

## 1 **Un unicum**

**Sommario** 1.1 Ipotesi sull'autore e sulla datazione del testo. – 1.2 Innovazioni ed eccentricità.

### 1.1 **Ipotesi sull'autore e sulla datazione del testo**

Il *Fiore dei conversi* è un poemetto in sonetti ritornellati realizzato presumibilmente attorno alla fine del sec. XIV, in cui il protagonista, che non rivela mai il proprio nome, narra il viaggio da lui compiuto, mentre è ancora in vita, nell'aldilà, sotto la guida e la scorta di una saggia guida, a cui spesso si rivolge con l'appellativo *duca*.

Nessuna informazione è pervenuta in merito all'autore dell'opera: il fatto non è così infrequente nella letteratura medievale e, dato il contesto in cui ci si trova – come meglio si dirà tra poco –, più che un semplice accidente dovuto alla trasmissione del testo, potrebbe essere il risultato di una strategia deliberata.<sup>1</sup> In ogni caso, diversi indizi di natura testuale invitano a identificare chi ha composto il poemetto con un individuo afferente al variegato universo religioso trecentesco.

Un primo suggerimento in tal senso si rinviene nell'affermazione contenuta nel sonetto CXLIX, vv. 14-16: «sì ch'io 'ntesi ben quel ch'ei dicieno | e qui lo pono in questi legier versi | per mi' essempro e degli altri conversi»; l'io-narrante – che coincide con il protagonista dell'intera vicenda – afferma di voler trascrivere il testo dell'inno che ha appena ascoltato cantare dalle anime dei giusti che popolano

---

**1** Per il tema dell'autorialità e dell'anonimato nei testi medievali cf. Delle Donne 2016 e i relativi e specifici rimandi bibliografici.

un giardino dalle fattezze di un *hortus conclusus* situato sulla Luna, affinché sia lui che gli altri *conversi* possano trarne un giovamento utile alla loro edificazione spirituale. Il tecnicismo adoperato designa una specifica categoria strutturata all'interno del monastero medievale, cioè chi vive presso un ordine religioso senza aver preso i voti e si adopera in mansioni di servizio. Questo elemento è sintomatico per capire qualcosa di più sull'autore del testo in questione, testo che si potrebbe allora considerare come il frutto del lavoro e delle riflessioni di un laico, o forse di un individuo in via di formazione per ricevere gli ordini sacri, come i numerosi e puntuali rimandi alle Sacre Scritture e a opere di natura esegetico-patristica, schiettamente teologica o più genericamente catechistico-dottrinaia sembrano lasciar intendere.<sup>2</sup>

Si è pensato pertanto di proporre l'intitolazione *Fiore dei conversi*, così da sottolinearne il possibile bacino di riferimento ideologico-culturale e, al contempo, la tipologia testuale: in quattro occasioni (CXXXVIII 16, CCXXX 6, CCXXXIII 2, CCCXVII 15) con il sostantivo *fior* viene indicata infatti nel poemetto la singola tessera testuale corrispondente al sonetto.<sup>3</sup>

Riguardo a una più precisa datazione del testo, si dovrà segnalare una possibile spia nel sonetto CCCII 1-4: «I' remirava pur la croce bella | du' se distese la cristi[a]na pianta, | che mill' e trecento cinque con ottanta | anni è stata sopra a questa stella», con cui l'autore si riferisce al germogliare del cristianesimo e ai benefici effetti da esso scaturiti per l'umanità, che da allora può aspirare alle mete celesti e alla vita eterna.

Questo riferimento all'anno 1385 – pur da trattare con cautela – si allinea comunque con gli esiti paleografici<sup>4</sup> e pare potersi confermare anche sulla base del suo contenuto, un poemetto che è collocabile nel grande alveo dell'epigonismo dantesco trecentesco.

## 1.2 Innovazioni ed eccentricità

Originalità dell'invenzione narrativa e singolarità dell'aspetto formale sono indubbiamente i due tratti più significativi che contraddistinguono il *Fiore dei conversi*.

<sup>2</sup> Cf. § 3.1.3 e 3.1.4.

<sup>3</sup> La professoressa Sara Ferrilli, che ringrazio per l'osservazione, sollecita a interrogarsi sulla possibilità di intitolare il poemetto *Fiori dei conversi*, a motivo della presenza di una pluralità di componimenti. La scelta di optare per la forma singolare *Fiore* è stata tuttavia preferita con lo scopo di valorizzare – già a livello di intitolazione – la qualità poematica che contraddistingue la serie, mettendo in risalto il suo carattere macrotestuale. In tal senso il plurale *Fiori* avrebbe potuto risultare forse meno pregnante. Si aggiunga, inoltre, che il titolo scelto viene favorito anche in conformità con un altro contributo da me pubblicato sul medesimo testo, cf. Ferrando 2023.

<sup>4</sup> Cf. § 6.1.1.

Il lavoro dell'anonimo autore, chiaramente collocabile, come anticipato, sul versante dell'epigonismo dantesco, sia per le tematiche che per lo spirito di fondo, costituisce una frangia estrema dello sperimentalismo trecentesco, tanto nel comportamento dinanzi alle *auctoritates* quanto per ciò che concerne la soluzione metrica adottata.<sup>5</sup> L'atteggiamento di attiva rielaborazione dei materiali delle fonti ispiratrici e di marcata divergenza rispetto ai canoni rappresenta senz'altro la cifra significativa del testo.<sup>6</sup>

Infatti, se in termini di complessivo impianto narrativo il poemetto rientra a pieno titolo nel campo dei racconti di viaggi allegorici e di visioni inerenti la visita dei regni dell'oltremondo – sorti sulla scia della fascinazione esercitata dalla *Commedia* dantesca e aventi nell'enciclopedico e incompiuto *Dittamondo* di Fazio degli Uberti l'esponente più significativo –, per quanto riguarda taluni snodi delle singole vicende e per la sua impronta specificamente didascalico-dottrinarina esso presenta una spiccata inusualità.<sup>7</sup>

L'ambito che fornisce più numerosamente e più vistosamente gli indizi dell'unicità dell'opera è la configurazione della geografia dell'aldilà.

Il discepolo-protagonista e la sua guida – la quale assume su di sé le funzioni del Virgilio, ma anche, per certi versi, della Beatrice di dantesca memoria – non visitano direttamente tutti e tre i regni dell'oltremondo, ma soltanto due, i corrispettivi del purgatorio e del paradiso. Il mondo infernale riceve l'attenzione della scena soltanto mediante il racconto in flashback del *duca*-accompagnatore, che, avendo avuto modo, nel suo passato, di recarvisi personalmente, fornisce una dettagliata descrizione delle pene a cui sono sottoposti i dannati, così da instillare nell'animo del suo allievo – in procinto di intraprendere un cammino di conversione spirituale che possa liberarlo dalla schiavitù dei vizi – il terrore per le irrimediabili conseguenze del peccato e, al contempo, il desiderio di incamminarsi risolutamente sulla via delle virtù. L'estromissione dalle tappe del viaggio della discesa al regno ctonio – che di fatto resta estraneo all'esperienza diretta del pellegrino-narratore, il quale ne ha potuto personalmente immaginare i pericoli soltanto grazie a una visione avuta in sogno (XV) – potrebbe essere considerata come un modo per esorcizzare e allontanare – non soltanto dall'attenzione del protagonista dalla morale ancora malferma, ma anche da quella del lettore – il pericolo della dannazione eterna che la descrizione

---

5 Per un discorso più dettagliato inerente la metrica si rinvia sin d'ora al cap. 5.

6 Per questa questione cf. in particolare § 3.1.1.

7 Per un quadro di riferimento bibliografico sulla produzione dei poemi didascalico-allegorici di imitazione dantesca cf. Sapegno 1955, cap. 3: 114-41; si veda poi Tartaro 1972 e Ciociola 2001, cap. 3: 137-200 e cap. 5: 223-70. Alcune riflessioni aggiornate sul tema sono presenti anche in Itri, Mazzucchi 2022.

dell'universo delle tentazioni necessariamente evoca. Il tradizionale itinerario del viaggio allegorico è così reso mutilo della fisica presenza del primo regno, genericamente indicato come uno spazio sotterraneo (*sub terra*), privato della solenne articolazione delle cornici di impronta dantesca – fatto ancor più significativo se si considera che la *Commedia* ha un valore centrale nel poemetto – o di qualche altro genere di classificazione delle pene, e liquidato nell'intervallo di pochi sonetti (VIII-XX). Accanto al curioso espediente del racconto rapidamente 'riportato', la riflessione sulla colpa è altresì declinata mediante una più approfondita disquisizione sui sette vizi capitali. L'argomento è sviscerato attraverso la figura allegorica dell'*arbor vitiorum*, qui mutata nelle sembianze di uno spregevole cespuglio dalle sette fronde, la cui radice, ossia la superbia, ha attecchito rigogliosamente presso il giardino del protagonista, figurazione della sua anima.<sup>8</sup>

Sarà opportuno segnalare sin d'ora che tra le novità più forti rispetto al modello dantesco vi è la pressoché totale assenza di altri spiriti dell'aldilà – oltre al maestro – con la funzione di interlocutori: l'unico vero interlocutore del protagonista per tutto il corso del viaggio resta il *duca*. Alla sua voce si alterna, ma più raramente, quella di qualche rappresentazione allegorica; ma nulla si ritrova di quegli incontri e di quegli scambi di battute con le anime dei trapassati che, nel modello della *Commedia*, Dante riconosce nella

<sup>8</sup> La raffigurazione allegorica dei vizi (ma anche delle virtù) secondo lo schema dell'albero conosce una lunga tradizione (sul tema cf. il fondamentale saggio di Ciociola 1989). La sua disseminazione, sia a livello iconografico che codicologico, è attentamente argomentata in Bolzoni 2002, cap. 3: 102-44, con una relativa copiosa bibliografia. Risulta alquanto interessante l'analisi che l'autrice conduce attorno alla presenza dell'immagine dell'albero e allo schema del settenario in alcune delle *Laude* di Iacopone da Todi (cf. Iacopone, *Laude*, 124 e ss.), repertorio al quale, *mutatis mutandis*, l'autore del poemetto potrebbe aver facilmente attinto, in ragione di una contiguità di tipo geografico-linguistico (il sostrato culturale umbro), religioso e tematico (un'elaborazione parenetico-dottrinarica) che pare confermata anche dalla presenza di specifici rimandi testuali alla produzione del Tuderse sparsi in vari sonetti (cf. § 3.1.3). Si consideri inoltre, ai fini di questo discorso, Delcorno 2007. Oltre a questo principale canale, tra le altre plausibili fonti di ispirazione – vuoi grazie alla frequentazione diretta dei testi, vuoi grazie all'esistenza di un immaginario comune e consolidato – per la figura qui proposta, andranno almeno citate la *Summa virtutum ac vitiorum* del domenicano duecentesco Guglielmo Peraldo (William Perault) – opera strutturata sullo schema ad albero che godette di una straordinaria fortuna e diffusione (su cui cf. <https://www.mirabileweb.it/title/summa-de-vitiis-title/190712>) – e, in senso più generale, tutta la produzione costituita da sermoni e trattati di mano di religiosi e predicatori sorta sul tema: valga come esempio per tutti – oltre alla produzione esegetico-sermonistica del domenicano Domenico Cavalca – in particolare per il motivo del vizio-radice, il trattato di Iacopo Passavanti, *Specchio della vera penitenza*, soprattutto il cap. III, nel quale sono declinate diverse tipologie di superbia alla luce dei passi delle Scritture e della letteratura patristica che ha affrontato l'argomento, comune bacino di riferimento per chi si cimentasse a ragionare sulla questione. Per un quadro più ampio della percezione dell'importanza dei vizi cf. ad es. Casagrande, Vecchio 2000. Ringrazio il professor Claudio Ciociola per gli spunti di indagine e di riflessione che mi ha voluto suggerire per la stesura delle presenti considerazioni.

sua peregrinazione e che, con la loro presenza, contribuiscono a conferire al poema un profilo di marcata storicità.

Altro aspetto meritevole di attenzione è la struttura della seconda dimensione della narrazione, l'equivalente del tradizionale 'purgatorio'. Sarà doveroso segnalare innanzitutto che proprio quest'ultimo termine non compare mai: sono adoperati altri indizi che permettono di capire chiaramente che comunque di 'purgatorio' si stia trattando. Al lettore viene lasciato intendere che, una volta terminato il ragionamento sulle condizioni dei dannati e l'illustrazione delle sette colpe capitali, l'allievo e la sua guida muovono i loro passi in direzione di una 'salita', che nel corso della narrazione si noterà – seppur soltanto mediante qualche cenno sporadico – sempre meglio corrispondere al ripidissimo pendio di una montagna smisuratamente alta (*aspro monte*). In tal modo inizia a profilarsi l'orizzonte del purgatorio, la cui configurazione fisica non si limita alla vetta da scalare – benché spogliata, in analogia con quanto avvenuto per il caso dell'inferno, delle sue balze e delle sue cornici – ma assume dei contorni molto più ampi e – almeno secondo le conoscenze di chi scrive – del tutto inediti.<sup>9</sup> Difatti, la trasformazione spirituale che interessa il narratore, propriamente il tempo del suo travaglio verso una nuova morale e della sua 'purgazione', non si compie nettamente nel corso della scalata della montagna purgatoriale, ma si estende all'attraversamento delle sfere celesti, che egli compie volando: insomma, anche i sette cieli che separano la terra dall'empireo, la dimora di Dio, concorrono attivamente alla conversione spirituale del protagonista e partecipano con i loro influssi in maniera determinante alla definitiva purificazione della sua anima.<sup>10</sup> I confini del purgatorio tradizionale risultano così dilatati al perimetro di quella regione del cosmo che il modello per eccellenza del viaggio oltremondano, la *Commedia* dantesca, aveva definito come già pertinenza del terzo regno. Ma a stupire ulteriormente, e forse maggiormente, è la constatazione che in questa seconda zona della purificazione, corrispondente ai cieli dei sette pianeti dell'impianto cosmologico tolemaico, il Maligno possa esercitare ancora proficuamente i suoi influssi, nel tentativo di sottrarre al loro destino di beatitudine eterna le anime che stanno

**9** È difficile stabilire se, a quali fonti e in quale misura l'anonimo autore potrebbe aver attinto per ideare la strutturazione 'anomala' del suo purgatorio. Si potrà forse ipotizzare che sia stato in parte tenuto presente quell'ampio immaginario scaturito attorno alle opere di san Patrizio e Iacopo da Varagine o alle teorizzazioni dei commentatori danteschi (come Alberico da Rosciate e Benvenuto da Imola). Per un panorama della genesi e delle forme della geografia purgatoriale si prenda in esame almeno Le Goff 2014.

**10** I ragionamenti sulla natura delle influenze astrologiche si inseriscono nell'ampio dibattito culturale particolarmente caro alla sensibilità medievale a cui allude anche Dante in più occasioni, come ad es. in *Purg.* XVI 73-78 e XXX 109-111 e *Par.* VIII 85-135 e XXII 112 e ss.

adoperandosi con fatica per conquistarsi la salvezza. In tal senso il purgatorio, così come viene presentato nel *Fiore dei conversi*, è un regno in cui è vigente il potere delle tentazioni e in cui è ancora possibile scivolare irrimediabilmente verso l'abisso della perdizione.<sup>11</sup> Varrà la pena ricordare almeno un episodio in cui ciò risulta evidente. L'evento si compie mentre i due viandanti si trovano sul Sole: essi sono avvicinati da uno stuolo di spiriti maligni che, con fare lusinghiero, si propongono di mettersi al loro servizio e di adorarli. Il sacrilegio di vedersi tributati gli onori che spettano soltanto a Dio tuttavia non si compie, grazie al tempestivo intervento della guida, che difende il protagonista dalle insidie dei malvagi sopraggiunti e li mette in fuga.<sup>12</sup> Parrà di per sé, se non del tutto sorprendente, quantomeno insolito che un episodio del genere trovi spazio presso un corpo celeste che solitamente funge da scena per fatti di ben altro tenore.

Lo spirito di inventiva dell'anonimo autore, nondimeno, si spinge più oltre. Il contesto in cui esso trova la sua migliore espressione è quello della seconda delle due sezioni – montagna e zona celeste – in cui si può immaginariamente dividere il purgatorio del presente poemetto, cioè lo scenario dei sette cieli. In questa cornice, infatti, si assiste a uno stravolgimento del sistema di nominazione degli astri del tradizionale impianto cosmologico aristotelico-tolemaico in favore di una nuova coniazione dei nomi dei pianeti dettata da ragioni di ordine schiettamente ideologico. La motivazione per cui l'anonimo autore rifiuta gli appellativi con cui comunemente si era soliti indicare i pianeti consiste nel fatto che essi coincidono con i nomi di divinità pagane.<sup>13</sup> È l'autore stesso a dichiarare, mediante

**11** La soggezione ai pericoli del male per il regno in questione è esplicitata, oltre che in diverse allusioni disseminate nel corso della salita, in LXXIX.

**12** Cf. CCLXIX-CCLXX.

**13** Il problema era già stato discusso da Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* III, LXXI, 21-22: «Has [planetas] Romani nominibus deorum suorum, id est Iovis, Saturni, Martis, Veneris, atque Maercurii sacrauerunt. Decepti enim et decipere volentes in eorum adulationem, qui sibi aliquid secundum amorem praestitissent, sidera ostendebant in caelo, dicentes quod Iovis esset illud sidus et illud Mercurii: et concepta est opinio vanitatis. Hanc opinionem erroris diabolus confirmavit, Christus evertit. Iam vero illa, quae ab ipsis gentilibus signa dicuntur, in quibus et animantium imago de stellis formatur, ut Arcton, ut Aries, Taurus, Libra et huiusmodi alia; hi, qui sidera perviderunt, in numerum stellarum speciem corporis superstitiosa vanitate permoti finxerunt, ex causis quibusdam deorum suorum et imagines et nomina conformantes» (cf. Isidoro, *Etimologie*); anche Dante affronta il problema della discrasia tra nominazione dei corpi celesti e principi della religione cristiana, su cui si sofferma in almeno due sedi, cioè in *Par.* IV 28-63, in particolare 61-63: «Questo principio, male inteso, torse | già tutto il mondo quasi, sì che Giove, | Mercurio e Marte a nominar trascorse» e VIII 1-12: «Solea creder lo mondo in suo periclo | che la bella Ciprigna il folle amore | raggiasse, volta nel terzo epiciclo; || per che non pur a lei faceano onore | di sacrificio e di votivo grido | le genti antiche ne l'antico errore; || ma Dione onoravano e Cupido, | quella per madre sua, questo per figlio, | e dicean ch'el sedette in grembo a Dido; || e da costei ond' io principio piglio | pigliavano il vocabol de la stella | che 'l sol vagheggia or da coppa or da ciglio».

le spiegazioni che il maestro fornisce di volta in volta al suo discepolo, che adottare quei nomi significa scegliere di rimanere all'ombra dell'ignoranza e rifiutare la luce della verità rivelata, predicata dalla vera religione, quella cristiana. Con l'avvento della storia della salvezza, iniziata con l'incarnazione di Cristo, risulta teologicamente inaccettabile continuare ad adoperare un sistema nominativo che ponga il suo fondamento sulle usanze e sulle credenze di una superata cultura pagana e sia, soprattutto, espressione di un'eseccabile idolatria: occorre rifondare i nomi dei pianeti per far sì che anch'essi siano manifestazione del progetto di redenzione messo in atto dall'unico vero Dio. Ecco che viene allora realizzata una sorta di riorganizzazione del cosmo in senso cristiano, attraverso una sistematica sostituzione degli appellativi di cinque dei sette corpi celesti del sistema astrologico tradizionale: così il nome di Mercurio è mutato in *Cherubbina*, quello di Venere in *Serafica*, quello di Marte in *Costantina*, quello di Giove in *Gioiosa*, quello di Saturno in *Pariella*. I soli nomi mantenuti, perché percepiti come non correlati a un discorso idolatrico, sono quelli della Luna e del Sole.

La coniazione dei nuovi nominativi è orientata da ragioni etimologiche piuttosto chiare: i nomi sostitutivi di Mercurio e Venere rimandano alle gerarchie angeliche dei Cherubini (*Cherubbina*) e dei Serafini (*Serafica*); l'appellativo che sostituisce Marte (*Costantina*) riprende il nome – e, per esteso, l'operato – del primo imperatore romano che si convertì al Cristianesimo e fu autore della *donatio*, Costantino; quello che prende il posto di Giove (*Gioiosa*) – mediante un richiamo di tipo paranomastico (GIOve/GIOiosa) – ricalca una proprietà tipica dell'astro, cioè infondere nell'anima la 'gioia', prepararla ad esperire quella letizia che si può godere soltanto in paradiso; infine, il nuovo nominativo di Saturno (*Pariella*) esprime il concetto della divina giustizia, che rende 'pari' ogni disegualianza, sana cioè ogni torto e assicura il trionfo della volontà di Dio.<sup>14</sup> Si registra un numero esiguo di eccezioni in cui il nome pagano è accolto, ma ciò avviene in casi con accezione mitologica, per ragioni di metro e rima e, comunque, quasi sempre sulla scorta o in ossequio

<sup>14</sup> Di séguito i passi in cui viene fornita una spiegazione sul motivo del rifiuto dell'appellativo pagano, per i quali si vedano anche i rispettivi commenti: per Mercurio cf. CLIII 1-5; per Venere CLXXV 1-4; per Marte, CCLXXXV 15-16; per Giove, CCCVII e per Saturno CCCXI 12-16.

all'autorevole lezione dantesca, secondo un principio di semplice *imitatio*.<sup>15</sup>

La vera e propria rivoluzione cosmologica e cosmografica architettata non interessa esclusivamente il sistema onomastico dei corpi celesti, bensì si estende anche a quei consueti connotati, o proprietà specifiche, che solitamente erano ad essi attribuiti, di fatto scardinandoli e apportandovi significativi cambiamenti, tanto più vistosi quanto più lontani dall'impianto dei cieli paradisiaci danteschi, che restano in ogni modo – come si avrà modo di provare – l'indiscutibile modello di riferimento. Il primo evidente allontanamento rispetto al canone si rinviene nel primo dei sette cieli che i due viandanti attraversano, cioè quello della Luna. Quest'ultimo è privato del suo valore di ricettacolo degli spiriti mancanti ai voti, ma è rifunzionalizzato in asilo delle anime dei giusti non battezzati e vissuti prima della venuta di Cristo. Esse si ritrovano rinchiusi in un *hortus conclusus* impenetrabile, facente funzioni del limbo dantesco,<sup>16</sup> e intonano un inno alla virtù della Giustizia divina.

Ancora sulla Luna si rinviene un ulteriore elemento degno di considerazione. Si tratta del primo incontro del pellegrino con le diverse ipostasi delle virtù che – ora sotto le specie di regine intronizzate, ora sotto le sembianze di valorosi e temibili cavalieri – in qualità di ministre divine, presidiano la salita celeste che conduce al paradiso.<sup>17</sup> Superato il giardino degli spiriti dei giusti non battezzati, infatti, i due viandanti si trovano sul cammino un'imponente figura armata, che si rivelerà essere la Provvidenza. Nel corso del viaggio

**15** Si considerino i casi in cui la Luna è detta *Diana* (VI 5 e CLX 9) o quelli in cui il Sole è chiamato *Apollo* (LVI 6, CCL 1 e 7, CCLXXI 6, CCLXXIII 15, CCLXXXVIII 11) o *Febo* (LXXXI 2, CCI 12, CCXLIII 9, CCLXXXIX 7); e ancora si veda la presenza degli appellativi *Marte* (CCLXXXV 16, CCXC 7 e 16, CCXCIII 1, CCXCIV 1, CCC 16) e *Giove*, ora a significare il pianeta o la personalità mitologica (CXIX 9, CCLXIX 2, CCCVII 13, CCCVIII 2, CCCXXI 15), ora da intendersi come corrispettivo di 'Dio' (LIV 15, CLXXVII 7, CLXXXII 4 e 15). Si veda poi il caso di *Venere*, stella che è additata con diversi epiteti: *Ciprigna* (calco da *Par.* VIII 2), *Citerea* (da *Purg.* XXVII 95), *Vener*, *Venus*.

**16** È a dir poco insolita la collocazione presso uno spazio celeste di un luogo destinato a ospitare le anime di coloro che, essendo vissuti e morti al di fuori del tempo della redenzione e della grazia sacramentale, sono destinati a vedersi esclusi dalla salvezza eterna. Se restano immutate le categorie dei suoi abitanti secondo il modello dantesco (cf. *Inf.* IV), questo limbo rivisitato trova, nondimeno, una diversa sistemazione nel nuovo ordinamento cosmografico, ed è pervaso da un'atmosfera ben diversa da quella che contraddistingueva l'anticamera dell'inferno in Dante.

**17** Le imponenti figure, personificazioni delle virtù, sono una delle molte articolazioni della forte impronta allegorica che caratterizza l'intero poemetto. Il loro aspetto le inserisce nel solco del lungo e fortunato filone della giostra o combattimento tra virtù e vizi, diffuso tanto nel panorama letterario – per il quale valga come esempio per tutti il *Libro de' Vizi e delle virtudi* di Bono Giamboni – quanto nel repertorio iconografico-immaginario, per cui cf. ancora le suggestive considerazioni di Bolzoni 2002, 61-71. Si tengano in considerazione anche le forme con cui sono raffigurate le ipostasi delle virtù in Federico Frezzi, *Quadriregio*, in particolare IV, III e ss.

si imbattono ancora nella Magnificenza, nella Prudenza, nella Diligenza (o Amore-Carità) e nella Giustizia.<sup>18</sup> Tra gli incontri che costellano il prosieguo del viaggio celeste si dovrà ricordare anche la presenza dell'allegoria della Natura. Essa, dotata di tre volti, viene rappresentata nelle vesti di un grande sapiente che detiene tra le mani dei volumi, identificati uno a uno come i testi delle sette arti liberali, gli *instrumenta* della sapienza medievale. Questa raffigurazione del mondo naturale e della sua indagine da parte delle varie branche della conoscenza umana non conosce altre attestazioni.<sup>19</sup> Per mezzo di essa passa la completa rilettura del tradizionale cielo di Mercurio, spogliato della sua prerogativa dantesca di sede degli spiriti attivi per acquisire la gloria terrena: Natura siede difatti su di un astro che di Mercurio è il corrispettivo, la stella Cherubina, l'unica stella che, poiché sfreccia nel cielo e scompare immediatamente, i due pellegrini non raggiungono fisicamente, ma che osservano, investiti da una nuova felicità, mentre sono ancora sul suolo lunare.<sup>20</sup>

La permanenza su Venere-Serafica, tappa successiva alla visita sulla Luna, riserva ancora qualche interessante novità di impianto. L'astro – come accadrà anche per le stelle successive – si configura come una sorta di 'navicella', che rapisce il pellegrino e la sua guida e li conduce, ruotando costantemente nel cielo, verso l'alto. Prerogativa di Serafica è mondanità l'anima di chi si trova immerso nella sua luce da ogni residuo di colpa e di predisporlo così all'accesso ai cieli superiori e all'incontro con Dio. La stella adempie a questa sua missione emanando un estenuante calore, che, ancorché induca più volte il protagonista alla perdita dei sensi, funge da salutare tormento (mediante di esso avviene, infatti, la purificazione dello spirito) nonché di ristoro dal gelido vento che, spirando sulla Luna, ha infreddolito i due viandanti. Tale ruolo di cintura ignea affidato a Serafica è da leggersi a tutti gli effetti come un'originale rivisitazione del dantesco muro di fuoco descritto in *Purg.* XXVII.<sup>21</sup> Il rinnovamento spirituale qui ambientato manifesta i suoi benefici effetti dopo poco tempo, ossia nello snodo successivo del viaggio, che è l'approdo all'eden, il *Deliziano*. Dopo aver percorso tutta la propria orbita, difatti, Venere giunge vicino alle pendici di una

**18** Dopo il ritratto di Giustizia, già figurata dalle parole degli abitanti del limbo come un'effigie dal volto dorato (CL-CLI) e in futuro descritta anche nelle fattezze di una maestosa regina che agisce sempre concordemente alla Diligenza (CCV), si incontreranno altre figure di cavalieri, allegorie di comportamenti coincidenti o strettamente riconducibili alla sfera delle virtù cardinali: la Provvidenza (CLIV-CLVIII), la Magnificenza (CLXVIII-CLXXI) e la Prudenza (CCXXI).

**19** Sulla complessa questione della sistematizzazione e della rappresentazione delle arti liberali cf. Pegoretti 2024, in particolare 13-15.

**20** Cf. CLII-CLIII.

**21** Cf. CCIII.

nuova altura celeste, in prossimità della quale si ferma affinché il discepolo e il suo maestro possano lasciarla. È sulla sommità della nuova montagna, raggiungibile soltanto in volo, che sorge l'eden.<sup>22</sup> Al di là dello scardinamento della consueta dimensione 'terrestre' del giardino delle delizie, non sito più in una zona remota o misteriosa del mondo, ma addirittura al di fuori dei suoi confini, ciò che colpisce è che la sua conformazione presenta una struttura che è mutuata dal modello del castello degli *spiriti magni* di *Inf. IV*. A individuare questa possibile fonte di ispirazione è la presenza di sette cerchia murarie<sup>23</sup> che preludono all'ingresso nel giardino, ognuna dotata di un nome frutto di uno specifico simbolismo e della pura fantasia dello scrittore: *Paraclito*, *Eli-vedere*, *Clemente*, *Saturato*, *Lunnuèl*, *Tellusàn* e *Rego*. Su ciascun muro è incardinata una porta, allegoria – ancora – di un atteggiamento virtuoso di cui l'anima che sale verso il paradiso deve appropriarsi: *Sobrietà*, *Castità*, *Pietà*, *Prudenza*, *Pazienza*, *Cortesia* e *Nullità*.<sup>24</sup> Sarà opportuno far notare che al centro del nuovo eden viene collocato l'albero della vita, fatto significativamente procedere dalla – e corrispondere alla – virtù dell'Umiltà, perfetta antitesi della pianta dei vizi, che, come visto, germoglia dalla radice di Superbia.<sup>25</sup>

Anche il cielo del Sole non è esente da qualche intervento di natura innovativa. Non più abitato dagli spiriti sapienti danteschi, questo spazio cosmico è predisposto ad essere una sorta di anticamera trasposta del paradiso. Nel corso del suo attraversamento l'allievo, mentre continua a disquisire insieme al proprio maestro sull'importanza delle virtù e sui dogmi della fede, riceve da quest'ultimo una dettagliata *descriptio* del regno divino. Come avvenuto per il caso del racconto del mondo infernale, anche adesso la guida pronuncia solennemente un discorso illuminante, fondato sulla propria singolare esperienza di trapassato cui è già stata concessa la possibilità di vedere con i propri occhi la dimora di Dio. Le sue parole concorrono a preparare l'anima del discepolo al grande e definitivo incontro che avverrà una volta raggiunta la meta del viaggio e a fargli pregustare le ricompense che attendono i invitati al banchetto

**22** Il posizionamento dell'eden nell'organigramma terrestre (ma *lato sensu* cosmico) è un problema sentito e dibattuto nella temperie culturale del tempo, come dimostra anche l'attenzione che vi riserva, ad es., anche Fazio degli Uberti in *Ditt I* xi 7-28.

**23** Risulta forse superfluo far notare la costante del numero sette, cifra polisemica di elevata risonanza simbolica – sia per quanto concerne la cultura biblica, sia per quanto riguarda la dottrina cattolica – ricorrente per tutta la durata del poemetto: sette sono le fronde della pianta dei vizi, sette i corpi celesti visitati, sette le mura e le porte da attraversare per accedere al Deliziano.

**24** È opportuno chiarire che, se per l'immagine delle sette mura il presumibile modello è l'inferno dantesco, per quanto concerne la conformazione dell'eden l'ipotesi di riferimento è indubitabilmente *Gn 2*, cf. CCIX-CCXLII.

**25** Per la figura dell'albero della vita cf. in particolare CCXII.

dell'eterna festa celeste. Insieme a questo elemento anticipativo-preparatorio, una seconda macro-novità che caratterizza il cielo del Sole è l'epifania della Trinità sotto forma di un triforme bagliore, nei cui abbacinanti splendori il protagonista, poco prima di cadere vittima di un mistico rapimento, scorge anche l'immagine riflessa del proprio volto trasfigurato, in un'evidente operazione di trasposizione, rimodulazione e ricontestualizzazione di *Par.* XXXIII.<sup>26</sup>

Il nuovo cielo di Marte, ossia di Costantina, pur mantenendo una funzione assimilabile a quella della tradizione dantesca – come dimostrano, oltre che a un'esplicita ripresa di passi e motivi da *Par.* XIV, il suo essere asilo degli spiriti dei martiri e il suo infondere nelle anime la forza per difendere la fede in Cristo<sup>27</sup> – subisce una sorta di rilettura allegorica in un marcato senso cristianizzante. La stella è interamente costellata da croci luminose, tra le quali ne risplende una più grande e più splendente delle altre, su cui è impresso il *titulus crucis* I.N.R.I. Alla sua luce, così folgorante da indurre il pellegrino alla perdita dei sensi, sono associati vari effetti proficui per l'anima in via di redenzione: la facoltà di un retto discernimento, la tenacia per vincere gli ostacoli delle potenze avverse e la sollecitudine nel compiere le opere di misericordia.

Un'ultima variazione deve essere presa in considerazione per quanto riguarda la sistemazione astrologica e le consuete prerogative dei cieli e dei pianeti: si tratta dell'esatta inversione degli influssi di Giove e Saturno. Nei modelli precedenti – come in Dante – a Giove spettava la prerogativa di ispirare la giustizia e di indurre le anime alla pratica effettiva di questa virtù: qui a questo compito non attende l'astro corrispettivo di Giove, ossia Gioiosa, bensì Pariella, l'ultima delle sette stelle visitate dai due viandanti; viceversa, il tradizionale compito di Saturno, predisporre gli spiriti alla contemplazione, è proprietà di Gioiosa.<sup>28</sup>

Persino le regioni più alte del cosmo non sono risparmiate dalle rivisitazioni della vena inventiva dell'anonimo autore, che le rinnova riformandone ora il valore allegorico, ora l'assetto spaziale.

Il primo dato considerevole concerne una nuova proposta interpretativa del significato delle dodici costellazioni zodiacali. Esse – illustrate ai due pellegrini una a una da un monologo *ad hoc* tenuto dal profeta Elia, custode di Pariella – sono collocate sullo sfondo della volta celeste, in una sorta di parete immaginaria che

**26** La visione della Trinità si sviluppa nel ciclo di sonetti CCXLIII-CCLXXXV ed è costruita, oltre che sul principale ipotesto di *Par.* XXXIII, anche sulla base di altri prelievi del poema dantesco in cui si allude al dogma (come ad es. *Purg.* III 26 e *Par.* XIII 33-36).

**27** Cf. CCLXXXVI-CCCVI.

**28** Per le proprietà di Gioiosa cf. CCCVII-CCCXXI; per quelle di Pariella cf. in particolare CCCXXIII.

divide la regione dei sette cieli dei pianeti dalla dimensione del paradiso propriamente detto, sede di Dio. Seppure le loro fattezze restino quelle delle dodici figure mitologiche, nel poemetto la loro caratterizzazione subisce una rilettura in senso negativo, per mezzo della quale sono presentate come delle fiere malvagie, temibili servitrici delle potenze demoniache. Ognuna di queste dodici creature maligne cospira affinché le anime che cadono sotto la propria nefasta influenza possano smarrirsi e deviare dalla retta via della conversione e della purificazione che le condurrebbe al conseguimento dell'eterna beatitudine paradisiaca. Pertanto si adoperano per condizionare, mediante delle tentazioni che variano da costellazione a costellazione, il temperamento e le azioni degli individui: l'Ariete ispira l'ipocrisia; il Toro la durezza di cuore e l'inetitudine; i Gemelli la confusione dell'intelletto; il Cancro un'irrimediabile irresolutezza; il Leone l'accidia, la ferocia e la frode; la Vergine ogni forma di arrogante empietà; la Bilancia l'ingiustizia; lo Scorpione la perdita della ragione e del buon senso; il Sagittario ogni deriva dell'eloquenza priva di moderazione; il Capricorno la discordia e la codardia; l'Acquario l'indifferenza agli insegnamenti della fede e, infine, i Pesci la presunzione della sufficienza della sapienza umana ai fini della salvezza.<sup>29</sup> Il rinvenimento, in una zona così alta dei cieli, delle allegorie delle tentazioni e, in senso più generale, dell'operatività del male alle soglie del paradiso desta un qualche stupore, ma si inserisce nell'inedito disegno di riordinamento del cosmo e di allargamento dei limiti dello spazio e della durata della purgazione dei quali si è detto. Particolarmente interessante in questo settore è soprattutto il processo di moralizzazione della volta celeste, che si delinea come un breve compendio dei vizi più esecrabili, dalla cui pratica è doveroso guardarsi con intransigente vigilanza. Questa rifunzionalizzazione del valore simbolico delle costellazioni rappresenta una formula originale e unica, che costituisce quasi un caso a sé stante. Volendo mettersi alla ricerca di qualche antecedente che possa aver ispirato l'operazione in atto, si potranno trovare due casi a cui pare doveroso prestare attenzione. Si tratta del trattato astrologico *De imaginibus* di Pietro d'Abano e quello dell'*Officium* di Francesco da Barberino.

La prima opera risponde al tentativo di riassumere in un libro dal profilo iconografico – contenente 360 immagini, una per ogni grado del cerchio zodiacale – tutte le possibili influenze esercitate, sia a fin di bene che a fin di male, da ogni segno zodiacale entro il periodo calendariale che gli è proprio. Ogni figura presentata è commentata da una didascalia sottostante che intende esplicitare tutte le possibili diverse inclinazioni comportamentali in vario modo riconducibili al

---

29 Cf. CCCXXIX-CCCXLV.

segno in questione.<sup>30</sup> Il secondo testo è formato dalla parte residuale di un calendario moralizzato, posto all'inizio del libro d'ore che si è dimostrato essere stato realizzato su idea e per commissione del notaio e letterato Francesco da Barberino.<sup>31</sup> A ognuno dei quattro segni zodiacali che sono pervenuti è abbinata – diversamente da quanto avveniva nella tradizione, che di solito prevedeva la raffigurazione dei lavori del periodo – la miniatura di un vizio: a marzo (in corrispondenza dell'Ariete) l'allegoria della *Tristitia*; ad aprile (Toro) la *Vanitas* e la *Laetitia*, da intendersi come svago improduttivo e abbandono al piacere; a settembre (Bilancia) la *Gula*; a ottobre (Scorpione) l'*Ebrietas*. Non si può affermare, ovviamente, che l'anonimo ideatore del poemetto in oggetto avesse presenti questi modelli; certamente, nondimeno, il loro impianto e la loro giustapposizione lascia intravedere l'esistenza di un'esigua – attestata in qualche caso sporadico – corrente interpretativa che individuava nelle costellazioni uno dei responsabili nefasti della perdizione del genere umano, nel cui solco la lunga serie di sonetti in questione può a buon titolo trovare inserimento.

L'ultimo atto della *renovatio* operante nel *Fiore dei conversi* si compie nell'estrema area siderale della geografia celeste prospettata.<sup>32</sup> La suprema regione dei cieli non è strutturata secondo la tripartizione consacrata dal capolavoro dantesco – ossia il susseguirsi, dal basso verso l'alto, di Cielo delle Stelle Fisse, Primo Mobile (o Cristallino) ed Empireo – ma è di fatto uniformata in un'unica dimensione, pur sempre paradisiaca, alla quale viene attribuito il nome di *Cristallino*. Nel corso di tutta la narrazione questo appellativo (nei fatti assunto con l'esplicito valore sinonimico di 'paradiso', forse con l'intento di evocare il suo essere diafano e costituito di esclusiva sostanza luminosa)<sup>33</sup> è adoperato per

**30** Per il trattato *De imaginibus* cf. *Astrolabium planum in tabulis ascendens continens qualibet hora atque minuto equales domorum celi moram nati in vtero matris cum quodam tractatu natiuitatum vtili ac ornato necnon horas inequales pro qualibet clima mundi*, cc. 44v-92v. Si veda poi Mariani Canova 2008, in particolare 480 e ss.

**31** Cf. Mariani Canova 2015, in particolare 78-9. Dalle considerazioni della studiosa sulle altre parti sopravvissute del libro, si rileva che al mese di gennaio era associata la *Pigritia*. Cf. inoltre Sutton 2005 e Blume 2015, 173: «The calendar stood normally at the beginning of a book of hours. Together with the signs of zodiac we see here not the labors of the months as usual, but the personifications of vices. This is – to my knowledge – singular and we have to understand it as an attempt to place all the vices within a system which is combined with the cycle of the year. Every month has his specific vice, like drunkenness in November or sadness at the end of winter. So already the calendar is combined with an ethic, educational concept».

**32** Si tratta dell'ultimo segmento narrativo, ossia dei sonetti CCCXLVI-CCCLXXII.

**33** Cf. ad es. quanto affermato in *Cv* II III 7: «lo nono [cielo] è quello che non è sensibile [...] lo quale chiamano molti Cristallino, cioè diafano o vero tutto trasparente» (cf. Dante, *Cv*, 234).

riferirsi alla sede di Dio e al suo regno, cioè a quel luogo posto oltre le sfere dei sette cieli e da essi separato mediante la parete della volta celeste su cui sono collocate le costellazioni, e all'interno del quale può essere finalmente raggiunto dalle anime, così come accade anche al protagonista, il traguardo della felicità senza fine. L'accesso al paradiso è accompagnato nella narrazione da un evento eccezionale, segno visibile del completamento di quel lungo processo di radicale conversione e di intimo rinnovamento che attraversa tutto il racconto, ossia la trasformazione del pellegrino in una creatura celeste della più alta gerarchia angelica, quella dei Serafini.<sup>34</sup> In grazia di questa mutata sembianza, espressione dell'operare della Carità e immagine esteriore di un cambiamento interiore, egli può personalmente e direttamente partecipare della natura divina, sulla cui impronta e alla cui luce il proprio essere riceve una nuova forma e una nuova sostanza spirituale. All'acquisizione di una nuova veste e di una nuova natura fa séguito nel protagonista un totale annichilimento in Dio, che egli percepisce mediante un sentimento di indicibile appagamento mai esperito prima e attraverso il venir meno di ogni suo desiderio, sensazioni che si accompagnano a una perfetta corresponsione tra la propria volontà e quella divina.

Lo sposalizio mistico e l'unione-fusione tra l'io-narrativo e Dio, implicante la caduta della soggettività e l'accondiscendente e incondizionato abbandono all'agire divino sono elementi ricorrenti della letteratura mistica, di diversi trattati di stampo religioso incentrati sulla relazione amorosa tra Creatore e creatura,<sup>35</sup> e di grandissima parte della spiritualità francescana, in particolare della produzione di Iacopone da Todi. Alla base di questa coloritura mistica che integgia la parte conclusiva del poemetto potrebbero effettivamente collocarsi il repertorio figurale e le tematiche di opere di simile tenore, alle quali si accompagna ancora, seppur in maniera velata e sporadica, la patina scritturale, come si evince dalla presenza di qualche intarsio estratto e rimodulato dal *Canticum Canticorum*.<sup>36</sup>

Accanto a tali elementi il tratto forse più rilevante che emerge dall'impostazione del nuovo paradiso è l'assenza della diretta *visio Dei* che Dante aveva posto ad epilogo del proprio percorso letterario e

**34** Cf. in particolare CCCL. L'eccezionale metamorfosi fisica e spirituale viene preannunciata al protagonista dal suo *duca* già in CXIX 12.

**35** Cf. Zambon 2007, in particolare la ricca introduzione in cui sono enucleati e commentati i temi dell'*excessus mentis* e dell'*unitas spiritus*, cioè del rapimento mistico e della perfetta unità del volere dell'anima con quello di Dio (cf. XLVI e ss.), così come quelli dell'annichilimento dell'io nell'amore divino e della conversione della mente (cf. LXV e ss.).

**36** Si vedano in particolare i casi segnalati in CCCLII e CCCLVIII.

umano.<sup>37</sup> L'anonimo autore rinuncia alla descrizione delle fattezze di Dio e rifugge dal voler anche solo azzardare a provare a dare forma sensibile all'ineffabilità del Creatore: anziché delle figure intellegibili ai sensi, si limita a tentare di restituire – per quanto possibile e per quanto comprensibile agli altri, in quanto personale e intima – la sensazione di felicità spirituale e di totalizzante appagamento che attraversa la sua anima, affidandosi agli strumenti e alle espressioni della riflessione mistica.

Innovazioni d'impianto, rimodulazioni tematiche, trasposizione e rielaborazione dei modelli, rivisitazioni e creazione di immagini nuove: indubbiamente alla penna dell'anonimo scrittore non mancava la forza dell'originalità e della fantasia, che, pur all'interno di un quadro culturale di riferimento piuttosto definito – quello dell'epigonismo dantesco e di una cultura di forte impronta dottrinario-catechistica –, lo ha guidato al confezionamento di una rilettura personale – e unica nel suo genere – del tradizionale percorso del viaggio allegorico nei regni dell'aldilà.

---

**37** Come si è visto, la *visio Trinitatis* di *Par. XXXIII* subisce qui una sorta di anticipazione e dislocazione nel cielo del Sole, cf. *supra*.

