nei segni. (Ariete con Saturno; spostare il pianeta più esterno in modo che Saturno sia sotto l’Ariete. Ariete con Saturno e Giove; spostare il cerchio planetario adiacente in modo che Giove venga a trovarsi sotto Saturno e l’Ariete; e così via.)

Ciascuno dei segni e dei pianeti è abbinato a una lettera, A, B, C o D; ad eccezione di Mercurio che è abbinato a tutte e quattro, ABCD.²⁰

¹⁷ Paris, B.N. lat. 17827, f. 2.

¹⁸ THORNDIKE, *History of Magic*, II, 868.

¹⁹ Non c’è figura in Paris B.N. lat. 17827. Quella illustrata è basata sulle figure girevoli in B.M. Additional 16434; in Collegio di San Isidro (Roma) 1/108; e in Paris, B.N. lat 17822 (non girevole). Esse corrispondono tutte, tranne che c’è un errore nella figura del manoscritto del British Museum, e che la figura nel manoscritto del Collegio di San Isidro ha i nomi dei pianeti scritti una volta sola nei loro rispettivi cerchi (nelle altre i nomi di tutti e sette i pianeti sono scritti in ciascun cerchio). Poiché la sistemazione data nel manoscritto di San Isidro sembra la migliore e più chiara per utilizzare la figura, è quella qui adottata. La figura è disposta con tutti i pianeti in Ariete.

²⁰ Le lettere E F G sulla figura marcano le tre divisioni di dieci gradi di ogni segno. Nella seguente esposizione abbreviata del metodo del *Tractatus* ho ommesso la discussione di queste lettere.

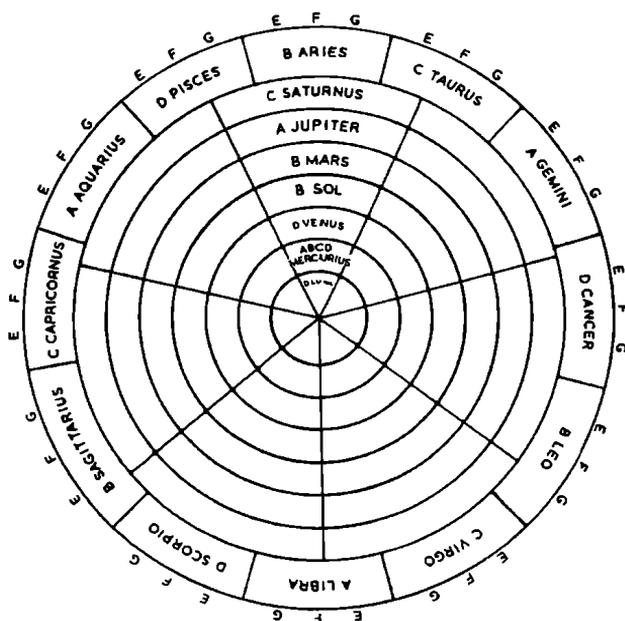


Fig. 1.1

L'assegnazione di queste lettere è basata su un principio di eleganza semplicità. ABCD rappresentano i quattro elementi; A = Aria; B = Fuoco; C = Terra; D = Acqua. Nella teoria fisica medievale, discesa naturalmente dall'antichità classica, ciascuno degli elementi terrestri aveva due qualità: aria calda e umida; fuoco caldo e secco; terra secca e fredda; acqua fredda e umida. ABCD hanno questi significati. Ma queste lettere rappresentano anche i segni e i pianeti secondo le affinità con gli elementi terrestri. L'astrologia insegna che i segni sono raggruppati in quattro triplete di elementi, o gruppi di tre. Nella figura i segni della tripletta d'aria sono indicati con A; quelli di fuoco con B, quelli di terra con C, quelli d'acqua con D. (Se si uniscono tutte le A, B, C e D del cerchio zodiacale esterno con triangoli si ottengono le quattro triplete dei segni.) L'astrologia insegna che anche i pianeti sono ripartiti tra gli elementi: Saturno è di terra, per cui nella notazione lulliana è C: Giove, d'aria è A: Marte e il Sole, di fuoco, entrambi B: Venere e la Luna, d'acqua, entrambi D. Mercurio non ha una propria affinità predominante con qualche elemento, ma è "convertibile" a quelle degli altri corpi celesti tramite la loro influenza. Perciò Mercurio è appaiato ad ABCD.

Pertanto i significati di A, B, C e D sono i seguenti:

A	Aer	Gemini, Libra, Aquarius	Jupiter	Humidus et calidus
B	Ignis	Aries, Leo, Sagittarius	Mars, Sol	Calidus et siccus
C	Terra	Taurus, Virgo, Capricornus	Saturnus	Siccus et frigidus
D	Aqua	Cancer, Scorpio, Pisces	Venus, Luna	Frigidus et humidus
		ABCD	Mercurius	

Questa notazione è assegnata ai segni e ai pianeti nella prima sezione della prima parte del *Tractatus*, che è su quelli che Lullo chiama “i vecchi principi dell’astronomia” (*de antiquis principiis Astronomiae*).²¹ Questi principi sono i dodici segni e i sette pianeti, che elenca in ordine, dando per ciascuno le solite informazioni astrologiche (benché dica di aver selezionato tra le informazioni solo quelle che gli sembrano vere). Sotto “Ariete”, per esempio, ci dice che il segno è diurno, mobile, maschile, che il suo pianeta è Marte, la complessione è di fuoco e quindi correlata al temperamento collerico negli uomini, che governa la testa dell’uomo e le regioni della Persia e Babilonia. Trasmette le sue caratteristiche ai nati sotto il suo segno, che sono predisposti ad essere collerici, maschilini, mobili, a meno che tali caratteristiche non vengano modificate da influenze planetarie. Sotto “Saturno”, per prendere un esempio dalla lista planetaria, veniamo a sapere che tale pianeta è diurno, maschile, malvagio, ha come metallo il piombo, come giorno il sabato, è di complessione terrestre, e i nati sotto il suo segno sono malinconici. Ripetere altre di queste caratteristiche dei segni e dei pianeti menzionate in questa lunga prima parte sui “vecchi principi dell’astronomia” vorrebbe dire ripetere materiale che si può benissimo imparare dai manuali di astrologia.

Ai “vecchi principi” Lullo applica un nuovo metodo, o una nuova notazione. Nel caso di ogni segno e pianeta comincia specificando la sua “complexio” secondo gli elementi e assegnandolo alla lettera appropriata dalla quale verrà designato nel suo metodo. Prendo di nuovo ad esempio l’“Ariete” e “Saturno” e cito le parole di apertura di Lullo su di essi:

*Aries est signum cui complexio ignis attribuitur qui calidus est et siccus cuius scilicet ignis complexio significatur per B in hoc Tractatu ...*²²

²¹ Paris, lat. 17827, ff. 3 e sgg.

²² F. 3.

*Saturnus est de complexionem terrae quae significatur per C et est masculinus, diurnus et malus ...*²³

Nel suo trattamento di apertura dei “principi”, Lullo fonda l’“Alfabeto” della sua arte assegnando A, B, C o D a ogni segno e pianeta secondo la sua “complexio” secondo gli elementi, tranne che nel caso di Mercurio che “per se complexionem non habet.”

La teoria astrologica comporta, naturalmente, che non solo il temperamento (o complessione) degli uomini (collerico, sanguigno, malinconico o flemmatico) dipenda dalle influenze astrologiche, ma che tutto in natura – pietre, metalli, piante, animali – debba essere classificato a seconda di queste influenze. Lullo nota queste classificazioni nella sua lista di “principi” soffermandosi su quali metalli, piante o animali appartengano a quale astro. Ne consegue – benché sia un punto non menzionato nella lista – che sarebbe possibile parlare di un uomo, metallo, pianta, animale, ecc. di “complessione B” – cioè di un uomo, metallo, pianta o animale nel quale l’elemento B, o di fuoco, predomina perchè sotto l’influenza di un astro B.

Poiché tutte le cose nel mondo sublunare sono composte dei quattro elementi, e siccome questi elementi dipendono dagli astri, si possono calcolare le “sorti” o *judicia*, cioè si può praticare l’astrologia, studiando le combinazioni degli elementi in ogni data congiunzione di pianeti in un segno. La figura (Fig. 1. 1) permette di leggerle immediatamente in termini di A, B, C e D. Per esempio Saturno in Ariete = BC; Saturno e Giove in Ariete = BCA. E così via.

Per praticare l’astrologia con questo metodo bisogna capire i principi di quella che Lullo chiama “devictio”, o i principi che governano le sorti di A, B, C e D nelle loro varie combinazioni. Ciò dipende approssimativamente dalla maggioranza. Se, per esempio, il Sole e Venere sono in Cancro, si ha DBD, combinazione in cui D vince su B. O, come dice Lullo, “Cum Cancer Sol et Venus sunt insimul tunc faciunt istum figurum scilicet b.d.d. et b est devictus et d regnat.”²⁴ Ma cosa succede in una combinazione come BCA = Saturno e Giove in Ariete?

Per comprendere le finezze della “devictio” bisogna capire la distinzione tra quelle che Lullo chiama le qualità “proprie” e “appropria-

²³ F. 6^v.

²⁴ F. 52.

te” degli elementi.²⁵ In B, che è *calidus et siccus*, il calore è la qualità “propria” e la secchezza quella “appropriata”. Similmente in A (*humidus et calidus*), in C (*siccus et frigidus*), in D (*frigidus et humidus*) la qualità menzionata per prima è quella “propria”, mentre la seconda è quella “appropriata”. La qualità propria è più forte di quella appropriata ed ha il potere di attirare dalla propria parte (per così dire) una qualità appropriata della sua stessa natura in un altro elemento, e così di conquistare, o “devincere” tale elemento.

Per esempio, nella combinazione AB, si ha un *humidus et calidus* con un *calidus et siccus*. In questo caso B *vincit* A, perché il *calor* proprio di B attira il *calor* appropriato di A, e questo rende il *calor* proprio di B più forte dell’*humiditas* propria di A. In AD, A vince, e devince D. In BC è C il vincitore. In CD è D a vincere. Nelle combinazioni AC e BD sia le qualità proprie che quelle appropriate sono contrarie, e così nessuno può vincere.

Una parte considerevole del *Tractatus* consiste nel risolvere combinazioni di pianeti in Ariete, Toro, Gemelli e Cancro in termini di A, B, C e D.²⁶ (Lullo dice che lo studioso può poi andare avanti da solo calcolando le combinazioni in tutti gli altri segni.) Entrando nelle sottigliezze della “devictio” stabilisce quale sarà il potere relativo di A, B, C e D in ciascuna disposizione dei pianeti in quei quattro segni, e ciò ci dice quali astri avranno la maggior influenza nella disposizione in questione. Per esempio, la risposta al problema di cosa succeda nel caso in cui Saturno e Giove siano in Ariete, o BCA, è che il *calor* e la *siccitas* di B sono vittoriosi, per cui l’Ariete e le sue condizioni o caratteristiche in questa congiunzione hanno maggior influenza che quelle di Saturno o Giove.²⁷

Con un brillante processo di astrazione e semplificazione Lullo ha spazzato via il complicato apparato dei compilatori di oroscopi e presenta un nuovo metodo per praticare un tipo di astrologia impersonale e altamente scientifico. Si può ben credere che tale metodo possa esser sembrato, sia a lui stesso che ad altri, una meravigliosa scoperta. Concentrandosi sull’influenza astrale sugli elementi come fondamento della teoria astrologica, fornisce una notazione alfabetica per risolvere problemi astrologici in termini di “elementi”.²⁸

²⁵ Ff. 15^v e sgg.

²⁶ Ff. 40 e sgg.

²⁷ F. 40.

²⁸ La fonte principale dell’interesse scientifico di Lullo per gli elementi è naturalmente Aristotele, in particolare il *De generatione et corruptione* con la sua esposizione della

Nel *Tractatus* abbiamo visto Lullo praticare una specie di astrologia tramite le lettere dell'alfabeto su una figura ruotante che rappresenta lo zodiaco e i pianeti. Questo in sé basta a suscitare in noi speculazioni quando riguardiamo le figure dell'Arte lulliana, in particolare la quarta figura (vedi Tav. 1 e a pag. 49), che è stata in effetti descritta da Thorndike come consistente in “cerchi concentrici divisi in comparti, dei quali uno era girevole in modo simile ai pianeti nei segni, mentre l'altro rimaneva stazionario come la sfera delle stelle fisse”.²⁹ E che ci sia un qualche tipo di connessione tra i metodi del *Tractatus* e quelli dell'Arte grande è evidente nel *Tractatus* stesso.

Si ricorderà che il *Tractatus* comincia con il catalogo dei segni e dei pianeti, e l'assegnazione ad essi di A, B, C o D, e che la prima sezione della prima parte è stata descritta come riguardante i “vecchi principi dell'astronomia”. Ora, la seconda sezione della prima parte è

Sui principi dell'*Ars generalis*, che sono applicati ai vecchi principi dell'astronomia, e con i principi dell'Arte menzionata si può comprendere e scoprire la verità riguardo ai vecchi principi dell'astronomia, in modo che la loro natura e i loro segreti possano essere scoperti e dimostrati.³⁰

E quando comincia questa seconda sezione ci viene detto che investigherà quello che è stato detto nella prima sezione (sui “vecchi principi” o i segni e i pianeti) con i principi e le domande della *Tabula generalis*.

Principia Tabulae sunt haec, bonitas, magnitudo, duratio, potestas, sapientia, voluntas, virtus, veritas, gloria, differentia, concordantia, contrarietas, principium, medium, finis, majoritas, aequalitas, et minoritas.

“contrarietas” tra gli elementi e la sua insistenza che ciascun elemento è caratterizzato da una sola qualità: “La Terra dalla secchezza più che dalla freddezza, l'Acqua dalla freddezza più che dall'umidità, l'Aria dall'umidità più che dal calore, e il Fuoco dal calore più che dalla secchezza” (II, 3, 331a), che Lullo sembra sviluppare nella distinzione tra qualità “proprie” e “appropriate”. Perfino l'aspetto astrologico della teoria degli elementi potrebbe ricevere appoggio da Aristotele, la cui visione generale della costruzione dell'universo può essere, ed è stata, interpretata come favorevole all'astrologia.

In generale in questo articolo non tento di discutere le fonti antiche delle nozioni di Lullo.

²⁹ THORNDIKE, *History of Magic*, II, 865.

³⁰ F. 3.

Cum istis 18 principiis generalibus investigari possunt omnes res, quae sunt intelligibiles, et possibiles ad intelligendum.

Decem sunt genera quaestionum, videlicet, utrum, quid, de quo, quare, quantum, quale, quando, ubi, quomodo, et cum quo. Per haec decem genera quaestionum, fieri possunt omnes quaestiones, quae quaeruntur.³¹

Questi “principi della tavola” con i quali i “vecchi principi” dei segni e dei pianeti devono essere investigati sono, pertanto, gli “absoluta”, i “relata” e le “quaestiones”, che nell’Arte lulliana sono designati con BCDEFGHIK (vedi Tav. 1a a pag. 47).

In effetti si può dire che nel *Tractatus* Lullo applica i principi della sua Arte al “soggetto” *coelum* (designato con D nell’“Alfabeto” dell’Arte, vedi Tav. 1a). E che intende questo “soggetto” in senso astrologico, cioè come i dodici segni e i sette pianeti.

Dobbiamo adesso applicarci a comprendere la straordinaria seconda sezione della prima parte del *Tractatus*, nella quale Lullo passa in rassegna i diciotto principi e la maggior parte delle domande della sua Arte in relazione al cielo. Sarà impossibile farlo dettagliatamente. Tutto quello che possiamo tentare di fare è esaminare un paio dei passaggi che sembrano più significativi e illuminanti.

In risposta alla domanda “di cosa” (*de quo*) sia il cielo, la risposta è che il cielo è di forma e natura celestiale. E in più Lullo afferma che questa forma e natura sono di “sostanziali” *bonitas, magnitudo, duratio, potestas*, e il resto dei diciotto principi, con l’eccezione della *contrarietas*, che non è “sostanzialmente” nel cielo. Le sostanziali *bonitas, magnitudo*, ecc. del cielo sono derivate direttamente da Dio, che ha creato il cielo in modo che potesse causare tutte le *bonitates, magnitudines*, ecc. inferiori nel mondo di quaggiù. Questo lo fa nella maniera seguente:

Il sigillo che imprime le similitudini delle sue lettere sulla cera vi riversa similitudini (*similitudines influit*), che non sono dell’essenza del sigillo. Il sigillo non mette nulla della propria essenza nella cera, poiché le lettere che sono sul sigillo appartengono alla sua stessa essenza e non si separano da esso. Similmente i segni e i pianeti non trasmettono nulla ai corpi inferiori delle proprie proprietà e nature essenziali, né sostanzialmente né accidentalmente; ma lasciano su di essi (cioè sui corpi inferiori) l’impronta delle proprie similitudini, che sono le influenze che

³¹ F. 13 v.

trasmettono agli inferiori. E queste influenze vengono portate dalla potenzialità all'azione dalle qualità nelle sostanze inferiori, attraverso le sostanze superiori. Come il sigillo porta dalla potenza all'atto nella cera le similitudini delle sue lettere. E le similitudini o influenze trasmesse dai superiori sono le similitudini di *bonitas*, *magnitudo*, e degli altri principi del cielo, che muovono le sostanze inferiori in modo che diventino in atto quelle lettere che hanno in potenza. Come il Sole, che con il suo grande splendore in estate moltiplica più gran calore nel fuoco; e come la Luna, che crescendo e calando fa accrescere e decrescere fontane, fiumi, e il mestruo nelle donne.³²

Lullo ripete qui uno dei luoghi comuni della teoria astrologica quando dice che le influenze dei segni e dei pianeti hanno la natura delle impronte dei sigilli. Ma quello che rende questo passaggio di vivissima importanza e interesse per lo studioso dell'Arte lulliana è che qui egli sembra identificare le influenze dei segni e dei pianeti con quelle di *bonitas*, *magnitudo*, e degli altri "principi" dell'Arte. E le influenze che trasmettono agli inferiori, come le similitudini delle lettere sulla cera, diventano le influenze, o similitudini di *bonitas*, *magnitudo* e degli altri principi designati dalle lettere BCDEFGHIK nell'Arte lulliana.

L'affermazione precedente non è un esempio isolato di questo curioso ruolo di *bonitas*, *magnitudo* e il resto come "principi" celesti che trasmettono influenze in una maniera che sembra venire identificata, in qualche modo, con quella dei "vecchi principi" del cielo, cioè dei segni e dei pianeti. Si può dire che in complesso il *Tractatus* si occupi di dirlo in diversi modi, e il suo doppio tema è esposto, per così dire, nella prima parte, con la prima sezione dedicata ai "vecchi principi", ovvero i segni zodiacali e i pianeti; e la seconda sezione in cui i "principi" dell'Arte vengono esaminati uno per uno e associati con i segni e i pianeti. Per esempio il paragrafo nella seconda sezione sulla *potestas* del cielo comincia:

In coelo et stellis est potestas naturalis et essentialis cum qua signa et planetas habunt actionem in corporibus inferioribus ...³³

³² F. 17 v. Salzinger attribuiva grande importanza a questo passaggio e lo citò nella sua *Revelatio* (vedi R. LULL, *Opera*, I, Mainz, 146). Deve certamente avere avuto accesso a un manoscritto del *Tractatus de astronomia*, sul quale si basò ampiamente per la sua *Revelatio*; ma l'opera non fu mai pubblicata nell'edizione di Mainz.

³³ F. 21 v.

Quello sulla *virtus* del cielo comincia:

In coelo et planetis est virtus quae informat movet et disponit virtutem in inferioribus secundum quod in signis est diffusa et in planetis sicut virtus Solis quae appetit flores et ipsos vertit ad suum respectum et ut ab ipso virtutem recipiant in quantum disponit quod virtus quam habet in potentia in actu educatur.³⁴

In realtà i “principi” di *bonitas*, *potestas*, o *virtus* e gli altri, sono i poteri che nel cielo informano i segni e i pianeti o, in un certo modo, sono identici ad essi. Da ciò consegue che l’influenza dei segni e dei pianeti sugli elementi è in realtà l’influenza di *bonitas*, *magnitudo*, ecc. sugli elementi, cosicché si può dire, per esempio, che la ragione per cui *B vincit D* è che la “virtus coeli iuvat B contra D”, o che è la *duratio* del cielo che con Saturno rende durevoli la secchezza e il freddo, o con il Sole il calore e la secchezza, o con Giove l’umidità e il calore.³⁵

L’identificazione dei segni e dei pianeti e delle loro influenze con la *bonitas* e gli altri principi, e le loro influenze viene comunque precisata e qualificata in vari modi. Una delle precisazioni più importanti è quella con cui la distinzione tra qualità “proprie” e “appropriate” – che, come abbiamo visto, era il principio dietro la “devictio” nella divinazione tramite gli elementi – prende un altro significato in questo contesto.

I segni e i pianeti hanno, ci è stato detto, sia qualità “proprie” che “appropriate”.³⁶ Le qualità “proprie” dei segni e dei pianeti sono, secondo Lullo, *bonitas*, *magnitudo* “e gli altri principi della *Tabula generalis*”, cioè, naturalmente, *duratio*, *potestas* e il resto dell’“Alfabeto” dell’Arte. Le loro qualità “appropriate” sono le caratteristiche individuali, come per esempio la malvagità di Saturno o la bontà di Giove. Queste qualità appropriate sono a loro volta divise in due classi, “comuni” e “specifiche”. Comuni sono quelle che vari astri possono avere in comune, come la malvagità di Saturno e Marte o la bontà di Giove e Venere. Qualità specifiche sono quelle tipiche di un pianeta o segno, come per esempio il piombo e il sabato, che sono tipici di Saturno.

Ne consegue che nelle sue qualità “proprie” nessun segno o pianeta ha un’influenza negativa, poiché le qualità proprie di tutti sono i principi

³⁴ F. 23 v.

³⁵ Ff. 24,21.

³⁶ F. 19 v.

bonitas, magnitudo, ecc. Si può anche dire che tramite le loro qualità proprie tutti i segni e i pianeti sono in concordanza gli uni con gli altri.³⁷

E infine si può dire che gli elementi terrestri hanno una maggior concordanza con il cielo tramite la loro comune *bonitas, magnitudo*, ecc., che tramite le loro affinità elementari. Per esempio il Sole e il Fuoco concordano più attraverso la loro comune *bonitas, magnitudo*, ecc, che attraverso *calor e siccitas*; poiché il Sole non è formalmente *calidus e siccus*, ma è formalmente *bonus, magnus, durans, potens*, ecc.³⁸

La *contrarietas*, unica tra i “principi della Tavola” non è nel cielo sostanzialmente, ma *per accidens*, ed è questo che causa la generazione e corruzione nelle cose inferiori, che sorgono dalle concordanze e contrasti tra gli elementi terrestri nella loro dipendenza dagli astri.

Il cielo, dice Lullo, ha un’anima, anche se non un’anima vegetativa, sensibile o razionale, e gira in cerchio. E nel movimento circolare del cielo c’è concordia tra i segni e i pianeti tramite le loro qualità proprie – la comune *bonitas, magnitudo, duratio*, ecc. E i corpi celesti non causano (ciò che succede quaggiù) principalmente tramite ABCD (cioè tramite gli elementi), ma causano principalmente tramite la *bonitas, magnitudo, duratio*, ecc. (I principi *sapientia, voluntas, gloria* quando sono in cielo ricevono la denominazione di *instinctus, appetitus e delectatio*.)

Esaminando questi principi uno alla volta nel *Tractatus*, Lullo li discute nei segni e pianeti e afferma di ciascuno che è la causa dei principi simili nelle cose inferiori. Per esempio la *magnitudo* del cielo è causa di tutte le *magnitudines* inferiori;³⁹ l’*instinctus* del cielo è causa di tutti gli istinti nelle cose inferiori;⁴⁰ l’*aequalitas* del cielo è causa di tutte le *aequalitates* inferiori.⁴¹

Prendiamo un esempio, e tentiamo di rendere l’essenziale del paragrafo sull’*aequalitas* come principio del cielo.

L’uguaglianza in cielo è la causa di tutte le uguaglianze inferiori, e ciò in due modi, per uguaglianza di misura e per uguaglianza di proporzione. L’Ariete e Marte sono uguali in B come misura, ma secondo l’uguaglianza proporzionale Marte ha più B dell’Ariete, perché Marte ha B in tutta la sua sfera, ma l’Ariete non ha B in tutto il cerchio del cielo. Il

³⁷ Ff. 20, 27.

³⁸ F. 27.

³⁹ F. 20.

⁴⁰ F. 22.

⁴¹ F. 30.

Sole è più grande di Venere, e perciò l'“*aequalitas superior*” non può fare misure uguali di B e D, ma li rende “proporzionalmente” uguali in modo che nelle cose inferiori le contrarietà possano essere temperate dal Sole e Venere. Dopo aver fornito altri esempi di “uguaglianza” nei segni e nei pianeti, viene fatta l'affermazione che l'“*aequalitas coeli*” causa l'istinto e l'appetito naturale per la giustizia nelle cose inferiori e che quella è la causa della composizione di geometria, aritmetica e musica

et propter hoc astronomi possunt per astronomiam artem scire alias scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam.⁴²

Per quanto ne capisco, quello che Lullo ha in mente è qualcosa come quanto segue.

Semplificando l'astrologia con la riduzione ai suoi elementi tramite il metodo ABCD, con la sua distinzione tra qualità “proprie” e “appropriate” negli elementi, si era avvicinato alla verità delle influenze astrologiche e al modo di calcolarle.

Distinguendo di nuovo tra ABCD nel cielo e le qualità “proprie” del cielo – in questo caso l'*aequalitas* – si avvicina ancora di più alla verità. È l'*aequalitas* del cielo tra A, B, C, D come segni e pianeti che è la vera causa influente, perché solo questa è sostanzialmente nel cielo, e non A, B, C, D stessi in qualità di elementi.

Così l'“*aequalitas*” diventa il principio influente che imprime la propria “similitudine” sulle uguaglianze nelle cose inferiori, sull'uguaglianza tra uomini della stessa taglia, o che appartengono alla stessa classe sociale, sull'uguaglianza in giustizia, geometria, aritmetica, musica, e nelle scienze della legge e medicina.

Possiamo notare che c'è una specie di parallelismo tra qualità “proprie” negli elementi e nel cielo. Nella sfera terrestre inferiore è la qualità “propria” degli elementi che è quella potente od operativa. Al grado o livello superiore del cielo la superiorità della “qualità propria” raggiunge un grado molto più alto di superiorità e diventa un principio astratto.

Un'Arte che potesse calcolare tramite le “qualità proprie” del cielo, prendendo in considerazione quello che succede nel mondo inferiore quando interviene la *contrarietas* (l'unico dei “principi” che non è sostanzialmente nel cielo) sarebbe un'Arte universale. La chiave per farla funzionare sarebbe la connessione tra BCDEFGHIK e ABCD.

⁴² *Loc. cit.*

Lullo afferma di fare progressi originali nella scienza dell'astrologia in quest'opera assai curiosa. Dice che corregge gli errori dei "vecchi astronomi". Questi "vecchi astronomi" erravano nel non fornire ragioni per quello che sapevano per esperienza e nel non dare principi generali per guidare gli studenti e praticanti. Per esempio non spiegavano la distinzione tra le qualità "proprie" e quelle "appropriate" negli elementi - cioè in ABCD - né investigavano le regole della "devictio" che decidono la vittoria di un elemento sull'altro. Eppure questo metodo, se correttamente impiegato, indicherà quale aspetto regna in una congiunzione.⁴³

Un'altra mancanza dei "vecchi astronomi" era il non indicare che i segni e i pianeti hanno parti o qualità "proprie", e che queste sono "naturalis et substantialis bonitas, magnitudo et alia". Perciò non comprendevano che - per esempio - benché il Toro e i Gemelli o Saturno e Giove siano contrari l'uno all'altro "per A C per *accidens*", nella loro essenza e natura concordano gli uni con gli altri perché sono "de una et eadem bonitate, magnitudine et aliis".⁴⁴

Questo non esaurisce gli errori dei vecchi astronomi, ma cito questi due punti per mostrare come Lullo credesse di essere originale - o in ogni caso di introdurre qualcosa di non generalmente noto - sia nel suo modo di praticare l'astrologia con il metodo dell'ABCD, basato sulle regole della "devictio", che insistendo sulla *bonitas, magnitudo*, ecc, come qualità proprie dei segni e dei pianeti.

Ma il più grave difetto dei "vecchi astronomi" era che erravano contro Dio e contro l'anima dell'uomo insistendo sul fatto che il cielo governa necessariamente tutte le cose inferiori.⁴⁵ Dio, dice Lullo, è la causa prima dei segni e dei pianeti; ha creato il cielo e il firmamento e muove le costellazioni per il fine per cui sono state create, cioè l'uomo. Se vuole, può modificare le loro influenze. Quando, a causa dell'Ariete, di Giove o Marte, ci dovrebbero essere carestia e malattia in una regione, Dio, in risposta alle preghiere, può concedere salute e abbondanza. Perciò l'"astronomia" non è una scienza "necessaria". Come un fabbro può far cadere il martello obliquamente invece che dritto, come sarebbe la sua natura, così Dio può modificare le influenze delle costellazioni.

I corpi superiori nel cielo non partecipano dell'anima dell'uomo, e l'anima ha il potere di muovere il corpo come vuole. Tramite l'anima

⁴³ F. 55^v.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Ff. 56^v e sgg.

unita al corpo dell'uomo Dio può quindi farlo agire contro la costellazione in cui è nato. Se nato sotto Saturno e Ariete, può volgersi a compiere le operazioni del Cancro e di Giove.

Perché i “vecchi astronomi” hanno errato nel considerare l'astronomia una scienza “necessaria”.

Il brano si conclude con avvertimenti contro i geomanti e i loro errori.

Molte cose che potrebbero avere grande importanza sono state omesse nel breve sommario sopra esposto dei contenuti e della struttura del *Tractatus de astronomia* di Lullo. Ma si è detto abbastanza per mostrare come quest'opera riveli Lullo in una nuova e insospettabile luce. Nel suo trattato non fa solo astrologia: fa un nuovo tipo di astrologia, o piuttosto pratica la “vecchia astrologia” con un nuovo metodo. La prefazione che ha portato fuori strada tanti moderni studiosi di Lullo, benché appaia essere un avvertimento contro l'astrologia, può adesso essere meglio compresa. È un avvertimento contro gli errori dei vecchi astrologi e un'introduzione a un metodo nuovo e migliore. Questo nuovo metodo usa i “vecchi principi” dell'astrologia, cioè i segni e i pianeti e le loro influenze, che esprime con una notazione alfabetica. E combina o interpreta i “vecchi principi” con altri “principi”, e questi ultimi non sono altro che i “principi” dell'Arte lulliana principale. Vi possono essere pochi dubbi che quello che abbiamo nel *Tractatus* sia l'applicazione dell'Arte lulliana generale alla scienza particolare dell'“astronomia”.

Ma questo trattato ci dice di più, perché rivela quanto importante per la concezione di Lullo della maniera in cui i principi divini agiscono nell'universo fosse la sua integrazione di essi con con le influenze astrologiche sugli elementi. Dobbiamo raccogliere più informazioni su ciò dalle sue altre opere prima di comprendere quanto fosse importante per l'Arte generale, basata sui principi divini.

C'è un lungo percorso da fare attraverso il vasto oceano delle opere di Raimondo Lullo in cerca di più materiale sulla sua teoria degli elementi, o “astrologia degli elementi”⁴⁶, come la si potrebbe forse chiamare. Importante da questo punto di vista è l'azione dell'Arte sulla scienza della medicina.

⁴⁶ Forse si potrebbe anche chiamare “fisica astrologica”. Certamente non è l'astrologia ordinaria, o “volgare”, ma una scienza della natura che cerca di trovare modi semplificati di dimostrare, o calcolare, i rapporti tra gli astri e tutto ciò che loro pertiene nel mondo inferiore secondo il codice astrologico.

1.1. Il *Tractatus* e la medicina astrologica

Si ricorderà che nel poema sopra citato⁴⁷ Lullo afferma di possedere un'*Ars generalis* che funziona per la legge, per la medicina e per tutte le scienze. Quest'affermazione si può confrontare in modo interessante con quella del *Tractatus* che "astronomi possunt per astronomiam artem scire ... scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam"⁴⁸.

La medicina lulliana è un filone importante attraverso cui seguire gli indizi dati nel *Tractatus*; ci sono allusioni alla medicina nel *Tractatus*, e ci sono vari trattati di Lullo sulla medicina astrologica, connessi ad esso molto strettamente.

Che il metodo del *Tractatus* possa essere usato per la medicina astrologica è indicato in vari punti di tale opera. Con una citazione posso solo suggerirlo brevemente.

Discutendo la combinazione di elementi AC, in cui né A né C riescono a vincere, o "devincere" l'altro perché sia le loro qualità proprie che quelle appropriate sono contrarie, Lullo fa la seguente affermazione:

De A C

Significat C complexionem siccam et frigidam, et terra formaliter sicca est per se et frigida per aquam, et ideo si de duabus herbis aequalibus in bonitate, potestate, et virtute, quarum una est de complexionem de A, et alia de complexionem de C, facta est una medicina, A non vincit C in illa medicina, necque C vincit A, quoniam aequaliter in illa medicina sibi invicem contrariantur per qualitates proprias, et appropriatas; verumtamen si patiens qui medicinam sumit sit de complexionem de A, devincitur C per A, sed sit de complexionem de C, devincitur A per C. Simili modo est de constellationibus, veluti si Saturnus et Jupiter sibi invicem obviant in domo Tauri, devincitur Jupiter, et iudicium fieri debet secundum illum planetam qui alium devincit.⁴⁹

A partire da questo semplice esempio si può comprendere come il metodo ABCD possa essere di aiuto nella medicina astrologica. La complessione del paziente verrebbe indicata da A, B, C o D (A, sanguigna, B, collerica, C, malinconica, D, flemmatica). Allo stesso modo verrebbe indicata la complessione delle erbe di cui sono fatte le medicine. Poi con

⁴⁷ V. 50.

⁴⁸ V. sopra, 62.

⁴⁹ F. 14^o.

il metodo della “devictio” si saprebbe che cosa succede quando, come in questo caso, un paziente A o C prende una medicina AC. Nel primo caso C, nel secondo caso A verrà “devinto” all’interno del paziente. Proprio come quando Saturno (C) e Giove (A) sono nel Toro (C), A verrà “devinto” da C e la complessione C regnerà in quella casa.

Notare che le erbe contrarie in A e C non sono contrarie, ma uguali in *bonitas, potestas e virtus*.

Le indicazioni sulla medicina astrologica del *Tractatus* si trovano in forma completamente sviluppata nei trattati di Lullo sulla medicina. Uno di questi, il *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*,⁵⁰ è strettamente imparentato con il trattato sull’astrologia, di cui la prima parte è praticamente una ripetizione o un’abbreviazione. La seconda parte applica il metodo alla medicina astrologica, in particolare alla “graduazione” degli elementi nei medicinali.

Lo stesso metodo viene usato nelle opere mediche pubblicate da Salzinger nel primo volume dell’edizione di Magonza, cioè il *Liber principiorum medicinae*. Il fondamento astrologico della medicina comunque non viene reso chiaro in quest’opera, salvo che con l’introduzione di una figura alla fine, l’uso della quale non è spiegato, e che non è comprensibile senza riferirsi alle altre opere mediche di Lullo e a quelle sull’astrologia. Salzinger, che aveva studiato molto attentamente il *Tractatus de astronomia*, che cita ampiamente nella sua “Revelatio”, ne avverte il lettore in una nota.⁵¹

Il *Liber principiorum medicinae* è illustrato da un diagramma dell’“Albero dei Principi e Gradi della Medicina” (Tav. 2). Come si può notare a prima vista, in questo diagramma la notazione ABCD per gli elementi è combinata con i principi dell’Arte lulliana. ABCD appaiono nei cerchi ai piedi dell’albero e sul tronco da cui spuntano i “gradi”. I “triangoli” sono presi dall’Arte

L’albero si divide in due rami. Nella descrizione del diagramma nel testo dell’opera si dice che il ramo a sinistra rappresenta ciò che era stato insegnato sulla medicina dai “vecchi dottori”, e quello sulla destra ciò che è stato “appena inventato” su questa scienza, e che il “ramo nuovo” si suddivide a sua volta in due parti, una delle quali è divisa in ABCD e le altre in tre triangoli e un rettangolo formati dai principi dell’Arte lulliana.⁵²

⁵⁰ Su quest’opera, v. Appendice I, sopra, 126.

⁵¹ *Opera*, I, Mainz, *Lib. princ. med.* (con numerazione separata delle pagine), 47.

⁵² *Ibid.*, 2 e sgg.

Jure et Philosophia naturali et aliis, per quas intellectus exaltatur in intelligendo.”⁵³

Così, se si capisse come Lullo faccia medicina con la combinazione di ABCD e BCDEFGHIK ci si avvicinerebbe al segreto di come funzioni l'Arte in generale.

Nella speranza di indurre gli storici della medicina ad affrontare questo aspetto del problema, vorrei ricordare loro che Paracelso menziona Lullo.⁵⁴ Giordano Bruno, il cui *De medicina Lulliana*⁵⁵ mostra che era completamente conscio della base astrologica della medicina lulliana, arriva al punto di accusare Paracelso di aver preso in prestito le proprie idee da Lullo senza riconoscerlo.⁵⁶

1.2. Il *Tractatus* e l'alchimia

Come è noto, molti trattati alchemici cinquecenteschi e seicenteschi affermano di essere stati scritti da “Raymundus Lullus” e usano gli schemi alfabetici e geometrici dell'Arte lulliana, nello sforzo astruso di combinare gli elementi in modo da ottenere la Pietra Filosofale.⁵⁷ Questa reputazione postuma di Lullo come autorità sul metodo alchemico sembra non essere fondata sulle opere autentiche di Lullo, nessuna delle quali si occupa di alchimia. In più ci sono parecchi passaggi nelle opere autentiche in cui Lullo esprime avvertimenti contro l'alchimia e gli alchimisti, e questa sembra un'ulteriore prova che la tradizione accademica “pseudolulliana” non possa aver avuto origine dal Lullo autentico ma sia stata fatta risalire a lui arbitrariamente.

Fintanto che l'Arte lulliana viene considerata solo come un metodo di fare logica tramite un processo quasi meccanico, è possibile negare indignati che abbia qualcosa a che fare con l'alchimia. Ma la scoperta

⁵³ *Ibid.*, 5.

⁵⁴ Nella prefazione a un'opera sulla medicina graduata, Paracelso associa Lullo ad Avicenna (T. VON HOHENHEIM, *Sämtliche Werke*, IV, ed. K. SUDHOFF, Berlin 1931, 72).

⁵⁵ G. BRUNO, *Opera latina*, III, Napoli 1879-96, 577.

⁵⁶ G. BRUNO, *Opera latina*, II, ii, 234.

Le idee mediche di Lullo potrebbero essere strettamente associate con quelle del suo contemporaneo e compatriota Arnaldo da Villanova. Su Villanova e lo “pseudolullismo” v. M. BATLLORI, S.J., *El pseudo-Lull y Arnau de Vilanova in Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 28(1939-43), 441-58.

⁵⁷ Per un'eccellente panoramica della tradizione alchemica pseudolulliana v. F. SHERWOOD TAYLOR, *The Alchemists*, London 1951.

che ci potrebbero essere “elementi” finora insospettati nell'Arte deve, secondo me, necessariamente riaprire l'intera questione di Lullo e la tradizione alchemica.

Come sopra indicato, ci sono passaggi nel *Tractatus* che mostrano che l'uso del suo metodo è previsto in applicazione alla medicina astrologica, come metodo scientifico per calcolare le complessioni elementari nell'uomo e nelle medicine preparate con le piante, in relazione agli astri. È anche previsto in connessione con le complessioni elementari nei metalli e in altre sostanze? Vale a dire, non potrebbe essere usato non solo nella medicina astrologica, ma anche nell'alchimia?

Il pianeta “convertibile” Mercurio e la sostanza associata ad esso – cioè l'*argentum vivum* o mercurio – erano, come è noto, fondamentali per la teoria e la pratica alchemica. Abbiamo visto che il metodo ABCD riconosce la posizione particolare di Mercurio tra i pianeti indicandolo con tutte le lettere. Nel *Tractatus* si può quasi dire che Mercurio assommi in sé il metodo ABCD, poiché esso, e solo esso, è ABCD. Questo fatto può sembrare significativo di per sé, e lo diventa ancora di più quando scopriamo che l'alchimia è menzionata in qualcuna delle “predizioni” di Lullo tramite il metodo ABCD in congiunzioni in cui appare Mercurio. Quelli che seguono sono alcuni esempi:

Ariete, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio BABBD(ABCD)

Si nota che in questa costellazione “Mercurio è convertibile, e quindi gli Alchimisti dicono che l'Alchimia ha fortuna in questa costellazione tramite B e sfortuna tramite D.”⁵⁸

Ariete, Toro, Venere, Mercurio BBD(ABCD)

“Questa costellazione è favorevole per gli Alchimisti e i Dottori ... poiché Mercurio è convertibile al bene con la buona *actio* del Sole e la buona *passio* di Venere.”⁵⁹

Cancro, Venere, Mercurio, Luna DD(ABCD)D

La fortuna assai forte di D in questa costellazione è ancora più rafforzata perché Mercurio vi si converte e “gli Alchimisti amano (o scelgono) questa costellazione perché in essa l'*argentum vivum* ha buona fortuna e il colore bianco.”⁶⁰

⁵⁸ F. 41 v.

⁵⁹ F. 42 v.

⁶⁰ Ff. 52 v – 53.

Per quanto sono in grado di comprendere questi risultati, sembrerebbero significare che quando Mercurio è in una costellazione dove un elemento ha la maggioranza, si “converte” a questo elemento potente e così conquista la fortuna per l'alchimia e l'*argentum vivum* in tale costellazione. (Il secondo esempio è correlato al raggruppamento di qualità elementari come “attive” e “passive”. Il caldo e il freddo sono attivi; l'umidità e la secchezza sono passive. Questa teoria è presentata nel *Tractatus*.)⁶¹.

Non c'è dubbio che Lullo non credesse alla possibilità di trasmutare i metalli. Lo afferma ripetutamente nelle sue opere, e in particolare nel lungo e importante passaggio sulla generazione e la corruzione dei metalli nel *Liber principiorum medicinae*⁶², che mostra che aveva esaminato esempi dell'arte alchemica. Può ben darsi che non abbia scritto opere sull'alchimia come fece sulla medicina astrologica perché la riteneva una scienza vana e non eticamente importante come la medicina. Tuttavia gli alchimisti “pseudolulliani” – si può ora suggerire – non sbagliavano nel supporre che la notazione e le figure lulliane potessero essere usate per calcolare combinazioni di elementi. Né probabilmente avrebbero errato nel dare per scontato che la visione scientifica di Lullo – con la sua concentrazione sulla *bonitas*, ecc. degli astri nelle sostanze come vero nucleo operativo – fosse in molti modi compatibile con la loro.

Per queste ragioni l'elucidazione dell'Arte lulliana è importante per gli storici dell'alchimia. In particolare l'uso dei colori nell'Arte per designare gli elementi può avere a che fare con il simbolismo alchemico. È inutile studiare le figure e le combinazioni di lettere delle grandi Arti lulliane a meno che non siano stampate con i colori che hanno nei manoscritti, come fu fatto nelle tavole dell'edizione di Magonza. Per esempio, le due “Figure Elementari” Dell'*Ars demonstrativa* (Tavv. 3b, c) sono stampate nelle tavole dell'edizione di Magonza con i nomi degli elementi in quattro colori (non sempre lo stesso elemento con lo stesso colore). Senza i colori è impossibile seguire il testo stampato che accompagna queste figure.⁶³ Questo testo connette le “Figure Elementari” con *bonitas*, *magnitudo* e così via.

⁶¹ F. 19.

⁶² Pagine 30 e sgg. (nell'ed. di Mainz., I).

⁶³ *De figura elementalis*, pp. 60 e sgg. nell'ed. di Mainz, III.

Ignis	Aër	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Aqua	Terra
Aër	Aër	Aqua	Terra
Ignis	Aër		
Aqua	Terra		
Ignis			
Terra			

Secunda Figura Elementaris.

Tav. 3 (b) RAIMONDO LULLO,
Secunda figura elementare, in ID.,
Ars demonstrativa,
(Opera omnia, III), Mainz 1722.

Tav. 3 (c) RAIMONDO LULLO,
Prima figura elementare, in ID.,
Ars demonstrativa,
(Opera omnia, III), Mainz 1722.

**PRIMA FIGURA
ELEMENTALIS.**

Figura Ignis

Ignis	Aër	Aqua	Terra
Aër	Ignis	Terra	Aqua
Aqua	Terra	Ignis	Aër
Terra	Aqua	Aër	Ignis

Figura Aëris

Aër	Ignis	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Terra	Aqua
Aqua	Terra	Aër	Ignis
Terra	Aqua	Ignis	Aër

Figura Aquæ

Aqua	Terra	Aër	Ignis
Terra	Aqua	Ignis	Aër
Aër	Ignis	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Terra	Aqua

Figura Terræ

Terra	Aqua	Aër	Ignis
Aqua	Terra	Ignis	Aër
Aër	Ignis	Terra	Aqua
Ignis	Aër	Aqua	Terra

Qualunque serio tentativo di cimentarsi con l'Arte lulliana deve usare non solo le figure dell'*Ars brevis*, ma anche quelle molto più complicate delle Arti non abbreviate, e queste ultime a colori.

1.3. Altre prove dell'atteggiamento di Lullo verso l'"astrologia degli elementi"

Prima di lanciare un attacco su tutti i fronti all'Arte, dobbiamo tentare di scoprire tutto quello che possiamo sulla concezione che vi sottende. Un paese vasto e quasi completamente sconosciuto è lì che aspetta di essere esplorato. Lullo era uno degli autori più prolifici mai vissuti. Solo una piccola parte delle sue opere è generalmente nota, e molte di esse sono ancora inedite. Il *Tractatus de astronomia* è solo una delle opere inedite che hanno a che fare con il suo atteggiamento verso l'astrologia, e l'astrologia nell'Arte. Ce ne sono numerose altre di uguale, o forse maggiore importanza da questo punto di vista. Ce ne sono altre ancora, di importanza vitale per questo tipo di ricerca, che sono state pubblicate, ma in edizioni ormai così rare che è come se fossero inedite, e sono in effetti più accessibili in forma di manoscritto. Nelle appendici di questo articolo cerco di indicare parte di questo materiale quasi sconosciuto e non studiato.

I primi lullisti non erano così ignoranti di questi scritti come noi, perché lavoravano su manoscritti dei quali esistono ancora parecchie co-

pie e ancora di più ne dovevano esistere all'epoca. Lullo desiderava che la conoscenza della sua Arte fosse disseminata il più ampiamente possibile, e molte copie furono fatte delle opere ad essa connesse.

A parte tutti questi tesori sepolti, c'è il *corpus* degli scritti di Lullo, che è accessibile a stampa, ma che non è mai stato esaminato per cercare le tracce degli interessi e della concezione rivelatici ora dal *Tractatus de astronomia*. Alcuni hanno cercato le vedute di Lullo sull'alchimia nelle opere a stampa; ma non (per quanto io sappia) la sua teoria sugli elementi. Nelle pagine seguenti daremo un'occhiata ad alcune delle opere stampate per vedere cosa riusciamo a trovare. La ricerca sarà tutt'altro che completa. Non ho letto tutte le opere stampate di Lullo, e quelle che uso qui, e da cui cito, potrebbero rivelare molto di più di ciò che io ne ho tratto.

1.4. Il *Liber contemplationis in Deum*

Quest'opera incredibilmente lunga fu una delle prime di Lullo, e fu scritta intorno al 1272. Pare che sia stata scritta prima in arabo, ed esista sia in versione latina che catalana.⁶⁴ È un'enciclopedia che copre tutto il creato – sia macrocosmo che microcosmo, sia il mondo della natura che quello dell'uomo – ed espone l'operato di Dio nella Creazione e nella Redenzione del mondo. Permeata tutta da una vena di estremo fervore mistico, mostra Lullo mentre si sposta verso la visione in cui fu rivelata l'Arte. Salzinger dice di aver capito il "segreto" dell'Arte nelle lunghe e assai straordinarie allegorie del quinto libro, che interpretò (a ragione o torto) in termini dell'Arte.⁶⁵ Non cercheremo di seguire Salzinger in questi misteri, ma è certamente vero che i materiali dell'Arte sono presenti in quest'opera.

Il primo libro del *Liber contemplationis* è sugli Attributi Divini, di cui ne discute otto, cioè Infinità, Eternità, Unità, Trinità, Potere, Conoscenza, Bontà, Verità. Si vedrà che alcuni di essi corrispondono ai principi dell'"Alfabeto" (vedi Tav. 1a a pag. 47) dell'Arte, particolarmente se si includono i significati di A nell'"Alfabeto". La parte introduttiva di questo libro, che è sulla "Gioia" potrebbe corrispondere alla "Gloria"

⁶⁴ Il testo latino è nei voll. IX e X dell'edizione di Mainz; i testi catalani nei voll. II-VIII (1906-14) dell'edizione di Palma.

⁶⁵ *Revelatio*, 3 e sgg. (nell'ed. di Mainz, I).

dell'“Alfabeto”. Lullo qui, a quanto pare, va cercando la selezione di principi divini che userà più tardi.

Il secondo libro è sull'universo creato come rivelazione divina, che finisce con l'uomo. Il terzo libro continua sull'uomo, in tutti i suoi aspetti, incluso l'uomo nella società, e sull'etica. Il quarto è filosofico e teologico e punta a provare gli articoli della fede. Il quinto è sull'amore e la preghiera, e contiene le allegorie che Salzinger riteneva così importanti.

Il materiale che stiamo cercando è nel secondo libro, che, passando attraverso il mondo creato come rivelazione degli attributi di Dio, tratta degli angeli, con il cielo o firmamento in cui si trovano i segni e i pianeti, con gli elementi tramite i quali l'influenza del cielo raggiunge tutte le cose create, con i mondi animale e vegetale, con i metalli (sui quali c'è una lunga sezione), e con l'uomo – ultimo soggetto, che continua nel libro seguente. Come si vedrà, Lullo opera tramite quelli che più tardi saranno i “soggetti” dell'*Arte, Deus, Angelus, Coelum, Homo*, e così via.

Si afferma ripetutamente che gli elementi di cui sono composte tutte le sostanze terrestri dipendono dal cielo.

Tua è l'opera di grande artificio e ordine, ché Tu vuoi che ci siano nel firmamento segni e pianeti attraverso cui i corpi elementari che esistono tra noi possono essere regolati e ordinati.⁶⁶

E

Tu vuoi, o Dio, che i corpi del firmamento debbano avere dominio e azione sugli *elementata*.⁶⁷

E l'intensa preoccupazione riguardo ai movimenti e al comportamento degli elementi ordinati celestialmente – interesse che doveva diventare una delle fonti principali del suo pensiero e dell'Arte – è già prominente in questa prima opera in cui contempla la distribuzione ordinata e i movimenti degli elementi e la

Concatenazione e legamento ... tramite i quali il fuoco è caldo di per sé e secco tramite la terra; l'aria è umida di per sé e calda tramite il fuoco;

⁶⁶ Ed. di Mainz, IX, 68.

⁶⁷ *Loc. cit.*

l'acqua è fredda di per sé e umida tramite l'aria; la terra è secca di per sé e è fredda tramite l'acqua.⁶⁸

Ecco qui l'enfasi sulla distinzione tra le qualità "proprie" e "appropriate" degli elementi che avrebbe avuto tanta importanza nel suo sistema di praticare l'astrologia.

Benché il *Liber contemplationis* segua una tendenza mistica comune a tutta la tradizione religiosa nella contemplazione della rivelazione del divino negli schemi dell'universo, possiamo vedere già presenti in esso le particolarità di Raimondo Lullo, che non era soltanto un mistico, ma un mistico che cercava di dimostrare scientificamente l'oggetto del suo amore. Nel *Liber contemplationis*, l'"artista" sta cercando di sviluppare la propria Arte.

1.5. La *Doctrina pueril*

Si dice che fu durante il ritiro di Lullo sul monte Randa nel 1274 che l'Arte gli fu rivelata completamente da Dio in una visione (Tav. 6a), e fu in seguito a ciò che l'*Ars generalis* o *Ars magna* prese forma.



Tav. 6 (a) THOMAS LE MYÉSIEP,
*La visione di Lullo; Lullo
che insegna l'Arte*, in *Id.*,
*Breviculum seu parvum
Electorium*, Karlsruhe, Bad.
Landesbibl., St. Peter, perg. 92.

⁶⁸ *Ibid.*, 70.

Poco dopo la visione Lullo visitò il principe Giacomo di Maiorca a Montpellier e probabilmente li compose due opere, il *Libre del ordre de cavalleria* e la *Doctrina pueril*.⁶⁹

La *Doctrina pueril* appartiene alla classe pedagogica delle opere di Lullo, ed è in un libro di conoscenza generale per i giovani, che dedicò a suo figlio. Questa piccola enciclopedia compatta, scritta dopo la piena rivelazione dell'Arte, dovrebbe venir letta da tutti gli studiosi dell'Arte.

Un capitolo dell'opera tratta le arti di geometria (che è introdotta in riferimento all'astrolabio), aritmetica, musica e astronomia. Dell'astronomia Lullo dice:

Astronomia è la scienza dimostrativa per cui l'uomo ha conoscenza che i corpi celesti hanno signoria e influenza sui corpi terrestri e li influenzano, a dimostrare che la virtù che si trova nei corpi celesti viene da Dio, che è sovrano sui cieli e tutto quanto esiste.

Sappi, figlio, che questa scienza procede per le proprietà dei XII segni e dei VII pianeti, secondo che concordino o contrastino in calore, secchezza, freddo, e umido; perché in base a ciò hanno influenza sui corpi terrestri. ...

Amabile figlio, non ti consiglio di apprendere quest'arte, poiché richiede grandi sforzi, e facilmente si può errare. È pericolosa perché gli uomini che ne fanno di più la usano male, e per il potere dei corpi celesti, misconoscono e disprezzano il potere e la bontà di Dio.⁷⁰

Abbiamo qui, riassunta in poche frasi, una forma semplificata della dottrina del *Tractatus de astronomia*, compreso l'avvertimento della prefazione contro l'astronomia erronea. Praticare questa scienza tramite le concordanze e i contrasti delle qualità elementari vorrebbe dire praticare l'astrologia con il metodo ABCD. E notiamo anche che *bonitas*, *potestas*, *virtus*, entrano nella discussione sui poteri degli astri.

C'è molto di più sulla teoria lulliana degli elementi nella *Doctrina pueril*, nel capitolo sulla medicina (che dà in forma semplificata la teoria della "graduazione" esposta nelle opere di medicina), nei capitoli sulla "scienza della natura" e in quello su "i quattro elementi". L'importanza

⁶⁹ PEERS, *Ramon Lull*, 101-28.

⁷⁰ R. LULL, *Obres*, Palma, I, 1906, 133. [R. LLULL, *Doctrina pueril*, Giardini editori, Pisa 2003, 94-95 – NDC].

che Lullo attribuiva alla teoria degli elementi è dimostrata dal vasto spazio dedicatole in questo assai compresso manuale di devozione e di insegnamenti morali.

1.6. *Felix*, o il *Libre de meravelles*

Circa dieci anni più tardi, Lullo scrisse un'enciclopedia per adulti, il *Libre de meravelles*, che trasmette il mondo lulliano di conoscenza e la concezione lulliana nella piacevole forma di una storia sulle istruttive avventure di un giovane di nome Felix. In quest'opera si rivela di più degli insegnamenti adatti ai giovani lettori della *Doctrina pueril*.

Il prologo all'opera (che, di nuovo, può essere consultata a stampa solo in catalano)⁷¹ invoca *bonitas, magnitudo, eternitas, potestas, sapientia e voluntas* (per tradurre le parole catalane in terminologia a noi più familiare) di Dio e afferma che tratterà di Dio, Angeli, Cielo, Elementi, Piante, Metalli, Bestie, Uomo, Paradiso e Inferno.⁷² L'opera in effetti segue questo piano, nel quale possiamo riconoscere variazioni sui soggetti *Deus, Angelus, Coelum*, ecc. dell'Arte.

All'apertura della storia Felix è in preda al dubbio religioso a causa del triste destino di una bella pastorella cui era interessato. Ma un santo eremita gli prova l'esistenza di Dio con vari argomenti, uno dei quali comporta prendere un bastone e disegnare intorno a Felix un cerchio che rappresenta "il firmamento".⁷³ La Trinità è provata con argomenti che sembrano ricordare il *De trinitate* di Sant'Agostino e che usano anche in questo caso le "dignitates" o attributi divini *bonitas, aeternitas*, e così via (i concetti usati non sono esattamente gli stessi che nell'Arte). E nel capitolo sulla Vergine Maria si afferma come analogia (o forse di più?) della sua immacolatezza che "in ogni corpo composto dai quattro elementi un elemento entra nell'altro senza che nessuno dei due corrompa l'altro".⁷⁴

⁷¹ L'edizione migliore è quella a cura di S. Galmès nella serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona 1931.

Né la *Doctrina pueril* né il *Libre de meravelles* furono stampati prima del Settecento (la prima edizione dell'uno fu nel 1736, dell'altro nel 1750). Erano, comunque, probabilmente disseminati in vari manoscritti tra i primi lullisti. C'è un manoscritto del *Libre de meravelles* al British Museum (Additional 16428), e un manoscritto di una traduzione italiana del tardo Quattrocento o primo Cinquecento alla Biblioteca Marciana di Venezia.

⁷² *Pròleg*. (ed. di Barcelona, 1931, 25-6).

⁷³ Lib. I, cap. i (ed. cit., I, 32).

⁷⁴ Lib. I, cap. x (ed. cit., I, 111).

Dopo il primo libro su *Deus* viene un breve libro sull'*Angelus*, e con il terzo libro arriviamo al soggetto del *Coelum*. “Bel ami”, chiede Felix a un pastore, “come mai gli astri che sono nel firmamento, e i pianeti, influiscono sui quattro elementi e su quello che è composto da essi?” Gli viene detto, tra l’altro, che “con la partecipazione dell’essenza dei corpi celesti in quelli terrestri viene l’influenza di cui tu chiedi.” Felix poi chiede se nei dodici segni e nei sette pianeti ci sono calore, umidità, freddo e secchezza. Il pastore risponde che gli astronomi hanno distribuito le quattro qualità tra i dodici segni e i sette pianeti perché è attraverso la loro influenza che queste sono più forti in alcuni momenti piuttosto che in altri nelle cose terrestri.⁷⁵

In risposta alla domanda se il fato o gli astri siano “necessari” il pastore dice che Dio ha il potere di alterare le influenze delle costellazioni a seconda se voglia giudicare o perdonare gli uomini.

In breve, l’atteggiamento verso gli astri qui sembra essere di nuovo quello del *Tractatus*, con la sua negazione della necessità e l’enfasi sugli elementi. Quando all’inizio del libro seguente su “gli Elementi” troviamo un Re che fa insegnare la “scienza naturale” al suo figlio maggiore perché la conoscenza di essa è più utile per l’arte del governo che quella delle armi⁷⁶ ci sentiamo inclini a supporre che tale “scienza naturale” potesse includere il metodo migliorato di praticare astrologia tramite gli elementi che la prefazione del *Tractatus* consiglia a principi e magistrati.

L’istruzione sugli elementi in questo libro prende la forma di una lunga lezione data da un filosofo al figlio del Re e al suo seguito, a cui partecipa anche Felix.⁷⁷ Il figlio del Re confronta i processi elementari con quelli tramite i quali la giustizia genera la carità in un peccatore. E sembra confrontare ulteriormente le corrispondenze e i contrasti tra virtù e vizi con quelli tra gli elementi. E poi procede a confrontare la generazione del Figlio dal Padre con il dono da parte di Dio della virtù agli elementi. In modo che possano generare i loro simili.⁷⁸

Le transizioni dalla teoria degli elementi alla legge e all’etica, e alla teologia – che al figlio del Re sembrano sorgere così ovviamente dalla lezione del filosofo sugli elementi – appaiono ancora parecchie volte nei libri seguenti su piante, metalli, bestie e uomo. In questi libri Felix viene

⁷⁵ Lib. III, cap. xviii (*ed. cit.*, I, 156 e sgg.).

⁷⁶ Lib. IV, cap. xviii (*ed. cit.*, II, 6).

⁷⁷ Lib. IV, cap. xix (*ed. cit.*, II, 8 e sgg.).

⁷⁸ Lib. IV, cap. xx (*ed. cit.*, II, 11-12).

guidato a contemplare *bonitas*, *magnitudo*, *virtus* e altri attributi di Dio come rivelati in diverse forme sui gradini della scala della creazione. In ogni libro pagine e pagine sono dedicate a elaborate esposizioni della teoria degli elementi che agisce su piante, metalli, bestie e uomo. E in ogni libro la teoria degli elementi porta immediatamente ad analogie teologiche, spesso accompagnate da lamentazioni perché queste cose non sono dimostrate più chiaramente ai Saraceni, in modo che possano convertirsi tramite esse alla fede Cattolica. In più ci viene detto varie volte che tutto ciò è sviluppato completamente nell'*Ars demonstrativa*.

Man mano che si legge il piacevole racconto delle avventure di Felix, ambientate in un mondo affascinante in cui eremiti cristiani, filosofi, abati, cavalieri e giocolieri hanno contatti quotidiani con Saraceni, Ebrei e altri infedeli, ci si rende conto con crescente sorpresa dell'estrema precisione del suo piano. Felix viene condotto attraverso i "soggetti" dell'Arte, e gli viene insegnato a vedere su ogni gradino della scala della creazione la *bonitas*, la *magnitudo*, la *virtus*, ecc. di Dio come rivelate nell'azione degli elementi in tutti i gradini. E questa rivelazione gli dimostra la verità dell'Incarnazione e la Trinità.

Nel libro sulle "Piante" Felix vaga attraverso un bosco, in cui incontra un filosofo seduto sotto gli alberi a leggere un libro di fianco a una bella fontana. Questo filosofo si è ritirato nel bosco in modo da poter, tramite le piante e gli alberi, contemplare, comprendere e amare il loro creatore. Il filosofo gli racconta di un eremita che vive nel bosco, "guardando ciò che la natura fa negli alberi e nelle erbe", in modo da poter, tramite tale lavoro, contemplare Dio "secondo l'arte della filosofia e della teologia", arte ordinata "secondo l'ordine dell'*Ars demonstrativa*".⁷⁹

Seduto sotto l'albero, il filosofo vi contempla la *bonitas* e la *magnitudo* di Dio (la *granea* e la *bonesa de Deu*). Felix chiede come può un albero così grande essere nato da un piccolo seme. In risposta gli viene raccontata una storia su un fuoco acceso da un contadino che divenne grande perché la *virtus* del fuoco poteva convertire in se stessa cose che contenevano meno *virtus*. Felix quindi fa una domanda sulla *virtus* di Gesù Cristo, che era maggiore di quella degli uomini. Il filosofo si complimenta calorosamente con lui per la sua intelligenza nell'aver fatto questa domanda (in relazione al problema della *virtus* nel fuoco e

⁷⁹ Lib. V, cap. xxix (ed. cit., II, 42).

nell'albero) e gli dice di un uomo che ha un' *Ars demonstrativa* per dimostrare la verità alla gente in errore, ma che nessuno vuole ascoltare.⁸⁰

Il filosofo parlò a lungo a Felix della "generazione delle piante e come esse significano che c'è generazione in Dio, tramite la quale Dio Padre ha generato Dio Figlio senza corruzione". Questo argomento si sviluppa più tardi in una storia che il filosofo racconta a Felix su un "saggio Saraceno" che stava disputando con un "saggio Cristiano". Il Saraceno fece al Cristiano una domanda sulla generazione del Figlio dal Padre. Il Cristiano nella sua risposta disse che la generazione in Dio è "più nobile" che negli alberi, e continuò da lì a dimostrare l'infinità, eternità e incorruttibile perfezione della Trinità.⁸¹

Lasciato il bosco, il filosofo e Felix arrivano a una bellissima pianura in cui crescono molte erbe medicinali dotate di grande *virtus*, data loro, così spiega il filosofo, per significare la *virtus* di Dio. Il filosofo in questo capitolo impartisce informazioni, inframmezzate da storie illustrative, sulle precise virtù delle erbe medicinali in accordo alla loro *complexio* di elementi. Per esempio il rabarbaro è *calidus e siccus* (*calt e sech*) e la ragione per cui fa bene contro le febbri è che il calore e la secchezza della febbre hanno concordanza con esso, e quindi la febbre aderisce al raparbaro, uscendo così dal corpo del paziente insieme ad esso quando questi viene purgato. Questo ci conduce ad una sorprendente storia su come un eretico fu convinto della superiore *virtus* della fede cristiana, alla dimostrazione della *virtus* nelle tre persone della Trinità, e a una discussione della "natura vegetativa" in Cristo in relazione all'omaggio resogli dalle piante nella Domenica delle Palme.⁸²

Ci sono molti altri ragionamenti dello stesso tipo nel libro sui metalli. Questo libro, a proposito, contiene un capitolo sull'alchimia in cui Lullo afferma di non credere nella possibilità della trasmutazione dei metalli e sembra essere "contro" l'alchimia.⁸³ Insieme al travisamento della prefazione al *Tractatus de astronomia* come "contro" l'astrologia, questo passo ha contribuito a mandare fuori strada gli studiosi per quanto riguarda la vera natura del sistema lulliano. Ci sono meno riferimenti diretti alla teoria degli elementi nel libro sulle bestie, che consiste principalmente in una lunga e interessante allegoria. Il libro sull'uomo è pieno

⁸⁰ Lib. V, cap. xxx (*ed. cit.*, II, 44-7).

⁸¹ Lib. V, cap. xxxi (*ed. cit.*, II, 48-50).

⁸² Lib. V, cap. xxxii (*ed. cit.*, II, 53-62).

⁸³ Lib. VI, cap. xxxvi (*ed. cit.*, II, 79-83).

degli elementi in relazione all'uomo, che portano tutte le volte ad analogie teologiche.

Una parte assai grande del libro sull'uomo è occupata dalle virtù e dai vizi – ogni virtù appaiata con il vizio opposto⁸⁴ – come nell'“Alfabeto” dell'Arte (vedi Tav. 1a a pag. 47), benché qui siano fornite più coppie virtù-vizio rispetto all'Alfabeto dell'*Ars brevis*. Molte delle virtù e dei vizi elencati nella lista estesa del *Libre de meravelles* appaiono anche in alcuni diagrammi dell'Arte a cui viene fatto così costante riferimento nel corso delle avventure di Felix, cioè dell'*Ars demonstrativa*. I diagrammi virtù-vizio dell'*Ars demonstrativa*, uno dei quali è qui riprodotto (vedi Tav. 3a a pag. 84), hanno un'ovvio rapporto con la Seconda Figura Elementare (vedi Tav. 3b a pag. 71) della stessa Arte.

Gli ultimi due libri del *Libre de meravelles* sono sul Paradiso e l'Inferno. Nell'uno⁸⁵ si legge delle *dignitates* divine e di *bonitas, magnitudo* e così via nel mondo angelico, e nell'altro i tormenti infuocati dei dannati sono interpretati come un rovesciamento infernale dei veri processi elementari.⁸⁶

Le avventure di Felix sono altamente istruttive per lo studioso dell'Arte lulliana, e ci possono essere pochi dubbi sul fatto che l'opera intendesse popolarizzare l'Arte e presentare i suoi principi in forma semplificata e piacevole. Mostrava l'importanza fondamentale dell'influenza del cielo sugli elementi, e dello studio degli elementi in tutte le sostanze terrestri, in piante, metalli, animali e uomo. Mostrava come tale studio rivelasse la presenza delle divine *bonitas, magnitudo, virtus*, ecc. in tutti i gradini della scala del creato. E dimostrava come per analogia con l'azione divino-elementare si potesse percepire l'azione della virtù e del vizio nell'etica e nella legge, e – più importante di tutto – si potesse dimostrare ai Saraceni e a tutti i miscredenti in maniera infallibile l'azione divina nella Trinità e nell'Incarnazione.

Ci mostra il ruolo cruciale della teoria degli elementi lulliana per tutto il complesso dell'Arte lulliana. Era tra gli alberi e le piante che l'eremita stava decifrando l'*Ars demonstrativa*, l'arte della “filosofia e teologia” attraverso la quale poteva essere dimostrata la verità. L'azione delle erbe medicinali dimostrava l'azione della fede. Le avventure di Felix tra le piante dovrebbero rimandarci a guardare l'“Albero della Medicina”

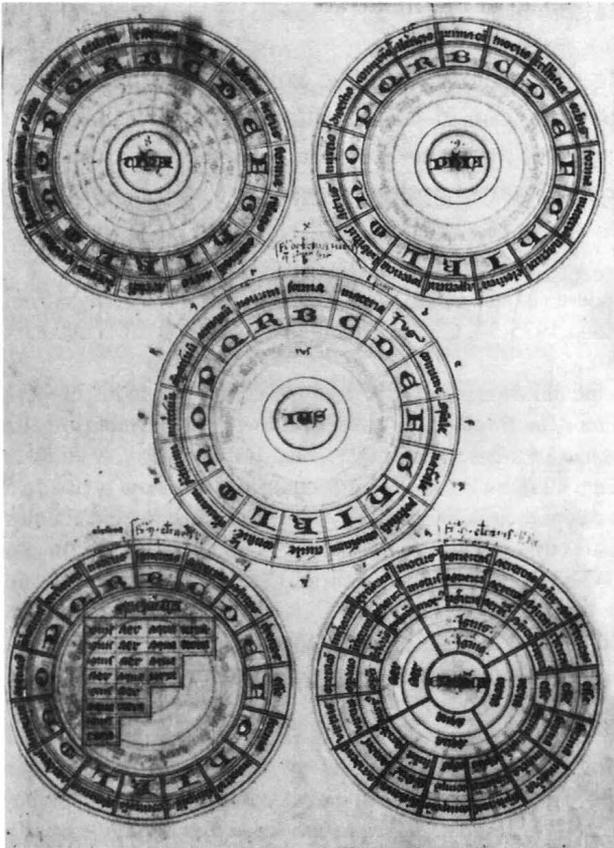
⁸⁴ Lib. VIII, capp. lxxiii-lxxix (*ed. cit.*, III, 104-76; IV, 1 e sgg.).

⁸⁵ Lib. IX, cap. cxix (*ed. cit.*, IV, 273-311).

⁸⁶ Lib. X, cap. cxix (*ed. cit.*, 295).

(vedi Tav. 2 a pag. 67), dove BCDEFGHIK si vedono agire insieme ad ABCD per formare un'Arte con la quale “metaforicamente” possiamo capire la Legge e la Teologia. E, come sappiamo dal *Tractatus de astronomia*, le arti della medicina e della legge erano praticate per “astronomia”.⁸⁷

Alcuni dei diagrammi nei primi manoscritti dell'*Ars demonstrativa* rendono molto chiaro che la base dell'Arte è nella teoria degli elementi. Riproduciamo (Tav. 4) una pagina dei diagrammi dell'*Ars demonstrativa* da un manoscritto a Parigi che potrebbe essere contemporaneo di Lullo. Mostra le ruote di “Theologia”, “Philosophia” e “Ius” in stretta relazione a quelle degli “Elementa”. Le curiose transizioni di pensiero dei personaggi che incontriamo nel *Libre de meravelles* sono dovute alla loro accurata formazione sull'Arte.



Tav. 4 RAIMONDO LULLO,
Ruote della teologia,
filosofia, della legge e
degli elementi, in ID., *Ars
demonstrativa*, Paris, Bibl.
Nat., Lat. 16113, f. 72^r.

⁸⁷ V. sopra, 62.

1.7. *Blanquerna*

La storia di Felix si collega al romanzo di *Evast e Blanquerna*⁸⁸ (scritto a Montpellier tra il 1283 e il 1285). Blanquerna si ritirò in una foresta a meditare, ne emerse come gran maestro, e infine diventò Papa. In questo libro, come nelle avventure di Felix, ci sono costanti riferimenti all'Arte.

La prima educazione di Blanquerna è significativa. Imparò grammatica, logica, retorica, filosofia naturale, medicina e teologia. E imparò la medicina proprio dal lulliano "Libro dei principi e gradi della medicina"⁸⁹ (cioè il *Liber principiorum medicinae*), da cui consegue che deve anche aver studiato il *Tractatus de astronomia*, o gli insegnamenti in tale libro contenuti, senza cui la teoria medica non può essere compresa. Dopo aver studiato il libro sulla medicina procedette con gran facilità allo studio della teologia.

Emerso dalla foresta, Blanquerna divenne istruttore dei monaci in un monastero, esponendo loro "con gli argomenti naturali della filosofia come le creature danno conoscenza del Creatore e delle sue opere",⁹⁰ e grazie ai suoi insegnamenti i monaci crebbero assai in virtù. Blanquerna

⁸⁸ La migliore edizione moderna è quella di S. GALMÉS, *Libre de Evast e Blanquerna*, (Els Nostres Clàssics), Barcelona 1935-54. C'è una traduzione in inglese di E. ALLISON PEERS, *Blanquerna*, London 1925.

Sembra che la prima edizione del *Blanquerna* sia stata a Valencia nel 1521. L'opera mistica, il *Libre de Amic e Amat* (*The Book of the Lover and the Beloved*, incluso nella traduzione di Peers del *Blanquerna*) formava parte della storia di Blanquerna, essendo le meditazioni del suo protagonista. Ci fu un'edizione del *Blanquerna de amico et amato* a Parigi nel 1505 in un volume di opere mistiche di Lullo stampato da Lefèvre d'Étaples (ROGENT-DURÀN, N. 35). Il testo latino del *Libre de Amic e Amat* fu anche pubblicato a Parigi nel 1585, e una traduzione in francese di Gabriel Chappuys l'anno seguente (ROGENT-DURÀN, N. 132, 133).

L'incredibile rinascita del lullismo nella Francia cinquecentesca, con cui ebbe molto a che fare Lefèvre d'Étaples, deve essersi originata nell'atmosfera romantica diffusa dalle meditazioni mistiche dell'eremita Blanquerna.

⁸⁹ *Blanquerna*, I, Barcelona 1935, 33; trad. PEERS, 40. (Peers sbaglia traducendo il titolo del libro di medicina studiato da Blanquerna come *Book of the Principles and Steps to Medicine*. Era il *Libre dels princips e graus de medicina*, cioè un libro sui principi medici e sulla medicina graduata, ovvero il *Liber principiorum medicinae*, o un'altra delle opere mediche di Lullo, che usano tutte la "graduazione". L'errore di traduzione rivela la sorprendente mancanza di interesse per la medicina lulliana dimostrata perfino dai suoi più devoti ammiratori).

⁹⁰ *Ed. cit.*, I, 295-6; trad. PEERS, 218.

promise loro che sarebbero stati in grado di imparare in un anno l'“arte” delle quattro scienze generali e più necessarie, che sono la teologia, la filosofia naturale, la filosofia e la legge.⁹¹ È chiaro che ai monaci venne insegnata l'Arte lulliana della medicina, con le sue connessioni “metaforiche” con la legge e l'etica, con la filosofia e la teologia.

Quando Blanquerna divenne Papa fece quello che Lullo così spesso aveva chiesto invano ai veri Papi, cioè incoraggiò lo studio dell'Arte lulliana. Su richiesta di un “artista” l'insegnamento di teologia, filosofia naturale, medicina e legge fu riformato, ed esse furono insegnate con i metodi dell'Arte.⁹² La “filosofia naturale” che fu così riformata deve essere stata, come suggerirei, la scienza dell'“astrologia degli elementi”, con i suoi stretti collegamenti con la medicina, e perciò “metaforicamente” con la legge e la teologia.

In *Blanquerna* ci sono lunghe sezioni dedicate – come nella storia di Felix – agli accoppiamenti e contrasti di virtù e vizi. Quando Blanquerna divenne Papa fu nominato un maestro il cui compito era di “dimostrare attraverso la natura (per natura) come l'uomo potesse mortificare dentro di sé i vizi e rafforzare le virtù”.⁹³ Questo maestro senza dubbio sapeva come usare i diagrammi “elementari” dell'Arte (vedi Tavv. 3b, c a pag. 71) come analoghi ai diagrammi “virtù-vizio” (Tav. 3a).

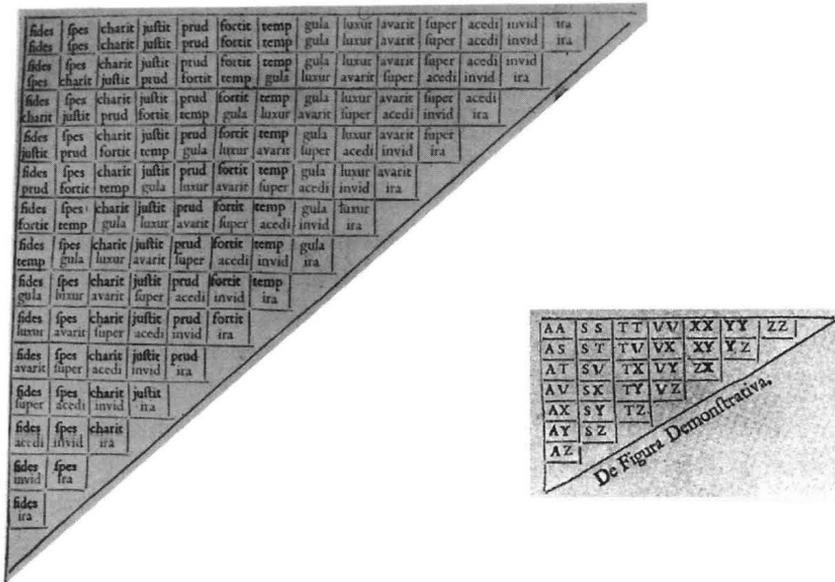
Le visioni degli eremiti di *Felix* e *Blanquerna* sotto gli alberi sono tutte ripetizioni della visione di Lullo stesso. L'artista che la raffigura (vedi Tav. 6a a pag. 74) mostra Lullo come eremita tra due alberi, che si sviluppa, come gli eremiti dei romanzi, in maestro dell'Arte.

⁹¹ *Ed. cit.*, I, 291-2; trad. PEERS, 215-16.

⁹² *Ed. cit.*, II, 201-2; trad. PEERS, 364-5 (Peers traduce “artista” come “studioso”, ma io credo che “artista” fosse chi praticava l'Arte lulliana. Lullo usava questa parola per coloro che sapevano usare l'Arte, v. sotto, p.56).

⁹³ *Ed. cit.*, II, 212; trad. PEERS, 372.

Cfr. anche l'osservazione del Cardinale che “era assai naturale e cosa utile nel predicare il provare con la ragione naturale la maniera in cui le virtù e i vizi sono contrari, e come una virtù concordi con un'altra virtù e un vizio con un altro vizio, e con quale natura un uomo possa mortificare un vizio con una virtù, o con due, e come con una virtù un uomo possa ravvivare un'altra virtù; e questa maniera è nella *Breve Arte di trovare la Verità*” (*Ed. cit.*, II, 241; trad. PEERS, 394. Ho riveduto leggermente la traduzione di Peers per avvicinarla alle “concordanze e contrasti” dell'originale.).



Tav. 3 (a) RAIMONDO LULLO, *Combinazioni di virtù e vizi*, in Id., *Ars demonstrativa*, (Opera omnia, III), Mainz 1722.

L'albero – oltre ad altri significati⁹⁴ - aveva, credo, per Lullo, il significato di rappresentare l'azione degli elementi nella natura, in particolare nel mondo vegetale, così essenziale per l'arte della medicina; e questo era l'“exemplum” fondamentale su cui basava la sua Arte (come diverrà più evidente in un'altra sezione di questo articolo).

1.8. Il *Libre del Orde de cavalleria*⁹⁵

Nel *Libro dell'ordine della cavalleria* un vecchio cavaliere si è ritirato dal mondo per diventare eremita in un bosco, meditando ogni giorno

⁹⁴ Il suo significato primario è, naturalmente, quello della Croce, il *Lignum Vitae*. Nell'ap-proccio “naturalistico” di Lullo alla dimostrazione teologica e morale, ciò non sarebbe in conflitto con il suo significato come *exemplum* fondamentale dall'azione della natura.

⁹⁵ Il testo catalano di quest'opera, insieme a una delle vecchie versioni in francese, è pubblicato nelle *Obres*, I, Palma 1906.

Quest'opera ebbe presto un traduttore inglese e fu uno dei primi libri stampati in Inghilterra. William Caxton lo tradusse e lo pubblicò personalmente tra il 1483 e il 1485. La sua traduzione è stata ristampata dall'Early English Text Society. V. W. CAXTON, *The Book of the Ordre of Chivalry*, ed. A. T. R. BYLES, London, E.E.T.S., 1926.

sotto un albero ben carico di frutti vicino a una limpida fontana.⁹⁶ Qui lo incontra uno scudiero (Tavv. 5a, b), che egli istruisce nelle virtù e regole della cavalleria, presentandogli un libro sul tema.



Tav. 5 (a) RAIMONDO LULLO, *L'eremita e lo scudiero*, in ID., *Ordre de chevalerie*, Paris, Bibl. Nat., fr. 1973.



Tav. 5 (b) RAIMONDO LULLO, *L'eremita e lo scudiero*, in ID., *Ordre de chevalerie*, British Museum, Royal MS. 14 E II.

⁹⁶ "In one of the partyes of the same wode was a fayr medowe in which was a tree well laden and charged of fruyte ... And under the same tree was a fontayne moche fayre and clere ... And in that same place was the knyght acustomed to come euery daye for to preye and adoure God Almyghty ... whan he sawe the squyer come he left his oroyson and satte in the medowe in the shadow of a tree And beganne to rede in a lytyl book that he had in his lappe." [In una delle parti dello stesso bosco c'era un bel prato in cui c'era un albero ben carico di frutti ... E sotto lo stesso albero c'era una fonte molto bella e chiara ... E nello stesso posto il cavaliere era solito venire ogni giorno a pregare e adorare Iddio Onnipotente ... quando vide venire lo scudiero lasciò la sua orazione e si sedette sul prato all'ombra di un albero e cominciò a leggere in un libretto che aveva in grembo] trad. di CAXTON, *The Book*, 5-7. Questo è l'incontro tra l'eremita e lo scudiero nel Bosco, che i manoscritti illustrano (Tavv. 5a, b).

Come sappiamo per esperienza, l'eremita sotto l'albero con un libro significa, nel vocabolario di Lullo, uno che conosce e esporrà l'Arte.

Quest'opera contiene le solite coppie virtù-vizi,⁹⁷ che conosciamo dal *Felix e Blanquerna* (benché l'*Ordine della cavalleria* sia precedente a entrambe queste opere, essendo stato scritto circa alla stessa epoca della *Doctrina pueril*). Il suo mondo è lo stesso mondo di foreste, cavalieri, chierici, in cui ci siamo abituati a cercare allusioni all'Arte. E non ci può essere dubbio, credo, che il libro sulle regole della cavalleria, basato sul dovere del cavaliere di vincere (o "devincere") i vizi attraverso le virtù, sia una branca dell'Arte ad uso dei cavalieri.

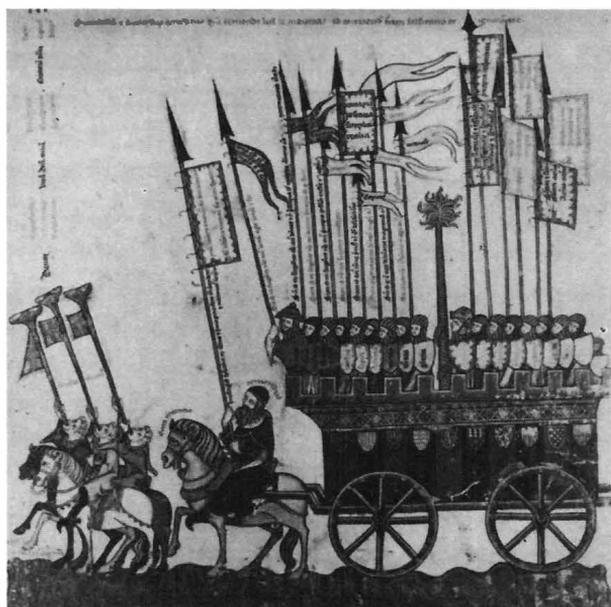
Dal *Blanquerna* sembrerebbe parte dei progetti missionari e crociati di Lullo il fatto che i cavalieri che partivano per la crociata dovessero essere istruiti nell'Arte, in modo da essere in grado di convincere gli infedeli con le armi o con gli argomenti, o con entrambi. Il Papa Blanquerna consiglia ai "Maestri del Tempio e dell'Ospedale" (cioè, naturalmente, ai leader dei due grandi ordini delle crociate) di organizzare scuole "dove i loro cavalieri debbano imparare certi brevi argomenti, per mezzo della *Breve arte di trovare la verità*, in modo da poter provare gli articoli della Santa fede" e così mantenerla "con atti d'arme o con erudizione".⁹⁸ È dunque appropriato che l'"eremita sotto gli alberi" appaia nel *Libro dell'ordine della cavalleria* come istruttore di cavalieri. Come gli altri eremiti, senza dubbio insegnava in che modo dedurre non solo l'etica e la legge, ma anche la filosofia e la teologia dal libro della natura, o delle creature, di cui l'albero era un esempio. Una delle miniature di Karlsruhe che illustrano la vita e le opere di Lullo mostra i "principi" dell'Arte vestiti da cavalieri, mentre procedono per "devincere" l'infedeltà e l'errore (Tav. 6b).

⁹⁷ Caxton, nella sua traduzione, dimostra di comprendere i principi "elementari" di concordanza e contrasto applicati alle virtù e ai vizi. "Curtosye and Chyualry concorden to gyder" (CAXTON, *The Book*, 113). "Then gif thow will fynd noblenes of courage, demand it of faith, hoip, charite, iustice, strenth, attemperans, leaute, & of vertues. For in them is noblesse of courage by them is *diffeated* the hert of a noble knyght fro wikednesse fro trecherye and fro the enemyes of chyualrye" (CAXTON, *The Book*, 55-6). L'ultima citazione descrive la disfatta o "devictio" dei vizi da parte delle virtù nel cuore del cavaliere. Cfr. SALZINGER su questo aspetto, citato sotto, 53.

⁹⁸ *Blanquerna*, ed. cit., II, 151-2; trad. PEERS, 327. Qualche pagina dopo veniamo a sapere che un cavaliere che era anche prete e "dell'Ordine della Scienza e Cavalleria", sconfisse dieci cavalieri con la forza delle armi e "sconfisse tutti i saggi di quella terra con le sue argomentazioni, e provò loro che la Santa Fede Cattolica è vera" (ed. cit., II, 155-6; trad. PEERS, 330).

Tale era il potere di un cavaliere crociato che era anche "artista".

Sui rapporti di Lullo con i Templari e gli Ospedalieri si trovano alcune indicazioni in PEERS, *Ramon Lull*, 233, 333, 339, 340-1, 360-1. Peers non usa le curiose osservazioni del *Blanquerna* sopra citate, né ho trovato altre opere che discutano il lullismo tra i crociati.



Tav. 6(b) THOMAS LE MYÉSIER, *Lullo a cavallo con i principi dell'Arte vestiti da cavalieri*, in Id., *Breviculum seu parvum Electorium*, Karlsruhe, Bad. Landesbibl., St. Peter, perg. 92.

Scritto prima in catalano, il *Libro dell'ordine della cavalleria* diventò un libro di testo standard per le regole della cavalleria. Fu ampiamente disseminato tramite bellissimi manoscritti francesi e fu uno dei primi libri stampati in varie lingue. Nella traduzione inglese di William Caxton fu popolare, e potrebbe benissimo essere stato noto al poeta Spenser. Le sue parole di apertura affermano che, come Dio governa sui sette pianeti che hanno potere sui corpi terrestri, così dovrebbero i Re e i principi avere dominio sui cavalieri. Perciò:

Per significare i sette pianeti, che sono corpi celesti e governano e ordinano i corpi terrestri, dividiamo questo Libro della cavalleria in sette parti.⁹⁹

1.9. Il *Liber de ascensu et descensu intellectus*

Il *Libro dell'ascesa e discesa dell'intelletto* fu scritto intorno al 1305. La prima edizione a stampa¹⁰⁰ è illustrata da un'utile xilografia

⁹⁹ *Obres*, I, 203 (versione catalana); 249 (versione in francese antico). Traduzione di CAXTON, *The Book*, 1-2.

¹⁰⁰ Valencia 1512. Ho usato quest'edizione e i riferimenti sono alle pagine di essa. Quest'importante opera può essere stata piuttosto trascurata perché non fu inclusa

(Tav. 7a) che mostra la scala dell'ascesa e discesa – i gradini della quale sono indicati con *Lapis, Flamma, Planta, Brutum, Homo, Coelum, Angelus, Deus*.¹⁰¹ Il piano del libro segue questo schema, che è approssimativamente quello dei “soggetti” dell'Arte; e il prologo afferma che il metodo seguito sarà quello dell'*Ars generalis*, che mostra come passare dalle cose inferiori a quelle superiori e viceversa.



Tav. 7(a) RAIMONDO LULLO, *La scala dell'ascesa e discesa*, in ID., *Liber de ascensu et descensu intellectus*, Valencia 1512.



Tav. 7(b) THOMAS LE MYÉSIER, *Lullo con scale*, in ID., *Breviculum seu parvum Electorium*, Karlsruhe, Bad. Landesbibl., St. Peter, perg. 92.

Non cominceremo, come fa il libro, dal fondo della scala, ma faremo un gran salto fino al gradino del *coelum*.¹⁰²

Qui troviamo, sotto l'“azione del cielo”, l'elenco dei dodici segni e dei sette pianeti, con una breve descrizione delle loro caratteristiche, e in ogni caso viene notata l'affinità con gli elementi. È come l'elenco dei “vecchi principi” nel *Tractatus de astronomia*, anche se molto meno dettagliato sulle caratteristiche dei segni e dei pianeti. E, nonostante la

nell'edizione di Mainz. Una traduzione in spagnolo, con un'introduzione, ne fu pubblicata a Madrid nel 1928.

¹⁰¹ Cfr. anche l'Arte come Scala in una delle miniature di Karlsruhe (Tav. 7b).

¹⁰² Parte VII (*ed. cit.*, f. 33 e sgg.).

lista sembri intesa primariamente per attirare l'attenzione sull'affiliazione elementare in ciascun segno e pianeta, non vi assegna la notazione elementare ABCD, come nel *Tractatus*.

Sotto la "natura del cielo" sono elencati i diciotto principi – *bonitas*, *magnitudo*, ecc. (cioè i significati delle lettere da B a K come *absoluta* e *relata* nell'alfabeto dell'Arte) con l'eccezione della *contrarietas*, che, naturalmente, non è sostanzialmente nel cielo, ma solo *per accidens*. Inoltre la *sapientia* diventa *instinctus* e la *voluntas* diventa *appetitus*, come nel *Tractatus*. In ciascun caso si afferma che questi "principi" sono le vere cause delle cose di quaggiù. Per esempio la *bonitas* del cielo causa le *bonitates* inferiori, come la *bonitas* di una pietra, una pianta, un leone, o del corpo di un uomo.

In breve, quello che abbiamo qui è un'abbreviazione del *Tractatus de astronomia*, con il suo elenco di segni e pianeti come "vecchi principi" dell'astronomia, seguiti dai "principi" di *bonitas*, eccetera, che sono la vera influenza del cielo.

Possiamo ora partire dalla base della scala e fornire qualche citazione dai vari gradini dell'ascesa, per vedere come funziona.

Nella discussione sulle "pietre" sul primo gradino,¹⁰³ Lullo menziona esempi delle caratteristiche di varie pietre. Per esempio il diaspro ha il potere di fermare il sanguinamento delle ferite. L'intelletto "discende" a investigare su questa azione del diaspro, e considera che "i corpi supracelstiali sono naturalmente la causa prima di ciò... come Saturno, che è *siccus et frigidus* e causa la secchezza e il freddo del diaspro tramite i quali ha il potere di fermare le emorragie."

Poi l'intelletto dubita e si chiede ulteriormente quale possa essere il tramite tra il diaspro e Saturno, che è fuori dal *genus* del freddo e della secchezza. E poi l'intelletto "crede che il tramite sia la naturale *bonitas* del diaspro e di Saturno, la loro *magnitudo*, eccetera; e la ragione per cui lo crede e non lo sa è che non ne ha esperienza attraverso i sensi".¹⁰⁴

Possiamo facilmente riconoscere questa come una forma alquanto più cauta della teoria del *Tractatus*, secondo cui la *bonitas*, ecc. influenzano le proprie simili sulle cose quaggiù e sono il vero tramite dell'influenza del cielo sugli elementi.

¹⁰³ Parte II (*ed. cit.*, f. 2^v e sgg.).

¹⁰⁴ F. 5^r.

Sul gradino *planta* della sua ascesa e discesa, l'intelletto investiga il problema che sorge quando si mescolano piante in medicine, come quelle discusse per esteso nelle opere mediche di Lullo. Vuole sapere che cosa succede se si mescola in un elettuario la lattuga, che è fredda e umida, con la rosa, che è secca e fredda. "Discende" per impararlo e comprende che siccome la lattuga è fredda *per se*, mentre la rosa è fredda *per accidens*, la prima sarà più forte dell'altra.¹⁰⁵ Riconosciamo questo come il principio della "devictio". C'è anche molto sulla "graduazione" delle medicine, e studiando queste cose l'intelletto si può muovere su o giù per la scala da questo gradino.

Così, tramite gli elementi ed il loro rapporto con i veri principi del cielo, l'intelletto si muove su e giù per la scala dell'essere. Sopra il cielo, nel mondo angelico, ¹⁰⁶ i "principi" *intellectus* e *appetitus* diventano *sapientia* e *voluntas*; e in cima alla scala,¹⁰⁷ con *Deus*, i principi emergono nella loro vera gloria. *Bonitas*, *magnitudo*, eccetera sono qui le "dignitates Dei". L'esistenza di Dio è provata, e così la Trinità e l'Incarnazione, molto brevemente, ma in modo da soddisfare l'intelletto. Quest'opera mostra molto chiaramente l'integrazione, sul gradino *coelum* della scala, dei principi divini che scorrono in giù con le influenze astrologiche, a partire dalle quali si manifestano i principi divini, tramite l'azione degli elementi controllati dagli astri, ai gradini più bassi della scala. Perciò lo schema divino degli elementi è di primaria importanza per l'intelletto mentre discende da Dio o vi ascende attraverso le sue vestigia nella creazione, o il "Libro della natura".

1.10. L'*Arbor scientiae*

Abbiamo trovato una versione abbreviata del *Tractatus de astronomia* sul gradino *coelum* della scala dell'ascesa e discesa. Nella foresta di alberi tra i quali adesso ci faremo strada troveremo sull'Albero del Cielo praticamente tutta la teoria del *Tractatus* esposta in forma particolarmente illuminante e correlata a tutti gli altri alberi in questa foresta di conoscenza, l'*arbor scientiae*, che Lullo afferma di aver scritto allo scopo di spiegare la sua Arte.

¹⁰⁵ Parte IV (*ed. cit.*, f. 20^r).

¹⁰⁶ Parte VIII (*ed. cit.*, f. 41^r).

¹⁰⁷ Parte IX (*ed. cit.*, f. 45^v).

L'Enciclopedia della Foresta appartiene a un periodo della vita di Lullo precedente a quello dell'Enciclopedia della Scala. Fu scritto durante l'autunno e inverno dell'anno 1295, mentre Lullo era a Roma e cercava invano di interessare Papa Bonifacio VIII¹⁰⁸ ai suoi progetti di missioni e crociate, che includevano come tema fondamentale la propagazione della grande Arte. Fu durante quell'anno che scrisse il poema intitolato *Desconort* ("Sconforto") nel quale riversa la profonda depressione causata dal fallimento, e in cui si trova la strofa citata in una delle prime pagine di questo articolo dove l'Arte è definita come "Ars generalis, appena data dal dono dello Spirito Santo tramite la quale si possono conoscere tutte le cose naturali... valida per la legge, per la medicina, e per tutte le scienze, e per la teologia, che mi sta più a cuore. Nessun'altra Arte è altrettanto valida per risolvere dilemmi, e per distruggere gli errori con la ragione naturale."¹⁰⁹

Le parole di apertura del prologo all'*Arbor scientiae* presentano Raimondo Lullo sconcolato e in lacrime, mentre "canta il suo *Desconort* sotto un grande albero, per alleviare un po' il dolore che sentiva per non essere riuscito a compiere alla corte di Roma il sacro lavoro di Gesù Cristo e il benessere pubblico di tutta la Cristianità." Un monaco sentì Raimondo cantare e venne a consolarlo. Quando seppe la causa del suo dolore questo monaco gli consigliò di comporre un'enciclopedia delle scienze meno difficile da comprendere della sua grande Arte.¹¹⁰ Cioè consigliò a Lullo di presentare i principi della sua Arte in una forma più popolare, che l'avrebbe resa più nota e accettabile. Lullo decide di seguire il suo consiglio e, riflettendo su un bell'albero coperto di foglie e frutti, si risolve a presentare la forma semplificata e popolare dell'Arte in forma di *Arbor scientiae*.

Non possiamo fare a meno di ricordare come il filosofo nel *Libre de meravelles* aveva iniziato Felix a tutta la saggezza derivata dalle piante e dagli alberi. E non possiamo dubitare che, se solo fosse stato Papa Blanquerna, e non Bonifacio VIII, l'*Arbor scientiae* sarebbe stato accettato con gioia alla corte di Roma.

L'*Arbor scientiae* è un'opera di lunghezza colossale, anche se non lunga come il *Libro di contemplazione*. La versione catalana è stata pub-

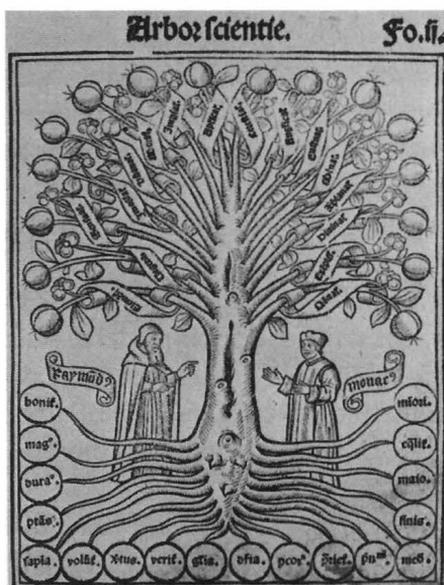
¹⁰⁸ PEERS, *Ramon Lull*, 251 e sgg.

¹⁰⁹ Vedi sopra, 50.

¹¹⁰ Parte del Prologo all'*Arbor scientiae* è tradotto da PEERS nel suo *Ramon Lull*, 269-70, da cui sono prese le versioni inglesi sopra citate.

blicata nelle edizioni di Palma.¹¹¹ Le edizioni latine più moderne sono le due pubblicate a Lione nel 1635 e nel 1637¹¹², poiché non è inclusa nell'edizione di Magonza – anche se Salzinger nella sua “Revelatio”¹¹³ fece uso del suo Albero del Cielo, in congiunzione con la sua copia manoscritta del *Tractatus de astronomia*, come una delle chiavi principali agli arcani dell'Arte.

Il manoscritto quattrocentesco della versione catalana nella Biblioteca Ambrosiana contiene un'illustrazione che mostra Raimondo Lullo e il monaco ai piedi dell'albero da cui si dipartono tutte le scienze.¹¹⁴ Anche le edizioni a stampa illustrate danno un diagramma ad albero onnicomprensivo, che mostra tutte le scienze come rami, con Raimondo e il monaco ai piedi (Tav. 8a); forniscono anche diagrammi ad albero separati per ciascuna scienza (vedi Tavv. 8b, c, d; Tav. 9).



Tav. 8 (a) RAIMONDO LULLO, *Arbor scientiae*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.

¹¹¹ Voll. XI-XIII, 1917-26.

¹¹² Ho usato l'edizione di Lyons 1635.

¹¹³ *Revelatio*, 145 e sgg. (nell'ed. di Mainz, I).

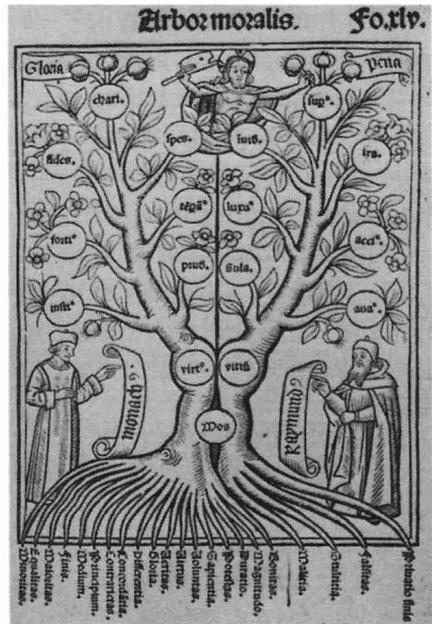
L'*Arbor scientiae* e il *De ascensu et descensu intellectus* furono probabilmente omissi dall'edizione di Mainz perché erano già stati pubblicati. La loro omissione ha comunque avuto il risultato piuttosto negativo di divorziare queste opere chiave dal corpo principale delle opere sull'Arte nell'edizione di Mainz.

¹¹⁴ Riprodotta a colori nel vol. XIII dell'edizione di Palma.

Ci sono sedici alberi nella foresta lulliana. Ciascuno è diviso in sette parti: radici, tronco, rami principali, rami secondari, foglie, fiori e frutti. La maggior parte hanno diciotto radici, e queste sono i significati di BCDEFGHIK come *absoluta e relata* nell'“Alfabeto” dell'Arte. Ci sono alcune varianti di questo sistema a diciotto radici in Alberi più tardi, ma tutti vi sono collegati. Gli Alberi sono quindi l'Arte in forma arborea.

Per dare un'idea dell'immensa complessità e ingegnosità con cui Lullo risolve l'allegoria dell'Albero bisognerebbe scrivere un libro altrettanto lungo del suo. Quello che segue è un riassunto ridottissimo dello schema.

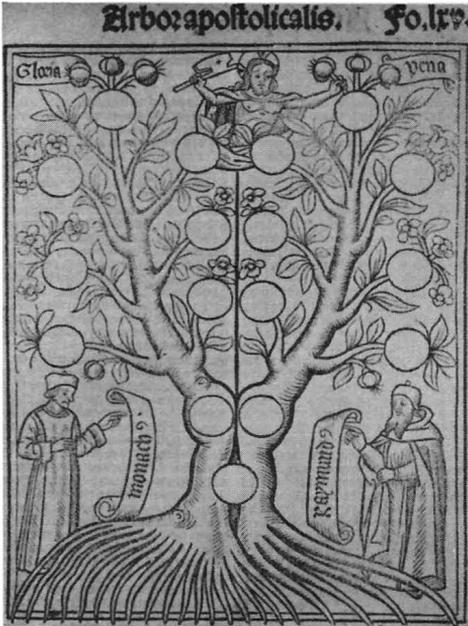
1. *Arbor Elemental*is (vedi Tav. 8b a pag. 170) [le Tavv. 8b e 17a sono uguali NDC]. Radicato in BCDEFGHIK, il tronco dell'Albero degli Elementi è un corpo confuso chiamato caos. I suoi rami principali sono i quattro elementi semplici. I rami secondari sono gli elementi misti. I frutti sono gli *elementata*, cioè tutte le cose del mondo sublunare composte dai quattro elementi, come una pietra, una mela, un uccello, un pesce, un leone, un uomo, oro e argento.
2. *Arbor Vegetalis* (Tav. 8c). BCDEFGHIK e gli Elementi nel mondo vegetale. Come frutti di quest'albero, Lullo delinea il sistema di graduazione secondo gli elementi che era alla base della sua medicina.
3. *Arbor Sensualis*. BCDEFGHIK e gli Elementi in relazione ai cinque sensi e alla natura animale.
4. *Arbor Imaginalis*, albero dell'immaginazione o delle immagini mentali, che sono similitudini di tutte le cose negli alberi precedenti (perciò similitudini di BCDEFGHIK e degli Elementi).
5. *Arbor Humanalis*, l'Albero dell'Uomo. Radicato in BCDEFGHIK, ma queste radici sono doppie, corporee e spirituali, e includono, per esempio, *bonitas corporalis* e *bonitas spiritualis*. Ha rami corporei, elementativi, vegetativi, sensitivi e immaginativi; e rami spirituali, che sono i tre poteri dell'anima: *memoria*, *intellectus* e *voluntas*. In questo Albero sono incluse tutte le arti e le scienze.
6. *Arbor Moralis* (Tav. 8d). ha diciotto radici buone, BCDEFGHIK, e diciotto radici cattive; e si divide in due parti, le Virtù, che portano alla *Gloria* e i Vizi, che portano alla *Pena*.



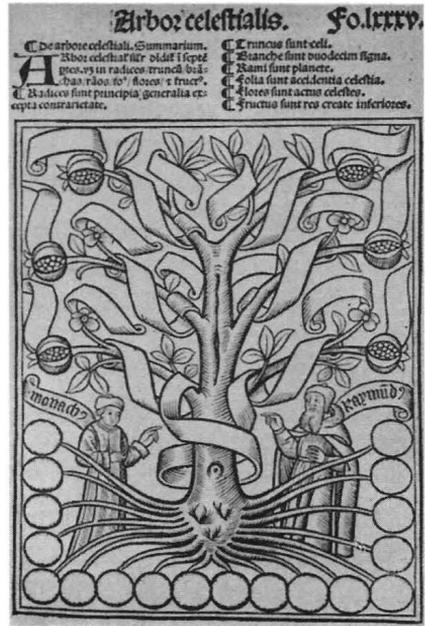
Tav. 8 (c) RAIMONDO LULLO, *Arbor vegetalis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.

Tav. 8 (d) RAIMONDO LULLO, *Arbor moralis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.

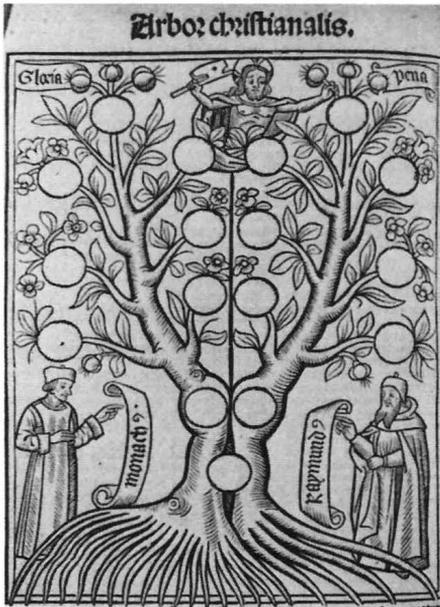
7. *Arbor Imperialis*. Ha lo stesso sistema di radici buone e cattive dell' *Arbor Moralis*. L'Albero della gerarchia temporale dall'Imperatore in giù.
8. *Arbor Apostolicalis* (Tav. 9a). Ha anch'esso il sistema radicale dell' *Arbor Moralis*. L'Albero della gerarchia spirituale, dal Papa in giù.
9. *Arbor Coelestialis* (Tav. 9b). L'Albero del Cielo. Le sue radici sono BCDEFGHIK, con l'eccezione della *Contrarietas*, che non è nel cielo. Purtroppo l'illustrazione nell'edizione a stampa fa un grave errore non omettendo una delle diciotto radici per quest'Albero. Il tronco dell'Albero è il cielo; i rami principali i dodici segni; i rami secondari i sette pianeti. La teoria di questo Albero, che è quella del *Tractatus de astronomia*, verrà esaminata più tardi in maggiore dettaglio.
10. *Arbor Angelicalis*, l'Albero degli Angeli.
11. *Arbor Aeviternalis*, l'Albero delle eterne Ricompense e Punizioni.
12. *Arbor Maternalis*, l'Albero della Vergine Maria.
13. *Arbor Christianalis* (Tav. 9c, scorretta), l'Albero di Gesù Cristo.
14. *Arbor Divinalis* (Tav. 9d), l'Albero della Trinità.



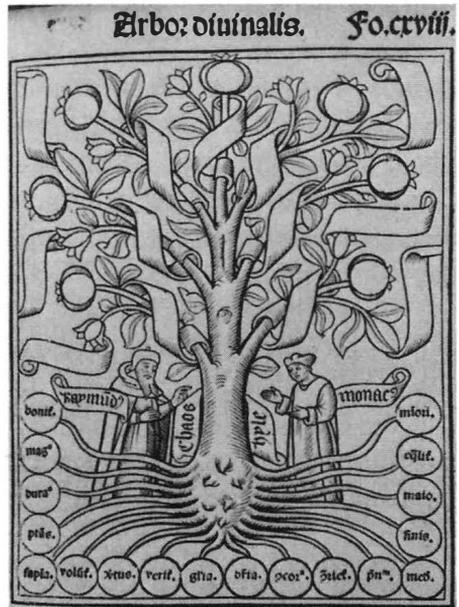
Tav. 9 (a) RAIMONDO LULLO, *Arbor apostolicalis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.



Tav. 9 (b) RAIMONDO LULLO, *Arbor celestialis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.



Tav. 9 (c) RAIMONDO LULLO, *Arbor christianalis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.



Tav. 9 (d) RAIMONDO LULLO, *Arbor diuinalis*, in Id., *Arbor Scientiae*, Lyons 1515.

15. *Arbor Exemplificalis*, l'Albero degli Esempi in cui gli argomenti di tutti gli alberi precedenti sono esposti in storie allegoriche.

16. *Arbor Quaestionalis*, domande e risposte su tutti gli Alberi.

Approssimativamente si può dire che la sequenza di Alberi dall'uno al quattordicesimo ci conduce di nuovo su per la scala dei soggetti dell'Arte dagli elementi a *Deus*.

1.11. L'albero del cielo e l'albero degli elementi

Credo di poter riassumere brevemente le corrispondenze tra l'Albero del Cielo e il *Tractatus de astronomia*, dato che i lineamenti della teoria sono ormai familiari. Ancora una volta, nell'Albero del Cielo,¹¹⁵ Lullo ci conduce attraverso i dodici segni e i sette pianeti e le loro caratteristiche, insistendo soprattutto sulle loro affinità elementari. Ancora una volta passiamo per la serie della *bonitas*, ecc. (tranne la *contrarietas*, che in cielo non c'è), e si insiste che queste sono le vere influenze del cielo, combinandole nel solito modo particolare con quelle dei segni e dei pianeti. Di nuovo c'è l'insistenza sul fatto che sono le "similitudini" di queste cose e non la loro vera e propria essenza che si imprimono sulle cose quaggiù. Molto spesso le espressioni usate sono praticamente le stesse che nel *Tractatus*. E se l'Albero degli Elementi¹¹⁶ viene letto in congiunzione con l'Albero del Cielo, al quale, naturalmente, corrisponde, le influenze che corrono tra questi due Alberi passano anche attraverso gli altri Alberi che si trovano in mezzo, salvo che l'uomo ha il libero arbitrio tramite l'Albero Morale per resistere agli astri. Da questi due alberi possiamo imparare la maggior parte della teoria astrologico-elementare, anche se non il vero e proprio funzionamento dell'astrologia degli elementi tramite la teoria della *devictio*.

Ma l'Albero del Cielo dovrebbe essere confrontato accuratamente con il *Tractatus*, perché ci sono cose nel primo che non ci sono nel secondo.

Per esempio, discutendo gli errori dei "vecchi astronomi" nell'Albero, Lullo si lamenta che la vecchia astronomia potrebbe essere sbagliata in alcune delle corrispondenze con elementi che attribuisce agli astri, e

¹¹⁵ Ed. di Lyons 1635, 241 e sgg.

¹¹⁶ *Ed. cit.*, 3 e sgg.

che questi possibili errori sono un inconveniente per l'“ars nostra”.¹¹⁷ Suggestisce che il Papa e i Cardinali dovrebbero occuparsi degli errori nell'“astronomia” e farla risistemare, e tale investigazione potrebbe essere fatta “secondo il metodo di questo libro, con l'aiuto del metodo dell'*Ars inventiva* e della *Tabula generalis*”.¹¹⁸ Questo getta una luce interessante sulla missione di Lullo a Roma, il cui fallimento l'aveva reso così sconsolato. Parte di essa consisteva forse nel cercare di convincere il Papa e i Cardinali a sponsorizzare una riforma dell'astrologia tramite l'Arte?

A parte gli interessanti indizi di questo tipo, di cui potrebbero essercene altri, l'*Arbor scientiae* ha valore perché rende un po' più chiara del *Tractatus* una parte molto importante della teoria astrologico-elementare di Lullo, che dobbiamo adesso tentare di esporre.

Lullo riteneva l'importantissima relazione tra gli elementi e il cielo – lo schema base della struttura fisica dell'universo – esprimibile in termini di figure geometriche: il cerchio, il triangolo, il quadrato. Salzinger scrisse la sua “*Revelatio*” del segreto dell'Arte lulliana in forma di dialogo tra se stesso ed il maestro, e a un certo punto fa affermare a Lullo che il cerchio, il triangolo e il quadrato “contengono tutto il segreto della mia Arte”.¹¹⁹ Per corroborare questa affermazione, Salzinger rimanda il lettore all'“*Arbor Elementalis*” e l'“*Arbor Celestialis*” dell'*Arbor scientiae*, al *Tractatus de astronomia*, e ad alcune delle opere di medicina.

Nell'Albero degli Elementi c'è il brano seguente:

I quattro elementi... sono raffigurati negli *elementata* nelle figure di un quadrato, un cerchio e un triangolo. Nella figura quadrata c'è una linea retta dal fuoco all'aria, che concordano in calore, dall'aria all'acqua per concordanza di umidità, dall'acqua alla terra per concordanza in freddo, e dalla terra al fuoco per concordanza in secchezza... Nella figura circolare gli elementi entrano l'uno nell'altro; il fuoco entra nell'aria dandole il suo calore... l'aria entra nell'acqua dandole la sua umidità... l'acqua entra nella terra dandole la sua freddezza... la terra entra nel fuoco dandogli la sua secchezza... La figura triangolare è causata dalla linea che

¹¹⁷ *Ed. cit.*, 248.

¹¹⁸ *Ed. cit.*, 245.

Il *Tractatus de astronomia*, che fu scritto a Parigi due anni dopo l'*Arbor scientiae*, può essere il tentativo di riformare l'astrologia attraverso l'Arte, che fu (apparentemente senza successo) proposto al Papa e ai Cardinali nel 1295.

¹¹⁹ *Revelatio*, 12 (ed. di Mainz, I).

va dal fuoco all'aria, dal fuoco alla terra, e dalla terra all'aria. E questo triangolo è composto da due linee concordanti e una contrastante. E lo stesso è vero dei triangoli aria, fuoco acqua; acqua, aria, terra; terra, acqua, fuoco. E così ci sono quattro triangoli che riempiono il quadrato, e il quadrato riempie il cerchio.¹²⁰

Le concordanze e i contrasti degli elementi dipendono, come sappiamo, dal cielo, e sono stati calcolati in termini di ABCD nel *Tractatus*. Se si rappresentano ABCD in questi schemi geometrici (Fig. 1.2 in cui, per convenienza, rappresento il cielo dei dodici segni e dei sette pianeti con un solo cerchio). E se gli schemi geometrici degli elementi sono espressi con la notazione alfabetica si hanno per gli schemi "circolari" e per quelli "quadrati", sequenze come AB, BC, CD, DA, AB, e così via; e per gli schemi "triangolari" sequenze come AB, BD; DC, CA; AC, CB; BD, DA. La scoperta che le sequenze di lettere possono seguire schemi circolari, quadrangolari e triangolari è di fondamentale importanza per l'Arte lulliana.

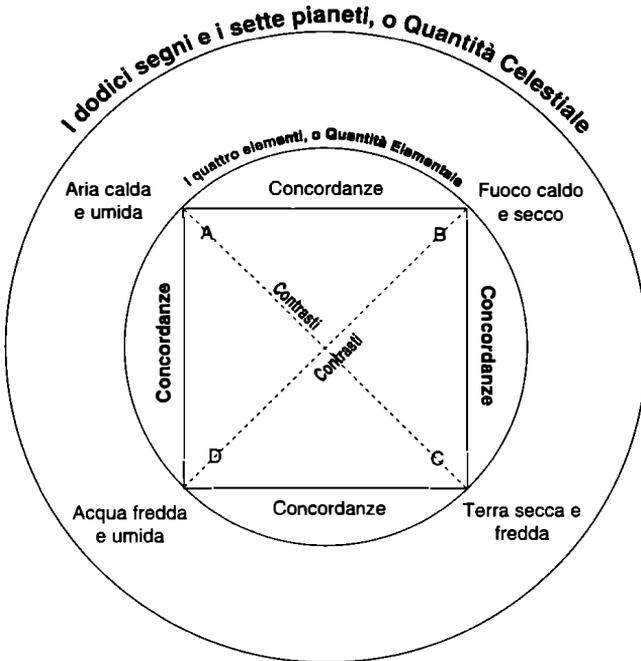


Fig. 1.2

¹²⁰ *Ed. cit.*, 13.

Il “tronco” dell’Albero del Cielo e quello dell’Albero degli Elementi “se respiciunt”.

Sebbene il tronco superiore non entri nel tronco inferiore, neanche quello inferiore entra in quello superiore in quanto hanno quantità discreta, ma l’influenza di quello superiore viene nell’inferiore tramite la continuità della quantità generale in cui sono entrambi i tronchi.¹²¹

Poiché entrambi i tronchi sono radicati nella serie della *bonitas*, ecc., ed è attraverso ciò che l’influenza della quantità “superiore” entra nella quantità “inferiore”, ne conseguirebbe che le lettere ABCDEFGHIK potrebbero seguire gli schemi circolari, quadrangolari e triangolari nelle loro sequenza nell’Arte.

Il miglior approccio a questi misteri sarebbe attraverso la “Figura elementare” (vedi Tavv. 3b, c a pag. 71) perché Lullo risolve in essa la sistemazione degli elementi in sequenze circolari, quadrangolari e triangolari.¹²² Quello che dice si può seguire chiaramente sulla Figura, se è studiata a colori.

Se si riesce a comprendere come funzionano le progressioni circolari, quadrangolari e triangolari nella Figura in connessione con il principio della “devictio”, si capirà come la Figura degli Elementi è anche la “Scala” che sale attraverso gli elementi fino alle “Dignitates Dei”, alla *bonitas* del mondo divino.

I misteri geometrici della Figura degli Elementi dovrebbero essere studiati in collegamento con le due opere di geometria lulliane, il *De nova geometria* e il *De quadratura et triangulatura circuli*. Come ha fatto notare il professor Millás Vallicrosa nell’introduzione alla sua recente edizione del *De geometria nova*,¹²³ l’opera contiene materiale

¹²¹ *Ed. cit.*, 244.

¹²² V. il *De figura elementali*, ed. di Mainz, III, 60 e sgg.

¹²³ J. M. MILLÁS VALLICROSA, *El libro de la “Nova Geometria” de Ramon Lull*, edizione critica con introduzione e note, pubblicata dall’*Associación para la historia de la ciencia española*, Barcelona 1953, Introduzione, 35 e sgg. (Cfr. anche J. M. MILLÁS VALLICROSA, *Estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona 1949, 357-86).

Il prof. Millás dimostra nella sua introduzione che la geometria di Lullo è erronea da un punto di vista genuinamente matematico (16-25), che non impiega la terminologia tradizionale euclidea (26), e che contiene strane commistioni di metafisica e anche di astrologia (35 e sgg.).

Abbastanza presto nel testo del *De nova geometria* arrivano indizi che la geometria di quest’opera è correlata alla geometria dell’“astrologia degli elementi”; per esempio

astrologico. Le due opere sulla geometria sono strettamente connesse l'una all'altra¹²⁴ ed entrambe hanno a che fare con l'Arte. Per l'approccio all'Arte sono probabilmente altrettanto fondamentali del *Tractatus novus de astronomia*. Con la "nuova" astronomia, ci voleva una "nuova" geometria. Se queste opere (e gli altri materiali indicati nella prima appendice a questo articolo),¹²⁵ vengono studiate in relazione all'Arte, si potrà forse infine capire come la geometria della teoria degli elementi funzionava nell'Arte.

In attesa di questa soluzione, concluderò queste osservazioni su quello che Salzinger considerava il segreto fondamentale dell'Arte lulliana riportando il seguente breve racconto dell'"Arbor Exemplificalis" dell'*Arbor scientiae*. Sembra una versione geometrica estremamente insolita del Giudizio di Paride:

Viene narrato che il Cerchio, il Quadrato e il Triangolo si incontrarono nella Quantità, che era loro madre, e che aveva in mano una mela d'oro. Chiese ai suoi figli se sapessero a chi di loro dovesse darla. Al che il Cerchio rispose che doveva essere lui, perché era il primogenito, era più grande e poteva correre meglio dei suoi fratelli. Il Quadrato disse che doveva averla lui, perché era più vicino all'uomo del Cerchio, e più grande del Triangolo. Il Triangolo, al contrario, disse che avrebbe dovuto avere lui la mela, perché era più vicino all'uomo che il Cerchio, e più simile a Dio che il Quadrato.

Al che la Quantità diede la mela al suo figlio Triangolo.

Ma Ariete e i suoi fratelli, e Saturno e i suoi fratelli rimproverarono la Quantità, dicendo che aveva sbagliato a giudicare; perché il Triangolo non aveva somiglianza con Dio in lunghezza, larghezza e profondità, mentre il cerchio era come Dio, poiché non aveva né principio né fine. E il Quadrato rimproverò la Quantità dicendo che non aveva giudicato bene perché lui era più simile a Dio nei quattro elementi che non il

nell'affermazione che "sicut omnia elementa sunt ex simplicibus elementis, ita omnes figure composite, sive sint naturales vel artificiales, descendunt et derivantur de figura circulari, quadrangulari et triangulari" (*ed. cit.*, 60). Questa impressione è ampiamente confermata dallo sviluppo dell'opera, che certamente è in stretta relazione con il *Tractatus de astronomia* e anche con le opere di Lullo sulla medicina astrologica.

¹²⁴ Il rapporto della prima parte del *De nova geometria* (che è sull'investigazione "de quadratura circuli et de eius triangulatura ac etiam de triangulatura quadranguli") con l'altra opera di geometria di Lullo, il *De quadratura et triangulatura circuli*, è discusso dal professor Millás nella sua introduzione (21 e sgg.) al *De nova geometria*.

¹²⁵ V. più avanti 126-129.

Triangolo; perché senza i quattro elementi non ci sarebbero uomini, che esistono allo scopo di cercare e conoscere Dio.

Ma il Triangolo scusò sua madre Quantità, dicendo che aveva giudicato bene, poiché lui era più come l'Anima dell'uomo e come la Trinità di Dio, a causa del numero ternario, rispetto ai suoi fratelli Cerchio e Quadrato. Eppure aveva anche errato, perché gli aveva dato una mela *rotonda*, che non era la sua figura.¹²⁶

Così la Quantità, anche se aveva dato il premio al triangolo (la Trinità), lo diede in forma di cerchio (il cielo), da cui dipendeva il quadrato (gli elementi), e così aveva incluso tutte le figure nella risposta.

Così interpreterei l'enigma, ma il lettore potrebbe trovare altre interpretazioni. Dovrà ponderarlo bene, perché è anche l'enigma dell'Arte di Raimondo Lullo.

1.12. Esemplarismo elementare

Abbiamo già toccato quello che qui propongo di chiamare “esemplarismo elementare” di Lullo. Il lettore ricorderà come Felix e il figlio del Re seguirono una lezione sugli elementi data da un filosofo, e come il figlio del Re immediatamente applicò gli insegnamenti sugli elementi come metafore di corrispondenze e contrasti tra virtù e vizi, passando immediatamente da esse a confronti tra le virtù degli elementi e la teologia della Trinità. Queste improvvisate transizioni dalla filosofia naturale all'etica e alla teologia andavano avanti per tutte le avventure di Felix. Abbiamo suggerito che l'insegnamento da parte di Blanquerna di “filosofia naturale”, medicina, legge e teologia fosse basato su simili applicazioni “metaforiche” della teoria fondamentale degli elementi. L'abbiamo ritenuto presente in modo sottinteso nell'istruzione impartita dall'eremita, sotto gli alberi, allo scudiero sulle virtù della cavalleria. E siamo giunti a pensare che l'“albero” rappresentasse per Lullo l'*exemplum* fondamentale dell'azione degli elementi.

Nell'*Arbor scientiae*, o “Enciclopedia della Foresta” come l'abbiamo chiamato, questo tipo di confronti, o metafore, sono sviluppati e sistematizzati in misura straordinaria. Studiandoli in quest'opera si comincia a rendersi conto del fatto che Lullo doveva credere di aver trovato nei processi elementari, in particolare come li aveva calcolati nella scienza

¹²⁶ *Arbor scientiae*, ed. cit., 424.

della medicina, uno schema che poteva essere usato metaforicamente, o come *exemplum*, nell'etica e nella teologia con una precisione tale da fornire un modo di calcolare l'esemplarismo – per così dire – matematicamente.

Per esempio, nell'“Arbor Moralis” ci viene detto che la virtù della Prudenza appartiene particolarmente alla parte intellettuale dell'anima, “come il fuoco è più forte degli altri elementi nel pepe”.¹²⁷ Nell'“Arbor Apostolicalis” c'è un lungo confronto tra il Sacramento e la teoria degli elementi, che finisce con: “come nel pepe il fuoco ha maggiore azione e l'acqua maggiore passione, così nel Sacramento le forme superiori hanno azione maggiore, e le forme inferiori maggiore passione”.¹²⁸ Nell'“Arbor Angelicalis” veniamo a sapere che “il fuoco che scalda il pepe più del finocchio, vi pone più calore ... poiché il pepe ne può ricevere di più che il finocchio. E così avviene per la memoria, la comprensione e l'amore degli angeli, che è maggiore o minore a seconda se gli oggetti siano più o meno adatti per essere ricordati, compresi e amati”¹²⁹ Nell'“Arbor Aeviternalis” si dice che la *bonitas* di San Pietro è una qualità appropriata, che è contraria alla *malitia* di Giuda. “Come la secchezza è la qualità appropriata del fuoco con cui mortifica l'aria e la costringe a ricevere il suo calore, senza la quale secchezza il fuoco non potrebbe scaldare l'aria ... così è necessario che a San Pietro venga appropriata la qualità della *bonitas* per tutta l'eternità.” E “nel corpo glorificato di San Pietro le azioni e passioni sono in concordanza senza contrarietà; come il fuoco che scalda l'aria, l'acqua e la terra in concordanza naturale.”¹³⁰

Nell'“Arbor Christianalis” troviamo simili parallelismi particolarmente diretti a convincere i Saraceni della teologia cristiana (ne abbiamo visto esempi anche nel *Libre de meravelles*). Per esempio:

La natura divina non riceve alcuna alterazione nella congiunzione che fa con la natura umana: come il fuoco non riceve alcuna alterazione entrando nell'aria tramite il calore, ma eleva l'aria a uno stato più nobile imparandole il proprio calore attraverso la concordanza, così la natura umana è esaltata ricevendo la natura divina attraverso la concordanza. Perciò i

¹²⁷ *Arbor scientiae*, ed. cit., 127.

¹²⁸ *Ibid.*, 194-5. Su “attivo” e “passivo” v. sopra, 69 e 114.

Blanquerna dà anche un'esposizione “elementare” del Sacramento, anche se non sulle stesse linee che qui. V. *Blanquerna*, trad. PEERS, 209.

¹²⁹ *Ibid.*, 265.

¹³⁰ *Ibid.*, 276-7.

Saraceni e gli Ebrei fanno male a negare l'incarnazione del Figlio di Dio, dicendo che Dio è alterato... nel venire unito all'uomo.¹³¹

Salzinger deve aver compreso perfettamente questo argomento, poiché fece collocare sul frontespizio dei primi volumi dell'edizione di Magonza un'incisione che potrebbe essere intitolata "L'Incarnazione e Ignis" (Tav. 10 a).



Tav. 10(a) RAIMONDO LULLO, *L'Incarnazione*, in Id., *Opera omnia*, Mainz 1721-42.

E, per prendere un altro esempio dall'"Arbor Christianalis":

I Saraceni dicono che i Cristiani credono che Dio abbia subito la passione in natura umana con la fame, la sete, il caldo e il freddo, e con la morte sulla croce. E perciò i Saraceni sapienti non vogliono credere che Dio sia stato uomo. E perciò i Cristiani fanno male a non mostrare ai Saraceni sapienti il loro errore nel negare quelle passioni; poiché la natura divina è affermata nella natura umana attraverso tali passioni. Come l'acqua, che

¹³¹ *Ibid.*, 300.

ha passione tramite il calore del fuoco nel pepe, e non ha passione tramite il freddo nel cetriolo.¹³²

Quest'ultima sorprendente citazione non suggerisce forse che deve essere stato tramite quello che ho chiamato "esemplarismo elementare" calcolato con l'Arte che Lullo proponeva di dimostrare l'Incarnazione ai "Saraceni sapienti"?

L'esatta rilevanza dei paragoni con i processi elementari nelle citazioni qui sopra non sarà completamente chiara al lettore perché usano punti della teoria degli elementi di Lullo che non ho trattato completamente nell'esposizione ridotta e molto semplificata che ne ho dato in questo articolo (per es. Il fuoco è "più nobile" degli altri elementi, due degli elementi sono "attivi" e gli altri "passivi"). Ma i paragoni sono calcolati con esattezza matematica in accordo con la sua teoria completa, particolarmente la teoria della "graduazione" degli elementi nelle piante medicinali.

Se ora torniamo all'opera fondamentale che è il *Liber principiorum medicinae*, troveremo che i principi dell'esemplarismo elementare (questa espressione non è usata da Lullo) vi sono esposti piuttosto chiaramente.

I gradi e i triangoli con cui operava la sua medicina (vedi Tav. 2 a pag. 67) possono essere usati "metaforicamente" per le virtù e i vizi.

I gradi, triangoli e condizioni di quest'Albero [cioè l'Albero della Medicina, Tav. 2] ti riveleranno come le virtù sono unite l'una all'altra, e un vizio con un altro vizio; e come le virtù e i vizi sono contrari.¹³³

E con questo stesso metodo, dice, si può anche esporre la teologia.

Se si capisce completamente l'"esemplarismo elementare" si può applicare l'Arte, come dice Salzinger, in modo che le virtù "devincano" i vizi e la verità "devinca" l'errore. Sarà forse utile citare Salzinger su questo argomento. Avendo appena spiegato il metodo ABCD e l'astrologia per "devictio" (citando il *Tractatus de astronomia* a questo proposito), Salzinger procede a dire:

¹³² *Ibid.*, 304. Con questa si può confrontare una delle affascinanti allegorie dell'"Arbor Exemplificalis", in cui Pepe e Cetriolo discutono se il Fuoco o l'Acqua sia più simile a Dio (*ibid.*, 407).

¹³³ *De princ. med.*, 40 (nell'ed. di Mainz, I).

Devictio signorum, planetarum, elementorum, complexionum & humorum est metaphora significans devictionem virtutum & vitiorum: unde si prefecte sciveris Artem hujus metaphorae, & ab illa te convertes ad literam sui significati, practicando hanc nobilem Artem contra vitia, devincendo illa per virtutes in te ipso, majus imperium hac victoria referes, quam si armis expugnares totum imperium orientis, vel ipsam Terram Sanctam in tuam ditionem redigeres.¹³⁴

In queste parole ci sono ancora – anche nel Settecento – echi della vecchia funzione dell'Arte come parte della Crociata, che debella il vizio con la virtù, l'errore con la verità, convertendo così i Saraceni e riconquistando la Terra Santa. Ricordano una delle illustrazioni dei principi dell'Arte come crociati (vedi Tav. 6b a pag. 87).

In due delle opere meglio conosciute di Lullo sulla conversione degli infedeli, la discussione ha luogo sotto gli alberi. Nel *Liber de gentili et de tribus sapientibus*¹³⁵ un “saggio Saraceno”, un “saggio Ebreo” e un “saggio Cristiano” conversano presso un fiume vicino al quale ci sono cinque alberi coperti di foglie, frutti e fiori. Dagli alberi pendono combinazioni di virtù e vizi (Tav. 10b)¹³⁶ Anche nel *Liber de quinque sapientibus*,¹³⁷ la conversazione con il “saggio Saraceno” ha luogo presso una fontana sotto un bell'albero. Suggestirei che questi alberi sono collegati a quelli sotto cui Felix parlò con il filosofo e l'eremita parlò con lo scudiero, e agli alberi dell'*Arbor scientiae*, dell'Albero della Medicina e della visione di Lullo – vale a dire che rappresentano l'*exemplum* fonda-

¹³⁴ *Revelatio*, 151-2.

¹³⁵ Testo catalano nel vol. I, 1901, della prima edizione di Palma; testo latino nel vol. II dell'edizione di Mainz.

Salzinger senza dubbio pensava che quest'opera sarebbe stata perfettamente chiara al lettore della sua edizione, che avrebbe già studiato nel vol. I la sua *Revelatio* e le “metafore” nel *Liber principiorum medicinae*. Anche nella sua prefazione del *Liber de gentili*, Salzinger si prese la briga di rimandare il lettore alle avventure di Felix, cioè al *Libre de meravelles* (vedi ed. di Mainz, II, 5).

Il *Libre de meravelles* è certamente fondamentale per lo studioso del *Liber de gentili*, che dovrebbe anche consultare *Evast e Blanquerna* (in particolare *ed. cit.*, II, 31). E non bisogna trascurare neanche l'*Arbor scientiae*. Pare che l'allegoria dell'usignolo (*Arb. Scient.*, *ed. cit.*, 397) contenga il significato del *Liber de gentili*.

¹³⁶ L'incisione dell'edizione di Mainz da cui è presa questa tavola è basata sull'illustrazione (forse progettata da Le Myésier) in Paris, B.N. lat. 15450. Cfr. anche un disegno colorato in una raccolta manoscritta seicentesca delle opere di Lullo nella Bibliothèque Mazarine (MS. Fr. 3506).

¹³⁷ Nel vol. II dell'edizione di Mainz.



Tav. 10 (b) RAIMONDO LULLO, *Intelligentia e i sapienti sotto gli alberi delle virtù e dei vizi*, in Id., *Liber de gentili et de tribus sapientibus*, (Opera omnia, II), Mainz 1721.

mentale dell'azione degli elementi, attraverso cui – come sistematizzato nell'Arte – i cristiani dovrebbero dimostrare ai “saggi Saraceni”, e agli altri, le verità dell'etica e della teologia.

L'ingenuità con cui Lullo costringe la sua teoria degli elementi a funzionare “metaforicamente” nella sfera dell'etica e della teologia potrebbe far sorridere il lettore. Littré esprime sorpresa per le “metafore” nel *Liber principiorum medicinae*, e la sua reazione sarebbe potuta essere ancora più forte se si fosse reso conto del collegamento fondamentale tra esse e l'Arte, sul modello dell'astrologia degli elementi. È sconvolto dal trovare Lullo che spiega i quaranta giorni di digiuno nel deserto applicandovi dettagliatamente la sua teoria della “medicina graduata”. Littré trova ridicola la teoria medica in sé, e ancor più la sua applicazione metaforica.

Ma a cosa non arrivano l'incoerenza e il vuoto di queste combinazioni (cioè quelle della teoria medica di Lullo), quando ... servono da applicazione mistica a delle nozioni di filosofia o di teologia! Così Raimondo Lullo spiega la quaresima tramite la considerazione delle quattro qualità radicali. “Avendo il Figlio di Dio preso la natura umana ... se tutti i gradi delle quattro qualità sono nella natura umana, questa natura, che il Figlio

di Dio ha preso, si accorda meglio con l'essere; essa si accorderebbe meglio con il non-essere ... se tutti i gradi sopra menzionati non fossero dentro l'umanità stessa; e, visto che l'essere e la perfezione si accordano insieme come il non-essere e l'imperfezione, si capisce che tutti e quattro i gradi dei quattro elementi esistono nel corpo umano. Con questa dimostrazione è rivelato il segreto della quaresima che Gesù Cristo sopportò nel deserto, quando digiunò quaranta giorni, per significare le quaranta misure dei gradi, poiché ciascuna delle quattro complessioni ha nel corpo umano dieci punti prodotti dall'addizione di quattro punti, di tre, dei due e uno; il quale digiuno ci è dato per mortificare la superfluità dei quaranta punti sopra dimostrati¹³⁸

I dettagli del funzionamento di questa metafora sono, naturalmente, al momento incomprensibili. Ma saranno assai comprensibili quando i dettagli della teoria medica di Lullo saranno stati decifrati completamente, insieme con il loro rapporto con le "Figure Elementari" dell'Arte.

La sorpresa di Littré per queste straordinarie "combinazioni" è comprensibile; tuttavia mi sembra che il tentativo di Lullo di porre l'esemplarismo morale e mistico su quelle che si potrebbero definire "basi scientifiche" sia profondamente interessante. Per il teologo mistico il mondo della natura suggerisce sempre "exempla" delle verità divine che sta contemplando. Anche il poeta, come il Duca in *Come vi pare*, si ritira nella foresta della natura per trovarvi:

Tongues in the trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in everything

¹³⁸ [Mais à quoi n'arrivent pas l'incohérence et le vide de ces combinaisons [cioè quella della teoria medica di Lullo], quand ... elles servent d'application mystique à des notions de philosophie ou de théologie! Ainsi Raimond Lulle explique le carême par la considération des quatre qualités radicales. "Le Fils de Dieu ayant pris la nature humaine ... si tous les degrés des quatre qualités sont dans la nature humaine, cette nature, que le Fils de Dieu a prise, convient mieux avec l'être; elle conviendrait mieux avec le non-être ... si tous les degrés susdits n'étaient pas dans l'humanité même; et, vu que l'être et la perfection conviennent ensemble ainsi que le non-être et le défaut, on comprend que tous les quatre degrés des quatre éléments existent dans le corps humain. Par cette démonstration est révélé le secret du carême que Jésus-Christ supporta dans le désert, quand il jeûna quarante jours, pour signifier les quarante mesures des degrés, chacune des quatre complexions ayant dans le corps humain dix points produits par l'addition de quatre points, de trois, de deux et d'un; lequel jeûne nous est donné pour mortifier la superfluité des quarante points ci-dessus démontrés] LITTRÉ, *Raimond Lulle*, 89-90.

[lingue negli alberi, libri nei ruscelli che scorrono,
Sermoni nelle pietre ed il bene in ogni cosa.]

Lullo è un mistico e un poeta – un poeta romantico duecentesco che si eleva attraverso la natura nelle sue visioni:

Per tutta quella giornata... Blanquerna viaggiò attraverso la foresta. Al crepuscolo arrivò in un bel campo, dove c'era una bella fontana sotto un nobile albero. Lì si riposò Blanquerna, e dormì tutta la notte. Prima dell'alba cominciò le preghiere secondo le sue abitudini; e per la stranezza e solitudine del luogo, e il cielo e le stelle, la sua anima fu altamente esaltata nella contemplazione di Dio.¹³⁹

È la combinazione del mistico e del poeta con l'impulso di "dimostrare" la visione con combinazioni algebriche di lettere su figure geometriche che è così curiosa in Lullo. Va oltre le apparenze del mondo della natura fino alla struttura sottostante, che per lui è l'astrologia degli elementi, e la rende l'*exemplum* fondamentale tramite cui calcola le metafore e così dimostra le verità morali e mistiche.

Al livello metaforico più profondo, nelle sue applicazioni più segrete, l'Arte risolve la struttura dell'universo in termini di cerchio, triangolo e quadrato. Sebbene la geometria lulliana si occupi di "similitudini" e non sia veramente matematica, la lunga pratica del lullismo attraverso i secoli deve aver contribuito a formare un'abitudine mentale a ricercare spiegazioni matematiche, o dimostrazioni, della realtà. Come è ben noto, Cartesio disse al suo amico Beekman che il suo nuovo sistema universale di conoscenza, basato sulla geometria analitica, avrebbe dovuto rimpiazzare l'Arte di Raimondo Lullo.¹⁴⁰

¹³⁹ *Blanquerna, ed. cit.*, I, 206; trad. PEERS, 155.

¹⁴⁰ "Et certe, ut tibi nude aperiam quid moliar, non Lulli *Artem brevem*, sed scientiam penitus novam tradere cupio, qua generaliter solvi possint quaestiones omnes, quae in quolibet genere quantitatis, tam continuae quam discretas, possunt proponi." Cartesio a Beekman, marzo 1619. Presso il riferimento a Lullo Beekman annotò sul margine: "*Ars generalis ad omnes quaestiones solvenda quaesitas*." V. DESCARTES, *Oeuvres*, X, ed. ADAM E TANNERY, Paris 1908, 156-7.

Cartesio naturalmente rifiutava il lullismo, ma probabilmente lo comprendeva pienamente e ne conosceva i segreti "geometrici". Tale comprensione renderebbe più stretta l'analogia con il suo sistema.

È stato fatto notare che nella sua prefazione alla traduzione in francese dei *Principia*, Cartesio sembra echeggiare le metafore "arboree" dell'*Arbor scientiae* (*Oeuvres, ed. cit.*,

1.13. L'arte come logica

C'è un approccio all'Arte di Raimondo Lullo che la considera:

una macchina logica che costituirebbe per una disputa scolastica o un'università medioevale lo stesso tipo di espediente per risparmiare lavoro di una macchina per fare le addizioni in una banca o ufficio moderni. Sistemando in modo appropriato categorie e concetti, soggetti e predicati per prima cosa, si poteva ottenere la risposta corretta ai quesiti che potevano essere posti.¹⁴¹

Non c'è dubbio che questa fosse una funzione che l'Arte prometteva di svolgere, e gli studiosi della forma abbreviata dell'Arte, l'*Ars brevis*, avrebbero ben potuto essere spinti a pensare che fosse la sua funzione primaria.

Devo qui dire con tutta l'enfasi possibile che, sebbene il presente articolo abbia preso un'altra strada per l'Arte lulliana rispetto a quella della logica, questo non significa che la via della logica non sia ugualmente essenziale per la sua comprensione. Entrambi gli approcci sono necessari, perché si uniscono entrambi a formare l'Arte.

Lullo stesso diede varie definizioni della propria Arte in relazione alla logica. Nell'introduzione all'*Ars demonstrativa* dice che l'Arte è sia una logica che una metafisica, eppure è diversa sia dalla logica che dalla metafisica.

Sciendum est igitur, quod haec Ars est Logica et Metaphysica ... sed in duobus differt ab aliis duabus, videlicet in modo considerandi suum subjectum et in modo principiorum. Metaphysica considerat res, quae sunt extra animam, prout conveniunt in ratione entis; logica etiam considerat res secundum esse, quod habent in anima... Sed haec Ars tanquam

IX, 14-15; e cfr. CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofía*, II, 300-1). Nell'"Arbor Celestialis" dell'*Arbor scientiae*, Lullo usa i termini di quantità "continue" e "discrete" (vedi citazione a 99 sopra).

¹⁴¹ THORNDIKE, *History of Magic and Experimental Science*, II, 865. Nella stessa pagina, comunque, Thorndike dice che il metodo dell'"Arte di Lullo" "ci porta a dedurre che gli sia venuto in mente attraverso un processo di associazione subconscia con l'impiego del planisfero in astronomia o l'uso di una ruota girevole e tavole di combinazioni di lettere dell'Alfabeto come quelle che abbiamo notato nelle geomanzie e i metodi di divinazione attribuiti a Socrate, Pitagora e altri filosofi".

suprema omnium humanarum scientiarum indifferenter respicit ens secundum istum modum et secundum illum.¹⁴²

Così l'Arte è una logica, eppure differisce fundamentalmente dalla logica ordinaria, perché combina i processi logici con la metafisica.

Anche nell'*Ars magna generalis ultima* viene affermato che l'Arte è diversa dalla logica ordinaria. Qui si dice che mentre la logica si occupa delle "seconde intenzioni", l'Arte si occupa delle "prime intenzioni" e che pertanto quest'ultima è "stabile", mentre l'altra è "instabile". Il logico non può scoprire la "vera legge" con la logica, ma l'"artista" lo può.¹⁴³

L'"artista" quindi non è un logico ordinario, anche se queste definizioni non chiariscono per nulla la natura della differenza tra l'artista e il logico. Per la definizione nell'*Ars magna* ci si può rivolgere al libro scritto da Lullo, *De prima et secunda intentione*, in cui si trova il brano seguente:

Caro figlio, il fuoco è caldo e secco, e l'aria è umida e calda, e l'acqua è fredda e umida, e la terra è secca e fredda. Il fuoco è caldo per sua proprietà, e secco per la proprietà della terra; l'aria è umida per sua natura, e calda per la natura del fuoco; l'acqua è fredda per sua natura, e umida per l'aria; la terra è secca di per sé, e fredda per via dell'acqua. E perciò, figlio, ciascun elemento ... ha una *Prima intenzione* verso la propria qualità e una *Seconda intenzione* verso quella di un altro elemento ... Caro figlio, attraverso quest'ordine delle due Intenzioni gli elementi entrano in composizione per generazione e corruzione, e sono *contraria et concordantia per medium* ... E ciò che gli elementi fanno attraverso la Prima e la Seconda Intenzione, ti consiglio, figlio, di prenderlo come esempio (*exemplum*), in modo che, usando l'Intenzione con le virtù contro i vizi, tu possa avere una Prima Intenzione verso Dio prima di ogni altra cosa.¹⁴⁴

¹⁴² *Introductoris artis demonstrativae*, ed. di Mainz, III, 1.

¹⁴³ "Logicus tractat de secundariis intentionibus... sed generalis artista tractat de primis... Et in isto passu cognoscit intellectus, quod logica est scientia instabilis sive labilis; hec autem ars generalis permanens est stabilis. Item logicus facit conclusionem cum duabus praemissis, generalis autem artista huius artis cum mixtione principiorum & regularum. Adhuc logicus non potest invenire veram legem cum logica: generalis autem artista cum ista arte invenit... Et plus potest addiscere artista de hac arte uno mense quam logicus de logica uno anno." ("De logica", cap. CI dell'*Ars magna generalis ultima*, in *Opera* di Lullo, ed. ZETZNER, Strasbourg 1617, 537-8).

¹⁴⁴ *Liber de prima et secunda intentione*, ed. di Mainz, VI, 19.

"Prima e seconda intenzione" sono naturalmente termini scolastici. Un recente valido articolo, che purtroppo non ho visto finché il presente articolo non era già in bozze, discute

Si può da qui dedurre che l'“artista”, la cui logica è fondata sulle “prime intenzioni” sia uno la cui logica è basata sull'*exemplum* fondamentale della struttura elementare dell'universo, con la “prima intenzione” di usarla come scala verso Dio?

Nella sua *Dialectica seu logica nova*, o *Logica brevis*,¹⁴⁵ Lullo fornisce l'esposizione diagrammatica delle quattro relazioni tra proposizioni mostrate nella figura 1.3.

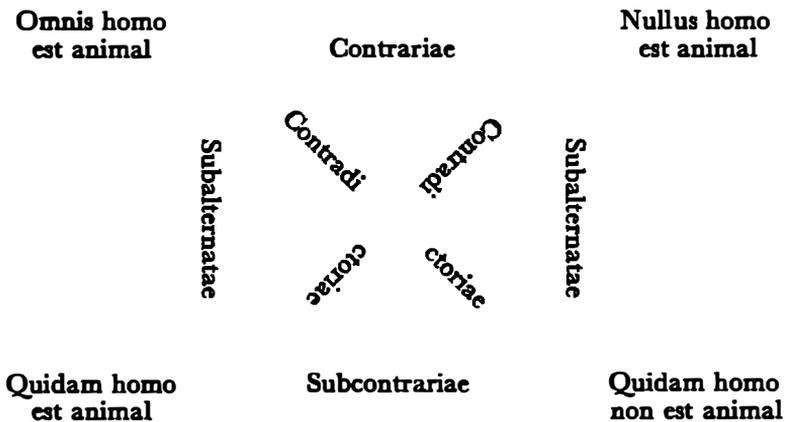


Fig. 1.3

Questo modo diagrammatico di rappresentare le quattro relazioni non era stato inventato da Lullo, ma era tradizionale nella logica.¹⁴⁶ Le proposizioni totalmente contraddittorie sono quelle unite dalle diago-

l'uso specifico lulliano di questi termini (E. W. PLATZECK, *La combinatoria lulliana*, in *Rev. de Filosofia*, 12 (1953), 13 (1954), pubblicato prima in tedesco in *Franziskanische Studien*, 24 (1952). L'autore fa notare che, per Lullo, le prime e seconde intenzioni corrispondono a sostanza e relazione; nelle “creature” Lullo distingue tra principi sostanziali e accidentali, dove i primi sono quelli che appartengono alla “prima intenzione” verso Dio.

Applicando ciò alla teoria degli elementi, si vede come gli elementi che si concentrano sulle qualità proprie (o quelle che hanno *per se* e non *per accidens*) diventano un *exemplum* in natura delle “prime intenzioni”. E il processo della “devictio”, con cui la qualità propria sconfigge quella appropriata, è un'analogia del processo con cui, in un'Arte basata sulle prime intenzioni, la virtù sconfigge il vizio, la verità sconfigge l'errore.

Gli schemi elementari corrisponderebbero così, secondo Lullo, allo schema di una logica fondata sulle prime intenzioni.

¹⁴⁵ LULL, *Opera*, ed. ZETZNER, Strasbourg 1617, 150.

¹⁴⁶ Vedi PRANTL, *Geschichte der Logik*, ed. cit., II, 45.

nali del quadrato. Se si percorrono i lati del quadrato si hanno su due lati proposizioni contrarie, ma non contraddittorie, e sugli altri due lati proposizioni concordanti (o subalterne). “Quelle diverse in qualità, ma non in quantità sono *contrari* (se la quantità è l’universale), *subcontrari* (se la quantità è particolare). Quelle differenti per quantità, ma non per qualità sono subalterne.”¹⁴⁷ Questo diagramma viene talvolta chiamato “Quadrato degli opposti”.

Non è probabile che Lullo possa aver pensato che questo modello base del pensiero logico, un quadrato le cui diagonali uniscono le proposizioni totalmente contraddittorie mentre i lati uniscono le proposizioni parzialmente imparentate, avesse una straordinaria somiglianza con il suo modello base della natura (vedi Fig. 1.2 a pag. 98) come quadrato dei Quattro Elementi, con le diagonali come contrasti e i lati come concordanze tra gli elementi? Per una mente come quella di Lullo, una somiglianza formale e numerica di questo tipo, sarebbe sembrata una “similitudine” di realtà superna.

L’“artista”, dice Lullo, può lavorare molto più velocemente del “logicus”, grazie alla superiorità del suo metodo. Ma – e questo è molto significativo – prima di cominciare a imparare l’arte deve essere ben *preparato sia nella logica che nelle scienze naturali*:

Homo habens optimum intellectum et fundatum *in logica et in naturalibus* et diligentiam poterit istam scientiam scire duobus mensibus, uno mense pro theorica et altero mense pro practica.¹⁴⁸

Queste parole alla fine dell’*Ars magna generalis ultima* forniscono una conferma dell’opinione espressa in questo articolo secondo cui, oltre alla preparazione logica, è necessaria anche un’altra preparazione per l’approccio all’Arte. Se solo siamo sufficientemente intelligenti e ci siamo preparati abbastanza *in logica et naturalibus* c’è speranza che possiamo imparare a praticare l’Arte in due mesi.

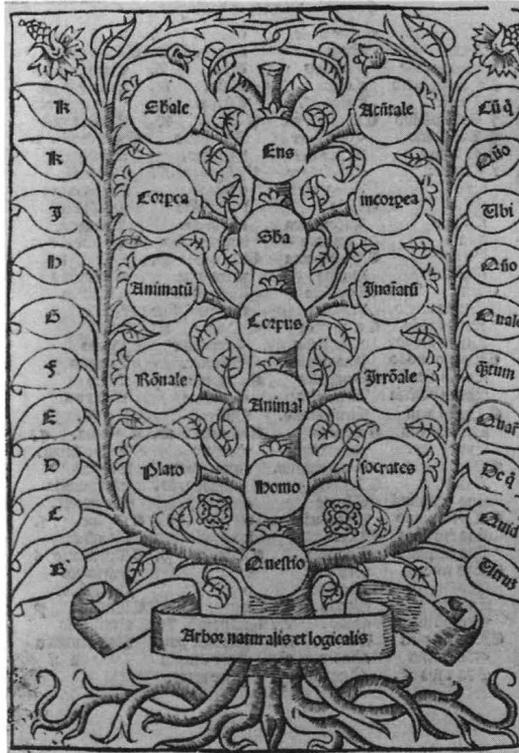
Ma prepararsi *in naturalibus* come intendeva Raimondo Lullo richiede tempo ed è un affare difficile. Era per mancanza di tale preparazione, suggerirei, che un brillante logico e storico della logica come Prantl, che fece un diligente sforzo di capire l’Arte lulliana e farla funzionare come logica, giunse alla conclusione che non aveva senso.

¹⁴⁷ L. S. STEBBING, *A Modern Introduction to Logic*, London, 5ª ed., 1946, 59.

¹⁴⁸ LULL, *Opera*, ed. ZETZNER, Strasbourg 1617, 663.

D'altra parte, la preparazione *in naturalibus* è anche insufficiente di per sé. Dobbiamo anche essere preparati in logica, e nella logica in relazione alla natura in cui Lullo la immaginava.

Questo secondo processo di preparazione non verrà neanche cominciato nel presente articolo (che ha solo cominciato, senza finirlo, il primo processo di preparazione). Il materiale per l'approccio all'Arte come "logica naturale" è sterminato. Probabilmente un'opera fondamentale è il *De naturali modo intelligendi*.¹⁴⁹ Di primaria importanza è anche il *De nova logica*,¹⁵⁰ che è illustrato, naturalmente, da un Albero, l'"Arbor naturalis et logicalis" (Tav. 11a).



Tav. 11(a) RAIMONDO LULLO, *Diagramma ad albero*,
in ID., *De nova logica*, Valencia 1512.

¹⁴⁹ V. sopra 126, Appendice I.

¹⁵⁰ *De nova logica*, Valencia 1512 (pubblicato in un volumetto contenente tre opere, una delle quali è la prima edizione del *De ascensu et descensu intellectus*). Questo *De nova logica* non è la stessa opera della logica pubblicata nell'edizione di Zetzner e che contiene il diagramma del "Quadrato degli opposti".

Insieme a questi bisognerebbe studiare anche la *Metaphysica nova et compendiosa*.¹⁵¹

Un attento studio di queste ed altre opere potrebbe mostrare come l'“artista” potesse essere in grado di trovare le risposte giuste a tutte le domande tramite la “ragione naturale”.

Lullo credeva di avere un'Arte del Pensiero ricalcata sulla struttura logica dell'universo, “attraverso la quale si possono conoscere tutte le cose naturali... valida per la legge, per la medicina e per tutte le scienze, e per la teologia, che più mi sta a cuore. Nessun'altra Arte è altrettanto valida per risolvere problemi, e per distruggere gli errori con la *ragione naturale*.”

Quando i monaci stavano stabilendo come Blanquerna avrebbe dovuto istruirli, decisero che “avrebbe dovuto insegnare la logica, per l'apprendimento e la comprensione della natura”.¹⁵² Questo forse suggerisce che gli schemi logici vengano per primi e che quelli naturali vi vengano fatti combaciare, piuttosto che il contrario. In ogni caso mostra che la “logica” e la “natura” possono essere praticamente indistinguibili nel mondo del pensiero di Lullo.

Probabilmente di grande importanza per il collegamento filosofico tra la logica di Lullo e la sua fisica sarebbe il *Liber chaos*.¹⁵³ In quest'opera, Lullo discute *igneitas, aqueitas, aeritas, terreitas*, come “essenze” nel caos – si occupa dei cinque predicabili (*genus, species, differentia, proprietas, accidens*) e dei dieci predicamenti (*substantia, quantitas, relatio, qualitas, actio, passio, tempus, locus, situs, habitus*) della logica. Da quest'opera di nuovo sembrerebbe che le classificazioni logiche e le essenze degli elementi avessero nella mente di Lullo uno stretto rapporto filosofico.

Sebbene nulla sia ancora risolto in dettaglio, cominciamo adesso a capire in modo generale perché un'Arte che si propone di fare un tipo di logica usi figure che suggeriscono l'astrologia. Questa era una “logica naturale” e la “natura” implicava l'“astrologia degli elementi”.

¹⁵¹ V. Appendice II, 129.

¹⁵² *Blanquerna, ed. cit.*, vol. I, p. 291; trad. PEERS, p. 215.

¹⁵³ Nel vol. III dell'edizione di Mainz.

1.14. Lullo e gli Arabi

La conoscenza di Lullo dell'arabo, lingua in cui scrisse alcune delle sue opere, e i suoi stretti contatti con il mondo arabo, che desiderava così sinceramente convertire, sono fatti che hanno portato a lungo gli studiosi a ricercare influenze arabe nel suo pensiero e nella sua Arte.¹⁵⁴ Poiché non ho conoscenze di arabo, sarebbe assurdo per me tentare di discutere questo problema. Vorrei solo suggerire con umiltà agli esperti di arabo che la natura del problema è forse leggermente cambiata, o focalizzata in modo diverso, con la scoperta dell'importanza dell'astrologia degli elementi nell'Arte lulliana e del suo collegamento con la logica dell'Arte. Forse questo potrebbe restringere la ricerca delle fonti arabe di Lullo alla ricerca di una "logica naturale" di questo tipo tra gli Arabi.

Uno dei primi sforzi letterari di Lullo fu tradurre in versi catalani in rima la logica di Al-Ghazzālī.¹⁵⁵ Come ha fatto notare Carreras y Artau,¹⁵⁶ questi versi contengono già parecchi punti cardinali della dottrina di Lullo, in particolare l'enfasi sulle "prime e seconde intenzioni":

La prima intenzione a Dio
 offrila, se vuoi essere suo;
 la seconda intenzione è
 quando al di sotto di Dio ami alcunché ...

Lo stesso scrittore si è anche soffermato sul significato per la genesi dell'Arte del fatto che, alla fine della sua versione in rima di questa logica araba, Lullo assegna una notazione alfabetica ai suoi principi:

Per affermare e per negare
 a. b. c. puoi adoperare
 mutando soggetto e predicato

¹⁵⁴ Vedi J. RIBERA, *Origenes de la filosofia de Raimundo Lullo*, e M. ASÍN PALACIOS, *Mohidin*, entrambi in *Homenaje a Menendez Pelayo*, Madrid 1899; M. ASÍN PALACIOS, *Abenmasarra y su escuela*, Madrid 1914, e *El Islam Christianizado*, Madrid 1931.

L'influenza araba su Lullo viene negata da J.-H. PROBST, *Caractère et origine des idées du Bienheureux Raymond Lulle*, Toulouse 1912, e *La mystique de Ramon Lull*, Münster 1914.

¹⁵⁵ Il testo è stato pubblicato, con una valida introduzione, da J. RUBIÓ BALAGUER, *La lògica del Gazzali posada en rims per En Ramon Lull*, in *Institut d'Estudis Catalans, Anuari*, Barcelona 1913-14, 311-54.

¹⁵⁶ *Historia de la filosofia española*, I, 348-56.

relativamente comparato
 in conseguente e antecedente.
 Ecco che a. è conseguente,
 b. il suo contrario altresì,
 c. è antecedente, questo lo so,
 d. per il suo contrario sta:
 a. è animale, uomo è c.
 b. con c. in a. non si conviene;
 né a. con d. in c., questo lo so;
 e per ciò dire io potrei
 che a. e c. sono una cosa,
 e al contrario b. e d.,
 e tutto ciò che è c., in a.
 convertire non lo puoi per nulla;
 una causa sono a. e b.,
 contro la c., che così conviene;
 così è mulo, che è a. e b.
 contro la c., ma appena si intende;
 ciò stesso può dirsi di d.,
 che è a. b. contro la c.
 in mulo o qualsiasi palafreno
 e sai si sa che la c. e la d.
 una cosa sono contro b.
 contro la a. nel montone,
 perché so che c. a. d. sono
 una causa contro il leone.¹⁵⁷

¹⁵⁷ [Primera entenció a deu
 la dona, si vols esser seu?
 la segona entenció es
 si sots Deu ames qualche res ...
 Per affermas e per neguar
 a.b.c. pots aiustar,
 mudant subject e predicat
 relativament comparat
 en consequent antesedent.
 Ech vos que a. es consequent,
 b. son contrari exament,
 c. es antesedent so say,
 d. per son contrari estay:
 a. es animal, home es c.
 b. ab. c. en a. no's cové
 ni a. ab. d. en c. so say;

Questo suona come se Lullo proponesse di risolvere il “Quadrato degli opposti” (vedi Figura 1.3 a pag. 111) con una notazione ABCD, e se questo fu il suo primo sforzo per inventare una notazione alfabetica per la logica, dal nostro punto di vista è significativo che debba essere stata una notazione ABCD quella usata sui “contrastati e concordanze” logici.

Al-Ghazzālī era un filosofo e teologo, oltre che logico. Varrebbe la pena di investigare se la filosofia naturale di Al-Ghazzālī contiene qualcosa che somigli all’“astrologia degli elementi” di Lullo, e se la logica di Al-Ghazzālī è una “logica naturale”, o potrebbe essere stata interpretata come tale da Lullo.

C’è un curioso passaggio nel *Liber de gentili et de tribus sapientibus*, che potrebbe forse aiutare come indizio delle fonti arabe di Lullo. Il Saraceno ha appena descritto le bellezze del Paradiso con la sua abbondanza di cibi, bevande e belle ragazze. Aggiunge che ci sono tra i Saraceni alcuni eretici che interpretano queste gioie “moralmente e spiritualmente”, dicendo che Maometto ne aveva parlato “metaforicamente”. Questi eretici sono “filosofi naturali” che hanno raggiunto la loro eresia *audiendo logicam et naturas*, ed è perciò ora proibito a chiunque di leggere in pubblico *naturalia et logicalia*.¹⁵⁸ Questo sembra suggerire che Lullo sapesse di una setta saracena esperta *in logica et in naturalibus*, i cui membri erano anche teologi mistici molto versati nel trarre analogie morali e spirituali dalle cose materiali. Il che potrebbe portare molto vicino ai metodi dell’Arte come abbiamo cercato di comprenderli.

e per aço dir eu porray
 que a. e c. son una re,
 e per contrari b. e d.,
 e tot qui es c., a. es
 convertir no ho pots per res;
 una causa son a. e b.
 contra la c., mas greu s’enté;
 aço matex pots dir de d.,
 qui es a.b. contra la c.,
 en mul o en tot el palafré
 e says que la c. e la d.
 una cosa son contra b.
 contra la a. en moltó,
 perqu’eu say que c. a. d. so

una causa contra leó]. *La lògica del Gazzali*, 352; citato in CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofia*, 355-6. [La traduzione dal catalano all’italiano è stata condotta da Anna Baggiani Cases e revisionata da Lola Badia, NdC]

¹⁵⁸ *Liber de gentili et de tribus sapientibus*, nell’ed. di Mainz, II, 89.

Un'altra linea da perseguire verso le fonti arabe – poiché ci rendiamo adesso conto che la medicina poteva essere praticata tramite l'Arte, e anche della grande importanza delle metafore tratte da piante e medicina nell'esemplarismo di Lullo – sarebbero le origini della medicina di Lullo. Egli cita Avicenna sulla "graduazione degli elementi" nel *Liber principiorum medicinae*.¹⁵⁹ Forse l'uso di teorie dettagliate e precise di medicina astrologica e la sua "graduazione" degli elementi come metafore di questioni morali e spirituali era abituale nel mondo arabo?

In attesa che gli esperti rispondano a queste domande, sembrerebbe un'ipotesi probabile che Lullo non abbia inventato né l'astrologia degli elementi,¹⁶⁰ né il suo uso con la logica, o le sue applicazioni "metaforiche" dei processi elementari, o, forse, l'uso di notazioni e figure "algebriche" e "geometriche". Forse aveva imparato questi metodi dai "saggi Saraceni" stessi, e stava applicando una buona tecnica missionaria cercando di convertirli con argomenti che avrebbero capito.

1.15. Lullo e la tradizione agostiniana

Che fosse stato o no influenzato dagli Arabi nei suoi metodi, gli articoli della fede di Lullo erano quelli dell'ortodossia cristiana. Molto lavoro ammirevole è stato fatto su Lullo in relazione alla tradizione cristiana della teologia agostiniana¹⁶¹ e io non toccherei l'argomento se non fosse che – come nel caso dell'influenza araba – le investigazioni cominciate in questo articolo potrebbero cambiare leggermente la focalizzazione della ricerca.

¹⁵⁹ *Lib. Princ. med.*, 22 (nell'ed. di Mainz, I).

Forse si potrebbero trovare paralleli nelle opere mediche del contemporaneo catalano di Lullo, Arnaldo da Villanova, che, secondo Thorndike (*op. cit.*, II, 847) afferma in una delle sue opere di medicina che "i proverbi di Salomone mostrano che quello che uomini dotti hanno rivelato nel mondo della natura può essere adottato per conveniente metafora per l'istruzione morale".

¹⁶⁰ Thorndike cita da Al-Farābi una richiesta di una scienza generale della natura che dovrebbe essere una "scienza di azione e passione" (THORNDIKE, *History of Magic*, II, 81). La teoria di Lullo sottolinea che due elementi sono attivi e due passivi, così che forse il tipo di scienza a cui pensava Al-Farābi potrebbe essere qualcosa come l'astrologia degli elementi di Lullo.

¹⁶¹ Per una trattazione completa di Lullo e la tradizione agostiniana, vedere l'articolo di E. LONGPRÉ su Lullo nel *Dictionnaire de théologie catholique*; e l'articolo di E. PLATZECK citato sopra, nota 144.

Il tentativo di riassumere in pochi brevi paragrafi un argomento vasto e complicato deve necessariamente produrre solo affermazioni superficiali e generalizzate. Ma si può dire che si accetti generalmente che l'affiliazione di Lullo nella filosofia cristiana fosse con la tradizione agostiniana, particolarmente per come era stata sviluppata da Sant'Anselmo. Il più notevole rappresentante di questa tradizione nel Duecento era il grande teologo e mistico francescano San Bonaventura. Questa tradizione continuava quella che oserei chiamare la geometria esemplarista agostiniana della Trinità, la cui fonte principale è il *De trinitate* di Sant'Agostino (usato anche naturalmente dai grandi scolastici domenicani duecenteschi, anche se in modo diverso) in cui Agostino discute l'uomo come immagine della Trinità, trovando quest'immagine in particolare nei tre poteri dell'anima, che sono *intellectus*, *memoria*, *voluntas*.

Questa triplice divisione dell'anima come immagine della Trinità è una delle convinzioni più profonde e costantemente ricorrenti di Lullo. In effetti l'Arte era progettata come immagine di essa. Poiché l'Arte nel suo pieno sviluppo doveva avere tre lati; uno su cui agiva tramite l'*intellectus*, e quello è l'unico lato discusso nel presente articolo; un lato con cui addestrava la *voluntas*, a cui sono collegate le opere mistiche; e un lato con cui allenava la *memoria* e che diventava una specie di sistema mnemonico.¹⁶²

In questa tradizione agostiniana l'approccio a Dio non solo attraverso le Sacre Scritture, ma anche attraverso il Libro della natura – attraverso Dio come rivelato nella creazione e in tutte le sue molteplici e multiformi creature – era altamente sviluppato. Questo è particolarmente vero per San Bonaventura, da qui l'espressione che parla del famoso “esemplarismo bonaventuriano”.

Nel suo *Itinerarium mentis ad Deum*,¹⁶³ S. Bonaventura segue l'ascesa della mente a Dio attraverso le “vestigia” del divino nella creazione. Vedendo Dio nelle cose visibili veniamo condotti alla sua “*potentia, sapientia et bonitas*” e l'opera ci conduce su per gradi di ascensione al capitolo *De speculatione beatissimae Trinitatis in ejus nomine quod est bonum*.

Questo santo era talmente imbevuto della presenza del divino in tutta la creazione e nei pensieri e opere dell'uomo, che desiderava por-

¹⁶² CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofía*, I, 534.

¹⁶³ BONAVENTURA, *Itinerarium mentis ad Deum*, (Opera omnia 5), Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1882-1902, 295-313.

tare tutte le scienze sotto il diretto comando della teologia. Nel suo *De reductione artium ad theologiam*¹⁶⁴ definisce le sei luci di questa vita come la luce delle Sacre Scritture, della cognizione dei sensi, delle arti meccaniche, della filosofia razionale, naturale e morale. Queste dovrebbero essere tutte ricondotte insieme sotto l'illuminazione della gloria.

Nel suo libro su S. Bonaventura, Etienne Gilson ha fatto notare che era in questo mondo unificato di pensiero agostiniano che Ruggero Bacone propose un sistema universale di conoscenza umana e Raimondo Lullo concepì il progetto di un'Arte universalmente valida:

Nel momento in cui S. Bonaventura afferma l'unità perfetta della Sapienza cristiana, Ruggero Bacone pone i fondamenti e definisce il metodo di un sistema unico del sapere umano; presto Raimondo Lullo, il cui pensiero francescano è profondamente impregnato di quello di S. Bonaventura, concepirà il progetto di una *Combinatoria* la cui idea non ha senso se non in un sistema di conoscenze e del mondo altrettanto completamente unificato di quello degli agostiniani del XIII secolo.¹⁶⁵

Questo fu detto prima che ci si rendesse conto di quale parte fondamentale abbia nell'Arte lulliana la teoria degli elementi, ed il suo uso come *exemplum* di base. Ed è qui che suggerirei una nuova direzione per le ricerche sul retroterra cristiano di Lullo, cioè che si dovrebbe investigare se c'è qualcosa che corrisponda alla teoria degli elementi di Lullo nelle opere di S. Bonaventura.

S. Bonaventura è profondamente interessato agli elementi nella loro dipendenza dal cielo, e considera questa dipendenza come l'azione della saggezza divina nella natura:

¹⁶⁴ BONAVENTURA, *De reductione artium ad theologiam*, (Opera omnia 5), 319-25.

¹⁶⁵ [Au moment où saint Bonaventure affirme l'unité parfaite de la Sapience chrétienne, Roger Bacon pose les fondements et définit la méthode d'un système unique du savoir humain; bientôt Raymond Lulle, dont la pensée franciscaine est profondément impregnée de celle de saint Bonaventure, va concevoir le projet d'une *Combinatoire* dont l'idée n'a de sens que dans un système des connaissances et du monde aussi complètement unifié que celui des augustinien du XIIIe siècle]. E. GILSON, *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris 1924, 116-7; trad. it. *La filosofia di S. Bonaventura*, a cura di C. Marabelli, Milano 1995 [NDC].

Conditor mundi corpora caelestia incorruptibilia posuit ad regulandum et regendum corruptibilia.¹⁶⁶

Discute le qualità primarie, o “proprie” negli elementi ed il loro rapporto con le influenze celesti:

Ratio... quare superiora in haec inferiora agunt et imprimunt et rerum qualitates intendunt, est, quia sunt corpora nobiliora et praecellentia in virtute, sicut praecellunt in situ; et ideo, cum ordo universitatis sit, ut potentiora et superiora influant in inferiora et minus potentia, ordini universitatis competit, ut luminaria coelestia influant in elementa et corpora elementaria... cum elementa et ex elementis commixta sint secundum primas qualitates alterantia et alterabilia, recte disposuit divina Sapientia corpora coelestia, utpote luminaria, quae inferiora alterarent sua influentia secundum qualitates primas.¹⁶⁷

Che quelle qui definite “qualità primarie” siano quelle che Lullo chiama “qualità proprie” è chiaro dalla nota a questo brano nell’edizione Quaracchi, che afferma che parecchi manoscritti hanno “qualitates proprias” invece che “qualitates primas”.¹⁶⁸ Questo brano corrisponde così alla teoria lulliana nella sua insistenza che è la “qualità propria” di un elemento ad essere la qualità operativa. E inoltre, poiché è la “qualità propria” che qui viene indicata come veicolo per l’influenza dei corpi celestiali “più nobili”, “superiori” e “incorruttibili”, si potrebbe quasi dire che c’è qui *in nuce* un’indicazione, o una giustificazione, per l’uso lulliano del processo di “devictio” – in cui la vittoria avviene tramite le qualità proprie – come *exemplum* morale.¹⁶⁹

Questi brani appaiono nel Libro delle Sentenze di Pietro Lombardo, che contiene parecchio materiale sul cielo e gli elementi. Nel *Breviloquium*, S. Bonaventura riassume la sua teoria astrologico-fisica in modo molto deciso,¹⁷⁰ e spiega che la ragione per cui Dio non disse nulla apertamente

¹⁶⁶ BONAVENTURA, *Comment. in libros Sententiarum*, (Opera omnia 2), 360.

¹⁶⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁶⁸ (Nota 5) Plures codd. *qualitates habent proprias* pro *qualitates habent primas*, scil. caliditatem, frigiditatem, humiditatem, et siccitatem. *Ibid.*, loc. cit.

¹⁶⁹ Non c’è nulla sulla “devictio” in questo brano di S. Bonaventura.

¹⁷⁰ *Breviloquium*, parte II, capp. III e IV (Opera omnia 5), 220 e sgg. Il cap. III si apre come segue: “De natura corporea quantum ad esse haec tenenda sunt, quod corporalis mundi machina tota consistit in natura caelesti et elementari... cum natura corporalis ad perfectionem sui et expressionem sapientiae multiformis primi principii requirat mul-

nelle Scritture sui moti e le virtù dei corpi superiori o sulle mescolanze di elementi è che nelle Scritture Dio si occupa di rivelare la propria opera di redenzione, ma non la sua opera di creazione, che può essere letta nel libro della natura, o delle “creature”.¹⁷¹ Questo suggerirebbe che la vera lettura del “Libro delle creature” sarebbe il trovarvi le azioni dei *corpora inferiora*, o gli elementi, nella loro dipendenza dai *corpora coelestia*, come ordinato dalla saggezza del *Conditor Mundi*.

Altre opere molto importanti di S. Bonaventura dal punto di vista di questa ricerca sono il suo Commentario sul Libro della saggezza¹⁷² e il suo *In hexaëmeron*.¹⁷³ Gilson ha desunto da queste ed altre opere la visione da parte di S. Bonaventura di Salomone come maestro di tutte le scienze, conoscitore della verità nell’etica e nella legge, in metafisica, nella matematica e nella fisica “Poiché conosceva le proprietà degli elementi”.¹⁷⁴

La saggezza di Lullo era popolarmente associata con la saggezza di Salomone:

Tre saggi vi furon nel mondo: Adamo, Salomone e Raimondo.¹⁷⁵

Così dice una vecchia filastrocca spagnola. Forse i francescani che adottarono volentieri l’Arte lulliana videro in essa la saggezza di Salomone sugli elementi, e la realizzazione del sogno di S. Bonaventura

tiformitatem formarum, sicut apparet in mineralibus, plantis et animalibus; necesse fuit ponere aliqua corpora simplicia, quae multiformiter possent misceri ad introductionem formarum multiformium; et talis est natura subiecta contrarietati et haec est elementaris. Necesse etiam fuit, fieri naturam, per quam haberent haec contraria in mixto conciliari; et talis est natura elongata a contrarietate, cuiusmodi est natura lucis et corporis supercaelestis.” “Et quoniam mixtio fieri non potest nisi per contraria agentia et patientia, ideo necesse fuit, duplicem contrarietatem fieri in elementis, scilicet quantum ad qualitates activas, quae sunt calidum et frigidum, et quantum ad passivas, quae sunt humidum et siccum. Et quia quodlibet elementum agit et patitur, ideo habet duas qualitates, unam activam et alteram passivam, ita tamen, quod unam principalem et propriam: ac per hoc necesse est, tantum quatuor esse elementa secundum quatuor qualitates praedictas, quadrupliciter combinatas.”

¹⁷¹ *Breviloquium*, parte II, cap. V, (Opera omnia 5), 222 e sgg.

¹⁷² BONAVENTURA, (Opera omnia 6), 107-233.

¹⁷³ BONAVENTURA, (Opera omnia 5), 327-454.

¹⁷⁴ [puisqu’il connut les propriétés des éléments]. GILSON, *La philosophie*, 97.

¹⁷⁵ [Tres sabios hubo en el mundo Adán, Salomon y Raymundo.] Citato da PEERS, *Ramon Lull*, 402.

del regolamento di tutte le scienze sotto la teologia della Trinità tramite un'Arte che sapeva come usare l'*exemplum* fondamentale del Libro delle creature.

S. Bonaventura riteneva che le scienze principali fossero medicina, legge, astronomia, e teologia, e che avessero bisogno di essere riformate. I dottori dovevano ragionare sulle proprietà dei corpi, delle quali alcune erano naturali, altre accidentali: le proprietà naturali erano poche di numero e stabili, mentre le altre erano innumerevoli e mutevoli. I giuristi davano giudizi sbagliati perché non si fondavano sulla verità e sulla legge, che sono termini assoluti e stabili, ma sull'amore del guadagno nel mondo transeunte. Anche gli astrologi si ingannavano continuamente perché i loro giudizi erano intermediari tra la permanenza dei movimenti dei corpi celesti, che sarebbero un eccellente oggetto per la scienza, e la mutevolezza degli eventi nel mondo sublunare. Anche i teologi non erano esenti dall'errore, perché sebbene il loro oggetto fosse il divino ed eterno, dovevano prendere in considerazione il temporale prescrivendo comportamenti all'uomo. In breve, tutte le scienze sono vane e instabili a meno che non vengano prese nel loro rapporto con Dio e viste alla luce dell'illuminazione divina.¹⁷⁶

Medicina, legge, astrologia e teologia erano le scienze che anche Lullo riteneva più importanti, e offrì nuovi e più precisi metodi di praticare medicina, legge e astrologia. E questi metodi erano fondati o connessi ai principi divini di *bonitas*, *magnitudo*, *eternitas*, *potestas*, *sapientia*, *voluntas*, *virtus*, *veritas*, *gloria*, in un'Arte la cui "prima intenzione" era verso Dio, e che così aveva una "stabilità" che mancava nella logica ordinaria. E quest'Arte era stata rivelata per divina illuminazione a Lullo, il "Doctor illuminatus". Si può suggerire che i francescani avessero qualche ragione di supporre che l'Arte di Raimondo Lullo fosse conforme agli ideali di S. Bonaventura.

Tutto ciò dovrebbe essere considerato un'ipotesi da confermare o smentire in futuro, piuttosto che affermazioni in qualunque senso definitive. Ma il materiale con cui confermarla o smentirla esiste, nell'enorme massa di opere di S. Bonaventura e di Raimondo Lullo.

Gilson disse della logica di S. Bonaventura che a prima vista appare come logica aristotelica. "Eppure è impossibile praticare a lungo le opere

¹⁷⁶ Citato da GILSON, *La philosophie*, 368-9. Gilson dà una versione libera di materiale che si trova nel *In hexaëmeron* (Opera omnia 5), 357 e nel *Sermo II de reb. Theolog.* (Opera omnia 5), 540.

di questo filosofo senza percepire che la logica aristotelica è per lui piuttosto un procedimento di esposizione che un metodo di invenzione.”¹⁷⁷ Fa notare che la logica aristotelica non è lo strumento giusto per esplorare “i retroscena di un mondo simbolico come quello della tradizione agostiniana”, e che pertanto, sebbene il sillogismo non sia escluso da tale tradizione, la sua vera logica consiste nel “ragionamento per analogia di proporzione”.¹⁷⁸

Si può suggerire che la logica lulliana possa avere qualcosa della qualità che Gilson qui analizza. Mentre in superficie appare come logica aristotelica, potrebbe essere in realtà qualcos'altro, un metodo di esposizione piuttosto che di ricerca, o un diagramma di proporzioni che hanno analogie con altre proporzioni, come per esempio l'analogia tra il “Quadrato degli elementi” e il “Quadrato degli opposti”.

1.16. Conclusione

Questo articolo non ha una conclusione, poiché non è una fine, ma un inizio. L'Arte lulliana continua a torreggiare nel mistero come un enorme monte non ancora scalato. Si potrebbe considerare il presente sforzo una spedizione esplorativa che cerca nuove strade per qualche tentativo futuro di scalata. È stato completato solo un inizio, cercando di ripulire l'entrata di qualche sentiero di salita e discesa dimenticato da tempo, e sarebbe futile speculare sulla natura della montagna nella sua completezza finché questi sentieri non sono stati percorsi ulteriormente. Portano in un territorio molto del quale è inesplorato, la massa delle opere inedite di Raimondo Lullo, e la massa di opere pubblicate che è quasi altrettanto inesplorata dai punti di vista qui suggeriti. Il compito di passare in rivista tutto questo materiale è di estrema difficoltà, fatica e complessità, e richiede conoscenze specifiche in vari campi, per cui pubblico il presente tentativo di tracciare alcune delle vie nella speranza di ottenere cooperazione. Il mio scopo è stato di riaprire il problema di Raimondo Lullo e la sua Arte suggerendo alcuni nuovi modi di affrontare il problema. Confermare o confutare questi suggerimenti significherà

¹⁷⁷ [Et cependant il est impossible de pratiquer longtemps les œuvres de ce philosophe sans apercevoir que la logique aristotélicienne est plutôt pour lui un procédé d'exposition qu'une méthode d'invention.] GILSON, *La philosophie.*, 219.

¹⁷⁸ [les dessous d'un monde symbolique comme celui de la tradition agostinienne... raisonnement par analogie de proportion.] GILSON, *La philosophie.*, 219.

andare a ripescare, setacciare e portare alla luce il materiale lulliano, il che sarà certamente un processo istruttivo e illuminante.

Il lullismo non è una questione collaterale priva di importanza nella storia della civiltà occidentale. La sua influenza fu incalcolabilmente grande per più di cinque secoli.¹⁷⁹ Lullo fu molto in Italia e manoscritti delle sue opere vi furono presto disseminati e potrebbero essere stati noti a Dante. Se la geometria lulliana abbia influenzato la teoria architettonica italiana è, credo, una domanda che non è mai stata posta. Il Rinascimento si appropriò del lullismo con intenso entusiasmo; in effetti forse non è un'esagerazione dire che il lullismo è stato una delle maggiori forze del Rinascimento. Pico della Mirandola riconobbe che il suo sistema doveva molto all'*Ars combinatoria* di Raimondo.¹⁸⁰ Niccolò Cusano raccolse e copiò lui stesso manoscritti di Lullo. Giordano Bruno e Agrippa di Nettesheim erano entrambi lullisti. Come anche John Dee, una delle figure più influenti sul pensiero dell'Inghilterra elisabettiana. Le teorie mediche lulliane erano note a Paracelso. A Parigi, una delle prime patrie del lullismo nel Trecento, esso fu intensamente ravvivato nel Cinquecento quando, tramite l'influenza di Lefèvre d'Étaples, una cattedra di lullismo fu stabilita alla Sorbona.¹⁸¹ Il lullismo continuò ad essere entusiasticamente coltivato a Parigi per tutto il Seicento, e il sistema era certamente noto a Cartesio, che riconobbe di averlo presente in mente quando concepì il suo nuovo metodo per costituire una scienza universale. Ci fu un recupero su larga scala del lullismo nella Germania settecentesca, il cui prodotto finale fu il sistema di Leibniz. E tutto questo mentre la tradizione alchemica "pseudo-lulliana" seguiva il suo misterioso corso.

Durante i secoli di influenza viva del lullismo i lullisti sapevano molto più di quanto abbiamo saputo noi sul modo di funzionamento dell'Arte lulliana, perché usavano i manoscritti. Sicuramente è tempo che anche noi li usiamo e cerchiamo di imparare di più sulla vera natura di questo

¹⁷⁹ Un'esposizione piena e valida dell'influenza del lullismo è data da CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofía española*, II.

¹⁸⁰ Nella sua *Apologia* (*Opera omnia*, ed. Basle, 1572, 180).

¹⁸¹ Titolare della cattedra era Bernardus de Lavineta, il cui insegnamento probabilmente fece molto per stimolare il forte revival del lullismo nella Francia del Cinquecento, che si estese all'Inghilterra. Fu un prolifico scrittore sul lullismo. La sua *Practica compendiosa artis Raymundi Lull*, 1523, tratta del lullismo in relazione a filosofia naturale, matematica, musica, astrologia, arti meccaniche (inclusa la navigazione, su cui Lullo era considerato un'autorità), medicina, metafisica, filosofia morale e teologia.

grande monumento che ha torreggiato per così tanto tempo sulla scena europea – l'Arte di Raimondo Lullo.

Appendici all'“Arte di Raimondo Lullo”

1.17. Appendice I

Do qui una breve lista di quelle che mi sembrano le opere più significative di Lullo per uno studio che porti avanti la linea di approccio delineata in questo articolo.

C. OTTAVIANO nell'introduzione alla sua edizione de *L'Ars compendiosa de R. Lulle*, Paris 1930, dà una lista di 231 opere di Lullo. Per ciascuna opera fornisce riferimenti ai manoscritti, alle edizioni a stampa (con date) se esistono, e il suo numero nelle bibliografie precedenti di LITTRÉ (*Histoire littéraire de la France*, 29) e LONGPRÉ (articolo *Lull* in *Dictionnaire de théologie catholique*). Le informazioni di Ottaviano sui manoscritti non sono complete, né sempre accurate, ma ho trovato la sua bibliografia un'utile guida al materiale. Dopo ciascuna delle opere di Lullo menzionate in queste Appendici fornisco tra parentesi il suo numero nella bibliografia di Ottaviano.

Fondamentale per le edizioni a stampa è E. ROGENT e E. DURÀN, *Bibliografia de les impressions lullianes*, Barcelona 1927. Altre importanti bibliografie delle opere di Lullo sono P. GLORIEUX, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIIIe siècle*, II, Paris 1933, 146 e sgg. (contiene alcuni riferimenti a manoscritti non forniti da Ottaviano); J. AVINYÓ, *Les obres autèntiques del beat Ramon Llull*, Barcelona 1935.

Un'utile breve bibliografia delle edizioni moderne e dei libri e articoli su Lullo è stata fornita da M. BATLLORI, *Introducción bibliográfica a lost estudios lulianos*, Escuela lulística de Mallorca, 1945.

1. *Tractatus novus de astronomia* (Ott. 65). Inedito. C'è bisogno di studiarlo in modo molto più esteso di quanto sia stato possibile nel presente articolo, e di ristudiarlo in collegamento con le opere seguenti.
2. *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis* (Ott. 93). Pubblicato solo in *Opera medica*, Mallorca, 1752 (ROGENT-DURÁN, N. 363), un volume così raro – non ce n'è copia al British Museum, alla Bibliothèque nationale, né alla Biblioteca Vaticana – che è più facile consultare nei manoscritti le opere altrimenti inedite in

esso contenute. C'è un manoscritto di quest'opera alla Bodleiana (Digby 85), che non è menzionato da Ottaviano e fu usato da THORNDIKE, *History of Magic*, II, 871.

Quest'opera si collega da vicino al *Tractatus de astronomia*, e usa una forma estesa della notazione ABCD (ABCDEFGH).

Un buon esempio della figura girevole, basata sul calendario, di cui c'è bisogno per quest'opera, viene dato in B. DE LAVINHETA, *Practica compendiosa artis Raymundi Lull*, 1523, p. cl. La figura viene anche data da Bruno nella sua *Medicina Lulliana* (*Op. lat.*, III, 577).

3. *Ars compendiosa medicinae* (Ott. 35). Pubblicato solo in *Opera medica* del 1752. Dà un'importante esposizione della teoria "circulariter, quadrangulariter, et triangulariter" degli elementi.
4. *Liber de levitate et ponderositate elementorum* (Ott. 56). Scritto "su richiesta dei dottori di Napoli". Pubblicato solo in *Opera medica* del 1752. Fondamentale per il sistema lulliano di "graduazione" degli elementi, la cui comprensione è necessaria per usare le "figure elementari" dell'Arte.
5. *Liber de lumine* (Ott. 92). Pubblicato solo in *Opera medica* del 1752. Contiene materiale astrologico sugli elementi, è collegato alle opere mediche, ed è fondamentale per la visione su cui il "Doctor Illuminatus" fondò la sua Arte.
6. *Liber principiorum medicinae* (Ott. 11). Pubblicato nel vol. I dell'edizione di Mainz, vedi sopra, 66 e Tav. 2.

Lo studio di quest'opera essenziale deve essere preceduto dallo studio dei libri dall'uno al cinque sopra elencati. Salzinger dice nella nota (alla fine del *Lib. princ. med.* nell'edizione di Mainz, I) che l'opera non è comprensibile senza il *Tractatus de astronomia*, il *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*, e l'*Ars compendiosa medicinae*.

È estremamente importante per l'esposizione dell'applicazione "metaforica" dei principi del tipo di medicina astrologica ivi esposti all'etica, alla filosofia e alla teologia (vedi sopra, 66, 106). Si ricollega al *Liber principiorum theologiae*, al *Liber principiorum philosophiae*, e al *Liber principiorum juris*, che sono pubblicati insieme a esso nel vol. I dell'edizione di Mainz. (Salzinger

fu l'ultimo compilatore delle opere di Lullo che sapesse come raggrupparle in accordo con la loro coerenza interna, ma fu evidentemente molto ostacolato nei suoi progetti di pubblicazione.)

7. *Tractatus de nova geometria* (Ott. 75). Pubblicato recentemente in base a un manoscritto di Palma, con un'introduzione di J. M. Millás Vallicrosa, *El libro de la "Nova geometria" de Ramon Lull*, Barcelona 1953 (vedi sopra, pp. 99-100).

La "nuova geometria" si ricollega al *Tractatus de astronomia* e alle opere mediche di Lullo.

Comprende brevi applicazioni dei suoi principi alle "figure" di campi, torri, chiese, palazzi e stanze. Il paragrafo sulle chiese è illustrato da schizzi di chiese nel manoscritto che ho visto (Ambrosiana, N. 260, Sup., f. 25^r e Vaticano, Ottoboniano, 1278, f. 115^r).

8. *Liber de quadratura et triangulatura circuli* (Ott. 71).

La prima parte dell'opera è stata pubblicata da J. E. HOFMANN, *Die Quellen der Cusanischen Mathematik I: Ramon Lulls Kreisquadratur in Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg 1942.

È essenziale studiare anche la seconda parte inedita, che è introdotta dalle parole "investigabimus principia theologiae, philosophiae, iuris et medicinae et aliquarum scientiarum, quarum principia iam sunt inventa ab ipsis" (citato da HOFMANN, *Die Quellen*, 22-3). Ciò dimostra che la geometria della quadratura del cerchio è collegata all'Arte con cui Lullo investiga tali scienze.

Quest'opera era posseduta da Niccolò Cusano (vedere M. HONECKER, *Lullus-Handschriften aus dem Besitz des Kardinals Nikolaus von Cues*, 252-309 in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, VI, ed. M. HONECKER, G. SCHREIBER, H. FINKE, Münster 1937). Niccolò Cusano possedeva parecchie altre opere di Lullo ed era senza dubbio in grado di collocare la sua "quadratura del cerchio" nel contesto della sua visione complessiva, e della sua Arte.

9. *Liber de affatu, hoc est desexto sensu* (Ott.52). Inedito (quest'opera non è pubblicata nel vol. V dell'edizione di Mainz, come si afferma di solito, ma è solo menzionata a pagina 325). Connessa

al senso della vista, quest'opera espone la geometria lulliana in relazione all'ottica e alla prospettiva.

10. *De naturali modo intelligendi* (Ott. 139). Inedito. Quest'opera discute modi di comprensione "geometrici" e "aritmetici" e, insieme alle opere sulla geometria, è fondamentale per l'Arte.

Dopo aver letto queste opere (è essenziale cominciare con il *Tractatus de astronomia*) lo studioso sarà ben versato nella geometria dell'astrologia elementare e sarà pronto a rivolgersi alle Arti, in particolare all'esposizione delle "figure elementari" dell'*Ars demonstrativa* nel voll. III e IV dell'edizione di Mainz.

Ma è necessaria una forte parola di avvertimento sull'uso dei testi come sono stampati nell'edizione di Mainz. Dovrebbero essere sempre confrontati con i manoscritti per assicurarsi che non siano state omesse parti vitali del discorso. Per esempio, nel *Liber de demonstratione per aequiparantiam* (Ott. 105), che era una delle più famose "dimostrazioni" lulliane della Trinità, il testo stampato nel vol. IV dell'edizione di Mainz non contiene alcuna menzione degli elementi o della teoria degli elementi. Ho comunque visto un manoscritto di tale opera (Vat. Ottob. lat. 1405, f. 98 e sgg.) che contiene (sul verso del foglio 100) la prima figura elementare (vedi Tav. 3c a pag. 71) a colori.

1.18. Appendice II

Avendo recentemente esaminato un numero piuttosto grande di codici contenenti manoscritti lulliani a Roma, Milano e Parigi, mi sono formata l'impressione che l'ordine e la sistemazione delle opere nelle raccolte manoscritte, compilate da persone che comprendevano i meccanismi interni del lullismo, possano essere un argomento che vale la pena di studiare. Come esempio, do qui il contesto in cui appare il *Tractatus de astronomia* in alcune raccolte manoscritte in cui l'ho visto.

Vaticano, Ottoboniano lat. 1278 (spagnolo, sec. XV)

Questo codice ha una ricchezza di contenuti che sembra essere sfuggita all'attenzione dei bibliografi. Ottaviano (n. 178) la menziona come contenente una copia del *De ente absoluto*, ma, oltre tale opera, contiene anche altri quindici trattati tra i quali ci sono buone copie, finora non

notate, del *Tractatus de astronomia*, del *De nova geometria* e del *De quadratura et triangulatura circuli*.

Lo studioso di questo imponente volume comincerebbe con il *Tractatus de astronomia* e finirebbe con il *De levitate et ponderositate elementorum*, la *Nova geometria*, e il *De quadratura et triangulatura circuli*. Entro tale quadro avrebbe così studiato una difesa della “realtà” dell’Arte (N. 4) e varie opere teologiche, compresa una delle più importanti dimostrazioni della Trinità (N. 6).

- (1) f. 1^r. *Tractatus de astronomia*. Copia completa. Nessuna figura.
- (2) f. 44^r. *Liber de aequalitate potentiarum animae in beatitudine* (Ott. 102).
- (3) f. 45^v. *Liber de investigatione vestigiorum productionis divinarum personarum* (Ott. 102).
- (4) f. 48^r. *Liber de experientia realitatis ipsius Artis Generalis* (Ott. 121).
- (5) f. 59^v. *Excusatio Raymundi* (AVINYÓ, 131).
- (6) f. 67^r. *Liber de demonstratione per aequiparantiam* (Ott. 105).
- (7) f. 70^r. *Liber de ente absoluto* (Ott. 178).
- (8) f. 71^v. *Liber de convenientia fidei et intellectus* (Ott. 125).
- (9) f. 74^v. *Liber de venatione Trinitatis per substantiam et accidentem* (Ott. 177).
- (10) f. 77^v. *Liber de praedestinatione et praescientia* (Ott. 137).
- (11) e (12) da f. 80^v a f. 92^v. Due brevi opere che non sono riuscite a identificare.
- (13) f. 95^v. *Liber de levitate et ponderositate elementorum* (vedere Appendice I).
- (14) f. 103^v. *Liber de affatu vel de sexto sensu* (vedere Appendice I).
- (15) f. 107^r. *Nova et compendiosa geometria* (vedere Appendice I).
- (16) f. 126^r. *Liber de quadratura et triangulatura circuli* (vedere Appendice I).

Roma, Collegio di San Isidro, I, 108 (Italiano, 1603)

1. f. 1. *Tractatus de astronomia*. Copia completa con figura girevole.
2. f. 45. *Ars de confessio* (Ott. 169).
3. f. 48. *Ars juris* (Ott. 222).
4. f. 83. *Liber principiorum medicinae* (vedere Appendice I).
5. f. 110. *Ars compendiosa medicinae* (vedere Appendice I).
6. f. 123. *Liber de levitate et ponderositate elementorum* (vedere Appendice I).

Questo volume prevalentemente di medicina, che contiene tre delle opere mediche di Lullo, si apre con il *Tractatus de astronomia*, dando così immediatamente il contesto corretto della medicina lulliana. Anche

l'inclusione dell'*Ars juris* non è casuale poiché, come sappiamo, nella teoria di Lullo le arti della legge e della medicina sono strettamente imparentate (vedi sopra, 62-64).

Alla fine del volume c'è una bella serie di diagrammi a colori, compreso uno a colori dell'"Albero" del *Liber principiorum medicinae*. (Sull'importanza del colore nei diagrammi lulliani vedere sopra, 70).

Milano, Ambrosiana, N. 184 Sup. (Spagnolo, 1567)

1. f. 1. Tractatus de astronomia. Copia incompleta. Nessuna figura.
2. f. 37^v. De figura elementali (Ott. 27).
3. f. 37. Liber chaos (Ott. 18).

Il numero due è una versione abbreviata del *Liber exponens figuram elementalem Artis Demonstrativae*, stampato nel volume IV dell'edizione di Mainz. Il manoscritto dà una delle figure elementari (quella mostrata nella Tav. 3c a pag. 71).

Il numero tre, il *Liber chaos*, è stampato nel volume III dell'edizione di Mainz, in stretta associazione con l'*Ars demonstrativa* e opere connesse.

Il *Liber chaos* è probabilmente un'opera chiave per il rapporto della logica lulliana con la sua fisica (vedere sopra, 114), ed è perciò illuminante trovarlo in questo manoscritto collegato al *Tractatus de astronomia* dalla "figura elementare" dell'*Ars demonstrativa*.

Paris, Bibl. Nat., lat. 17827. *Varia opuscula R. Lulli*

"*Ex bibliotheca fratrum minorum magni conuentus Parisiensis, 1717*"

1. f. 1. Tractatus de astronomia. Copia completa. Nessuna figura.
2. f. 69. Liber de lumine (vedere Appendice I).
3. f. 90. Declaratio Raymundi edita per modum dialogi contra aliquorum philosophorum (Ott. 67).
4. f. 158. Liber de modo naturali intelligendi (vedere Appendice I).
5. f. 179. Disputatio heremitae et Raymundi super aliquibus dubiis quaestionibus (Ott. 68).
6. f. 304. Liber de experientia realitatis artis generalis (Ott. 121).
7. f. 342. Liber de acquisitione terrae sanctae (Ott. 123).
8. f. 354. Petitio Raymundi in Concilio generali ad acquirendam Terram Sanctam (Ott. 160).

9. f. 357. *Petitio Raymundi pro conversione infidelium* (Ott. 54).
10. f. 361. *Fons Paradisi divinalis* (Ott. 48).
11. f. 370. *Liber de demonstratione per aequiparantiam* (Ott. 105).
12. f. 382. *Liber de ascensu et descensu intellectus* (Ott. 104 e vedere sopra, 87-90).
13. f. 476. *Liber de novis fallaciis* (Ott. 120).
14. f. 545. *Metaphysica nova* (Ott. 135).

Questo volume, che era nella biblioteca dei francescani parigini nel Settecento, fu probabilmente scritto nel Seicento.

Aprire una scelta di opere di Lullo con il *Tractatus de astronomia* immediatamente seguito dal *Liber de lumine* sarebbe un ottimo approccio al lullismo. Il lettore procede poi a studiare le vedute (assai ortodosse) di Lullo sugli articoli condannati dal Vescovo Etienne Tempier nel 1277 (N. 3). Tra le altre opere ce n'è una sulla dimostrazione della Trinità (N. 11), sull'Arte in relazione alle Sentenze di Pier Lombardo (N. 5), sulla "realtà" dell'Arte (N. 6). La selezione conduce a una serie sulle crociate, sulle missioni, e sui progetti di Lullo per i collegi (N. 7, 8, 9) e, verso la fine, è forte l'elemento mistico (N. 10 e 12). L'opera finale sulla metafisica si ricollega da vicino al *Liber de ascensu et descensu intellectus* (N. 12), perché studia i nove "soggetti" dell'Arte (*Deus, Angelus, Coelum, ecc.*) in ordine.

È interessante notare che delle quattordici opere contenute in questo volume, in cui il lullismo veniva studiato ancora nella Parigi del Settecento in una grande biblioteca, solo sette sono state stampate (N. 2, 3, 5, 9, 11, 12, 14). E di queste sette tre (N. 2, 12, 14) sono in edizioni difficilmente accessibili.

I francescani parigini possedevano anche alla stessa data un volume che conteneva solo il *Tractatus de astronomia*, cioè *Bibl. Nat., lat. 17822*, "Ex Bibliotheca fratrum minorum magni conventus Parisiensis, 1717". È una copia incompleta con una figura non girevole.

Paris, Bibl. Nat., lat. 15095, 15096, 15097, 15098, 15099.

Vita et opera R. Lulli

Questi cinque volumi rilegati in pelle, scritti in grafia seicentesca, erano in precedenza nella biblioteca dell'Abbazia di San Vittore. Poiché per avere il pieno contesto in cui appare qui il *Tractatus de astronomia*

sarebbe necessario elencare l'ordine dei contenuti di ciascun volume, non tento di farlo. Il *Tractatus* arriva nel volume V (lat. 15098), e comincia al foglio 79, con il titolo “De astronomia Liber Raymundi Lullii ad usum Caroli Sauvage Canonici St. Victoris Parisiensis”; ed è una copia completa senza figure.

È seguito (f. 223) da un'opera intitolata *Astronomiae principia*, che non ho visto altrove e che quasi certamente non è di Lullo.

Il primo volume di questa raccolta (lat. 15095) si apre con il *De modo naturali intelligendi*, seguito dal *De experientia realitatis artis generalis* e dall'*Ars compendiosa medicinae*.

Paris, Bibliothèque Mazarine, MS. 3501 (sec. XVII o XVIII)

Questo volume, che il catalogo (A. MOLINIER, *Catalogue des MSS. De la Bibl. Maz.*, II, Paris 1890, 111) descrive come “Copie et traduction de divers traités de Raymond Lulle”, è interessante per la sua tendenza a presentare Lullo in traduzioni francesi e anche perché mescola opere autentiche con opere alchemiche “pseudo-lulliane”.

1. “Pii heremite phantasticus”. Cioè la *Disputatio Raymundi phantastici et clerici* (Ott. 158). Copia dell'edizione di Parigi, 1499.
2. “Le clerc du pieux hermite Raymond, nouvellement traduit en françois”. Traduzione in francese del precedente.
3. De ascensu et descensu intellectus.
4. Liber de correlativis (Ott. 144).
5. “L'art de discourir de Raymond Lulle, sur toutes sortes de subjects proposez”. Forse apocrifo.
6. Extractum ex libro, cui titulis est: *Sententia definitiva in favorem doctrinae Lullianae*, Palma 1904, cum tractatu integro *De convenientia fidei et intellectus* (Ott. 125).
7. Liber de praedestinatione et praescientia (Ott. 137).
8. Liber de confessione. Opera apocrifa (vedere Ott. 169).
9. Tractatus de lumine. (Il *Liber de lumine*).
10. Tractatus de intentione prima et secunda (Ott. 29, e vedere sopra, 110).
11. Parabolae de quinque sapientibus (Ott. 55, e vedere sopra, 105).
12. Ars medicinae (l'*Ars compendiosa medicinae*).
13. Liber de astronomia (il *Tractatus de astronomia*, copia completa, nessuna figura).
14. Lectura super figuris artis demonstrativae (Ott. 23).

15. De secretis naturae sive de quinta essentia. Un'opera alchemica "pseudo-lulliana".
16. Lettre d'un philosophe à un abbé de ses amis touchant la pierre philosophale.

I numeri 3, 9, 12 e 13 di questa raccolta preparerebbero lo studioso di questo volume per lo studio delle figure dell'Arte (14). Dallo studio delle opere autentiche di Lullo passerebbe ai suoi interessi alchemici "pseudo-lulliani".

1.19. Appendice III

Oltre a cercare di selezionare nel giusto ordine per lo studio le opere lulliane che gettano luce sull'Arte, c'è un altro approccio che non si dovrebbe trascurare, anche se bisogna usarlo con cautela, cioè le "rivelazioni" dei lullisti sull'Arte. Intendo qui suggerire solo due esempi (perché anche qui il materiale è vasto), cioè quelle di due uomini che si potrebbero chiamare rispettivamente il primo e l'ultimo lullista.

Thomas Le Myésier: "Electorium Remundi", in Paris, B.N. lat. 15450

Thomas le Myésier, dottore in medicina e canonico di Arras, fu amico personale e fervido discepolo di Lullo (vedere CARRERAS Y ARTAU, *Historia de la filosofia española*, II, 20 e sgg.). Fu lui a commissionare la notevole serie di miniature che illustrano la vita e le opere di Lullo che sono nei manoscritti di Karlsruhe (Pergamenthandschrift 92) e che sono state pubblicate da W. BRAMBACH (*Des Raimundus Lullus Leben und Werke in Bildern des XIV Jahrhunderts*, Karlsruhe 1893) e da JORDI RUBIÓ (*El Breviculum i les miniatures de la vida d'en Ramon Lull de la Biblioteca de Karlsruhe*, in *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1916, 73-89). Queste miniature dimostrano comprensione del simbolismo e degli scopi di Lullo; tre di esse sono riprodotte sopra (vedi Tavv. 6a, b, 7b alle pagine 74, 87, 88).

L'enorme codice del primo Trecento, dalla bellissima scrittura, Paris, B.N. lat. 15450 fu compilato da Le Myésier. Egli aveva un'ampia collezione di opere di Lullo, e si adoperò per presentare la dottrina del maestro in tre compilazioni. Una era una breve introduzione, il *Breviculum*, che è nel manoscritto di Karlsruhe, preceduta dalle miniature. Un'altra era di media lunghezza, l'*Electorium medium*. La terza era quella di lunghezza piena, l'*Electorium Remundi*, che è in Paris, B.N. lat. 15450. Una

delle miniature di Karlsruhe (Tav. 11b) mostra Le Myésier che presenta queste tre opere di diversa lunghezza alla regina di Francia (non è chiaro se la regina sia Giovanna di Navarra, moglie di Filippo IV, o Giovanna d'Evreux, moglie di Carlo IV).

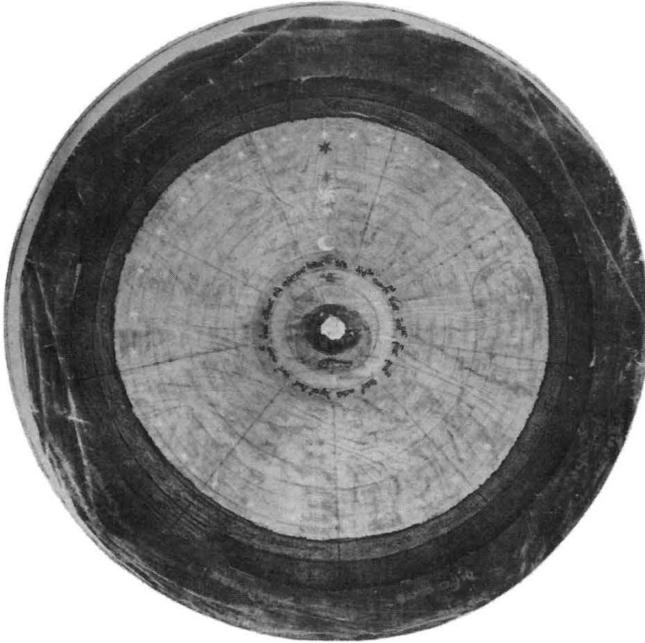


Tav. 11(b) THOMAS LE MYÉSIER, *Thomas le Myésier che presenta i suoi compendi delle opere di Lullo alla regina di Francia*, in ID., *Breviculum seu parvum Electorium*, Karlsruhe, Bad. Landesbibl., St. Peter, perg. 92.

Non si può qui tentare un'analisi completa del complicato contenuto del manoscritto Paris, B.N. lat. 15450. Contiene una vita di Lullo, il primo catalogo delle sue opere, e l'*Electorium Remundi*, un'esposizione e commentario in cui sono inserite copie complete di molte delle opere di Lullo. Dopo la lunga introduzione, le prime opere scelte per essere copiate sono il *De modo naturali intelligendi* e il *De ascensu et descensu intellectus*.

Le pagine introduttive formerebbero la migliore guida possibile al lullismo degli inizi. Cominciano con una lunga descrizione e spiegazione di uno stupendo diagramma (Tav. 12). Il diagramma ci mostra la sfera angelica in ricca foglia d'oro, e su di essa ruotano le sfere del *primum mobile*, l'empireo, il cristallino, poi la sfera delle stelle fisse, e le sette sfere dei pianeti. Al centro dell'universo c'è la terra, su cui ci sono un al-

bero, un animale e un uomo, circondati dalle sfere degli altri tre elementi. Le undici sfere sopracelesti e celesti, e le quattro sfere degli elementi, sono disegnate su materiale trasparente, in modo che si veda l'oro della sfera angelica su cui sono collocate.



Tav. 12 THOMAS LE MYÉSIER, *Disposizione cosmologica dell'Arte lulliana*, in ID., *Electorium Remundi*, Paris, Bibl. Nat., lat. 15450, f. 90°.

Il cerchio dell'universo è diviso in nove segmenti, e nei segmenti sono scritti i due significati che hanno BCDEFGHIK, come "absoluta" e come "relata", nell'Arte. Alcuni dei significati cambiano nelle diverse sfere, in attento accordo con le dottrine di Lullo. "Contrarietas" appare solo quando i principi entrano nelle sfere degli elementi. "Sapientia" e "Voluntas" sono "Instinctus" e "Appetitus" in cielo (vedere sopra, 62). Nulla potrebbe dimostrare più chiaramente di questo diagramma che l'Arte lulliana ha una base cosmologica. Il testo che lo accompagna (f. 91) dice che questa figura dispone l'uomo "ad intelligendum ardua et subtilitates ... artis Remundi", che è come un "alphabetum primum" o un "instrumentum visibile", tramite il quale avvicinare l'Arte. Perché non accettare l'aiuto offerto da Le Myésier, e leggere quello che ha da dire nella chiara e bella grafia del manoscritto Paris, B.N. lat. 15450?

Le Myésier scrisse anche un'introduzione al *Liber de gentili et de tribus sapientibus* di Lullo, che credo non sia stata notata, è nella biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9344, ff. da 191^v a 203^v.

Ivo Salzinger: "Revelatio Secretorum Artis Raymundi Lulli"

La rinascita del lullismo a Magonza nel Settecento, concentrata sulla preparazione della grande edizione delle opere lulliane, fu probabilmente l'ultima fiammata di un modo di pensare che aveva esercitato un'influenza tanto pervasiva per cinque secoli. La *Revelatio* di Salzinger, nel primo volume dell'edizione, è l'"Electorium Remundi" della sua epoca. Come le Myésier, Salzinger lascia parlare il Maestro stesso citando lunghi estratti dalle sue opere nel quadro di un commento. Costruisce la rivelazione del segreto a partire dal *Tractatus de astronomia*, dal *Liber de lumine*, dal *Liber chaos*, le opere geometriche, le opere mediche, l'*Arbor scientiae*, il *De ascensu et descensu intellectus*, e molte altre opere. Aveva saccheggiato le biblioteche d'Europa in cerca di manoscritti lulliani, e il materiale a sua disposizione potrebbe essere stato quasi esteso come quello in possesso di Le Myésier nel Trecento.¹⁸² Un confronto della sua rivelazione con quella di le Myésier sarebbe molto istruttivo per quanto riguarda il corso preso dal lullismo dall'inizio alla fine.

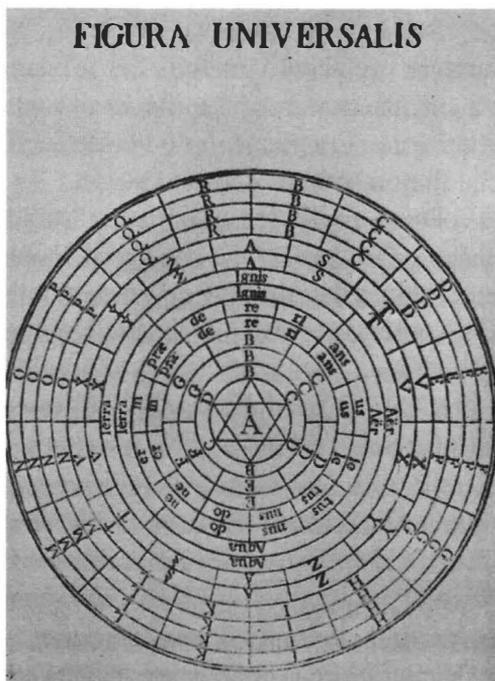
Salzinger conosceva le opere di Newton e Cartesio, che menziona, tuttavia preferiva i metodi del lullismo a quelli dei nuovi matematici. La sua discussione del lullismo in rapporto al pensiero coevo è degna di attenzione. Era anche molto versato nella storia del lullismo, e gli accenni che fa non sono di poco interesse.

Due volumi dell'edizione di Magonza hanno sul frontespizio un'incisione (Tav. 13a) che mostra il Papa in trono in una vasta chiesa; la luce scorre dai simboli geometrici sul soffitto e sul muro (confrontarli con quelli al centro della Figura Universalis dell'*Ars demonstrativa*, Tav. 13b) fino ai recipienti sacri sul tavolo; e gruppi di persone sono intenti a praticare l'Arte lulliana. Probabilmente questa fu l'ultima espressione pittorica del vecchio sogno del trionfo della fede tramite il lullismo.

¹⁸² RUBIÓ, *La lògica del Gazzali*, 77, fa notare che c'è una copia di Paris, B.N. lat. 15450 a Monaco (München, Clm. 10561-65). Questa copia potrebbe essere stata portata in Germania al tempi della preparazione dell'edizione di Magonza.



Tav. 13(a) RAIMONDO LULLO, *Il trionfo della fede tramite l'Arte lulliana*, in Id., *Opera omnia*, Mainz 1721-42.



Tav. 13 (b) RAIMONDO LULLO, *Figura universalis*, in Id., *Ars demonstrativa*, (*Opera omnia*, III), Mainz 1722.

2.

RAIMONDO LULLO E GIOVANNI SCOTO ERIUGENA

In un precedente articolo su questa rivista¹ ho richiamato l'attenzione sul fatto che la teoria degli elementi svolge un ruolo molto importante nel pensiero e nell'Arte di Raimondo Lullo. Secondo la teoria fisica antica i quattro elementi Fuoco, Aria, Acqua e Terra formano, con l'interrelazione delle loro qualità di Calore, Umidità, Freddo e Siccità, lo schema essenziale del mondo fisico. Ho dimostrato che nel suo *Tractatus de astronomia* Lullo sviluppò un sistema di "astrologia degli elementi", o un modo di calcolare le influenze degli astri tramite le loro influenze sugli elementi, usando le lettere ABCD per designare gli elementi e le qualità elementari.² Nella stessa opera insistette anche che i "principi" divini di *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria*, formano le vere "qualità proprie" degli elementi. Così la teoria degli elementi viene immediatamente associata all'Arte lulliana, nelle cui nove forme – cioè le forme basate su nove principi o *Dignitates Dei* – designa la serie da *Bonitas a Gloria* con le nove lettere BCDEFGHIK (Tav. 14b).

L'importanza della teoria degli elementi nell'Arte di Lullo è anche dimostrata dal fatto che in una delle prime forme dell'Arte ci sono due figure elementari,³ formate da combinazioni dei quattro elementi. Queste figure elementari (Tavv. 14c, d) sono indicate espressamente da Lullo come di vitale importanza per la sua Arte in generale. La forma dell'Arte in cui appaiono le figure elementari è una forma a sedici,⁴ fondata sulle se-

¹ *The Art of Ramon Lull, An Approach to it through Lull's Theory of the Elements*, 9-77.

² Pagine 51 e sgg.

³ Pagine 69, 81, 82, 99 e Tavv. 3b, 3c a pag. 71, 14c e 14d. Nell'edizione spagnola dell'articolo (*La teoria lulliana de los elementos*, in *Estudios Lulianos*, 3(1959) e numeri seguenti), ho fatto uno studio ulteriore della geometria delle figure elementari, espandendo l'accenno dato a pag. 99 sopra.

⁴ *L'Ars compendiosa*, pubblicata nel vol. I dell'edizione di Mainz delle opere di Lullo (R. LULL, *Opera omnia*, Mainz 1721-42). Le sue figure sono riprodotto in T. e J. CARRE-

dici Dignità divine o principi divini, cioè *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Misericordia, Humilitas, Dominium, Patientia*, designate dalle lettere BCDEFGHIKLMNOPQR (Tav. 14a).

Ho anche dimostrato nel mio articolo, confrontando le Arti con le enciclopedie che le spiegano, che Lullo intendeva che la sua Arte dovesse funzionare su tutti i livelli della scala dell'essere.⁵ L'Arte può essere applicata ai "soggetti" Dio, Angeli, Cielo, Uomo, al mondo animale, vegetale, e agli elementi (vedi la quarta riga dell'Alfabeto dell'*Ars brevis*, Tav. 14e.).

Fol. 1.
TABVLA AD ARTIS BREVIS
Cabale tractatus & Aris Magna primium
caput pertinens.

	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	K.
	Absolute	Bonitas.	Magnitudo.	A Eternitas seu Duratio.	Potestas.	Sapientia.	Voluntas.	Virtus.	Veritas.	Gloria.
Practica	T. Relata seu recipiendus.	Differentia.	Concordantia.	Contrarietas.	Principium.	Medium.	Finis.	Maioritas.	A Equalitas.	Minoritas.
Q. Quæstiones.		Vtrum?	Quid?	De quo?	Quare?	Quantum?	Quale?	Quando?	Vbi?	Quomodo? Cum quo?
S. Subiecta.		Deus.	Angelus.	Cælum.	Homo.	Imaginatio.	Scientia.	Vegetatus.	Elementatus.	Instrumentatus.
V. Virtutes.		Iustitia.	Prudentia.	Fortitudo.	Temperantia.	Fides.	Spes.	Charitas.	Patientia.	Pietas.
V. Vitia.		Avaritia.	Gola.	Luxuria.	Superbia.	Acidia.	Invidia.	Ira.	Mendacium.	Inconstantia.

A. Effrentia, a. Vnitas, c. a. Perfectio.

A. P. R. A. T. E. R. V. I. S. I. T. A. P. R. I. N. C. I. P. I. A. H. A. I. U. S. A. R. T. I. S. I. U. N. T. A. U. T.

Tav. 14 (e) RAIMONDO LULLO, *Alfabeto*, in ID., *Ars brevis*, Strasbourg 1617.

È, in effetti, un modo di "ascendere e discendere" sulla scala dell'essere concentrandosi su *Bonitas* e gli altri principi divini, come essi si manifestano ad ogni livello della creazione divina dal più alto al più basso. Quest'ascesa e discesa sembra facilitata attraverso l'identificazione delle qualità proprie o vere degli elementi con i principi divini di *Bonitas*, ecc.

RAS Y ARTAU, *Historia de la filosofia española*, I, Madrid 1939, dopo pag. 368. Una versione in catalano (*Art demostrativa*) è pubblicata in R. LULL, *Obres*, XVI, ed. S. GALMÉS, Palma 1932.

Un valido studio del cambiamento del numero delle *Dignitates* nelle Arti di Lullo è stato compiuto da R. PRING-MILL, *El número primitivo de las dignidades en el Arte general*, in *Estudios Lulianos*, 1 (1957) 309-34; 2 (1958) 129-56.

⁵ V. sopra, 87 e sgg.

Nonostante il mio articolo abbia attirato l'attenzione su questi aspetti dell'Arte, o delle Arti di Lullo, non ha risolto il problema di quale fosse nella mente di Lullo il collegamento tra le sue serie di principi divini, o Dignità di Dio, che formano le basi delle sue Arti, e gli elementi. Ho posto il problema irrisolto nella forma della questione di quale sia il collegamento tra BCDEFGHIK e ABCD – cioè, qual è il nesso tra la serie di *Bonitas*, ecc. e gli elementi?⁶ Questa domanda vale sia che pensiamo a una forma “a nove” dell'Arte, sia per una forma “a sedici”, come l'*Ars demonstrativa*, che usa sedici principi o Dignità e include le importantissime figure elementari basate sui quattro elementi.

Un'altra difficoltà irrisolta era il collegamento di tutto ciò con la logica di Lullo, perchè l'Arte pretende di essere una specie di logica, e questo, infatti, è il suo aspetto su cui si sono concentrati la maggior parte degli studiosi moderni. Le dieci domande (raggruppate in nove nell'Alfabeto dell'*Ars brevis* (vedi Tav. 14e) per farle rientrare nella serie di nove lettere) sono ovviamente basate sulle categorie aristoteliche. Queste dieci domande vanno poste sui “soggetti” di cui si occupa l'Arte. La logica lulliana è comunque (così dice Lullo stesso) diversa dalla logica ordinaria, perché è basata sulla realtà e può scoprire la verità.⁷ Attirando l'attenzione sulla somiglianza formale tra il “Quadrato degli opposti” logico e il quadrato in cui sono esposte le concordanze e i contrasti tra le qualità elementari, ho suggerito che Lullo possa aver ritenuto la propria logica una “logica naturale”, fondata sulla struttura elementare del mondo creato.⁸ Questo suggerimento, comunque, aveva più la funzione di porre una domanda pertinente, che di risolvere la difficoltà.

Negli anni trascorsi da quando scrissi l'articolo, mi è sembrato sempre più evidente che questi problemi essenziali non si risolveranno solamente concentrandosi sui misteriosi meccanismi dell'Arte. Per risolverli dobbiamo sapere in che tipo di mondo del pensiero operava la mente di Lullo quando inventò l'Arte, cioè dobbiamo trovare una fonte.

È chiaro che c'è qualche genere di neoplatonismo dietro il suo modo di pensare; i principi divini procedono dalla “A” sottintesa della serie alfabetica. Poiché Lullo nella vita ebbe familiarità sia con Arabi che con Ebrei, che sperava di convertire al cristianesimo tramite la sua Arte, gli erano aperti come fonti tre canali di tradizione neoplatonica; quello ara-

⁶ Pagina 62.

⁷ Pagine 109-111.

⁸ Pagine 111-114.

bo, quello ebraico, e quello cristiano. Abbiamo avuto il periodo arabo, durante il quale grandi studiosi⁹ hanno ricercato le sue idee tra le filosofie arabe. A parte il fatto certo della sua conoscenza della logica di Al-Ghazzālī, da questa ricerca non sono emersi risultati molto positivi. Altri hanno guardato alla tradizione ebraica, indicando in particolare le sefiroth della Cabala come paralleli per le Dignitates Dei lulliane.¹⁰ Un'altra scuola di pensiero sostiene che è alla tradizione agostiniana e neoplatonica cristiana che Lullo avrebbe guardato per le sue fonti.¹¹ Viene fatto notare che Anselmo e Riccardo di San Vittore elencano attributi divini simili a quelli scelti da Lullo, e soprattutto che una lista molto vicina ai "nove" di Lullo si trova in Agostino stesso.¹² Probst insistette molto sul fatto che l'influenza del neoplatonismo cristiano dello Pseudo-Dionigi è rilevabile in Lullo, e a questo proposito Probst menzionò il nome del traduttore dello pseudo-Dionigi, Giovanni Scoto Eriugena, la cui opera originale, il *De divisione naturae*, poteva, secondo lui, aver aiutato a trasmettere il misticismo pseudo-dionisiano a Lullo.¹³ Facendo questo suggerimento Probst aggiunge di non aver trovato traccia in Lullo del sistema metafisico presentato da Scoto. Più recentemente E. W. Platzeck ha enfatizzato gli aspetti agostiniani e pseudo-dionisiani del pensiero di Lullo e ha di nuovo menzionato Scoto (a cui arriva per una via diversa rispetto a Probst), solo per escluderlo come influenza improbabile.¹⁴

Tra tutte queste possibilità almeno una è una certezza, cioè Agostino. Benché Lullo abbia variato il numero dei suoi principi, un numero dietro di essi rimaneva stabile, il Tre della Trinità, e che fosse il trinitarismo agostiniano da cui dipendeva principalmente è dimostrato dalla premi-

⁹ In particolare M. ASÍN PALACIOS, *Abenmasarra y su escuela*, Madrid 1914, e *El Islam Cristianizado*, Madrid 1931.

¹⁰ Questo punto di vista è stato ripresentato di recente da J. MILLÁS VALLICROSA, *Algunas relaciones entre la doctrina lulliana y la Cabala*, in *Sefarad*, 28 (1958) 241-53.

¹¹ L'importanza di questo approccio alle fonti fu stata affermata assai bene da J.-H. PROBST, *Caractère et origine des idées du Bienheureux Raymond Lulle*, Toulouse 1912; E. LONGPRÉ prese una posizione simile nel suo articolo su Lullo nel *Dictionnaire de théologie catholique*; più recentemente, E. W. PLATZECK ha enfatizzato fortemente il carattere agostiniano e cristiano del pensiero di Lullo nei suoi importanti articoli, *La combinatoria lulliana*, in *Revista de Filosofía*, 12 (1953) 575-609; 13 (1954) 125-165, e *La figura "A" del Ars lulliano y la esfera inteligible de Plotino*, in E. W. PLATZECK, *Miscellanea lulliana*, Schola Lullistica, Majorca 1953-4, 28-33.

¹² V. PLATZECK, *La combinatoria lulliana*, 584-5.

¹³ PROBST, *Caractère*, 269-72.

¹⁴ PLATZECK, *La figura "A" del Ars lulliano*, 30, 32.

nenza che dà nelle Arti alle tre potenze dell'anima, *intellectus, memoria, voluntas*.

È probabile, quindi, che la fonte di Lullo fosse uno scrittore cristiano, e uno che faceva grande uso di Agostino e dello Pseudo-Dionigi. Se un tale scrittore costruisce anche un sistema universale su principi divini, in congiunzione con una teoria degli elementi, e un uso insolito delle categorie logiche, le sue opere potrebbero ben essere la fonte delle idee di Raimondo Lullo. Queste sono esattamente le caratteristiche del sistema costruito da Giovanni Scoto Eriugena nel suo *De divisione naturae*, e lo scopo di questo articolo è dimostrare che il nostro articolo precedente sulla teoria degli elementi in Lullo ha reso possibile riconoscere le opere di Scoto come sua fonte principale.

Eriugena è stato descritto come "la figura più solitaria nella storia del pensiero europeo".¹⁵ Visse in un'epoca oscura e difficile, il nono secolo, e l'apparizione di un tal uomo in un'epoca come quella è un fenomeno curioso e in una certa misura inesplicato. Scoto era irlandese, ed era istruito nella tradizione erudita irlandese; fosse o no per questo che sapeva il greco, certamente lo sapeva.¹⁶ Su richiesta di Carlo il Calvo, tradusse le opere dello Pseudo-Dionigi dal greco in latino, e potrebbe essere stata questa traduzione a ispirarlo a scrivere la sua grande opera.

Nel *Periphiseon*, o *De divisione naturae*,¹⁷ Scoto usa una selezione di fonti piuttosto insolita.¹⁸ È un neoplatonico, ma non ha letto gli scrittori neoplatonici greci antichi, e delle opere di Platone stesso conosce solo il *Timeo*. Ha afferrato lo spirito del pensiero greco, non attraverso gli originali, ma tramite la patristica greca, che conosce infatti assai bene, in particolare Origene, Basilio, Massimo il Confessore e Gregorio di Nissa. La sua conoscenza della fisica greca l'ha raggiunto commista al misticismo dei commentari della patristica greca sul racconto mosaico della creazione. A questa fortissima influenza greco-cristiana su Scoto si aggiunse, quando fece la gran traduzione, quella del monaco siriano del

¹⁵ H. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, Cambridge 1925, I.

¹⁶ Su questi problemi vedere M. CAPPUYNS, *Jean Scot Erigène*, Louvain-Paris 1933.

¹⁷ Il *De divisione naturae* è pubblicato in MIGNE, *Patrologia Latina* 122, 439-1022.

¹⁸ Per le fonti di Scoto v. l'articolo *Erigène* nel *Dictionnaire de théologie catholique*; BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 150-70, e, particolarmente per il suo uso di Gregorio di Nissa e Massimo il Confessore, l'erudito e affascinante articolo di M.-T. D'ALVERNÉ su lo scolaro del dodicesimo secolo, Onorio di Autun (M.-T. D'ALVERNÉ, *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, Année 1953, 31-81).

sesto secolo, probabile autore delle opere che passavano sotto il nome di Dionigi Aeropagita.

Uno degli scopi di Scoto nel *De divisione naturae* è di effettuare una sintesi tra Agostino, che cita forse più di ogni altro scrittore,¹⁹ con la patristica greca e con lo Pseudo-Dionigi. L'agostinismo di Scoto così ha dietro di sé un'altra tradizione neoplatonica – né una tradizione araba, né ebraica, né principalmente la tradizione latina cristiana (nonostante usi altri teologi latini oltre Agostino), ma la tradizione greca cristiana, quella della divisione orientale della cristianità. Scoto è infatti un cristiano assai devoto; cerca sempre di fondare le proprie affermazioni su autorità scritturali e patristiche, e cerca di costruire una filosofia universale, una spiegazione della natura, che sia anche una filosofia cristiana.

La forma del pensiero filosofico di Scoto era condizionata non solo dalle fonti disponibili, ma anche da quelle che non erano a sua disposizione. Come già detto, non conosceva Platone (tranne il *Timeo*) o i platonici, il cui pensiero lo raggiunse attraverso la tradizione cristiana orientale. E l'unica opera di Aristotele che conosceva erano le *Categorie*.

La natura, secondo Scoto, consiste di tutte le cose che sono, e di tutte le cose che non sono. Le cose che sono vanno divise in quattro parti:

1. ciò che crea e non è creato;
2. ciò che è creato e crea;
3. ciò che è creato e non crea;
4. ciò che non crea e non è creato.

La terza divisione è logicamente opposta alla prima, e la quarta alla seconda. (Lo schema quadruplici si potrebbe quindi inserire in un "quadrato degli opposti".) Un breve tentativo preliminare di definire le quattro divisioni potrebbe essere il seguente:

1. *creat et non creatur*. Dio come fonte di tutto.
2. *creatur et creat*. Le cause primordiali. Esse sono *Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Ratio*, ecc. (vengono forniti diversi elenchi di cause, come vedremo tra poco). Queste sono le cause prime di tutto nell'universo. Sono "quelle che i greci chiamano idee". E nella loro unità sono la Parola Divina, il Logos, lo strumento del potere creativo di Dio.

¹⁹ Tale è l'impressione di BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 157-8.

3. *creatur et non creat*. L'universo creato o tutto ciò che è noto nella generazione, nel luogo e nel tempo. Deriva dalle cause primordiali tramite gli elementi, che, nella loro forma primaria, o cattolica e universale, sono strettamente connessi alle cause primordiali e sono i loro strumenti di creazione. Da questi elementi cattolici e universali derivano le qualità elementari sulle cui interrelazioni è costruito l'intero ordine della creazione, dall'alto al basso.
4. *nec creat nec creatur*. Dio come fine di tutto. Tutta la creazione, come è venuta dalle cause primordiali, così ritornerà ad esse. L'uomo è il microcosmo, che contiene in sé tutta la creazione, il punto d'unione tra ciò che è sopra di lui e ciò che è sotto. Questa posizione costituisce la Dignità dell'uomo. Quando la Seconda Persona della Trinità ha redento l'uomo, tutta la creazione è stata redenta in lui, così lui e tutta la creazione possono ascendere di nuovo alla loro dignità primaria nelle cause primordiali, al loro fine, che è Dio. Perciò le cause primordiali, che sono il Logos come creatore, entrambe discendono attraverso tutta la creazione, e ascendono di nuovo attraverso di essa, attraverso il Logos come Redentore.²⁰

È, spero, ormai ovvio che il sistema di Eriugena è di profondo interesse per gli studiosi di Raimondo Lullo. Nelle cause primordiali e il loro rapporto con gli elementi abbiamo finalmente qualcosa che potrebbe aiutare a spiegare il rapporto delle *Dignitates Dei* lulliane con gli elementi. Nell'identificazione delle cause primordiali con il potere creativo della Seconda Persona della Trinità abbiamo una concezione che potrebbe far luce sul rapporto delle *Dignitates* lulliane con la Trinità. Nella dottrina mistica della riascesa di tutto alle cause primordiali da cui era partito c'è qualcosa che ci ricorda il potere di "ascendere e discendere" che Lullo promette agli studiosi della sua Arte che si concentreranno su *Bonitas*, ecc. come qualità proprie degli elementi. Nelle pagine seguenti mi propongo di passare in rassegna molto brevemente i libri del *De divisione naturae*, estraendo da essi ciò che potrebbe avere importanza per gli studiosi di Lullo.

²⁰ C'è un buon riassunto dello schema scotista in BERT, *Johannes Scotus Erigena*, 19-87.

2.1. Libro I. *Creat et non creatur*. Dio come la fonte di tutto

Dio è una Trinità di Padre, Figlio e Spirito Santo, ma i rapporti tra di essi sono inconoscibili, e Dio si definisce al meglio con affermazioni negative piuttosto che positive.

Gran parte del libro è occupata dalla dimostrazione dettagliata che le dieci categorie aristoteliche di *essentia, quantitas, situs, locus, qualitas, relatio, habitus, tempus, agere, pati*, sono inapplicabili alla natura di Dio, su cui nulla può essere predicato. D'altra parte viene dimostrato che queste categorie sono applicabili ai fenomeni sensibili e anche a fenomeni intellettuali come le Arti liberali.

In tutta questa discussione sembra che Scoto pensi alle categorie non in un contesto di pensiero logico, ma piuttosto come se avessero la natura di "reali" filosofici, appartenenti alla vera natura dell'universo fondato da Dio, o modi di astrarre dai fenomeni la realtà dietro di essi. Un critico di Scoto, notando questa caratteristica, ha detto che l'"idea fondamentale nella dottrina di Eriugena è l'idea che i gradi di astrazione corrispondano ai gradi dell'esistenza reale. Ipostatizza la *Tabula logica*."²¹

Può ben darsi che uno studio dell'uso di Scoto della categorie staccate dal loro contesto nel resto dell'*Organon* aristotelico (che, come si ricorderà, non conosceva) getti luce sull'uso di Lullo delle sue dieci domande, basate sulle categorie, nell'Arte.

2.2. Libro II. *Creatur et creat*. Le cause primordiali

La fonte di Scoto per le cause primordiali era certamente il *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi, in particolare il passo dove si dice che *Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Ratio* sono "optimae processiones" dal Dio Unico.²² È stato suggerito che nel far diventare cause primordiali questi Nomi Divini, o ottime processioni, Scoto possa essere stato influenzato dall'interpretazione del passo in senso "creazionista" da parte di Massimo il Confessore.²³

²¹ Citato da BETT, *Johannes Scotus Eriugena*, 113.

²² PSEUDO-DIONIGI, *De divinis nominibus*, V. La traduzione in latino di Scoto è pubblicata in *Patrologia Latina* (P.L. 122), dove il passo in questione si trova nella col. 1147. Sulla fonte delle cause primordiali di Scoto nei *Nomi divini* vedere BETT, *Johannes Scotus Eriugena*, 42, 110, 169. Scoto stesso dice che Dionigi è la sua fonte.

²³ MASSIMO, *Ambigua*, trad. Scoto, P. L., 122, 1199 e sgg. Cfr. D'ALVERNY, *Le cosmos*, 44.

Gli elenchi di cause primordiali dati nel *De divisione naturae* variano leggermente,²⁴ benché comincino sempre con la *Bonitas*. In un elenco (nel Libro I) vengono date come *Essentia, Bonitas, Virtus, Veritas, Sapientia*, “e altre simili”, frase che suggerisce che possano essere variate a volontà. In un altro elenco sono *Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia*, “et omnes”. Una delle liste più lunghe è la seguente: *Bonitas, Essentia, Vita, Ratio, Intelligentia, Sapientia, Virtus, Beatitudo, Veritas, Eternitas, Magnitudo, Amor, Pax, Unitas e Perfectio*. Dopo aver dato l’elenco in quest’ordine Scotto dice che l’ordine in cui le cause sono contemplate non ha importanza, e che il filosofo pio e puro può rigirarle come vuole mentre fonda su di esse le proprie teorie.²⁵

Si noterà che le *Dignitates Dei* di Lullo corrispondono molto strettamente alle cause primordiali di Scotto;²⁶ che la pratica di contemplare

²⁴ Tra gli elenchi di cause dati nel *De. div. nat.* ci sono i seguenti:

“non posse... proprie de Deo praedicari, nisi prius de primordialibus causis ab una omnium causa praedonditis, essentiam dico, bonitatem, virtutem, veritatem, sapientiam ceterasque huiusmodi” (P.L. 122, 463).

“Sunt igitur primordiales causae, quas rerum omnium principia divini sapientes appellant, per seipsam bonitas, per seipsam essentia, per seipsam vita, per seipsam sapientia, per seipsam veritas, per seipsam intellectus, per seipsam ratio, per seipsam virtus, per seipsam justitia, per seipsam salus, per seipsam magnitudo, per seipsam omnipotentia, per seipsam aeternitas, per seipsam pax, et omnes virtutes et rationes, quas semel et simul Pater fecit in Filio, et secundum quas ordo omnium rerum a summo usque deorsum textitur, hoc est, ab intellectuali creatura, quae Deo post Deum proxima est, usque ad extremum rerum omnium ordinem, quo corpora continentur” (P.L. 122, 616).

“... divina bonitas, et essentia, et vita, et sapientia, et omnia” (P.L. 122, 632).

“Dum enim ipsam esse rerum omnium principium et causam intueor, occurrit mihi vera ratio, quae fiducialiter suggerit, divinam essentiam, vel substantiam, bonitatem, virtutem, sapientiam, ceteraque, quae de Deo praedicantur.” (P.L. 122, 1019).

L’elenco più importante appare *ibid.*, 622-3, ed è riportato in pieno nell’Appendice a questo articolo; v. più avanti, 197-202.

²⁵ P. L. 122, 622-4. Vedere avanti, 175-177, e Appendice, 197-202.

²⁶ Vedere l’elenco delle *Dignitates Dei* come si trovano nelle forme principali dell’Arte a sedici e a nove, citate sopra, 78. Tra le cause scotiste che non si trovano in questi elenchi, *Essentia, Unitas, Perfectio* appaiono con la lettera “A” nell’Alfabeto dell’*Ars brevis* (vedi Tav. 14e a pag. 141) e in altre forme dell’Arte; vedere PRING-MILL, *El número primitivo de las Dignidades*, in *Estudios Lulianos*, 1(1957) 310-334, 312-13, nota. Anche *Amor* appare in alcuni elenchi lulliani (vedi *ibid.*, nota a pagina 312). Altre *Dignitates* lulliane, in realtà non menzionate da Scotto, come *Largitas, Misericordia, Patientia, Humilitas*, sono coperte da “et omnes virtutes” che Scotto aggiunge alle cause; la scelta lulliana dell’*Humilitas* mostra che sta pensando al Figlio. Una delle *Dignitates* lulliane che non ho trovato in Scotto è la *Gloria*; vedere sopra, 185, nota 149.

le cause in diversi ordini e di rigirarle in mente raccomandata da Scoto è quello che fa Lullo quando colloca le lettere da B a K (o una delle sue altre serie) sulle ruote girevoli della sua Arte; e inoltre che la fluidità nella scelta di liste di cause primordiali che troviamo in Scoto corrisponde con quello che è stato osservato delle *Dignitates Dei* lulliane, cioè che ne cambia il numero nelle diverse Arti.

“Cause primordiali” è il nome dato più comunemente da Scoto alla serie di Nomi Divini, sebbene ne dia altre definizioni. Sono “ciò che i greci chiamano idee”.²⁷ O sono “species vel formas aeternas et incommutabiles rationes, secundum quas, et in quibus visibilis et invisibilis mundus formatur et regitur.”²⁸ O sono “principalia exempla, quae Pater in Filio fecit, et per Spiritum sanctum in effectus suos dividit atque multiplicat.”²⁹ Oppure possono essere chiamate “praedestinationes”, perché “nihil naturaliter in creatura visibili et invisibili oritur, praeter quod in eis [cioè nelle cause primordiali] ante omnia tempora et loca praedefinitum et praordinatum est.”³⁰

Il termine “principalia exempla” usato da Scoto per le cause primordiali è vicino al termine “principia”, che è quello più comunemente usato da Lullo per le sue serie. Non ho trovato che Scoto usasse il termine “Dignitates Dei” per la serie di cause. Usa *Dignitas* per l’uomo e la sua posizione significativa nell’universo (in questo seguiva Massimo il Confessore e Gregorio di Nissa), ma siccome il fine dell’uomo, e con lui di tutta la creazione, è di ritornare alle cause primordiali da cui sono venuti, recuperando così la “dignità” primaria, è possibile pensare alle cause come a *Dignitates* quando sono il Fine in Dio piuttosto che l’Inizio in Dio.³¹

La descrizione fondamentale e più significativa delle cause primordiali fornita da Scoto è che, come unità, costituiscono il Logos, il Verbo creativo di Dio. “All’inizio vi era il Verbo, e il Verbo era con Dio ed il Verbo era Dio. Lo stesso era all’inizio con Dio. Tutte le cose furono create da lui e senza di lui non fu creato niente che fosse creato.” Per Scoto una lista di Nomi Divini significava semplicemente questo. Questo è il suo testo fondamentale per la fusione delle idee platoniche con la

²⁷ Causae itaque primordiales sunt... quas Graeci ideas vocant... (P.L. 122, 615).

²⁸ *Ibid.*, 615-6.

²⁹ *Ibid.*, 616.

³⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

³¹ Su questo, vedere oltre, 154.

dottrina cristiana.³² Il pensiero fondamentale dell'unità delle cause nel Verbo è elaborato e riaffermato più volte nel *De divisione naturae*.³³ Le cause primordiali sono una nel Verbo, sebbene infinitamente molteplici nei loro effetti, come l'infinito è uno nella monade.³⁴

Le cause primordiali creano attraverso tutto il regno della natura. Sono, in effetti, la sola realtà nella natura. Tutta la bontà è buona tramite la partecipazione alla *Bonitas* primordiale. Lo stesso è vero di tutta l'Essenza, l'Intelligenza, la Ragione, e così via. Leggendo i molti passi ripetitivi in cui Scoto insiste su questo pensiero³⁵ ci si sente molto vicini a Raimondo Lullo, la cui intera Arte consiste nel concentrarsi su *Bonitas*, *Magnitudo*, *Sapientia*, ecc. in ogni argomento trattato.

Le cause primordiali furono create da tutta l'eternità da Dio nel Verbo, e non c'è alcun'altra creatura tra esse e la Trinità.³⁶ Si può dunque dire che partecipano della Trinità, tramite il Verbo. Qui certamente abbiamo l'idea fondamentale tramite cui l'Arte di Lullo conduce in sù alla

³² P.L. 122, 642.

³³ "... principalia exempla, quae Pater in Filio fecit" (P.L. 122, 616). Cfr. anche, *inter alia*, *ibid.*, 561, 601, 642, 683. Le prime parole della Genesi, "In principio Dio creò il cielo e la terra", significano che Dio creò le cause primordiali nel Figlio prima che il mondo fosse creato (*ibid.*, 545, 546). Per una lucida esposizione del rapporto delle cause primordiali con il Figlio v. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 39-42. Per l'influenza di Massimo il Confessore sulla formulazione di Scoto di questa concezione, v. D'ALVERNY, *Le cosmos*, 44.

³⁴ P.L. 122, 624; vedere Appendice sopra, 197.

³⁵ "Quaecunque enim bona sunt, participatione per se boni bona sunt; et quaecunque essentialiter et substantialiter subsistunt, participatione ipsius per seipsam essentiae subsistunt; quaecunque vivunt, participatione per seipsam vitae vitam possident. Similiter quaecunque sapiunt et intelligunt et rationabilia sunt, participatione per seipsam sapientiae, et per seipsam intelligentiae, et per seipsam rationis participatione sapiunt, et intelligunt, et ratiocinantur. Eodem modo de ceteris dicendum. Nulla siquidem virtus, sive generalis, sive specialis, in natura rerum invenitur, quae a primordialibus causis ineffabili participatione non procedat" (P.L. 122, 161-7). Cfr. anche *ibid.*, 628 e sgg., 632 e sgg., 666 e sgg., 681 e sgg., 683 e sgg., 903 e sgg., 952 e sgg., ecc. In uno dei passi sulla diffusione della *Bonitas* attraverso tutto (903) Scoto dà come fonte le *Gerarchie Celesti* di Dionigi, capitolo IV (nella traduzione latina di Scoto, P.L. 122, 1046). Vedere anche il passo (*ibid.*, 622 e sgg.) citato nell'Appendice a questo articolo (sopra, 197-202).

³⁶ "Ipsa [cioè i "principia" o cause primordiali] vero unius universorum causae, summae videlicet ac sanctae Trinitatis, participationes sunt, atque ideo per se dicuntur esse, quia nulla creatura inter ipsa et unam omnium causam interposita est" (P.L. 122, 616). Si dice che Dio discenda prima nelle cause primordiali, che sono intermedie tra Lui e la creazione (*ibid.*, 683). Cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 39.

Trinità attraverso le *Dignitates Dei*, e in giù dalla Trinità, attraverso le *Dignitates Dei*, in ogni “soggetto”.

2.3. Libro III. *Creatur et non creat*. Gli elementi, e tramite essi tutto ciò che è generato nel tempo e nel luogo

Dalle cause primordiali procede (e questo è infatti il primo effetto del loro potere creativo) una materia informe, che è l'inizio dell'essenza delle cose. Questa è la materia di cui parlano le Scritture (si allude, naturalmente, al “senza forma e vuoto” del primo versetto della *Genesi*). È senza forma perché prossima all'informità della saggezza divina.³⁷ Tale materia informe è la stessa che “i greci chiamano *hyle*” (allusione al *Timeo*).³⁸ Le cause primordiali sono eterne, ma questa materia informe tramite cui esercitano i propri effetti non è eterna.³⁹ Gli effetti immediati delle cause primordiali sono i quattro elementi, Fuoco, Aria, Acqua, Terra. Non, comunque in forma corporea, o come le quattro qualità elementari, ma come “elementi universali”, o quelli che i greci chiamano elementi cattolici.⁴⁰ Questi quattro elementi quando esistono *per se* nel loro stato puro e semplice, cattolico e universale, sono universalmente diffusi in un modo misterioso e incomprensibile; sono in tutti i corpi, siano essi celestiali, aerei, acquatici o terrestri.⁴¹ Le cause primordiali

³⁷ “Prima siquidem ipsius progressio in primordiales causas, in quibus fit, veluti informis quaedam materia a Scriptura dicitur; materia quidem, quia initium est essentiae rerum, informis vero, quia informitati divinae sapientiae proxima est” (P.L. 122, 681).

³⁸ “De informi materia, quam Graeci ὑλὴν vocant, nullus in sacra Scriptura exercitatorum, naturarum conditionem recta ratione considerans, ambigit, quod a conditore omnium et causaliter inter causales, et inter causarum effectus secundum suas proportiones condita sit” (P.L. 122, 636). Sull'*hyle* vedere Platone, *Timeo*, 69 a 6. Scoto naturalmente usava la traduzione latina di Calcidio. Per una discussione, vedere D'ALVERNY, *Le cosmos*, 58-9.

³⁹ “... primordiales rerum omnium causas in sapientia Patris semper esse aeternas, informem vero materiem, in qua et per quam in effectos suos per generationem proveniunt in genera et species, quibus mundus impletur, aeternam non esse” (P.L. 122, 636).

⁴⁰ “Catholica quoque solent appellari, id est, universalia; ex ipsis siquidem propria singulorum corpora fiunt. Iterum elementa non de nihilo facta, sed ex primordialibus causis procedere fateor” (P.L. 122, 664). “... in universalibus elementis quae Graeci catholica στοιχεῖα vocant” (P.L. 122, 706).

⁴¹ “... convenerat quidem inter nos ... quam quattuor simplicium elementorum universalitatem, quae dum per se purissima sint, et incomprehensibilia omni corporeo sensu, et ubique universaliter diffusa, invisibili suo meatu, proportionabilique coitu in se invi-

“discendono” in questi elementi cattolici e universali;⁴² la differenza fondamentale tra le cause e gli elementi cattolici è che questi ultimi sono soggetti a luogo e tempo, mentre le prime no.⁴³ Gli elementi cattolici sono quello che è chiamato firmamento nel Libro della Genesi; separano le acque sopra il firmamento, che sono le cause primordiali, dalle acque sotto il firmamento, che sono le qualità elementari.⁴⁴

Gli elementi cattolici sono così una specie di intermediari tra le cause primordiali, che progrediscono o confluiscono in essi, e la creazione formata dalle qualità elementari.⁴⁵ Poiché solo le cause primordiali creano, e gli ele-

cem, omnia corpora sensibilia perficiunt, sive caelestia sint, sive aerea, sive aquatica, sive terrena” (P. L. 122, 711-12).

⁴² “Causae quidem enim in elementa, elementa in corpora descendunt” (P.L. 122, 696).

⁴³ “Inter simplicitatem autem causarum et elementorum talis est differentia, quod illa causarum quidem absque locorum et temporum natura intelligitur, ista vero locis temporibusque carere non potest” (*ibid.*, *loc. cit.*).

⁴⁴ “Proinde harum aquarum in medio dixit Deus fieri firmamentum, hoc est simplicium elementorum naturam, quae quantum visibilia corpora superat, tantum ab invisibilibus eorum rationibus superatur” (P.L. 122, 696).

⁴⁵ “Proinde paucis his de quattuor qualitatibus quattuor universalium elementorum praelibatis, quae, quoniam medietatem quandam inter primordiales causas et composita corpora obtinent, firmamenti nomen acceperunt” (P.L. 122, 713). Che la creazione sia formata dalle qualità elementari, non dagli elementi puri o cattolici, è enfatizzato di nuovo nel passo seguente: “Ubi notandum, quod non ex coitu substantialium elementorum, dum sint incorruptibilia et insolubilia, sed ex eorum qualitatibus sibi invicem proportionaliter copulatis corpora sensibilia conficiuntur. Qualitates autem quattuor elementorum notissimae sunt quattuor: caliditas, humiditas, frigiditas, siccitas, ex quibus omnia corpora materialia adjectis formis componi, physica perhibet theoria” (*ibid.*, 712).

La distinzione fatta da Scoto tra (1) cause primordiali, (2) elementi cattolici e universali e (3) qualità elementari è così riassunta da Duhem: I corpi razionali ed eterni, cause primordiali degli elementi universali, sono senza dubbio di natura spirituale. Al contrario i corpi misti, soggetti alla generazione e alla corruzione, sono di natura esclusivamente materiale. Tra gli uni e gli altri si trovano gli elementi cattolici. Questi non sono di natura totalmente materiale, poiché per formare i corpi, è necessario che siano corrotti dalla loro unione reciproca; non sono neanche totalmente esenti da questa natura, poiché tutti i corpi provengono da essi e si risolvono in essi. Non si può più dire che siano pienamente spirituali, poiché non sono del tutto esenti da natura materiale; ciononostante, sono spiriti in qualche misura, poiché vivono per cause primordiali che sono puramente spirituali. Attraverso questa gerarchia formata da cause primordiali, da elementi universali e da corpi misti, si genera un continuo movimento di sintesi, di analisi, di trasmutazione. Le cause discendono per trasformarsi in elementi, gli elementi in corpi; a turno, i corpi dissociati ricadono, per il tramite degli elementi, fino alle cause primordiali...

[“Les corps (? Sic) rationnels et éternels, causes primordiales des éléments universels, sont assurément de nature spirituelle. Au contraire les corps mixtes, soumis à la génération et à la

menti cattolici appartengono alla divisione della natura di ciò che è creato, ma *non* crea, ne consegue che il potere creativo delle cause primordiali opera negli elementi cattolici e tramite essi, e perciò tramite le qualità elementari.

La Terza Persona della Trinità causa gli effetti delle cause primordiali. “E lo Spirito di Dio si mosse sulla superficie delle acque,” cioè lo Spirito Santo causò la produzione degli elementi dalle cause primordiali.⁴⁶

Dalle qualità elementari derivate di *calidus, frigidus, humidus e siccus* è formata tutta la creazione, ed è con una specie di estasi religiosa che Scoto contempla i rapporti infinitamente complessi tra le qualità, e le “sinuosità” della danza degli elementi.⁴⁷ Il suo diletto negli schemi astratti divinamente creati ricorda gli intrecci e le elaborate sinuosità che decorano le croci celtiche irlandesi o il Libro di Kells.⁴⁸

Non cominciamo ora a vedere il collegamento tra le *Dignitates Dei* e gli elementi, tra BCDEFGHIK e ABCD, nell’Arte di Raimondo Lullo? Non è forse ovvio che le *Dignitates* lulliane devono essere i Nomi di Dio scotisti come cause primordiali, che agiscono in tutte le cose tramite gli elementi? Non ho trovato in Scoto la formulazione lulliana di *Bonitas*, e le altre, come le vere qualità “proprie” degli elementi, anche se ciò può essere implicato in alcuni passi.⁴⁹ Ma la concezione secondo cui l’Arte funziona come modo di “ascendere e discendere” equiparando le qualità proprie degli elementi con i principi divini potrebbe chiaramente essere stata presa dallo schema scotista.

corruption, sont d’une nature exclusivement corporelle. Entre les uns et les autres se trouvent les éléments catholiques. Ceux-là ne sont pas entièrement de nature corporelle, car pour former les corps, il faut qu’ils soient corrompus par leur mutuelle union; ils ne sont pas non plus absolument exempts de cette nature, puisque tous les corps proviennent d’eux et se résolvent en eux. On ne peut pas davantage dire qu’ils soient pleinement spirituels, puisqu’ils ne sont pas tout à fait exempts de nature corporelle; cependant, ils sont esprits en quelque mesure, puisqu’ils subsistent par des causes primordiales qui sont purement spirituelles.

Au travers de cette hiérarchie formée par les causes primordiales, les éléments universels et les corps mixtes, se produit un continuel mouvement de synthèse, d’analyse, de transmutation. Les causes descendent pour se transformer en éléments, les éléments en corps; à leur tour, les corps dissociés rejaillissent, par l’intermédiaire des éléments, jusqu’aux causes primordiales...”] P. DUHEM, *Le Système de Monde*, III, Paris 1915, 53-4. Le sue citazioni sono da P.L. 122, 696.

⁴⁶ P.L. 122, 552 e sgg., 566, 579, 601, 786.

⁴⁷ P.L. 122, 606, 706, ecc.

⁴⁸ E’ stato suggerito che le intricate decorazioni del Libro di Kells possano riferirsi agli elementi; vedere F. HENRY, *Irish Art*, London 1940, 189.

⁴⁹ Forse in particolare il passo in cui parla delle qualità “primordiali e proprie” degli elementi; (P.L. 122, 606).

Gli elementi cattolici entrano nelle categorie di luogo e tempo, e le qualità elementari, e tutto ciò che da esse deriva, cadono sotto queste categorie e tutte le altre. Le categorie sembrano qui avere, nella mente di Scoto, la natura di una creazione divina che emana dalle cause primordiali, o essere uno strumento del loro potere creativo nel formare il caos informe, piuttosto che strumenti della ragione umana. Dopo aver parlato di questa “progressione” delle cause in materia informe dice che la *Bonitas* divina è in tutte le categorie: *genus, species, qualitas, quantitas, copula, situs, habitus, locus, tempus, actio* e *passio*.⁵⁰ È quasi come se le categorie fossero entità fisiche che sorgono, come gli elementi, dalle cause primordiali, o che esistono, con gli elementi, nella materia informe. Intese in questo modo, le dieci domande dell’Arte lulliana, fondate sulle categorie, potrebbero avere, come gli elementi, un rapporto con le *Dignitates*. Ma a questo torneremo in seguito quando prenderemo in considerazione il *Liber chaos* di Lullo.

2.4. Libri IV e V. *Nec creat nec creatur*. Dio come fine di tutto

Solo verso la fine del lunghissimo e difficile ragionamento di questi due libri cominciamo a capire come Dio come Fine possa essere descritto come ciò che “né crea né è creato”.

Il Verbo, per la Sua divinità, è la causa delle cause; per la Sua umanità Egli discese negli effetti delle cause.⁵¹ Cristo nella Sua umanità quindi non è creato né crea. Sta redimendo la propria creazione, permettendole di tornare al proprio Fine nelle cause primordiali, cioè in Lui stesso. L’uomo è il microcosmo, che contiene nella sua doppia natura tutte le creature intellettuali, intelligibili e corporee. Cristo, assumendo natura umana e redimendola ha quindi permesso sia all’uomo che a tutta la creazione di tornare al proprio Fine nella *Bonitas* e nelle cause primordiali che sono Egli stesso. Cristo come Fine non è quindi creato, poiché Egli è divino, né crea, perché sta redimendo ciò che ha già creato. Così il Verbo è sia il *principium* che il *finis* di tutto, l’alfa e l’omega, l’inizio e la fine.

⁵⁰ “Proinde divina bonitas... in omnibus vero et est et dicitur esse, quoniam totius universitatis essentia est, et substantia, et genus, et species, et qualitas, et quantitas, et omnium copula, et situs, et habitus, et locus, et tempus, et actio, et passio, et omne, quodcumque in omni creatura et circa omnem creaturam a qualicumque intellectu potest intelligi” (P.L. 122, 681-2).

⁵¹ “Verbum Dei, in quo, et per quod, et ad quod facta sunt omnia, secundum suam divinitatem, in effectus causarum descendisse secundum suam humanitatem” (P.L. 122, 912).

Lo sviluppo di questo ragionamento richiede in primo luogo la dimostrazione che l'uomo come microcosmo contiene il tutto, e questo è, principalmente, l'argomento del libro IV, anche se ci sono molte digressioni.

I saggi concordano, dice Scoto (e i "sapientes" che ha consultato sono i teologi greci, in particolare Gregorio di Nissa e Massimo il Confessore), sul fatto che nell'uomo sia contenuto tutto l'universo delle creature.⁵² Comprende e ragiona come un angelo; ha sensi e un corpo come un animale. Detiene così la posizione intermedia tra gli ordini superiori e inferiori della creazione, che unisce nella sua doppia natura di anima e corpo. Questa posizione significativa costituisce la "dignità" dell'uomo che lo rende non solo superiore agli animali, ma perfino superiore agli angeli perché più inclusivo.

Videtur enim non solum angelica essentia, verum etiam sensibilibus rerum quadam dignitate, ut non dicam temporalitate, humanam praecedere substitutionem. Quinimodo in hoc maxime humanae essentiae super omnia, quae sunt, manifestissime *dignitas* aperitur.⁵³

Qui abbiamo Scoto che enuncia nel nono secolo, seguendo i suoi maestri greci, quello che si riteneva fosse il tema peculiarmente "rinascentiale" della Dignità dell'Uomo.

Questa dignità è il vero diritto di nascita dell'uomo, che sarebbe stato suo se non avesse peccato. Ma il creatore, lasciando la dignità della propria natura, è disceso nella natura dell'uomo.⁵⁴ Perciò l'uomo, originariamente creato a immagine di Dio, può riascendere alla sua dignità originaria, e con lui tutta la creazione, e ciò è il nuovo cielo e la nuova terra.⁵⁵

Il Verbo è il *Principium* e il *Finis*, ma l'uomo è in Mezzo; egli rappresenta gli effetti delle Cause, e prendendo la sua natura le Cause riportano il *Medium* al *Principium*, che è il suo *Finis*.⁵⁶

⁵² "Constat enim inter sapientes, in homine universam creaturam contineri. Intelligit enim et ratiocinatur, ut angelus; sentit et corpus administrat, ut animal; ac per hoc omnis creatura in eo intelligitur" (P.L. 122, 755).

⁵³ P.L. 122, 782. Cfr. anche 531, ecc.

⁵⁴ *Ibid.*, 782.

⁵⁵ *Ibid.*, 892, citazione di Gregorio di Nissa.

⁵⁶ "Principium itaque et finis mundi in Verbo Dei subsistunt" (P.L. 122, 893). L'uomo è chiamato *officina omnium* perché contiene tutto.

"Hinc etiam medietas solet appellari, extrema siquidem longeque a se distantia, spiritualia scilicet et corporalia, in se comprehendit et in unitatem colligit" (*Ibid.*, *loc. cit.*).

Tutti gli studiosi dell'arte di Raimondo Lullo ricorderanno che una delle sue figure principali è il triangolo dei *relata Principium, Medium e Finis*. E il fatto che Lullo usi il termine “*Dignitates Dei*” per la sua serie di *Bonitas*, ecc., potrebbe ben significare, come suggerito prima, che con questa espressione pensi ad esse come il Fine, la restituzione di tutto alla Dignità originaria, e anche al Principio.

L’“ascesa e discesa” dell’Arte, attraverso *Bonitas*, ecc., a ogni livello della creazione, rifletterebbe così quell’“*exitus et reditus*”, quell’espansione dell’Uno nel Tutto, e la sua ritrazione di nuovo nell’Uno, che è argomento della straordinaria opera dell’irlandese del nono secolo.

Raimondo Lullo (1232 – 1316 ca.) nacque più di tre secoli e mezzo dopo il periodo (stimato tra l’867 e l’879) in cui Scoto scrisse il *De divisione naturae*. Non molto si sa sull’influenza dell’opera durante i primi secoli, ma nel secolo XII ci fu una ripresa di interesse per essa che sembra aver raggiunto il culmine intorno all’inizio del Duecento, cioè l’inizio del secolo in cui nacque Lullo e in cui visse la maggior parte della sua vita. Questo rinnovato interesse potrebbe essere in parte dovuto a Onorio di Autun, che era profondamente impregnato delle dottrine di Scoto e le diffuse nelle sue opere.⁵⁷ Onorio,⁵⁸ che non bisogna ora più chiamare “Onorio di Autun”, visto che sono stati sollevati profondi dubbi sul suo collegamento con tale luogo, probabilmente studiò a Canterbury sotto Anselmo, poi, di nuovo probabilmente, si stabilì a Ratisbona (Regensburg) in Baviera, dove visse come un recluso e scrisse i suoi libri. C’era una comunità di monaci irlandesi a Ratisbona, e si è anche vociferato che Onorio stesso fosse irlandese, ma non ve ne è prova. A un certo punto Onorio deve essersi imbattuto in un manoscritto del *De divisione naturae*; la sua influenza è stata osservata in parecchie delle sue opere, una delle quali è basata interamente su di esso. È la *Clavis physicae*. La data in cui lo scrisse non è nota, ma sembra che fosse nato intorno al 1090 e che si sia occupato di scrivere e rivedere i suoi libri circa fino al 1156. La *Clavis physicae* non è mai stata stampata [ma cfr. pagina 42], anche se ve ne sono estratti nella monografia su Onorio di J. A. Endres.⁵⁹ Ne esistono parecchi manoscritti, tra cui uno illustrato

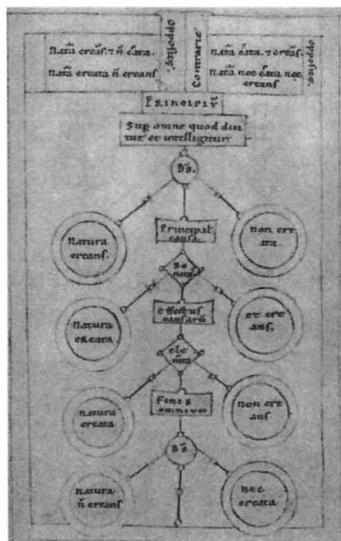
⁵⁷ D’ALVERNY, *Le cosmos*, 32.

⁵⁸ I fatti e le congetture su questo misterioso personaggio sono state raccolte da E.M. SANFORD nell’articolo *Honorius, Presbyter et Scholasticus*, in *Speculum*, 23 (1948) 397-425. L’influenza di Anselmo di Canterbury su Onorio è stata ora stabilita da Y. LEFÈVRE, *L’Elucidarium et les Lucidaires*, Paris 1954, 194 e sgg.

⁵⁹ J. E. ENDRES, *Honorius Augustodunensis*, Kempten-München 1906.

alla Bibliothèque Nationale,⁶⁰ studiato da M.-Th. D'Alverny in un articolo assai erudito e interessante.⁶¹

La *Clavis* è una selezione dal *De divisione naturae*, da cui copia letteralmente lunghissimi estratti, anche se talvolta riducendo, modificando, o introducendo commenti. Nel manoscritto della Bibliothèque Nationale ci sono due schemi, forse disegnati da Onorio stesso, o seguendo sue istruzioni,⁶² in cui vi è l'ambizioso tentativo di presentare in forma diagrammatica i complicati e sottili ragionamenti del pensatore del nono secolo. In uno di essi (Tav. 15a) la quadruplici divisione della natura è presentata in forma di diagramma logico. Da "Deus" si dipartono due medaglioni opposti in cui c'è scritto *natura creans e non creata*. Poi viene la *Principalis causa*, sotto cui c'è scritto *Bonitas*, che sta per tutte le cause primordiali, con *natura creata* da una parte e *non creans* dall'altra. Infine c'è *Finis omnium*, e sotto di esso *Deus*, affiancato da *natura non creans* da una parte e *nec creata* dall'altra. Il tutto costituisce una specie di albero schematico, ed è ovviamente modellato sul diagramma logico tradizionale dell'albero di Porfirio.



Tav. 15 (a) ONORIO DI AUTUN, *Le quattro divisioni della natura*, in ID., *Clavis physicae*, Paris, Bibl. Nat., lat. 6734.

⁶⁰ Paris, lat. 6734.

⁶¹ *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*. Devo molto a questo brillante articolo, in cui sono riprodotte e discusse le illustrazioni del Paris, B.N., lat. 6734, che ho usato qui. La d'Alverny non vi menziona Lullo, ma si occupa solo di Scoto, delle sue fonti nella patristica greca, e di Onorio e l'adattamento dell'opera di Scoto nella *Clavis physicae*.

La d'Alverny mi ha gentilmente prestato le sue fotografie del manoscritto di Parigi per le riproduzioni in questo articolo.

⁶² D'ALVERNY, *Le cosmos*, 53 e sgg.

L'interesse di uno schema come questo per gli studiosi di Lullo è molto grande, perché troviamo qui lo schema scotista disposto nella forma preferita di Lullo, quella dell'albero. Non presento qui alcuna argomentazione sul fatto se Lullo conoscesse o no le opere di Onorio (ciò richiederebbe uno studio dettagliato del testo inedito della *Clavis*), né suggerisco che avesse visto il manoscritto di Parigi, il che è improbabile.⁶³ Ma ciò che mostra uno schema come questo è che lo studioso scotista del sec. XII stava procedendo verso una presentazione semplificata diagrammatica della sua filosofia, e tale movimento è proprio nella direzione di Lullo, verso la sua schematizzazione del sistema nei diagrammi della sua *Arte*, o nelle sue enciclopedie.

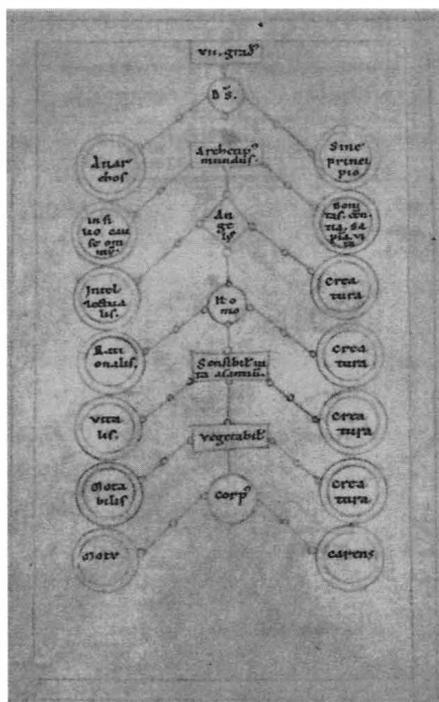
Un altro schema nel manoscritto di Parigi (Tav. 15b) ha la stessa forma, ma presenta, invece delle quattro divisioni della natura, le prime due e uno sviluppo della terza. *Deus* è affiancato da *anarchos* e *sine principio*, e rappresentano la prima divisione della natura. Poi viene la seconda, qui chiamata *archetypus mundus*, con da una parte quattro cause primordiali, *Bonitas*, *Essentia*, *Sapientia*, *Vita*, e dall'altra *in Filio cause omnium*. Quello che segue è uno sviluppo della terza divisione, chiamata *elementa* nell'altro schema, cioè i gradini della scala dell'essere formata dagli elementi. Prima viene *Angelus*, poi *Homo*, poi il mondo sensibile (esseri viventi diversi dall'uomo), poi il mondo vegetale (piante, alberi, ecc.), poi il mondo inanimato, come le pietre. Questa è la scala quintuplica come data da Scoto.⁶⁴

Questo schema presenta quella che Lullo chiamerebbe la scala, e si può confrontare con l'Alfabeto dell'*Ars brevis* (vedi Tav. 14e a pag. 141), dove vediamo nella prima riga *Bonitas*, ecc., che corrispondono all'*archetypus mundus* nello schema scotista, e nella quarta riga *Deus*, *Angelus*, *Coelum*, *Homo*, *Imaginatio*, *Sensitiva*, *Vegetativa*, *Elementativa*, *Instrumentativa*. Nonostante ci siano differenze, ci sono anche ovvie affinità tra lo schema scotista e la schematizzazione dell'*Arte* lulliana nell'Alfabeto dell'*Ars brevis*. Si potrebbero anche indicare gli alberi schematici dell'*Arbor scientiae*, che mostrano la scala dei soggetti dell'*Arte* in forma più elaborata.⁶⁵

⁶³ È improbabile che il manoscritto abbia lasciato la Germania prima del 1483 (D'ALVERNÉ, *Le cosmos*, 36). Si dice, comunque, che Lullo possa essere stato in Germania (vedere E. A. PEERS, *Ramon Lull*, London 1929, 145).

⁶⁴ P.L. 122, 580-1. La d'Alverny discute la scala quintuplica e il suo uso in Scoto, *Le cosmos*, 50-1.

⁶⁵ Sull'*Arbor scientiae* vedere sopra, 90 e sgg. Tavv. 8-9, 92-95, e 169-172.



Tav. 15 (b) ONORIO DI AUTUN,
La scala dell'essere, in Id., *Clavis physicae*,
 Paris, Bibl. Nat., lat. 6734.

Anche se gli schemi del manoscritto di Parigi della *Clavis physicae* sono altamente suggestivi per lo studioso di Lullo, la miniatura nello stesso manoscritto (Tav. 16) è ancora più affascinante.

La sommità della pagina è stata lasciata in bianco, e la d'Alverny suggerisce⁶⁶ che questo rappresenti l'inesprimibile prima divisione della natura, *creat et non creatur*, o Dio "super omnium quod dicitur et intelligitur".

Poi viene la seconda divisione, e l'artista ci presenta le cause primordiali in forma di otto figure umane. Al centro c'è *Bonitas*, figura coronata che indossa una veste da prete e con la mano destra alzata come in benedizione. È affiancato da sette figure femminili velate. Sono *Essentia*, *Vita*, *Sapientia*, *Veritas*, *Ratio*, *Virtus*, *Iusticia*. Lette in questo ordine corrispondono a una delle liste di Scoto delle cause primordiali⁶⁷ prese

⁶⁶ D'ALVERNY, *Le cosmos*, 57.

⁶⁷ "Per se ipsam bonitas, per se ipsam essentia, per se ipsam vita, per se ipsam sapientia, per se ipsam veritas, per se ipsam intellectus, per se ipsam ratio, per se ipsam virtus, per se ipsam iustitia" (P.L. 122, 616). Con l'eccezione dell'omissione di "intellectus" nella figura, questa lista corrisponde esattamente alle cause date nella lista di Scoto, che,

dai Nomi Divini dello Pseudo-Dionigi. In effetti l'artista non ci lascia dubbi su quello che queste figure rappresentino, perché la didascalia sotto di esse è "Primordiales cause". Siamo qui nella seconda divisione della natura, *creatur et creat*, nel regno delle cause primordiali.

Subito dopo ci viene mostrata la seconda divisione, su due righe o due stadi. Immediatamente sotto *Bonitas* c'è un medaglione contenente un curioso oggetto dall'aspetto informe; la scritta intorno al medaglione dice "materia informis". Ci viene mostrata quella fase inconcepibile della creazione, che nella Genesi è "senza forma e vuoto", nel *Timeo* è la materia informe chiamata *hyle*, e in Scoto è il primo effetto delle cause primordiali. Nella didascalia sotto c'è scritto "effectus causarum". Guardando più attentamente la materia informe, si percepisce che non è così informe come appare a prima vista; da essa si sviluppano quattro facce, con quattro occhi, quattro nasi e quattro bocche.⁶⁸ Questi devono essere gli "elementi cattolici" creati dalle cause primordiali, il primo effetto del loro potere creativo; gli elementi universali nel loro stato inconcepibilmente puro e primitivo quando vengono generati dalle cause.⁶⁹

La materia informe è affiancata da due medaglioni indicati rispettivamente come "Tempus" e "Locus"; essi sono personificazioni delle categorie di tempo e luogo a cui è soggetta la materia informe. La materia, in effetti, prende forma tramite queste categorie, mentre comincia a dividersi nelle forme dei quattro elementi.

Tutti e tre i medaglioni sono inseriti in una fascia di forma irregolare, che possiamo forse ritenere sia il firmamento, che divide le acque sopra il firmamento, cioè le cause primordiali, dalle acque sotto il firmamento, che sono i quattro elementi che vediamo nella riga o divisione sottostante, in quattro arcate con su scritto *Ignis, Aer, Aqua, Terra*. Gli "elementi cattolici" del firmamento si sono sviluppati nei quattro elementi familiari, le cui combinazioni formano il fondamento di tutta la creazione.

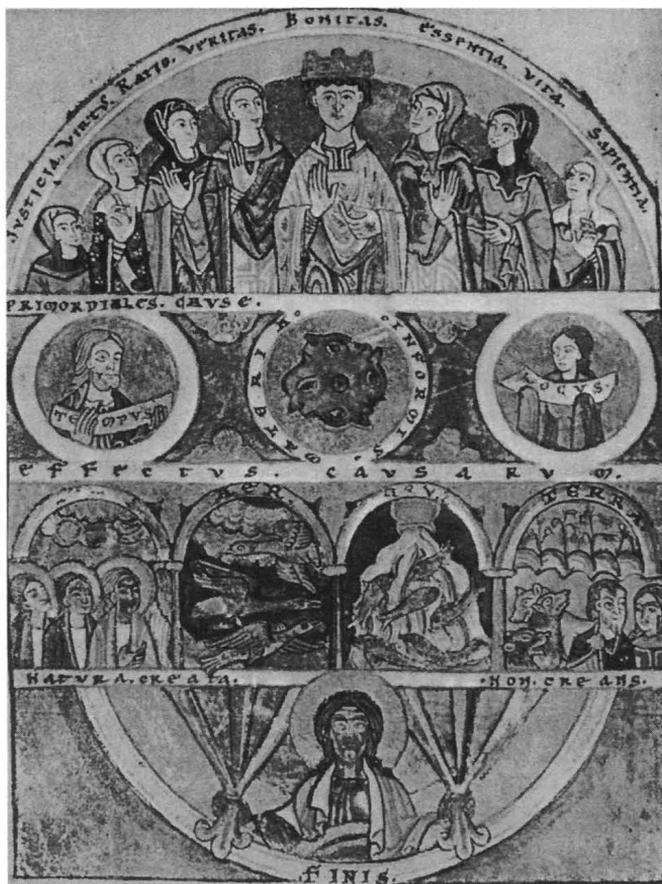
Nell'arcata di "Ignis" ci sono tre figure con aureola; sono gli angeli; sopra di essi ci sono quattro globi che rappresentano gli astri. Nell'"Aer"

comunque, non si ferma alla *Justitia*, ma va avanti con *Salus, Magnitudo, Omnipotentia, Aeternitas, Pax*, "et omnes virtutes et rationes quas ... Pater fecit in Filio." Vedere nota 35 sopra.

⁶⁸ D'ALVERNY, *Le cosmos*, 58-60.

⁶⁹ Nella sua interpretazione della figura, la d'Alverny non fa distinzione tra gli elementi "cattolici e universali" e le qualità elementari, per cui vedere Duhem, citato a 152, nota 45 sopra.

ci sono uccelli che volano tra nuvole in cielo; nell'“Aqua” pesci che nuotano nell'acqua versata da una brocca; nella “Terra” ci sono un uomo e una donna, tre animali, e dietro di essi sono vagamente indicati alberi e rocce.



TAV. 16 ONORIO DI AUTUN, *Miniatura che illustra le quattro divisioni scotiste della natura*, in ID., *Clavis physicae*, Paris, Bibl. Nat., lat. 6734.

Nel suo commento alla figura la d'Alverny fa notare che l'artista segue in parte il passo del *Timeo* che divide tutta la creazione in quattro “razze” di esseri, la razza celestiale degli astri del cielo, la razza delle creature aeree, di quelle aquatiche, e di quelle terrestri.⁷⁰ L'artista, o il

⁷⁰ *Timeo*, 39 e, 3-41 a, 6; vedere D'ALVERNY, *Le cosmos*, 65.

suo consigliere, non avevano comunque bisogno di rivolgersi al *Timeo* per questa classificazione, ma possono averla trovata nel *De divisione* stesso.⁷¹ La fisica scotista è la fisica platonica o “timaica” (poichè era in gran parte derivata dal *Timeo*) seguita dalla maggior parte dei Padri della Chiesa, compreso Agostino, e che dominò l’alto Medioevo. Secondo questa fisica gli astri non sono formati da una “quintessenza” come insegnava Aristotele, di natura molto diversa da quella dei quattro elementi, ma dagli stessi elementi del resto della creazione, anche se in una forma raffinata e assottigliata in cui predominano fuoco e aria.⁷² Fuoco e Aria sono più leggeri di Acqua e Terra, e più “spirituali”, e predominano nella creazione superiore. Estendendo ciò al modo di pensare gerarchico dello Pseudo-Dionigi, gli angeli, che sono puro intelletto, prendono forma ignea, perciò appaiono in forma di luce; sono superiori in ordine agli astri, che comunque sono anch’essi fatti di forme spiritualizzate e assottigliate degli elementi, in particolare del fuoco.

Quello che è strano nello schema scotista è la sua concezione degli elementi come aventi natura di emanazioni sussidiarie, che emanano dalle cause primordiali. In questo senso gli elementi, o, per così dire, le “idee” degli elementi, sono gli intermediari tra le cause primordiali e tutta la creazione, e perciò superiori a tutta la creazione. La figura traduce assai chiaramente questa concezione. Gli elementi che emergono nella materia informe, derivando immediatamente dalla *Bonitas* sopra di essi, sono a un livello superiore rispetto agli angeli, e certamente rispetto agli astri, benché questi siano le più alte e più “ignee” tra le cose create.

Se ci prendiamo la briga di risistemare i soggetti delle figure dei quattro elementi arriviamo alla “scala” della creazione.

Angelus. I tre angeli con “Ignis”.

Coelum. I globi celesti con “Ignis”.

Homo. L’uomo e la donna in “Terra”.

Sensitiva. Tutte le creature viventi diverse dall’uomo, gli uccelli in “Aer”, i pesci in “Aqua” e gli animali in “Terra”.

Vegetativa. Gli alberi o piante in “Terra”.

⁷¹ P.L. 122, 480.

⁷² Vedere d’ALVERNY, *Le cosmos*, 66-8, e inoltre più avanti, 181-182.

L'intera scala della creazione è così inclusa nelle quattro figure e, in effetti, la didascalia sotto di esse ci dice che rappresentano la terza divisione della natura; *natura creata, non creans*.

Dell'uomo e della donna in "Terra" la d'Alverny ha fatto notare che questa coppia "non ricorda che molto da lontano Adamo ed Eva".⁷³ È forse possibile che rappresentino l'uomo redento? Scoto amava enfatizzare che in Cristo la divisione tra i sessi è abolita,⁷⁴ e i due appaiono come creature asessuate. Notiamo anche, sulla veste dell'uomo, tre puntini che compaiono anche sulle vesti di alcune delle "cause primordiali". Dovremmo forse vedere in quest'uomo, l'uomo come immagine di Dio come Trinità, l'uomo restituito alla "Dignità" dell'immagine divina, l'uomo che, tramite l'anima e il corpo, è il nesso di tutta la creazione?

Con l'ultima divisione della figura, o "Finis", raggiungiamo la quarta divisione della natura, Dio come il Fine di Tutto, o *nec creat nec creatur*, e l'artista ha cercato di presentarci il Verbo come Fine. In mano ha due corde, divise in gruppi di tre, che simboleggiano come Egli tragga il *Medium* di nuovo a Sé, al *Principium* nelle cause primordiali.

Come gli schemi, questa figura illustra una marcata tendenza verso la schematizzazione della filosofia scotista, forse anche un tentativo di agganciarla a una base "numerologica".

Come abbiamo visto, gli elenchi di cause primordiali di Scoto sono vaghi e variabili. Non si lega a un numero particolare per questi ineffabili intermediari che colloca tra il Dio sconosciuto e la sua creazione. O piuttosto, come spiega nell'importante brano citato per intero nell'Appendice a questo articolo, la collocazione e l'ordine delle cause stanno nella mente del contemplatore, e non nell'indicibile realtà in sé. La persona occupata a contemplare le cause può quindi, come esercizio religioso e mistico, variare il loro numero e ordine per adeguarli alle "teorie" che vi sta costruendo sopra. Nel passo citato in Appendice, Scoto usa quindici cause; prevedeva quindi di usare numeri definiti di cause in questi esercizi, e poichè era molto dedito al misticismo dei numeri, senza dubbio gli si saranno presentate considerazioni numerologiche⁷⁵ scegliendo una serie di cause su cui meditare.

⁷³ [ne rappelle que de fort loin Adam et Ève] *Le cosmos*, p. 65.

⁷⁴ P.L. 122, 532-3, ecc. Cfr. БЕТТ, *Johannes Scotus Erigena*, 67, 79.

⁷⁵ È significativo che consideri l'aritmetica un'"arte naturale", citando Pitagora, "qui intellectuales numeros substantias rerum omnium visibilium et invisibilium esse certis rationibus affirmat". (P.L. 122, 651-2).

L'artista della miniatura, o il suo consigliere (non possiamo essere sicuri, secondo la d'Alverny, che Onorio stesso sia stato responsabile della miniatura, mentre quasi è quasi certamente lo è stato per gli schemi),⁷⁶ ci presenta otto cause primordiali. Forse la mente contemplativa dietro la miniatura formula le cause primordiali nel numero di otto per coordinarle numerologicamente con il quattro degli elementi. Che questi otto e quattro debbano essere integrati con il Tre della Trinità è probabilmente suggerito tramite le corde in gruppi di tre tenute dal Verbo.

Raimondo Lullo si confrontò con problemi simili mentre formulava le sue Arti. Nel suo valido studio sul numero variabile delle "*Dignitates Dei*" usate da Lullo in forme successive dell'Arte, R. Pring-Mill⁷⁷ ha suggerito che il numero sedici usato nell'*Ars demonstrativa* sia stato scelto per concordare con i quattro delle figure elementari, e che cambiando il sedici nel nove usato nell'*Ars inventiva veritatis*, e in tutte le forme seguenti dell'Arte, Lullo avesse tentato di trovare una formulazione numerologica che concordasse meglio con il Tre essenziale della Trinità.

Suggeriremmo che la mente dietro la figura del manoscritto di Parigi della *Clavis physicae* stia lottando con problemi numerologici simili a quelli che affrontò Raimondo Lullo un secolo dopo, quando tentò di costruire le sue Arti sulla filosofia scotista.

Abbiamo introdotto a questo punto nel nostro ragionamento il manoscritto di Parigi della *Clavis physicae*, i suoi schemi e la sua notevole illustrazione, non perché desideriamo sostenere che Lullo necessariamente conoscesse la riduzione di Onorio dell'opera di Scoto, o che avesse visto le illustrazioni in questo manoscritto (come già menzionato, è improbabile), ma allo scopo di chiarire lo schema quadruplica della natura di Scoto, che gli schemi e l'illustrazione ci presentano in forma

Che l'otto fosse un numero particolarmente favorito da Scoto è suggerito da una delle sue poesie, in cui parla del rapporto dell'otto con la domenica e la Pasqua, la resurrezione e la rigenerazione, la primavera e la vita nuova, significati che tutti "vibrano" in lui ogni volta che pensa all'otto. Citato da R. KRAUTHEIMER, *Iconography of Mediaeval Architecture*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942) 9-10.

⁷⁶ Articolo citato, p. 56. La d'Alverny pensa che la presentazione delle cause dimostri una notevole comprensione della dottrina scotista, ma che l'artista sia stato influenzato da un tema iconografico familiare del Medio Evo, quello della Sapienza e le sue sette figlie (*Le cosmos*, 57-8).

⁷⁷ R. PRING-MILL, *El numero primitivo de las dignidades en el Arte general*, in *Estudios Lulianos*, 1 (1957) 309-34; 2 (1958) 129-56.

visiva. Nella notevole miniatura, dove si vedono davvero le cause primordiali, *Bonitas* e le altre, nonché i loro primi effetti nello sviluppo degli elementi puri nel caos, e i loro effetti seguenti tramite la figura dei quattro elementi, abbiamo un “aiuto visivo” che ci aiuta ad afferrare molto chiaramente il modo piuttosto letterale in cui i due elementi mediani dello schema – cause primordiali ed elementi – erano interpretati nel dodicesimo secolo. E se teniamo in mente questa miniatura ci aiuterà nel difficile compito che intraprendiamo ora di rintracciare i fondamenti nella filosofia di Scoto delle Arti di Raimondo Lullo.

Il *Liber chaos* di Lullo, scritto intorno al 1275, è un’opera che è stata molto poco notata – addirittura quasi mai discussa – dai moderni studiosi di Lullo, anche se è inclusa nella grande edizione di Magonza.⁷⁸ Lullisti precedenti, comunque, vi attribuirono molta importanza. E Lullo stesso dice, nelle parole di apertura del libro, che è strettamente collegato con la “seconda figura elementare”:

Secundum modum secundae figurae elementalis fit haec positio, quam Chaos appellamus.⁷⁹

La “seconda figura elementare” è, naturalmente, la seconda delle due figure elementari (vedi Tav. 14d a pagina 140) che appartengono all’*Ars demonstrativa*. Questa Arte era una delle prime forme dell’Arte basate sul sedici, cioè su sedici *Dignitates Dei* o principi divini: *Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Misericordia, Humilitas, Dominium, Patientia*. Queste sono le sedici indicate dalle lettere ABCDEFGHIKLMNOPQR nell’Arte e che vediamo disposte sulla ruota nella prima figura (Tav. 14a a pagina 140). Questa figura con le sedici *Dignitates* è la figura primaria e fondamentale dell’Arte, da cui dipende tutto il resto, e le figure elementari, in particolare la seconda, sono anche – così enfatizza Lullo stesso – assolutamente essenziali per capire ed

⁷⁸ Nel volume III, con impaginazione separata.

⁷⁹ *Liber chaos*, ed. di Mainz, I. Lo stretto collegamento del *Liber chaos* con le figure elementari dell’*Ars demonstrativa* fu compreso da Salzinger, editore dell’edizione di Mainz, che lo mette nel terzo volume insieme con tale Arte e lavora fondandosi su di esso. Il raggruppamento del *Liber chaos* con le figure elementari si trova anche in manoscritti; vedere sopra, 131.

applicare l'Arte.⁸⁰ Le figure elementari consistono in combinazioni dei quattro elementi, *Ignis, Aer, Aqua, Terra*.

Il caos, così ci dice Lullo nel *Liber chaos*, è una massa confusa che contiene in sé, in qualche modo confuso, le essenze dei quattro elementi, cioè *Igneitas, Aeritas, Aqueitas, Terreitas*.⁸¹ Si può dunque parlare del caos come diviso in queste quattro parti, che sono gli elementi come essenze prive di forma corporea. In un altro passo parla di *Igneitas, Aeritas, Aqueitas, Terreitas* come "essenze semplici" nel caos e del caos stesso come "universale".⁸²

La concezione lulliana del caos ci si chiarisce immediatamente guardando la figura nella *Clavis physicae* in cui vediamo la materia informe che è effetto delle cause primordiali svilupparsi nelle facce semiformate che sono, o diventeranno, gli elementi semplici, universali e cattolici.

Inclusi nel caos lulliano ci sono anche le dieci categorie e i cinque predicabili della logica aristotelica.⁸³ Essi sono elencati nella solita maniera esauriente di Lullo, con lunghi paragrafi su come la *substantia* è nel caos, come *quantitas, qualitas, relatio, locus, tempus*, ecc.⁸⁴ Sugeriremmo che questa curiosa concezione sia anch'essa chiarita guardando la figura della *Clavis physicae*, dove vediamo *Locus* e *Tempus* emergere in essere, per così dire, di fianco alla materia informe, come appartenenti agli effetti delle cause primordiali.

In breve, si può suggerire che il caos di Lullo sia scotista nella sua concezione. La sua informità non è il disordine del male, ma è vicina all'informità divina. Gli elementi puri e semplici, o "cattolici" (Lullo non usa la parola "cattoliche" per le sue essenze elementari, ma parla del caos da cui sono formate come "universale") si sviluppano all'interno di esso ed esso comincia ad essere formato dalle forme della logica come se anche queste fossero creazioni divine, un modo divino di formare la materia informe. Possiamo qui ricordare la critica di Scoto come logico,

⁸⁰ Vedere *Art demonstrativa*, in *Obres* 16, Palma, 17; e cfr. R. PRING-MILL, *The Trinitarian World Picture of Ramon Lull*, in *Romanistisches Jahrbuch*, 7 (1955-6) 237.

⁸¹ "Essentiam Chaos in quatuor partes divisam esse intelligimus, scilicet in igneitate, aëritate, aqueitate & terreitate" *Chaos*, I.

Le essenze elementari sono "confuse in ipso Chaos aggregatas", *ibid.*, 2, anche 3.

⁸² Le essenze nel Caos sono una "forma communis, quam nos universalem appellamus". Sono essenze "semplici", create allo stesso tempo del Caos. *Ibid.*, 1, 2.

⁸³ Si parla del caos come "continens in se omnia quinque universalialia vel praedicabilia & decem praedicamenta", *ibid.*, 2.

⁸⁴ *Ibid.*, 26 e sgg.

che “ipostatizza la *Tabula logica*”. Le categorie logiche come sono nel caos lulliano sono direttamente connesse all’Arte, perchè ci viene detto che spiegano, o rappresentano, la figura T dell’*Ars demonstrativa*.⁸⁵

Quando lo studioso francese Littré fece il suo breve esame del *Liber chaos* di Lullo, rimase, come al solito, molto disgustato dalla curiosa confusione nel pensiero di Lullo. La presenza di categorie nel caos gli sembra assolutamente insensata, e delle essenze elementari osserva, “È la qualità intrinseca di ciascuno (dei quattro elementi) che, da astratta divenuta reale, figura in questa concezione”⁸⁶ Questa è, credo, un’osservazione corretta. Gli elementi in questa forma “essenziale” e universale sono reali: sono le idee degli elementi (benchè questa parola non sia usata da Lullo).

Che concezione degli elementi c’è con cui si possa confrontare quella che troviamo nel *Liber chaos*? Non è forse la concezione di Scoto, in cui gli elementi sono la terza divisione della natura, creazioni delle cause primordiali, e così vicini a tali essenze divine, o idee, da sembrarne quasi emanazioni sussidiarie o idee provenienti da esse?

Il *Liber chaos* non deriva direttamente dalla trattazione che Scoto fa della materia informe nel *De divisione naturae*, perché ci sono in esso altre materie e sviluppi e divisioni della concezione base caratteristici di Lullo. Per esempio Lullo divide il suo caos in tre parti, o “gradi”. Non seguiremo qui queste differenze, ma ci siamo concentrati solo sulle somiglianze.

Il collegamento tra gli elementi come sono nel *Liber chaos* e l’*Ars demonstrativa*, fondati su *Bonitas* e quindici altre *Dignitates Dei*, è fatto attraverso la seconda figura elementare, che, se comprendo bene Lullo, rappresenta gli elementi come sono nel caos, o come emergono dal caos in forma pura e universale. Il collegamento è fatto non nel *Liber chaos* stesso, ma nell’opera che spiega l’*Ars demonstrativa* (*Compendium seu commentum artis demonstrativae*), che segue immediatamente il *Liber chaos* nell’edizione di Magonza. Questo compendio include parti sulle figure elementari, tra le quali c’è il paragrafo seguente sulla combinazione *ignis, ignis* della seconda figura elementare:

⁸⁵ *Ibid.*, 42.

⁸⁶ [C’est la qualité intrinsèque de chacun (des quatre éléments) qui, d’abstraite devenue réelle, figure dans cette conception.] M.-P.-E. LITTRÉ, *Raimond Lulle*, in *Histoire littéraire de la France*, XXIX, Paris 1885, 124-7.

Dignitates, essentia & unitas Dei significant, igneïtatem simplicem esse unam de quattuor essentiis, de quibus tota essentia chaos constituta est, & denotant etiam, ipsum ignem simplicem esse ens constitutum de primis simplicibus formis, quae sunt similitudines dignitatum Dei; nam in eo, quod ignis est bonus, habet similitudinem bonitatis Dei, & quia est magnus in existere at agere, habet similitudinem magnitudinis Dei . . . Per aeternitatem denotatur, quod ignis habet conditionem durandi, & per potestatem conditionem possificandi, & per sapientiam directionem ad objectum sibi naturale effective. Per voluntatem conditionem seu proprietatem appetendi suum locum & suas perfectiones. Per virtutem conditionem virtuativam & virtuabilem. Per veritatem conditionem essendi actu. Per gloriam conditionem ardentis laetitiae effective. Per perfectionem conditionem perficiendi. Per justitiam proportionem suarum partium adinvicem. Per largitatem diffusionem & exhalationem effective. . . . Per simplicitatem conditionem essendi simplex. Per nobilitatem conditionem essendi nobilior caeteris tribus elementis. Per Dominium conditionem praedominandi caeteris elementis in mixto. Ex omnibus igitur his similitudinibus DEI est essentia ipsius ignis constituta.⁸⁷

Cosa significa? Come fanno le “dignitates” essenza e unità di Dio a “significare” che l’“igneitas” è una delle quattro essenze di cui è composto il caos? Come può il “semplice ignis” essere una similitudine di *Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Simplicitas, Dominium* di Dio, cioè delle *Dignitates Dei* su cui si fonda l’Arte?

Suggeriamo che il passo possa essere spiegato solo in termini dello schema scotista in cui *Bonitas*, e gli altri Nomi di Dio, diventano cause primordiali creando nel caos i quattro elementi semplici. Perciò i quattro elementi semplici sono molto vicini alle *Dignitates Dei*: e *ignis* in particolare, essendo il più leggero e superiore dei quattro,⁸⁸ ha precedenza

⁸⁷ *Compendium seu commentum artis demonstrativae*, 61-2 (nel vol. III dell’edizione di Mainz, impaginato separatamente).

È probabile che il collegamento tra le *Dignitates* e il caos venisse esplicitato più chiaramente quando esponeva l’Arte oralmente, perché nella sua biografia contemporanea viene detto che quando lesse in pubblico a Montpellier l’*Ars demonstrativa* fece anche, in relazione ad essa, una lezione sul “caos elemental”, in cui sono contenuti i “predicaments universals”, “segons la teologal e catòlica veritat”. Vedere la *Vida coetània*, in R. LULL, *Obres essentials*, I, Barcelona 1957, 40.

⁸⁸ Per Scoto sulla leggerezza e pesantezza degli elementi, vedere MIGNÉ, 122, 714, ecc. Duhem suggerisce che Scoto segua Gregorio di Nissa, piuttosto che il *Timeo* (*Système du monde*, III, 56-7).

sugli altri tre ed è più vicino di essi al divino. Lullo ha evitato di usare le parole “creare” o “effetti” per il rapporto tra le Dignità, l’Essenza e Unità di Dio e le essenze elementari nel caos, usando invece le parole “significare” e “similitudini”. È un’importante distinzione verbale, certamente. Ma quando torniamo a guardare l’illustrazione della *Clavis physicae* e vediamo *Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Veritas, Ratio, Virtus e Justicia* che quasi “riversano” i loro effetti nella materia informe sottostante da cui stanno emergendo gli elementi semplici, sentiamo ancora di più che nelle divisioni della natura di Scoto sta l’indizio per il collegamento tra le *Dignitates* e gli elementi nelle Arti lulliane.

Come risultato di questa scoperta, dobbiamo rivedere il nostro giudizio sulla posizione degli elementi nella gerarchia lulliana dell’essere. È vero che nella loro stretta associazione con *Bonitas*, ecc., gli elementi scendono per la scala dell’essere fino alla più bassa delle cose create, quindi l’ascesa può essere fatta seguendo, per esempio, *Bonitas-Ignis* su ogni gradino della scala. Ma la loro genesi non è in basso, ma molto vicino al vertice, in effetti appena sotto le *Dignitates*, da cui, come essenze, procedono immediatamente come terza divisione della natura.

In forme dell’Arte posteriori all’*Ars demonstrativa*, Lullo cambiò il numero delle *Dignitates* su cui erano fondate le Arti da sedici a nove,⁸⁹ cioè *Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria*. Ad esse associò nove *relata*, cioè *Differentia, Concordantia, Contrarietas; Principium, Medium, Finis; Maioritas, Aequalitas, Minoritas*. Nel 1295 scrisse un’opera per spiegare, o per chiarire, l’*Ars inventiva veritatis*, che è una forma a nove dell’Arte. Quest’opera esplicativa è l’*Arbor scientiae*, o *Arbre de scientia*⁹⁰ nella versione catalana, ed è in forma di una serie di diagrammi ad albero.

Il primo albero che incontra il curioso inoltrandosi nella foresta lulliana è l’“*Arbor elementalis*”. Ho fatto un attento esame di quest’albero nel mio articolo precedente come parte della mia esposizione sull’importanza degli elementi nei processi mentali di Lullo e nella sua Arte. Allora, comunque, non avevo idea della fonte da cui Lullo aveva attinto. Perciò è adesso con nuovi occhi che torniamo a esaminare l’“*Arbor elementalis*”.

⁸⁹ R. Pring-Mill ha studiato questi cambiamenti nell’articolo citato sopra, p. 236, nota 4.

⁹⁰ La versione catalana è la più accessibile, poiché è pubblicata nell’edizione di Palma delle *Obres*, XI – XIII (e ora in *Obres essencials*, I, Barcelona 1957, 555-1040). Ho discusso l’*Arbor scientiae* nel mio *Arte di Raimondo Lullo*, vedere sopra, 90-96.

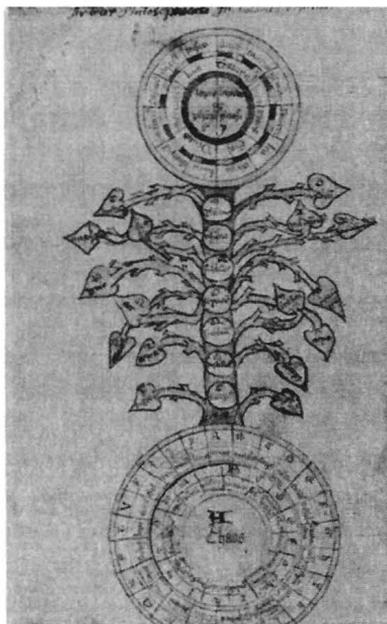
qui questi principi denominati *cause primarie*. Non possiamo forse finalmente equiparare la *Bonitas* e le altre Dignitates lulliane definite “cause primarie”, con *Bonitas*, ecc. di Scoto come “cause primordiali”?

I rami dell’“Arbor elementalis” sono i quattro elementi semplici (“Les branques del Arbre elemental son los quatre elements simples”).⁹⁶ I quattro semplici spuntano così immediatamente dal tronco del caos.

Da questi quattro spuntano altri rami, che sono mescolanze dei quattro elementi semplici.⁹⁷

Le foglie dell’albero sono gli “accidenti” di *quantitas, qualitas, relatio, actio, passio, habitus, situs, tempus, locus*.⁹⁸

I frutti dell’albero sono gli *elementata*, come una pietra, l’oro, un pesce, un uccello, un animale, un uomo.⁹⁹ Siccome viene detto che questi *elementata* sono “invisibili”,¹⁰⁰ sono incline a pensare che tutto l’Albero elementare di Lullo si trovi in realtà nel caos, nelle divisioni del quale (nel *Liber chaos* di Lullo) erano contenute non solo le essenze elementari e le categorie logiche, ma tutta la creazione *in posse*.



Tav. 17 (b) Diagramma da un trattato alchemico pseudo-lulliano, Bollingen Foundation, New York.

⁹⁶ *Arbre de scientia*, ed. cit., 9, 27 e sgg.

⁹⁷ *Ibid.*, 10, 31 e sgg.

⁹⁸ *Ibid.*, 10, 35 e sgg.

⁹⁹ *Ibid.*, 10, 46 e sgg.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 46.

Abbiamo iper-semplificato l'“Arbor elementalis”, ma abbiamo detto abbastanza per indicare che sicuramente cresce su suolo scotista. Da *Bonitas*, ecc. come *cause primarie* deriva una materia informe o confusa chiamata *hyle*, da cui spuntano i quattro elementi semplici. In altre parole, i Nomi di Dio dello Pseudo-Dionigi, diventati cause primordiali in Scoto, passano nella *hyle* del *Timeo* per produrre i loro effetti. Le radici dell'“Arbor elementalis” di Lullo stanno nella seconda divisione scotista della natura, e il resto sta nella terza divisione. E questo albero, si ricordi, è costruito in modo da spiegare l'*Ars inventiva veritatis*, una forma a nove dell'Arte in cui non ci sono figure elementari. L'assenza di figure elementari da un'Arte quindi non influisce sulla teoria sottostante, secondo cui le *Dignitates* o principi sono collegate attraverso il caos, con gli elementi.

Ovviamente ci siamo qui immersi in argomenti molto difficili e complicati. Il ragionamento nelle pagine precedenti è altamente abbreviato e assai semplificato. Eppure spero che anche quello che qui ho detto basti a stabilire il punto principale, cioè che la filosofia dietro le Arti di Raimondo Lullo è la filosofia di Scoto.

La filosofia delle cause primordiali e degli elementi non arrivò a Lullo in forma non cristiana; non dovette imporvi sopra quel trinitarismo agostiniano che è una caratteristica così essenziale del suo pensiero e delle sue Arti. Questo lavoro era già stato fatto da Scoto, il cui scopo nel *De divisione naturae* è di correlare la patristica greca e il neoplatonismo cristiano dei Nomi di Dio derivato dallo Pseudo-Dionigi con le dottrine di Agostino, e in particolare con il *De Trinitate*.¹⁰¹

Si è detto che “La dottrina della Trinità non è per Eriugena semplicemente una misteriosa verità rivelata ... ma un fatto fondamentale nell'organizzazione dell'universo.”¹⁰² Sono l'*Essentia* del Padre, la *Sapientia* del Figlio e la Vita dello Spirito che sono le fonti dell'esistenza di tutto. Il Padre vuole; il Figlio crea; lo Spirito perfeziona.¹⁰³ Questa è la verità ultima dietro il sistema creativo delle cause primordiali e degli elementi. Il Figlio esegue la volontà del Padre tramite le cause primordiali, delle quali Egli, come Logos creativo, è la somma totale; lo Spirito presiede sui loro effetti seguenti.

¹⁰¹ Vedere sopra, 144-145.

¹⁰² BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 28.

¹⁰³ P.L. 122, 455, 553; cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 52.

Sulla Trinità nel suo aspetto creativo Scoto usa la terminologia seguente; *Essentia* del Padre; *Virtus* del Figlio, nelle cause primordiali; *Operatio* dello Spirito, negli effetti delle cause.¹⁰⁴ Questo schema ultimo trino è riflesso in tutta la natura come Trinità di *Essentia*, *Virtus*, *Operatio*. Ogni creatura, visibile e invisibile, ha in sé questa triade di esistenza, potenzialità e azione, e queste tre sono una.¹⁰⁵ C'è anche una trinità specifica all'uomo, distinta come intelletto, ragione e senso.¹⁰⁶

Lo schema scotista ternario di *Essentia*, *Virtus*, *Operatio* naturalmente ricorda da vicino i correlativi agostiniani, e Scoto ha in mente Agostino quando stabilisce le sue triadi. Comunque la vera fonte della terminologia *Essentia*, *Virtus*, *Operatio* sembra essere non Agostino, ma lo Pseudo-Dionigi nella *Gerarchia celeste*.¹⁰⁷

Non c'è bisogno di ricordare agli studiosi di Lullo l'importanza dei "correlativi" nel suo sistema. I correlativi lulliani sono stati studiati di nuovo in anni recenti in validi articoli di E. W. Platzeck e R. Pring-Mill. Pring-Mill intitola il suo articolo "The Trinitarian World Picture of Ramon Lull" [La visione del mondo trinitaria di Raimondo Lullo], e analizza accuratamente la dottrina lulliana dei correlativi che "fornisce la vera struttura profonda di un universo che riflette lo schema delle Dignità di Dio".¹⁰⁸ Secondo Lullo è la triade *Deus*, *Creatura*, *Operatio*, che si dispiega nel mondo come la triade di agente, paziente, azione.¹⁰⁹ Lullo esprime ciò attraverso lo sviluppo di ciascuna delle sue *Dignitates Dei*, o *principia*, in triadi la cui significanza correlativa è definita aggiungendo suffissi al nome di ogni principio.¹¹⁰ Così *Bonitas* si espande nelle forme correlative *bonificativum* (l'agente), *bonificabile* (il paziente), *bonificare* (l'azione). In modo simile, *Magnitudo* si può espandere nei suoi correlativi *magnificativum*, *magnificabile*, *magnificare*, e così via per tutte le altre *Dignitates*. L'esempio di espansione correlativa posto dalle *Dignitates* è

¹⁰⁴ P.L. 122, 568-9, 579, ecc; cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 55.

¹⁰⁵ P.L. 122, 486-7, 881, ecc; cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 52-3.

¹⁰⁶ P.L. 122, 569, ecc; cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 53-4.

¹⁰⁷ *Coel. Hier.*, XI, 2; nella traduzione latina di Scoto, P.L. 122, 1059. Cfr. BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 54, dove fa notare che Scoto riconcilia questa triade con quella agostiniana di *esse*, *velle*, *scire*.

¹⁰⁸ *The Trinitarian World Picture of Ramon Lull*, 251.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 241. Pring-Mill usa il *Liber de demonstracionis* (*Obres*, XV) e il *Liber de correlativis innatis*, da cui risale al correlativismo nelle Arti.

¹¹⁰ PRING-MILL, *Trinitarian World*, 232 e sgg., dove sono esaminati i correlativi di Lullo e il suo uso dei suffissi correlativi.

seguito su tutti i livelli inferiori dell'Arte, e in questo modo lo schema ternario può essere seguito dal livello più basso delle cose create fino alla sommità nella Trinità, e da lì di nuovo in giù.

È stato giustamente enfatizzato da Platzeck, in supporto dell'agostinismo di Lullo, che la sua dottrina dei principi relativi può essere considerata agostiniana.¹¹¹ Ma non si può ora sostenere che i correlativi lulliani, analizzati da Pring-Mill come rete di relazioni attive in tutto l'universo, siano ancora più vicini all'agostinismo di Scoto con la sua enfasi "creazionista"? Perché nonostante la sintesi che Scoto tenta di effettuare tra il trinitarismo agostiniano e gli schemi ternari da esso derivati, c'è una differenza. Il trinitarismo scotista si muove in una direzione "creazionista" e questo avviene in gran parte tramite le cause primordiali.¹¹²

Il potere di espansione in forme correlative che possiedono le *Dignitates* lulliane non suggerisce forse di per sé la natura di tali *Dignitates*, cioè che sono idee o emanazioni, che contengono in sé il potere di un'ulteriore espansione emanatoria? Si può suggerire che questo potere di espandersi in trinità sussidiarie che posseggono le *Dignitates* lulliane sia di per sé un'indicazione del loro status di emanazioni neoplatoniche, trasformate in Nomi di Dio come cause primordiali, come nel sistema di Scoto.

E dobbiamo adesso richiamare l'attenzione su una complicazione nel *Liber chaos* di Lullo che avevamo ommesso nella precedente discussione dell'opera, cioè il fatto che le essenze elementari nel caos hanno potere di espansione correlativa.

Igneitas continet in se de sua essentia ignificativum, ignificabile, ignificare, ignificatum. Aeritas similiter de se continet in se aerificativum, aerificabile, aerificare, aerificatum. Hoc idem similiter sequitur de aqueitate terreitate.¹¹³

Lullo procede a spiegare che *ignificativum* è la forma attiva (l'agente), *ignificabile* la forma passiva (il paziente), *ignificare* è l'azione, mentre "ignificatum est totum suppositum complexum in natura igneitis". Le prime tre forme correlative di *Igneitas* hanno quindi esattamente lo

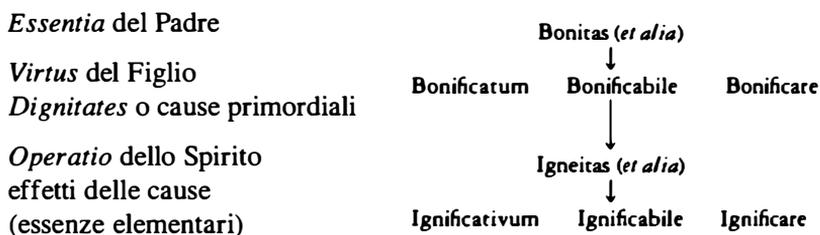
¹¹¹ E. W. PLATZECK, *La combinatoria lulliana*, in *Revista de Filosofia*, 12 (1954) 136-8.

¹¹² BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 109-10.

¹¹³ *Liber chaos*, I.

stesso significato delle forme correlative di una Dignità, mentre la quarta sembra semplicemente un composto degli altri tre.

Disposte in uno schema, le “correlativazioni” progressive delle Dignità e delle essenze elementari sarebbero come segue:



Il fatto che anche le essenze elementari contengono potere espansivo le collocherebbe in una classe, per così dire, di cause secondarie, o emanazioni secondarie dalle cause primarie.

Pring-Mill ha notato che gli elementi lulliani sviluppano forme correlative (*ignitivum, ignibile, ignire*) e ha evidenziato che tramite ciò si potrebbe fare un collegamento tra essi e lo schema trino derivante dalle *Dignitates* in forma correlativa;¹¹⁴ le sue osservazioni su questo argomento sono molto suggestive. Comunque nel suo articolo, in cui usa il mio articolo sulla teoria degli elementi di Lullo, mi segue nella mia interpretazione precedente dell'uso lulliano della teoria degli elementi come qualcosa attraverso cui si ragiona all'insù, per così dire, per analogia dagli schemi del mondo naturale agli schemi del mondo divino.¹¹⁵

È ora comunque ovvio che gli elementi lulliani sono, in Scoto, gli effetti immediati delle cause, o *Dignitates*. Come essenze elementari nel caos hanno lo stesso potere di espansione correlativa delle *Dignitates*. Sulla scala dell'essere il loro posto non è in basso, ma in alto, subito sotto le *Dignitates* stesse. Come essenze nel caos sono il primo stadio della terza divisione della natura, gli effetti delle cause. Sono l'*Operatio* dello Spirito che deriva dalla *Virtus* del Figlio.

La fonte del trinitarismo delle Arti di Lullo, come del sistema di *Dignitates*-Cause e elementi, si può quindi trovare nel *De divisione natu-*

¹¹⁴ *Trinitarian World Picture*, 251-2.

¹¹⁵ Questa non è intesa come critica dell'articolo di Pring-Mill. La sua analisi della visione del mondo trinitaria in questo articolo è di grande valore, e fa rilevare il lato “creativo” del trinitarismo di Lullo, di cui adesso conosciamo la fonte.

rae. Ma cosa dire della forma circolare in cui le *Dignitates* sono disposte nelle prime figure delle Arti (vedi Tavv. 14a, b a pag. 140), dove appaiono inscritte (in pieno, o indicate solo da lettere) nella circonferenza di un cerchio nelle prime figure dell'*Ars compendiosa* e dell'*Ars inventiva veritatis*, pronte ad essere messe in moto con il ruotare dei cerchi per formare l'*Ars combinatoria*? C'è perfino un passo del *De divisione naturae* che potrebbe ben essere il germe di queste prime figure (o figure "A") delle Arti, e così la genesi dell'*Ars combinatoria*.¹¹⁶

Poco dopo l'inizio del terzo libro della grande opera di Scoto, il Discepolo chiede al Maestro in che ordine dovrebbero essere disposte le cause primordiali. Il maestro risponde che San Dionigi Aeropagita le ha collocate in serie nel suo libro sui Nomi Divini, dove mette per prima la *Bonitas*.¹¹⁷ Il Maestro elenca poi una serie di quindici cause, che sono – almeno alcune di esse – più o meno nell'ordine dionisiano. Queste quindici sono: (1) *Bonitas*, (2) *Essentia*, (3) *Vita*, (4) *Ratio*, (5) *Intelligentia*, (6) *Sapientia*, (7) *Virtus*, (8) *Beatitudo*, (9) *Veritas*, (10) *Aeternitas*, (11) *Magnitudo*, (12) *Amor*, (13) *Pax*, (14) *Unitas*, (15) *Perfectio*.¹¹⁸ Fino a "Aeternitas" dà con ciascuna causa il numero ordinale nella serie, ma le ultime cinque sono messe insieme senza una tale numerazione definita. Comunque è chiaro che l'autore pensa certamente alla serie come composta da quindici elementi, perché più tardi menziona che nella lista data in precedenza *Perfectio* aveva il quindicesimo posto.¹¹⁹

Il Maestro comunque spiega al Discepolo che le cause primordiali in realtà sono in numero infinito, che sono una nel Verbo, che le contiene tutte in Sé, come la monade include il numero infinito, e che perciò la loro collocazione in ordine numerato, o in una serie, è una scelta arbitraria fatta a scopo di contemplazione e per costruirci sopra "teorie". Tali ordini di cause appartengono alla mente del contemplatore; sono sistemazioni per aiutare il pensiero e non rappresentano la realtà infinita e incomprensibile.¹²⁰ Il filosofo pio e puro può cominciare da una causa qualunque a scelta, ruotandole in ordine contemplativo man mano che vi costruisce sopra le proprie meditazioni:

¹¹⁶ Il passo è di tale importanza per Lullo che lo riporto completamente in Appendice, vedere sopra, 197-202.

¹¹⁷ Appendice, 197.

¹¹⁸ Appendice, 197-199.

¹¹⁹ Appendice, 197 e sgg.

¹²⁰ Appendice, 200 e sgg.

Licet enim pie ac pure philosophantibus ab unaque earum [cioè delle cause primordiali], prout vult inchoare, et per ceteras mentis oculum, qui est vera ratio, ordine quodam contemplationis convolvere, omnes, quascunque potest, percipiens, et in qualicumque earum terminum suae theoriae constituere.¹²¹

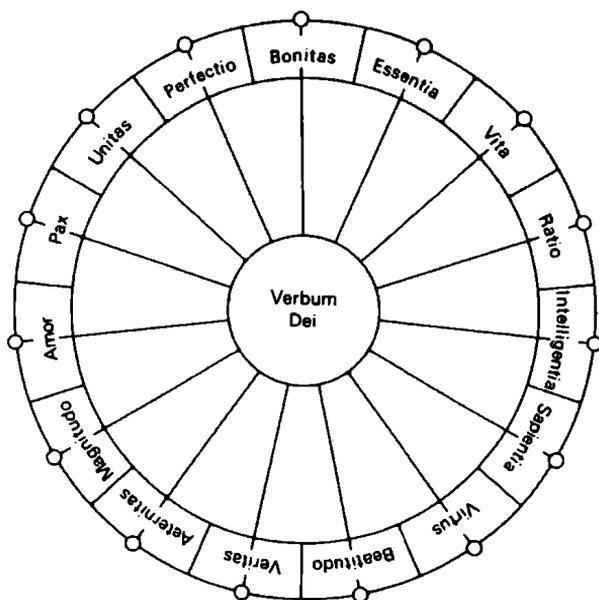
Per chiarirlo, il Maestro ricorda al Discepolo la figura di un cerchio, con linee rette che corrono dal centro alla circonferenza. Tutte le linee dal centro alla circonferenza sono di lunghezza uguale, con spazi uguali tra loro. Si incontrano come una nel centro, ma gli spazi tra di esse si allargano man mano che si avvicinano alla circonferenza. In più, non si può dire di nessun punto della circonferenza che sia il punto dove iniziare o finire, perché è continua, per cui il moto circolare fu chiamato dai greci ἀναρχος, cioè senza inizio.¹²² Questo cerchio può essere paragonato alle meditazioni dei teologi sulle cause primordiali, che cominciano dove vogliono, ordinandole e numerandole in accordo con le loro “teorie”¹²³ o meditazioni, e raggiungendo una visione del mistero di come siano una nel Verbo eppure infinite nelle innumerevoli “teofanie” del loro agire. Pertanto non c’è veramente un ordine delle cause primordiali, salvo quello che è costruito all’interno della mente contemplativa.

Poiché il maestro fa questo confronto con il cerchio immediatamente dopo la sua lista di quindici cause, possiamo forse permetterci di collocarle sulla circonferenza del cerchio che descrive, ottenendo così la figura indicata come Figura 2.1. Con essa possiamo confrontare le figure “A” delle Arti di Raimondo Lullo, dove il centro del cerchio è l’“A” senza nome, e nella circonferenza sono inscritte le Dignitates, in un caso sedici in numero, nell’altro nove (Tavv. 14a, b a pag. 140). Sicuramente Scoto Eriugena ci ha ora condotti al vero cuore e centro delle Arti di Raimondo Lullo. Il brano sulle quindici cause e il cerchio del *De divisione naturae* sono la “Revelatio” del loro segreto. Dovrebbero essere stampati nelle prefazioni alle edizioni dell’Arte, e studiati attentamente da tutti gli studiosi di Lullo.

¹²¹ Appendice, 200.

¹²² Appendice, 201.

¹²³ La parola “teoria” potrebbe essere usata in un senso simile a quello in cui la usa lo Pseudo-Dionigi, cioè una meditazione illuminata dalla luce divina, che è riflessa dalla sommità giù per gli ordini delle gerarchie; vedere DIONYSIUS AEROPAGITA, *La Hiérarchie céleste*, introduzione di R. ROQUES, Paris 1958, 125-8.



2.1. Figura costruita in base a Giovanni Scoto Eriugena sulle cause primordiali e il cerchio.

Ci si chiede se il brano possa riflettere tecniche di meditazione che usano cerchi rotanti praticate da Scoto stesso, o abituali all'epoca. Sia che il brano possa o no essere interpretato in tal modo, si può certamente dire che avrebbe potuto far nascere tali tecniche. E alla fine queste tecniche, costruendo "teorie" sulle cause, rimandando alla loro ineffabile Unità e ai loro effetti come "teofanie" in tutta la natura, infinitamente molteplici e meravigliose nella loro ritrazione all'Uno innominato, potrebbero aver causato il complesso fenomeno dell'*ars combinatoria* di Raimondo Lullo.

Si può notare una differenza tra le figure "A" di Lullo e quella che abbiamo costruito secondo le istruzioni di Scoto. Nelle figure di Lullo, le linee non corrono dalla circonferenza al centro; uniscono i punti sulla circonferenza, lasciando il centro vuoto per l'"A". Si può quindi suggerire che, mentre le Arti riflettono il lato positivo del sistema scotista, Lullo non ne ignorava il lato negativo, quella "teologia negativa" che Scoto aveva derivato dallo Pseudo-Dionigi, secondo cui Dio non può essere definito con attributi positivi, ma solo con attributi negativi. La divisione primaria della natura, secondo Scoto, è tra "tutto ciò che è" e "tutto ciò che non è". Forse è solo una coincidenza che "A" possa stare

per *Anarchos*, l'Uno senza nome e senza forma, al centro del cerchio sulla cui circonferenza ci sono i suoi Nomi.

In un notevole articolo sulla figura "A" di Lullo e la "sfera intelligibile" di Plotino, E. W. Platzeck ha fatto notare che l'unità delle *Dignitates* lulliane nel Figlio dimostra che usava una fonte cristiana e non araba, suggerendo un'influenza dello Pseudo-Dionigi, e ipotizzando un rapporto tra la figura "A" e la nozione Plotiniana di sfera intelligibile.¹²⁴ Chiedendosi come le concezioni plotiniane possano aver raggiunto Lullo menziona il nome di Giovanni Scoto Eriugena.¹²⁵ Il cerchio a cui Scoto paragona le cause primordiali certamente appartiene al tardo neoplatonismo¹²⁶ dell'epoca, che lo Pseudo-Dionigi aveva ereditato e passato a Scoto, da cui raggiunse Lullo.

L'opera di Lullo che per prima mi ha fatto capire l'enorme importanza che gli elementi avevano per lui, e che ho esaminato nel mio articolo del 1954 da tale punto di vista, è il *Tractatus de astronomia*. Scritta nel 1297, dopo che Lullo era passato alla forma a nove dell'Arte, quest'opera applica l'Arte al soggetto *coelum*. I principi divini di *Bonitas*, *Magnitudo*, ecc. si trovano su ogni gradino della scala dell'essere mentre si riversano in quelle che Scoto chiamerebbe le loro "teofanie", anche se non ho ancora trovato alcun uso di questa parola da parte di Lullo. Il *coelum* viene appena sotto gli Angeli sulla scala di Lullo, e appena sopra l'Uomo. Nel *Tractatus de astronomia* Lullo investiga *Bonitas*, ecc. come sono nel cielo, o gli astri.

Lullo pensa al cielo certamente in senso astrologico, e gli astri per lui significano i sette pianeti e i dodici segni dello zodiaco, e le influenze che essi hanno sull'uomo e sulla natura secondo le dottrine dell'astrologia. Come ho mostrato nel mio articolo, egli sviluppa un sistema per calcolare le influenze degli astri in termini della loro influenza fondamentale sugli elementi e sulle qualità elementari, usando una figura girevole come quelle usate nelle arti, ma che è qui certamente modellata sugli

¹²⁴ E. W. PLATZECK, *La figura "A" del Ars lulliano y la sfera inteligible de Plotino*, in E. W. PLATZECK, *Miscellanea lulliana*, Schola Lullistica, Majorca 1953-4, 19-33.

¹²⁵ *Ibid.*, 30, 32. Platzeck non si riferisce al brano sul cerchio che abbiamo usato, né pensa a un passo in particolare, ma rimanda il lettore alla discussione di Mahnke del misticismo matematico in Scoto (D. MAHNKE, *Undendliche Sphäre und Allmittelpunkt*, Halle 1937, 188 e segg.).

¹²⁶ Il brano di Plotino forse più vicino a Scoto sul cerchio è in *Enn.*, VI, 5, 5.

schemi tipici e tradizionali per rappresentare i segni e i pianeti, e usando anche una notazione alfabetica (ABCD) per gli elementi, che ricorda la notazione (BCDEFGHIK, ecc.) che usa per le Dignitates, o principi.¹²⁷

Lullo spiega in quest'opera che quello che introduce è un nuovo tipo di "astronomia", o piuttosto astrologia, basato non sui "vecchi principi" usati dagli astrologi, cioè i segni e i pianeti, ma sui "nuovi principi" del cielo, che sono *Bonitas*, *Magnitudo*, e gli altri dei nove.¹²⁸ In un curioso passo che ho citato nel mio articolo precedente, senza essere in grado di spiegarlo, egli sembra pensare che le "influenze" di *Bonitas*, *Magnitudo*, ecc. siano trasmesse alle cose inferiori allo stesso modo in cui sono trasmesse le influenze dei segni e dei pianeti.

Segni e pianeti non trasmettono nulla ai corpi inferiori, né sostanzialmente né accidentalmente, della loro natura e delle loro proprietà essenziali; ma imprime su di essi (cioè sui corpi inferiori) le loro similitudini, che sono influenze che essi trasmettono agli inferiori... E le similitudini o influenze trasmesse dai superiori sono le similitudini di *bonitas*, *magnitudo*, e degli altri principi del cielo, che muovono le sostanze inferiori in modo che diventino in atto le lettere che hanno in sé in potenza.¹²⁹

Mi ero vagamente resa conto che c'era qui un legame tra BCDEFGHIK, o i principi divini, e ABCD, o gli elementi, tramite le influenze degli astri sugli elementi che Lullo calcola così attentamente nella sua opera. Ma, non avendo allora idea dell'influenza scotista su Lullo, non capivo quale fosse il collegamento.

Nel sistema di Scoto, come adesso sappiamo, le essenze elementari sono sopra gli astri, perfino sopra gli angeli; esse procedono immediatamente dalle cause. Sembrerebbe quindi ora che quello che fa Lullo sia adattare il sistema scotista all'astrologia. Quando i principi divini, nella loro stretta associazione con gli elementi semidivini, raggiungono il *coelum* nel riversarsi in giù delle loro teofanie attraverso il creato, le loro influenze *seguenti* sulle cose inferiori agli astri possono essere associate con le normali influenze astrologiche sugli elementi, tranne che tali influenze sono ora sempre buone, perché le "qualità proprie" degli

¹²⁷ *L'Arte di Raimondo Lullo*, 51-71. La figura girevole usata nel *Tractatus* è riprodotta *ibid.*, 53, fig. 1.1.

¹²⁸ *Pagine* 57-59.

¹²⁹ *Citato*, 58-59. Da Paris, B.N. lat. 17827, f. 17^v.

elementi, o le qualità più forti, sono identificate con le loro essenziali *Bonitas*, ecc.¹³⁰

È quindi certamente un nuovo tipo di astrologia quello che Lullo pratica in quest'opera;¹³¹ è un'astrologia adattata allo scotismo.

Non si può eliminare l'astrologia nel lullismo dicendo che è presente solo nel *Tractatus de astronomia*, perché, come ho mostrato nel mio articolo, l'intera teoria del *Tractatus* è ripetuta in due delle opere enciclopediche scritte per spiegare l'Arte – nell'"Arbor Coelestis" dell'*Arbor scientiae*, e nel gradino *coelum* del *Liber de ascensu et descensu itellectus*, per non menzionare altre opere.¹³² L'adattamento del sistema scotista delle cause primordiali e degli elementi a un "nuovo" tipo di astrologia era così una parte essenziale del progetto lulliano.

Ora, non c'è alcuna astrologia nel *De divisione naturae*. La discussione del cielo di Scoto sembra essere vera scienza astronomica greca, per nulla astrologica.¹³³ È in effetti altamente insolito nel presentare un sistema parzialmente eliocentrico, affermando che Giove, Marte, Venere e Mercurio girano intorno al sole, un miglioramento del sistema eraclideo (che probabilmente conosceva attraverso Marziano Capella) che non sarebbe più stato ripetuto in Europa occidentale fino all'epoca di Tycho Brahe. Non vi è traccia di questo in Lullo, che sembra fermamente attaccato al sistema tradizionale usato dagli astrologi.¹³⁴ Le essenze elementari di Lullo sono, naturalmente, sopra gli astri; e nella sua discussione degli elementi e delle qualità elementari da essi derivate non vi sono suggerimenti di influenze astrologiche su di essi. Quella che ha in mente è la teoria filosofica greca degli elementi, che lo ha raggiunto in forma misticizzata attraverso la patristica greca. Per quanto riguarda gli astri e gli elementi, comunque, è certamente imbevuto della teoria del *Timeo*, secondo cui gli elementi come sono negli astri sono in forma più fine e più sottile che più in basso nella scala della creazione, una forma in cui predominano gli elementi leggeri e "spirituali" *Ignis* e *Aer*. Questo si vede infatti nell'utile illustrazione della *Clavis physicae*, in cui appaiono

¹³⁰ Pagina 60 e sgg.

¹³¹ Afferma che si tratta di un nuovo tipo; vedere p. 51.

¹³² Pagine 74, 75, 76, 87 e sgg., 96-101.

¹³³ P.L. 122, 697 e sgg. Sull'astronomia di Scoto vedere DUHEM, *Système du monde*, III, 58-62.

¹³⁴ Può comunque darsi che abbia contemplato una riforma del sistema; vedere il mio articolo, 96, e PRING-MILL, *El número primitivo de las Dignidades*, nota a pagina 329.

angeli nella sezione dell'*Ignis*, insieme agli astri e “globi di fuoco” (come li chiama Anselmo,¹³⁵ seguendo la fisica platonica accettata dai primi scrittori cristiani medioevali, prima dell'introduzione di Aristotele).

È, credo, probabile che anche Lullo fosse dell'opinione che gli elementi siano di qualità più fine negli astri. Se fosse anche d'accordo con le vedute del *Timeo*, secondo cui c'è razionalità negli astri, che sono esseri intelligibili, infusi di *anima mundi*, preferirei lasciarlo come questione aperta, in attesa di ulteriore esame del *Tractatus de astronomia*.¹³⁶ L'illustratore della *Clavis physicae* sembra ascrivere una visione simile a Scoto, quando mostra l'*anima mundi* con la testa tra gli astri.¹³⁷

Lasciando tali problemi come troppo importanti e troppo difficili per essere trattati di volata, vorrei qui solo presentare l'opinione che, per quanto posso capire al momento, l'astrologia nel lullismo sia un inserzione di Lullo nel sistema scotista, inserzione per cui non vi è giustificazione nel *De divisione naturae*.

Non si può evitare di avere la sensazione che la scoperta che quando il cerchio di cause è disceso al gradino *coelum* ha dietro di sé un ordinario diagramma astrologico sia una caduta rispetto alla profonda e mistica interpretazione del cerchio che abbiamo trovato nella figura “A” dell'Arte. E infatti probabilmente si troverà, quando gli studiosi avranno avuto il tempo di lavorare su tutto questo nuovo materiale, che, nel processo di trasformazione nell'Arte, Lullo ha indurito, irrigidito e impoverito la meravigliosa sottigliezza del sistema di Scoto.

La giustificazione di Lullo deve essere che egli sta usando il sistema per un diverso scopo. Scoto stava sviluppando una filosofia della natura cristiana, mistica, e invero apocalittica. L'espansione dell'Uno nel

¹³⁵ Vedere DUHEM, *Etudes sur Léonard de Vinci*, II, 1906-13, 259-60. Amleto si bava sulla fisica platonica del primo Medioevo, quando sfidò Ofelia a “Dubitare che gli astri siano fuoco”. Vedere il mio articolo, *Shakespeare and the Platonic Tradition*, in *University of Edinburgh Journal*, Autumn 1942.

¹³⁶ Lullo certamente pone il problema dell'*anima mundi* nel *Tractatus* e sembra accettarla. Il passo è citato in G. PIROVANUS, *Defensio astronomiae*, Milano 1507, sig. d iii (seconda edizione con il titolo *De astronomiae veritate dialogus*, Basel 1554). Con “astronomia” l'autore intende l'astrologia. L'ultima parte dell'opera consiste interamente di lunghe citazioni del *Tractatus de astronomia* di Lullo, e quasi costituisce un'edizione a stampa di tale opera, altrimenti ancora inedita. Devo il riferimento a Pirovanus a D. P. Walker.

¹³⁷ Per una riproduzione e discussione della miniatura, vedere l'articolo della D'ALVERNY, *Le cosmos*, 69-78.

Tutto, attraverso le cause primordiali e gli elementi, era seguita dalla Redenzione del Tutto di nuovo nell'Uno. Nel lullismo, questa formidabile concezione diventa un modo di ascendere e discendere sulla scala dell'essere, attraverso le cause e gli elementi, da usarsi per il suo scopo apologetico di convincere i non credenti della verità della rivelazione cristiana e della Trinità. Per tale scopo, l'introduzione della scienza astrologica accettata dai suoi ascoltatori di ogni credo, Cristiani, Ebrei o Musulmani, avrebbe avuto i suoi vantaggi. Può darsi comunque che l'astrologia nell'Arte non entrasse in gioco quando era usata a scopo di apologetica religiosa, ma solo quando si usavano scienze fondate sui suoi principi, come la medicina astrologica.

Perché bisogna ricordare che l'adattamento lulliano dello scotismo in un'Arte organizzata scientificamente rese possibile usarla come strumento per calcolare influenze elementari nelle scienze, o pseudoscienze. Lullo usava le notazioni alfabetiche e le figure dell'Arte nelle proprie opere di medicina astrologica e, benché non fosse alchimista egli stesso e non abbia mai usato il metodo per scopi alchemici, i suoi successori, gli pseudo-lullisti, l'avrebbero fatto in seguito.¹³⁸ Questo sviluppo non sarebbe stato possibile senza l'introduzione dell'astrologia nell'Arte. Possiamo quindi vedere nell'Arte lulliana l'inizio di un processo attraverso il quale metodi inventati a scopo di contemplazione mistica dell'opera di Dio nella natura diventano metodi scientifici, o pseudoscientifici.

Fino ad ora in realtà non abbiamo avuto nulla con cui confrontare Lullo. A parte l'ovvia influenza agostiniana, nessuna altra fonte era certa. Questa situazione è stata adesso rivoluzionata, ed è stata aperta una porta attraverso cui gli studiosi di Lullo possono passare per immergersi nel quarto di milione di parole¹³⁹ del *De divisione naturae*, deposito di ricchezze quasi inesauribile, in cui tesori per nulla toccati nel presente articolo li attendono. C'è, per esempio lo sviluppo scotista della luce come forma superiore di *ignis*, in base al *Fiat lux* della Genesi,¹⁴⁰ che gli rende

¹³⁸ Come ho fatto notare nel mio articolo precedente, 69-70, la scoperta della presenza dell'astrologia degli elementi nelle Arti lulliane smentisce la suddivisione tra opere lulliane e "pseudo-lulliane", anche se Lullo stesso non era un alchimista praticante.

Sulla sua medicina astrologica vedere il mio articolo, 65-68 e R. PRING-MILL, *El número primitivo de las Dignidades*, in *Estudios Lulianos*, 2 (1958) 27 e sgg.

¹³⁹ Tale è la stima di Bett della lunghezza dell'opera, *Johannes Scotus Erigena*, 19.

¹⁴⁰ P.L. 122, 691 e sgg.

possibile esprimere le interrelazioni trinitarie in termini di *ignis*,¹⁴¹ e che probabilmente contribuirà molto a spiegare il *Liber de lumine* di Lullo. O c'è il suo trattamento dell'unità delle arti liberali,¹⁴² in base a Marziano Capella, da studiare per l'enciclopedismo di Lullo. O c'è la numerologia e aritmologia scotista, la sua geometria boeziana,¹⁴³ su cui lavorare per la numerologia e geometria lulliana. O ci sono le allegorie di Scoto, in particolare, forse, il suo sviluppo del *Lignum vitae*¹⁴⁴ (quattro secoli prima di Bonaventura), su cui meditare quando si specula su cosa possano aver significato per Lullo i suoi "alberi" preferiti. E il presente articolo non ha esaurito, ma solo in realtà sollevato, la fondamentale questione delle cause primordiali e degli elementi in Scoto e Lullo. Un problema che non ho toccato quasi per niente è la questione se la "devictio" lulliana, attraverso cui le "qualità proprie" sono sempre vittoriose possa essere collegata alla nozione di Scoto che i "superiori" nella scala dell'essere abbiano più realtà degli "inferiori".¹⁴⁵ Di nuovo, bisogna investigare se i passi di Scoto su virtù e vizi¹⁴⁶ possano fornire una spiegazione del sistema lulliano per

¹⁴¹ "Nam et Pater lux est, et ignis, et calor: et Filius est lux, ignis, calor; et Spiritus sanctus lux, ignis, calor. Illuminat enim Pater, illuminat Filius, illuminat Spiritus sanctus; ex ipsis enim omnis scientia et sapientia donatur" (*ibid.*, 743). Il passo è un'espansione di una citazione da Epifanio (*ibid.*, 742).

¹⁴² *ibid.*, 869 e sgg. Tutte le arti liberali sono sulla "natura" tranne la grammatica e la retorica, ma queste sono incluse perché le altre non possono essere trattate senza di esse.

¹⁴³ Sulla geometria vedere particolarmente *ibid.*, 493, 602, 774-5, ma formulazioni geometriche del tema compaiono in tutta l'opera.

¹⁴⁴ P.L. 122, 979 e sgg.

¹⁴⁵ "Fiat secundus modus essendi et non essendi, qui in naturarum creaturarum ordinibus atque differentiis consideratur, qui ab excelsissima et circa Deum proxime constituta intellectuali virtute inchoans, usque ad extremitatem rationalis irrationalisque creaturae descendit. ... Ubi mirabili intelligentiae modo unusquisque ordo cum ipso deorsum versus novissimo, qui est corporum, et in quo omnis divisio terminatur, potest dici esse et non esse. Inferioris enim affirmatio, superioris est negatio. Itemque inferioris negatio, superioris est affirmatio" (*ibid.*, 443-4).

¹⁴⁶ I vizi si spostano nelle virtù ad essi contrarie, o ne vengono assorbiti. Così *Superbia* si sposta in *Amor Coelestis*; la virtù della *Bonitas* consuma in sé il suo contrario, la *Malitia*. In coloro che sono perfetti, le passioni irrazionali si spostano in virtù naturali (*ibid.*, 916). Confronti tra elementi appaiono qui e altrove. La superiorità di Fuoco e Aria a Terra e Acqua è un paradigma della rigenerazione della natura umana, quando non ci sarà nulla di "pesante" in essa, ma tutta sarà convertita in spirito (*ibid.*, 947-8).

cui le virtù sembrano “devincere” i vizi analogamente alla “devictio”¹⁴⁷ degli elementi. Rimane perciò molto da fare, e potrebbero passare molti anni prima che si possano trarre conclusioni definitive da tutto questo nuovo materiale.

In più, nel nostro entusiasmo per questa scoperta, sarebbe poco saggio abbandonare le linee di ricerca precedenti sulle fonti di Lullo, anche se potrebbero prendere una nuova direzione. Per esempio, la vecchia questione dell’influenza araba non si può eliminare definitivamente, anche se conosciamo ora la fonte principale, e sappiamo che è cristiana. Parte del metodo apologetico di Lullo era rendere le sue argomentazioni accettabili ai miscredenti, e ciò può ben aver comportato l’uso di fonti arabe contenenti tendenze neoplatoniche simili al neoplatonismo scotista. In effetti si sa che le opere di Scoto influenzarono alcuni pensatori arabi. In particolare, tale è il caso dello scrittore giudeo-arabo noto nel medioevo come “Avicebron”, il cui *Fons vitae*, secondo Duhem,¹⁴⁸ riecheggia costantemente il *De divisione naturae*. Potrebbe quindi essere una guida a fonti sussidiarie di Lullo la ricerca all’interno di quelle che sono notoriamente state influenzate dai Padri della Chiesa greci, dallo Pseudo-Dionigi, o da Scoto stesso.

L’altro vecchio problema, cioè la questione se Lullo sia stato influenzato dalla Cabala ebraica, potrebbe adesso apparire in una luce nuova. Perché il misticismo della Cabala è un fenomeno strettamente *parallelo* al misticismo scotista. Nella Cabala ebraica, le sefiroth derivano dall’innominato “En sof”, e i nomi delle sefiroth sono *Gloria, Sapientia, Veritas, Bonitas, Potestas, Virtus, Eternitas, Splendor, Fundamentum*¹⁴⁹ - una serie in cui molti, anzi la maggior parte degli attributi divini sono gli stessi di quelli trovati nei Nomi dello Pseudo-Dionigi. Ci sono altri punti in comune tra lo scotismo e il cabalismo, e Duhem fu così colpito dalle coincidenze tra lo *Zohar* e la dottrina di Eriugena, che suppose che

¹⁴⁷ Vedere il mio *Arte di Raimondo Lullo*, 52-4 e Tav. 3, che confronta i diagrammi lulliani di virtù e vizi con le sue figure elementari. Virtù e vizi nell’Alfabeto dell’*Ars brevis* (vedi Tav. 14e) sono imparentati con questa concezione.

¹⁴⁸ DUHEM, *Système du Monde*, V, 38-75; cfr. BETT, *Johannes Scotus Eriugena*, 175.

¹⁴⁹ Millás Vallicrosa fa notare la somiglianza dei nomi delle sefiroth con quelli delle *Dignitates* lulliane nel suo articolo *Algunas relaciones entre la doctrina lulliana y la Cabala*, in *Sefarad*, 28 (1958) 241-53. Non ho trovato *Gloria* nei *Nomi Divini* o in Scoto, ma è usata da Lullo (vedere sopra, 148, nota 26). Poiché *Gloria* è uno dei nomi delle sefiroth, ciò potrebbe indicare qualche infiltrazione cabalistica nello scotismo di Lullo.

i cabalisti che lo scrissero avessero familiarità con le opere di Scoto.¹⁵⁰ Anche se non presumerei di avere un'opinione in una questione su cui possono decidere solo studiosi di ebraico, vorrei far notare che il cabalismo e il lullismo (che ora sappiamo essere una forma di scotismo) sono fenomeni sorti in Spagna circa alla stessa epoca. Lo *Zohar*, come ha dimostrato G. Scholem, è derivato dalla scuola di cabalismo di Gerona nella Catalogna settentrionale, e fu scritto intorno al 1275 in Castiglia.¹⁵¹ Fu nell'anno 1274 che Lullo ebbe la visione sul Monte Randa in cui due figure primarie dell'Arte, la figura "A" e la figura "T" gli furono divinamente rivelate.¹⁵² Non è privo di rilevanza il fatto che circa allo stesso tempo stesse prendendo forma lo *Zohar*, con la sua fervida esposizione della dottrina delle sefiroth. Il problema della Cabala in relazione a Lullo comincia a prendere una forma leggermente diversa. Dovremmo chiederci non tanto se Lullo sia stato influenzato dalla Cabala, ma se il cabalismo e il lullismo, con la sua base scotista, non siano fenomeni di tipo simile, sorti l'uno nella tradizione ebraica e l'altro in quella cristiana, apparsi in Spagna più o meno allo stesso tempo, e che potrebbero, per così dire, essersi incoraggiati a vicenda generando atmosfere simili, o forse permeandosi attivamente a vicenda.

È ora certo, comunque, che la fonte principale delle idee di Lullo non era né araba né ebraica, ma cristiana, cioè il *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena, dove è esposta una filosofia cristiana fortemente influenzata dalla patristica greca e dallo Pseudo-Dionigi, ma che l'autore tentò di integrare con la tradizione latina, e in particolare con Agostino.

La storia dell'influenza di Scoto è abbastanza curiosa.¹⁵³ Durante la sua vita fu coinvolto in varie controversie teologiche e alcune delle sue opinioni furono condannate nei primi concili della Chiesa. Nonostante ciò la sua influenza fu considerevole nell'alto medioevo, ed è stata rilevata forse in Anselmo e certamente in Ugo di San Vittore e Riccardo di

¹⁵⁰ DUHEM, *Système du Monde*, V, 84, 114-15, 137, 156-7.

¹⁵¹ G. G. SCHOLEM, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Gerusalemme 1941, 153, 170.

¹⁵² E. A. PEERS, *Ramon Lull*, London 1929, XV, 103-9; PRING-MILL, *Trinitarian World*, 231-2.

¹⁵³ Sull'influenza di Scoto vedere l'articolo di F. VERNET, *Erigène*, in *Dictionnaire de théologie catholique*; CAPPUYNS, *Jean Scot Erigène*, 233 e sgg.; BETT, *Johannes Scotus Erigena*, 171 e sgg.

San Vittore. Essi, come si ricorderà, sono tra gli scrittori cristiani latini di cui è stata ipotizzata un'influenza su Lullo.

L'influenza di Scoto sembra essere aumentata per tutto il dodicesimo secolo e aver raggiunto l'apice verso l'inizio del Duecento¹⁵⁴ Questa voga potrebbe essere stata in parte dovuta agli scritti di Onorio di Autun,¹⁵⁵ la cui *Clavis physicae*, come abbiamo visto, è una selezione dal *De divisione naturae*, e le cui altre opere mostrano tendenze scotiste. Sembra abbastanza certo che Onorio abbia vissuto come "inclusus", o eremita, a Ratisbona, ed è piuttosto certo che ci fosse un monastero con una tradizione irlandese, probabilmente abitato soprattutto da monaci irlandesi, vicino a Ratisbona. Si può quindi porre naturalmente la domanda, ma non rispondervi, se questo avesse qualcosa a che fare con la conoscenza da parte di Onorio dell'opera del grande irlandese del nono secolo. Qui forse è rilevante menzionare che R. Klibansky ha fatto notare qualche anno fa che c'è un manoscritto nella Bodleian Library che contiene il *Timeo* nella versione di Calcidio, e il *De divisione naturae* di Scoto, entrambe opere scritte in grafia irlandese, che risalgono probabilmente all'inizio del dodicesimo secolo.¹⁵⁶ Questo potrebbe indicare che uno dei canali per la propagazione delle opere di Scoto nel dodicesimo secolo possa essere stata la tradizione monastica irlandese, ma nulla può essere costruito su un fatto isolato. Per quanto riguarda la domanda che ci viene ora di porre, e che quasi certamente non è mai stata posta prima, possiamo essere abbastanza sicuri prima di farla che non abbia risposta. C'era una tecnica di meditazione sul *De divisione naturae* nella tradizione monastica irlandese, che forse usava cerchi o figure girevoli? Potrebbe esserci stato un gruppo di "Scoti" in Spagna o a Maiorca, con cui Lullo potrebbe essere stato in contatto? Quest'ultima domanda probabilmente potrebbe avere risposta, affermativa o negativa, tramite ricerche, ma il fatto potrebbe non dirci molto – anche se la risposta fosse affermativa – a meno di non avere risposta alla prima domanda.

¹⁵⁴ D'ALVERNY, *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*, 32 e sgg.

¹⁵⁵ Su Onorio di Autun vedere l'articolo della d'Alverny; E. M. SANFORD, *Honorius, Presbyter et Scholasticus*, in *Speculum*, 23 (1948) 397-425; LEFÈVRE, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris 1954, 214-22; e ora *Clavis physicae*, ed. LUCENTINI, Roma 1974.

¹⁵⁶ Bodleian, Auct. F. 3. 15. Vedere R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition*, Warburg Institute, London 1939, 30.

Poi c'è il problema di Onorio stesso e Lullo. Potrebbe Lullo aver visto un manoscritto della *Clavis physicae*? Usa tale opera piuttosto che un manoscritto completo dell'originale? Rispondere a questa domanda vorrebbe dire investigare se le parti del *De divisione* incluse da Onorio sono quelle che più probabilmente hanno influenzato Lullo. Anche questo potrebbe essere un problema insolubile. Comunque la *Clavis physicae* deve certamente essere presa in considerazione come possibile mezzo con cui l'influenza scotista potrebbe aver raggiunto Lullo. Non mi sembra molto probabile che Lullo sia stato influenzato dalla tarda tradizione scotista in Germania, anche se, naturalmente, tutto è possibile, compresa una visita di Lullo a Ratisbona. Ma bisogna ricordare che Onorio visse e scrisse quasi un secolo prima di Lullo, e sembra in linea di massima più plausibile che l'influenza scotista abbia raggiunto Lullo da qualche centro di diffusione vicino a casa, piuttosto che dalla Germania.

Adesso siamo arrivati all'aspetto più sorprendente della storia del *De divisione naturae* e della sua influenza.

Nei primi anni del Duecento, un certo Amalrico di Bène cominciò a insegnare dottrine che aveva derivato dal "*Periphysion, id est, De natura*" di Giovanni Scoto, così dice il cardinale Enrico di Ostia.¹⁵⁷ L'"eresia amalriciana" cominciò a diffondersi e sembra avere avuto un carattere fervidamente trinitario e mistico. Fu condannata, e Amalrico fu espulso dall'università di Parigi, in cui era stato professore. Morì nel 1207, e pochi anni dopo furono bruciati alcuni dei suoi discepoli, e fu decretato che con loro dovessero bruciare anche i loro libri, tra gli altri il *De divisione naturae*.¹⁵⁸

L'attenzione che gli eretici avevano attirato sull'opera di Scoto mise in pericolo la sua sopravvivenza, perché nel 1225 il Papa Onorio III (da non confondersi, naturalmente, con l'Onorio che scrisse la *Clavis physicae*) mandò un ordine a tutti i vescovi e arcivescovi in Francia di cercare e confiscare tutte le copie del "libro chiamato *Periphysis*", complete o

¹⁵⁷ Ci sono citazioni dei documenti pertinenti in CAPPUYNS, *Jean Scot*, 247 e sgg.; vedere anche Bett, *Johannes Scotus Erigena*, 176 e sgg. Sull'eresia amalriciana, vedere G. C. CAPELLE, *Autour du décret de 1210, Amaury de Bène*, Bibliothèque thomiste, XVI, Paris 1932.

¹⁵⁸ CAPPUYNS, *op. cit.*, 248. Il *De divisione naturae* non è effettivamente menzionato nel decreto del 1210, ma Cappuyns fa notare che era stato proscritto da Onorio III al sinodo.

parziali, e mandarle a Roma perché fossero bruciate.¹⁵⁹ Ordini simili furono mandati ai vescovi e arcivescovi in Inghilterra. L'ordine venne in parte disatteso, perché alcune copie sono sopravvissute, ma la maggior parte deve essere scomparsa.¹⁶⁰

C'è una voce secondo cui questo tentativo di sterminare il *De divisione naturae* sorse non solo a causa dell'uso del libro da parte degli amalriciani, ma anche perché era uno dei libri preferiti degli albigesi, la setta misteriosa nata in Francia meridionale nel dodicesimo secolo, apparentemente attraverso l'influenza di una setta eretica della Chiesa orientale, i pauliciani. Come è ben noto, le crociate contro gli albigesi tentarono il compito piuttosto difficile di sterminare completamente un intero gruppo di persone, e il processo fu accompagnato dalla distruzione dei libri e documenti della setta, così il poco che sappiamo delle loro credenze e pratiche religiose ci deriva solo dai loro nemici, dalle interrogazioni di eretici albigesi da parte dell'Inquisizione. Nel 1225, quando Onorio emise i suoi ordini di distruzione del *De divisione naturae*, le crociate albigesi erano finite, benché l'eresia non fosse ancora debellata. Nel 1229 fu stabilita l'Inquisizione in Linguadoca, e continuò a funzionare, con il che queste persone e i loro documenti furono cancellati dalla storia.

Il cronista Alberico delle Tre Fontane, compilando la cronaca degli eventi del 1225, cita l'ordine di Papa Onorio III contro il libro chiamato "Periphisis", poi procede a fare alcune osservazioni interessanti. Nota che "Magister Hugo de Sancto Victore in libro Didascalicon" menziona che Giovanni Scoto "scripsit theologiam de decem cathgoriis in Deum". Si riferisce alla frase nel *Didascalicon* di Ugo che descrive Scoto come teologo e autore dell'opera sulle "dieci categorie che portano a Dio".¹⁶¹ Il *Didascalicon* è saturo dell'influenza di Scoto, e Alberico delle Tre Fontane sembra citarlo come opera di un teologo di gran reputazione in cui il libro ora condannato è trattato con rispetto. Alberico delle Tre Fontane poi prosegue ripetendo la leggenda, propagata da Guglielmo di Malmesbury, che Scoto incontrò la morte come una specie di martire in

¹⁵⁹ H. DENIFLE – A. CHATELAIN, *Chartularium universitatis Parisiensis*, I, Paris 1889, 106-7; l'ordine è citato in CAPPUYNS, *op. cit.*, 247-8. Cfr. anche su tutta la faccenda l'articolo *Erigène* nel *Dictionnaire de théologie catholique*.

¹⁶⁰ CAPPUYNS, *op. cit.*, 250.

¹⁶¹ "Theologus... nostri temporis Johannes Scotus... de decem cathgoriis in Deum...", (P.L. 176,765); la frase è ripetuta da Riccardo di San Vittore, (P.L. 177, 202). Cfr. CAPPUYNS, *Jean Scot*, 71, 184.

Inghilterra. Sembra perciò che Alberico delle Tre Fontane registri quasi con rimpianto che un libro che è stato in circolazione per 300 anni sia stato ora sottoposto a condanna, anche se tale condanna è stata necessaria “a causa degli albigesi, nuovi e falsi teologi”, che non hanno compreso il libro correttamente e ne hanno pervertito il significato per confermare le loro eresie.¹⁶²

Con ciò si può confrontare l’osservazione del cardinale Niccolò Cusano, nella sua *Apologia doctae ignorantiae*. Ha appena parlato dell’eresia amalriciana, e osserva che “succede a uomini di piccolo intelletto di cadere in errore, per non aver scrutato le altezze per mezzo della *docta ignorantia* ... È per questo che tutti i santi giustamente ammoniscono che occhi così deboli devono essere sottratti alla luce intellettuale. Non bisognerebbe mai mostrare loro libri come quelli di San Dionigi ... o il *Perifiseos* di Giovanni Scotigena.”¹⁶³ Benché Cusano non menzioni gli albigesi tra i deboli d’occhi, potrebbe pensare anche a loro. E la sua osservazione rende più esplicita una tendenza, già apparente in Alberico delle Tre Fontane, a distaccare il *Perifiseon* stesso e il suo autore dalla condanna che è giustamente caduta sugli usi eretici dell’opera.

Tutto ciò fa sorgere un forte desiderio di sapere di più sui tipi di usi che questi vari eretici facevano del *De divisione naturae*. Il “perfectus”

¹⁶² Subito dopo aver citato l’ordine del Papa Onorio III di bruciare tutte le copie del *Perifisis*, Alberico delle Tre Fontane continua come segue: “De libello supra dicto testatur Magister Hugo de Sancto Victore in libro Didascalicon, quod Iohannes Scotus scripsit theologiam de decem cathategoriis in Deum. De quo Iohanne habetur in historia nova Anglorum, quod martyr estimatus est; lege supra in anno 878; non est igitur mirum, si libellus hic ante 300 circiter annos editus et magnum concilium nuper celebratum evasis et hoc anno (1225) dampnationem incurrit propter novos Albigenses et falsos theologos, qui verba bene forsitan suo tempore prolata et antiquis simpliciter intellecta, malè intelligendo pervertebant et ex eis suam haeresim confirmabant”. *Monumenta Germaniae Historica*, XXIII, 915. Un’ulteriore prova della connessione dell’opera di Scoto con questi eretici è il fatto che un sinodo a Sens condannò il libro perché i Catari lo usavano; vedere HEFELE-LECLERQ, *Histoire des Conciles d’après les documents originaux*, V, 2, Paris 1913, 1443. Cfr. F. A. STAUDENMAIER, *Johannes Scotus Erigena*, Frankfurt 1834, 205; CAPPUYNS, *Jean Scot*, 250; M. DAL PRA, *Scoto Eriugena*, Milano 1951, 243.

¹⁶³ “Accidit autem hoc viris parvi intellectus, ut in errores incidant, quando altiora sine docta ignorantia perquirunt... Unde recte admonent omnes sancti, quod illis debilibus mentis oculis lux intellectualis subtrahatur. Sunt autem illis nequaquam libri Sancti Dionysii... clavis Philosophiae Theodori, Ioannis Scotigenae Perifiseos... & consimiles libri ostendendi”. NICCOLÒ CUSANO, *Opera*, Basilea 1565, 73; cfr. CAPPUYNS, *Jean Scot*, 251.

albigese sembra essere stato uno che si era sottoposto a un tipo speciale e curioso di disciplina contemplativa e ascetica. È possibile che ciò includesse qualche forma della meditazione scotista sui Nomi di Dio? E quando leggiamo la storia di come quattro dei “perfetti” fuggirono di notte dall’ultimo rifugio della setta sul Montségur assediato, portando con sé libri sacri nella fuga verso nascondigli nei Pirenei,¹⁶⁴ possiamo immaginare che tra i libri in viaggio così per la Spagna vi fossero copie del *De divisione naturae*?

La caduta di Montségur nel 1244 fu l’ultimo atto della tragedia albigese, che aveva oscurato e intriso di sangue le terre romanze del Sud. Nel 1244 Lullo era bambino, uno di nove fratelli. Il mondo della cultura romanza meridionale era il mondo di Lullo. Prima della sua conversione alla vita seria, Ramon aveva esercitato i suoi talenti come una specie di poeta e trovatore. Nei suoi romanzi di *Felix e Blanquerna* incontriamo giocolieri e cavalieri, ma anche l’attraente figura dell’eremita lulliano, un solitario che dimora nelle foreste e si trova sotto un albero, intento a contemplare la *Bonitas, et alia*, nella natura, e a cancellare i vizi con le virtù. Come ho fatto notare nel mio articolo precedente, l’eremita lulliano dei romanzi pratica l’Arte.¹⁶⁵ È possibile che la copia del *De divisione naturae* che potrebbe aver avuto con sé fosse una copia sfuggita alla distruzione nelle guerre albigesi? In altre parole, l’influenza del libro proibito permaneva nel Sud, cosicché Lullo potrebbe essersi imbattuto in esso nel proprio mondo?

Il giovane principe Giacomo di Maiorca, con cui Lullo fu educato alla corte maiorchina, sposò nel 1275 una dama di nome Esclarmonde, sorella di un conte di Foix.¹⁶⁶ Questa dama apparteneva alla stessa famiglia e portava lo stesso nome della più famosa delle “Perfette” aristocratiche, Esclarmonde, principessa di Foix,¹⁶⁷ il cui castello di Montségur era stato l’ultima roccaforte degli albigesi. Poiché, quindi, vi erano contatti tra la corte maiorchina e le corti della Linguadoca francese, in precedenza focolai dell’eresia, è possibile che nella corte meridionale di Maiorca, permanesse l’influenza dei libri sacri, in modo che Lullo potrebbe averla incontrata addirittura ai tempi in cui era trovatore a corte. Tra l’altro la città di Montpellier, oltre i Pirenei, apparteneva ai regnanti di Maiorca, e

¹⁶⁴ S. RUNCIMAN, *The Mediaeval Manichee*, Cambridge 1947, 145.

¹⁶⁵ *L’Arte di Raimondo Lullo*, 82-87.

¹⁶⁶ PEERS, *Ramon Lull*, 115.

¹⁶⁷ RUNCIMAN, *The Mediaeval.*, 131, 132, 140, 159-61.

Lullo la visitava spesso e, con il suo interesse per la medicina, potrebbe aver parlato con i dottori locali o studiato i loro libri. I catari erano noti per la pratica di una strana forma di medicina.¹⁶⁸ Era fondata, come quella di Lullo, su un adattamento astrologico dello scotismo, e ne permaneva forse l'influenza a Montpellier?

Tutte queste potrebbero essere domande senza risposta, che non portano da nessuna parte salvo che a speculazioni curiose. Ma se la filosofia scotista avesse raggiunto Lullo tramite tradizioni cortesi o popolari nel proprio ambiente meridionale, ciò renderebbe conto della mescolanza di ingegnoso e profondo con l'ingegnoso e popolare nella sua mente e nella sua arte. Non sto, naturalmente, suggerendo che Lullo fosse un eretico cataro, ma che gli eretici catari, o convertiti dall'eresia in segreto non convinti, potessero essere un'altra classe di persone – oltre agli Arabi e agli Ebrei – a cui l'Arte era indirizzata, proponendosi di dimostrare loro con il loro stesso libro, e forse con metodi simili ai loro, che la loro eresia era falsa e la religione cattolica vera.

È strano che Lullo non sapesse di fondare la sua Arte su un libro proibito. La linea di pensiero di Cusano sull'argomento potrebbe essere un'indicazione di come anche Lullo potrebbe aver pensato in proposito. Lullo sarebbe stato sicuro di avere la vera luce intellettuale, e come credente cattolico assai fervido e devoto – di essere completamente libero da errori eretici, e di usare, al contrario, il libro nel modo giusto per lo scopo assai pio dell'apologetica cristiana. Potrebbe anche aver pensato che l'ortodossia del suo trinitarismo fosse assicurata dalla grande enfasi posta sulla Trinità agostiniana di *intellectus, voluntas, memoria*.

Che Lullo non fosse del tutto inconsapevole di avventurarsi su terreno pericoloso, comunque, può essere suggerito dal fatto che in tutte le sue numerose opere non menziona quasi mai le fonti che usa; anche se questo fatto può anche essere spiegato con la sua credenza che l'Arte gli fosse stata divinamente rivelata sul Monte Randa.

Il *De divisione naturae* era troppo profondamente radicato nella tradizione medioevale precedente per essere ucciso dalla sfortunata associazione con gli eretici. La tradizione scotista in Germania raggiunge una ricca fioritura in Johannes Eckhart, o "Meister Eckhart", il famoso mistico. Eckhart (1260?-1327) è parzialmente contemporaneo a Lullo

¹⁶⁸ *Ibid.*, 133.

(1235-1315), benché più giovane. Fu profondamente influenzato dallo Pseudo-Dionigi e anche dall'opera di Scoto. Insegnò che Dio esprime nel Figlio le idee creative, le forme archetipe, che sono la "natura naturata";¹⁶⁹ il collegamento con le cause primordiali di Scoto è ovvio, e l'influenza di Scoto su Eckhart è ben nota. La carriera di Eckhart illustra quanto la situazione del bando di Scoto fosse ben lungi dall'essere univoca. Eckhart era domenicano, e le sue dottrine erano diffuse tra i domenicani in Germania. Nel 1302 era talmente ben considerato a Roma che vi fu chiamato da papa Bonifacio VIII per assisterlo in una controversia. Sette anni prima, nel 1295, Lullo era stato a Roma per cercare di indurre Bonifacio VIII a sponsorizzare l'Arte. L'Arte lulliana non fu accettata, e Eckhart cadde in sospetto più tardi, ma la situazione riguardo allo scotismo potrebbe essere diventata più fluida di quanto non lo fosse in precedenza, quando le eresie avevano tanto danneggiato la reputazione del *De divisione naturae*. Nel 1366, comunque, Nicola Eymerich, l'inquisitore domenicano, cominciò la sua campagna contro le opere di Lullo, in cui aveva scoperto quelle che considerava numerose eresie.

Potrebbe ora essere aperta la via per formulare validi confronti tra lo scotismo nordico, rappresentato da Eckhart, e lo scotismo meridionale di Lullo. Nel primo il pensiero religioso e mistico può essere studiato più apertamente; nel secondo è nascosto dietro le aride astrazioni, le forme geometriche, dell'Arte. La geometria lulliana potrebbe rivelarsi uno dei suoi contributi più importanti allo sviluppo della filosofia.

Con il grande Niccolò Cusano (1401-64), che diventò cardinale della Chiesa, lo scotismo ebbe un potente protettore (anche se il bando del *De divisione naturae* non fu revocato). Cusano era discepolo dichiarato di Eriugena e Eckhart, e la sua grande opera *De docta ignorantia* contiene molte citazioni dal *De divisione naturae*.¹⁷⁰ Cusano era anche interessato alla *Clavis physicae* di Onorio di Autun. C'è una copia quattrocentesca di tale opera in una grafia tedesca nella biblioteca di Cusa che fu probabilmente eseguita per lui.¹⁷¹ Tra l'altro la d'Alverny suggerisce che alcu-

¹⁶⁹ BETT, *Johannes Scotus Eriugena*, 191.

¹⁷⁰ Niccolò Cusano, *De docta ignorantia*, ed. E. HOFFMAN e R. KLIBANSKY, Leipzig 1932, 173. Sull'influenza di Eriugena e Eckhart su Cusano, vedere H. BETT, *Nicolas of Cusa*, London 1932.

¹⁷¹ D'ALVERNY, *Le cosmos symbolique du XIIIe siècle*, 37, nota 1. (Cues, 202; v. J. MARX, *Verzeichnis der Handschriften-Sammlung des Hospitals zu Cues*, Trier 1905, 188).

ne annotazioni in margine del manoscritto miniato di Parigi dell'opera potrebbero essere nella grafia di Cusano, indicando che il manoscritto potrebbe essere stato ad un certo punto in suo possesso.¹⁷² È quindi possibile che Cusano abbia osservato l'illustrazione delle cause primordiali e dei loro effetti nel caos produttivo degli elementi che ci è stata così utile cercando di afferrare tali idee.

È anche significativo che nel passo sopracitato di Cusano, in cui mette in guardia dal permettere ai fratelli più deboli di vedere libri come il *Periphiseon*, menzioni la "Clavis Philosophiae Theodori" come altra opera simile, troppo profonda per i deboli d'occhi.¹⁷³ Come fa notare la d'Alverny¹⁷⁴ quasi certamente intendeva la *Clavis physicae*, la riduzione del *Periphiseon* (uno dei cui personaggi si chiama Theodorus) di Onorio. Questo raggruppamento della *Clavis* con il *Periphiseon* dà l'impressione che la tradizione scotista che aveva raggiunto Cusano fosse la tradizione tedesca, inaugurata da Onorio di Autun e continuata da Eckhart. E ce lo si poteva aspettare, dato che Cusano stesso era nato nella Germania meridionale.

Quello che adesso, naturalmente, risalta come significativo in maniera più piena e chiara è il fatto che il cardinale Cusano raccogliesse manoscritti di opere di Raimondo Lullo. Questo è un argomento ben noto e molto discusso, e non è necessario qui dare l'elenco completo delle opere di Lullo che Cusano si era fatto copiare.¹⁷⁵ Tra di esse c'erano l'*Ars demonstrativa*, con le sue figure elementari, e il *Liber chaos*; e anche una delle opere di geometria più importanti, il *Liber de quadratura et triangulatura circuli*. Comprendiamo ora immediatamente perché Cusano fosse interessato a Lullo. Naturalmente era perché Lullo rappresentava un altro ramo della tradizione scotista dalla cui forma nordica derivavano il suo lavoro e il suo pensiero. Cusano, studioso sia di Eckhart che di Lullo, unisce le due linee, e può ben darsi che lo sviluppo lulliano della geometria filosofica scotista fosse di estrema importanza per Cusano, la cui mente propendeva così fortemente alle formulazioni matematiche e geometriche delle verità divine. Possiamo quindi immaginarci il grande

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Vedere sopra, 190, nota 163.

¹⁷⁴ *Le cosmos, loc. cit.*

¹⁷⁵ Vedere M. HONECKER, *Lullus-Handschriften aus dem Besitz des kardinals Nikolaus von Cues*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, VI, ed. M. HONECKER, G. SCHREIBER, H. FINKE, Münster 1937.

cardinale mentre guarda la figura “A” dell’*Ars demonstrativa* con piena comprensione della sua profondità, e con piena conoscenza della sua derivazione da Scoto sulle cause primordiali e il cerchio. In effetti, nel passo del *De docta ignorantia* dove dice che tutta la teologia è circolare, e che i nomi degli attributi, come *justitia*, *veritas*, e il resto, sono verificati tra di loro “circulariter”,¹⁷⁶ sta quasi certamente pensando a Scoto sulle cause primordiali e il cerchio, o alla figura “A” di Lullo, o a entrambi.

La continuità della tradizione medioevale platonico-scotista, derivante dal *De divisione naturae*, nella filosofia “rinascimentale” di Niccolò Cusano, dove è ovvia e riconosciuta, potrebbe anche essere presente in altri pensatori rinascimentali. L’entusiasmo di Pico della Mirandola per la Dignità dell’Uomo, per esempio, non dovrà qualcosa all’influenza nascosta del libro di Scoto, oltre che all’influsso della Bisanzio dei testi greci e del rinnovato interesse per la patristica greca? Il problema dell’influenza di Scoto nel Rinascimento (parlo, naturalmente, dell’influenza della sua opera originale e non della perpetua importanza, sia per il Medioevo che per il Rinascimento, della sua traduzione dello Pseudo-Dionigi) non è stato, credo, studiato completamente, anche se almeno un libro è stato scritto su Giordano Bruno e Eriugena. Quando verrà intrapresa tale ricerca, ne potrebbe essere illuminato anche il problema correlato del lullismo nel Rinascimento. Perché il lullismo fu così prominente nel Rinascimento? Perché Lullo fu così misteriosamente importante per Pico della Mirandola o per Giordano Bruno? Non potrebbe essere perché il lullismo, e il cabalismo, suo parente ebraico, erano tradizioni medioevali a cui poteva essere associato l’interesse moderno per il neoplatonismo? Nascosto all’interno del lullismo c’era Scoto Eriugena, il neoplatonico del nono secolo.

Di nuovo, per la storia dell’alchimia e della visione della natura da cui essa dipende, potrebbe rivelarsi rilevante la scoperta del legame Scoto-Lullo. Come ho fatto notare nel mio articolo precedente,¹⁷⁷ la distanza che esisteva tra le opere autentiche di Lullo e quelle degli scrittori alchemici posteriori che usarono il suo nome è colmata dalla scoperta

¹⁷⁶ “Omnis theologia circularis et in circulo posita existit, adeo etiam quod vocabula attributorum de se invicem verificentur circulariter: ut summa iustitia est summa veritas, et summa veritas est summa iustitia, et ita de omnibus”. *De docta ignorantia*, I, XXI, ed. cit., 44.

¹⁷⁷ *L’Arte di Raimondo Lullo*, 68-69.

del fatto che gli elementi hanno un ruolo così ampio nell'Arte lulliana. Benché Lullo stesso non fosse un alchimista, e non avesse mai usato l'Arte per questo scopo, gli "pseudo-lulliani" avevano ragione a pensare che avesse fornito un sistema per calcolare le influenze elementari, che procedettero a usare e adattare per i propri scopi.

Se guardiamo la figura di un manoscritto pseudo-lulliano quattrocentesco (vedi Tav. 17b a pag. 171), riprodotta dal fu Sherwood Taylor nel suo libro sugli alchimisti,¹⁷⁸ possiamo subito vedere come vi sia in essa molto del Lullo autentico, come l'abbiamo qui studiato. C'è l'albero tipicamente lulliano e alla sua radice c'è un adattamento della figura "A" dell'Arte, con le lettere intorno alla circonferenza che nell'Arte indicano le Dignitates, o i nomi creativi di Dio. Questo albero andrebbe confrontato con l'"Arbor Elementalís" (vedi Tav. 8b a pagina 170), con le radici nei principi di Bonitas, *et alia*. Il tronco dell'"Arbor Elementalís" era nel caos, e c'è scritto "chaos" nel diagramma pseudo-lulliano, nel cerchio alla base del tronco dell'albero. In cima all'albero c'è un altro cerchio, con indicati i pianeti e i segni dello zodiaco. Ecco qui l'introduzione lulliana dell'astrologia nel sistema scotista, che, come abbiamo suggerito in precedenza, aveva trasformato la contemplazione scotista delle cause primordiali in un sistema scientifico, che poteva essere usato nelle scienze, o pseudoscienze. Bisogna concordare, credo, sul fatto che ci sia molto del Lullo autentico nello "pseudo-lullismo" di questo genere.

Guardando la parola "caos" nel diagramma alchemico veniamo subito riportati dietro lo pseudo-lullismo, dietro Lullo stesso, alla "materia informe" del *De divisione naturae*, al "caos" come lo vediamo nell'illustrazione della *Clavis physicae* di Onorio (vedi Tav. 16 a pag. 161), generato dalle cause primordiali scotiste sopra di esso. Abbiamo qui quello che sembra un collegamento diretto tra un'opera alchemica quattrocentesca e il *De divisione naturae*, collegamento che, se fosse ulteriormente esplorato, potrebbe aiutare a stabilire una tradizione storica più fermamente fondata a cui ancorare la misteriosa storia dell'alchimia.¹⁷⁹ Questo argomento è,

¹⁷⁸ S. TAYLOR, *The Alchemists*, London 1951, di fronte a p. 118. Il manoscritto alchemico in cui appare questo diagramma è ora in possesso della Bollingen Foundation, verso cui ho un debito di gratitudine per aver gentilmente fatto fotografare il diagramma e per avermi dato il permesso di riprodurlo qui (Vedi Tav. 17b a pag. 171).

¹⁷⁹ Duhem notò un collegamento tra la fisica di Scoto e quella di Lullo (*Etudes sur Léonard de Vinci*, II, 148, 427). Usava testi pseudo-lulliani, e non autentici di Lullo. Tuttavia, poiché lo pseudo-lullismo deriva dal lullismo autentico, che deriva da Scoto,

naturalmente, di vasta complessità, e mi limito qui a suggerire provvisoriamente che lo sviluppo da parte di Lullo dello scotismo verso quella che poi diventò l'alchimia pseudo-lulliana possa essere una tra le molte altre linee possibili lungo cui investigarlo. La visione del mondo del *De divisione naturae*, con la sua mistica degli elementi e la sua visione di Cristo redentore della natura, come una grande figura bizantina, è una filosofia della religione strettamente imparentata in spirito con la filosofia ermetica degli alchimisti, e potrebbe essere una delle sue molte fonti.

Questo articolo non costituisce ovviamente in alcun modo una trattazione definitiva di nessuno dei problemi che solleva. Ho deciso di pubblicarlo così com'è, in tutta la sua incompletezza, per non privare i molti studiosi ora interessati a Lullo di quella che potrebbe essere una scoperta di qualche importanza. Elaborare completamente tutte le sue implicazioni richiederà anni di sforzo cooperativo.

2.5. Appendice: Giovanni Scoto Eriugena sulle cause primordiali e il cerchio

Discipulus. . . Sed priusquam ad considerandos effectus primordialium causarum, ex quibus maxime prima omnium et una creatrix causa solet denominari, accedas, ordinem naturalem earum nosse convenit: adhuc enim mixtim indistincteque introductas esse arbitror. Nam, ni fallor, ad earum effectuumque suorum perfectam notitiam non mediocre auxilium quaerentibus praestabit, si prius naturalis ordo, quo a creatore conditae sunt, luculenter patefactus fuerit.

Magister. Primordialium causarum seriem divinae providentiae solers investigator sanctus Dionysius Areopagita in libro de divinis Nominibus apertissime disposuit. Summae siquidem bonitatis, quae nullius participes, quoniam per se ipsam *Bonitas* est, primam donationem et participationem asserit esse per se ipsam bonitatem, cujus participatione, quaecunque, bona sunt. Ideoque per seipsam bonitas dicitur, quia per seipsam summum bonum participat. Cetera enim bona non per seipsa summum et substantiale bonum participant, sed per eam, quae est per seipsam summi boni prima participatio. Et haec regula in omnibus primordialibus causis

l'osservazione di Duhem è ancora valida. L'osservazione di Cappuyns (*Jean Scot*, 250) che Scoto forse influenzò Lullo è basata su Duhem.

uniformiter observatur, hoc est, quod per se ipsas participationes principales sunt unius omnium causae, quae Deus est. Quoniam vero summae ac verae naturae prima consideratio est, qua intelligitur summa ac vera bonitas, secunda vero, qua intelligitur summa ac vera *Essentia*, nec immerito primordialium causarum secundum locum obtinet per seipsam essentia, quae cum summae ac verae essentiae prima participatio sit, omnia, quae post se sunt, sua participatione accipiunt esse, ac per hoc non solum bona, verum etiam existentia sunt, tertia divinae naturae intentio est, qua intelligitur summa veraque *Vita*, ideoque tertia in primordialibus causis per seipsam vita connumeratur, quae summae ac verae vitae prima per se participatio subsistens, ut omnia post eam viventia participatione ejus viverent, creata est: hinc conficitur et bona, et existentia, et viventia esse. Ejusdem naturae quarta theoria, qua summa ac vera *Ratio* cognoscitur. Hinc perspicitur quartam inter primordiales per se ipsam ratio sessionem, primamque summae ac verae rationis participationem, omniumque post se rationabilium, hoc est, rationis participantium possidere primordia. Divinae naturae quinta theoria in summa ac vera *Intelligentia* versatur; intellectus enim est intelligens omnia, priusquam fiant. Ac per hoc quinta in ordine primordialium cognoscitur per seipsam intelligentia, cujus participatione intelligunt, quaecunque intelligunt, et intellectus sunt; ipsa vero prima participatio summae ac verae intelligentiae condita est. Sexta contemplatio divinae naturae in vera summaque *Sapientia* constituitur. Hinc non immerito inter primordiales causas sexto loco per seipsam sapientia collocatur, quae prima participatio est summae ac verae sapientiae, participatione vero sui omnibus post se sapientibus sapienti causa creata est. Verae ac summae naturae septima contemplatio est, quae considerat summam ipsius ac veram virtutem. Ac per hoc per seipsam *Virtus* inter primordiales septimam sedem occupat, et est prima participatio summae ac verae virtutis; ceterae vero post eam virtutum species participationes ipsius sunt. Octavus theoriae gradus est, in quo mens pura summa veraque divinae naturae beatitudinem intuetur. Cujus prima participatio est per se *Beatitudo*, quam veluti octavam primordialium participant, beataque sunt, quaecunque post se beata sunt, omnia. Nona in ordine theoria divinae ac summae veritatis, cujus prima participatio est per seipsam *Veritas*, post quam et per quam quasi primordialium nonam vera sunt, quaecunque vera sunt, omnia. Decima ponitur per seipsam *Aeternitas*, quae prima participatio est summae ac verae aeternitatis, et post quam et per quam aeterna sunt, quaecunque aeterna sunt, omnia. Eadem ratio est de *Magnitudine*, de *Amore* et *Pace*, de *Unitate* et

Perfectione: per has enim primordiales causas a summa omnium causa descendunt, quaecunque magnitudinis, amoris, pacis, unitatis, perfectionis participantia sunt.

Sufficiunt haec, ut arbitror, ad ea, quae volumus, manifestanda. Praedicta siquidem theoria uniformiter in omnibus rerum omnium principiis, in infinitum progredientibus, mentis obtutibus deiformiter aridet ubique, sive in his, quae et intelligi et nominari possunt, sive in his, quae solo intellectu percipiuntur, significationibus tamen deficiunt, sive in his, quae nec intellectu comprehenduntur, nec nominationibus exprimuntur; fugiunt enim omnem sensum omnemque mentis contuitum; nimia siquidem altitudinis suae claritate obscurantur. In ipso enim sunt, de quo Apostolus dixit: *Qui solus habet immortalitatem, et lucem habitat inaccessibleem*. Nec mirum, si causae primordiales in infinitum protendantur. Ut enim prima omnium causa, ex qua, et in qua, et per quam, et ad quam conditae sunt, infinita est, ita et ipsae finem nesciunt quo claudantur, praeter Creatoris sui voluntatem.

Et notandum, quod ordo iste primordialium causarum, quem a me exigis, ad certum progrediendi modum inconfuse discerni non in ipsis, sed in theoria, hoc est, in animae contuitu quaerentis eas, earumque, quantum datur, notitiam in seipso concipientis, eamque quodammodo ordinantis constitutus sit, ut de eis certum aliquid puraque intelligentia definitum pronuntiare possit. Ipsae siquidem primae causae in seipsis unum sunt, et simplices, nullique cognito ordine definitae, aut a se invicem segregatae; hoc enim in effectibus suis patiuntur. Et sicut in monade, dum omnes numeri sola ratione subsistunt, nullus tamen numerus ab alio numero discernitur; unum enim sunt, et simplex unum, et non ex multis compositum unum, siquidem ex monade omnis numerorum multiplicatio progreditur in infinitum, non autem monas ex multiplicibus et a se progredientibus numeris veluti in unum collectis conficitur: similiter primordiales causae, dum in principio omnium, in Verbo videlicet Dei unigenito, substitutae intelliguntur, unum simplex atque individuum sunt, dum vero in effectus suos in infinitum multiplicatos procedunt, numerosam ordinatamque sui pluralitatem recipiunt, non quia causa omnium ordo non sit vel ordinatio, vel per seipsam ordinatio in principiis rerum non numeretur, cum omne ordinatum participatione ipsius sit ordinatum; sed quia omnis ordo in summa omnium causa, et in ipsius prima participatione unus ac simplex est, nullisque differentiis discernitur, ubi omnes

ordines a seipsis non discrepant, quoniam unum inseparabile sunt, unde rerum omnium multiplex ordo descendit.

Ordo itaque primordialium causarum juxta contemplantis animi arbitrium constituitur, in quantum earum cognitio de divinis causis disputantibus datur. Licet enim pie ac pure philosophantibus ab unaquaque earum, prout vult, inchoare, et per ceteras mentis oculum, qui est vera ratio, ordine quodam contemplationis convolvere, omnes, quascunque potest, percipiens, et in qualicunque earum terminum suae theoriae constituere. Sicut nunc intentionis nostrae humilis capacitas ex bonitate primordialium causarum, veluti quodam ordine constitutarum, numerum coepit computare, et in ea, quae dicitur per seipsam perfectio, veluti quinto decimo loco constituta finem exemplo dedit, quoniam exempli gratia has principales causas pro viribus intentionis suae elegit, et, ut ei visum est, ordinavit, non quod ita natura sua sint constitutae, ubi omnia unum sunt, et simul et simpliciter sunt, sed quod quaerentibus eas, deque eis quiddam exempli gratia proferre volentibus, sic vel sic, et multipliciter, et infinite, divino radio illuminante, in theophaniis suis solent apparere. Et ut hoc exemplo rerum sensibilium clarius elucescat, centrum et circumscriptum ei circulum diligenter intuere, rectasque lineas a centro inchoatas, et ad circulum porrectas, ibique terminatas.

Discipulus. Saepe hoc aspexi, seu in animo per phantasiam interius, seu in figura visibili corporeaque exterius sensui subjecta.

Magister. Non intuitus es, quomodo omnes lineae in centro adunantur, ut nulla illarum ab aliis discerni possit, nimirum, quia omnes in eo unum sunt, et nullo modo a seipsis discrepant, ita ut rationabiliter non junctura linearum in unum, sed fons atque principium simplex et individuum, ex quo sive naturaliter, sive arte, multiplex linearum numerus procedit, centrum definiatur; est enim centrum universale linearum initium, in quo omnes unum sunt.

Discipulus. Hoc quoque in geometricis rationibus mihi apertissime suasum. Sed haec omnia plus animo quam sensu percipiuntur, sive interius per phantasiam, sive exterius per sensum de talibus velit quis disputare.

Magister. Recte dicis; haec enim et hujusmodi pura mentis acie dijudicantur. Vides, ni fallor, in prima linearum progressionem ab ipsa unitate, quae in centro est, quantum sibi invicem lineae conjuguntur, ut vix di-

scerni a se invicem possint. Dum vero longius a centro protenduntur, latius paululum spatia, quibus a se invicem segregantur, crescere incipiunt, donec ad extremum circulum, quo finiuntur, perveniant; ubi latissima sua diastemata mesurantur, hoc est, spatia inter lineas constituta, quae sibi invicem aequalia sunt, ut nulla eorum latiora aut angustiora aliis reperiantur. Quemadmodum et in ipsis lineis una eademque longitudo est in tantum, ut earum nullae longiores aliis aut breviores sint, naturali rationabilique aequalitate in utrisque servata, in latitudine spatiorum dico et in longitudine linearum.

Discipulus. Ita est, et plane intelligo.

Magister. Quid, si velis spatiorum et linearum numerum dignoscere, et in ordinem quendam redigere? Num potes speciale spatium, lineamve specialiter invenire, ex quo, vel ex qua naturaliter ac proprie incipias?

Discipulus. Mihi quaerenti non occurrit. Tanta siquidem aequalitas in his praevalet, ut nullum spatium ab alio, nulla linea ab alia per differentiam quandam seu proprietatem possit discerni. Nam et ille circulus, intra cujus ambitum omnia colliguntur, ita sibimet in seipso similis est, ut nulla pars ejus ab alia discernatur, seu natura, seu arte. Continua namque quantitate pollet, ac per hoc nullo certo principio inchoat, nullo constituto fine concluditur, sed totus sibimet in toto et principium est, et finis subsistit. Hinc est, quod circularis motus ἀναρχος a Graecis, hoc est, principio carens recte nominatur, aliorumque motuum, id est, recti et obliqui, obtinet principatum.

Magister. In his omnibus non falleris, ut opinor; non enim aliter vera edocet ratio. Num itaque cernis, quod nulla lex figurarum tibi obstat, vel te cohibet, ut ab omni spatio seu linea incipias totam figuram et ordinare et numerare? Sic enim imperat ratio. Ac per hoc quot spatia lineaeque sunt, tot principia finesque numerandi et ordinandi fieri possunt.

Discipulus. Huic etiam conclusioni non resisto; sed, quorsum tendat, expecto nosse.

Magister. Non aliorum, nisi ut luce clarius cognoscamus, summos theologos eorumque pedisequos omnino posse, nulla ratione obstante, et ab omnibus primordialibus causis contemplationis eorum initium sumere, et in omnibus, prout cuique visum fuerit, ipsius contemplationis finem constituere, ita ut, quot primordiales causae sint, et, ut cautius eloquar, quot in contemplantium intellectibus quoque modo formantur, seu

formari possunt, tot earum ordines numerosaque pluralitas recte philosophantibus juxta capacitatem singulorum theoriae, prout quisque voluerit, mirabili divinae providentiae dispositione ultro sese offerunt; et dum haec in mentibus theorizantium divinae disciplinae divinarumque theophaniarum modis diversis mirabilibusque peraguntur, ipsae per seipsas omnium, quae sunt, primordiales rationes uniformiter et incommutabiliter in Verbo Dei, in quo factae sunt, unum et id ipsum ultra omnes ordines omnemque numerum aeternaliter subsistunt.

Discipulus. Clare jam video tuae intentionis ratiocinationisque finem, siquidem, ut arbitror, nil aliud suadere contendis, nisi ut in ipsis principiis rerum nullus ordo naturaliter specialis quaeratur. Et merito. Quis enim in his, quae supra omnem numerum omnemque ordinem excelsitudine suae naturae a conditore omnium creata sunt, ordinem vel numerum rationabiliter quaesierit, dum sint omnis numeri omnisque ordinis initia in semetipsis sibi invicem unita, et a nullo inferioris naturae contuitu discreta? Sola siquidem gnostica conditoris earum virtus eas numerare, discernere, multiplicare, ordinare, dividere non incongrue creditur posse. Quoniam vero modo quodam incognito, utraque naturam reperto, in theophaniis suis mentibus contemplantium conformantur, in eis etiam et multiplicari, et dividi, et numerari posse dignoscuntur, in intellectibus dico, prout datur eis contemplantium. Ac per hoc conficitur, eas, id est primordiales causas, nullum ordinem intellectui, vel sensui cognitum in semetipsis recipere; in earum vero theorico, hoc est, contemplative animo quosdam ordines diversos atque multiplices conceptione quadam intelligentiae procedente in ratione per quasdam imaginationes verisimiles nasci.

John Scotus Erigena, *Periphiseon, id est De divisione naturae*, liber tertius; J.-P. Migne, *Patrologia latina*, 122, 622-6.

[cfr. Iohannis Scotti seu Eriugena *Peryphiseon - Liber Tertius*, ed. E.A. Jeuneau, Turnholti 1999, 7-14 (CCCM CLXIII), NdC]

BIBLIOGRAFIA DI FRANCES A. YATES

SARA MUZZI

Lo scopo di questa piccola bibliografia è di mostrare la ricchezza della produzione di Frances A. Yates e le traduzioni in italiano delle sue opere. Non vengono segnalate le Lettere e le Recensioni, andrà pertanto integrata con: *Elenco degli scritti di Frances A. Yates*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, Roma-Bari 1988, 2006³, 260-271.

1913

Snowpine Country, in *Glasgow Weekly Herald*, 15 marzo.

1925

English Actors in Paris during the Lifetime of Shakespeare, in *Review of English Studies*, 1 (1925) 392-403.

1927

Some new Light on 'L'Écossaise' of Antoine de Montchrétien, in *Modern Language Review*, 22 (1927) 285-297.

1929

John Florio at the French Embassy, in *Modern Language Review*, 24 (1929) 16-36.

1931

The Importance of John Elior's 'Ortho-epia Gallica', in *Review of English Studies*, 7 (1931) 419-430.

1934

John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England, Cambridge, 364 pp. ; rist. New York 1968.

1936

A Study of Love's Labour's Lost, Cambridge, VII-224; rist. Folcroft, Pa., 1973; Norwood, Pa., 1975; Philadelphia 1976.

A Study of Love's Labour's Lost. The Marriage of the 9th Earl of Northumberland, in *Notes & Queries*, 171 (1936) 31.

1937

Italian Teachers in Elizabethan England, in *Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937) 103-116.

1938/39

Giordano Bruno's Conflict with Oxford, in *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938/39) 227-242; trad. it. *Giordano Bruno e la disputa con i Dottori di Oxford*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 11-28.

1939/40

The religious Policy of Giordano Bruno, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3 (1939/40) 181-207; trad. it. *La politica religiosa di Giordano Bruno*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 29- 57.

1942

Shakespeare and the Platonic Tradition, in *University of Edinburgh Journal*, 12 (1942) 2-11.

1943

The emblematic Conceit in Giordano Bruno's 'De gli eroici furori' and in the Elizabethan sonnet Sequences, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1943) 101-121; rist. in *England and the Mediterranean Tradition*, Oxford 1945, 81-101; trad. it. *Il contenuto simbolico negli <<Eroici furori>> di Giordano Bruno e nei canzonieri elisabettiani*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 59-90.

An Italian in Restoration England, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1942) 216-220.

1944

Paolo Sarpi's 'History of the Council of Trent' in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7 (1944) 123-143.

1947

The French Academies of the sixteenth Century, (Studies of the Warburg Institute 15), London, XII-376; rist. Nendeln 1968; London 1988; trad. francese *Les Académies en France au 16. siècle*, traduzione di T. Chaucheyras, Paris 1996.

Queen Elizabeth as Astrea, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10 (1947) 27-82.

1950

Le Warburg Institute et les études humanistes, in *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV et XVI siècles*, Paris, 343-347.

1951

Transformations of Dante's Ugolino, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951) 92-72.

Antoine Caron's Paintings for triumphal Arches, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951) 132-134.

Giordano Bruno: some new Documents, in *Revue internationale de philosophie*, 5 (1951) 174-199; trad. it. *Giordano Bruno: nuovi documenti*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di A. Rojec, Roma-Bari 1988, 2006³, 117- 136.

1952

Allegorical Portraits of Queen Elizabeth I at Hatfield, (Hatfield House Booklet 1), London, 8 pp.

1954

The Art of Ramon Lull, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954) 115-173; trad. catalana in F. YATES, *Assaigs sobre Ramon Llull*, a cura di L. Badia, Barcelona 1985.

Dramatic religious Processions in Paris in the late sixteenth Century, in *Annales musicologiques*, 2 (1954) 215-270.

Poésie et musique dans le 'Magnificenses' au mariage du Duc de Joyeuse, Paris, 1581, in *Musique et poésie au XVI siècle*, 241-264.

Considérations de Bruno et de Campanella sur la monarchie française, in *L'art de la pensée de Léonard de Vinci. Communications du Congrès international*, Paris-Algiers, 409-422; trad. it., *Bruno e Campanella sulla monarchia francese*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 137-145.

1955

The Ciceronian Art of Memory, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, 875-903.

1956

Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571, in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, 61-84.

1957

Elizabethan Chivarly: the Romance of the Accession Day Tilts, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957) 4-25.

1959

The Valois Tapestries, (Studies of the Warburg Institute 23); II ed. London 1975, London 1999.

Boissard's Costume-Book and two Portraits, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22 (1959) 365-366.

La Teoria Luliana de los elementos, in *Estudios Lulianos*, 3 (1959) 237-250.

1960

Ramon Lull and John Scotus Erigena, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960) 1-44; trad. catalana in F. YATES, *Assaigs sobre Ramon Llull*, a cura di L. Badia, Barcelona 1985.

Charles Quint et l'idée d'empire, in *Les Fêtes de la Renaissance*, II, Paris, 57-97.

La Teoria Luliana de los elementos, in *Estudios Lulianos*, 4 (1960) 45-62, 151-166.

1962

Ramón Llull y Johannes Scotus Eriugena, in *Estudios Lulianos*, 6 (1962), 71-81.

Religious History in the Valois Tapestries, in *Proceedings of the Huguenot Society of London*, 20 (1962) 324-340.

1964

Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London-Chicago, XIV-466; rist. New York 1969; London 1971 e 1978; Chicago 1979; London 1999; *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, introduzione di J. B. Trapp, London 2002; trad. spagnola *Giordano Bruno y la tradicion hermetica*, traduzione di D. Bergada, Barcelona 1983; trad. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, traduzione di R. Pecchioli, Bari 1969, 2006⁹.

1965

Giovanni Pico della Mirandola and Magic, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, I, Convegno Internazionale, Mirandola 1963, Firenze, 159-203.

1966

The Art of Memory, London-Chicago, XV-400; Harmondsworth 1969; Chicago 1974; London 1999; trad. it. *L'arte della memoria*, traduzione di A. Biondi, Torino 1972, 1991⁴; *L'arte della memoria*, con uno scritto di E. H. Gombrich, Torino 1993, 2007³; trad. francese *L'art de la mémoire*, Paris 1966; trad. spagnola *El arte de la*

memoria, Madrid 1974; trad. catalana cap. 8 e cap. 9 in F. YATES, *Assaigs sobre Ramon Llull*, a cura di L. Badia, Barcelona 1985, 189-212.

1967

The Stage in Robert Fludd's Memory System, in *Shakespeare Studies*, 3 (1967) 138-166.

The allegorical Portraits of Sir John Luttrell, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London, 149-159.

Raymond Lull, in *New Catholic Encyclopedia*, VIII, 1074-1076.

Giordano Bruno, in *Encyclopedia of Philosophy*, New York, 405-408; trad. it. *Giordano Bruno. Una nota biografica*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di A. Rojec, Roma-Bari 1988, 2006³, 105-115.

Hermeticism, in *Encyclopedia of Philosophy*, New York, 489-490.

The Hermetic Tradition in Renaissance Science, in *Art, Science and History in the Renaissance*, a cura di C. S. Singleton, Baltimore, 255-274; trad. it. *La tradizione ermetica nella scienza rinascimentale*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 147-174.

1968

Architecture and the Art of Memory, in *Architectural Design*, dicembre, 537-578.

1969

Theatre of the World, London-Chicago, XIV-218; Chicago 1971; London 1987; trad. giapponese, Tokyo 1978; *Theatrum orbis*, ed. italiana a cura di T. Provvidera, Torino 2002.

1972

The Rosicrucian Enlightenment, London-Boston, XV-269; St. Albans 1975; Boulder 1978; London 1999; London 2004; trad. tedesca *Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes*, Stuttgart 1975; trad. it. *L'Illuminismo dei Rosa-Croce*, traduzione di M. Rovero, Torino 1976, 1985³; trad. francese *La Lumière des Rose-Croix*, Paris 1978; trad. francese *La Lumière des Rose-Croix: l'illuminisme rosicrucien*, traduzione di M. D. Delorme, Paris 1985; trad. spagnola *El iluminismo rosacruz*, traduzione di R. G. Ciriza, Madrid 1999.

1975

Astrea. The imperial Theme in the sixteenth Century, London, XVI-233; Harmondsworth 1978; London 1993, London 1999; trad. it. *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, introduzione di A. Biondi, traduzione di E. Basaglia, Torino 1978, nuova ed. Torino 1990, 1996, 2001; trad. giapponese, Tokyo 1982.

Shakespeare's last Plays: a new Approach, London, XI- 139, ed. americana *Majesty and Magic in Shakespeare's last Plays*, Boulder 1978; London 1999; trad. it. *Gli ultimi drammi di Shakespeare: un nuovo tentativo di approccio*, traduzione di C. Gabrieli, Torino 1979, 1987³; trad. giapponese, Tokyo 1980.

Magic in Shakespeare's last Plays, in *Encounter*, 44 (1975) 14-22 (cap. IV di *Shakespeare's last Plays*).

1976

Lodovico da Pirano's Memory Treatise, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester-New York, 111-122.

Magia e scienza nel Rinascimento, in *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, a cura di C. Vasoli, Bologna, 215-237(capp. VIII e IX dell'ed. it. di *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*).

1977

Elizabethan Neoplatonism reconsidered: Spenser and Francesco Giorgi, (Society for Renaissance Studies, Occasional Papers 4).

Did Newton connect his Maths and Alchemy?, in *Times Higher Education Supplement*, 18 marzo.

1979

The occult Philosophy in the Elizabethan Age, London, X-217; London 1999; trad. it. *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, traduzione di S. Mobiglia, Torino 1982; Torino 2002; Milano 2007.

1980

Architecture and the Art of Memory, in *Architectural Association Quarterly*, 12 (1980) 4-13.

1981

Chapman and Dürer on inspired Melancholy, in *University of Rochester Library Bulletin*, 34 (1980) 25-44.

Renaissance Philosophers in Elizabethan England: John Dee and Giordano Bruno, in *History and Imagination. Essays in Honour of H. R. Trevor-Roper*, London, 104-114; trad. it. *Due filosofi rinascimentali dell'Inghilterra elisabettiana: John Dee e Giordano Bruno*, in F. A. YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, traduzione di M. De Martini Griffin, Roma-Bari 1988, 2006³, 91-103.

Architectural Themes, in *AA Files. Annals of the Architectural Association*, 1 (1981) 29-53.

The Hermetic Tradition in Renaissance Science, in *Natuurwetenschappen van Renaissance tot Darwin*, a cura di H. A. M. Snelders e K. van Berkel, The Hague, 55-74.

1982

Lull and Bruno. Collected Essays, I, London, XII-279; London 1999; trad. spagnola *Ensayos reunidos. I. Lulio y Bruno*, traduzione di T. Segovia, (Colección Popular 438), Mèxic 1990, 398 pp.; trad. francese *Raymond Lulle et Giordano Bruno*, traduzione di M. Zaghera, Paris 1999.

The occult Philosophy in the Elizabethan Age, in *Humanities in Review: Volume I*, a cura di R. Dworkin, K. Miller e R. Sennett, Cambridge, 201-217.

1983

Renaissance and Reform: the Italian Contribution. Collected Essays, II, London, XII-273; London 1999, trad. spagnola *Ensayos reunidos. II. Renacimiento y Reforma; la contribución italiana*, traduzione di T. Segovia, (Colección Popular 445), Mèxic 1990, 441 pp.

1984

Ideas and Ideals in the North European Renaissance. Collected Essays, III, London, XII-356; London 1999.

INDICE GENERALE

MICHELA PEREIRA, <i>Presentazione</i>	5
MAURIZIO CAMBI, <i>Frances A. Yates e la clavis lulliana</i>	9
SARA MUZZI - LIVIA CASES, <i>Nota alla traduzione</i>	33
FRANCES A. YATES, <i>Saggi sull'Arte di Raimondo Lullo</i>	35
Introduzione	37
1. L'Arte di Raimondo Lullo: un approccio tramite la teoria lulliana degli elementi	45
1.1. Il <i>Tractatus</i> e la medicina astrologica	65
1.2. Il <i>Tractatus</i> e l'alchimia	68
1.3. Altre prove dell'atteggiamento di Lullo verso l'astrologia degli elementi	71
1.4. Il <i>Liber contemplationis in Deum</i>	72
1.5. La <i>Doctrina pueril</i>	74
1.6. <i>Felix</i> o il <i>Libre de meravelles</i>	76
1.7. <i>Blanquerna</i>	82
1.8. Il <i>Libre de Orde de cavalleria</i>	84
1.9. Il <i>Liber de ascensu et descensu intellectus</i>	87
1.10. L' <i>Arbor scientiae</i>	90
1.11. L'albero del cielo e l'albero degli elementi	96
1.12. Esemplarismo elementare	101
1.13. L'Arte come logica	109
1.14. Lullo e gli Arabi	115
1.15. Lullo e la tradizione agostiniana	118
1.16. Conclusione	124
1.17. Appendice I	126
1.18. Appendice II	129
1.19. Appendice III	134

2. Raimondo Lullo e Giovanni Scoto Eriugena	139
2.1. Libro I. <i>Creat et non creatur</i> . Dio come la fonte di tutto ...	147
2.2. Libro II. <i>Creatur et creat</i> . Le cause primordiali	147
2.3. Libro III. <i>Creatur et non creat</i> . Gli elementi, e tramite essi tutto ciò che è generato nel tempo e nel luogo	151
2.4. Libri IV e V. <i>Nec creat nec creatur</i> . Dio come fine di tutto	154
2.5. Appendice: Giovanni Scoto Eriugena sulle cause primordia- li e il cerchio	197
SARA MUZZI, <i>Bibliografia di Frances A. Yates</i>	203
Indice generale	211