

3 Il viaggio nell'aldilà: un percorso fisico e ascetico

Sommario 3.1 I modelli letterari. – 3.1.1 Dante. – 3.1.2 Fazio degli Uberti. – 3.1.3 Iacopone da Todi e lo scenario umbro-mediano. – 3.1.4 La letteratura sacra ed esegetica: tracce di Tommaso d'Aquino. – 3.1.5 Fonti enciclopediche.

L'*itinerarium* lungo il quale si snoda il racconto del poemetto assume una duplice caratterizzazione: contemporaneamente all'ascesa fisica dei due viandanti, infatti, si compie un altro percorso, che è quello della radicale conversione spirituale del protagonista, a cui il taglio fortemente allegorico delle vicende narrate continuamente rimanda. L'obiettivo dell'edificazione alla morale cristiana del lettore viene così perseguito mediante l'espedito del racconto di una storia ambientata nell'aldilà, cioè, secondo quanto visto, attraverso il tradizionale schema del viaggio allegorico nell'oltremondo. Concorrono al confezionamento di questo prodotto e al conseguimento del suo fine ultimo vari espedienti, in particolare quello della riproposta e del riuso di materiali letterari, scritturali, esegetico-edificanti e genericamente enciclopedici, come messo in evidenza di seguito.

3.1 I modelli letterari

Seppur non molto esperto nelle tecniche della prosodia e di fatto non abilissimo nella scrittura letteraria, l'anonimo autore ha indubbiamente avuto modo di costruirsi – così come emerge dai testi – un bagaglio di letture e di studi, sulla base dei quali pare ragionevole supporre una sua collocazione all'interno dell'universo

religioso tardo-medievale: una conoscenza capillare delle Sacre Scritture – di sovente richiamate e parafrasate alla lettera – del catechismo e della dottrina cattolica, delle formulazioni della Scolastica – che hanno il loro culmine nella produzione teologica di Tommaso d'Aquino, la cui lezione, o acquisita per via diretta o per via mediata, come si avrà modo di vedere, resta in una qualche misura impressa nel panorama della formazione dell'anonimo scrittore – e della trattatistica religiosa sorta nel corso della temperie cristiano-medievale sembra condurre in questa direzione. Alle linee guida di questo retroterra ideologico e culturale si aggiungono tre importanti modelli letterari, piegati ciascuno alle finalità parenetiche che orientano il poemetto: si tratta delle opere di Dante, di Fazio degli Uberti e di Iacopone da Todi. Il Dante della *Commedia* rappresenta la primaria fonte di ispirazione per il nostro autore, che ne fa il principale ipotesto del suo lavoro. Le risonanze dantesche sono fondamentali sotto tutti i punti di vista, tanto per la concezione del poemetto quanto per la sua conformazione poematica e linguistica; in secondo luogo, la lettura e la rifunzionalizzazione di un sonetto della fortunata corona dei sette vizi capitali di Fazio – e di altre tessere testuali sparse che rimandano alla sua produzione – testimoniano un caso particolare della pratica di prestito e rimessa in circolo di materia letteraria in opere dai fini eminentemente parenetico-didascalici; infine, la produzione laudistica di Iacopone e le sue ricadute letterarie e linguistiche costituiscono degli elementi che rimangono presenti e operanti nel sostrato immaginativo, tonale ed espressivo dell'anonimo scrittore, e sono spie non secondarie per la piena e completa intelligenza del *Fiore dei conversi*, anche ai fini di una sua sistemazione in un più preciso orizzonte geografico-culturale.

3.1.1 Dante

L'impatto sorprendente e per certi versi sconcertante della novità dell'opera di Dante – e *in primis* e specialmente, come è ovvio, della *Commedia* – della grandezza della sua portata e della capillarità della sua penetrazione nella società e nella mentalità dell'Italia del sec. XIV è in un certo senso testimoniato anche da questo poemetto. Esso si configura come una rilettura del tutto personale del messaggio e della formulazione letteraria che sono alla base della principale, fondamentale ed estrema espressione del genio dantesco. I livelli a cui il 'fenomeno-Dante' agisce nel testo in esame sono molteplici: poematico, narrativo-tematico, linguistico, dogmatico-dottrinario e *lato sensu* culturale.

A fornire una prima conferma della grande parte avuta in questo testo dall'opera e dalla figura di Dante – a quest'altezza cronologica ormai definitivamente consacrata alla fama e all'esemplarità – sono

due esplicite citazioni del nome del sommo poeta, rispettivamente in XLVIII e CLXXXIX. Nella prima occorrenza egli viene nominato in quanto esempio di individuo salvato grazie alla mediazione dell'amata Beatrice, in un quadretto che intende celebrare il valore del legame amicale tra due spiriti uniti da una grande concordia; nella seconda – caso più calzante e utile al discorso ora sviluppato – il nome di Dante compare tra quelli dei più grandi uomini di fede nonché tra i sapienti che in ogni epoca della storia umana, dai tempi della Bibbia a quelli della contemporaneità, si sono adoperati e sforzati – seppur tutti invano – nel tentativo di restituire il senso del mistero divino: insomma, tra i più grandi protagonisti e teologi che furono animati dal desiderio e dall'urgenza di esprimere a parole quanto fosse possibile dire di Dio.

Non secondario è poi l'influsso esercitato dal grande poema. Se è quanto meno prevedibile che ogni viaggio allegorico-visionario scritto *a posteriori* della *Commedia* risenta in qualche misura della sua influenza, sia per l'aspetto formale, sia, pur con le differenze di sensibilità e di ideologia che ciascun caso presenta, per il contenuto – e basti pensare soltanto alle prove di grandi scrittori come Boccaccio e Petrarca, autori rispettivamente dell'*Amorosa visione* e dei *Triumphs*, o anche ai tentativi di imitazione (di fatto non riusciti) di Fazio degli Uberti (*Dittamondo*) e di Federico Frezzi (*Quadriregio*) – per quanto concerne l'opera in oggetto l'*imitatio* di Dante pare passare innanzitutto per il messaggio che vuole inviare: ammonire il lettore, guidarlo in questa vita al conseguimento di una condotta moralmente e religiosamente ineccepibile e, quindi, favorirne la salvezza nell'altra. Sembra questo il motivo cardine della ripresa e dell'impiego del capolavoro di Dante: l'utilizzo cioè della principale opera dantesca primariamente come grande manuale per l'ammaestramento morale dell'uomo e del cristiano medievale.

Uno dei primi piani su cui agisce l'esemplarità della *Commedia* è quello dell'impianto poematologico. L'ossatura del percorso narrativo e geografico prospettata dal racconto è a grandi linee sovrapponibile a quella del modello dantesco: un protagonista che racconta in prima persona la propria vicenda straordinaria nell'aldilà che ha raggiunto da vivo, con il proprio corpo; una guida che lo accompagna; tre i regni evocati o descritti, o effettivamente raggiunti, ossia un mondo infernale-ctonio, una montagna purgatoriale, un paradiso celeste; e, ancora, il contesto generale di una vicenda allegorico-didattica dalla portata esemplare. Essendo la quasi totalità del viaggio occupata dalla scalata della montagna del purgatorio e dal volo attraverso le regioni celesti, non stupirà che emergano in maniera quantitativamente più vistosa riprese, tematiche e stilemi del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Nondimeno, la messa in circolo di elementi danteschi avviene attingendo liberamente e trasversalmente alle tre cantiche, attraverso il riuso e la rimodulazione di immagini ed

espressioni tipiche anche dell'*Inferno* (valga come esempio per tutti i luoghi testuali in questione, in CCCXXVIII, la scalata del corpo del profeta Elia da parte del discepolo e del suo maestro in procinto di salire nell'ultimo cielo, il Cristallino, patente emulazione di quella delle membra di Lucifero, compiuta da Dante e Virgilio in prossimità dell'uscita dall'inferno in *Inf.* XXXIV: una modellizzazione che è sintomo di un'evidente disinvoltura 'compositiva' dell'anonimo autore, che in questo caso non trova fuori luogo adottare per l'inscenamento della venerabile figura del profeta i paradigmi narrativi di ben altra figura, cioè del sovrano dell'inferno).

Ancorché costantemente presente in qualità di sistema di riferimento creativo, il modello della *Commedia* – come già dimostrato in precedenza – non viene recepito con un atteggiamento di inerme passività, ma, al contrario – e sulla spinta della sua stessa forza inventiva – esso funge da stimolo per originali interventi, maggiormente visibili – come si è già potuto notare – in particolare nell'architettura e nel riposizionamento di alcuni spazi dell'oltremondo: si ripensi ad esempio al nuovo limbo, al nuovo eden o all'inedita caratterizzazione purgatoriale dei tradizionali cieli tolemaici.

Quanto detto a livello di struttura del poema è valido, come anticipato, anche in termini narrativi: il racconto di cui si sostanzia il poemetto prende forma per lo più sulla scorta delle vicende del Dante *viator*: l'inizio del cammino sotto la tutela di una *scorta*, la fuga dai richiami delle tentazioni, il desiderio di emendarsi dai propri peccati, la salita della ripida montagna del pentimento, il volo attraverso i cieli con la prosecuzione del perfezionamento morale e, infine, il raggiungimento del regno divino.¹ Peripezie, imprevisti, incontri allegorici, atteggiamenti e reazioni del protagonista e del suo maestro dinnanzi a quanto accade nel mondo soprannaturale sono molto spesso memori del modello dantesco, così come l'andamento del quasi mai interrotto dialogo che i due viandanti intrattengono per tutto il corso della storia. Parrà forse superfluo specificare che anche alcuni topoi tipici del viaggio di Dante confluiscono di sana pianta nei versi di questo anonimo imitatore. Se ne ricordi nondimeno, a

¹ Per quanto concerne il profilo della *scorta*, merita di essere rimarcata una differenza sostanziale con la *Commedia*, ovvero il fatto che, come è già emerso, viene significativamente ridimensionato il ruolo assunto dalla figura femminile – Beatrice – nelle vicende narrate, forse anche nell'intento di evitare l'evocazione di quei connotati erotico-sensuali che le possono essere eventualmente associati. Infatti, nel poemetto è assente una vera e propria donna salvifica nel senso dantesco di guida spirituale: i suoi compiti e le sue prerogative si assommano qui nel *duca*. La sola figura femminile-salutifera che in parte supplisce all'assenza della donna-Beatrice è l'ipostasi della Sapienza-Filosofia, soccorritrice dapprima del *duca* stesso e poi del protagonista che, al principio del viaggio, si ravvede anche grazie al suo intervento (cf. i sonn. X, XIII, XXXIII e XXXV).

titolo esemplificativo, almeno qualcuno: l'aumento dello splendore del volto del *duca*, segno della sua beatitudine, ovviamente rimando alla lucentezza dello sguardo e del sorriso della Beatrice dantesca (cf., tra le molte ricorrenze, ad es. CCXL e CCLXIII); la perdita dei sensi, prossima a verificarsi o effettiva, e della caduta in estasi dinanzi a eventi soprannaturali sconvolgenti (CLXXIV, CXCVI, CCVIII, CCXLIX-CCL, CCXC, CCXCVI, CCCXLVI) e l'accrescersi dell'acume e della potenza dello sguardo del discepolo-pellegrino (ad es. CXXVI, CXLIII, CCLXI, CCLXXXVII) a mano a mano che si avvicina alla meta divina; e, ancora, si veda l'insistente richiamo al tema dell'ineffabilità delle sublimi realtà celesti e divine (ad es. CCLXVI, CCLXXI, CCLXXIII).

Insieme alla *Commedia* pare pertinente chiamare in causa anche un'altra opera - di discussa attribuzione dantesca - ossia il *Fiore*, la cui struttura metrica di insieme poematico di 232 sonetti è accostabile all'impalcatura su cui si regge il poemetto in esame. Seppur i due testi siano agli antipodi l'uno dell'altro in termini di profilo contenutistico e di intenti, sarà interessante individuare a livello meramente superficiale il ricorrere di alcuni simili *escamotages* formali, inerenti principalmente la tecnica di distribuzione del racconto sulle varie tessere narrative - rappresentate dai singoli sonetti - e l'utilizzo di specifiche concatenazioni tra testi adiacenti e di richiami interni tesi a consolidare la consistenza poematica dell'intera macrostruttura testuale.²

Merita qualche considerazione altresì l'atteggiamento formale del nostro anonimo nei confronti della lingua e della tecnica delle riprese testuali della *Commedia*. In un contesto linguistico dai tratti distintivi umbro-settentrionali - come si ipotizzerà più oltre, nel cap. 4 - la lingua e l'uso tecnico-specialistico delle categorie linguistiche di Dante penetra con un'alta carica di fascinazione e con forte incisività. Insieme alla riproposta di serie rimiche e singoli rimanti - fenomeni consueti per praticamente tutti i testi del bacino dell'epigonismo dantesco - si ritrovano nel poemetto numerosissimi calchi di *iuncturae*, sintagmi, locuzioni, clausole, espressioni, singoli versi, gruppi di versi, intere terzine e passi di varia lunghezza, ora marcatamente aderenti a precisi luoghi testuali della *Commedia*, ora più rielaborati, ma, ancorché sotterraneamente, sempre ben individuabili e riconoscibili. Di Dante è adottata, seppur in minima quantità e con esiti meno originali e meno felici, la tecnica di coniazione di nuove parole e il modo di costruire i rimanti per far suonare le rime: i neologismi che si rinvergono, in particolare, sembrano ideati sull'impronta e secondo i meccanismi del processo coniativo dantesco (cf. il censimento compiuto al cap. 4, al punto 58). Allo stesso

2 Cf. Il "*Fiore*" e il "*Detto d'amore*".

modo, il lettore che ha una qualche familiarità con il dettato della principale opera dantesca non fatterà a riconoscere nell'impianto di molte similitudini e perifrasi – e talvolta delle sentenze (cf. ad es. CCLIII) – presenti nel testo le movenze che scandiscono il ritmo delle equivalenti figure retoriche presenti nella *Commedia*.

Pertanto, anche il modo di lavorare con la lingua e con le sue categorie ha in Dante il suo basilare e paradigmatico punto di riferimento: l'imitazione del racconto e del messaggio dantesco pare non poter avvenire se non anche mediante una riproposta delle innovative e dirompenti soluzioni linguistiche e stilistiche in quel modello create e consacrate al successo.

Gli echi delle formule dantesche sono capillarmente disseminati per tutto il corso del poemetto: ai fini di restituire lo stretto legame di parentela con la *facies* linguistica dell'ipotesto, sono stati, per ciascun testo, in sede di commento – a cui si rinvia –, puntualmente evidenziati e sistematizzati.

Un'ulteriore prospettiva dai risvolti fortemente significativi mediante la quale Dante viene assunto a modello è quella della sua veste di poeta-teologo. La *Commedia* riceve qui una sua specifica collocazione e una sua chiara canonizzazione tra gli altri testi delle *auctoritates* della letteratura teologica: oltre che per gli aspetti di natura tecnico-narrativa sopra messi in rilievo, il poema dantesco costituisce un testo di riferimento anche per la formulazione e l'illustrazione didascalica di alcuni punti nevralgici della dottrina cattolica. Ricorrere a Dante per il nostro scrittore non significa, allora, soltanto lasciarsi ispirare e prendere le mosse dalla sua abilità tecnica di poeta, ma anche – e forse soprattutto – riconoscere nella sua poesia un affidabile, inappuntabile e quindi sicuro strumento di divulgazione dei dogmi della vera religione. Questa tipologia di utilizzo risulta ancor più degna di attenzione se ad avvallarla e giustificarla è un religioso, quale potrebbe essere, come si è accennato, lo sconosciuto autore del *Fiore dei conversi*.³ Il fenomeno dell'impiego della letteratura di Dante da parte di figure appartenenti al variegato mondo dei consacrati per scopi prettamente edificanti nel corso del Trecento costituisce un settore non secondario della sua ricezione, come anche testimoniato dall'esperienza, seppur posta *in limine* al secolo, del poema didascalico del *Quadriregio* di Federico Frezzi, domenicano e vescovo di Foligno dal 1403 sino alla morte, avvenuta nel 1416.⁴

³ Sulla presenza di tracce dantesche in opere e codici di religiosi cf. Baldelli 1997a, 17-18; inoltre cf. Giovè, Zamponi 1997 e Baldelli 1997b.

⁴ Per un simile fenomeno si consideri ad es. anche il caso del recupero e dell'inserimento di alcuni passi del *Paradiso* dantesco (in particolare la preghiera alla Vergine di *Par.* XXXIII) in testi del repertorio laudistico umbro, cf. Baldelli 1977, in particolare 74-7, e Santucci 2019.

Per avere un saggio di un simile impiego di Dante sarà sufficiente osservare le modalità nelle quali sono illustrate nel poemetto la Fede (LXI), la Speranza (CV) e la Carità (CXXVI): per ognuna delle tre virtù teologali (specialmente per la prima e la seconda, ma in qualche misura anche per la terza) – capitolo di primaria importanza del catechismo cattolico – vicino ai rimandi alle Sacre Scritture è sempre presente la formula definitoria ideata da Dante, riproposta quasi integralmente o attraverso inconfondibili rimandi, nelle sue allusioni ora attinte dal *Purgatorio* e ora, in maniera più consistente, come è ovvio, dal *Paradiso*; ugualmente, al periodare dantesco pare ispirato il modo in cui sono affrontate, dibattute e risolte determinate questioni di natura teologica: la possibilità per i corpi fittizi delle anime dei defunti di provare sensibilmente le pene infernali e purgatoriali (XIII), l'uscita dal limbo, con l'avvento di Cristo risorto, di alcuni spiriti eletti (XV), la possibilità spirituale di ridurre la durata o alleviare le pene inflitte alle anime dei purganti mediante le preghiere di suffragio e le opere di penitenza dei vivi (XL), l'enumerazione dei punti chiave della fede cattolica secondo le formule del *Simbolo apostolico* (LXIII), il dogma dell'incarnazione (LXVII) e la classificazione delle categorie di trapassati che abitano il limbo (CLIX).

Da queste considerazioni, e specialmente da quanto si avrà modo di vedere nell'analisi prospettata all'interno dei singoli commenti a ogni poesia, pare evidente come il poemetto trovi nel perimetro della fortuna dantesca la sua specifica collocazione letteraria, pur costituendo – come detto – per il riadattamento delle forme e per le rimodulazioni originali della materia ispiratrice un *unicum* che, a tutti gli effetti, fa parte per sé stesso.

3.1.2 Fazio degli Uberti

Anche con la produzione letteraria di Fazio degli Uberti, il principale degli epigoni di Dante – peraltro mai esplicitamente nominato nel poemetto –, il nostro anonimo autore dimostra di avere una certa familiarità. Più che del suo tentacolare e incompleto poema enciclopedico, il *Dicta mundi* – comunemente noto come *Dittamondo* –, di cui restano alcune memorie in termini di contesto, di tematiche o di rimandi a talune espressioni (memorie non numerosissime e sparse in maniera non sistematica nel corso della narrazione), ciò che catalizza l'attenzione dello scrittore è un settore specifico della produzione ubertiana, non casualmente quello più diffuso, ossia la corona dei sonetti sulle personificazioni delle sette colpe capitali. Questa parte della produzione delle rime di Fazio fu protagonista di una larga fortuna, come prova anche la loro diffusa circolazione manoscritta e l'attestazione di numerose situazioni di recupero

parziale – in particolare anche di un singolo testo del gruppo – in un nuovo contesto, come per il caso in questione.⁵ Insieme al meccanismo della concatenazione dei testi, l'anonimo autore adotta, come già sottolineato, uno soltanto dei sette sonetti – in una redazione caudata – e cioè quello intitolato alla Superbia (XXIV). Il riuso avviene mediante una rimodulazione dell'*incipit* – ossia la sostituzione della lezione *pianta* con *raica*, che permette di ricontestualizzare il sonetto ubertino in modo da inserirlo nel nuovo orizzonte narrativo e, contemporaneamente, rifunzionalizzarlo in una luce specificamente esegetico-scritturale (si pensi almeno ad Agostino, *De Civitate Dei* XIX 12 e, soprattutto, a Gregorio Magno, *Moralia* XXXI 45). Qualche altro breve frammento dei sonetti della stessa corona, a livello di minimo calco, si rinviene poi nei sonn. XXVIII e XXX, rispettivamente dedicati all'illustrazione della lussuria e dell'invidia.

L'intento moralizzatore del poemetto induce così il suo artefice a ricercare nel repertorio della letteratura coeva spunti che ben si possano prestare a una rilettura in chiave edificante: un riuso per così dire ideologico, che sembra lasciare appositamente in secondo piano la patina eminentemente letteraria del materiale di partenza.⁶

3.1.3 Iacopone da Todi e lo scenario umbro-mediano

Figura di spicco dello scenario culturale duecentesco e grande protagonista della stagione letteraria dell'Umbria dei primissimi secoli della letteratura italiana, come provato anche dalla sua larghissima circolazione manoscritta,⁷ Iacopone da Todi riveste un ruolo di rilievo all'interno del poemetto in esame (che pare essere, come si potrà argomentare in séguito, di provenienza umbra a sua volta) sia per ragioni specificamente letterarie, con la ripresa di temi e contenuti che echeggiano parte della produzione laudistica del poeta tudertino, sia per motivi di ordine linguistico, ossia mediante la presenza di alcune spie che paiono ammiccare velatamente, o spesso indirizzare direttamente, al forte espressionismo linguistico dei suoi testi.

Ancor più esplicitamente di quanto non accada per il caso di Dante, la figura di Iacopone è assimilata dall'anonimo autore anzitutto nella sua accezione di *auctoritas* teologica: «e 'l teologo

⁵ Cf. Fazio degli Uberti, *Rime*, 266-7, in particolare 266: «Ai sonetti sui sette vizi capitali arrise una straordinaria fortuna, specie quattrocentesca, che comportò la circolazione della corona, per lo più adesposta entro numerose miscellanee di natura religiosa»: il caso in esame costituisce proprio un esempio di questo fenomeno.

⁶ Tra le altre testimonianze della diffusa pratica del riuso di testi di impianto moraleggiante di diversi autori all'interno di corone di sonetti si veda ad es. Biancalana 2022.

⁷ Cf. per le laude ad es. Mecca 2007 e Mecca 2016; si veda inoltre Boschi Rotiroti 2007.

vero Giacomone» (CLXXXIX 13), segno che il suo comparire tra i modelli della presente opera è motivato *in primis* dal suo profilo di frate francescano.⁸ Ciò viene confermato dal contesto in cui è collocata la seconda occorrenza del suo nome (CCCXIX 13), ossia in un sonetto in cui *Giacopòn* compare nel novero dei più grandi autori di opere sacre ed esegetiche della tradizione giudaico-cristiana, insieme a David, Salomone, Geremia, Agostino, Gregorio Magno, Bernardo di Chiaravalle e Tommaso d'Aquino. Oltre al riutilizzo di topoi a sfondo religioso e morale desunti da un immaginario che presumibilmente alla produzione iacoponica faceva capo (quale il caso del settenario dei vizi capitali allegoricamente figurati come le fronde di un vile cespuglio in XXI-XXXIX, da potersi interpretare come filiazione dell'immagine già iacoponica dell'*arbor vitiorum*, oppure quello dell'albero edenico, allegoria dell'umiltà in CCXII), si possono rinvenire diversi elementi che testimoniano la presenza di un dialogo intertestuale con taluni passi del repertorio di Iacopone, mediante cui si può avere prova dell'impiego dei suoi testi, ancora sulla scorta di quanto segnalato già per Dante, quale strumento per il dispiegamento didascalico della dottrina cristiana.

Il primo caso che merita di essere segnalato è il sonetto CCXXVI, incentrato sull'illustrazione del dogma della terza virtù teologale, la Carità. Con lo scopo di formulare la natura della virtù secondo i termini espressi da Riccardo da San Vittore nel *De quatuor gradibus violentae caritatis*, l'autore tiene sotto mano un'importante lauda di Iacopone che aveva già a sua volta ripreso la materia del Vittorino, cioè la ballata *Amor de caritate*: tematica di fondo, contenuto teologico e veste linguistica sono chiara dimostrazione del ruolo di mediazione e del valore dogmatico riconosciuto al testo iacoponico.⁹ Allo stesso modo si possono ritrovare sparsi tra i sonetti diversi appigli, recuperi e reminiscenze di formule morali e teologiche iacoponiche quali la rappresentazione della figura dell'avaro e la requisitoria contro il vizio in questione (XXXVI), l'esposizione del dogma dell'incarnazione (LXVII), i toni lacrimevoli e di compianto per la compartecipazione alla passione di Cristo (CXCIV) e la meditazione sulla sua morte (LXXXIII, CXCIV, CCCXVIII), le parentesi per delineare il profilo del buon cristiano (XCI), la ripresa esegetica dell'immagine già scritturale dei tre cieli (CXIX e CXXXIII-CXXXIV), l'illustrazione dell'essenza e del significato della preghiera (CLXV), il topos dello spozalizio mistico tra l'anima purificata e Dio (CLXXX). Quest'ultimo elemento si connota di una particolare rilevanza soprattutto per quanto concerne la chiosa del poemetto. Come si è già avuto modo di evidenziare, nell'ultima parte del racconto avviene un ulteriore (l'ultimo) forte

⁸ Sul riuso teologico-profetico di Iacopone cf. § 3.1.4.

⁹ Per un approfondimento sulla lauda in questione cf. Mocan 2007.

scostamento dall'ipotesi dantesco a cui tutta l'opera è improntata, di fatto mediante la sostituzione della *visio Dei* con un'esperienza dai tratti esclusivamente mistici. Nell'architettura della parte conclusiva del poemetto, accanto al repertorio testuale e figurale della lunga tradizione della mistica cristiana medievale, un ruolo di primo piano va riconosciuto anche alle tematiche della spiritualità tipicamente iacoponica. Indubbiamente topoi quali la perdita dei sensi, il giungere sull'orlo del delirio, l'*excessus mentis*, il venir meno della categoria della volontà – ormai totalmente assuefatta e *in toto* corrispondente a quella divina – e l'annichilamento in Cristo-Dio (CCCXLVI, CCCXLIX e ss.), sebbene affondino le loro radici anche in un passato più remoto, paiono giungere all'anonimo autore attraverso il filtro della sensibilità e la lezione testuale di Iacopone.¹⁰

La presenza del repertorio delle laude di Iacopone traspare nel poemetto non soltanto attraverso prelievi di natura tematica, ma anche mediante alcuni intarsi testuali che conferiscono alla patina dei sonetti una coloritura linguistica vernacolare facilmente riconoscibile come tipica della temperie umbro-iacoponica. Così come per il caso della *Commedia*, anche per le laude di Iacopone, seppur in maniera quantitativamente minore, si riscontrano dei riusi di lingua nelle già enunciate modalità rimico-tecniche. Varrà forse la pena specificare che il settore della lingua poetica di Iacopone a cui l'anonimo attinge con più frequenza e, forse, anche nell'intento deliberato di lasciare qualche traccia della sua fonte è quello del lessico. A titolo esplicativo si possono riportare, in ordine di comparsa, alcuni esempi di vocaboli presenti nella lingua del Tuderte o specificamente denotativi del suo idioletto che sono trasmigrati all'interno dei versi del poemetto: *reprenta* 'rimprovero e ammonimento' (XXV 12), *scarporesce* 'fa uscire, scaccia' (XXXII 6), *cattivanza* 'maldicenza, malvagità, gesto spregevole, soggezione al peccato' (XVII 3, XXXIV 11, CVII 8, CXXVII 13, CCIII 16), *gloriare* 'accedere alla gloria paradisiaca' (LXIV 6 e CCCLXIV 3), *malsania* 'pazzia, delirio mistico' (XXXIII 12 e LXVI 4), *presumenza* 'presunzione, arroganza' (CV 1), *nichiltade* 'nullità, nullificazione' (CXXIX 11), *lucrar* 'ottenere una ricompensa spirituale' (CXXXII 12), *smesuranza* 'eccedenza incalcolabile e incontenibile, infinita' (CLXV 10), *pasmare* 'svenire, perdere i sensi e il controllo delle facoltà intellettive' (CLXV 11), *valura* 'valore, virtù' (CCLXXIV 7 e CCCLXI 8), *umanato* 'umano, proprio dell'uomo' (CCXCIV 8), *nudato* 'spogliato' in riferimento all'*expoliatio* ingiuriosa subita da Cristo (CCCX 15).

In conclusione, oltre alle laude, andrà citata un'altra opera di Iacopone che potrebbe aver avuto un qualche ruolo, per lo più a

¹⁰ Cf. Iacopone, *Laude*, XXXIX-LI e LVII-LIX. Per ulteriori analisi sulla figura e la spiritualità iacoponica cf. ad es. Montefusco 2006.

livello tematico-immaginario, nella stesura dell'ultima parte del poemetto, ossia quella dall'atmosfera e dalle tonalità mistiche, in cui viene inscenato l'arrivo del discepolo-pellegrino presso la dimora di Dio: ci si riferisce al testo in prosa latina del *Tractatus utilissimus*, in cui i consueti motivi dell'alienazione dell'anima, del suo lasciarsi interamente abitare dal Creatore e illuminare dalla sua luce e dell'estinzione della volontà individuale e della sua aderenza a quella divina sono ancora una volta riproposti.¹¹

Insieme e subito dopo la posizione assunta dall'opera di Dante, quindi, la poesia del frate-letterato tudertino, e delle sue laude in particolare, contribuisce in maniera decisiva all'elaborazione dell'intelaiatura tematica e ideologica – e in parte anche linguistica – su cui si edifica la struttura portante del poemetto.

Nondimeno, nel sistema di riferimento umbro coevo, oltre al contributo iacoponico, saranno da tenere presenti anche altre coordinate di tipo letterario-culturale, testimonianza di una specifica temperie, e almeno due in particolare: si tratta, cioè, delle opere di due figure che si possono supporre cronologicamente vicine all'anonimo autore, ossia il *Liber Saporecti* di Simone de' Prodenzani e il già menzionato *Quadriregio* di Federico Frezzi.

Le affinità con il testo citato di Prodenzani, il cosiddetto *Saporetto*, si fondano principalmente su ragioni di ordine formale. Ciò che permette un accostamento è il fatto che in entrambi i casi la materia della narrazione si articola in un consistente gruppo di sonetti – 184 nel caso del *Liber Saporecti* – quasi tutti uguali tra loro per struttura (domina lo schema metrico ABBA ABBA CDC DCD, cui si aggiungono componimenti dotati di una coda di un distico monorimo e qualche altra rarissima eccezione di schema) e che la trama del racconto sviluppa un percorso allegorico, secondo lo schema tipicamente medievale di cammino da una condizione di soggezione ai vizi a quella di pieno possesso di tutte le virtù, in diversi regni – quattro nel testo dell'Orvietano – corrispondenti ciascuno a una cantica: *Mundus placitus*, *Mundus blandus*, *Mundus tranquillus*, *Mundus meritorius*. Se le vicende del terzo e del quarto regno, inerenti rispettivamente questioni religiose (e dettagliatamente dottrinarie, nonché pratiche devozionali) e posizioni di apologia dell'ascetica cristiana, presentano alcuni tratti che possono suggerire un avvicinamento agli intenti parenetici del poemetto oggetto di questo lavoro, sicuramente da esso lo allontanano le tematiche che contraddistinguono la prima e la seconda parte del *Liber*, in cui si celebra la fastosità e la dilettevole spensieratezza della vita di corte del mondo pre-signorie, in uno scenario di festa e di invito al godimento dei beni mondani, che, come ricorda anche il titolo dell'altro testo del dittico provenzaniano a cui il

¹¹ Cf. Iacopone da Todi, *Tractatus utilissimus*.

Saporetto si accompagna, cioè *Liber Solatii*, rappresenta forse il tratto più distintivo della penna dell'Orvietano. Non è il caso di indulgiare sulla compresenza, in verità in forme esigue o appena rilevabili, di immagini simili tra il poemetto e l'opera di Prodenzani, così come sulle rispondenze linguistiche che manifestano la partecipazione a uno stesso contesto culturale e dialettale – *lato sensu* umbro – e che sono state comunque segnalate, talvolta nella loro natura di suggestioni e talvolta, in qualche sporadico caso, nella loro rilevanza rimica e vernacolare, nelle sedi opportune dei commenti.

Per quanto concerne il *Quadriregio*, opera di diverso respiro e di diversa e più alta matrice culturale, andrà rimarcato il medesimo atteggiamento di disinvoltata rielaborazione dei materiali della *Commedia*,¹² cioè di una maggiore libertà reinventiva rispetto al modello canonico e dantesco del viaggio allegorico oltremondano. Come accade nel *Fiore dei conversi*, anche nel *Quadriregio* la *Commedia* gioca un ruolo chiave non soltanto nella ripresa di luoghi narrativi, tematici e linguistici, ma anche nel settore specifico della definizione delle verità teologiche: anche nelle mani del vescovo Frezzi l'opera di Dante viene in un certo senso adoperata come manuale di dottrina cristiana. Ciò risulta particolarmente evidente nelle due situazioni sintomatiche dell'illustrazione della natura delle virtù, teologici e non, e del modo in cui vengono posti e discussi determinati problemi teologico-morali (per cui si veda specialmente il IV libro). Oltre che per questo aspetto, si può ribadire per il *Quadriregio* anche quanto già affermato per il poemetto in termini di ripresa delle tecniche dantesche, in particolare per l'impiego delle diverse categorie e potenzialità linguistiche. In merito, invece, all'impianto topografico, sarà opportuno rilevare la divergenza del poema frezziano dalla *Commedia*, fatto che ricorda la rivisitazione del ruolo e dei confini dei regni dell'aldilà operata dall'anonimo autore nell'insieme di testi in questione. Il vescovo Frezzi organizza un oltremondo quadripartito, attraverso le cui regioni l'io-protagonista, ora guidato da Cupido, ora da Minerva, compie e descrive il consueto percorso allegorico ed espiatorio-edificante ai fini del conseguimento della salvezza eterna: il regno dell'Amore, il regno di Satanasso, il regno dei vizi e il regno delle virtù. La rivisitazione è forse dettata, in parte secondo quanto accade altresì nel *Fiore dei conversi*, da ragioni di ordine didascalico, per cui si può forse comprendere l'operazione di amplificazione – o di riduzione e di parziale stravolgimento, come per il caso in esame – dei regni, criterio in base al quale si orienta la scelta dell'aggiunta o del taglio. In ogni caso, a rimanere centrale e degna di nota è la libertà con cui, in misure e secondo intenti simili, seppur mai identici, questi autori rimaneggiano l'ipotesto e ne adottano via via gli elementi che

12 Per un quadro generale dei rapporti tra l'opera di Frezzi e Dante cf. Bellomo 2020.

sono più funzionali e attinenti al loro discorso. Come per le situazioni precedenti, nel poemetto si rinvergono taluni topoi, figure, versi e luoghi testuali che ricordano passi del *Quadriregio*: là dove sono stati individuati e messi in evidenza, non si presume per essi un necessario o stretto legame genetico, ma semmai una più larga affinità tematico-stilistica che può essere motivata dall'appartenenza a un medesimo orizzonte di sensibilità e di formazione culturale.

3.1.4 La letteratura sacra ed esegetica: tracce di Tommaso d'Aquino

Tratto fortemente connotante del testo in oggetto è la presenza di una tramatura fittamente intessuta di rimandi all'universo del sacro e più specificamente alla letteratura che, nel corso della storia e del pensiero della Chiesa, ha contribuito in maniera determinante alla formazione della mentalità e della cultura cristiana. Se è forse superfluo dover tenere presente che nel Medioevo era diffusa una conoscenza non semplicemente o superficialmente generale dei testi sacri anche da parte di figure non propriamente dotte – le quali avevano molteplici e continue occasioni di ascoltare e vedere le parole delle Scritture e della dottrina – durante le cerimonie della vita religiosa e pubblica della loro realtà quotidiana (oltre alle letture personali e comunitarie, si pensi anche alle proclamazioni liturgiche, alle esposizioni mediante prediche e sermoni, alle forme di catechesi popolare) –, sarà il caso di specificare che per l'anonimo autore del poemetto il rapporto con questo repertorio è particolarmente stretto, per così dire privilegiato, e non si limita all'utilizzo e alla riproposta della parola biblica, ma si spinge alla ripresa del dettato di opere di carattere teologico-dottrinario ed esegetico, probabilmente meno accessibili in termini di reperimento e corretta comprensione a chi non gravitasse nell'orbita di un qualche ambiente ecclesiastico o di un ordine religioso, e non fosse culturalmente attrezzato alla loro piena intelligenza e interpretazione.

Il ruolo di grande protagonista in siffatto panorama è chiaramente ricoperto dalla Bibbia, letta e consultata, come è ovvio per l'epoca, nella versione latina della Vulgata. Strumento di lettura del reale, patrimonio collettivo di vicende, immagini, temi e problemi, «grammatica universale» (Matteo Leonardi) e garanzia di comunicabilità, di sicura ricettività e di rispetto della legge della vera dottrina, la Bibbia costituisce per l'autore del poemetto un ipotesto imprescindibile, nonché un ricco serbatoio narrativo, al quale attinge di volta in volta secondo le necessità del suo impianto poematico ed espositivo-dottrinario. L'Antico Testamento offre all'anonimo scrittore diversi spunti di ordine descrittivo e narrativo, sia per quanto concerne la caratterizzazione di alcune scene o ambientazioni dell'aldilà – come

nel caso della conformazione dello spazio e dell'atmosfera del giardino edenico, ideata secondo il modello della Genesi (CCIX-CCXXX), o dello scenario lunare, in cui si inscena una visione teofanica copiata dal Libro di Ezechiele (CXLV e CXLVII) – sia per quanto riguarda la ripresa delle vicende di alcuni personaggi, quali in particolare Giobbe (LXXX-CIV) – ma anche, seppur in minima parte, Giona (CCLXXXV) – le cui sofferenze e peripezie sono rivissute dal protagonista del poemetto in prima persona, nell'intento di equiparare la propria straordinaria esperienza nell'oltremondo – e più specificamente la tribolazione che egli sta attraversando nel corso della salita purgatoriale – a quella dei grandi personaggi del libro sacro che dapprima si scontrano e in séguito si riappacificano con Dio.

Insieme a questi due usi, che spesso avvengono mediante la parafrasi del passo o dei passi del testo sacro interessato – e alcuni sonetti, principalmente le rimodulazioni dal Libro di Giobbe e i prelievi dal Libro di Ezechiele, sono vere e proprie traduzioni aderentissime al dettato biblico, ripreso anche mediante precisi ammicchi morfologico-fonetici e qualche volta sintattici alla lingua della Vulgata –, si dovranno tenere presenti anche le numerosissime allusioni e riproposte di immagini, ora frammentate, ora ricombinate e fuse tra loro, sparse per tutto il corso del poemetto e appartenenti ad altri libri veterotestamentari, tra cui in particolare l'Esodo (cf. ad es. VII, XXXVII, CI, CIII, CXXVII, CCCXLVIII), ma anche il Levitico, il Libro dei Salmi, il Cantico dei Cantici e, in misura minore o minima, altri dei restanti.

Anche la materia del Nuovo Testamento è inserita con frequenza nella tessitura dei versi del poemetto, mediante le medesime tecniche sopra illustrate. Più che essere adoperati per fornire materiale a delle *tranche* di racconto, i libri della seconda parte della Bibbia fungono principalmente da fonti di precetti e massime, oltre che di immagini di un amplissimo e radicato repertorio, mediante cui prende corpo il carattere moraleggiante che connota l'intero macrotesto. Oltre alla posizione preminente dei quattro Vangeli, sono numerose le occasioni in cui nei sonetti si possono individuare dei rimandi testuali o figurativi in particolare alle Lettere di Paolo, i cui ammonimenti e la cui esegesi dottrinarie sono talvolta parafrasati e talvolta rimodulati o semplicemente evocati (cf. ad es. CXXII, CXXXII, CXXXIV, CCII, CCXXXII, CCXXXVIII, CCXLI, CCXLVI, CCLX, CCLXV, CCLXVIII, CCLXXIX, CCCXL, CCCLXIII) e all'Apocalisse, ovviamente tenuta in forte considerazione per il suo profilo di opera visionario-escatologica (cf. ad es. XLI, LIX, LXIX, LXXXIX, CIII, CCXXI, CCXXIX, CCLVI, CCLXII, CCXCVII, CCCXVIII, CCCXXXIII).

L'orizzonte della produzione teologica, esegetica e sermonistica, genere particolarmente vicino e intrinseco alla temperie culturale e religiosa che si presume costituisca il retroterra del poemetto, rappresenta senza dubbio uno dei capisaldi della formazione

dell'autore, come si può intravedere in taluni snodi testuali esplicitamente dedicati all'illustrazione di temi-cardine della dottrina cristiana. Classificazioni, elenchi e puntuali definizioni trattatistiche con cui è illustrata la materia catechistica in certi casi sono o potrebbero essere stati ispirati alle opere di alcune eminenti figure di santi e predicatori, sia nel novero dei padri della Chiesa, sia vissuti in epoche più vicine a quella dell'autore, nonché a lui coevi: oltre ai già citati Agostino e Gregorio Magno e ai frati e predicatori domenicani Domenico Cavalca¹³ e Iacopo Passavanti, andranno tenute presenti ad esempio le possibili tangenze con la produzione di religiosi quali Giordano da Pisa (cf. CCXLIV) o quella del predicatore francescano laico Ugo Panziera (cf. in particolare CXVIII). Gli scritti di questi autori potrebbero, ora in misura di una più plausibile contiguità testuale – messa in evidenza là dove la si è potuta individuare più nettamente – ora nei termini di semplici e più vaghe suggestioni, aver influito l'anonimo autore nelle forme e nei modi in cui viene esposta e declinata la materia della dottrina e nell'ampliamento del mosaico di immagini che si incontrano nel *Fiore dei conversi*.

Una trattamento riservato e in certo senso privilegiato in questa schiera di possibili o presunti modelli merita Tommaso d'Aquino, la cui lezione sembra non rimanere esclusa dal bagaglio culturale e specificamente formativo dell'autore.¹⁴ Infatti, il contributo teologico, trattatistico e innologico del *doctor angelicus* – a cui l'autore potrebbe aver attinto direttamente, o forse attraverso la mediazione di opere che ne veicolassero, traducessero e spiegassero i contenuti – pare rappresentare uno dei punti di riferimento per l'enunciazione e la trattazione specialistica di alcune questioni di capitale importanza della dogmatica cristiana, come sembrerebbe dimostrato dalla presenza all'interno del poemetto di un insieme – seppur non molto esteso – di tracce significative. La possibilità di scorgere dei richiami alle opere dell'Aquinate è fornita da alcuni sonetti intessuti di elementi sintomatici: parafrasi-traduzioni di minimi lacerti del passo del testo latino di riferimento, impiego di singoli vocaboli o gruppi di tecnicismi propri del lessico filosofico-teologico, calchi di formule, ripresa di aggettivi per la qualifica di determinate proprietà dell'ente divino e, infine, più generali indizi della rimodulazione di concetti e

13 Può forse essere utile, in merito alla circolazione delle opere di questo autore nel territorio umbro, tenere presenti le considerazioni di Baldelli 1971, in particolare 365-70 (*Codici toscani nell'archivio delle confraternite perugine dei disciplinati perugini*).

14 Si confronti, a titolo esemplificativo, lo studio sulle presenze e le risonanze tomistiche rinvenibili all'interno del *Quadriregio*, cf. Viganò 2020.

problemi tenuti presenti nello sterminato campo della riflessione di Tommaso, in particolare della *Summa Theologiae*.¹⁵

Com'è ovvio, il settore in cui si concentrano queste spie di possibile contatto e di derivazione dalla fonte è l'insieme delle parti del poemetto dall'impianto eminentemente catechistico. Si vedano più dettagliatamente: l'illustrazione del dogma dell'eucarestia in CI, intarsiato di possibili rimandi alla sequenza *Lauda, Sion* e all'inno liturgico a tema eucaristico *Sacris Solemniis*; sul medesimo tema il sonetto CIII, in cui si rinvencono dei tecnicismi teologici già esposti e argomentati negli stessi modi nel trattato attribuito all'Aquinate dal titolo *De venerabili sacramento altaris*; i richiami alle qualità del corpo glorificato in CXVIII, apparentemente esposti secondo i canoni della teologia della resurrezione argomentati ad esempio anche nello *Scriptum super Sententiis*; la discussione sul problema dell'acquisizione della salvezza e dei meriti per tutti gli uomini da parte di Cristo, modellata nei termini in cui la questione è posta da Tommaso nelle *Quaestiones disputatae de veritate*, in CCLXXV; infine, si tengano in considerazione i passi del poemetto in cui il dettato testuale pare suggerire la presenza di echi di punti specifici della *Summa Theologiae*, quali la definizione di *bene comunicativo* in CXXXI, il concetto di preghiera, all'interno del più ampio ragionamento sulla natura della virtù teologale della Fede in CLXV, la riflessione sull'essenza e le forme di manifestazione della grazia divina in CCXXXIV e l'illustrazione e la suddivisione delle categorie della Carità in CCXXXVII e CCXXXIX.

Sulla base di questi esigui ma interessanti indizi, il poemetto può forse essere letto anche come una singolare testimonianza della circolazione – una circolazione marginale, sotterranea, presumibilmente mediata da fonti secondarie –, dello studio meditato e del riutilizzo a scopo formativo ed edificante di alcuni frammenti dell'opera teologica di mano dell'Aquinate.

A corollario del quadro sulle presumibili fonti della letteratura sacra ed esegetica tracciato, non andrà taciuto un altro significativo versante su cui a tratti si sofferma l'attenzione dell'autore, e che in parte è già emerso da quanto si è sinora affermato: si tratta della presenza di testi dal carattere spiccatamente profetico-escatologico, al cui interno sono affrontate tematiche care al millenarismo medievale,¹⁶ quali la riflessione sull'approssimarsi della fine del mondo e sull'avvento dell'Anticristo (CIV 15-16, CCLXXIX, CCCIII, CCCIV) e la dura invettiva nei confronti della corruzione ecclesiastica

¹⁵ Sulla presenza della *Summa* e di altre *auctoritates* e fonti per la formazione di coloro che intendevano votarsi alla vita religiosa, quale parrebbe essere l'anonomo autore del poemetto, cf. Nebbiai 2005 e Frioli 2005.

¹⁶ Per una trattazione generale sul tema cf. almeno Rusconi 1979.

e della Curia romana (CCLXVII-CCLXVIII e CCCXXX). Tali elementi, più che costituire degli indizi di un'affiliazione dell'anonimo autore (o religioso) a tendenze eterodosse della spiritualità – fatto peraltro in forte contrasto con la presenza di prelievi scolastico-tomistici – e della politica contemporanea, andranno considerati come topoi – largamente diffusi nella cultura del tempo – di una affermata tradizione che ha illustri antecedenti, anche in alcune delle fonti e degli autori citati, quali, *in primis*, Iacopone e Dante.¹⁷

3.1.5 Fonti enciclopediche

Anche il repertorio enciclopedico svolge un ruolo rilevante nell'insieme delle possibili fonti del *Fiore dei conversi*. È ragionevole affermare che i raccoglitori di informazioni di cui si può comunemente disporre nell'epoca in questione possano aver costituito per l'anonimo autore un bacino a cui attingere in maniera più o meno sistematica per la ricerca di significati, definizioni, credenze, curiosità: dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia al lessico-grammatica di Papias, dal *Catholicon* di Giovanni Balbi alle *Derivationes* di Uguccione da Pisa e dall'orizzonte dei bestiari (si ricordi ad esempio il *Bestiario toscano*, quello di *Gubbio*, o anche l'immaginario evocato nel *Tresor* di Brunetto Latini) a quello dei lapidari o degli erbari (si pensi ad esempio a quelli di Marbodo di Rennes o di Bartolomeo Anglico), le possibilità di scandaglio non sono indubbiamente poche e, in certe situazioni, come sarà messo in evidenza nei luoghi opportuni, chi scrive pare essersene servito ai fini di ricevere ispirazione per le immagini letterarie, allegoriche, naturalistiche o para-scientifiche che adopera all'interno della sua opera.

¹⁷ Cf. Pasquini 1981; si veda poi Montefusco 2015 e, per le tematiche di fondo Montefusco, Zanni 2015. Sulla fortuna, la memoria e il riuso in chiave profetica della figura e dell'opera di Iacopone, cf., tra gli altri, Lodone 2020; per quanto concerne il versante dantesco cf. Panno-Pecoraro 2020.

