

SIMONE MUSCIONICO

Dalla *Genesi* alla *Commedia*: storia del Paradiso terrestre

Tesi di Laurea Triennale in Lettere
a.a. 2016-2017, relatore Prof.ssa Rossana E. Guglielmetti

La tesi indaga i rapporti tra Dante e la tradizione precedente riguardo alla rappresentazione del Paradiso terrestre e – inevitabilmente – anche del Purgatorio, che Dante sceglie per primo di connettere strettamente all’Eden stesso.

Un puntuale esame delle fonti letterarie tardoantiche e medievali, soprattutto entro il genere delle visioni dell’Aldilà ma non solo, mette in luce il debito del poeta nei confronti delle moltissime raffigurazioni paradisiache preesistenti (spesso non rigorose nel distinguere il Paradiso terrestre da quello celeste); ma allo stesso tempo evidenzia l’originalità della *Commedia* nel riuso della tradizione e soprattutto nel legare al Paradiso terrestre il Regno intermedio. Mentre infatti lo spazio del Purgatorio – nato e affermatosi in seguito ad un percorso lungo e travagliato nella teologia medievale – è stato per molto tempo “infernalizzato” tanto dai teologi quanto dagli autori di visioni, Dante ne inverte il segno, indirizzandolo più chiaramente verso il regno celeste anche in virtù del suo culminare nell’Eden, luogo terreno e divino allo stesso tempo, strettamente legato al Purgatorio ma anche connesso al Paradiso celeste e punto d’arrivo escatologico dell’umanità.



Indice

Premessa	4
Capitolo I. La nascita e il consolidamento del concetto di Purgatorio	6
1. La necessità di un regno intermedio	6
2. Il seno di Abramo come «Purgatorio mancato»	12
3. Il Purgatorio nei testi delle visioni medievali	15
3.1. Il Purgatorio tra i testi tardoantichi e le apocalissi giudaico-cristiane	16
3.2. Rappresentazioni del Purgatorio nelle visioni altomedievali dell'aldilà	25
3.2.1 Le fonti più vicine	25
3.2.2. L'importanza di Gregorio Magno	28
3.2.3. Prime immagini del Purgatorio nelle visioni altomedievali	31
3.3. La rappresentazione del Purgatorio tra IX e XII secolo	42
3.4. Un gruppo di visioni <i>sui generis</i> : apparizioni delle anime purganti	52
3.5. Immagini del Purgatorio nel mondo monastico del Basso Medioevo	54
3.6. La “vittoria” del Purgatorio nelle visioni del XIII secolo	62
Capitolo II. Paradiso o Paradisi? I modelli di rappresentazione del Paradiso	69
1. Due modelli di Paradiso	69
2. Il Paradiso nella Bibbia “canonica” e i due archetipi fondamentali: l'Eden della <i>Genesi</i> e la Gerusalemme celeste	72
3. Luoghi paradisiaci tra testi apocrifi, letteratura apocalittica e opere tardoantiche	80
3.1. Rappresentazioni del Paradiso nella letteratura biblico-apocrifa: immagini paradisiache da Enoch agli apocrifi cristiani	80
3.2. Luoghi paradisiaci nelle Apocalissi	89
3.3. Le idee di Paradiso nei testi tardoantichi	96
4. Le rappresentazioni del Paradiso nelle visioni medievali	98

4.1. Immagini del Paradiso nei primi secoli	98
4.2. Il Paradiso nelle visioni altomedievali	103
4.3. Un eccesso di modelli per la rappresentazione del Paradiso	112
4.4. La centralità del Paradiso nelle visioni tra IX e XI secolo	118
4.5. Modelli rappresentativi del Paradiso tra XII e XIII secolo	123
4.6. Il motivo della scala celeste	136
5. Il Paradiso terrestre come luogo geografico	139
5.1. L'Eden come luogo della geografia terrestre	139
5.2. Il Paradiso terrestre nella cartografia medievale	146
5.3. I viaggi al Paradiso terrestre	155
Capitolo III. Il Paradiso terrestre di Dante	161
1. I rapporti tra Dante e la tradizione precedente	161
1.1. L'importanza del materiale biblico e apocrifo	161
1.2. Dante e le visioni medievali dell'aldilà	166
2. Il Purgatorio dantesco	171
2.1. Un Purgatorio non infernale	174
2.2. La classificazione delle anime purganti	176
2.3. Il fuoco Purgatorio	182
2.4. La montagna del Purgatorio	184
2.5. Un percorso chiaramente ascensionale	188
2.6. Gli abitanti del Purgatorio dantesco tra dolcezza e umiltà	192
3. Il Paradiso terrestre di Dante	199
3.1. <i>Loci amoeni</i> nella Commedia	199
3.2. La rappresentazione dantesca del Paradiso terrestre: <i>Purgatorio</i> XXVIII	204

3.3. La processione mistico-apocalittica dell'Eden: <i>Purgatorio</i> XXIX	210
3.4. L'intermezzo personale: Dante e Beatrice in <i>Purgatorio</i> XXX e XXXI	212
3.5. La prospettiva apocalittico-escatologica: <i>Purgatorio</i> XXXII e XXXIII	215
4. Il Paradiso terrestre in cima al monte del Purgatorio	222
4.1. I Paradisi di Dante e il giardino dell'Eden	224
4.2. Il Paradiso terrestre come ultima tappa della purgazione	226
4.3. Il Paradiso terrestre di Dante e il destino ultimo dell'umanità	229
4.3.1. Il legame tra Eden e dimensione apocalittica prima della <i>Commedia</i>	230
4.3.2. La presenza dell'Apocalisse nella <i>Commedia</i> di Dante: la dimensione apocalittico-escatologica nell'Eden dantesco	233
Tavole	245
Bibliografia	251
I. Edizioni di riferimento	251
II. Studi	259
Indice delle immagini e delle fonti	265
I. Indice delle figure	265
II. Indice delle tavole	267

Premessa

La *Commedia* di Dante è sicuramente una delle opere letterarie più studiate di sempre, se non la più studiata in assoluto: è proprio per questo motivo che stupisce particolarmente come si sappia ancora ben poco delle “fonti” latine del poema dantesco. Gli studi sull’opera, pur nella varietà delle forme e dei contenuti, si sono sempre concentrati più sulle relazioni interne al testo e sulla sua fortuna successiva, che non invece sui suoi possibili modelli, salvo quelli rintracciabili nelle letterature volgari. Certo alcune ricerche in questa direzione non mancano, ma aprendo un qualsiasi commento della *Commedia* ci si rende conto che anche quando si è cercato di indagare l’origine dei vari “riferimenti” presenti nel poema, questi sono stati cercati soprattutto negli autori classici, nelle Scritture o al limite nella teologia medievale. Solo raramente invece, e spesso in relazione alla sola *Visio Pauli*, si è sottolineato il “debito” di Dante nei confronti del genere visionario, che è sicuramente un gruppo di testi che il poeta aveva di fronte come modello per il suo poema, anche solo per il fatto che, pur nella sua particolarità, anche la *Commedia* stessa appartiene a questo genere, almeno per alcuni suoi aspetti.

Oltre all’evidente difficoltà di individuare con precisione le opere lette e studiate da Dante, la motivazione di questa lacuna negli studi danteschi dipende sicuramente anche dal ritegno da parte della critica ad individuare dei modelli per un autore come Dante, quasi che la sua grandezza gli impedisse di aver avuto delle fonti. La grandezza della *Commedia* è assolutamente innegabile: l’individuazione delle sue possibili fonti non ne riduce però il valore letterario, bensì è proprio in relazione ai precedenti che si può meglio notare quanto originale e poeticamente alto sia il poema dantesco.

In questo elaborato ci concentreremo sull’analisi dei rapporti tra Dante e la tradizione precedente, soprattutto visionaria, in particolare in relazione alla rappresentazione del Paradiso terrestre; l’obiettivo non è ovviamente quello di individuare dei riferimenti precisi, ma piuttosto di ricostruire l’immagine dell’aldilà presente nell’immaginario collettivo all’epoca di Dante. Un primo aspetto fondamentale è il rapporto stretto tra l’Eden dantesco e il Purgatorio: il fatto che nella *Commedia* il giardino del Paradiso terrestre sia collocato proprio sulla vetta della montagna purgatoriale non è evidentemente casuale, al contrario anzi il poeta ha voluto evidenziare in questo modo il legame molto stretto tra i due luoghi. Una connessione così evidente tra il regno intermedio e il Paradiso edenico è comprensibile solo se si considera la “polarità” assegnata da Dante al primo: il concetto di Purgatorio – nato e affermatosi in seguito ad un percorso lungo e travagliato proprio all’interno della teologia medievale – è stato per molto tempo “infernalizzato”, ovvero legato in modi diversi all’Inferno, tanto dai teologi quanto dagli autori di visioni. Per molti secoli il regno intermedio

era dunque nettamente orientato verso il regno dei dannati, e non in una posizione chiaramente “centrale” come esso dovrebbe essere per definizione, né sul piano ideologico né sul piano propriamente topografico.

Dante decide al contrario di invertire il “segno” del Purgatorio, legandolo strettamente al Paradiso terrestre: così facendo egli non solo gli restituisce il suo carattere “intermedio”, ma lo indirizza più chiaramente verso il regno celeste. Per capire come si sia prodotto un cambiamento del genere dovremo prima considerare la nascita e lo sviluppo del concetto di Purgatorio – anche qui con particolare attenzione al genere visionario, che sarà il principale filo conduttore della nostra ricerca – per sottolineare come il regno intermedio cambi lentamente fisionomia, passando dall’essere un Inferno mite a un regno veramente intermedio e – anche se solo in alcuni casi isolati – già più vicino al Paradiso.

Chiarita la funzione del Purgatorio nella *Commedia* analizzeremo più da vicino il Paradiso terrestre dantesco, sempre in relazione alle rappresentazioni – presenti nelle opere visionarie ma anche con particolare riferimento anche ai testi biblici e apocrifi (soprattutto apocalittici) – non tanto dell’Eden, ma piuttosto di tutti i luoghi in qualche modo “paradisiaci”: nel periodo medievale, infatti, sono pochi i casi degli autori pienamente consapevoli della differenza tra Paradiso terrestre e Paradiso vero e proprio. L’Eden di Dante è sicuramente debitore delle rappresentazioni paradisiache dei testi precedenti, così come egli deve molto sia agli autori che avevano già proposto una localizzazione geografica precisa del Paradiso terrestre – testimoniata sia dai testi teologico-eruditi sia dalla cartografia – sia alle opere in cui si trovava in parte già accennata la connessione tra il Paradiso primordiale e il Paradiso escatologico.

Come cercheremo di chiarire dall’analisi puntuale di questi diversi aspetti, Dante può dunque aver trovato vari spunti per i singoli elementi che compongono il suo Paradiso terrestre, ma spesso i suoi “precedenti” accennavano solo a tali aspetti. Nel poema dantesco essi saranno invece integrati in uno schema organico e poeticamente incomparabile: la *Commedia* costituisce infatti il primo esempio di una rappresentazione organica e letterariamente alta del Paradiso terrestre. In Dante l’Eden è un luogo terreno e divino allo stesso tempo, strettamente legato al Purgatorio ma anche connesso al Paradiso, punto finale del percorso “terreno” di Dante e insieme punto d’arrivo escatologico dell’umanità.

Capitolo I. La nascita e il consolidamento del concetto di Purgatorio

1. La necessità di un regno intermedio

Il Purgatorio viene oggi considerato dalla Chiesa Cattolica come uno dei tre regni dell'aldilà: si tratta del luogo destinato alle anime di coloro che, pur non essendo malvagi, non sono nemmeno perfetti e devono perciò andare incontro a una purificazione prima di poter entrare nel Regno dei Cieli. Per la teologia cristiana cattolica l'esistenza del Purgatorio è ad oggi un'assoluta certezza:

La Chiesa chiama purgatorio questa purificazione finale degli eletti, che è tutt'altra cosa dal castigo dei dannati. La Chiesa ha formulato la dottrina della fede relativa al purgatorio soprattutto nei Concili di Firenze e di Trento. La Tradizione della Chiesa, rifacendosi a certi passi della Scrittura, parla di un fuoco purificatore. [...] Questo insegnamento poggia anche sulla pratica della preghiera per i defunti di cui la Sacra Scrittura già parla: «Perciò [Giuda Maccabeo] fece offrire il sacrificio espiatorio per i morti, perché fossero assolti dal peccato» (2 Mac 12,45). Fin dai primi tempi, la Chiesa ha onorato la memoria dei defunti e ha offerto per loro suffragi, in particolare il sacrificio eucaristico [...].¹

È pertanto ovvio che la maggior parte dei credenti lo consideri ormai come uno degli elementi della canonica dottrina cristiana, ma in realtà così non è sempre stato: gli storici si sono impegnati molto per sottolineare come il Purgatorio sia una vera e propria invenzione della teologia medievale. Le Goff è stato il primo studioso a sostenere con forza – in *La nascita del Purgatorio*, testo fondamentale per qualunque studio sull'argomento – che il Purgatorio è semplicemente un retaggio della riflessione teologica medievale, ben lontano dall'essere dogma di fede da sempre esistente.

L'idea di un regno purgatoriale, ovvero di un luogo a cui siano destinate le anime il cui destino si pone a metà tra la dannazione e la salvezza eterna da subito garantita, non è infatti presente nelle Scritture, se non marginalmente e solo in alcuni passi che possono essere interpretati in tal senso solo alla luce di un concetto di Purgatorio già formato. Come individuato da Le Goff, infatti, si può a tutti gli effetti “datare” la nascita dell'idea di Purgatorio. La credenza nella possibilità di una qualche purgazione, nonché di una certa “elasticità” nel giudizio dei peccati, è sicuramente inclusa nella fede cristiana stessa, che si distingue dalla religione ebraica proprio per l'idea del “perdono”, che è anzi proprio uno dei pilastri fondamentali della confessione cristiana: «fin dalle origini i cristiani [...] manifestano la convinzione che sia possibile una remissione dei peccati dopo la morte»².

La concretizzazione di un terzo luogo dell'aldilà a cui destinare questa funzione purgatoria si concretizza però soltanto nel XII-XIII secolo, punto di arrivo di un lungo percorso di consolidamento

¹ SANTA SEDE, *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Parte prima, 2, 3, 1031-1032, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1992, pp. 273-274.

² Jacques LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983, p. 53.

di una serie di convinzioni che spingevano con forza nella direzione di un destino intermedio, dedicato a quel gruppo di anime – né troppo buone né troppo cattive – in cui si riconosceva, come ovvio, gran parte dei fedeli medievali.

In questo primo capitolo cercheremo di delineare il percorso che ha portato all'affermazione di un'idea purgatoriale, della convinzione che a tutti i *non valde mali e non valde boni*³ – ovvero a coloro che rispettivamente non sono stati in vita abbastanza “buoni” per accedere, subito dopo la morte, alla beatitudine eterna, o non abbastanza “malvagi” da meritarsi le pene infernali – sarà concessa la possibilità di purificarsi dai peccati per poi accedere alla salvezza eterna. Per indagare questo sviluppo, che ha portato a un considerevole cambiamento nell'immaginario collettivo sui luoghi ultraterreni, seguiremo il filo conduttore dei testi visionari scritti durante il Medioevo, con particolare attenzione anche alle opere che sono state prese a modello dagli autori di tali visioni.

Pur non essendo oggetto specifico della nostra trattazione, non potremo comunque evitare di intrecciare in alcuni punti il discorso più “letterario” sull'immagine del Purgatorio quale emerge dalle visioni dell'aldilà a un discorso di carattere più strettamente teologico-dottrinale, così da notare come i due piani si influenzino a vicenda.

Il motore teologico di affermazione del regno intermedio prende le mosse soprattutto dal tentativo di far risalire il concetto di Purgatorio alle Scritture: per il cristiano medievale era di vitale importanza che qualunque credenza avesse una giustificazione e una base solida nel Libro su cui si fonda la fede stessa. È proprio per questo motivo che si cerca di rileggere a ritroso la Bibbia con l'intento di trovare dei passi che “giustificano” in qualche modo l'esistenza di un luogo intermedio per le anime dei morti, o meglio di uno stato intermedio tra la dannazione e la salvezza, che solo in seguito si concretizzerà in senso spaziale.

L'unico passo dell'Antico Testamento che la teologia medievale ha interpretato in tal senso è tratto, come nota Le Goff⁴, dal *Secondo libro dei Maccabei*, ovvero da un libro biblico che non è peraltro considerato canonico da ebrei e protestanti, ma che non a caso è – per contro – proprio quello oggi citato dal *Catechismo* quale fondamento scritturale per la dottrina del Purgatorio. La lettura “purgatoriale” di questo testo si applica in particolare a un passo in cui Giuda Maccabeo ordina ai suoi di pregare per dei combattenti ebrei che, dopo essersi macchiati di una non meglio specificata colpa, erano morti in battaglia senza averla prima espiata:

³ Qui e in seguito si utilizzeranno le espressioni “non valde mali” e “non valde mali”, riprese dalla teologia medievale – in cui esse erano usate per indicare le anime dal destino incerto – e ampiamente impiegate dallo stesso Le Goff (*La nascita del Purgatorio*) per indicare i futuri destinatari della condizione purgatoriale.

⁴ Sulla presenza “in germe” del Purgatorio nelle Scritture si veda LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 51-55.

[43] et facta conlatione duodecim milia dragmas argenti misit Hierosolymam offerri pro peccato sacrificium bene et religiose de resurrectione cogitans [44] nisi enim eos qui ceciderant resurrecturos speraret superfluum videretur et vanum orare pro mortuis [45] et quia considerabat quod hii qui cum pietate dormitionem acceperant optimam haberent repositam gratiam [46] sancta ergo et salubris cogitatio pro defunctis exorare ut a peccato solverentur.⁵

In questo passo gli uomini “di chiesa” del Medioevo hanno visto «l’affermazione di due elementi fondamentali del futuro Purgatorio: la possibilità di un riscatto dei peccati dopo la morte e l’efficacia delle preghiere dei vivi per i defunti redimibili»⁶. Il luogo appena citato dei *Maccabei* assume inoltre una particolare importanza perché per i cristiani del Medioevo è fondamentale che, per ogni elemento del Nuovo Testamento, vi sia un passo che lo prefigura nell’Antico: solo la presenza di un passo nel Vecchio Testamento poteva giustificare la ricerca di spunti analoghi anche nel Nuovo.

I teologi medievali si impegnano infatti anche nella ricerca di una giustificazione teologica del Purgatorio all’interno del Nuovo Testamento. In seguito a questa rilettura, si arriva a considerare come “anticipatori” del regno intermedio altri tre luoghi biblici tratti dal Nuovo Testamento. Il primo di questi si trova in un passo di *Matteo* in cui Gesù sottolinea come – ad eccezione della bestemmia contro lo Spirito Santo – «omne peccatum et blasphemia remittetur hominibus»⁷: si afferma così in modo evidente la possibilità di riscatto dei peccati nell’aldilà.

Il secondo luogo evangelico, tratto dal *Vangelo di Luca*, che viene preso in considerazione per essere riletto in una luce “purgatoriale” è contenuto all’interno della storia del povero Lazzaro e del “cattivo ricco”: si trova in questo contesto un riferimento al “seno di Abramo”, ovvero alla «prima incarnazione cristiana del Purgatorio»⁸:

[19] Homo quidam erat dives et induebatur purpura et bysso et epulabatur cotidie splendide [20] et erat quidam mendicus nomine Lazarus qui iacebat ad ianuam eius ulceribus plenus [21] cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa divitis sed et canes veniebant et lingeabant ulcera eius [22] factum est autem ut moreretur mendicus et portaretur ab angelis in sinum Abrahae mortuus est autem et dives et sepultus est in inferno [23] elevans oculos suos cum esset in tormentis videbat Abraham a longe et Lazarum in sinu eius [24] et ipse clamans dixit pater Abraham miserere mei et mitte Lazarum ut intinguat extremum digiti sui in aqua ut refrigeret linguam meam quia crucior in hac flamma [25] et dixit illi Abraham fili recordare quia recepisti bona in vita tua et Lazarus similiter mala nunc autem hic consolatur tu vero cruciaris [26] et in his omnibus inter nos et vos chasma magnum firmatum est ut hii qui volunt hinc transire ad vos non possint neque inde huc transire.⁹

⁵ II *Macchabeorum*, 12, 43-46, p. 1506.

⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 51.

⁷ *Secundum Mattheum*, 12, 31, pp. 1543-44.

⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 53. Sul seno di Abramo torneremo più ampiamente in seguito: cfr. § 2.

⁹ *Secundum Lucam*, 16, 19-26, pp. 1640-41.

Il terzo passo evangelico che ha avuto grande importanza in quanto prefiguratore del Purgatorio si trova nella *Prima epistola di Paolo ai Corinzi*. Si tratta di un passaggio, forse il più importante per il futuro terzo regno ultraterreno, in cui Paolo dice:

[11] Fundamentum enim aliud nemo potest ponere praeter id quo positum est qui est Christus Iesus [12] si quis autem superaedificat supra fundamentum hoc aurum argentum lapides pretiosos ligna faenum stipulam [13] uniuscuiusque opus manifestum erit dies enim declarabit quia in igne revelabitur et uniuscuiusque opus quale sit ignis probabit [14] si cuius opus manserit quo superaedificavit mercedem accipiet [15] si cuius opus arserit detrimentum patietur ipse autem salvus erit sic tamen quasi per ignem.¹⁰

Le Goff, nel tentativo di proporre un' esegesi di questo difficile passaggio paolino, spiega che il passo vuole sottolineare che:

nell'aldilà la sorte è diversa a seconda della qualità di ciascun uomo, [...] vi è una certa proporzionalità tra i meriti e i peccati da una parte e le ricompense e i castighi dall'altra, e [...] nell'aldilà avrà luogo una prova decisiva, [...] nel corso del Giudizio finale.¹¹

Importante per la genesi del Purgatorio è però soprattutto il fatto che in questo contesto Paolo parli specificamente di un “fuoco”: ad essere “purgatorio” è quindi, in primo luogo, soprattutto il “fuoco purgatorio”. Prima che si arrivi a pensare ad un vero e proprio luogo ultraterreno come sede della purificazione, infatti, essa viene legata all'immagine del fuoco, dell'*ignis purgatorius*, riprendendo così il motivo più generale del fuoco che – nella simbologia cristiana ma non solo¹² – è tradizionalmente legato, come ricorda sempre Le Goff¹³, al concetto di prova: dice infatti Paolo: «uniuscuiusque opus quale sit ignis probabit»¹⁴. L'idea di un fuoco probatorio si legherà in modo particolarmente efficace all'idea di Purgatorio come luogo in cui è necessario superare, appunto, delle “prove” così da purificarsi dai propri peccati. Perché la si possa considerare veramente efficace, la purgazione deve necessariamente passare attraverso un “esame”: ecco perché proprio l'immagine del fuoco si dimostrerà particolarmente efficace per la simbologia del regno intermedio.

L'affermazione del concetto di Purgatorio si basa sostanzialmente su questi passi biblici, che più che essere il centro della futura riflessione teologica su un possibile stato ultraterreno intermedio, fungono da base per poter costruire una dottrina purgatoriale: l'individuazione di una giustificazione biblica non serve insomma come particolare spunto, ma permette – semplicemente con la sua esistenza – uno sviluppo successivo delle riflessioni in questo senso. Il processo è però ancora molto

¹⁰ I *Ad Corinthios*, 3, 11-15, p. 1772.

¹¹ LE GOFF, *La nascita*, p. 53.

¹² Nella *Nascita del Purgatorio* (cfr. in particolare le pp. 11-15) Le Goff ricorda l'importanza che il fuoco ha negli studi di antropologia, in quanto simbolo spesso legato ai riti di passaggio e al mondo divino, non solo in ambito cristiano/occidentale ma anche più ampiamente in un contesto indoeuropeo, tanto che «fra gli iraniani e gli indiani [...] tale concezione di un fuoco divino – *Ignis divinus* – sembra aver avuto origine».

¹³ LE GOFF, *La nascita*, pp. 11-12.

¹⁴ I *Ad Corinthios*, 3, 13, p. 1772.

lungo e infatti il termine stesso di *purgatorium* usato come sostantivo¹⁵ non esisterà affatto fino al momento in cui appare «nell'ultimo trentennio del [XII] secolo»¹⁶, così come non esisterà ancora per lungo tempo un “terzo regno”: è vero che fin dal II-IV secolo il cristianesimo – riflettendo sulla condizione delle anime dopo la morte – ritiene che quelle di alcuni peccatori possano essere salvate previo il superamento di una prova. Ma è allo stesso tempo altrettanto innegabile che «la credenza che così si manifestava (e che nel XII secolo darà origine al Purgatorio) non sfociò nella localizzazione precisa di tale situazione e di tale prova»¹⁷.

Il concetto di luogo “purgatorio”, sebbene presente almeno in forma embrionale nella dottrina cristiana stessa, per lungo tempo non venne quindi in alcun modo spazializzato, non venne concretizzato nell'inserimento di un regno intermedio nella geografia dell'aldilà. È però vero che, anche se il concetto spaziale di Purgatorio tarda ad affermarsi, per la nascita dell'idea stessa di un luogo di purgazione è fondamentale il fatto che si sia creato all'interno della dottrina cristiana un sostrato di credenze che ha poi reso possibile concepire un terzo regno intermedio.

Come fa notare Le Goff nelle prime pagine de *La nascita del Purgatorio*, infatti, tutte le immagini e le idee che daranno poi origine al Purgatorio vero e proprio poggiano sulla convinzione che il giudizio dei morti, che li condurrà alla salvezza eterna o alla dannazione, sia fundamentalmente doppio: «il primo al momento della morte, il secondo alla fine dei tempi»¹⁸. A partire da quest'idea, nel lasso di tempo tra i due giudizi si può così strutturare «una complessa procedura giudiziaria di *mitigazione* delle pene, di un loro abbreviamento in funzione di diversi fattori»¹⁹.

Perché si concretizzi l'idea di Purgatorio è ugualmente importante che si sviluppi una qualche fiducia nel libero arbitrio umano, per cui il nostro destino ultraterreno dipende dalle nostre azioni sulla terra; solo nel caso in cui sia l'uomo a scegliere il male, infatti, è possibile ammettere una distinzione articolata tra i diversi giudizi particolari, in primo luogo con una distinzione tra peccati mortali e peccati veniali, ovvero più “leggeri” e quindi perdonabili.

Per quanto siano comunque importanti le basi “dottrinali” del Purgatorio, le ragioni di un cambiamento di così grande portata nella concezione, e poi nella geografia dell'aldilà, devono essere individuate in un profondo cambiamento di mentalità, che alla fine di un lungo processo di affermazione e fissazione si inserisce saldamente nella mentalità collettiva solo nei secoli centrali del Basso Medioevo. Per capire come si sia potuta diffondere nell'immaginario collettivo un'idea così

¹⁵ A proposito dell'utilizzo del termine *purgatorium* si veda LE GOFF, *La nascita, Appendice II: Purgatorium: storia di una parola*, pp. 414-418.

¹⁶ LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano*, p. 53.

¹⁷ LE GOFF, *La nascita*, p. 5.

¹⁸ Ivi, p. 8.

¹⁹ Ibidem.

nuova come quella di un regno Purgatorio, è necessario pensare all'azione di una serie di fattori. Un elemento importante è sicuramente rappresentato dal cambiamento all'interno della Chiesa, che inizia ad accettare l'idea – sostenuta soprattutto, in un primo momento, dai cluniacensi – che per le anime di alcuni peccatori sia possibile ottenere un periodo dopo la morte per “purgarsi”, per liberarsi delle proprie colpe terrene (sempre che, ovviamente, si tratti di colpe minori) e accedere al Paradiso.

Ma così come l'idea di un luogo intermedio da collocarsi tra il binomio Inferno-Paradiso non nasce di punto in bianco nella teologia, bensì solo in seguito a un lungo processo di carattere teorico per cui si concedono sempre più “deroghe” al giudizio definitivo nell'aldilà, bisogna anche considerare che la spinta teologica verso il Purgatorio si è potuta affermare con stabilità solo perché coadiuvata da un preciso intento della Chiesa intesa come organo politico. L'interesse dei centri ecclesiastici è sempre stato chiaramente quello di assicurarsi l'appoggio dei fedeli, e certo non giunge nuovo che una delle modalità più efficaci per raggiungere tale obiettivo sia quella di far leva sulla paura. In una dimensione così diffusamente cristiana com'era quella del Medioevo, è chiaro che nell'immaginario collettivo occupasse grande spazio il timore per il giudizio divino, ovvero la paura di essere costretti a passare l'eternità in un luogo infernale tra tormenti e sofferenze.

L'idea di Purgatorio era quindi, in questo quadro, una buona “via di mezzo” per chi sapeva di non meritarsi il Paradiso ma voleva ugualmente fuggire l'Inferno: la Chiesa non si è certo lasciata scappare quest'opportunità, bensì ha fatto di tutto per strumentalizzare l'idea della purgazione, non solo e non tanto per ottenere somme di denaro e offerte in cambio della remissione dai peccati, ma soprattutto in modo da avere un controllo saldo sulla gente comune, che aveva così nell'organo ecclesiastico l'unico appiglio riguardo a ciò che più le stava a cuore: la salvezza eterna. Non si vuole certo sostenere con ciò che il Purgatorio sia nato come strumento della Chiesa per un controllo dei fedeli, ma sicuramente questo elemento più propriamente “propagandistico” ha contribuito in modo significativo alla diffusione della dottrina purgatoriale.

Il Purgatorio non può certamente, infatti, essere nato da un progetto così ben strutturato della Chiesa, ma al contrario dipende – come vedremo meglio in seguito – dalla concezione, delineatasi col tempo, per cui ci può essere una maggiore elasticità nel giudizio che incontreremo dopo la morte. In questo senso le prime “tracce” del Purgatorio si possono rintracciare già in tutte le idee di un “inferno mitigato” o di un luogo di attesa delle anime buone non ancora accolte in Paradiso, come il seno di Abramo. A questo punto è ormai chiaro che per proporre un discorso completo sul Purgatorio non possiamo limitarci ai testi in cui esso appare come “regno autonomo”, dobbiamo bensì considerare tutti quei documenti che, in un modo o nell'altro, hanno avuto un ruolo nella creazione e poi nella diffusione della dottrina purgatoriale.

2. Il seno di Abramo come «Purgatorio mancato»

Vista l'importanza che avrà nel prosieguo della trattazione, nonché per la rilevanza che ha avuto per la diffusione stessa del concetto di Purgatorio, spenderemo prima qualche ulteriore parola sul seno di Abramo, luogo intermedio di riposo – di *refrigerium* – per le anime dei giusti che devono qui attendere la resurrezione finale, momento in cui potranno finalmente accedere alla beatitudine celeste. È probabile in realtà che il passo di *Luca* sopra citato²⁰, in cui si parla di questo luogo, si riferisca al “seno di Abramo” intendendo parlare semplicemente di una condizione di particolare intimità tra Lazzaro e Abramo stesso dopo la morte, senza volersi riferire in alcun modo a un “luogo” preciso inteso in senso propriamente spaziale.

La cosa che più conta è però il fatto che, al di là del significato specifico che l'espressione assume in *Luca*, essa è stata letta già nei primi secoli – e poi durante tutto il periodo medioevale – come indicazione di un preciso luogo “intermedio” ultraterreno. A riportare una concezione di questo tipo è in primo luogo Tertulliano (II-III secolo), il quale:

ha immaginato un tipo particolare di *refrigerium*, il *refrigerium interim*, ristoro intermedio destinato ai defunti che, tra la morte individuale e il giudizio definitivo, sono giudicati da Dio degni di un trattamento privilegiato durante l'attesa.²¹

Tertulliano pensa quindi che ci sia per i giusti un ristoro intermedio, ovvero il “seno di Abramo” dove essi dimoreranno fino al giorno del Giudizio:

Eam itaque regionem sinum dico Abrahae, etsi con caelestem, sublimiorem tamen inferis, interim refrigerium praebere animabus iustorum, donec consummatio rerum resurrectionem omnium plenitude mercedis expungat.²²

A ben vedere però il seno di Abramo quale emerge dal pensiero di Tertulliano – che in una prospettiva più ampia «rimane infatti molto dualista»²³ – interessa il nostro discorso sul Purgatorio soltanto nella misura in cui introduce un concetto di tempo “intermedio” nella dimensione dell'aldilà, poiché per il resto egli pensava addirittura che «omnem animam apud inferos sequestrari in diem [iudicii] domini»²⁴. La sua riflessione è invece molto più significativa in quanto menziona il “seno di Abramo”, aprendo una strada verso la riflessione medievale su questo concetto.

Tertulliano del resto riporta, sempre nell'*Adversus Marcionem*, anche la concezione di un luogo di riposo che non avrà termine fino alla resurrezione, dunque fino al termine dell'espiazione della colpa. In questa misura la riflessione tertulliana interessa in qualche modo al nostro discorso sul

²⁰ Cfr. *supra*, § 1.

²¹ LE GOFF, *La nascita*, p. 58.

²² TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, IV, 34, 13, p. 292.

²³ LE GOFF, *La nascita*, p. 58.

²⁴ TERTULLIANO, *De anima*, 55, 5, p. 206.

Purgatorio, non tanto come punto di partenza per la genesi di un terzo luogo dell'aldilà, ma poiché dimostra la presenza, già in periodo tardoantico, di «incertezze verosimilmente nutrite dalla maggioranza dei cristiani circa il destino nell'aldilà»²⁵, premessa necessaria per l'emergere del regno intermedio.

Per quanto riguarda invece più specificamente la genesi del Purgatorio, il seno di Abramo può essere considerato in un certo senso come un “Purgatorio perduto”. Esso infatti appare già in alcuni testi più antichi come luogo intermedio: così ad esempio in Lattanzio (III-IV secolo), il quale – pur ammettendo l'esistenza di una beatitudine eterna – pensa alla morte «comme la traditionnelle “prison” où l'on attend la Fin des Temps»²⁶, collegandosi quindi all'idea di un *seno*²⁷ dove attendere il Giudizio. Allo stesso modo nel *Quarto Libro di Esdra*, su cui torneremo in seguito, viene espressa chiaramente la convinzione che le anime riposino in degli *habitacula*²⁸, che ricordano nuovamente l'idea di un “seno” in senso lato. Per quanto si debba valutare con cautela l'influenza di questo testo, la cui data di composizione non è facilmente determinabile, il passo è particolarmente significativo poiché testimonia la presenza di questa convinzione²⁹, che avrebbe potuto imporsi e concretizzarsi in un luogo intermedio alternativo al futuro Purgatorio.

Nonostante ciò, il motivo del “seno di Abramo” e di un luogo intermedio di riposo per i giusti non avrà grande fortuna. A svilupparsi sarà invece proprio l'idea di Purgatorio, mentre il seno di Abramo, luogo di un *refrigerium* temporaneo, sarà presto considerato quasi esclusivamente «comme un séjour dans les étoiles»³⁰, fino al punto in cui esso verrà a coincidere con il Paradiso. Già in Agostino³¹, del resto, il seno viene considerato un vero e proprio luogo paradisiaco, così come Prudenzio³² (poeta latino del IV-V secolo) – in relazione alla morte di san Martino – racconta che il diavolo si presenta a lui ma non riesce ad impedirgli di raggiungere il seno di Abramo, anche qui usato quindi quasi come sinonimo di Paradiso.

Il seno di Abramo avrà dunque una maggiore fortuna come luogo “paradisiaco”, o meglio come motivo rappresentativo della vicinanza a Dio che si avrà nel Regno dei Cieli: il motivo del *sinus Abrahæ* si trova raramente nelle visioni, ma più spesso esso appare nell'iconografia del Paradiso

²⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 59.

²⁶ Jacqueline AMAT, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Etudes augustiniennes, 1985, p. 391.

²⁷ Nel testo di Lattanzio la parola *sinus* non è mai utilizzata direttamente, ma il concetto di “prigione” che qui si trova è comunque molto simile a quello di “seno”.

²⁸ AMAT, *Songes et visions*, p. 392.

²⁹ Torneremo più avanti sulla complessa datazione del *Quarto libro di Esdra*: cfr. § 3.1.

³⁰ Ibidem.

³¹ Si veda Claude CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Roma, Ecole française de Rome, 1994, p. 22.

³² Si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 35.

(tav. I), dove il seno di Abramo sarà un *topos* iconografico molto importante, già nei primi secoli e fino ad arrivare ai tempi di Dante. La ragione di questa lettura paradisiaca del seno di Abramo dipende molto probabilmente dal fatto che «le sein d'Abraham suggère bien le lien fusionnel avec l'instance paternelle, même s'il s'agit alors d'un substitut de Dieu (parfois très proche de lui [...])»³³.

L'unica importante visione medievale dell'aldilà che presenta un vero e proprio seno di Abramo è la *Visio Baronti*: in questo testo anonimo del VII-VIII, che analizzeremo meglio in seguito³⁴, il protagonista della visione vede un luogo assimilabile al “seno”. Nella visione in realtà a vedersi direttamente è solo la figura di Abramo, ma nel testo viene anche chiaramente detto che il seno di Abramo esiste, e che esso ha quella funzione di “luogo di transizione” che lo rende una sorta di Purgatorio alternativo:

Vidi ibi virum senem pulcherrimum aspectum, habentem barbam prolixam, in alta sede quietem sedentem. Et ego ut vidi, coepi ad eos inclinato capite caute interrogare, quis esset ipse potens et tam magnificus vir. Ad illi, ad me conversi, dixerunt: «Ipse est Abraham pater noster et, tu frater, oportet te semper Dominum rogare, ut, cum te a corpore iusserit migrare, in sinu ipsius Abrahae te faciat quietem habitare».³⁵

Un'altra opera in cui si trova rappresentato un luogo intermedio chiaramente identificato con il *sinus Abrahae* sono gli *Otia imperialia* (1214) di Gervasio di Tilbury: a proposito di questo testo, su cui torneremo meglio in seguito³⁶, ci limitiamo ora a notare che all'interno della distinzione qui presente tra due inferni e due paradisi si trova, nell'inferno “terrestre”, un luogo molto distante dai luoghi di castigo che «a causa della sua calma e della sua distanza viene chiamato seno, [...] e si dice che è il seno di Abramo, per via della parabola del ricco e di Lazzaro»³⁷.

Come anticipato, si tratta però di alcuni esempi dei pochissimi riferimenti al seno di Abramo che si trovano nelle visioni scritte nel Medioevo; per il resto si tende quasi a dimenticare l'esistenza di questo luogo che, per quanto simile al Purgatorio e possibilmente alternativo ad esso, non ha avuto una fortuna comparabile a quella del regno intermedio che si svilupperà invece fino a diventare dogma di fede.

Una probabile motivazione è dovuta al fatto che all'uomo medievale serviva qualcosa di diverso dal *sinus*: a preoccupare era soprattutto, come ovvio, la sorte dei dannati, o più semplicemente di tutti coloro che avevano commesso dei peccati, mentre sul destino dei giusti si poteva sicuramente stare più sereni. Ecco perché a stabilizzarsi nella geografia dell'aldilà non sarà un luogo temporaneo per i giusti, bensì un regno ugualmente temporaneo ma destinato ai *non valde mali* e ai *non valde boni*.

³³ Jérôme BASCHET, *Vision béatifique et représentations du Paradis (XIe-XVe siècle)*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, vol. II, Micrologus VI, Turnhout, SISMEL, 1998, pp. 73-93, p. 91.

³⁴ Cfr. § 3.2 e cap. II § 4.3.

³⁵ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 16, p. 390.

³⁶ Cfr. cap. II § 1 e § 5.1.

³⁷ GERVASIO DI TILBURY, *Otia imperialia*, p. 897.

La scarsa fortuna del “seno di Abramo” nel Medioevo si spiega però probabilmente anche considerando come tale motivo sia nato in un periodo storico preciso e ben diverso dall’età medievale: si tratta dei secoli in cui il cristianesimo doveva lottare per affermarsi e aveva bisogno di un luogo in cui i giusti morti “per la causa” potessero riposare prima di essere giudicati. Il seno è infatti legato a uno dei patriarchi, ovvero a una di quelle figure che già nel *Quarto libro dei Maccabei* – scritto ebraico composto probabilmente tra la seconda metà del I secolo a.C. e la prima metà del I secolo d.C.³⁸ – sono ugualmente associate ai martiri, ovvero a coloro che sono morti per aver difeso la propria fede e che saranno dunque accolti da Abramo, Isacco e Giacobbe dopo la morte: «Dopo questa nostra passione, Abramo, Isacco e Giacobbe ci riceveranno, e ci loderanno tutti i nostri avi»³⁹. Per quanto *Luca* non leghi specificamente il luogo di cui parla al martirio, è ragionevole pensare che nell’immaginario le due concezioni si fossero in qualche modo legate: sparita la necessità di un “luogo per i martiri”, anche il regno intermedio dovrà cambiare forma; proprio per questo ad avere successo non sarà il seno di Abramo ma il Purgatorio.

3. Il Purgatorio nei testi delle visioni medievali

Per seguire lo sviluppo della geografia dell’aldilà con l’intento di individuare la progressiva comparsa e delimitazione del Purgatorio come luogo intermedio dell’altro mondo, seguiremo come principale filo conduttore i testi delle “visioni” dell’aldilà, dalla Tarda Antichità e dall’Alto Medioevo fino al XIII secolo. L’espressione “visioni dell’aldilà” va qui intesa però in senso molto ampio: pur sapendo che si tratta di un genere dalle caratteristiche ben precise e con motivi e stilemi fissi, ai fini della nostra ricerca faremo rientrare all’interno del concetto di “visione” tutti quei documenti che restituiscono un’immagine dell’aldilà più o meno delineata.

Oltre ai testi più specificamente “visionari” nel vero senso del termine, considereremo anche le riflessioni più “erudite” sull’altro mondo o le singole immagini del mondo ultraterreno, che spesso ci lasciano un’immagine non meno vivida di come il loro autore si figurava i luoghi dell’aldilà. Sulla linea di questo filo conduttore⁴⁰, cercheremo di evidenziare come il Purgatorio, dapprima scarsamente o quasi per niente presente nelle visioni dell’aldilà, diventi progressivamente, sotto forme diverse e –

³⁸ La datazione qui considerata è quella proposta da Robert Henry CHARLES in *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, p. 654.

³⁹ Il passo in questione è IV *Maccabei*, 13, 17, p. 679; la traduzione dall’inglese è mia.

⁴⁰ Per questo primo capitolo si utilizzerà come antologia di riferimento quella di Maria Pia CICCARESE, *Visioni dell’aldilà in Occidente*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2003: si tratta dell’antologia di visioni dell’aldilà ad oggi più completa e meglio strutturata, anche se comunque parziale. Accanto al testo di Maria Pia Ciccarese, si prenderà particolarmente in considerazione la monumentale opera di Carozzi, *Le voyage de l’âme dans l’au-delà d’après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Roma, Ecole française de Rome, 1994, che rappresenta probabilmente il repertorio di testi visionari medievali più completo ad oggi disponibile.

soprattutto – con significati e per motivi via via differenti, centrale all'interno delle rappresentazioni del mondo ultraterreno.

3.1. Il Purgatorio tra i testi tardoantichi e le apocalissi giudaico-cristiane

Un primo passaggio per comprendere il progressivo percorso di affermazione del Purgatorio nei testi visionari consiste nel recuperare le cosiddette “visioni apocalittiche giudaico-cristiane”: si tratta di un insieme composito di testi redatti in Medio Oriente tra il II secolo a.C. e il III d.C. che «hanno avuto modo di esercitare nel Medioevo una certa influenza [...] perché circolavano [...] in modo più o meno clandestino»⁴¹, nonostante fossero appunto considerati libri apocrifi della Bibbia.

Per quanto concerne l'ambito ebraico, consideriamo innanzitutto il *Primo libro di Enoch* (*I Enoch*), spesso indicato semplicemente come *Libro di Enoch*⁴², che è probabilmente il testo più importante di questo gruppo, anche in considerazione del fatto che si tratta dello «scritto giudaico a carattere apocalittico più di tutti soggetto a rimaneggiamenti ed interpolazioni di parte cristiana»⁴³. Composto tra II e I secolo a.C., *I Enoch* ci interessa soprattutto – almeno per ora⁴⁴ – per la prima parte dell'opera, ovvero il *Libro dei Vigilanti*, dove possono essere individuati diversi riferimenti all'aldilà. Contrariamente a quanto indicato dalla tradizione ebraica, l'anonimo autore dell'opera colloca «questo aldilà in uno sperduto angolo della superficie terrestre»⁴⁵: particolarmente interessante per il nostro discorso è il fatto che in questo mondo ultraterreno sia presente «un monte grande ed alto e [vi erano] pietre dure e quattro belle località e, nell'interno, era profondo»⁴⁶. La guida di Enoch, Raffaele, gli spiega che tali “cavità” sono predisposte «affinché in esse si radunino gli spiriti, le anime dei morti [...] e questi luoghi dove le si faranno stare, (li) si son fatti per loro fino al giorno del loro giudizio e fin quando (durerà) il loro tempo»⁴⁷.

Si tratta quindi di “fosse” che raccolgono diverse categorie di anime, classificate in base alla loro colpevolezza: l'aspetto particolarmente significativo di questo testo è rappresentato dal fatto che, già all'altezza del II-I secolo a.C., sia presente – anche se solo *in nuce* – «l'idea di uno stato intermedio tra la morte e il giudizio e di una gradazione delle pene»⁴⁸. Al di là di questo aspetto, però, manca

⁴¹ LE GOFF, *La nascita*, p. 37.

⁴² L'opera consiste in realtà in una giustapposizione di parti diverse, il cui nucleo più antico risale al III a.C.; pur essendo rimasto a noi un solo frammento della versione latina, peraltro da un manoscritto dell'VIII secolo, sappiamo che il testo fu ampiamente tradotto e diffuso proprio in questa lingua.

⁴³ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 31.

⁴⁴ Ritengo che non sia utile per ora dilungarsi sulla questione testuale dei testi attribuiti a Enoch: torneremo sulla questione nel secondo capitolo (§ 3.1), quando ci occuperemo nuovamente e più nel dettaglio delle opere legate a lui.

⁴⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 39.

⁴⁶ *I Enoch*, XXII, 1-2, p. 500.

⁴⁷ *I Enoch*, XXII, 3-4, pp. 500-501.

⁴⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 39.

completamente nel *Libro di Enoch* un qualsiasi riferimento a delle “prove” da dover affrontare in queste cavità, eccettuato al limite il disagio dovuto alla profondità e all’oscurità del luogo: a non essere presente è insomma il fondamentale elemento “probatorio” del Purgatorio.

È vero che non si possono fare, in questo caso, dei ragionamenti così sottili, poiché il *Libro di Enoch* rappresenta un aldilà volontariamente confuso e eterogeneo, ma è comunque necessario notare che già nel *Libro di Enoch* si incontra un luogo ultraterreno a tutti gli effetti “intermedio”, seppur non ben delineato. Questo enigmatico spazio infatti, essendo per alcune anime una prigione «fino al giorno del loro giudizio»⁴⁹, è legato a una permanenza in qualche modo temporanea. Non si tratta ovviamente del “seno di Abramo”, perché in *Enoch* non emerge l’idea di un luogo di attesa pacifica per gli uomini beati che accederanno poi al Paradiso, e allo stesso tempo

non si tratta di un altro tipo di inferno [...] ma di un luogo temporaneo e provvisorio di raccolta, dove le anime dei morti aspettano il giorno del Giudizio.⁵⁰

Non siamo dunque di fronte né a un *seno* per i giusti né a un inferno, bensì a un luogo intermedio a tutti gli effetti, indicato infatti significativamente come “tenebroso” e “luminoso” allo stesso tempo.

Un altro importante testo di ambiente giudaico è il *Quarto libro di Esdra* (*IV Esdra*⁵¹), risalente a un periodo compreso tra la fine del I e l’inizio del II secolo d.C.⁵² e composto da una serie di frammenti eterogenei⁵³, che interessa qui non tanto come prefiguratore di una qualche idea “purgatoriale”, bensì per la forte idea di spazializzazione dell’aldilà che vi si trova espressa. Come abbiamo anticipato, in *IV Esdra* si parla infatti di *habitationes* per riferirsi alle dimore dell’aldilà, dimostrando la volontà di collocare geograficamente i regni ultraterreni, di dare loro una concretezza che li individui in uno spazio dalle coordinate simili a quello terrestre.

Si tratta in questo senso di un concetto «fondamentale nella nascita del Purgatorio»⁵⁴, soprattutto considerata l’influenza che l’opera ha avuto per i secoli successivi: il *Quarto libro di Esdra* è infatti stato preso particolarmente in considerazione da diversi autori cristiani antichi tra cui Clemente Alessandrino, da Le Goff considerato come uno dei grandi “padri” del Purgatorio.

⁴⁹ *I Enoch*, XXII, 4, p. 501.

⁵⁰ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 38, n. 4.

⁵¹ La confusione sulla numerazione e nominazione dei testi attribuiti a Esdra è enorme; in genere si intende come *IV Esdra* il testo che abbiamo analizzato sopra, mentre i libri *V Esdra* e *VI Esdra* vengono solitamente tenuti insieme poiché redazioni diverse di un unico testo, a cui si dà il titolo di *Apocalisse di Esdra*. A proposito della nominazione dei libri esdriani si veda Luigi MORALDI (a.c.d.), *Apocrifi del Nuovo Testamento. Vol. III: Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, Casale Monferrato, PIEMME, 1994, pp. 431-433; si veda invece Mario CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992, p. 36 per una chiara panoramica sulla letteratura apocrifata legata a Esdra.

⁵² A proposito della datazione di *IV Esdra* si veda l’introduzione di B. M. Metzger dell’ed. cit., p. 520.

⁵³ Come ricorda Ciccarese (*Visioni dell’aldilà*, p. 30) il testo originale dell’opera è andato perduto, ma esso può essere ricostruito – anche se non con grande certezza – sulla base delle versioni siriane, armeno e arabe del libro.

⁵⁴ LE GOFF, *La nascita*, p. 41.

L'*Apocalisse di Esdra* (V *Esdra* e VI *Esdra*) è un altro testo apocrifo legato alla figura di Esdra, anch'esso di datazione incerta⁵⁵, che ha una certa importanza per la genesi del regno purgatoriale. Questo testo è fondamentale ai fini del nostro discorso perché, pur non rappresentando in alcun modo il Purgatorio né una qualche situazione intermedia, offre diversi elementi che saranno importanti per la storia della descrizione del regno intermedio. Particolarmente significative in questo senso sono soprattutto le immagini del fuoco e del ponte che, come vedremo meglio in seguito, si legheranno sempre più al concetto di purgazione e in particolare al suo aspetto più specificamente "probatorio".

L'*Apocalisse di Pietro*⁵⁶, composta intorno al I-II secolo d.C. nella comunità di Alessandria, è invece una delle più significative visioni dell'aldilà cristiane dei primi secoli⁵⁷: in essa si trova infatti una classificazione delle pene infernali basata su diverse categorie di peccati e peccatori. Questo modello, come vedremo, sarà poi ereditato da gran parte della letteratura medievale sull'aldilà. Oltre al fatto che tra le molteplici categorie di peccatori nel testo si citino anche gli usurari, una delle prime categorie di peccatori a poter "usufruire" del Purgatorio nel XIII secolo, il testo è importante per la genesi del Purgatorio in quanto introduce l'idea che i peccatori vengano puniti con pene proporzionate, elemento fondamentale per poter ammettere il concetto di un regno purgatoriale. Prima di poter accettare l'esistenza di un luogo a parte per la purgazione dei peccati, è infatti importante che si cominci ad indicare la presenza di distinzioni tra peccati di diversa natura e "importanza".

L'*Apocalisse di Paolo*, le cui «prime versioni furono probabilmente scritte in greco verso la metà del III secolo»⁵⁸ ma presto tradotta in latino, è tra tutte le apocalissi quella che ha avuto più successo⁵⁹ e anche quella che ha avuto più importanza nella genesi del Purgatorio. In essa si trova infatti enunciata con chiarezza l'idea che l'inferno sia distinto in due diversi luoghi: un inferno inferiore destinato ai dannati e un inferno superiore – «il futuro Purgatorio»⁶⁰ – di cui però Paolo dice solo che vide le anime di coloro che attendevano la misericordia di Dio, senza fornire una descrizione più dettagliata di questo ambiente e delle sue caratteristiche. Ciò che conta è tuttavia ancora una volta il fatto che si ammetta, in un testo così importante per le visioni medievali, la possibilità di una qualche

⁵⁵ Per la datazione dell'*Apocalisse di Esdra* di veda l'introduzione di M. E. Stone dell'ed. cit., p. 563.

⁵⁶ Per il testo greco dell'*Apocalisse di Pietro* si veda l'ed. A. Lods, *L'evangile et l'apocalypse de Pierre*, Parigi, Leroux, 1893.

⁵⁷ Il testo ha avuto una grande fortuna nei primi secoli dell'era cristiana, almeno fino al V-VI secolo d.C., salvo poi essere in un certo senso "soppiantato" dal successo ben più consistente dell'*Apocalisse di Paolo*.

⁵⁸ Jean DELUMEAU, *Storia del Paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 39.

⁵⁹ Anche in relazione al grande successo dell'opera, la tradizione del testo è molto articolata, con un totale di otto diverse versioni latine e almeno cinquantadue manoscritti. La redazione latina più antica, che è anche quella più lunga, è databile tra alla fine del IV secolo e comunque non oltre il VI (si veda a questo proposito DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 39). In questa sede, seguendo Le Goff, si considera soprattutto – se non diversamente specificato – la redazione V, particolarmente importante per il nostro discorso in quanto prima versione del testo ad introdurre la distinzione tra due diversi inferni.

⁶⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 46.

“mitigazione” delle pene, nonché la speranza nella possibilità di ottenere la salvezza grazie alla «misericordia di Dio»⁶¹.

Inoltre, se vogliamo intendere il concetto di Purgatorio in una più ampia prospettiva, in considerazione del fatto che il terzo regno nasce in relazione a una visione più “mite” del giudizio ultraterreno delle anime, ci rendiamo conto che altrettanto importante per il suo sviluppo è l’emergere, già in questi testi “antichi”, di una serie di concezioni che in generale “limitano” la pena dei dannati all’Inferno. È proprio nelle descrizioni dell’Inferno, infatti, che troviamo tali elementi, “anticipatori” dell’avvento del terzo regno ultraterreno.

Un’idea di *refrigerium*, di riposo temporaneo dalle pene per le anime dei dannati, si trova già nell’*Apocalisse di Paolo*, che si diffonderà fin dai primi secoli del Medioevo nella “redazione” detta *Visio Pauli*, ovvero in una versione limitata alla rappresentazione della visione dell’aldilà infernale, di cui parleremo ancora più avanti. In questo testo si nota come – in seguito all’arrivo di Paolo nei luoghi infernali, nonché grazie alle sue preghiere rivolte a Dio – le anime ottengano dal Signore un riposo «omnibus diebus dominicis et noctibus usque in diem iudicii»⁶².

È evidente che la presenza del motivo del *refrigerium* in un testo che – vista la sua grandissima diffusione (soprattutto come *Visio Pauli*) testimoniata dall’enorme quantità di manoscritti – sarà così importante per il futuro sviluppo del genere, costituisca un’importante base per la diffusione del concetto di un regno intermedio, dove meglio situare questo “riposo”, questa situazione provvisoria e non assoluta che è qui già delineata, anche se solo in modo parziale e soprattutto non collocata in uno spazio a sé stante.

Non meno significativo in questo quadro è l’apporto della riflessione di Agostino di Ippona (IV-V secolo) sul tema dell’aldilà e della sorte dell’anima. Nonostante non sia autore di nessuna visione dell’aldilà in senso stretto, egli ha riflettuto molto nei suoi scritti sul regno ultraterreno, e più in generale sulla natura dell’anima e del giudizio che essa dovrà subire. La riflessione agostiniana è di fondamentale rilevanza ai fini del nostro discorso soprattutto per il fatto che Agostino è forse l’autore meglio conosciuto nel Medioevo, e sicuramente uno di quelli che ha esercitato la maggiore influenza sulla cultura medievale.

All’interno del saggio *Le voyage de l’âme dans l’au-delà d’après la littérature latine (V-XIII siècle)*⁶³, fondamentale per lo studio delle visioni medievali, Claude Carozzi nota che Agostino, in un passo delle *Confessioni* (opera composta intorno al 400 d.C.), dimostra di preoccuparsi della sorte

⁶¹ Ibidem.

⁶² *Visio Pauli*, 10, p. 54; cit. in CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*.

⁶³ Ci riferiamo al già citato saggio di CAROZZI, *Le voyage de l’âme dans l’au-delà d’après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Roma, Ecole française de Rome, 1994.

della madre Monica. Egli infatti, pregando Dio di avere misericordia dei peccati di una donna come sua madre, che ha a sua volta spesso dimostrato grande misericordia in vita, sottolinea la sua speranza che niente ostacoli la salvezza dell'anima di lei: «Nemo a protectione tua dirrumpat eam. Non se interponat nec vi nec insidiis leo et draco»⁶⁴.

La preoccupazione qui espressa dall'autore può però apparire molto insolita – soprattutto perché la madre di Agostino era ormai morta da tempo – a meno che non si consideri che l'esclamazione in cui l'autore tradisce la sua preoccupazione lasci intendere che l'anima della madre «n'est pas sortie complètement d'affaire»⁶⁵. Agostino delinea infatti poco dopo un'immagine che sembra quella di un vero e proprio “giudizio”:

neque enim respondebit illa nihil se debere, ne vincatur, et obtineatur ab accusatore callido, sed respondebit dimissa debita sua ab eo, cui nemo reddet, quod pro nobis non debens reddidit.⁶⁶

Ciò che più ci interessa di questo passo è il fatto che possiamo trovare in Agostino una tacita ammissione della possibilità che nell'aldilà ci sia un giudizio “particolare”, che deve avere luogo in un momento non meglio precisato «après la mort, ou “dans la mort”»⁶⁷; solo così, del resto, si spiega perché egli possa pensare che il giudizio della madre non sia ancora deciso chiaramente, tanto da giustificare le continue preghiere del figlio.

Il “giudizio” qui adombrato può però essere diversamente inteso: in primo luogo esso può essere pensato nel senso di un Giudizio Finale, prima del quale la sorte delle anime può quindi essere ancora incerta. Se così fosse non ci si spiegherebbe però perché la madre Monica, che in tal caso si troverebbe nel seno di Abramo, avrebbe ancora bisogno di preghiere per essere protetta dalle insidie «leo et draco»⁶⁸. Come si nota dalla lettura delle *Confessiones* Agostino ha ben presente il seno di Abramo, dove egli ha peraltro collocato Nebridius – suo amico *dulcissimus et mitissimus*⁶⁹ più volte citato nelle *Confessiones*⁷⁰ – di cui si dice chiaramente «Et nunc ille vivit in sinu Abraham»⁷¹, ma allo stesso tempo egli non colloca la madre Monica precisamente in questo luogo (come farà invece vent'anni dopo la stesura di quest'opera). È però anche vero che, come sottolinea Carozzi, «tout laisse à penser que Monique est dans le même lieu, et donc logiquement destinée à ce bonheur sans fin»⁷².

⁶⁴ AGOSTINO, *Confessiones*, IX, 13, 36, p. 237.

⁶⁵ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 17.

⁶⁶ AGOSTINO, *Confessiones*, IX, 13, 36, p. 237.

⁶⁷ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 17.

⁶⁸ AGOSTINO, *Confessiones*, IX, 13, 36, p. 237.

⁶⁹ AGOSTINO, *Confessiones*, VIII, 6, 13, pp. 186-187. Per un profilo più ampio della figura di Nebridius si veda Robin LANE FOX, *Augustine's Soliloquies and the Historian*, in “Studia Patristica”, XLIII, Louvain, Peeters, 2006, pp. 173-189.

⁷⁰ Si vedano ad esempio *Confessiones* IV, 3, 5-6; VI, 10, 17; VII, 2-3.

⁷¹ AGOSTINO, *Confessiones*, IX, 3, 6, p. 212.

⁷² CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 17.

A supportare quest'ultima ipotesi c'è anche il fatto che il seno di Abramo è un concetto decisamente familiare a Agostino, che oltre ad aver collocato qui Nebridius, nomina più volte il luogo nelle sue *Epistolae*. Particolarmente significativo è il riferimento che si trova nell'*Epistola CLXIV*⁷³ dove, in relazione alla discussione allora molto dibattuta sulla discesa di Cristo agli inferi, Agostino critica l'opinione secondo cui il seno fosse una parte dell'Inferno, dicendo chiaramente che «appareat non esse quamdam partem, et quasi membrum inferorum, tantae illius felicitatis sinum»⁷⁴, sottolineando come questo luogo sia, invece, «secretae cuiusdam quietis habitatio»⁷⁵. Certo però l'autore non ha un'idea molto chiara di cosa sia precisamente questo *sinus*, come si nota nell'*Epistola CLXXXVII*⁷⁶, dove – ragionando sul passo di *Luca* 16, 22-23 sopra citato⁷⁷ – Agostino dimostra la sua titubanza a indicare chiaramente cosa rappresenti il concetto:

utrum autem sinus ille Abrahae, ubi dives impius cum in tormentis esset inferni, requiescentem pauperem vidit, vel paradisi censendus vocabulo, vel ad inferos pertinere existimandus sit, non facile dixerim.⁷⁸

È vero che, anche in questo caso, egli arriva alla conclusione che non può trattarsi dell'inferno, poiché nel Vangelo di Luca Abramo – parlando al povero – dice che tra di lui e il ricco che soffre le pene dell'inferno vi è un grande abisso, che divide dunque nettamente i due luoghi, ma allo stesso tempo sembra quasi che questo luogo sia il Paradiso stesso, come del resto abbiamo già notato parlando del seno di Abramo⁷⁹. Come nota giustamente Pierre de Labriolle, in Agostino rimane dunque una certa «hésitation sur le sens véritable de cette expression»⁸⁰.

Se cercassimo invece di risolvere la contraddittorietà della preghiera agostiniana per la sorte di Monica pensando a un giudizio di diverso tipo, non potremmo ugualmente trovare nel testo delle *Confessioni* alcuna indicazione precisa: dobbiamo quindi limitarci a considerare che «saint Augustin admet le jugement particulier»⁸¹, ma allo stesso tempo «il semble ne pas vouloir situer dans le temps de façon trop précise l'activité judiciaire du Christ antérieur à la Fin des Temps»⁸².

L'importanza della riflessione agostiniana sta quindi nel fatto di aver aperto la possibilità a un giudizio ultraterreno meno rigido, nella misura in cui, anche se queste non erano probabilmente le sue intenzioni, la sua rappresentazione della sorte dell'anima nell'aldilà ha permesso di intendere il giudizio divino in modo più elastico, proprio perché da lui esso indicato come poco chiaro e

⁷³ AGOSTINO, *Epistola CLXIV*, 3, 7-8, vol. II, pp. 690-692.

⁷⁴ AGOSTINO, *Epistola CLXIV*, p. 690.

⁷⁵ AGOSTINO, *Epistola CLXIV*, p. 690.

⁷⁶ AGOSTINO, *Epistola CLXXXVII*, 2, 6, vol. III, p. 136.

⁷⁷ Cfr. *supra*, § 1.

⁷⁸ AGOSTINO, *Epistola CLXXXVII*, 2, 6, p. 136.

⁷⁹ Cfr. *supra*, § 2.

⁸⁰ Pierre DE LABRIOLLE, *Saint Agustin. Confessions*, p. 212, n. 2.

⁸¹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 19.

⁸² *Ibidem*.

decisamente misterioso. Agostino insomma introduce in un certo senso il tempo intermediario nell'aldilà: al di là delle complesse concezioni agostiniane riguardanti la condizione dell'anima nei luoghi ultraterreni – concezioni che però non interessano in modo specifico per il nostro discorso – è quindi importante notare che la riflessione di Agostino permette alla “dimensione dell'aldilà” di cambiare aspetto, anche se estendendosi ancora in un senso più temporale che spaziale.

La mediazione agostiniana pone allo stesso tempo le basi che permetteranno di concepire il viaggio dell'aldilà, poiché egli sostiene che la condizione delle anime nei luoghi ultraterreni sia attiva⁸³: per Agostino le anime «ont donc une activité intellectuelle et pratiquent une forme de sociabilité, elles ne sont pas inertes»⁸⁴. Nel caso in cui sia a loro concesso un giudizio particolare, non si tratta dunque di una situazione simile a un *refrigerium*, di una condizione di riposo in cui le anime attendano di giungere alla beatitudine eterna al momento della fine dei tempi, ma al contrario egli crede nella condizione attiva delle anime dei defunti.

Come sostiene Carozzi, infatti, le varie espressioni che incontriamo nelle opere agostiniane e che sembrerebbero indicare la «sort des justes plongés dans un état de repos ou de sommeil»⁸⁵ sono in realtà da intendere in senso diverso. Si veda ad esempio l'idea che la morte sia simile al sonno, per cui «nimis est insolens, ut simul et vivens esse dicatur et moriens, cum vigilans et dormiens simul esse non possit»⁸⁶, o analogamente la concezione per cui:

Tempus autem quod inter hominis mortem et ultimam resurrectionem interpositum est, animas abditis receptaculis continet, sicut unaquaeque digna est vel requie vel aerumna pro eo quod sortita est in carne dum viveret.⁸⁷

Espressioni di questo tipo non possono in alcun modo essere considerate in senso letterale: alla luce della concezione agostiniana di un'anima “attiva” nell'aldilà, non possiamo pensare che tali indicazioni siano volte a delineare una «état passif de l'âme où sa volonté semble en sommeil»⁸⁸.

Allo stesso modo, l'utilizzo del termine *receptacula* nell'*Enchiridion* all'interno del passo sopra citato può lasciar intendere che anche le anime dei *boni* non si trovino tutte fin da subito in una condizione di beatitudine eterna: del resto, come abbiamo già sottolineato, a essere centrale nella riflessione agostiniana è la dimensione temporale. A livello della dimensione spaziale invece, nella concezione di Agostino, «l'âme [...] n'est pas muable dans l'espace»⁸⁹, e perciò nella sua riflessione c'è posto semmai per l'idea che le anime non siano tutte allo stesso grado di beatitudine e, come

⁸³ Agostino esprime quest'idea nel *De cura gerenda pro mortuis*.

⁸⁴ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 21.

⁸⁵ Ivi, p. 20.

⁸⁶ AGOSTINO, *De civitate Dei*, XIII, 11, vol. I, p. 568.

⁸⁷ AGOSTINO, *Enchiridion de fide, spe et charitate*, XXIX, 109, p. 108.

⁸⁸ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 20.

⁸⁹ Ivi, p. 22.

abbiamo già notato, questo particolare aspetto apre alla possibilità che esistano delle pene in qualche senso “purgatorie”, almeno per il loro carattere temporaneo.

Agostino non ha però mai parlato di un vero e proprio “fuoco purgatorio”, anche perché a un’idea del genere si opponevano sia la sua «tendance ecclésiologique»⁹⁰ legata ai Pelagiani⁹¹ – i quali credevano che l’uomo può salvarsi da solo, dunque senza bisogno di un mezzo purgatorio ultraterreno – sia la difficoltà di risolvere il problema di come l’anima, considerata una sostanza non corporale, potesse subire la pena del fuoco purgatorio⁹²: non avendo una forma corporea, sembrava impossibile che essa potesse soffrire a causa di un *ignis*. Molti pensatori, tra cui Tertulliano e Clemente Alessandrino, si spingono – per tentare di venire a capo della questione – fino al punto di sostenere che «l’âme est un corps»⁹³, ma Agostino al contrario non sembra voler arrivare fino a questo punto. Pur ammettendo quindi la possibilità di diversi gradi di beatitudine, Agostino rimane allo stesso tempo fermamente convinto del fatto che la dimensione corporale non sia in alcun modo presente nella dimensione dell’aldilà, e perciò nessuna anima può soffrire a causa del fuoco. È del resto proprio l’assenza, nella riflessione agostiniana, del carattere corporale dell’anima a bloccare «la vie au développement du genre du Voyage dans l’Au-delà»⁹⁴.

È però anche vero che, allo stesso tempo, Agostino stesso apre in un certo senso la strada al diffondersi del genere delle visioni dell’aldilà nel Medioevo. Egli ha del resto ammesso, nel suo *De Genesi ad litteram* (opera del 414), la possibilità per alcuni uomini particolari di compiere viaggi estatici in cui essi avrebbero avuto la possibilità di vedere le anime dei defunti «sous la forme d’une similitude de corps, et placées dans des lieux»⁹⁵, salvo però criticare poi, nel 421, la *Visione di Curma*⁹⁶, indicandola come falsa e inaccettabile. Agostino arriva a rifiutare la rappresentazione di visioni dell’aldilà poiché il mondo ultraterreno viene da lui considerato «un mystère insaisissable directement»⁹⁷ e pertanto fondamentalmente indescrivibile.

Nonostante egli fosse contrario alla visione dell’aldilà, Agostino permette però al genere visionario stesso di nascere nel Medioevo, non solo nella misura in cui egli ha ammesso – almeno in un caso – la possibilità di tali esperienze, ma anche e soprattutto nella misura in cui la sua riflessione

⁹⁰ Ivi, p. 23.

⁹¹ Per una trattazione più ampia sulla dottrina di Pelagio si veda Ernesto BUONAIUTI, *Il cristianesimo nell’Africa romana*, Bari, Bardi, 1928, pp. 369-80.

⁹² Si veda CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, pp. 24-28 per una riflessione più completa sulla questione teologica, molto discussa nei secoli della Tarda Antichità, riguardo la spiritualità o la corporalità dell’anima. Non ci è sembrato opportuno in questa sede dilungarci sul tema, trattato invece da Carozzi in modo più ampio.

⁹³ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 25. L’affermazione si riferisce nello specifico all’idea espressa da Clemente Alessandrino negli *Excerpta ex Theodoto*: si veda l’ed. O. Stählin, Lipsia, 1909, pp. 103-133.

⁹⁴ Ivi, p. 28.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Si veda AGOSTINO *De cura gerenda pro mortuis*, XII, 15, pp. 108-113.

⁹⁷ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 30.

ha fornito, anche se “involontariamente”, spunti molto importanti per la concezione di una visione dell’altro mondo. In primo luogo egli, come abbiamo già visto, ha introdotto «la temporalité dans la période intermédiaire entre la mort et la Résurrection»⁹⁸, permettendo così di legare questo tempo intermedio al “giudizio particolare” riservato alle anime imperfette.

Nonostante quanto detto in precedenza, Agostino ha anche ripreso il motivo del fuoco purgatorio, già presente nel *De bono mortis* di Ambrogio⁹⁹, anche se in un senso diverso rispetto a quello che il motivo assumerà in seguito: egli lo situa infatti – a differenza di quanto fatto da Ambrogio – in un momento intermedio tra la morte e il Giudizio finale: mentre il primo lo colloca al momento stesso dell’ultimo giudizio: Agostino sembra insomma «déplacer son action en amont du Jugement dernier»¹⁰⁰, introducendo così a tutti gli effetti quel tempo intermedio che lascia un *vacuum* indeterminato, che ben si presterà ad essere riempito dal futuro Purgatorio.

Accanto alle riflessioni agostiniane, per la nascita del Purgatorio è stato ugualmente importante il diffondersi dell’idea circa la validità della penitenza *in extremis* per la salvezza, solo sfiorata da Agostino. Nel IV secolo si è molto discusso sulle possibilità di perdono dei peccati in caso di pentimento poco prima della morte e, per quanto fossero difficili le “condizioni” per ottenere questa salvezza, la sola possibilità di un tale giudizio è di capitale importanza per la definizione del concetto di Purgatorio.

Significativa in questo senso è anche la diffusione di una classificazione delle anime dei defunti in tre categorie, tra cui una intermedia di peccatori minori che sono destinati al fuoco purgatorio: tra i primi a introdurre quest’idea abbiamo Cesario, vescovo di Arles del V-VI secolo che, all’interno dei suoi sermoni¹⁰¹, introduce tale categoria intermedia e colloca il fuoco purgatorio al momento del Giudizio finale. Anche se quest’ultimo aspetto della sua riflessione non sarà accolto in seguito¹⁰², la distinzione degli uomini in tre categorie sarà ampiamente ripresa e anticipa la possibilità che nasca un vero e proprio luogo purgatoriale.

Per quanto la strada verso il concetto di Purgatorio sia insomma ancora lunga, è innegabile che i documenti dei primi secoli qui analizzati pongono delle basi fondamentali per lo sviluppo futuro della geografia dell’aldilà. Prima che si possa concepire un luogo purgatoriale, è importante che si ammetta la possibilità stessa della purgazione, e questi testi più antichi hanno proprio aperto la strada

⁹⁸ Ivi, p. 32.

⁹⁹ Si veda AMBROGIO, *De bono mortis*, IV, 14-15, pp. 715-717.

¹⁰⁰ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 25.

¹⁰¹ Si veda in particolare CESARIO DI ARLES, *Sermo CLXXIX*, 9.

¹⁰² Carozzi, riflettendo su questo aspetto (in *Le voyage de l’âme*, p. 42-43), fa notare che a essere sopravvissuta è la posizione agostiniana, per cui il fuoco purgatorio si colloca temporalmente non nel momento del Giudizio finale ma in un periodo intermedio precedente, perché solo in questo modo poteva essere davvero credibile per una vera e propria purificazione dell’anima.

in questa direzione. L'importanza dei testi tardoantichi per la formazione dell'idea di Purgatorio sta insomma, oltre che nell'aver fornito alcune rappresentazioni di un "luogo intermedio" – quali si trovano ad esempio nel *Libro di Enoch* di cui si è già detto¹⁰³ – anche nel contributo da essi fornito al diffondersi di una visione più "mite" del giudizio ultraterreno delle anime. Fondamentali per lo sviluppo del regno intermedio sono perciò tutte le concezioni, già espresse in questi testi, che in qualche modo "limitano" la pena dei dannati all'Inferno, in primo luogo il *refrigerium* dei dannati già presente nella *Visio Pauli* e la possibilità della penitenza *in extremis* già espressa da Agostino.

3.2. Rappresentazioni del Purgatorio nelle visioni altomedievali dell'aldilà

Prima di concentrarci sulle visioni dell'aldilà prodotte nel periodo altomedievale ci dobbiamo soffermare ancora sui testi "più vicini", cronologicamente ma anche per grado di conoscenza, agli autori delle opere visionarie dei primi secoli del Medioevo. In questo senso sono importanti tanto dei testi di natura "apocalittica" come la *Visio Pauli* – che come si è visto è la "redazione" dell'*Apocalisse di Paolo* che avrà maggiore diffusione nei secoli medievali – quanto opere di natura "agiografica" in senso lato, e ancora gli scritti di alcuni autori che si collocano a metà tra la cultura classica e il pensiero cristiano, come il poeta Prudenzio e Sulpicio Severo.

3.2.1 Le fonti più vicine

Un qualche immagine del Purgatorio emerge innanzitutto in qualche misura nei testi in cui si trova l'idea che possano esserci dei periodi di "riposo", di un qualche *refrigerium*, nelle pene dei dannati: come abbiamo visto questo concetto viene in un certo senso "introdotto" da una serie di testi tardoantichi, ma non per questo esso ha poi avuto una minore importanza anche nel periodo altomedievale. La presenza così "precoce" di questo motivo ne ha anzi, al contrario, permesso un'ampia diffusione successiva.

Di particolare importanza è in questo senso – come già anticipato – soprattutto la *Visio Pauli*; per quanto non ci interessino qui le numerose discussioni su quanto quest'opera abbia influito nello specifico sulle visioni successive¹⁰⁴ – i mss. che abbiamo noi sono infatti tutti posteriori a Gregorio Magno, e perciò capire quanta influenza la *Visio* abbia avuto sulle visioni di quel periodo non è semplice né pertanto particolarmente utile – non possiamo ignorare la grande diffusione dell'opera.

¹⁰³ Cfr. *supra*, § 3.1.

¹⁰⁴ I mss. che abbiamo sono infatti tutti posteriori a Gregorio Magno, che come vedremo sarà il modello fondamentale per le visioni medievali: capire perciò la portata dell'influenza avuta dalla *Visio* sulle visioni dei primi secoli non è un'operazione semplice, né pertanto particolarmente utile per questa stessa ragione.

Le tracce della *Visio Pauli* si trovano infatti già nei testi di Prudenzio – nel cui *Inno per l'accensione della lucerna* si trova un concetto simile di *refrigerium*, sebbene limitato alla sola Pasqua¹⁰⁵ – e di Agostino (che peraltro la criticava fortemente in quanto non ortodossa), il quale può aver rappresentato un altro importante canale di diffusione dell'opera per tutto il Medioevo.

Più nello specifico, importante per la nascita di un concetto purgatoriale è l'idea che siano coloro che sono rimasti sulla terra a poter intervenire sul destino ultraterreno: è questo l'aspetto che più interessa agli uomini del Medioevo, ed è proprio a partire da quest'idea che il Purgatorio ha potuto svilupparsi e diffondersi. Una delle prime attestazioni chiare di quanto fossero ritenuti importanti i suffragi a favore dei morti – concetto su cui si basa peraltro tacitamente anche l'idea stessa di *refrigerium* quale emerge dall'*Apocalisse di Paolo*, dove il riposo viene concesso ai dannati proprio in virtù dell'“intercessione” di Paolo – si trova già in un testo visionario tra i più antichi e tra quelli che hanno avuto maggiore influenza sullo sviluppo medievale del genere, introducendo infatti molti elementi che saranno poi significativi per tutte le opere visionarie. Si tratta di una visione contenuta all'interno della *Passio Perpetuae et Felicitatis*, un'opera composta intorno al 203 e appartenente al genere degli *acta martyrum*: si tratta dunque di un testo non strettamente “visionario”, ma non per questo meno ricco di elementi favolistici e mistici.

Nella visione in questione, detta *Visio Perpetuae*, la protagonista vede il fratellino Dinocrate tormentato dal caldo e dalla sete, non in grado di bere a causa dell'orlo troppo alto della vasca che si trova vicino a lui. Perpetua però significativamente dice «fidebam me profuturam labori eius. Et orabam pro eo omnibus diebus»¹⁰⁶, e infatti qualche giorno dopo il fratello le riappare in un'altra visione, questa volta «mundo corpore, bene vestitum, refrigerantem»¹⁰⁷. Possiamo notare in questo passo un chiaro richiamo al concetto di *refrigerium* che, sebbene indicasse specificamente in Tertulliano¹⁰⁸ – peraltro considerato dalla tradizione come autore stesso¹⁰⁹ della *Passio Perpetuae et Felicitatis* – un luogo di riposo temporaneo prima del Giudizio per i beati, viene qui riferito a un'anima che evidentemente ha anche dei peccati ancora da scontare. Se così non fosse, infatti, non ci si spiegherebbe perché la mediazione di Perpetua e la sua pietà siano così necessarie.

È per questo motivo che, anche se il luogo in cui si trova successivamente Dinocrate è un giardino «quasi paradisiaco»¹¹⁰, il testo della *Passio Perpetuae* contiene – come avremo modo di notare in seguito – diversi elementi molto importanti per la genesi del Purgatorio: significativamente

¹⁰⁵ Si veda PRUDENZIO, *Liber Cathemerinon V, Hymnus ad incensum lucernae*, vv. 125-128, p. 29.

¹⁰⁶ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 7, 9, p. 114-116.

¹⁰⁷ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 8, 1, p. 116.

¹⁰⁸ TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, IV, 34, 13, p. 292; cfr. *supra*, § 1.

¹⁰⁹ Oggi si rifiuta in genere l'idea che sia proprio Tertulliano l'autore del testo, ma è innegabile che le opere tertullianee abbiano avuto una grande influenza su quest'opera.

¹¹⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 61; sul “giardino” paradisiaco di Dinocrate torneremo più ampiamente nel secondo capitolo.

«tale testo sarà utilizzato e commentato nell’ottica della riflessione che condurrà al Purgatorio»¹¹¹. Dinocrate viene salvato proprio grazie alla preghiera di Perpetua, che è degna di ottenere per lui il perdono. La concezione di un possibile perdono dei peccati, nonché l’affermazione dell’esistenza di uno stato intermedio – che tra l’altro viene qui specificato sia in senso spaziale (la stanza in cui si trova Dinocrate) sia in senso temporale (il tempo che segue alla sua morte) – viene qui già affermata, anche se solo in modo parziale e non ben delineato.

L’elemento del *refrigerium* e soprattutto la convinzione che i vivi possano in una qualche misura intervenire sul destino ultraterreno diventeranno infatti progressivamente alcuni degli elementi topici più significativi per le visioni medievali dell’aldilà.

Un’idea di questo tipo si trova anche nella *Visio Martini*, titolo con cui ci si riferisce in genere alla visione contenuta nella *Vita Martini* di Sulpicio Severo, scritta intorno al 397. In questo testo visionario si racconta di un catecumeno di Martino morto senza battesimo a causa di una febbre violenta. Martino accorre presso il corpo di lui per chiedere al Signore misericordia ed effettivamente la sua preghiera viene ascoltata: il catecumeno torna in vita e ottiene subito il battesimo, potendo così vivere ancora a lungo, e avendo quindi l’occasione di raccontare come, durante il suo viaggio nell’aldilà, egli fosse stato destinato dal tribunale del giudice ad essere relegato in luoghi oscuri tra folle volgari, per poi essere invece riaccompagnato dagli angeli a Martino.

Nel racconto si parla di un luogo indicato con la criptica espressione «*obscuris locis et vulgaribus turbis*»¹¹²: questo ambiente non è identificabile con precisione, e del resto la perifrasi utilizzata è volutamente vaga, come richiede in fondo il genere visionario stesso. Tuttavia il riferimento ai due angeli che si trovano vicino al giudice, che peraltro costituiscono «l’unico carattere cristiano di questo oltretomba»¹¹³ – e il fatto che gli *obscura loca* sembrano richiamare il modello della *Visio Perpetuae*, hanno fatto pensare a diversi studiosi che si possa già trattare di un embrionale Purgatorio. Ciccarese commenta infatti, a proposito di questo luogo non ben specificato:

l’immagine è davvero troppo generica per suggerire una caratterizzazione di questo oltretomba [...]. Tuttavia, l’accento agli *obscura loca* cui sta per essere condannato il defunto senza battesimo, sembra un riecheggiamento della visione su Dinocrate [...] e potrebbe far pensare ad un luogo specifico destinato ai non battezzati o addirittura ad un embrionale purgatorio.¹¹⁴

¹¹¹ Ivi, p. 62.

¹¹² SULPICIO SEVERO, *Vita Martini*, 7, 6, p. 100.

¹¹³ CICCARESE, *Vita Martini 7: tra miracolo e visione dell’aldilà*, in “Augustinianum”, XXIV, Roma, Istituti Patristici Augustinianum, 1984, pp. 227-233, p. 231.

¹¹⁴ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 102, n. 5.

Per il nostro discorso è però sufficiente notare l'importanza che l'intercessione di Martino ha per la salvezza del suo catecumeno: questo testo fornisce dunque un'ulteriore testimonianza della possibilità per i vivi di intervenire a favore dei defunti, elemento che costituirà una delle fondamentali colonne portanti del futuro regno intermedio.

3.2.2. L'importanza di Gregorio Magno

Per ora ci siamo però mossi soltanto nei testi che, anche se in misura diversa, sono serviti come modello per i testi delle visioni medievali, o che comunque non si collocano cronologicamente nel periodo generalmente inteso come "medievale". È a partire dal grande autore medievale del VI secolo Gregorio Magno che la visione dell'aldilà inizia a imporsi come vero e proprio genere: egli ci fornisce infatti, all'interno del IV libro dei suoi *Dialogi* – repertorio di miracoli e fatti prodigiosi composto nel 593-94 – una serie di brevi racconti con protagonista un uomo di buona fede che ottiene la grazia di poter compiere un viaggio nel mondo ultraterreno, nonché altri passi che si collegano con l'aldilà in un senso più ampio.

L'importanza fondamentale dell'opera di Gregorio sta soprattutto nel fatto che tutti gli autori a lui successivi «hanno dovuto fare i conti [...] con queste pagine»¹¹⁵; è proprio per questo motivo che, come sostiene Carozzi, «sa lecture attentive est un préalable obligé pour comprendre comment le genre littéraire du Voyage dans l'Au-delà a pu prendre son essor une trentaine d'années après»¹¹⁶. Gregorio è insomma, insieme ad Agostino, una delle colonne portanti su cui poggeranno le visioni dell'aldilà altomedievali: la sua opera sarà una delle più lette nel Medioevo¹¹⁷, e proprio per questo motivo è particolarmente significativo il fatto che nei *Dialogi* venga data grande importanza al tema delle pene "purgatorie", di una qualche condizione intermedia, anche se non di un vero e proprio "regno" intermedio. Il IV libro dei *Dialogi*, integrando per la prima volta i vari spunti precedenti in un'unica opera, dà quindi una significativa "spinta" allo sviluppo del futuro regno purgatoriale.

In Gregorio Magno l'interesse per un luogo purgatoriale si nota sia nella rappresentazione dei segni che si manifestano al momento della morte – indizi che permettono spesso, infatti, di conoscere il destino dell'anima nell'aldilà – sia, in una prospettiva più "teologica", nell'impegno da parte dell'autore di giustificare l'idea dell'*ignis purgatorius*. Nei *Dialogi* emerge insomma chiaramente l'idea che «des fautes légères peuvent être remises dans l'Au-delà, par le moyen de ce feu dont parle Paul»¹¹⁸: Gregorio esprime questa concezione ricollegandosi al già citato passo di I *Corinzi* a proposito del fuoco purgatorio, creando così un importante canale per la diffusione del concetto di

¹¹⁵ Ivi, p. 116.

¹¹⁶ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, pp. 43-44.

¹¹⁷ Sulla portata e sulle motivazioni di questo successo si veda CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, pp. 116-117.

¹¹⁸ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 49.

Purgatorio nel mondo medievale. È tuttavia significativo il fatto che nell'opera gregoriana non si trovi alcun tentativo chiaro di dare una localizzazione spaziale precisa a questa purgazione.

Nei *Dialogi* Gregorio non si sofferma mai a stabilire la collocazione propriamente topografica di questo “fuoco”. Nelle visioni gregoriane, del resto, non esiste nemmeno una chiara geografia ultraterrena in cui il Purgatorio possa essere inserito: in tutta l'opera di Gregorio Magno «l'aspect géographique est resté [...] embryonnaire»¹¹⁹. Nei numerosi racconti di visioni contenuti nell'opera si può al limite notare l'abbozzo di una “geografia dell'aldilà” solo nel senso di un collegamento tra mondo ultraterreno e mondo terreno¹²⁰, che sembrerebbe delineare «une sorte de schéma cosmographique rassemblant un Enfer souterrain et un lieu purgatif sub-terrestre face à la demeure céleste des justes»¹²¹, ma questo luogo purgatorio non è mai precisamente collocato. Come evidente, l'aldilà di Gregorio è dunque fortemente contraddittorio, molto diverso da visione a visione, e incerto soprattutto circa l'elemento più propriamente “spaziale” del mondo ultraterreno.

Questo aspetto di incertezza, comune a tutte le rappresentazioni di luoghi ultraterreni nei *Dialogi*, è particolarmente evidente proprio nella rappresentazione delle anime “purganti”. Sebbene sia pur sempre vero che, come abbiamo già detto, nei *Dialogi* «di purgatorio non si parla affatto»¹²², nelle visioni contenute nell'opera vi sono, infatti, diversi accenni alle pene purgatorie. In queste visioni in qualche modo “purgatoriali” si nota in modo particolarmente evidente come all'autore non sia ben chiaro dove avvenga la purgazione stessa dai peccati. Nel racconto della visione del monaco Giusto¹²³, in un primo caso, il protagonista della vicenda, pentitosi delle sue colpe in punto di morte, suscita la compassione di Gregorio stesso che fa celebrare una messa al giorno per trenta giorni in suo onore. Il suffragio proposto da Gregorio ha successo: Giusto appare per assicurarlo di aver ottenuto la salvezza eterna. Qui il periodo di penitenza sembra insomma essere scontato dall'anima nell'aldilà, ma in diversi altri passaggi dei *Dialogi* Gregorio racconta di casi in cui la purificazione dai peccati viene scontata sulla terra.

Particolarmente interessanti per il nostro discorso sono anzi proprio questi casi in cui la purgazione dei peccati avviene in una dimensione terrestre, perché è qui che emerge meglio l'interesse per un destino ultraterreno incerto e intermedio. Un caso molto significativo in tal senso è rappresentato dalla visione del diacono Pascasio, che un vescovo di nome Germanio incontra presso

¹¹⁹ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le haut moyen âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, II. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (23-29 aprile 1981)*, Spoleto, 1983, pp. 423-481, p. 425.

¹²⁰ In molti punti dei *Dialogi* Gregorio propone, infatti, diverse collocazioni dell'inferno sulla superficie terrestre, e anzi in un caso troviamo la localizzazione di un *poenali loco* che concerne però piuttosto un embrionale Purgatorio. Si veda a questo proposito CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 429.

¹²¹ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 429.

¹²² CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 122.

¹²³ In GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV 57, 8-16, pp. 188-194.

le terme, dove l'anima del defunto si trovava in qualità di garzone «pour expier une faute qui lui est, d'ailleurs, pardonnée peu après grâce aux prières de Germain»¹²⁴. È in questi passaggi che Gregorio, pur rappresentando un luogo di purgazione solamente terrestre, dimostra di voler rappresentare una situazione chiaramente purgatoriale, come appare ancora più evidentemente dal fatto che alla visione di Pascasio segue una riflessione dell'autore «sur le mode du châtement par le feu, qui brûle chacun en fonction de la gravité de ses péchés»¹²⁵.

I *Dialogi* hanno avuto grande importanza per la storia del Purgatorio anche poiché dimostrano come la curiosità per il giudizio a cui si andrà incontro nell'aldilà fosse sempre più oggetto di attenzione. Come abbiamo anticipato, in molti punti dell'opera troviamo infatti l'idea che il giudizio a cui le anime vanno incontro nell'aldilà dipende dal comportamento da esse tenuto sulla terra, tanto che spesso l'esito di questo giudizio viene indicato da segni che appaiono all'anima mentre è ancora in vita. È proprio così nel caso del monaco Antonio¹²⁶, che scopre in sogno di dover morire presto ma viene anche a sapere che gli sono stati perdonati i peccati, e ugualmente nel caso del monaco Merulo¹²⁷, che poco prima di morire in pace vede in sogno una corona di fiori bianchi che discende sulla sua testa, ad indicare chiaramente la sua futura condizione di beato.

La curiosità per il giudizio ultraterreno si nota chiaramente anche nei numerosi passaggi in cui Gregorio sostiene l'efficacia del suffragio *pro defunctis*, attraverso la preghiera e soprattutto la celebrazione del sacrificio eucaristico. Egli sostiene dunque con forza l'importanza dell'intercessione dei vivi, fornendo così un ulteriore sostegno a questa colonna portante del Purgatorio. L'autore si esprime infatti sull'importanza della sepoltura nelle chiese e, soprattutto, dei suffragi – in particolar modo l'offerta dell'Eucarestia – per “aiutare” la sorte delle anime dei defunti.

A sottolineare questo aspetto si trovano nei *Dialogi* diversi *exempla*, racconti di brevi storie che dimostrino la verità di quanto affermato. Un primo *exemplum* è molto simile alla storia di Pascasio: anche qui un prete incontra alle terme un servitore che gli chiede di intercedere per i suoi peccati, per poi scomparire dimostrando così di essere uno spirito. La già citata storia del monaco Giusto dimostra invece in modo evidente l'efficacia dei suffragi: il monaco del monastero di Gregorio riceve la comunione e può accedere a una condizione di assoluta pace nell'aldilà anche se aveva commesso dei peccati, proprio perché le messe fatte offrire in suo nome da Gregorio sono state efficaci per la sua salvezza.

¹²⁴ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 429.

¹²⁵ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 50.

¹²⁶ In GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 49, 1-3, pp. 168-170.

¹²⁷ In GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 49, 4-5, p. 170.

I *Dialogi* introducono inoltre nel genere delle visioni una serie di motivi e situazioni che, anche se a volte già presenti in testi precedenti, diventeranno importanti per i testi successivi proprio per la loro presenza nell'opera di Gregorio. Particolarmente significativo in questo senso è l'elemento del *pons probationis*: si tratta appunto di un vero e proprio *topos* del genere, che presenta già nei *Dialogi* tutte le principali caratteristiche che avrà in seguito. Il *pons* è in particolare un "luogo" dell'aldilà associato a un ponte su cui le anime dei defunti devono passare per compiere una sorta di prova (*probatio*) che in realtà sancisce semplicemente quello che è un destino già deciso. Nel testo di Gregorio si dice infatti molto chiaramente che:

haec vero erat in praedicto ponte probatio, ut quisque per eum iniustorum vellet transire, in tenebroso foetentique fluvio laberetur, iusti vero, quibus culpa non obsisteret, securo per eum gressu ac libero ad loca amena pervenirent.¹²⁸

È chiaro che un simile "luogo", che mette insieme il destino di *boni e mali*, e che tra l'altro costituisce una "prova" da superare per giungere alla beatitudine, contiene già *in nuce* i caratteri essenziali della concezione di Purgatorio, che non diversamente sarà un luogo intermedio di prova.

L'importanza di Gregorio Magno per il genere delle visioni medievali è quindi fondamentalmente duplice: da un lato egli introduce situazioni intermedie e "purgatoriali" in relazione al giudizio ultraterreno, anche se spesso collocate sulla terra. Da un altro punto di vista, invece, i *Dialogi* forniscono ai testi successivi una serie di motivi e immagini che permetteranno di rappresentare più vividamente e in un modo maggiormente dettagliato i regni dell'aldilà, nonché in particolare il Purgatorio stesso.

3.2.3. Prime immagini del Purgatorio nelle visioni altomedievali

Nelle visioni dell'Alto Medioevo il Purgatorio non è mai presente come luogo vero e proprio: nemmeno a questa altezza cronologica esistevano infatti i presupposti per concepire un regno intermedio in senso pienamente autonomo. Tuttavia anche in questi testi più antichi e più lontani da Dante, il quale fornirà all'inizio del XIV secolo la rappresentazione poeticamente più alta del regno purgatoriale, si possono individuare le prime tracce del futuro Purgatorio.

Oltre all'influenza fondamentale dei testi tardoantichi e del IV libro dei *Dialogi* gregoriani, da cui le visioni medievali riprendono molti elementi, i testi visionari dell'Alto Medioevo sviluppano un motivo che sembra andare chiaramente nella direzione della diffusione di una struttura dell'aldilà non più semplicemente distinta nei due luoghi canonici, Inferno e Paradiso. Non viene in genere proposto il modello a tre regni che si affermerà poi, ma possiamo piuttosto individuare una strutturazione in

¹²⁸ GREGORIO MAGNO, *Dialogi*, IV, 37, 10, p. 130.

quattro luoghi: due “Inferni”, di cui uno più mite e uno più rigido, e due “Paradisi”, di cui uno con funzione di “anticamera” al Paradiso vero e proprio.

Non meno importante è la grande diffusione di alcuni futuri *topoi* del Purgatorio, tra cui emerge chiaramente il tema del *pons probationis* introdotto nel genere visionario medievale da Gregorio Magno e che si ritrova anche in una visione contenuta nell’*Historia Francorum*¹²⁹ di Gregorio di Tours. L’*Historia* è una monumentale opera storiografica del 594¹³⁰ (di poco posteriore ai *Dialogi*), in cui questo motivo emerge in particolare all’interno della *Visione di Sunniulfo*, di cui è protagonista appunto l’abate Sunniulfo¹³¹, del monastero di Randan. In questo testo è infatti presente il motivo del fiume infernale su cui è sospeso un ponte, che funge da elemento *probatorio*: solo le anime dei giusti riescono ad attraversarlo senza sprofondare nel fiume di fuoco, mentre le altre non hanno successo nel loro tentativo di raggiungere l’altra sponda. Il valore strettamente “purgatoriale” di questo motivo è reso ancora più evidente dal fatto che le anime sono immerse nel fiume a profondità diverse in base alla gravità delle loro pene: «et erant alii usque ad cingulum, alii vero usque ad ascellas, nonnulli usque ad mentum»¹³². Nell’opera, in realtà, non viene chiaramente detto che ci sia una chiara connessione tra profondità d’immersione e gravità delle colpe, ma «il concetto si ricava facilmente dal confronto con il passo corrispondente [*Visio Pauli*, 3] cui di certo ha attinto l’autore»¹³³.

Per quanto la *Visione di Sunniulfo* sia chiaramente ispirata dalla visione dell’anonimo soldato dei *Dialogi* (IV; 37, 7-12), Gregorio di Tours si è sicuramente rifatto anche a fonti diverse, e *in primis* proprio la *Visio Pauli*, alcune delle quali potrebbero essere a noi sconosciute o potrebbero rimandare a linee di tradizione molto antiche. A ben vedere è in particolare molto difficile stabilire se il motivo del ponte – «simbolo escatologico molto antico, forse di origine indoeuropea»¹³⁴ – presente nella *Visione di Sunniulfo* sia o meno da intendere come una ripresa diretta di Gregorio Magno. A questo proposito Ciccarese sembra ragionevolmente restia a indicare una dipendenza diretta dai *Dialogi* gregoriani, ma bisogna comunque notare che Gregorio di Tours, avendo letto i *Dialogi* proprio tra il 593 e il 594,

¹²⁹ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, IV, 33, p. 166.

¹³⁰ La datazione dell’opera di Gregorio di Tours non è sicura, ma sicuramente il capitolo 33 del libro IV è stato aggiunto solo nel 594, durante la revisione dell’opera da parte dello stesso autore; si veda a questo proposito Maria Pia CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni: il contributo di Gregorio di Tours*, in “Studi Storico-Religiosi”, V, 2, L’Aquila, Japadre Editore, 1981, p. 262, n. 33.

¹³¹ A ben vedere, più che di una visione potrebbe trattarsi in questo caso di un sogno, poiché proprio alla fine del racconto Sunniulfo *a somno excitur*; è però anche vero che, al contrario, la visione inizia con la formula *ductum per visum*, che indicherebbe chiaramente un contesto visionario. Non ci dilungheremo qui sull’argomento, vista anche l’ampia nozione di “visione” di cui teniamo conto e di cui si è già detto; a questo proposito si veda comunque CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni*, p. 261, n. 31.

¹³² GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, IV, 33, p. 166.

¹³³ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 162, n. 5.

¹³⁴ CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni*, p. 265.

dovette rimanerne senz'altro impressionato, dato anche il suo interesse per esperienze di questo genere, e ne trasse ispirazione per aggiungere un episodio analogo all'opera che andava allora rivedendo.¹³⁵

Nella *Visione di re Childerico*, invece, Gregorio di Tours dimostra in modo più chiaro di presupporre tacitamente l'esistenza di un luogo purgatorio: solo a partire da questa presupposizione, infatti, il testo della visione in questione può assumere un senso logico. In questo testo visionario, infatti, il destino ultraterreno di Childerico viene giudicato da tre vescovi, due dei quali propongono di infliggergli solo una "pena correttiva". Anche se questa "pena" non viene descritta nel dettaglio – ma è al contrario soltanto presentata come temporanea e inserita in un quadro di speranza della beatitudine – è chiaro che la presenza di una pena purgatoria presuppone comunque in qualche modo l'esistenza di un luogo dove essa possa essere scontata.

Ecco perché, sebbene come abbiamo visto un Purgatorio vero e proprio in Gregorio di Tours non ci sia mai, e sebbene egli non parli mai di un *ignis purgatorius*, non è del tutto vero che il suo modo di concepire l'universo ultraterreno «n'inclut pas le temps augustinien de la purgation dans l'Au-delà»¹³⁶. Possiamo infatti in qualche modo notare comunque nelle sue visioni l'emergere di un embrionale Purgatorio, in cui collocare le pene purgatorie di cui qui si parla: come afferma Carozzi, «dans le cas de Chilpéric, Grégoire de Tours évoque la possibilité d'une peine corrective dans l'Au-delà ce qui implique l'existence de lieux purgatifs»¹³⁷.

Sia la presenza di pene più o meno gravi, a cui corrisponde la diversa collocazione delle anime nel fiume di fuoco e l'elemento probatorio del ponte nella *Visione di Sunniulfo*, sia la pena correttiva di cui si parla nella *Visione di re Childerico*, sono quindi elementi significativi poiché introducono un concetto di giudizio che ammetta possibilità intermedie e che è peraltro già collegato, in entrambi i casi, a una "pena" o a una prova. Più che di un vero e proprio "luogo", in realtà, sembra si tratti dunque solo di un concetto, non "spazializzato", poiché anche in Gregorio di Tours, così come per "l'altro Gregorio", non esiste una vera e propria geografia dell'aldilà: non c'è alcun luogo purgatorio indicato in modo chiaro e ben delineato perché del resto in nessun punto dell'opera «aucune géographie n'est suggérée»¹³⁸.

Il concetto di un regno purgatoriale è comunque ancora lontano dal definirsi chiaramente: il caso dei due Gregori si pone in una situazione limite, che certamente pone le basi per uno sviluppo futuro, il quale richiederà però ancora un lungo processo. Nei racconti di viaggi nell'aldilà presenti nell'opera

¹³⁵ Ivi, pp. 262-263.

¹³⁶ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 66.

¹³⁷ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 434.

¹³⁸ Ibidem.

di Valerio di Bierzo (VII secolo), ad esempio, si nota chiaramente che «aucune allusion n'est faite à une purgation dans l'Au-delà, le terme des deux voies semble définitivement fixé au moment de la mort»¹³⁹. Il viaggio nell'aldilà di *Maximus*, raccontato da Valerio e in genere indicato come *Visione di Massimo*, ha come unico scopo quello di permettere al protagonista di fare penitenza prima di morire: la “purgazione” dai peccati avviene quindi in una dimensione terrestre e in una condizione in cui il “purgante” è ancora in vita, perché dopo la morte «il n'y a pas de troisième voie, [...] seul compte le Jugement final»¹⁴⁰.

È però anche vero che, sebbene in Valerio non ci sia alcun riferimento a una purgazione nell'aldilà, egli ammette comunque – in particolare nel racconto *De Bonello monaco* in cui si narra il viaggio nell'aldilà, appunto, di Bonello – l'esistenza di due trattamenti diversi per i dannati, a cui corrispondono due luoghi diversi: un «inundans piceus maris»¹⁴¹ e un luogo «inferius»¹⁴², ovvero più in basso ancora: ritroviamo qui la presenza di due Inferni, uno più rigido rispetto all'altro, che apre sicuramente alla possibilità che si abbiano delle pene purgatorie, solo lievi e temporanee.

Rimanendo nell'ambito del VII secolo, importante per la definizione di una geografia dell'aldilà è il *Liber Prognosticorum Futuri Saeculi* (688) di Giuliano di Toledo: si tratta infatti del primo testo in cui si ha un quadro completo dell'aldilà così come lo conoscerà il Medioevo. A interessarci è in particolare il secondo libro, in cui l'autore si interroga sulla condizione delle anime prima della resurrezione finale: Giuliano distingue due Paradisi e due Inferni e sostiene inoltre che – prima di poter accedere al Regno dei Cieli – le anime non perfette devono subire delle pene “medicinali”. Esse vengono perciò poste in dei *receptacula* che permettono di conoscere i loro meriti e le loro colpe, e in seguito questi spiriti devono subire delle pene correttive, coadiuvati comunque dal sostegno della Chiesa che deve pregare per loro.

Giuliano di Toledo distingue inoltre nettamente il fuoco purgatorio, che purifica da questi peccati minori, dal fuoco della Geenna¹⁴³, così che il primo viene a costituire «un lieu intermédiaire entre Enfer et Paradis»¹⁴⁴. L'autore del *Liber Prognosticorum* ammette quindi l'esistenza di un luogo purgatorio, a cui peraltro si riferisce chiaramente il carattere probatorio dei *receptacula*, e dimostra di essere consapevole dell'importanza dei suffragi; a mancare è insomma solo l'aspetto più

¹³⁹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 83.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta, De bonello monaco*, p. 290.

¹⁴² VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta, De bonello monaco*, p. 290.

¹⁴³ Per un'analisi dettagliata del significato del termine “Geenna” e del luogo corrispondente si veda Fabrizio LELLI, *L'evoluzione del concetto di she'ol/geenna nella tradizione ebraica*, in *Inferni temporanei. Visioni dell'aldilà dall'estremo Oriente all'estremo Occidente*, cur. M. C. Migliore. – S. Pagani, Roma, Carocci, 2011, pp. 127-145.

¹⁴⁴ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 95.

propriamente spaziale: il fuoco purgatorio e le pene medicinali non sono situati in una geografia ultraterrena dai confini chiari.

Abbiamo però sottolineato come il motore principale del concetto di Purgatorio sia, più che l'individuazione di un terzo regno, la convinzione che il giudizio ultraterreno non venga stabilito in modo univoco e senza soluzioni intermedie. Come notiamo nella *Visione di Fursa*, contenuta nella *Vita sancti Fursei* (opera di ambiente irlandese scritta intorno al VII secolo), l'indeterminatezza del destino ultraterreno è sempre più radicata nell'immaginario collettivo: in questo caso essa si manifesta nel motivo dello scontro tra angeli e diavoli per l'anima del morto. Il tema della diatriba circa il giudizio che spetta a un singolo defunto è stato introdotto nel genere delle visioni medievali da Gregorio Magno¹⁴⁵ e diventerà presto uno dei principali elementi canonici del genere; è però vero che questo *topos* si trova già anche in testi più antichi, soprattutto nell'*Apocalisse di Paolo*.

Il motivo è che già nei primi secoli «on tend à croire que l'âme est constamment guettée par les démons au cours de son voyage [...]. L'âme doit traverser l'atmosphère, peuplée de démons»¹⁴⁶ e, allo stesso tempo, l'idea di uno scontro per l'anima dei defunti è del resto implicita già in molte immagini evangeliche, in cui ad esempio si rappresenta la morte come «une épiphanie du démon et de ses séides»¹⁴⁷, così come il corteo degli angeli viene immaginato come «une garde protectrice de l'âme»¹⁴⁸.

Un primo esempio di quest'immagine si trova dunque, come anticipato, in testi precedenti alle visioni medievali, e in particolare nell'*Apocalisse di Paolo*. Qui infatti c'è un passo¹⁴⁹ in cui Paolo assiste alla morte di un uomo sul suo letto e al dibattito sulla sorte dell'anima avvenuto in questa occasione, subito dopo la morte dell'uomo, tra gli angeli e i diavoli che si erano radunati attorno al suo capezzale. In questo “scontro” gli angeli rassicurano l'anima sul viaggio che la attende, mentre la presenza dei diavoli dimostra il sentimento di inquietudine che in quel periodo si legava al pensiero della possibile sorte dell'anima dopo la morte. È questo il sentire che troviamo ad esempio già in Prudenzio: nelle sue *Lettere* egli si dimostra preoccupato per la morte, tanto che spesso alcuni passi delle sue epistole delineano una visione-incubo dell'aldilà¹⁵⁰.

La credenza che il percorso dell'anima dopo la morte sia pericoloso e travagliato ha quindi un'antica tradizione, di cui questo passo dell'*Apocalisse di Paolo* è un esempio fondamentale, ed essa si cristallizza nel genere delle visioni medievali proprio all'interno del motivo dello scontro

¹⁴⁵ Si veda ad esempio GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, pp. 124-134.

¹⁴⁶ AMAT, *Songes et visions*, p. 376.

¹⁴⁷ Ivi, p. 377.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Si veda *Apocalisse di Paolo*, XI-XVIII, pp. 388-395.

¹⁵⁰ A questo proposito si veda AMAT, *Songes et visions*, pp. 377-78.

“drammatico” tra angeli e demoni: si tratta, appunto, di una rappresentazione di carattere “teatrale” di questa battaglia, spesso descritta nel dettaglio e in modo quasi iperbolico. La *Visio Fursei*, in particolare, si rifà chiaramente al modello della *Apocalisse di Paolo*, di cui viene innanzitutto ripreso lo schema ascensionale, che l’autore della visione utilizza però soprattutto come quadro generale per fondare il suo percorso nell’aldilà:

Les éléments essentiels en restent visibles: la rencontre des bon et mauvais anges au chevet du mort, l’enquête par les mauvais anges remplaçant les Puissances, la contemplation du monde et du nuage de feu, l’évocation d’une comparution devant se Seigneur pour un jugement.¹⁵¹

All’interno di questa strutturazione, infatti, l’autore della visione di Fursa inserisce le sue personali concezioni sul mondo ultraterreno: in particolare egli introduce un fuoco che – come sostiene giustamente Carozzi – sembra essere senza ambiguità un *purgatorius ignis* a tutti gli effetti. Nel momento in cui Fursa si trova a passare attraverso il fuoco viene infatti ricordata la possibilità di una penitenza purificatrice, dimostrando come «la Vision de Fursy place ainsi le feu au centre de sa conception pénitentielle»¹⁵². Allo stesso modo nel testo viene ricordata l’importanza della penitenza *in extremis*, che come già visto in precedenza è strettamente legata al concetto di Purgatorio: la concezione dell’autore della *Visione di Fursa* è insomma basata sulla convinzione che anche nel mondo ultraterreno vi sia la possibilità di un giudizio intermedio e non definitivo.

Il motivo dello scontro tra angeli e diavoli si ritrova anche nella *Visio Baronti*, operetta anonima scritta in Gallia tra VII e VIII secolo, nonché prima visione medievale dell’aldilà ad avere lo schema tipico di un vero e proprio viaggio. In questo testo si nota anche come la geografia dell’aldilà nel corso dei secoli non solo «prende consistenza»¹⁵³, ma si precisa e si articola sempre di più: questo aspetto dimostra il crescente interesse degli autori medievali per la strutturazione del mondo ultraterreno. Una tale “complicazione” nello schema della visione va ovviamente, in modo particolarmente evidente nel caso della *Visio Baronti*, a discapito della chiarezza rappresentativa: così ad esempio nel suo viaggio Baronto incontra un Paradiso diviso in quattro sezioni, in cui il percorso è sancito dal superamento di quattro diverse porte, di cui il testo riferisce in modo molto dettagliato, perdendo però l’efficacia di una chiara visione d’insieme.

Sulla rappresentazione del Paradiso torneremo però in seguito¹⁵⁴; ci concentriamo ora invece sullo scontro per l’anima di Baronto, in cui si nota in modo molto chiaro come nel giudizio ultraterreno possano essere concesse diverse vie di mezzo e possibilità di perdono. Nella *Visio*

¹⁵¹ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 108.

¹⁵² Ivi, p. 133.

¹⁵³ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 234.

¹⁵⁴ Cfr. cap. II § 4.3.

Baronti, infatti, il protagonista – una volta attraversata la quarta porta – viene fortemente criticato dai diavoli che rinfacciano all’anima tutte le sue colpe, ma san Pietro difende il monaco dicendo che egli

etsi aliquid contrarium aegit, elemosynam fecit – elemosyna enim de morte liberat – et sua peccata sacerdotibus est confessus et paenitentiam ex ipsa peccata aegit et insuper sua coma in meo monasterio deposuit et omnia propter Deum dereliquit et semet ipsum in servitio Christi tradidit.¹⁵⁵

Opere come l’elemosina e la penitenza in relazione ai peccati commessi assumono grande importanza quali chiavi di accesso al Paradiso, previa una “prova” che confermi l’avvenuta purificazione: qui si tratta di un processo ultraterreno, ma il concetto non è così dissimile da quello su cui si baserà l’idea stessa del Purgatorio.

Del resto nella *Visio Baronti* si può intravedere anche una sorta di luogo intermedio, una «non meglio identificata zona di transizione fra paradiso e inferno»¹⁵⁶, di cui si è in parte già detto¹⁵⁷. Il luogo in questione viene qui indicato come “seno di Abramo”, ma come già abbiamo notato – e come giustamente ricorda Ciccarese proprio in relazione a quest’opera – all’altezza cronologica della visione di Baronto, ovvero dopo Agostino, il termine non indica più il luogo specifico di riposo temporaneo dei beati¹⁵⁸, ma «era diventato sinonimo generico per paradiso»¹⁵⁹. Non ha quindi grande valore riflettere ampiamente su cosa indichi questo luogo, ma è piuttosto utile ragionare sull’importanza della “prova” per l’accesso alla beatitudine anche per i *non valde boni*.

Nella *Visio Baronti* troviamo anche il concetto, ormai diventato anch’esso canonico del genere¹⁶⁰, di un *refrigerium* temporaneo, di un momento di pausa dalle pene, qui concesso a tutti i dannati che nella vita hanno commesso qualcosa di buono. Si tratta insomma di una tregua quotidiana, anche se solo parziale, che tuttavia anticipa già il carattere fondamentale proprio della pena purgatoriale, nella misura in cui «omnes illi, qui [...] aliquid bonum in saeculum ex parte egerunt, offerebatur illis quasi hora sexta manna¹⁶¹ de paradyso ablata, similitudinem nebulae habens, [...] et inde refrigerium accipiebant»¹⁶². Sono dunque proprio i *non valde boni*, ovvero i futuri ospiti del Purgatorio, ad avere questa possibilità di refrigerio temporaneo.

¹⁵⁵ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, p. 386.

¹⁵⁶ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 273, n. 18.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, § 2.

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, § 1.

¹⁵⁹ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 273, n. 18.

¹⁶⁰ Il concetto di *refrigerium*, come abbiamo visto, si trova già nella *Visio Pauli* e lo ritroveremo in molte visioni successive.

¹⁶¹ Non è ben chiaro dal testo della *Visio Baronti* che cosa sia concretamente questa “manna”: si veda in proposito CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 274, n. 25.

¹⁶² *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 17, p. 390.

Il Purgatorio fa la sua comparsa sotto la forma di vero e proprio luogo, dalla fisionomia ben delineata, solo all'interno dell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda: nella *Visione di Drythelm*, contenuta nel V libro¹⁶³ dell'opera, Beda afferma per la prima volta «l'esistenza di un luogo di pena/godimento transitorio [...] destinato ai peccatori penitenti e ai non perfettamente buoni»¹⁶⁴. Ciò che manca a questo spazio è il carattere dell'unitarietà: in Beda non si ha ancora quella distinzione in tre luoghi che diventerà poi canonica, bensì al suo posto si trova anche nella *Visio Drythelmi* una strutturazione in quattro regioni, che già abbiamo trovato nel *Liber Prognosticorum*, anche se qui declinata in modo molto diverso.

In particolare in Beda si trova chiaramente almeno «un luogo riservato specificamente alla purgazione»¹⁶⁵ dove le anime sono torturate passando dal caldo al freddo e viceversa, ma allo stesso tempo questo spazio indica più una punizione e un castigo che non una vera e propria purificazione. Come anticipato però il Purgatorio è in Beda una sorta di “regno doppio”: nella *Visione di Drythelm* non troviamo un solo luogo purgatoriale, ma al contrario oltre a un Inferno caratterizzato da una pena temporanea – che avrà termine il giorno del Giudizio – si trova anche una sorta di “anticamera” del Paradiso, dove gli spiriti *boni* non perfetti attendono di poter entrare nel regno di Dio dopo il Giudizio finale. Questi due luoghi intermedi sono però nettamente separati da un gigantesco muro: non abbiamo perciò un terzo regno delineato chiaramente a livello spaziale e geografico.

È proprio in questo senso specifico che il Purgatorio di *Drythelm* è doppio, ma anche se non si tratta di un luogo unico, il concetto su cui questi due ambienti “intermedi” si fondano è lo stesso su cui si baserà poi il regno purgatoriale come terzo regno autonomo. Sebbene dunque non si tratti ancora di un regno del tutto autonomo, per cui non abbiamo ancora un “Purgatorio” vero e proprio come emergerà nel XII-XIII secolo, il concetto di “regno intermedio” appare qui già chiaramente accennato.

Pur volendo intendere questi due luoghi come «sortes d'antichambres de l'Enfer et du Royaume des Cieux»¹⁶⁶, quindi immagini di un Purgatorio embrionale, non possiamo però evitare di prendere in considerazione il fatto che, all'interno della visione, Beda non utilizzi mai né il verbo *purgare* né l'espressione *ignis purgatorius*, come fa notare Carozzi¹⁶⁷. È però allo stesso tempo anche vero che

¹⁶³ In BEDA, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, pp. 489-498.

¹⁶⁴ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 304.

¹⁶⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 130.

¹⁶⁶ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 243.

¹⁶⁷ Carozzi (*Le voyage de l'âme*, pp. 249-250) riflette più ampiamente sulla questione: egli riporta che lo stesso Le Goff (*La Nascita del Purgatorio*, p. 130) aveva sottolineato questa assenza, dandone però una spiegazione che non lo convince. Le Goff spiegava infatti la mancanza di tali espressioni in relazione al genere letterario del testo, che secondo lo storico generalmente non le includeva, ma Carozzi ha dimostrato che altrove Beda non si dimostra affatto restio a utilizzare questi termini canonici. Nonostante ciò, nemmeno Carozzi dà una vera e propria spiegazione di questo fatto, che sia diversa rispetto a quella di Le Goff, bensì si limita a considerare la mancanza dei termini in questione come un dato di fatto da tenere presente.

lo stesso Beda utilizza questo termine in una delle sue *Homeliae*, in particolare nell'omelia *In Adventu*¹⁶⁸. Egli dimostra dunque di aver accolto in un certo senso la teoria “purgatoriale” intesa in senso lato: questo ci permette di affermare che, nonostante Beda non abbia mai utilizzato queste espressioni “canoniche” nella *Visione di Drythelm*, egli potrebbe benissimo aver pensato comunque a un luogo “purgatoriale” nella stesura della visione.

Nella *Visione di Drythelm* troviamo inoltre un altro concetto fondamentale per il Purgatorio, ovvero l'idea che per la salvezza di chi si trova nel “regno intermedio” abbia una grande importanza il suffragio dei vivi. La pena e la condizione di beatitudine inferiore che si sperimentano in questo “doppio Purgatorio” sono infatti comunque temporanee e destinate ad avere termine il giorno del Giudizio, ma allo stesso tempo l'intercessione dei viventi permette di abbreviare ulteriormente il soggiorno in questo luogo di transizione: «multos autem preces viventium et elemosynae et ieiunia et maxime celebratio missarum, ut etiam ante diem iudicii liberentur, adiuvat»¹⁶⁹.

Grande importanza per il consolidamento dell'immagine del Purgatorio hanno poi le visioni contenute nell'epistolario di Bonifacio, vescovo di Magonza del VII-VIII secolo. Consideriamo in particolare la visione contenuta nell'*Epistola X*: qui si racconta di un monaco di Wenlock che viene portato nell'aldilà dopo aver avuto la possibilità di contemplare l'intera *machina mundi* e di vedere «in circuitu totius mundi ignem ardentem»¹⁷⁰, ovvero un fuoco immenso «qui semblaient englober le monde entier comme dans une sphère»¹⁷¹. Giunto nell'aldilà vero e proprio, il visionario vede diversi pozzi ardenti «horrendam eructantes flammam»¹⁷², che possono essere intesi in un certo senso come un “luogo purgatoriale”, che viene però indicato semplicemente come Inferno “superiore”: di esso si dice infatti che si trova «quasi in inferioribus»¹⁷³ e ad esso segue infatti un vero e proprio Inferno, che si trova appunto «in imo profundo»¹⁷⁴.

In questi pozzi le anime dei malvagi bruciano per scontare la loro pena sotto la forma di uccelli neri; in questo stesso schema penale viene però anche inserito un elemento purgatoriale a tutti gli effetti: si tratta del motivo canonico del *refrigerium* temporaneo, per cui gli uccelli hanno la possibilità di riposarsi qualche momento sul bordo del pozzo prima di ripiombarvi dentro. Ad indicare

¹⁶⁸ BEDA, *Homeliae*, I, 2 *In Adventu*, pp. 17-22.

¹⁶⁹ BEDA, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, p. 494.

¹⁷⁰ BONIFACIO, *Epistola X*, p. 252. Il motivo del fuoco, come ricorda Ciccicarese (*Visioni dell'aldilà*, p. 362, n. 6), sembra derivare direttamente dalla visione di Fursa (*Vita sancti Fursei*, 8, pp. 286-287).

¹⁷¹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 195.

¹⁷² BONIFACIO, *Epistola X*, p. 254.

¹⁷³ BONIFACIO, *Epistola X*, Ivi; il corsivo è mio.

¹⁷⁴ BONIFACIO, *Epistola X*, Ivi.

chiaramente che si tratta in realtà di un *refrigerium* non solo temporaneo, ma che si inserisce anche in una prospettiva purgatoria più ampia, è il discorso successivo dell'angelo, il quale sostiene che:

Parvissima haec requies indicat, quia omnipotens Deus in die futuri iudicii his animabus refrigerium supplicii et requiem perpetuam praestiturus est.¹⁷⁵

Successivamente – dopo che il monaco di Wenlock ha visitato l'Inferno inferiore e il Paradiso – abbiamo un passo che dimostra la grande fortuna del *topos* del *pons probationis*: la fondamentale differenza del *pons* qui rappresentato da Bonifacio sta nel fatto che il fiume infuocato che scorre sotto di esso è considerato un luogo di purificazione, e non più l'inferno. In questo fiume, infatti, «si sconta una pena transitoria, da cui prima o poi tutte le anime risaliranno sull'altra riva per andare ad abitare nell'eterna Gerusalemme»¹⁷⁶. A cadere durante il passaggio sul ponte sono proprio quelle «animae quae post exitum mortalis vitae, quibusdam levibus vitiis non omnino ad purum abolitis, aliqua pia miserentis Dei castigatione indigebant, ut Deo dignae offerantur»¹⁷⁷. Il carattere purgatorio del *pons probationis*, già presente fin da subito nel concetto stesso di luogo probatorio, viene qui portato definitivamente allo scoperto: il ponte ha ancora la funzione di prova, a cui si associa però ora, nel fiume di fuoco che vi scorre sotto, un luogo specifico di purgazione.

Nella *Epistola X* Bonifacio sostiene insomma l'esistenza di due diversi luoghi purgatori. Se infatti abbiamo da un lato il motivo del pozzo infuocato caricato di una forte caratterizzazione purificante, poiché le anime che si trovano in questo pozzo sanno che il giorno del giudizio Dio concederà loro il riposo eterno, dall'altro abbiamo il *pons probationis* e il fiume infuocato, in cui tutte le anime sanno di venire un giorno purificate, perché a prescindere da quanto esse siano immerse nel fiume di fuoco, tutte sanno che arriveranno un giorno alla riva dall'altra parte. Anche in Bonifacio quindi il concetto di Purgatorio è pienamente presente, e così anche una sua localizzazione spaziale; a mancare è semmai – come in Beda – proprio l'idea che il Purgatorio sia un regno autonomo, concetto che anche nella *Visione del monaco di Wenlock* viene rifiutato a favore di un “Purgatorio doppio”.

Particolarmente importante per il nostro discorso è anche l'*Epistola CXV* di Bonifacio¹⁷⁸, presente nel *corpus* delle *Epistulae* indirizzate a Lullo¹⁷⁹, successore di Bonifacio in qualità di vescovo di Magonza. Il protagonista della visione è un monaco che, entrato in coma in seguito a una grave malattia, contempla in un solo sguardo il mondo intero, come il monaco di Wenlock

¹⁷⁵ BONIFACIO, *Epistola X*, Ivi.

¹⁷⁶ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 339.

¹⁷⁷ BONIFACIO, *Epistola X*, pp. 254-255.

¹⁷⁸ Di questa lettera, come fa notare Carozzi (*Le voyage de l'âme*, p. 258), manca l'*incipit*, e perciò non possiamo sapere molto sul suo “contesto”.

¹⁷⁹ Si veda la voce “Lullo, santo” dell'*Enciclopedia Treccani Online*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-lullo>.

protagonista dell'*Epistola X*. In questo testo si ritrova il *topos* del pozzo infernale, che viene però rideclinato qui come luogo in un certo senso purgatoriale, in quanto non solo le anime vi sono immerse a diverse altezze in base alla gravità delle loro colpe, ma della loro sorte viene specificato che «omnes animas in puteis quandoque solubiles esse, vel in die iudicii aut ante»¹⁸⁰: si dice infatti che una donna era stata riscattata dal pozzo «missarum sollemnitatibus»¹⁸¹. Il visionario sostiene inoltre di aver visto in quello stesso luogo anche degli spazi preparati per i peccatori ancora in vita; tutto ciò ci permette di pensare che questo sia un luogo chiaramente purgatoriale, benché l'espressione *ignis purgatorius* non venga mai utilizzata nel testo¹⁸² e anche se questo ambiente “purgatoriale” non è ben definito specificamente, ma solo indicato in modo sbrigativo e parziale.

In questa *Epistola CXV* di Bonifacio troviamo inoltre un altro elemento significativo per la genesi del Purgatorio, che abbiamo già incontrato nei testi analizzati in precedenza, ma che l'autore riprende qui dando a questo motivo una significativa spinta. Si tratta della continua insistenza sull'importanza dell'intercessioni dei vivi per abbreviare la pena alle anime dei defunti: in Bonifacio si trova più volte la «sollecitazione ad intensificare le pratiche di pietà per i defunti»¹⁸³.

Un altro testo che dimostra uno sviluppo circa l'idea di Purgatorio è la *Redazione VI* della *Visio Pauli*, composta intorno alla seconda metà dell'VIII secolo¹⁸⁴. Il testo in questione ci interessa soprattutto perché l'autore di questa redazione dimostra chiaramente di essere stato influenzato dalla dottrina del Purgatorio nello strutturare il complesso schema di punizione dei peccati che egli propone. L'anonimo autore di questa redazione considera infatti come un vero e proprio Purgatorio l'inferno non eterno in cui vengono puniti tutti i “nuovi tormenti”, ovvero tutte le colpe a cui non si faceva riferimento nelle redazioni precedenti del testo, ma che vengono introdotte proprio in questa *Redazione VI*. Anche se, ancora una volta, il testo non parla mai specificamente di *ignis purgatorius*, possiamo comunque, visto «l'emploi du vocabulaire pénitentiel, et les allusions aux rituels publics ou secrets, ainsi qu'aux aumônes et aux jeûnes non accomplis sur terre»¹⁸⁵, indicare con una certa sicurezza questo “inferno più mite” come luogo a tutti gli effetti purgatoriale.

La *Redazione VI* della *Visio Pauli* interessa però particolarmente il nostro discorso soprattutto perché presenta l'elemento del fiume di fuoco e delle fosse infuocate, che saranno in seguito integrate

¹⁸⁰ BONIFACIO, *Epistola CXV*, p. 404.

¹⁸¹ BONIFACIO, *Epistola CXV*, Ivi.

¹⁸² Si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 263.

¹⁸³ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 339.

¹⁸⁴ La datazione di questa VI Redazione della celebre *Visio Pauli* è molto dibattuta, ma – una volta fissati con una certa sicurezza i dati *ante quem* e *post quem* – si tende a datare il testo alla seconda metà dell'VIII secolo per alcune caratteristiche linguistiche e ortografiche del documento, conservatosi solo in un manoscritto di San Gallo dell'850 circa. Si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, pp. 265-266 e 275-276 per una trattazione più completa sull'argomento.

¹⁸⁵ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 269.

al motivo dell'*ignis purgatorius*: si crea così lo schema di un luogo purgatoriale che, insieme al *topos* del *pons probationis*, costituisce una delle basi per la successiva nascita di un vero e proprio luogo Purgatorio. La *Redazione VI* contribuisce insomma – recuperando certamente anche degli spunti precedenti – alla costituzione di un immaginario “infernale” in relazione al regno purgatoriale: si spiega così perché spesso, nei testi successivi, il Purgatorio venga rappresentato quasi come un “secondo Inferno”, dal carattere più lieve e temporaneo ma comunque non lontano dall’Inferno “tradizionale” sia a livello di collocazione spaziale, sia a livello “scenografico”, ovvero in relazione alla sua rappresentazione e alla sorte attribuita alle anime che lo abitano.

3.3. La rappresentazione del Purgatorio tra IX e XII secolo

È soprattutto durante la cosiddetta rinascita carolingia¹⁸⁶ – periodo in cui si sono prodotte diverse visioni molto importanti per il futuro regno intermedio – che si delinea definitivamente un luogo purgatoriale, anche se con i caratteri propri piuttosto di un Inferno-Purgatorio. Sarà questo, infatti, il luogo ideale per coniugare l’interesse narrativo più specifico del genere delle visioni con il carattere più marcatamente “politico” che i testi visionari di questo periodo assumeranno. Nelle visioni di età carolingia, infatti, incontreremo spesso personaggi importanti a livello politico, e di frequente si tratterà addirittura dell’imperatore stesso.

Uno dei più importanti autori di visioni in età carolingia è Alcuino di York: di lui ricordiamo una versione in esametri della *Visione di Drythelm* e la cosiddetta *Visione di Seneca*. Nel primo di questi testi – che più del secondo¹⁸⁷ interessa il nostro discorso – si parla di un fuoco purgatorio solo in relazione alla resurrezione finale, momento in cui l’umanità sarà divisa in tre categorie. In quest’occasione infatti, oltre agli empi e ai santi, abbiamo anche i giusti, che verranno ammessi alla gloria eterna solo dopo essere stati purgati (*purgantur*) attraverso il passaggio per un fuoco transitorio. Il motivo del fuoco purgatorio è qui pensato, come già nelle riflessioni teologiche di Ambrogio e di Cesario di Arles e nella *Visio Fursei*, solo in relazione al Giudizio finale ed è inoltre riservato esclusivamente alla categoria dei giusti, ricollegabile ai *giusti* che attendono nel *locus amoenus* già nel testo originale di Beda.

Un’altra importante visione di età carolingia è stata scritta dall’anglosassone Eteulfo: si tratta della *Visione di Merchdeorf*, il cui protagonista è un monaco malato che, una volta morto, ha l’occasione di vedere – in una visione estatica – il regno della dannazione. Dopo aver visto questi luoghi infernali

¹⁸⁶ Si veda a questo proposito CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 299 e segg.

¹⁸⁷ Ho ritenuto opportuno non trattare qui nel dettaglio della *Visione di Seneca*, dal momento che in essa non vi è alcun riferimento che mi pare possa essere letto come indicante un’idea purgatoriale.

che gli provocano un grande spavento, viene a lui offerta la possibilità di tornare nel suo corpo per “purgarsi” in modo da non andare incontro alla sorte che ha appena contemplato. In questo testo non c’è quindi spazio per una purgazione dell’aldilà: al protagonista viene sì concessa l’opportunità di salvarsi nonostante i suoi peccati, ma solo tornando sulla terra. È in relazione a questo aspetto che possiamo interpretare il “Purgatorio” della visione come un Inferno-Purgatorio: ciò che spinge alla purgazione è qui la vista dei luoghi infernali, che ha in questo senso una qualche funzione “purgatoria” intesa ovviamente in senso molto ampio, dato che qui la purificazione vera e propria avviene in una dimensione completamente terrestre.

Nel quadro dell’età carolingia si inseriscono anche – come abbiamo già anticipato – numerose visioni “politiche”, in cui appaiono le anime di personaggi di spicco dell’epoca della visione o di quella di poco precedente. Una visione che si inserisce in questo orizzonte specifico è la *Visio Wettini*, redatta nell’824 subito dopo la morte del monaco Wetti di Reichenau da un suo confratello di nome Heito¹⁸⁸. La *Visione di Wetti* è una delle più importanti visioni medievali dell’aldilà, soprattutto per il fatto che nella rappresentazione del mondo ultraterreno fornita in quest’opera troviamo finalmente una vera e propria tripartizione della geografia ultramondana.

Il Purgatorio è qui, in un certo senso, il vero protagonista della visione, proprio perché considerato dall’autore come un elemento di “novità”, che permette quindi maggiore inventiva nella narrazione. Il “regno intermedio” non è però ancora un regno unitario; si tratta invece piuttosto di una serie di purgatori sparsi, con «unico denominatore comune, la certezza che essi avranno termine un giorno, dopo il grande Giudizio, e per tutti si spalancheranno le porte del paradiso»¹⁸⁹. Ciò che conta è che qui troviamo, oltre a un Inferno e un Paradiso dai caratteri ben delineati, dei luoghi dedicati specificamente alla purgazione delle proprie colpe.

All’interno di questa visione possiamo in realtà individuare nello specifico due luoghi “purgatoriali”. Un primo ambiente è riservato esclusivamente ad alcuni monaci: si tratta di un «opus in modum castelli ligno et lapide valde inordinate coniectum et fuligine deforme»¹⁹⁰; delle anime che si trovano qui si dice chiaramente che sono in quell’edificio ai fini di una loro *purgatio*. Un secondo luogo è invece collocato su una montagna («cuiusdam montis altitudo»¹⁹¹), anticipando così in un

¹⁸⁸ Qui e in seguito, nella trattazione sulla *Visio Wettini*, ci riferiremo alla redazione in prosa di Heito dell’824, se non diversamente specificato in nota. Della visione esiste però un’altra redazione in versi, scritta nell’827 da Valafrido Strabone: questa versione presenta comunque solo qualche leggera e poco significativa differenza rispetto a quella originale. A proposito del rapporto tra le due versioni e sulla loro datazione specifica si veda CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, pp. 324-325 e 332-334.

¹⁸⁹ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 403.

¹⁹⁰ HEITO, *Visio Wettini*, 8, p. 270.

¹⁹¹ HEITO, *Visio Wettini*, 10, Ivi.

certo senso la localizzazione che Dante darà al suo Purgatorio (ma su questo torneremo in seguito); relegato su questo monte si trova un abate esposto al freddo, al vento e alla pioggia:

Et dictum est ab angelo de quodam abbate ante decennium defuncto quod in summitate eius esset deputatus ad purgationem suam, non ad damnationem perpetuam, ibidem eum omnem inclementiam aeris et ventorum incommoditatem imbriumque pati.¹⁹²

L'angelo-guida spiega dunque che quest'uomo si trova in quel luogo specifico per purificarsi: l'anima dell'abate avrebbe dovuto infatti essere aiutata dalle preghiere di un vescovo che però – essendosi rifiuto di portare a termine questo suo dovere – è ora costretto a scontare la sua condanna «ex altera parte ipsius montis»¹⁹³. Da questo aspetto comprendiamo che, pur essendoci un luogo di purgazione specifico, esso non occupa tutta la montagna: il monte non è quindi esclusivamente uno spazio purgatorio, bensì è anche un luogo di dannazione, di «damnationis poenas»¹⁹⁴, certamente molto simile a un Inferno.

Nella *Nascita del Purgatorio* Le Goff sembra dare una grande importanza a questa visione: secondo lo storico francese, infatti, pur non essendoci in essa un unico luogo purgatorio, il testo ha avuto un notevole influsso sulla genesi del regno intermedio. Il motivo principale è il fatto che nell'aldilà di Wetti si insiste molto non solo sulla purgazione nell'aldilà, ma anche – e soprattutto – sulla collocazione spaziale del luogo di questa purificazione, ovvero sul «ruolo della montagna come sede delle pene temporanee»¹⁹⁵. Anche se il Purgatorio non è un luogo “unitario” in senso spaziale, e anche se nel caso della montagna non si tratta di un luogo esclusivamente adibito a una purificazione, ciò che conta è che la *Visio Wettini* si pone concretamente il problema di collocare spazialmente il luogo della purgazione dei peccati: da questo testo emerge un'idea chiara della purgazione, che si colloca sempre in una dimensione spaziale ben evidente.

Un altro elemento non meno importante della *Visio Wettini* è la presenza del personaggio di Carlo Magno¹⁹⁶, la cui anima viene punita nei luoghi di purgazione poiché in vita l'imperatore ha ceduto alle tentazioni della carne¹⁹⁷. L'episodio in cui è presente il famoso imperatore è di grande importanza per la genesi del Purgatorio soprattutto per quanto qui si dice a proposito del giudizio che spetta a questa particolare anima. Nel testo, infatti, si sottolinea chiaramente che Carlo Magno ha un

¹⁹² HEITO, *Visio Wettini*, 10, Ivi.

¹⁹³ HEITO, *Visio Wettini*, 10, Ivi.

¹⁹⁴ HEITO, *Visio Wettini*, 10, Ivi.

¹⁹⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 133.

¹⁹⁶ Nella versione in prosa della *Visio Wettini* si parla in realtà soltanto di un «quendam principem, qui Italiae et populi Romani scepra quondam rexerat» (HEITO, *Visio Wettini*, 11, p. 271), e solo nella versione di Valafrido si specifica, dando il suo nome attraverso un acrostico, che si tratta proprio di Carlo Magno.

¹⁹⁷ Come ricorda Le Goff (*Nascita*, p. 133) già nel IX secolo correva voce che Carlo Magno avesse avuto rapporti incestuosi con la sorella. Sulle relazioni illecite di Carlo Magno si veda inoltre Baudouin DE GAIFFIER, *La légende de Charlemagne. Le péché de l'empereur et son pardon*, in *Études critiques d'hagiografie et d'iconologie*, Bruxelles 1967, pp. 260-75.

destino intermedio tra la dannazione e la salvezza, poiché l'imperatore dovrà scontare una pena per espiare le sue colpe (si tratta peraltro di una pena collegata ai suoi peccati: colpevole di adulterio, egli viene punito da un cane che gli divora i genitali), ma non per questo egli dovrà soffrire in eterno: come spiega l'angelo infatti, nonostante i suoi peccati, i suoi meriti non verranno dimenticati. La pena che la sua anima è costretta a subire viene quindi chiaramente caratterizzata come purgatoria nel pieno senso del termine:

quamvis multa miranda et laudabilia et deo accepta fecisset, quorum mercede privandus non est, tamen stupri inlecebris [...] longevitatem vitae suae in hoc terminare voluisset [...]. «Qui tamen, inquit, in sorte electorum ad vitam praedestinatus est».¹⁹⁸

La figura di un imperatore è presente anche nella *Visio Karoli Grossi* (o *Visio Karoli Crassi*), testo in cui il protagonista della visione è Carlo il Grosso in persona. In questo testo si incontrano nell'aldilà moltissimi re e imperatori, tanto che essi sono quasi gli unici protagonisti della visione. Quest'opera anonima, redatta pochi anni dopo la morte del protagonista della visione (probabilmente nell'888) nell'ambiente di Reims¹⁹⁹, è stata composta con l'intento di valorizzare la causa di Luigi III il Cieco (consacrato imperatore nel 900²⁰⁰). La *Visio Karoli Grossi* ha avuto una grande diffusione, testimoniata dalla presenza del testo in più di venti manoscritti, ed è stata ripresa da diversi autori: considereremo in particolare il testo riportato da Guglielmo di Malmesbury (XI-XII secolo) nel secondo libro dei suoi *Gesta regum Anglorum*²⁰¹, che più probabilmente ha influenzato gli autori a lui successivi. Al di là del fatto che questa visione rappresenta uno dei più chiari completi esempi di politicizzazione del genere visionario, in realtà l'opera in questione ci interessa soprattutto per il contenuto del dialogo tra Carlo e l'anima di suo padre, l'imperatore Ludovico il Germanico.

Nella *Visio Karoli Grossi* ritroviamo, in relazione all'imperatore, l'idea di una pena temporanea e purgatoria a tutti gli effetti. Carlo infatti a un certo punto, proseguendo nel suo viaggio all'interno dei luoghi infernali, giunge in un luogo "appartato", seguendo il filo luminoso che la sua guida gli aveva detto di tenersi sempre stretto in modo che esso lo conducesse attraverso l'Inferno:

dixit ad me: «Accipe filum glomeris micantis, et liga ac noda firmiter in pollice tuae dextrae manus, quia per illum duceris in laberinthas infernorum penas».²⁰²

In questo ambiente separato dall'Inferno e luminoso («splendidissima ut nulla rationem dicere valeam»²⁰³) si trovano due fontane, di cui «unus erat nimium calidus, altero vero clarus et tepidus»²⁰⁴:

¹⁹⁸ HEITO, *Visio Wettini*, 11, p. 271.

¹⁹⁹ Per l'attribuzione di quest'opera all'ambiente di Reims si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 359.

²⁰⁰ Carozzi (*Le voyage de l'âme*, p. 359) indica proprio il 900 come probabile anno di redazione del testo.

²⁰¹ La *Visio Karoli Grossi* è contenuta in GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, pp. 162-168.

²⁰² GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 1, pp. 162-164.

²⁰³ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 5, p. 166.

²⁰⁴ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 6, p. 166.

l'anima di Ludovico si trova qui, più precisamente nel bacino di acqua bollente. Il padre racconta a Carlo come egli venga costantemente punito con un passaggio dal caldo al freddo, ormai diventato topico nel genere visionario ma qui rideclinato nella misura in cui l'acqua fredda non rappresenta una pena, bensì un *refrigerium* dalla stessa.

Egli deve questo addolcimento della sua pena alle preghiere di san Pietro e di san Remigio: si richiama quindi in questo passo il tema – che come abbiamo già visto è essenziale per lo sviluppo del concetto di Purgatorio – dell'importanza dei suffragi²⁰⁵ per il destino delle anime dei defunti. Sempre per questo motivo, il padre si dimostra fiducioso nei confronti della sua sorte perché, come spiega al figlio Carlo:

Sed si michi subveneris cito, tu et mei fideles episcopi et abbates et omnis ordo
aecclesiasticus, missis oblationibus psalmodiis vigiliis elemosinis, velociter liberatus ero
de isto aquae bullientis dolio.²⁰⁶

L'anima del padre di Carlo si dice assolutamente sicura di ottenere la liberazione dalla sua pena e l'accesso del Paradiso, poiché – come egli dice al figlio – suo fratello Lorario e suo figlio Luigi sono già stati sottratti alla stessa pena e si trovano ora «in gaudium paradisi Dei»²⁰⁷. Successivamente Carlo incontra infatti, nella «vallis paradisi»²⁰⁸, i due personaggi sopra citati, già liberati dalle sofferenze che ora sta sperimentando Ludovico, i quali gli confermano che «per misericordiam Dei citissime [Ludovicus] de illis liberabitur penis, sicut et nos liberati sumus»²⁰⁹.

Un altro aspetto significativo che incontriamo nella *Visio Karoli Grossi* è l'importanza che nel testo viene data alla penitenza in vita: come abbiamo già visto in precedenza, si tratta di un primo passo verso la possibilità di una completa purgazione nell'aldilà. In questa visione, in particolare, Carlo vede vicino al luogo di purgazione del padre dei pozzi d'acqua bollente già preparati per lui, se egli non dovesse pentirsi in tempo dei suoi peccati. Un sistema purgatorio è quindi chiaramente presente in questa visione: anche se non in forma molto chiara e sistematica, c'è uno schema a tre “situazioni” (e non propriamente “luoghi”) per cui oltre a Inferno e Paradiso sono ammesse delle condizioni intermedie, perché le anime si possano purgare dai peccati minori.

Come abbiamo visto il luogo in cui ha luogo la purificazione di Luigi non è nettamente distinto dall'Inferno, si trova solamente in una zona a parte di esso. Ciò che più conta è che un altro passo importante verso l'affermazione del Purgatorio è stato compiuto: non solo viene qui chiaramente rappresentato un luogo – anche se non chiaramente distinto dall'Inferno – in cui le anime vengono

²⁰⁵ Qui i suffragi sono associati non solo ai vivi che devono intercedere per la sorte dei loro cari – su cui peraltro la visione insiste comunque molto – ma anche a dei santi, qui in particolare san Pietro e san Remigio: anche in questo caso, però, il concetto non è molto diverso.

²⁰⁶ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 7, p. 166.

²⁰⁷ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 7, p. 166.

²⁰⁸ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 8, p. 166.

²⁰⁹ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, pp. 162-168.

purificate, ma si incontrano anche delle anime che sono già state salvate in seguito a quello stesso processo di purgazione. L'efficacia del processo purgatorio è quindi pienamente comprovata, aprendo un'importante finestra verso la speranza della salvezza, su cui il nascente Purgatorio si appoggerà per uscire dal suo carattere fondamentalmente "infernale".

Una rappresentazione del Purgatorio emerge anche all'interno di un testo visionario inserito all'interno della cronaca di Ugo di Flavigny²¹⁰: si tratta una lettera inviata nel 1011 da Riccardo, abate di san Vitone di Verdun, che riporta la visione di un monaco dell'abbazia di san Vaast²¹¹. Nella visione si trova un ampio discorso sui tormenti e sulla liberazione dai peccati; nonostante il carattere confuso di questa parte del testo, si può notare che ci sono delle anime presso un fiume che «ibi peniteant [...] usque in diem iudicii Dei»²¹², la cui pena avrà dunque fine al momento del Giudizio finale. L'angelo afferma poi che anche l'anima di un peccatore, di un uomo che «fuit dives, modo est pauper»²¹³, deve subire dei tormenti ma ugualmente il giorno del Giudizio «dimittentur illi omnia peccata sua»²¹⁴.

Un elemento che sottolinea ulteriormente il carattere purgatorio di questo luogo – che comunque non viene definito spazialmente in modo preciso – è il fatto che esso si trova collocato tra la descrizione del Paradiso e quella successiva dell'Inferno: solo dopo, infatti, l'angelo informa al protagonista di essere giunto all'«Infernus malignus»²¹⁵, indicando così che il luogo di prima non era propriamente infernale²¹⁶.

Una distinzione in qualche modo solo parziale tra l'Inferno e un embrionale Purgatorio si trova nella *Visio Anselli*²¹⁷: si tratta di un testo visionario, il cui è protagonista l'abate Oddone d'Auxerre, scritto

²¹⁰ Egli era un monaco benedettino e abate di Flavigny; è autore del *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, opera storiografica di carattere compilatorio che intende presentare gli eventi dalla nascita di Cristo ai tempi dell'autore. Il testo è contenuto tra l'altro nei Monumenta Germaniae Historica (ed. Pertz, Scriptorum VIII, pp. 280-503).

²¹¹ Per questioni di praticità, ci riferiremo al testo, qui e oltre, con il titolo di *Visione del monaco di san Vaast*.

²¹² UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 385.

²¹³ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, Ivi.

²¹⁴ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, Ivi.

²¹⁵ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, Ivi.

²¹⁶ Si potrebbe in realtà pensare che anche il luogo precedente sia infernale, ovvero una sorta di "doppione" dell'Inferno vero e proprio, ma vedremo più avanti che nella rappresentazione del Paradiso l'autore della visione specifica con precisione la presenza di diversi luoghi (si parla infatti di un "primo" Paradiso, di un secondo e di un terzo) e dunque, se così fosse, il testo lo avrebbe molto probabilmente specificato anche in questo caso.

²¹⁷ Ci riferiamo qui al testo in questione con il titolo di *Visio Anselli* – e non *Visione di Oddone d'Auxerre*, come fa invece CAROZZI (*Le voyage de l'âme*, p. 412) – poiché, pur trattandosi di un'indicazione impropria (Anselmo è infatti solo l'autore del testo, non il visionario), la tradizione di studi ha quasi sempre utilizzato questo titolo: si veda a proposito Roberto GAMBERINI, *Visio Anselli. Il racconto di Anselmo Scolastico e dell'Anonimo sulla visione infernale di Oddone d'Auxerre*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. X-XVII, dove oltre a una discussione sulla questione del titolo si può trovare anche una panoramica sulla datazione del testo, sul suo autore e sul protagonista della visione.

intorno alla metà dell’XI secolo da un certo *frater Ansellus scolasticus*²¹⁸, come l’autore stesso si indica nella lettera-prefazione della visione. In questo testo visionario l’abate Oddone visita un Inferno che è sicuramente considerabile, almeno per certi aspetti, come luogo purgatoriale, ma che non presenta alcuna distinzione rispetto a quello che potrebbe essere l’Inferno vero e proprio. Nello stesso luogo si trovano dunque sia le anime «qui sont sauvés chaque année à Pâques après avoir été purifiés»²¹⁹, sia le anime che sono eternamente dannate.

Un’altra visione importante per la storia del Purgatorio è la *Visio Iohannis Sancti Laurentii*, testo del XII secolo il cui protagonista Giovanni – guidato dal patrono san Lorenzo – è condotto nei luoghi infernali, che presentano anche in questa visione un carattere decisamente purgatoriale. A est del luogo infernale egli vede infatti degli uomini in abiti monacali seduti su un seggio molto lungo e sospeso nel vuoto: grazie a questa collocazione essi, pur trovandosi all’Inferno, sono fuori dalla portata dei demoni. Per questo motivo, come nota Carozzi, i monaci in questione si trovano in una condizione purgatoriale («ils sont placés là *in purgatoriis* mais hors d’atteinte des démons»²²⁰), peraltro localizzata in modo preciso.

Il “limite” di questo testo, almeno in relazione al nostro discorso, consiste anche in questo caso nel fatto che il Purgatorio non è qui un vero e proprio regno a parte; la purgazione che avviene in questo non ben delimitato spazio è, inoltre, riservata solo a un ristretto gruppo di anime, peraltro non indicato con chiarezza. Allo stesso tempo non si può però negare che tali anime si trovano comunque in una posizione e in una condizione privilegiata all’interno dei luoghi di dannazione; oltre a ciò esse sono confortate dalla speranza della salvezza, che permetterà loro di accedere a una dimora in cui regna una luce scarsa dove essi potranno fare penitenza, ovvero a un altro luogo purgatoriale.

In questo punto dell’opera si inserisce un discorso più ampio che chiarisce meglio la strutturazione dell’aldilà che la *Visione di Giovanni di Saint-Laurent* vuole proporre: la condizione privilegiata che abbiamo visto essere riservata solamente a un gruppo ben delineato di anime nel caso dei monaci, viene qui inserita in un quadro più ampio. Il testo specifica chiaramente che tra i luoghi dell’aldilà ci sono luoghi adibiti alla purgazione di tutte le anime che in qualche modo se lo sono meritate:

Agitur item purgatio animarum, quae vel vitae merito, vel commendatione fidelium, vel beatissimorum patronorum interventu quieta purgationis suae loca adipiscuntur. Harum sors beatissima est, quia et spes salutis, et visitatio angelica pro tempore, et lux eis non deest.²²¹

²¹⁸ *Visio Anselmi, Epistola scriptoris*, p. 4.

²¹⁹ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 417.

²²⁰ CAROZZI, *La géographie de l’au-delà*, p. 464.

²²¹ *Visio Iohannis Sancti Laurentii*, p. 458.

Anche se la condizione a cui ci si riferisce non è spiegata nel dettaglio, è chiaro che ci si riferisca qui a una situazione purgatoriale a tutti gli effetti. La *Visio Iohannis Sancti Laurentii* dimostra inoltre la possibilità che si vada incontro, anche nell'aldilà, a un giudizio di tipo assolutamente elastico: la visione non si limita infatti a rappresentare questa particolare purgazione, ma descrive un'elasticità di giudizio particolarmente evidente.

Il fatto che il giudizio ultraterreno possa prevedere molte varianti si nota inoltre nel fatto che, proprio all'interno del gruppo stesso di anime a cui è concessa la purgazione, una condizione particolare è riservata a coloro che hanno abbandonato i loro santi patroni. Di essi si dice infatti che sono tormentati costantemente dai demoni i quali, pur non potendo torturare le loro anime, fanno di tutto per rendere intollerabile anche la loro purificazione.

Tutta l'attenzione della visione sembra concentrata proprio sulla possibilità per i peccatori macchiatisi solo di colpe "lievi" di andare incontro a un giudizio meno ferreo rispetto a quello della dannazione eterna. Proprio per questo motivo – come fa notare Carozzi²²² – non vi è nel testo alcuna allusione a un Paradiso: l'interesse dell'autore della *Visione di Giovanni di Saint-Laurent* era evidentemente orientato proprio verso l'elasticità di giudizio per i *non valde mali*. Un'attenzione alla categoria dei *mali* si nota anche nella grande precisione con cui viene indicata la diversità delle pene a cui sono sottoposti i dannati²²³: ciò che conta è il destino di quella categoria di "normalmente malvagi" in cui chiaramente gran parte del mondo medievale pensava di poter essere inserito.

Altro testo significativo è la *Visio Adamnani*: si tratta di un testo irlandese dell'XI secolo in cui il protagonista, guidato da san Michele, vede le sette pene dell'Inferno e percorre poi i sette Cieli, dove sono collocate le prove purificatrici, prima di poter assistere al giudizio delle anime. L'importanza di questo testo consiste soprattutto nella delineazione di un vero e proprio percorso di purificazione chiaramente collocato nello spazio: il Purgatorio viene qui inteso come un concetto – legato alla purificazione necessaria per accedere al giudizio divino – e allo stesso tempo come un vero e proprio luogo della geografia ultraterrena.

La *Visio Godeschalci* è invece una delle più importanti visioni del XII secolo: in questo testo, conosciuto anche come *Visione di Gottschalk* o *Visione di Godescalco*, è ormai chiaro che il Purgatorio – in quanto luogo di purificazione per mezzo della quale si può accedere al Paradiso terrestre – è il centro di interesse dell'intera rappresentazione dell'aldilà. Come abbiamo già anticipato, nella categoria di anime in qualche modo "bisognose di una purgazione" si colloca

²²² CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 467.

²²³ Si veda a questo proposito CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 469.

ovviamente la maggior parte dei cristiani: per questo motivo il Purgatorio assume sempre più importanza per il genere delle visioni e per la riflessione culturale in generale. Così infatti il redattore B²²⁴ della *Visione di Gottschalk*:

Verum ut serie visionis coniecture libet, nec inferni penas nec celestis patriae gloriam homo iste vidit, quia, ut in verbis eius intelligi datur, purgatorium vidit ignem, unde et scripture testantur, et requiem sanctarum animarum, que ob sui imperfectionem a celesti regno differuntur, ut ex ispa dilacione, que deerat eis, perfectio semper suppleatur.²²⁵

Questa affermazione si trova proprio alla fine del racconto della *Visio Godeschalci*, almeno nella sua redazione B; in effetti il protagonista della *Visione di Gottschalk* vede, oltre ad alcuni luoghi paradisiaci, soprattutto dei luoghi di purgazione.

In particolare egli si ritrova a un certo punto davanti a un grande albero dai cui rami pendono delle scarpe, che solo chi è meritevole può usare per superare la prova “purgatoriale” che consiste nell’attraversamento di un campo coperto di spine, simile dunque a quella che troveremo poi anche nella *Visio Tnugdali*, sempre con una funzione purgatoriale. Il campo di spine si lascia superare anche da tutte le anime che non hanno compiuto opere misericordiose (tra cui lo stesso Gottschalk), ma queste devono percorrere l’intera distesa di spine a piedi nudi. A questo luogo ne segue un altro ugualmente “purgatoriale”: si tratta di un fiume pieno di lame affilate, la cui traversata è molto dolorosa, ma allo stesso tempo agevolata da una serie di travi di legno a cui ci si può appoggiare; in ogni caso poi tutte le anime sono immediatamente risanate una volta giunte dall’altra parte.

La presenza concreta del concetto e del luogo di Purgatorio, nonché la distinzione in tre luoghi della geografia dell’aldilà, è rappresentata in modo particolarmente evidente nell’immagine del *trivium*, ovvero di un crocevia di tre strade che rappresenta icasticamente la strutturazione stessa dell’aldilà. Di queste tre vie quella a sinistra, in pendenza e faticosa, finisce in una sorta di precipizio: è questa la direzione che devono prendere le anime di coloro che, pur essendo destinati alla salvezza, devono comunque prima subire «une peine supplémentaire»²²⁶, che consiste in un fuoco che tormenta le anime in modo diverso in base ai loro peccati, secondo una concezione ancora una volta chiaramente “purgatoriale”. La via centrale invece – dritta, spaziosa e luminosa – è adatta a quelli “mediocri”, ovvero alle anime che non si collocano né tra i migliori né tra i peggiori; la via a destra infine è dritta, bella e piacevole: essa si spinge fino al cielo. Questo *trivium* è perciò in un certo

²²⁴ Non mi sembra opportuno in questa sede entrare nel merito della storia testuale della *Visio Godeschalci*. Ci limiteremo pertanto a prendere in considerazione il fatto che dell’opera esistono due redazioni fondamentali, indicate in genere semplicemente come “Redazione A” e “Redazione B”, che differiscono in molti punti del testo, senza però toccare i nodi “strutturali” dell’opera: spesso infatti una delle due è più dettagliata dell’altra, ma la sostanza del testo non differisce in modo evidente tra l’una e l’altra versione. Su alcune differenze specifiche tra le due redazioni si tornerà comunque in seguito, in particolare in relazione alla rappresentazione del Paradiso: cfr. cap. II § 4.5.

²²⁵ *Visio Godeschalci* [red. B], 25, 1, p. 194/8-12.

²²⁶ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 616.

sensu anche il luogo-simbolo dell'azione purgatoria stessa: si tratta infatti del «lieu de bifurcation des âmes suivant leur degré de purification»²²⁷.

Per certi aspetti simile alla *Visio Godeschalci* è la *Visio Edmundi monachi de Eynsham*: si tratta di un testo di ambiente britannico, più precisamente legata appunto al monastero benedettino di Eynsham e databile al XII secolo²²⁸, che rappresenta sicuramente «un des points culminants dans l'évolution du genre littéraire du voyage»²²⁹. La *Visio Edmundi* è un testo visionario «dei più sostanziosi»²³⁰, il cui centro d'interesse è rappresentato proprio dal recente Purgatorio: nel racconto della visione di Edmund si trova in realtà più di un luogo che può essere definito purgatoriale.

Il visionario visita in particolare tre luoghi che vengono definiti dal testo come “penali” ma che – ad eccezione del terzo, un grande campo dove le anime dei dannati sono letteralmente distrutte e ricomposte in continuazione in modo da avere una sofferenza senza fine – sono più che altro dei luoghi di purgazione, in cui le pene sono parziali e temporanee. Il primo luogo è infatti rappresentato da una palude di fango dove i peccatori si trovano immersi in base ai propri peccati e meriti, e alcuni di loro possono sperare nella salvezza.

Il secondo luogo è invece una valle immensa e profonda in cui si trovano un fiume e una palude: da un lato della montagna c'è un caldo insopportabile, mentre l'altro è coperto di neve. Le anime devono completare l'intero percorso da un lato all'altro della valle per portare a termine la loro purgazione: per quanto terribile, il percorso ha quindi una finalità purgatoriale, poiché presenta «les plus durs supplices [...] au début et les plus légers à la fin»²³¹ e poiché a tutte le anime che si trovano qui è concessa la fondamentale promessa della beatitudine finale. Possiamo per questo motivo affermare senza alcun dubbio che, sebbene non nella forma di un luogo unitario, incontriamo anche qui un Purgatorio che si fonda su un concetto ormai solido di purificazione e perdono dei peccati.

²²⁷ Ivi, p. 618.

²²⁸ Per un discorso più ampio sulla data di stesura e sul luogo di composizione dell'opera si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, pp. 508-512.

²²⁹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 622.

²³⁰ Alison MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 273.

²³¹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 619.

3.4. Un gruppo di visioni *sui generis*: apparizioni delle anime purganti

Pur collocandosi in qualche modo al di fuori del genere delle visioni dell'aldilà, anche i testi in cui si narrano storie di apparizioni di defunti che subiscono le pene purgatorie sono estremamente importanti per la genesi e lo sviluppo del Purgatorio. Si tratta di “visioni”, nel significato più ampio del termine, in cui si racconta di anime che appaiono ai vivi per chiedere loro dei suffragi o per invitarli a emendarsi così da evitare di andare incontro alla loro stessa sorte. Questi racconti sono insomma delle visioni di fantasmi che non sono più sulla terra per purgarsi, come nelle già citate visioni di Gregorio Magno²³², bensì con «un permesso eccezionale di breve durata – il tempo di un sogno»²³³. I testi di questo tipo sono in genere legati all'ambito monastico: secondo Le Goff ciò dipende dal fatto che l'opera di Gregorio Magno – ovvero una delle fonti principali di tutte queste storie – era molto letta soprattutto in questo ambiente.

Il primo esempio di un'opera di questo genere può essere individuato all'interno dell'*Epistola CLXVIII* contenuta nell'epistolario di Pier Damiani (XI secolo): la lettera, che è spesso indicata come *Opuscolo 34/2*, è conosciuta anche con il titolo *De diversis apparitionibus et miraculis*: in questa epistola, infatti, sono contenute diverse “visioni” nella forma specifica dell'*apparizione* di anime dall'aldilà. Le epifanie di questi *phantasmata* sono peraltro di natura molto diversa tra di loro: si va dal caso della visione infernale di cui è protagonista Puteolano, all'esperienza del vescovo Rainaldo, che si pone invece in una prospettiva fondamentalmente “paradisiaca”, ma per certi aspetti anche “purgatoriale”.

L'*episcopus* protagonista di questa “visione” vede riuniti in una basilica una grande quantità di vergini, martiri, santi (tra cui Pietro, Paolo, Davide) e la Vergine in persona; a un certo punto si rivolgono tutti verso una «mulier quaedam, licet paupercola, pellicio tamen indumento decenter ornata»²³⁴ la quale, di fronte a questa sorta di “tribunale”, prega la Vergine di avere pietà per la sorte del ricco Giovanni, che pur essendosi macchiato di alcuni peccati, aveva dimostrato la sua buona fede coprendola quando lei si trovava «nuda et tremula»²³⁵ proprio in una chiesa dedicata a Maria.

«Nosti – inquit – domina mea, regina mundi, ego sum vero misera illa, quae in atrio basilicae tuae maioris nuda et tremula iacere consueveram. Ille vero mox ut aspexit, pia michi miseracione condoluit, et pellem hanc super me, qua videlicet erat indutus, iniecit». Tunc beata Dei genetrix: «Homo, inquit, ille, de quo rogas, multa flagiciorum mole depressus est. Duo tamen haec habuit, ut et indigentibus pius et magna sacris locis extitisset

²³² Cfr. *supra*, § 3.2.2.

²³³ LE GOFF, *La nascita*, p. 199.

²³⁴ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, vol. IV, p. 242.

²³⁵ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, p. 244.

humilitate devotus. Frequenter enim oleum propriis cervicibus deferebat et lucernis ecclesiae meae fomitem ministrabat».²³⁶

La Madonna risponde dunque che, poiché quell'uomo era stato in vita un peccatore, egli si trova ora nell'aldilà schiacciato da «multa flagiciorum mole»²³⁷, ma dice anche che allo stesso tempo egli ha due aspetti a suo favore: il suo carattere devoto e il fatto, molto più concreto, che egli era solito procurare l'olio per la chiesa della Vergine. Si assiste a questo punto all'apparizione dell'anima di Giovanni, che viene trascinato nel mezzo di questo tribunale da una moltitudine di demoni; grazie all'intercessione della Madonna egli viene però liberato dalle sue catene: «tunc eum domina nostra iussit absolvi et sanctorum cetibus aggregari»²³⁸.

Un'altra apparizione particolarmente interessante per il nostro discorso è quella che ha per protagonista nuovamente una «mulier quaedam»²³⁹ che, nel giorno dell'Assunzione di Maria, vede l'anima di una sua comare. Il fantasma della donna racconta di trovarsi lì poiché era stata liberata – insieme a una grande quantità di altre anime – dalla pena “non lieve” che l'aveva oppressa fino a quel momento, proprio grazie all'intercessione dalla Madonna:

Usque hodie non levis me poena constrinxit, quia videlicet per lascivie petulantis illecebras cum coetaneis me puellis in tenera adhuc aetate foedavi. Et hoc ipsum, prodolor, oblivioni quodammodo tradens sacerdoti quidem confessa fui, sed iudicium non accepi. Verum hodie regina mundi pro nobis preces fudit, meque cum multis aliis de locis poenalibus liberavit, tantaque multitudo per intervencionem eius hodie est de tormentis erepta, ut numerum totius Romanae plebis excedat.²⁴⁰

Le apparizioni contenute nell'*Epistola CLXVIII* di Pier Damiani sono per noi particolarmente importanti soprattutto per il fatto che introducono la figura di Maria in connessione al Purgatorio. Nella futura storia del regno intermedio – e in particolar modo anche nel *Purgatorio* di Dante²⁴¹ – la Madonna sarà infatti il principale aiuto delle anime purganti, e in questa lettera *De diversis apparitionibus* la Vergine appare come colei che può concedere la salvezza a delle anime che, proprio perché raggiungono poi la salvezza, stavano ovviamente subendo delle pene purgatorie.

Le visioni presenti nel testo di Pier Damiani hanno però anche come denominatore comune un forte valore didascalico: l'obiettivo di tutte le visioni di cui egli dà testimonianza – in particolare nell'*Epistola CLXVIII* ma anche in altri testi – è soprattutto quello di servire come monito per i vivi. Orientato agli uomini comuni suoi contemporanei è infatti anche il motivo, che peraltro si collega a

²³⁶ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, pp. 244-245.

²³⁷ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, p. 245.

²³⁸ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, p. 245.

²³⁹ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, p. 242.

²⁴⁰ PIER DAMIANI, *Epistola CLXVIII*, Ivi.

²⁴¹ Su questo aspetto torneremo meglio in seguito: cfr. cap. III § 2.6.

quello precedente, di mostrare le anime dei defunti nell'atto di chiedere suffragio ai vivi per ridurre il loro periodo di penitenza, in modo da sottolineare in tal modo l'importanza di questa pratica.

Un concetto simile è espresso anche nel *De miraculis*²⁴² dell'abate di Cluny Pietro il Venerabile: viene qui raccontata l'apparizione di un cavaliere che si presenta davanti al prete Stefano «per chiedergli di riparare a due cattive azioni che aveva dimenticato di confessare»²⁴³. L'assenza di una confessione – e dunque il mancato ricevimento del perdono e la mancata penitenza – obbligano il defunto a passare un periodo in Purgatorio.

Il testo vuole però sottolineare con forza che il tempo intermedio destinato alla purgazione può essere abbreviato grazie all'intercessione dei vivi che si occupino di assicurare suffragi e richieste di perdono per l'anima dei defunti.

3.5. Immagini del Purgatorio nel mondo monastico del Basso Medioevo

Come già evidente dalla riflessione sui testi che raccontano dell'apparizione di anime purganti, l'apporto del mondo monastico alla nascita del Purgatorio è decisamente rilevante. Non ci dilungheremo in questa sede sul motivo, già accennato in precedenza, per cui il mondo monastico, e gli organismi della Chiesa più in generale, avessero interesse a portare avanti una vera e propria “propaganda” legata al Purgatorio. Ci limiteremo qui a notare che – come emergerà soprattutto nella predicazione degli ordini mendicanti – il mondo ecclesiastico si rende conto del fatto che il Purgatorio, con la sua struttura elastica e con il suo giudizio strettamente legato all'intercessione dei vivi, può diventare uno strumento particolarmente efficace per assicurarsi l'appoggio dei fedeli: controllando il Purgatorio, la Chiesa può controllare in una misura considerevole l'immaginario degli uomini medievali.

Ciò non significa ovviamente, come abbiamo anticipato, che ci fosse un progetto chiaro: almeno in una prima fase (grossomodo fino all'inizio del secolo XIII) sembra che questa ipotesi sia del tutto inappropriata a render conto della situazione effettiva. Ma è altrettanto palese che il regno purgatoriale fosse considerato dagli ambienti ecclesiastici come un possibile oggetto “interessante” di riflessione; rimanendo infatti anche solo in ambito monacale, notiamo la presenza di una serie di visioni che raccontano di veri e propri “viaggi monastici” nell'aldilà.

È proprio all'interno di questi testi che progressivamente si fa strada l'idea che un terzo regno intermedio abbia una sua specifica collocazione, finalmente anche spaziale, nell'altro mondo.

²⁴² PIETRO IL VENERABILE, *De miraculis*, XXIII. L'opera è stata composta probabilmente tra il 1145 e il 1156, quindi quasi un secolo dopo il testo di Pier Damiani.

²⁴³ LE GOFF, *La nascita*, p. 202.

Seguendo il percorso di Le Goff nella *Nascita del Purgatorio*, prenderemo in considerazione quattro testi che – ognuno in modo diverso e in misura differente – concorrono alla formazione di un’immagine più netta del Purgatorio.

Nel primo di questi testi, contenuto nel *De vita sua*²⁴⁴ (1166) di Guiberto di Nogent, l’autore racconta la visione di cui è protagonista sua madre. Ella vede nell’aldilà numerosi luoghi di cui spesso non si dà una descrizione precisa, perché a interessare all’autore è soprattutto sottolineare il fatto che la visionaria riconosce, tra le anime che incontra, alcuni defunti legati in vario modo alla sua famiglia.

Al di là dell’articolazione abbastanza complessa della visione, ciò che a noi più interessa è il fatto che nel testo si possa notare la ricerca di un luogo per la purgazione, anche se «ancora mal distinto dall’insieme degli inferi»²⁴⁵; a questo ambiente purgatorio si lega con grande forza, oltre all’ormai topica importanza dei suffragi, anche l’idea di una grande solidarietà tra vivi e morti, seppur declinata qui soprattutto all’interno di una dimensione strettamente familiare. Questi diversi elementi dimostrano quale sia lo schema fondamentale che soggiace all’intero racconto della visione: il «nodo del sistema [è] l’espiazione comune delle colpe per mezzo di pene che sono al tempo stesso castigo e purgazione»²⁴⁶. Possiamo perciò sostenere che si tratta già senza dubbio di uno schema purgatorio a tutti gli effetti, anche se qui solo accennato e non approfondito.

Il secondo testo di questo gruppo che prendiamo in esame è la *Visio Alberici*, una visione legata all’ambiente di Montecassino²⁴⁷ che ha per protagonista il monaco del XII secolo Alberico di Settefrati²⁴⁸. Il testo – composto probabilmente tra il 1127 e il 1137²⁴⁹ – è caratterizzato in particolare da una «ordinata sistemazione»²⁵⁰ della geografia dell’aldilà, che si contrappone al caotico percorso, peraltro molto lungo e articolato, che viene compiuto dal protagonista e dalle sue guide (san Pietro e due angeli) per giungere nel mondo ultraterreno.

Ad Alberico appare fin da subito un luogo di purgazione: egli vede infatti per prima cosa «un luogo ardente di palle di fuoco e di vapori di fiamma»²⁵¹, riservato alla purificazione delle anime dei

²⁴⁴ La visione è contenuta in GUIBERTO DI NOGENT, *De vita sua*, I, XVIII, coll. 876-879.

²⁴⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 207.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ A proposito della data e del luogo di composizione dell’opera si veda l’indicazione di MORGAN (*Dante e l’aldilà medievale*, p. 226).

²⁴⁸ L’autore del racconto giunto a noi è proprio Alberico stesso (insieme a Pietro Diacono), anche se una versione della visione era già stata redatta dal monaco Guidone, a cui il protagonista dell’esperienza l’aveva raccontata in giovane età; Alberico scrisse però in seguito, su consiglio del suo abate, una nuova redazione del racconto, in modo da cancellare le varianti che si erano sovrapposte negli anni a quello originale.

²⁴⁹ A proposito della datazione qui considerata si veda MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 260.

²⁵⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 208.

²⁵¹ Ibidem.

bambini morti entro un anno di vita: ad essi sono concesse delle pene lievi poiché, in quanto morti molto giovani, le loro anime non hanno avuto il tempo di accumulare peccati. Il concetto qui espresso di una proporzionalità dei peccati si lega strettamente all'idea della temporalità delle pene: «il tempo passato nei luoghi di purgazione è proporzionale alla quantità di peccati, e dunque all'età in cui sono morti i defunti che subiscono le pene»²⁵². La stessa condizione di temporalità delle pene vale anche per diverse altre categorie di anime, tra cui quella dei vescovi e dei responsabili di chiese che hanno permesso a preti indegni di compiere il proprio ministero: essi devono trascorrere un periodo della durata compresa tra i tre e gli ottant'anni in un bacino colmo di bronzo, stagno e piombo.

Come anticipato, la *Visione di Alberico* riporta una precisa strutturazione dell'aldilà e, infatti, subito dopo essersi trovato in questi luoghi purgatori, il personaggio di Alberico vede una serie di sette pene, di cui molte hanno un carattere “purgatorio”. Tra le pene purgatorie possiamo inserire, oltre al fuoco riservato ai bambini, la valle glaciale in cui i peccatori sono immersi a diverse profondità in base ai loro peccati, o ancora il lago di fuoco riservato agli omicidi, in cui è evidente la temporalità della pena: per tre anni essi devono portare appeso al proprio collo uno spirito maligno che raffigura la persona da loro uccisa, per poi essere immersi nel lago.

Anche se alcune di queste pene sembrano in effetti molto più “infernali” che non purgatorie, il fatto che esse vadano intese proprio come purificatrici è suggerito dalla notazione, presente nel testo della visione, che dopo aver visto questi luoghi Alberico giunge ai *loca tartarea*. Qui egli vede altre quattro pene, che caratterizzano questa volta senza dubbio un Inferno vero e proprio: ciò ci permette di affermare con una certa sicurezza che i luoghi visitati in precedenza non fossero del tutto “infernali”, ma dovessero piuttosto rappresentare un Inferno-Purgatorio, le cui pene sarebbero quindi solo temporanee. Il Purgatorio è dunque qui rappresentato non come un regno del tutto autonomo a livello concettuale, ma al contrario esso è ancora una volta molto vicino all'Inferno.

Nella *Visio Alberici* non è univoca nemmeno la collocazione spaziale del Purgatorio: i luoghi dedicati alla purgazione sono molteplici. Proseguendo nel racconto della *Visione di Alberico*, infatti, troviamo un altro luogo, questa volta ancora più chiaramente dal carattere “purgatorio”: si tratta di un grande fiume di fuoco su cui vi è un ponte. Questi due luoghi strettamente legati – e che riprendono ovviamente il *topos* del *pons probationis* – sono infatti definiti da san Pietro, guida di Alberico, come luoghi “purgatori”: «hoc autem insinuante apostolo, purgatorii nomen habere cognovi»²⁵³. Inoltre il titolo stesso di questo capitolo della visione è indicato in diversi manoscritti come *De flumine*

²⁵² Ibidem.

²⁵³ *Visio Alberici*, cit. in LE GOFF, *La nascita*, pp. 207-212. Per interpretare il testo sottintendiamo, seguendo Le Goff, la parola *fluminis*, cosicché il passo significa: “Seppi che portava il nome di [fiume] purgatorio”; in effetti anche il titolo di questo capitolo della visione è *De flumine purgatorio*.

purgatorio. Per chiarire ancora meglio la caratterizzazione purgatoriale del luogo, san Pietro racconta subito dopo un *exemplum* con l'intento specifico di dimostrare che «malgré l'ampleur des péchés qu'on a pu commettre, il ne faut pas désespérer du rachat»²⁵⁴.

Ugualmente “purgatorio” è anche il luogo che Alberico vede subito dopo, ovvero un campo incredibilmente sterminato e pieno di spine in cui si trovano delle anime che vengono costantemente inquisite da un drago. Questo “mostro” continua a correre loro dietro finché tali anime non hanno faticato abbastanza da essersi sbarazzate dei loro peccati: a questo punto il drago rallenta la sua corsa, permettendo così a loro di fuggire. Al campo di spine segue «un autre champ, très agréable, où ses membres et ses vêtements sont respectivement guéris et reconstitués»²⁵⁵: si tratta del tipico *locus amoenus*, di una «anticamera situata in un vestibolo paradisiaco: è il campo della felicità»²⁵⁶ in cui le anime – una volta completata la purgazione – possono finalmente godere del *refrigerium* prima di poter accedere al Paradiso vero e proprio.

L'aldilà presentato in questa visione è chiaramente molto confuso e estremamente composito e eterogeneo, ma resta il fatto che – come nota Le Goff – al futuro Purgatorio sono dedicati ben sedici capitoli, più dei dodici riservati al Paradiso e dell'unico riservato all'Inferno propriamente detto. Particolarmente importante per il successivo sviluppo del regno intermedio è insomma non solo il fatto che questi luoghi ci siano, ma anche che essi abbiano una chiara collocazione spaziale, benché non univoca.

Da un punto di vista teorico-teologico ben poco ci viene detto circa un Purgatorio, se non nel ricordo dell'importanza della penitenza che, pur essendo l'unica affermazione di questa natura, è sufficiente a conferire alla *Visione di Alberico* un'importanza capitale per la diffusione del regno intermedio: come abbiamo visto, infatti, san Paolo aveva chiaramente affermato che – qualunque sia la portata dei peccati di ciascuno – chiunque può sperare in un riscatto. In un certo senso, il Purgatorio ha così guadagnato un'ulteriore base su cui potersi fondare: la speranza di purgazione viene indicata come universale, o comunque come incredibilmente ampia.

Il terzo testo che prendiamo in considerazione è una visione di ambito irlandese: si tratta della *Visio Tnugdali*, «messa per iscritto nel 1149 da un irlandese del sud di nome Marco, che verosimilmente era un monaco»²⁵⁷ in cui, come sottolinea Le Goff,

la compartimentazione dei luoghi purgatori tende tuttavia a ordinarsi secondo tre principi. Il primo è geografico: l'alternarsi di luoghi contrastanti dal punto di vista del rilievo e della

²⁵⁴ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 592.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 211.

²⁵⁷ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 50.

temperatura. Il secondo è morale: la ripartizione dei purgati secondo il tipo di vizio. Il terzo è propriamente religioso, per non dire teologico, ed è la classificazione degli uomini in quattro categorie: i totalmente buoni [...] e i totalmente cattivi [...], i non del tutto buoni e i non del tutto cattivi.²⁵⁸

Il testo della *Visione di Tnugdál* non riesce insomma – in un certo senso proprio come la *Visio Alberici* – a riordinare i vari elementi legati al concetto di Purgatorio che vengono chiamati in gioco nella visione. Gli elementi purgatoriali però sono qui assolutamente presenti: nonostante all'interno dell'opera sia del tutto assente il concetto stesso di purgazione (così com'è assente la parola *purgatio*), vi è rappresentata la categoria costituita dai *non valde boni* e dai *non valde mali*, anche se non ben delineata. Sembra che questo gruppo di anime sia semplicemente distinto dai peccatori puniti nell'"inferno superiore": pur avendo compiuto dei peccati, essi non meritano insomma la dannazione.

La *Visione di Tnugdál* non dà però molte altre informazioni su tale categoria intermedia: dei non del tutto cattivi ci si limita a dire che essi devono trascorrere qualche anno «sotto la pioggia e il vento, soffrendo la fame e la sete»²⁵⁹, mentre dei non del tutto buoni si sottolinea semplicemente che, pur non essendo ancora degni di stare nel Paradiso, essi sono già stati strappati ai tormenti dell'Inferno. Ritroviamo quindi in questo testo una distinzione tra un Inferno inferiore e un Inferno-Purgatorio in cui le anime, come dice l'angelo-guida di Tnugdál, saranno giudicate solo nel giorno del Giudizio finale.

Come vedremo meglio in seguito, particolarmente importante per lo sviluppo del Purgatorio verso una condizione più simile a quella di un Purgatorio-Paradiso – piuttosto che a un Purgatorio-Inferno – è il fatto che i *non valde boni* debbano attendere, prima di essere ammessi alla beatitudine eterna, in un bel campo che riprende il motivo del *locus amoenus*. Questo *topos*, come vedremo meglio nel prosieguo della trattazione²⁶⁰, è spesso associato al Paradiso vero e proprio, mentre qui indica un luogo purgatoriale, come in una certa misura anche nella *Visio Alberici* e addirittura per certi versi già nella *Visione di Drythelm*, dove però l'elemento del campo ameno aveva più una funzione di "anticamera" che non di vera e propria purgazione.

Nella *Visio Tnugdali*, al contrario, il *locus amoenus* è infatti riservato non a una categoria di beati che devono lì attendere di poter accedere al Paradiso, ma specificamente a una categoria di *non valde boni*, quindi a una categoria di peccatori, anche se macchiatisi di colpe non gravi.

Il quarto testo su cui ci concentriamo è ugualmente di ambiente irlandese: si tratta del *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* di H. di Saltrey, la cui data di composizione non è certa ma viene in genere

²⁵⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 214.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Cfr. cap. II § 1 e § 4.

fatta risalire alla seconda metà del XII secolo. Tra le tante novità che questa visione presenta e tra i vari elementi per cui essa – essendo peraltro un testo che ha goduto di enorme successo – è di fondamentale importanza nel processo di affermazione del Purgatorio, vi è innanzitutto il fatto che il Purgatorio appare qui chiaramente come uno dei tre regni dell’aldilà.

L’autore di questa visione è indicato nei manoscritti semplicemente come un monaco di nome H. – anche se spesso lo si indica come Hugo (o Henry) di Saltrey, pur non avendo la certezza di quale fosse effettivamente il suo nome – che scrive la storia qui raccontata su richiesta dell’abate del suo monastero, che a sua volta ha appreso la storia dal monaco Gilberto, il quale – da parte sua – è venuto a conoscenza dei fatti direttamente dal protagonista della vicenda, il cavaliere Owein.

Il *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* ha avuto molto successo nel Medioevo e anche oltre, come testimoniato dai molti manoscritti a noi rimasti e dalle numerose traduzioni in volgare, tra cui quella di Maria di Francia, che permisero al testo di diffondersi in modo ancor più significativo. Molto importante ai fini del nostro studio è proprio il fatto che, grazie alla grande fortuna del testo, «Dante ha conosciuto da vicino il trattato di H. da Saltrey»²⁶¹.

Il *Purgatorio di san Patrizio*, come anticipato, struttura per la prima volta in modo chiaro l’aldilà in tre grandi luoghi: Inferno, Purgatorio e Paradiso; il testo ha per tale motivo avuto grande importanza per lo sviluppo del concetto di Purgatorio. L’opera è stata inoltre a tal punto importante per la storia del regno intermedio che la presenza o l’esclusione dei diversi motivi che ormai (all’altezza della fine del XII secolo) facevano parte di un ideale *corpus* di elementi purgatoriali, ne determinerà il successo o al contrario la quasi sparizione dalla tradizione successiva.

Un esempio per tutti è l’elemento del freddo, che se nella *Visione di Drythelm* così come nella *Visio Tnugdali* è ancora presente come elemento di tortura insieme al fuoco, era ormai sempre più associato all’idea di un «*refrigerium* benefico»²⁶² – come già nella *Visio Karoli Grossi*, dove il freddo è infatti associato a un riposo dalla pena, appunto ad un *refrigerium*²⁶³ – e il suo utilizzo in questo senso nel *Purgatorius Sancti Patricii* ne sancisce la chiave di lettura successiva.

A questo aspetto si collega il fatto che «la nascita del Purgatorio dà il colpo di grazia al *refrigerium* e annuncia la scomparsa del seno di Abramo»²⁶⁴. Se infatti fino ad ora – come abbiamo in parte già accennato sopra²⁶⁵ – si poteva notare il persistere di tale concetto, con l’avvento del

²⁶¹ LE GOFF, *La nascita*, p. 225.

²⁶² Ivi, p. 221.

²⁶³ In questa visione, infatti, come abbiamo visto, il protagonista incontra il padre Luigi il Germanico, che lo rassicura sul fatto che – pur trovandosi in un bacino di acqua bollente – egli viene a giorni alterni portato in un altro bacino di acqua “molto fresca”. Probabilmente, nota Le Goff (*Nascita*, p. 221), l’autore del testo ha ripreso il dualismo caldo/freddo associato in precedenza nei testi delle visioni a una doppia pena ma – senza capirne più il senso – ha trasferito l’elemento del freddo al campo semantico del *refrigerium*, del riposo dalla pena.

²⁶⁴ LE GOFF, *La nascita*, p. 221.

²⁶⁵ Cfr. *supra*, § 2.

Purgatorio invece, e con la “selezione tematica” operata dal *Purgatorio di san Patrizio*, il concetto di *refrigerium* associato alla condizione “purgatoriale” di una temporanea permanenza dei *non valde boni* nel “seno” – idea che come abbiamo visto è presente anche, se pur in forma un po’ diversa, in testi quali la *Visio Pauli* nel senso di un riposo temporaneo dalle pene per i dannati – perde sempre più consistenza, facendo così dimenticare anche il luogo a cui tale idea era originariamente connessa, ovvero proprio il “seno di Abramo”.

Nel prologo del testo l’autore, H. di Saltrey, ricorda che i racconti di visioni dell’aldilà possono essere di grande importanza per l’educazione dei vivi, soprattutto nel caso della pena *que purgatoria vocatur*, ovvero quella riservata a coloro che – pur avendo commesso dei peccati – sono rimasti uomini giusti, e quindi meritevoli di raggiungere infine la vita eterna. Fin dal preambolo al testo è quindi chiaro che l’autore vuole adottare una «ripartizione in tre categorie»²⁶⁶ e dare grande rilievo alla «nozione di intermedio»²⁶⁷.

Nella ripartizione delle anime e del giudizio a esse riservato l’autore del *Purgatorius Sancti Patricii* dimostra di ritenere che «i castighi sono proporzionati alla gravità dei peccati e alla natura più o meno buona o cattiva dei peccatori»²⁶⁸ e che a tale differenziazione corrisponde una disposizione “per piani” dei luoghi penali: in basso vi sono i luoghi delle torture peggiori, in alto quelli della massima gioia, in mezzo si trovano invece «le ricompense mediamente buone e mediamente cattive (*media autem bona et mala in medio*)»²⁶⁹. Perfino all’interno di questa condizione intermedia, ovvero all’interno della pena purgatoria stessa, «la tortura è maggiore o minore in funzione dei meriti»²⁷⁰; oltretutto le anime che escono dai luoghi di purgazione tornano nei loro corpi terreni, su cui rimangono però per sempre delle tracce, dei segni corporali che fungono da prova dell’avvenuta purgazione e da avvertimento per gli altri.

Il racconto inizia al tempo delle predicazioni di san Patrizio in territorio irlandese, quando Gesù mostrò al santo una *fossa* rotonda e oscura dove chiunque, trascorrendovi una notte e un giorno intero, sarebbe stato purgato da ogni peccato. Egli fece allora costruire una chiesa accanto a questa cavità e quel luogo, presso cui si recarono numerosi penitenti, fu chiamato proprio *sancti Patricii purgatorium*. Se il “candidato” persisteva nella sua decisione anche dopo un’articolata procedura in cui si facevano diversi tentativi di dissuaderlo dall’intraprendere un’esperienza così pesante, egli passava una quindicina di giorni in preghiera e successivamente assisteva a una messa nella vicina

²⁶⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 216.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*.

chiesa, dove veniva purificato e benedetto²⁷¹ prima di accedere al Purgatorio. Il giorno successivo la processione si recava presso la *fossa*: se il penitente ne usciva, passava altri quindici giorni in preghiera nella chiesa, se invece la porta rimaneva chiusa lo si dava per morto e ci si allontanava semplicemente dal luogo.

Dopo aver raccontato questi fatti, H. da Saltrey si concentra sull'età coeva, più specificamente indicata come l'epoca di re Stefano (quindi un periodo compreso tra il 1135 e il 1154): qui è ambientata la vicenda del cavaliere Owein che è al centro del testo. Egli si sottopone alla "prova" del Purgatorio di san Patrizio: come evidente anche a livello lessicale, il cavaliere considera infatti fin da subito l'esperienza come una vera e propria prova cavalleresca. Owein vede per prima cosa un monastero in penombra, dove dodici monaci vestiti di bianco gli spiegano che egli dovrà resistere, durante tutto il periodo della prova, alle insidie dei demoni, che gli sottoporranno tentazioni e prove da cui il cavaliere si potrà liberare solo invocando il nome di Gesù.

Nel testo l'autore racconta di una lunga serie di prove, finché a un certo punto il cavaliere viene portato presso la «porta dell'Inferno, l'ingresso della geenna, la via larga che conduce alla morte»²⁷²: si tratta di un pozzo da cui salgono per poi ricadere all'interno moltissime anime. Owein si sente come ghermito dal pozzo ma, dopo aver pronunciato il nome di Dio, egli si trova presso un fiume di fuoco su cui si innalza un ponte all'apparenza invalicabile. Si tratta ovviamente del *topos* del *pons probationis*, che già più volte abbiamo visto associato al concetto di Purgatorio: anche in questo caso Owein pensa di non poterlo oltrepassare ma, invocando il nome di Gesù, egli riesce a percorrerlo senza problemi: al suo passaggio, infatti, il ponte si fa sempre più largo e stabile.

Una volta oltrepassato il *pons probationis*, il cavaliere si ritrova in una "città stupenda": gli viene detto che si tratta del Paradiso terrestre, ovvero del luogo dove – come gli spiegano due personaggi simili ad arcivescovi – le anime di «tutti coloro che hai visto nei diversi luoghi penali, fatta eccezione per quelli che sono al di sotto della bocca dell'Inferno, dopo la purgazione pervengono al riposo»²⁷³ per essere infine salvate, passando «dal paradiso terrestre al Paradiso celeste»²⁷⁴.

Subito dopo, infatti, a Owein viene mostrato il Paradiso celeste, la cui porta si apre alla sua vista dopo aver risalito una montagna. È importante notare che, come vedremo meglio in seguito, in quest'opera si delinea quel tipo di percorso, per cui dal Paradiso terrestre si passa al Paradiso celeste, che ritroveremo – anche se in forma diversa – nella *Commedia* di Dante, dove il percorso sarà ugualmente legato alla risalita di una montagna.

²⁷¹ Le Goff riporta tutto il processo in modo più dettagliato, che qui non mi sembra il caso di ricordare: si rimanda pertanto a LE GOFF, *La nascita*, p. 217 per una più ricca descrizione della "procedura".

²⁷² LE GOFF, *La nascita*, p. 219.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ivi, p. 220.

Con il *Purgatorius Sancti Patricii* siamo insomma arrivati al consolidamento del Purgatorio. È opportuno qui riprendere in breve il più ampio percorso affrontato da Le Goff nella *Nascita del Purgatorio*; per tutto l'arco del suo studio egli ha ripercorso, in parallelo allo sviluppo del regno purgatoriale nelle visioni, anche la genesi “teologico-dottrinale” del concetto. Arrivato a parlare del *Purgatorio di san Patrizio* anche Le Goff sente il bisogno di mettere insieme i due piani, e riprende quindi le fila del discorso per sottolineare che

il nuovo luogo dell'aldilà di materializza in due tempi: nella letteratura teologico-spirituale, sotto l'impulso dei maestri parigini e dell'ambiente cistercense, tra il 1170 e il 1180, e nella letteratura delle visioni tra il 1180 e il 1215. [...] La nascita del Purgatorio è un fenomeno del periodo a cavallo tra i secoli XII e XIII.²⁷⁵

Il Purgatorio si è dunque ormai pienamente affermato sia come concetto che come vero e proprio luogo dell'aldilà. Si tratterà ora di capire come il regno intermedio venga “sperimentato” nei testi del XIII secolo, periodo in cui non si dovrà più cercare di giustificare l'esistenza di un luogo di purgazione, ma piuttosto si punterà a specificare la struttura del Purgatorio: solo in questo modo il regno intermedio riuscirà, infatti, a radicarsi fino in profondità nell'immaginario collettivo.

3.6. La “vittoria” del Purgatorio nelle visioni del XIII secolo

Per comprendere meglio il contesto in cui si inseriscono le visioni del XIII secolo, dobbiamo come anticipato considerare che a quest'altezza cronologica il concetto di Purgatorio ha ormai trionfato e si è imposto con chiarezza, almeno a livello “teorico”. Analogamente importante, se non ancora più significativo, è però comprendere come il concetto abbia attecchito in ambito popolare, inteso qui nel senso di insieme della massa dei fedeli: anche in questo ambito il Purgatorio ha infatti trionfato, e si è quindi imposto nell'immaginario collettivo. Le Goff riassume in modo molto chiaro questo successo del Purgatorio:

Nel secolo XIII il Purgatorio trionfa nella teologia e sul piano dogmatico. La sua esistenza è certa; è diventato una verità della fede e della Chiesa. Sotto varie forme, in senso molto concreto o più o meno astratto, è un luogo. La sua formulazione si ufficializza. Darà significato compiuto a un'antichissima pratica cristiana: i suffragi per i morti. Ma i teologi e la gerarchia ecclesiastica lo controllano, limitandone il fiorire nell'immaginario. Al livello [...] della ricezione del Purgatorio da parte della massa [...], i progressi del Purgatorio sono [quindi] ancora più impressionanti.²⁷⁶

Il Purgatorio è ormai arrivato fino «all'insegnamento quotidiano e alla pratica pastorale, mobilitando le risorse dell'immaginario»²⁷⁷: il concetto del regno intermedio si può ormai trovare negli ambiti più

²⁷⁵ Ivi, p. 222.

²⁷⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 327.

²⁷⁷ Ibidem.

diversi, dalla predicazione alla letteratura volgare. È però vero che alla certezza teologica non si associa una certezza altrettanto netta, a livello dell'associazione del Purgatorio a un vero e proprio luogo unico e chiaramente delineato nella geografia dell'aldilà.

Con il passare del tempo anche questo passo verrà compiuto, anche perché del resto il Purgatorio stesso «nasce in una prospettiva di localizzazione, in quanto è necessario trovare un luogo per le pene che purgano»²⁷⁸; prima che si arrivi a questo punto, tuttavia, in molte visioni del XIII secolo non si trova ancora una localizzazione spaziale chiara del regno intermedio.

Tra le visioni più significative di questo periodo dobbiamo sicuramente enumerare quelle contenute nell'*Exordium Magnum Cisterciense sive Narratio de Initio Cisterciensis Ordinis* del monaco tedesco cistercense Corrado di Eberbach. Egli racconta dell'apparizione dell'anima di Baldovino di Gueux, morto prima di aver potuto fare penitenza per i peccati commessi, di cui è protagonista un monaco: il defunto appare lui in sogno per chiedere l'aiuto di san Benedetto.

In un altro punto della sua opera, ugualmente significativo per noi, Corrado racconta di come la prova del “purgatorio” sia temibile e terrificante: si tratta di una vivida immagine dell'*ignis purgatorius* che si avvicina molto a una sua infernalizzazione, ovviamente con l'intento da parte dell'autore di ammonire i fedeli al pentimento.

Troviamo altre visioni significative per la rappresentazione che danno del Purgatorio all'interno dei *Flores historiarum* (1206) del benedettino inglese Ruggero di Wendover. L'opera è significativa soprattutto perché al suo interno è narrato il viaggio nell'aldilà di Thurkill. Con la *Visione di Thurkill* siamo di fronte al testo che rappresenta sicuramente, come ricorda Carozzi²⁷⁹, il culmine dello sviluppo del genere visionario medievale.

Il protagonista di questa visione è un contadino che – sotto la guida di san Giuliano Ospitaliere – ha la possibilità di vedere i segreti nascosti dell'aldilà: la guida conduce Thurkill a una basilica, che ha in realtà solo un grande muro a nord, presso la quale si trovano sia i luoghi dei dannati sia delle anime destinati a essere salvati *per purgatorii poenas*. La tripartizione geografica del regno ultraterreno è qui sicuramente presente ma, come sostiene Le Goff, non è perfezionata: l'Inferno è rappresentato da un pozzo che si trova a lato del muro, ma è ancora diviso in una parte superiore e una inferiore, il Paradiso è rappresentato da uno spazio eterogeneo costituito da molte case e da una montagna che ricorda la torre di Babele.

Per quanto riguarda nello specifico il Purgatorio, esso «è composto da tre elementi messi insieme»²⁸⁰: un fuoco purgatorio, uno stagno di acqua gelida – in cui le anime passano dopo essere

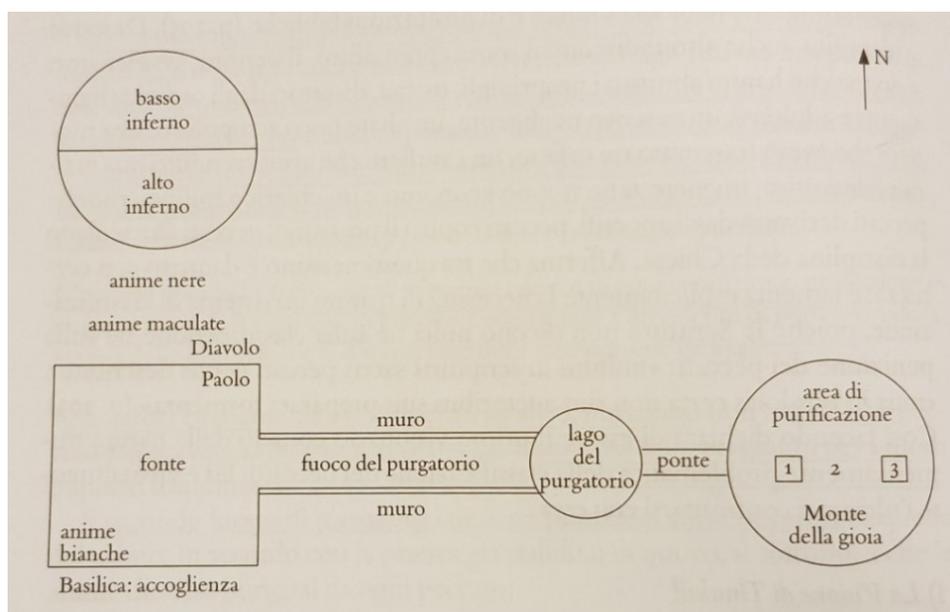
²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 623.

²⁸⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 337.

state nel fuoco – e un ponte di pali e chiodi, che le anime devono superare per giungere al *mons gaudii*, alla montagna del Paradiso. Fondamentalmente l'autore del testo mantiene la disposizione spaziale di tipo orizzontale che si trova in Beda (*Visione di Drythelm*), per cui alla stessa altezza abbiamo Inferno, Paradiso e Purgatorio, con la fondamentale differenza che in *Thurkill* si nota la volontà di «unifier les lieux purgatoires»²⁸¹.

Vale però la pena di spendere qualche parola in più sulla complessa geografia dell'aldilà che struttura la *Visio Thurkilli* (fig. 1): centro nevralgico di tutto lo spazio rappresentato è la basilica Santa Maria – collocata al centro del mondo e sostenuta solo da tre colonne – al centro della quale si ha un immenso battistero da dove si eleva una grande fiamma eterna. Qui Thurkill e la sua guida incontrano Giacomo, che spiega loro come la basilica costituisca il luogo dove convergono le anime dei defunti che vengono poi ripartite in base ai loro meriti. Nella basilica Thurkill vede le anime dei giusti che, vestite tutte di bianco, camminano su un prato eternamente verdeggiante.



1. Rappresentazione schematica dello “spazio geografico” della *Visio Thurkilli*.

A nord dell'edificio troviamo un piccolo muro di sei piedi d'altezza: davanti al muro ci sono le anime dei giusti, mentre dietro cui ci sono le anime “contaminate”: quelle più vicine al muro sono anime più bianche che nere, mentre quelle più lontane dal muro sono più nere che bianche. A lato di questo muro di trova un pozzo che rappresenta l'ingresso della Geenna da cui esala un odore terribile che sente solo chi ha qualche colpa.

Nella parte orientale della basilica, invece, si trova tra due muri un *ignis purgatorius*, dopo il quale si trova una grande fonte fredda dove si immergono le anime dopo il passaggio attraverso il fuoco; al di là della fonte si trova poi un ponte pieno di aghi e pali, che bisogna oltrepassare per poter

²⁸¹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 630.

arrivare alla sommità di Montjoie, dove si trova un'immensa chiesa «susceptible de renfermer le monde entier»²⁸²: questa costruzione è l'altro fondamentale punto nevralgico intorno a cui si organizza lo spazio della *Visio Thurkilli*.

Come abbiamo già anticipato, le anime presenti all'interno della basilica vengono “smistate” in base ai loro meriti: esse sono inviate in delle *mansiones* o in dei *loca*. Nella *Visio Thurkilli* il processo di smistamento delle anime viene spiegato molto dettagliatamente: alla prima ora del sabato Michele e gli apostoli Pietro e Paolo entrano nella basilica e in un certo senso si “dividono i compiti”. Michele in particolare fa passare le anime bianche attraverso il fuoco purgatorio e le mette alla prova, senza che esse vengano colpite, fino al loro ingresso della chiesa di Montjoie. San Pietro invece conduce le anime bianche e nere al fuoco purgatorio. San Paolo poi si posiziona alla bocca del pozzo infernale, dove tra lui e il diavolo si ha una contesa per le anime nere, dal destino indeciso; tra i due viene piazzata una bilancia su cui vengono pesate le azioni dell'anima: nel caso in cui la bilancia penda verso l'apostolo, l'anima si dirige al fuoco purgatorio, mentre nel caso opposto l'anima precipita nel pozzo della Geenna²⁸³.

San Nicola è invece preposto al *purgatorium*: le anime a lui affidate soggiornano più o meno a lungo nel fuoco purgatorio in base ai loro peccati, così come poi – dopo il passaggio nell'*ignis* – si possono temprare nella fonte a profondità diverse. Allo stesso modo il ponte viene attraversato dalle anime più o meno velocemente. Viene inoltre sottolineato il fatto che la durata di queste pene purgatorie è maggiore nel caso in cui i vivi non facciano la loro parte, contribuendo con suffragi a favore dei defunti.

San Donnino ha invece il compito di bagnare con acqua santa le anime bianche che si dirigono verso la chiesa di Montjoie; le anime passano nell'atrio occidentale e successivamente san Michele le introduce nella chiesa. All'esterno di questa chiesa Thurkill dice di aver visto una grande moltitudine di anime in attesa che i suffragi dei vivi permettessero loro di entrare: san Michele stabilisce il numero di messe di cui ogni anima ha bisogno per guadagnarsi l'accesso, e così le anime si avvicinano sempre di più all'edificio man mano che si accumulano suffragi dei vivi a loro favore.

Alla ricerca dei suoi genitori, Thurkill si reca poi a nord della chiesa, dove si trova un gran numero di anime distese su un suolo fatto di pietre molto aguzze e su cui soffia sempre un terribile vento; il padre di Thurkill si trova effettivamente lì, bisognoso di altre messe in suo nome per poter andare oltre, anche se – in seguito a una promessa del figlio di farle celebrare – Michele permette a entrambi di entrare nella chiesa: abbiamo insomma la riprova dell'elasticità del giudizio nell'aldilà.

²⁸² Ivi, p. 624.

²⁸³ Il testo della *Visio Thurkilli* si dilunga sulla rappresentazione dello “spettacolo” dei diavoli all'interno dell'Inferno, ma questo aspetto non interessa particolarmente il nostro discorso: si rimanda pertanto a CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, pp. 625-627, per una trattazione completa sul tema del “teatro dell'aldilà” nella *Visio Thurkilli*.

All'interno della chiesa si trovano delle bellissime *mansiones*, in cui sono ripartite le anime, che sono sempre più luminose man mano che ci si sposta verso l'Est; alle anime che qui si trovano è concessa l'armonia celeste.

L'armonia di questo luogo paradisiaco viene però subito interrotta e l'interesse si sposta nuovamente verso l'elemento purgatoriale: Thurkill si reca allo stagno dove le anime si rinfrescano dopo essere passate per il fuoco, per poi accedere a una chiesa asciutta e pulita dove «les péchés avoués *in extremis*, même dans une confession incomplète, peuvent être rachetés»²⁸⁴; anche in questo caso è Michele a fissare un numero di messe necessarie per essere liberati. È ad est di questa chiesa che Thurkill vede, infine, un *locus amoenus* dal carattere paradisiaco.

In conclusione possiamo dunque notare che, anche se la collocazione geografica del Purgatorio non è del tutto definita all'interno di un singolo luogo, il concetto di un regno purgatoriale dimostra di essere stato del tutto accolto. L'interesse della *Visio Thurkilli* sembra anzi essere orientato proprio verso la definizione del regno intermedio dell'aldilà, sul cui perno si può facilmente impostare una visione narrativamente²⁸⁵ molto ben definita, tale per cui questo testo visionario ha raggiunto un grado di complessità che lo pone al vertice del genere.

Faremo qui solo un accenno a un altro mezzo di diffusione del Purgatorio, che è forse quello che più di tutti ha permesso alla dottrina purgatoriale di arrivare a innestarsi nell'immaginario collettivo: si tratta della predicazione e degli *exempla* che la supportano. Con *exemplum* si intende, come abbiamo già visto, una forma di narrativa breve in cui sono raccontate delle storielle, la cui funzione è quella di filtrare «la lezione attraverso il divertimento dell'aneddoto»²⁸⁶. I due principali autori che, secondo Le Goff²⁸⁷, sono significativi per delineare questa pratica sono Cesario di Heisterbach, monaco cistercense che compose nel 1219-23 il *Dialogus miraculorum* e Stefano di Bourbon, frate domenicano autore del *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* (1250-61).

Questo breve riferimento agli *exempla*, su cui non diremo altro perché non sono nello specifico oggetto del nostro studio, ci permette di capire che ormai l'immaginario del Purgatorio ha un canale attraverso cui poter arrivare davvero alla comunità dei fedeli, in modo da insediarsi fin nel profondo nell'immaginario collettivo. Nel frattempo il concetto diventa finalmente a tutti gli effetti un dogma di fede: dopo aver ottenuto nel 1254 una prima definizione dottrinale, da parte di papa Innocenzo IV, il Purgatorio entra ufficialmente a far parte della dottrina cattolica in seguito al Concilio di Lione del

²⁸⁴ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 628.

²⁸⁵ Si veda CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, pp. 623-634 per un'analisi più completa delle caratteristiche più strettamente narrative e strutturali del testo.

²⁸⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 337.

²⁸⁷ Si veda LE GOFF, *La nascita*, pp. 340-359.

1274, dopo che molti teologi²⁸⁸ del XIII secolo avevano espresso la loro forte convinzione nell'esistenza di un terzo regno ultraterreno.

Lungo questo percorso il Purgatorio può quindi entrare in profondo nella mentalità dell'uomo medievale, fino ad arrivare a quello che può essere considerato il momento decisivo del suo "successo": il giubileo del 1300, organizzato da Bonifacio VIII nel segno della penitenza, dell'espiazione e del ritorno alle origini, e quindi "giusto in tempo" per legarsi in modo quasi naturale al «recente Purgatorio, legato anch'esso, storicamente e teoricamente, alla penitenza»²⁸⁹.

Siamo quindi nel periodo in cui Dante inizia a comporre la *Commedia*: negli anni della stesura della sua opera l'immaginario collettivo era come assediato dall'ideologia del Purgatorio, che era ormai un concetto noto ai fedeli e accettato pienamente anche in una teologia "popolare", a livello dunque delle credenze della gente comune.

Per quanto ormai consolidato, è però anche vero che il Purgatorio, all'inizio del XIV secolo, è ancora un concetto "recente", con una tradizione infinitamente meno consistente rispetto a quella su Inferno e Paradiso. È per questo motivo che il regno intermedio si offre a Dante come importante terreno per esercitare la sua grande originalità creativa: Dante può insomma usare il Purgatorio come elemento fondamentale per la sua creazione poetica proprio perché quando egli scrive la *Commedia* il regno purgatoriale è, in un certo senso, uno spazio ancora da plasmare e da delineare con precisione.

²⁸⁸ Per fare solo qualche esempio, citiamo qui Guglielmo di Auxerre, Guglielmo di Alvernia, Tommaso d'Aquino e Alberto Magno. Si veda però LE GOFF, *La nascita*, pp. 267-326 per una trattazione molto più ampia sulla "sistemazione scolastica" e sul trionfo teologico del Purgatorio.

²⁸⁹ LE GOFF, *La nascita*, p. 376.



Capitolo II. Paradiso o Paradisi? I modelli di rappresentazione del Paradiso

1. Due modelli di Paradiso

Nei testi delle visioni medievali si trova raramente una chiara consapevolezza della distinzione tra Paradiso terrestre e Paradiso celeste, soprattutto per quanto riguarda la loro rappresentazione: non esiste nella mente degli autori di questi racconti un chiaro modello associato a un Paradiso piuttosto che all'altro, né si pone per essi il problema di una "incoerenza" nell'inserire più luoghi "paradisiaci" nella stessa visione senza una chiara motivazione che giustifichi questa compresenza.

A ben vedere, per quanto il Paradiso sia – «from a strictly theological point of view»¹ – un unico luogo, nell'immaginario dell'uomo medievale esso è inteso fondamentalmente in quattro modi: in un primo senso il Paradiso è la condizione perduta del giardino dell'Eden, in un altro è invece il luogo della promessa divina, «place of future promise, in which sense paradise gains both a physical location in the cosmography of this world and a spiritual location in the other world»², rispettivamente indicati negli scritti medievali come *paradisus terrestris* e *paradisus coelestis*. Il Paradiso può essere infine inteso come Paradiso escatologico, ovvero come sede ultima degli eletti dopo il Giudizio finale vero e proprio: in questo senso esso è «eschatological aim of human salvation history»³.

Non si tratta soltanto di una distinzione teorica e astratta: questa precisazione permette al contrario di orientarsi all'interno delle rappresentazioni dei luoghi paradisiaci di tutto il periodo medievale. I quattro "modelli" di Paradiso che abbiamo qui delineato si ritrovano in uguale misura nelle opere medievali, ma è raro che questa distinzione sia chiara all'autore, o per lo meno egli non tenta quasi mai di riflettere tale consapevolezza nella rappresentazione dell'aldilà: spesso si descrive genericamente un luogo che ricordi il regno dei beati, usando molteplici schemi rappresentativi.

La confusione, insomma, è grande e permette di spiegare il perché del "proliferare" di luoghi paradisiaci: in gran parte dei testi che analizzeremo, infatti, non vi è un solo Paradiso, ma tanti "Paradisi". Per evitare di dover "scegliere" un solo modello, insomma, gli autori dei testi visionari avranno più di frequente preferito inserirne più di uno, anche a discapito della "coerenza" interna del

¹ Rudolf SIMEK, *Paradise in Western Medieval Tradition*, in *The cosmography of Paradise: The Other World from ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, cur. Alessandro SCAFI, London, The Warburg Institute, 2016, pp. 201-210, p. 201.

² Ibidem.

³ Ibidem.

testo, che a ben vedere è quasi intrinsecamente antitetica al genere visionario stesso, almeno come concepito nel Medioevo cristiano.

Nelle visioni di cui parleremo in seguito, dunque, si parla quasi sempre semplicemente di un luogo “paradisiaco”, senza che l’autore si preoccupi di fornire un’indicazione più chiara del suo statuto, ovvero – nella maggior parte dei casi – senza precisare nemmeno se si tratti del Paradiso terrestre o di quello celeste. Per questo motivo non ci limiteremo qui a rendere conto delle rappresentazioni del Paradiso terrestre “vero e proprio”, che più interessa il nostro discorso relativo alla *Commedia*, bensì considereremo tutte le rappresentazioni di luoghi paradisiaci che in qualche modo possono aver influenzato Dante nella costruzione del suo Eden, che comunque – pur riprendendo diversi spunti dalle visioni ma soprattutto dai testi biblico-apocrifi – è assolutamente originale e poco simile ai testi delle visioni, soprattutto per la consapevolezza, per la precisione descrittiva e per il valore letterario, come vedremo meglio in seguito⁴.

Dante riprende insomma sicuramente alcuni elementi importanti dalle visioni – che comunque vengono da lui ricomposti in uno schema del tutto innovativo – ma ugualmente significativa per la rappresentazione dantesca del Paradiso terrestre è la presenza di numerosi punti di contatto con la letteratura biblica e soprattutto apocrifo-apocalittica. Ecco dunque perché buona parte di questo capitolo sarà dedicata all’analisi di questa tradizione immensamente vasta e eterogenea, senza che il nostro obiettivo sia, ovviamente, quello di fornirne un quadro completo.

Dall’analisi di questi testi biblici *sui generis*, ma del resto anche delle Scritture “canoniche”, si nota chiaramente che la presenza di diversi “modelli” per il Paradiso nelle visioni medievali dipende sicuramente almeno in parte dall’indeterminatezza sull’identità precisa del Paradiso che già si trova in questi testi più antichi, e che come abbiamo già notato in precedenza sono fonti importanti per le opere visionarie del Medioevo.

Bisognerà infatti, al di là di alcuni casi particolari, aspettare il XIII secolo per trovare una distinzione chiara, all’interno della geografia dell’aldilà, tra un Paradiso terrestre e un Paradiso celeste. Un’idea simile si troverà in particolare negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury, redatti intorno al 1210 e dedicati a Ottone IV. Il testo è significativo perché distingue in modo netto, così come ci sono due inferni, anche e soprattutto due “paradisi”, che sono appunto rispettivamente «il cielo empireo e il paradiso terrestre»⁵. Prima che si inizi a concepire una così chiara separazione tra dimensione celeste e terrestre la strada è però molto lunga, e passa soprattutto per alcuni testi che presentano entrambi i luoghi chiaramente collocati, anche se spesso i due ambienti sono qui

⁴ Cfr. cap. III § 3.

⁵ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 51.

rappresentati in un certo senso come se fossero uno il “doppione” dell’altro, almeno per quanto riguarda la loro funzione.

Oltre alla confusione dei testi di partenza, certo, la presenza di diversi schemi del Paradiso dipende anche dalla contemporanea esistenza di motivi antropologici ben più antichi e radicati nell’immaginario collettivo: le descrizioni paradisiache che vedremo presentano fundamentalmente – pur con le moltissime differenze specifiche di cui renderemo conto di volta in volta – due tipologie rappresentative, ovvero il Paradiso-palazzo e il Paradiso-giardino. È abbastanza evidente il perché ci si immagini il Paradiso come un palazzo meraviglioso, né è meno chiaro il motivo per cui si sceglie l’immagine di un giardino “delle delizie”, ma ovviamene su questa matrice “antropologica” si innesta la componente ebraico-cristiana: entrambi i modelli, infatti, sono rafforzati dalle Scritture, che già avevano descritto il Paradiso usando questi schemi, come vedremo in modo più dettagliato nel prossimo paragrafo.

Troviamo dunque da un lato il motivo, di ascendenza principalmente apocalittica, del Paradiso-palazzo, che ha le sue radici nella Gerusalemme celeste biblica, ma che si espanderà notevolmente creando vari modelli “secondari” anche molto differenti tra di loro. Dall’altro lato abbiamo invece il modello del Paradiso-giardino, di tradizione tanto biblica (basti pensare al giardino dell’Eden) quanto classica (soprattutto per il mondo bucolico). Cercheremo dunque di notare, dopo una breve riflessione sull’origine di questi due motivi, la loro evoluzione e il loro utilizzo prima nella letteratura biblica e apocrifo-apocalittica, poi nelle visioni medievali dell’aldilà, sottolineando anche come essi si colleghino in qualche modo anche al nascente concetto di Purgatorio, in base a un’idea che vedremo meglio nel prossimo capitolo⁶.

Il criterio base che seguiremo sarà anche in quest’occasione, così come per il primo capitolo, di carattere cronologico, in considerazione del fatto che si tratta dell’unico modo veramente efficace per notare chiaramente come i due modelli rappresentativi del Paradiso si intreccino e si influenzino tra di loro. Il nostro obiettivo fondamentale rimane infatti quello di “arrivare” a Dante, di capire come cambi nel tempo il modo di rappresentare il regno paradisiaco, così da indagare come l’Alighieri sia arrivato a concepire la sua costruzione del Paradiso terrestre, se e quanto influenzato in questo dalle immagini paradisiache delle visioni che ora analizzeremo.

⁶ Cfr. cap. III § 4.

2. Il Paradiso nella Bibbia “canonica” e i due archetipi fondamentali: l’Eden della *Genesi* e la Gerusalemme celeste

Per la rappresentazione del Paradiso come giardino l’archetipo fondamentale si trova ovviamente nel libro biblico della *Genesi*, in particolare nella descrizione dell’Eden concesso ad Adamo ed Eva (*Genesi*, 2-3⁷), che «rappresenta l’aurea condizione di felicità eterna antecedente al peccato originale»⁸. La descrizione del giardino paradisiaco qui contenuta servirà da modello per tutte le rappresentazioni paradisiache che si rifaranno, anche se a volte solo indirettamente e senza una chiara consapevolezza di ciò, a questo motivo.

Prima di analizzare nel dettaglio la descrizione che si trova nella *Genesi*, è opportuno fare una precisazione terminologica sul termine stesso “paradiso”: la parola deriva, infatti, dal persiano *pairidaeza* – poi passato al greco *paradeisos* (da cui il latino *paradisus*) e all’ebraico *pardes* – che indica propriamente un giardino, e che in tale senso fu utilizzata già nella Bibbia dei Settanta⁹, dove si parla infatti del *paradeisoj tou qeou* per indicare il “giardino di Dio”. Il concetto di Paradiso si è quindi legato a quello del giardino, anche perché ovviamente l’Eden della Bibbia, ovvero il modello di rappresentazione paradisiaca per eccellenza, già lo descriveva proprio in questo modo.

La descrizione del *Paradisus voluptatis* che si trova nella *Genesi* – testo che risale, almeno nella sua redazione finale, al V secolo a.C., anche se la versione originaria va collocata tra il IX e il VII secolo a.C.¹⁰ – lo caratterizza infatti chiaramente come un giardino posto da Dio *a Oriente*¹¹, nel paese di Eden. Il termine usato è appunto quello di *paradeisos*, che indica qui specificamente un giardino inteso come spazio chiuso e delimitato, separato dalle foreste e perciò coltivabile¹²:

⁷ *Liber Genesis*, 2-3, pp. 6-8.

⁸ Simone BREGNI, «*Paradisus, locus amoenus*»: immagini del Paradiso nei primi cinque secoli dell’era cristiana, in “*Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*”, anno XLI, 2, Firenze, Olschki, 2005, pp. 297-327, p. 299.

⁹ Si tratta della prima grande traduzione della Bibbia in greco antico, in particolare del Pentateuco, operata secondo la tradizione da settantadue saggi presso Alessandria d’Egitto. Questa traduzione, le cui origini vengono presentate nella *Lettera di Aristeia*, venne condotta direttamente sul testo ebraico, ma non per questo essa può essere considerata “filologicamente” corretta; si tratta al contrario di una versione contenente «diverse inevitabili deformazioni [...] ispirate in prevalenza dall’ambiente ellenistico [...] e provocate, anche, dalla labilità e dalla precarietà delle antiche edizioni manoscritte», come nota Lucio TROIANI, *Letteratura giudaica di lingua greca*, in *Apocrifi dell’Antico Testamento*, cur. Paolo SACCHI, vol. V, Brescia, Paideia, 1997, p. 27.

Sulla Bibbia dei Settanta e sulla *Lettera di Aristeia* si veda Lucio TROIANI, *Apocrifi dell’Antico Testamento*, V, pp. 24-29 e 217; è qui contenuto inoltre il testo integrale della *Lettera*, nella traduzione dello stesso Troiani, operata sulla base dell’ed. di M. Hadas, *Aristeas to Philocrates (Letters of Aristeas)*, New York, 1951.

¹⁰ La cronologia di *Genesi* qui proposta è quella suggerita da Heinrich KRAUSS, *Il Paradiso. Storia e cultura*, Roma, Donzelli Editore, 2005, p. 9.

¹¹ Probabilmente il testo originale non intendeva l’espressione *a principio* come indicazione specificamente geografica della collocazione a Est dell’Eden; ciò che conta di più ai fini del nostro discorso è il fatto che così il termine è stato letto dagli autori medievali; si veda a questo proposito DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 64.

¹² Per ovvi motivi di spazio, lasceremo qui da parte il discorso antropologico sulla necessità, per la società che ha dato origine a questo mito (così come per le altre culture che hanno prodotto racconti mitici simili), di immaginare il Paradiso come un giardino-terra fertile e coltivabile e irrigato in modo naturale, separato dalle aree incoltivabili.

[8] Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formaverat [9] produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave lignum etiam vitae in medio paradysi lignumque scientiae boni et mali.¹³

Il primo elemento che caratterizza la bellezza del giardino è la vegetazione: il testo fa infatti riferimento «alla particolare bellezza degli alberi e alla singolare delizia dei loro frutti»¹⁴. Tra gli alberi che si trovano nell'Eden due sono ovviamente più importanti degli altri: si tratta dell'albero della vita, che dona eterna giovinezza e che richiama perciò i miti simili di molte altre culture (ad es. nell'*Epopea di Gilgamesh* e nel mito greco degli alberi dalle mele d'oro custoditi dalle Esperidi) e dell'albero della conoscenza del bene e del male, che indica «una capacità di sentire ciò che nuoce o giova all'uomo»¹⁵, non presente in altri miti e che sembra essere dunque un *unicum* della *Genesi*, anche se ovviamente non si può dimostrare che questo motivo non abbia dei precedenti.

Pur non essendo presente in altri miti simili in questa specifica accezione, non si deve inoltre dimenticare che l'Eden della *Genesi* fa parte di un motivo ben più antico e ben più generale, ovvero di quello che Graf chiama “mito del Paradiso terrestre”: si notano in questo mito «tracce di un antichissimo culto della natura»¹⁶ per cui «l'albero della vita è l'albero che porge il nutrimento; l'albero della scienza è l'albero che dà responsi»¹⁷.

L'altro fondamentale elemento del Paradiso terrestre è l'acqua: il testo si concentra infatti subito dopo sul fiume che irriga il giardino; da esso nascono poi quattro corsi d'acqua, che danno origine a quattro fiumi, corrispondenti ai quattro punti cardinali, dunque a tutta la terra:

[10] et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad inrigandum paradysum qui inde dividitur in quattuor capita [11] nomen uni Phison ipse est qui circuit omnem terram Evilat ubi nascitur aurum [12] et aurum terrae illius optimum est ibique invenitur bdellium et lapis onychinus [13] et nomen fluvio secundo Geon ipse est qui circuit omnem terram Aethiopiae [14] nomen vero fluminis tertii Tigris ipse vadit contra Assyrios fluvius autem quartus ipse est Eufates.¹⁸

Dei fiumi citati nel testo sono a noi noti solo il Tigri e l'Eufrate, che nascono dall'Armenia e danno origine alla nota regione della Mesopotamia; non è chiaro invece a quali fiumi corrispondano gli altri due, ovvero il Fison (o Pison) e il Gihon (o Ghicon): il primo potrebbe essere associato all'Indo, il secondo invece, scorrendo nella terra di Cush (nome che indicava la Nubia o l'Etiopia) è in genere indicato come il Nilo. La difficoltà di identificare con esattezza la localizzazione geografica di questi

¹³ *Liber Genesis*, 2, 8-9, p. 6.

¹⁴ KRAUSS, *Il Paradiso*, p. 12.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Arturo GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 4.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Liber Genesis*, 2, 10-14, p. 6.

due fiumi edenici è stata una delle basi su cui si è fondata la ricerca del luogo preciso in cui situare il giardino stesso del Paradiso terrestre, già nel contesto della mitologia legata alla Bibbia ebraica, ma torneremo meglio su questo aspetto in seguito¹⁹.

Nella descrizione dei fiumi edenici è comunque interessante notare anche la presenza di vari “oggetti” preziosi, in particolare dell’oro, del bdellio e delle corniole: anche in questo caso non ci è chiaro a quali elementi vadano associati gli ultimi due, che probabilmente richiamano rispettivamente una resina diafana e una varietà del calcedonio. Ad ogni modo la loro presenza nella descrizione dei fiumi serve a sottolineare l’elemento di ricchezza e benessere che la rappresentazione dell’Eden vuole comunicare.

Nonostante ciò, è chiaro fin da subito che il giardino del Paradiso terrestre, per quanto regno del piacere, impone anche all’uomo il compito di coltivarlo e di prendersene cura: «tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum in paradiso voluptatis ut operaretur et custodiret illum»²⁰; anche su questo la cultura ebraica produrrà diversi testi, ma non ce ne occuperemo nel dettaglio²¹.

Al Paradiso edenico si lega come si sa la narrazione della caduta di Adamo ed Eva: i primi due uomini, infatti, si nutrono del frutto dell’albero della conoscenza disubbidendo così al divieto divino, che aveva intimato loro di non farlo: «ex omni ligno paradisi comede [17] de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas, in quocumque enim die comederis ex eo morte morieris»²². In seguito alla sua trasgressione l’uomo viene cacciato da Dio dal Paradiso terrestre e viene a lui impedito di tornarvi. Dio chiude infatti il giardino dell’Eden e pone a protezione del suo ingresso un cherubino e una “spada fiammeggiante”, che come ovvio richiama diversi miti e leggende, considerano i quali è facile capire che non si tratta davvero di una “spada”, bensì di «una sorta di muro di fuoco o “anello di fiamme” che ha la funzione di custodire tesori, persone, luoghi sacri o proibiti»²³:

ieicitque Adam et conlocavit ante paradisum voluptatis cherubin et flammeum gladium
atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitae.²⁴

Il Paradiso terrestre edenico non si trova in molti altri luoghi della Bibbia ebraica, ma è comunque presente in alcuni riferimenti significativi: oltre alle allusioni ad esso che si trovano nei *Salmi*, particolarmente rilevante sotto questo aspetto è *Ezechiele*, che più di tutti gli altri libri sembra dare importanza a tale archetipo.

¹⁹ Cfr. in particolare § 5.1.

²⁰ *Liber Genesis*, 2, 15, p. 6.

²¹ Per una panoramica generale sul tema del lavoro nell’aldilà da parte delle anime si veda Sarah Iles JOHNSTON, *Working Overtime in the Afterlife; or, No Rest for the Virtuous*, in *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, cur. Ra’anan S. BOUSTAN – Annette Yoshiko REED, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 85-100.

²² *Liber Genesis*, 2, 16-17, p. 6.

²³ KRAUSS, *Il Paradiso*, pp. 35-36.

²⁴ *Liber Genesis*, 3, 24, p. 8.

Fondamentale è innanzitutto il richiamo all'Eden che si trova in *Ezechiele* 28²⁵, dove il profeta descrive la condizione che si trova «in deliciis paradisi Dei»²⁶, o meglio si dovrebbe dire che si trovava: il passo riguarda infatti un oracolo contro il re di Tiro e sottolinea il carattere di Paradiso perduto del luogo che viene descritto, da cui il sovrano è stato cacciato in seguito ai suoi peccati. Il testo – che probabilmente intende legare la critica contro di lui a una più generale invettiva contro i “peccatori” – sottolinea il carattere di ricchezza, anche se perduta appunto, del Paradiso primordiale:

omnis lapis pretiosus operimentum tuum sardius topazius et iaspis chrysolitus et onyx et berillus sapphyrus et carbunculus et zmaragdus aurum opus decoris tui et foramina tua.²⁷

È significativo il fatto che in questo passo di *Ezechiele* il Paradiso terrestre viene specificamente collocato «in monte sancto Dei»²⁸; curioso è poi il fatto che non siano qui menzionati in alcun modo gli alberi caratterizzanti l'Eden nel racconto della *Genesi*. Al contrario nel testo si dice «in medio lapidum ignitorum ambulasti», introducendo così l'elemento delle pietre di fuoco che non si trova invece in *Genesi* 2-3. La differenza tra le due rappresentazioni del Paradiso edenico mostra bene come «the image of Eden is not consistently developed in the Hebrew Bible»²⁹: è vero che le due descrizioni «correspond in a general way»³⁰, ma per il resto ci troviamo di fronte a due immagini molto diverse, a cominciare proprio dalla localizzazione geografica.

Ezechiele si avvicina però al modello della *Genesi* in un altro passaggio (*Ezechiele* 31), in cui si fa infatti riferimento agli alberi: si ha qui una descrizione dell'Assiria che richiama il modello del giardino ameno dell'Eden, rideclinato qui per presentare un luogo bellissimo ma rovinato dall'avidità dell'uomo; verso la fine della descrizione il riferimento all'Eden viene chiaramente esplicitato: «et aemulata sunt eum omnia ligna voluptatis quae erant in paradiso Dei»³¹.

La rappresentazione del Paradiso terrestre che si trova nella *Genesi* e negli altri passi biblici analizzati ha ovviamente avuto grande influenza sul modo di figurarsi il regno dei beati nei secoli successivi e del resto anche sulle sue rappresentazioni nelle visioni medievali. Oltre alla ripresa diretta di questo modello biblico, esso ha avuto grande influenza in quanto ripreso dall'antica letteratura ebraica, in particolare dall'apocalittica, che come vedremo presenta spesso una rappresentazione del

²⁵ *Hiezechiel propheta*, 28, 12-19, p. 1306.

²⁶ *Hiezechiel propheta*, 28, 13, p. 1306.

²⁷ *Hiezechiel propheta*, 28, 13, Ivi.

²⁸ *Hiezechiel propheta*, 28, 14, Ivi.

²⁹ Eibert J. C. TIGCHELAAR, *Eden and Paradise: The Garden Motif in some Early Jewish Texts (I Enoch) and other texts found at Qumran*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity: Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions II volume*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999, pp. 37-42, p. 37.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Hiezechiel propheta*, 31, 9, p. 1310.

giardino edenico e che anzi avrà inoltre la fondamentale funzione di legare il Paradiso primordiale al Paradiso futuro, quello escatologico.

Del resto nelle Scritture si trovano alcuni passi “archetipali” per questa stessa associazione: molto importante in questo senso è un passo di *Ezechiele* in cui si trova per la prima volta un chiaro paragone del «tempo della speranza escatologica con il paradiso primordiale»³²: «dicent terra illa inculta facta est ut hortus voluptatis»³³.

Un’allusione simile si trova anche in *Isaia* (*Isaia*, 15): «consolabitur ergo Dominus et Sion consolabitur omnes ruinas eius et ponet desertum eius quasi hortum Domini»³⁴; Isaia collega insomma il giardino edenico alla futura gloria di Sion/Gerusalemme, che viene infatti descritta in alcuni luoghi biblici come terra amena:

[8] et erit in die illa exibunt aquae vivae de Hierusalem medium earum ad mare orientale et medium earum ad mare novissimum in aestate et in hieme erunt [9] et erit Dominus rex super omnem terram.³⁵

Nonostante si possano individuare dei primi legami tra Paradiso originario e Paradiso escatologico già nell’Antico Testamento, è comunque vero che questa connessione sarà pienamente “codificata” solo dalla letteratura apocalittica precristiana: questa produzione letteraria avrà grande importanza nei secoli medievali, poiché in questo periodo le varie “apocalissi” circoleranno molto in Europa, anche se spesso in versioni “cristianizzate”.

Sull’analisi di questa letteratura torneremo però più avanti³⁶; cercheremo invece ora di capire quali siano le prime figurazioni propriamente cristiane del Paradiso, per capire in quale quadro si inserisce la rappresentazione della Gerusalemme celeste nell’*Apocalisse di Giovanni*.

Le prime immagini cristiane, o meglio le prime contenute in un testo specificamente cristiano, del Paradiso si rifaranno ovviamente al Nuovo Testamento, in cui però i riferimenti diretti a un luogo paradisiaco non sono molti. Uno dei passi che avrà più importanza in questo senso è il passaggio del *Vangelo di Luca* (*Luca* 23, 42-43) in cui Gesù, sulla croce, dialoga col “buon ladrone”: «et dicebat ad Iesum Domine memento mei cum veneris in regnum tuum [43] et dixit illi Iesus amen dico tibi hodie mecum eris in paradiso»³⁷.

³² BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 300.

³³ *Hiezechiel propheta*, 36, 35, p. 1320.

³⁴ *Isaias propheta*, 51, 3, p. 1149.

³⁵ *Zaccharias propheta*, 14, 8-9, p. 1428

³⁶ Cfr. § 3.2.

³⁷ *Secundum Lucam*, 23, 42-43, p. 1655.

Significativo è il fatto che qui l'autore evangelico utilizzi proprio il termine *paradisus*³⁸ in relazione al «luogo escatologico di beatitudine destinato ai giusti»³⁹: questo termine viene utilizzato qui per la prima volta ad indicare chiaramente il Regno dei Cieli, probabilmente anche per distaccarsi dall'Eden di tradizione giudaica e per avvicinarsi di contro al motivo dell'*hortus deliciarum* già diffuso in tutto l'Impero.

Come già sottolineato, un modello di rappresentazione del Paradiso che avrà più fortuna nei testi visionari medievali è proprio la Gerusalemme celeste, che trova il suo archetipo fondamentale dell'*Apocalisse di Giovanni*, ma che ha in realtà un “precedente” veterotestamentario: i riferimenti a una Gerusalemme messianica sono molteplici in tutto il l'Antico Testamento, ma il passo sicuramente più significativo è la cosiddetta *Visione di Ezechiele* (*Ezechiele* 40, 1 – 48, 35).

Un giorno Ezechiele viene rapito in cielo dal Signore, che «in visionibus»⁴⁰ lo conduce «in terram Israhel [...] super montem excelsum nimis»⁴¹. Significativamente sulla cima del monte si trova «quasi aedificium civitatis vergentis ad austrum»⁴², ovvero una città al centro della quale si trova il Tempio di Gerusalemme che viene descritto in modo molto ampio (*Ezechiele* 40-46). Non ci soffermeremo troppo su questa dettagliata rappresentazione della città celeste, ci limiteremo solo a notare che si trovano già qui una serie di elementi – tra cui in particolare il muro esterno che racchiude tutta la città, le porte e il fiume, nonché la collocazione stessa del luogo sulla cima di un monte – che caratterizzeranno la descrizione della Gerusalemme celeste nell'*Apocalisse di Giovanni*.

Nei capitoli XXI e XXII dell'*Apocalisse di Giovanni* l'autore dell'opera, recuperando sicuramente questo modello, si sofferma sulla descrizione della città di Gerusalemme nella sua “versione” celeste, quale luogo riservato ai beati nell'aldilà: il luogo è caratterizzato dallo splendore e dalla forte presenza di Dio stesso: «templum non vidi in ea. Dominus enim Deus omnipotens templum illius est, et Agnus»⁴³. La città si trova collocata in cima a un monte «magnum et altum»⁴⁴, che richiama chiaramente la Gerusalemme di *Ezechiele*, e rappresenta il massimo dello sfarzo e dello splendore: essa è «aurum mundum simile vitro mundo»⁴⁵, con dei basamenti ornati di pietre preziose, tanto che essa stessa appare «simile lapidi pretioso tamquam lapidi iaspidis sicut cristallum»⁴⁶.

³⁸ Questo termine, così importante per la storia successiva della religione cristiana, compare solo tre volte nel Nuovo Testamento: oltre ai già citati passi di *II Corinzi* e di *Luca*, la parola viene usata nell'*Apocalisse di Giovanni* (2, 7); per il resto, le Scritture preferiscono utilizzare altre perifrasi, tra cui “seno di Abramo” e “regno dei cieli”.

³⁹ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 301.

⁴⁰ *Hiezechiel propheta*, 40, 2, p. 1325.

⁴¹ *Hiezechiel propheta*, 40, 2, Ivi.

⁴² *Hiezechiel propheta*, 40, 2, Ivi.

⁴³ *Apocalypsis Iohannis*, 21, 22, p. 1904.

⁴⁴ *Apocalypsis Iohannis*, 21, 10, p. 1903.

⁴⁵ *Apocalypsis Iohannis*, 21, 18, p. 1904.

⁴⁶ *Apocalypsis Iohannis*, 21, 11, p. 1904.

La città celeste è circondata da un alto muro con dodici porte e in essa si trovano un «fluvium aquae vitae»⁴⁷ e l'albero della vita, il «lignum vitae»⁴⁸ che produce dodici raccolte. Si tratta ovviamente di elementi che si rifanno all'Eden della *Genesi*, così come legate a questo modello sono ovviamente le dodici pietre preziose – che però in *Genesi* erano soltanto due – di cui riferisce Giovanni. Analogamente “amplificato” è il motivo dell'albero della vita: nell'Eden si trovava un singolo albero di questo tipo, mentre nell'*Apocalisse di Giovanni* «l'albero della vita cresce in molti esemplari sulle sponde del fiume»⁴⁹.

Come fa giustamente notare Ciccarese⁵⁰, la rappresentazione apocalittica della città celeste si rifà ampiamente anche alla descrizione della Gerusalemme messianica presente in *Isaia* 60: in questo passo si trovano infatti chiari riferimenti all'oro e alla ricchezza che caratterizzeranno anche la Gerusalemme celeste di *Giovanni*. Il richiamo più evidente è però all'elemento della luce eterna: nell'*Apocalisse* la gloria di Dio è la luce stessa che illumina la città: «civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea; nam claritatis Dei illuminavit eam»⁵¹; analogamente in *Isaia* si dice:

non erit tibi amplius sol ad lucendum per diem nec splendor lunae inluminabit te, sed erit Dominus in lucem sempiternam et Deus tuus in gloriam tuam, non occidet ultra sol tuus et luna tua non minuetur quia Dominus erit in lucem sempiternam et complebuntur dies luctus tui.⁵²

La rappresentazione del Paradiso come città celeste si ritrova anche sotto la forma di un palazzo-dimora dei giusti: per quanto si passi da città a palazzo rimane la sottolineatura dello sfarzo della costruzione architettonica e della pace del luogo. In considerazione di ciò, nel prosieguo della trattazione ci riferiremo al modello di Paradiso-palazzo intendendo includere in quest'espressione tutte le immagini paradisiache che si rifanno all'idea di una costruzione architettonica, più o meno grande e descritta in vari modi, ma comunque sempre collegata all'idea dello sfarzo e della luminosità del luogo.

Un'interessante rappresentazione del Paradiso – che non avrà grande fortuna in età medievale, se non in un gruppo particolare di testi⁵³, ma che sarà ripresa in modo significativo da Dante – è quella che si trova nella cosiddetta *Visione di Giacobbe*, contenuta nel libro della *Genesi*. Giacobbe vede nel sonno una scala “paradisiaca”:

⁴⁷ *Apocalypsis Iohannis*, 22, 1, p. 1905.

⁴⁸ *Apocalypsis Iohannis*, 22, 2, Ivi.

⁴⁹ KRAUSS, *Il Paradiso*, p. 120.

⁵⁰ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 27, n. 8.

⁵¹ *Apocalypsis Iohannis*, 21, 22, p. 1904.

⁵² *Isaias propheta*, 60, 19-20, p. 1159.

⁵³ Su questo particolare gruppo di testi cfr. § 4.6.

[12] viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam [13] et Dominum innixum scalae dicentem sibi ego sum Dominus Deus Abraham patris tui et Deus Isaac terram in qua dormi tibi dabo et semini tuo [14] eritque germen tuum quasi pulvis terrae dilataberis ad occidentem et orientem septentrionem et meridiem et benedicerunt in te et in semine tuo cunctae tribus terrae [15] et ero custos tuus quocumque perrexeris et reducam te in terram hanc nec dimittam nisi complevero universa quae dixi [16] cumque evigilasset Iacob de somno ait vere Dominus est in loco et ego nesciebam [17] pavensque quam terribilis inquit est locus iste non est hic aliud nisi domus Dei et porta caeli.⁵⁴

Giacobbe vede dunque una scala che ha la base sulla terra («stantem super terram»⁵⁵) ma che arriva fino a toccare il cielo («tangens caelum»⁵⁶), collegando in questo modo i due mondi terreno e ultraterreno; essa è piena di angeli che salgono e scendono e in cima ad essa si trova Dio in persona. Svegliandosi, egli si rende conto di essere stato di fronte a Dio e dunque comprende che il significato della visione è quello di informarlo che anche il luogo dove si era addormentato – indicato con il nome di Beten – era proprio la casa del Signore, la porta celeste, rafforzando in questo modo la connessione tra mondo terrestre e regno ultramondano.

È proprio per questo motivo che l'immagine della scala celeste, che verrà ripresa in alcune visioni successive, si legherà quasi naturalmente al motivo della *peregrinatio* biblica, all'idea dell'ascesa verso il *Paradisus* come «terra promessa [...] raggiunta dopo il pellegrinaggio della storia»⁵⁷ e infatti la tradizione monastica medievale recupererà l'immagine della *scala Jacobi* proprio in questo senso⁵⁸.

L'idea della scala come via di ascesa verso il cielo, che segue la lettura esegetica data dell'episodio in ambito monastico, per cui appunto «le déplacement des anges sur l'Echelle de Jacob est le modèle de la montée des hommes vers le ciel»⁵⁹, avrà grande fortuna in quanto motivo alla base di diverse rappresentazioni artistiche durante tutto il Medioevo (tav. II).

Il motivo rappresentativo della scala celeste avrà infatti grande fortuna nell'arte medievale, in cui «ce thème iconographique se développe en Occident en se renouvelant régulièrement»⁶⁰ e – come ha fatto giustamente notare Heck – nella sua rappresentazione si uniscono tre significati diversi. Un

⁵⁴ *Liber Genesis*, 28, 12-17, p. 41.

⁵⁵ *Liber Genesis*, 28, 12, Ivi.

⁵⁶ *Liber Genesis*, 28, 12, Ivi.

⁵⁷ Gabriella LODOLO, *Il tema simbolico del Paradiso nella tradizione monastica dell'Occidente latino (secoli VI-XII): lo spazio del simbolo*, in "AEVUM: Rassegna di scienze storiche-linguistiche-filologiche", LI, Milano, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università cattolica del Sacro Cuore, 1977, pp. 252-288, p. 270.

⁵⁸ Per una trattazione più completa sull'interpretazione "mistico-spirituale" del motivo della *scala Jacobi* da parte del mondo monastico si veda LODOLO, *Il tema simbolico del Paradiso*, p. 270-276.

⁵⁹ Christian HECK, *Du songe se Jacob aux visions de saints dans l'art médiéval. Théophanie et géographie sacrée*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, vol. II, Micrologus VI, Turnhout, SISMEL, 1998, pp. 43-57, p. 43.

⁶⁰ *Ibidem*.

primo senso vede nella scala la fissazione di una cosmologia «qui prend la forme d'une conception hiérarchique du monde [...] parce que l'univers est en soi une échelle des espaces et des êtres»⁶¹.

Il secondo significato attribuito alla scala celeste è quello che la considera come «expression d'une topographie spirituelle»⁶², mentre un terzo senso vede nella rappresentazione della *scala Jacobi* la rappresentazione della necessità di un comportamento retto da parte dell'uomo, inserendosi dunque in una prospettiva antropologica: Heck parla infatti proprio di «une anthropologie»⁶³.

I cristiani dei primi secoli si basarono proprio sulle fonti bibliche che abbiamo qui analizzato per estendere l'immaginario del Paradiso, attingendo inoltre in particolar modo alla letteratura apocalittica e apocrifia. È grazie al modello di questi testi che poté affermarsi con forza l'identificazione «tra “Eden/Paradiso” perduto e “Eden/hortus deliciarum” escatologico, ovvero tra la primitiva condizione paradisiaca di felicità [...] e il paradiso-giardino escatologico promesso dai profeti»⁶⁴, su cui torneremo considerando i testi successivi.

3. Luoghi paradisiaci tra testi apocrifi, letteratura apocalittica e opere tardoantiche

3.1. Rappresentazioni del Paradiso nella letteratura biblico-apocrifia: immagini paradisiache da Enoch agli apocrifi cristiani

Particolarmente importante per i testi successivi è la rappresentazione del Paradiso che si trova nel già citato (*I Enoch*): prima di considerare le diverse rappresentazioni del Paradiso presenti in questo testo, bisogna necessariamente fare una preventiva precisazione riguardo i diversi modi con cui la critica indica le varie parti di quest'opera composita. Negli studi sugli apocrifi del Vecchio Testamento si è ormai accettata la distinzione fondamentale tra *I Enoch* e *II Enoch*, il secondo dei quali è generalmente conosciuto anche come *Libro dei segreti di Enoch* e che fondamentalmente dà meno problemi testuali.

Al contrario *I Enoch*, anche in considerazione del suo carattere composito (si tratta infatti di un insieme di frammenti di diversa origine, il cui nucleo risale a prima del III secolo a.C. ma per il resto di difficile datazione), presenta varie sezioni autonome, che sono perciò in genere indicate con dei titoli specifici. La ricchezza di testi su Enoch è legata al fatto che la figura di questo profeta è protagonista di uno degli esempi più eclatanti del processo di “riscrittura” di passi dell'Antico Testamento, in particolare del passo della *Genesi* (5, 21-24) in cui egli è citato:

⁶¹ Ivi, p. 44.

⁶² Ivi, p. 45.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 303.

[21] porro Enoch vixit sexaginta quinque annis quam genuit Mathusalam [22] et ambulavit Enoch cum Deo postquam genuit Mathusalam trecentis annis et genuit filios et filias [23] et facti sunt omnes dies Enoch trecenti saxaginta quinque anni [24] ambulavitque cum Deo et non apparuit quia tulit eum Deus.⁶⁵

Nel testo si insiste sul fatto che Enoch abbia “camminato con Dio”: per quanto il significato dell’espressione *ambulavit cum Deo* non sia molto chiaro, probabilmente con essa si voleva soltanto indicare una vicinanza spirituale del profeta al Signore, ma quest’indicazione ha comunque favorito la «speculation about his experience [...] that was understood to mean that he sojourned with the angels, and this invited speculation that he had ascended to heaven, even before God “took him” at the end of his life»⁶⁶. Proprio per questo motivo la letteratura apocrifia legata alla sua figura è particolarmente ampia e articolata, e necessita perciò di una precisazione terminologica.

In particolare il *Libro di Enoch* (*I Enoch*) viene infatti generalmente distinto, per analogia con il Pentateuco biblico, in cinque sezioni differenti, cinque «strati della redazione attuale che probabilmente esistevano già prima come scritti in forma autonoma e che solo ora costituiscono una specie di Pentateuco di Enoch»⁶⁷.

La prima parte del testo, in genere intitolata *Libro dei Vigilanti* (*I Enoch* 1-36), è di difficile datazione, anche perché si tratta di un «composite work which reflects several stages of growth»⁶⁸, ma in genere lo si colloca comunque prima del 200 a.C.⁶⁹; dopo una prima sezione in cui si racconta del peccato degli angeli che si unirono con delle donne, causando il tal modo la corruzione dell’umanità, ci si concentra sul sogno-visione di Enoch, che viene portato in cielo dagli angeli caduti, in favore dei quali egli intercede.

Nella prima macro-sezione del *Libro dei Vigilanti* il profeta giunge, dopo aver attraversato i cieli, di fronte a un «muro costruito in cristallo, e lingue di fuoco lo circondavano»⁷⁰, che ricorda lo splendore della Gerusalemme messianica vista da Ezechiele, ma anche il muro di fiamme che secondo la tradizione impediva l’accesso all’Eden e di cui si è già detto. Il luogo paradisiaco qui descritto è infatti esemplato in modo evidente sul modello del Paradiso-palazzo: questa prima «grande casa che era costruita in cristallo» è caratterizzata dallo splendore di un palazzo, con «pareti [...] come il mosaico di una tavola pittorica in pezzetti di cristallo ed il pavimento (era) cristallo»⁷¹.

⁶⁵ *Liber Genesis*, 5, 21-24, p. 10.

⁶⁶ *The new Cambridge History of the Bible. Volume I: From the beginnings to 600*, cur. J. C. PAGET – J. SCHAPER, Cambridge, 1, Cambridge University Press, 2013, p. 175.

⁶⁷ CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, p. 23.

⁶⁸ TIGCHELAAR, *Eden and Paradise*, p. 39.

⁶⁹ Tutte le datazioni proposte qui e oltre per le sezioni di *I Enoch* sono quelle indicate da CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, pp. 24-34.

⁷⁰ *I Enoch*, XIV, 9, p. 486.

⁷¹ *I Enoch*, XIV, 10, p. 486.

Diversi elementi si rifanno chiaramente al motivo della Gerusalemme celeste, a partire dalla presenza dei cherubini e dall'elemento delle porte. La seconda dimora, che Enoch vede dopo essere svenuto a causa del carattere «incomprehensibly and frighteningly otherworldly»⁷² del primo luogo, è particolarmente affollata, a differenza del primo palazzo che era completamente deserto.

Questo secondo e più grande edificio segue uno schema rappresentativo che evoca ancora più chiaramente il modello del tempio di Gerusalemme: il Paradiso qui descritto è proprio un palazzo – caratterizzato da «molta magnificenza, preziosità e grandezza»⁷³ – costruito «con lingue di fuoco»⁷⁴; si tratta della sede del trono di Dio, descritto in un modo che ricorda lo splendore della Città celeste di *Ezechiele* e con la presenza del cristallo e della luce fortissima, che ricorda da vicino la successiva *Apocalisse di Giovanni* (4, 2). Il Signore si trova infatti proprio in questo luogo, circondato da un grandissimo numero di angeli e santi, che non possono però avvicinarsi del tutto a lui.

La seconda macro-sezione del *Libro dei Vigilanti* racconta invece il viaggio del profeta sulla terra e nello Sheol: questa parte del testo è caratterizzata da un «overlapping accounts of Enoch's journeys, in which he is taken on a guided tour visiting both the edges and the centre of the world»⁷⁵. Non ripercorreremo nel dettaglio tutto il viaggio di Enoch, che ha un carattere estremamente composito, bensì ne metteremo a fuoco alcune tappe fondamentali che interessano maggiormente il nostro discorso.

Centrali nel percorso “terrestre” del profeta sono due luoghi che ricordano in modo diverso un Paradiso di derivazione “biblica”. In un primo caso Enoch, proseguendo verso Ovest, arriva al confine della terra dopo aver oltrepassato un fuoco eterno: dietro si trovano sette enormi montagne. Tra tutte Enoch concentra però la sua attenzione in particolare sul monte più grande, che ha proprio sulla cima un magnifico albero, descritto in un modo che ricorda da vicino l'albero della vita della *Genesis*:

[3] E la settima montagna era al centro – e tutte erano simili in altezza – (ed era) come la base di un trono e la circondavano alberi profumati. [4] E in mezzo a loro vi era un albero. Sicuramente, quando olezzava, non vi era alcuno, né fra essi né fra gli altri, che, come lui, olezzasse di ogni profumo. Le sue foglie, i suoi fiori e il suo legno non si seccavano mai e i suoi frutti erano belli come datteri.⁷⁶

Il profeta dunque – ricorrendo al modello «description-question-elucidation»⁷⁷ spesso usato nel testo – chiede all'angelo il significato di questo luogo: la sua guida gli spiega che si tratta del «trono del

⁷² Annette Yoshiko REED, *Enoch, Eden, and the Beginnings of Jewish Cosmography*, in *The Cosmography of Paradise: The Other World from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, cur. Alessandro SCAFI, London, Warburg Institute, 2016, p. 67-94, p. 79.

⁷³ I *Enoch*, XIV, 16, p. 486.

⁷⁴ I *Enoch*, XIV, 15, p. 486.

⁷⁵ TIGCHELAAR, *Eden and Paradise*, p. 40.

⁷⁶ I *Enoch*, XXV, 3-4, p. 504.

⁷⁷ TIGCHELAAR, *Eden and Paradise*, p. 41.

Signore, è il trono su cui siederà il Grande, Santo, Signore di gloria, Re eterno, quando scenderà a visitare con bontà la terra»⁷⁸. L'arcangelo Michele gli spiega inoltre che l'albero simile all'albero della vita della *Genesi* non può essere toccato da nessuno fino al momento del Giudizio finale, quando la pianta verrà trasportata «verso settentrione, in un luogo santo, verso la casa del Signore»⁷⁹.

Troviamo qui insomma, oltre all'unione del modello del giardino a quello del tempio ripreso da *Ezechiele*, anche una chiara connessione tra il Paradiso edenico e il Paradiso escatologico, poiché si specifica che i frutti dell'albero della vita sono «saved for the eschatological future, when they will be eaten by the righteous»⁸⁰.

Un luogo paradisiaco per alcuni aspetti simile a questo è il Paradiso dei giusti, ultima tappa del viaggio del profeta; questo ambiente è collocato, secondo il modello della *Genesi*, all'estremo Oriente del globo terrestre, in una posizione difficilmente raggiungibile: Enoch vi giunge infatti solo dopo aver oltrepassato montagne e deserti. Al centro di questo Paradiso, con intorno una «varietà di [...] alberi, molti e grandi»⁸¹, si trova una pianta molto grande e magnificente come gli altri alberi, ma in più con un frutto «che era come uva bellissima e il profumo di quell'albero andava ed arrivava lontano»⁸² e da cui si ottiene, mangiandone i frutti, «una grande saggezza»⁸³.

La descrizione dell'albero della conoscenza è però molto stringata, specie se paragonata a quella dell'albero della vita di cui si è detto sopra, e in generale lo stesso vale per il luogo in cui esso è collocato: «the explanation of its significance is somewhat laconic, with surprisingly little attention lavished on the Tree of Wisdom»⁸⁴. Non è ben chiaro insomma perché questo luogo sia presente; forse l'autore lo ha inserito per ricollegarsi alla storia di Adamo ed Eva, e infatti «I *Enoch* 32 contains the earliest unequivocal reference to the story of Adam and Eve outside Genesis»⁸⁵: sebbene i loro nomi non siano direttamente citati, l'angelo parla a Enoch di «tuo padre antico e tua madre antica»⁸⁶ richiamando il mito della caduta. Un'altra spiegazione, forse più plausibile, chiamerebbe in gioco la volontà – da parte dell'autore del testo, o forse sarebbe meglio dire del suo “redattore finale” – di “completare” la descrizione della parte Est della terra, collocando un secondo Paradiso all'estremo di questo punto cardinale.

Per risolvere la questione si può inoltre chiamare in causa una terza spiegazione, che è probabilmente anche quella più chiarificatrice, di cui però parleremo a breve. Bisogna infatti notare

⁷⁸ I *Enoch*, XXV, 3, pp. 504-505.

⁷⁹ I *Enoch*, XXV, 5, p. 505.

⁸⁰ REED, *Enoch, Eden*, p. 83.

⁸¹ I *Enoch*, XXXII, 3, p. 510.

⁸² I *Enoch*, XXXII, 4, p. 510.

⁸³ I *Enoch*, XXXII, 3, p. 510.

⁸⁴ REED, *Enoch, Eden*, p. 84.

⁸⁵ Ivi, pp. 84-85.

⁸⁶ I *Enoch*, XXXII, 6, p. 510.

intanto quanto i due luoghi “paradisiaci” che abbiamo considerato siano in un certo modo simili tra di loro: a legarli è soprattutto la presenza in entrambi di diversi alberi, tra cui uno in particolare è posto al centro, anche se in un caso si tratta dell’albero della vita, nell’altro si tratta dell’albero della conoscenza. L’atteggiamento di Enoch di fronte a questi due ambienti è, inoltre, piuttosto simile: egli si mostra particolarmente interessato al luogo e l’angelo gli risponde tutte e due le volte in modo molto dettagliato.

Certo, non sono poche nemmeno le differenze tra i due “Paradisi”, a partire dalla maggiore ricchezza di dettagli con cui è descritto il luogo collocato sulla montagna; particolarmente significativo è però soprattutto il fatto che, se il primo luogo presenta l’albero della vita dei cui frutti si ciberanno in futuro i giusti e dunque assume una chiara valenza escatologica, il Paradiso dei giusti al contrario non ha questo valore. In questo caso si specifica infatti che a potersi cibare dei frutti dell’albero della conoscenza che qui si trova sono solamente i santi – termine con cui in genere nel *Libro dei Vigilanti* ci si riferisce esclusivamente agli angeli – confermando così che il luogo non ha alcun «eschatological meaning for the readers»⁸⁷.

Fatte queste considerazioni possiamo notare a un primo sguardo sembrerebbe che il redattore del testo sia stato mosso dal desiderio di integrare nell’opera entrambi i modelli di Paradiso: da un lato quello derivato da Ezechiele e collocato perciò in cima a una montagna “sacra”, dall’altro il giardino dell’*Eden* ripreso dalla *Genesi*, significativamente individuati «both in the North, one in the northwest, and the other in the northeast»⁸⁸.

Non dobbiamo però dimenticarci di un elemento di cui non si è ancora dato conto fino in fondo, ovvero l’identificazione stessa della montagna “a forma di trono” con il Paradiso: infatti «the identification of the seventh mountain in the northwest with a garden or “paradise” is not explicit in the text»⁸⁹, non è dunque sicuro che questo luogo sia davvero da considerare come “paradisiaco”. A ben vedere al contrario è infatti probabile che non si tratti di un secondo Paradiso, come ha giustamente fatto notare Tigchelaar, e che il *Libro dei Vigilanti* «knows only one “paradise”, corresponding more or less to the garden of Eden, be it without the Tree of Life»⁹⁰, forse addirittura per influenza di una tradizione “concorrente” al racconto della *Genesi* e quindi molto antica, a cui il *Libro dei Vigilanti* si rifarebbe direttamente, senza passare per il modello biblico.

Questa teoria sembrerebbe in effetti ulteriormente avvalorata dalla presenza, in molti punti in della descrizione del Paradiso dei giusti in I *Enoch*, di divergenze rispetto al modello biblico, in particolar modo per il fatto che quello che vede il profeta è soltanto un “albero della conoscenza”,

⁸⁷ TIGCHELAAR, *Eden and Paradise*, p. 42.

⁸⁸ Ivi, p. 44.

⁸⁹ Ivi, p. 47.

⁹⁰ Ibidem.

senza indicare che si tratta della conoscenza del bene e del male, e anzi mangiarne i frutti non porta alla dannazione, bensì permette di ottenere una grande saggezza.

Qualunque sia la ragione della presenza, apparente o meno, di due “Paradisi”, per il nostro discorso è sufficiente che il redattore dell’opera, per un motivo o per l’altro, abbia in un certo senso “integrato” in un unico racconto due diversi modelli di Paradiso.

Nel percorso di Enoch sono descritti molti altri luoghi di cui, come abbiamo anticipato, non ci occupiamo nel dettaglio; dobbiamo però fare menzione anche del luogo in cui si trovano le anime dei giusti e dei dannati, ovvero la montagna con quattro cavità che li accoglierà fino al Giudizio e di cui abbiamo già parlato⁹¹, e in particolare di un altro luogo. Si tratta di una montagna collocata al centro della terra all’interno di una terra fertile, che tra l’altro ricorda in modo evidente il territorio intorno a Gerusalemme, sotto la quale si trova una valle secca, dove i dannati sconteranno la sofferenza eterna.

L’importanza di questo luogo sta soprattutto nel fatto di essere collocato in un luogo specifico della geografia terrestre, ovvero proprio la città santa, a cui viene associato sia un luogo “ameno”, «benedetto e fertile con rami all’interno, che continuavano a germogliare dall’albero che era stato tagliato»⁹², sia un «maledetto burrone al centro di essi»⁹³, collocato proprio accanto al luogo ameno, e che nelle parole dell’angelo viene definito come luogo «per i maledetti in eterno»⁹⁴.

A questo spazio si lega inoltre l’idea del Giudizio Universale: questo «sarà il loro tribunale»⁹⁵ per i dannati, che riceveranno «lo spettacolo della condanna, giusta, al cospetto dei giusti, eterna»⁹⁶; sempre nello stesso luogo «per tutto il tempo i misericordiosi benediranno il Signore, [...] lo benediranno per la (parte di) misericordia che Egli ha loro attribuito»⁹⁷. Quest’ultima notazione indica forse già un qualche tipo di *refrigerium*, che come abbiamo visto si legherà più tardi al nascente concetto di Purgatorio.

La vicinanza di un luogo in qualche modo simile al modello del Paradiso Terrestre con un luogo di dannazione si trova anche nell’*Apocalisse greca di Baruch* (III *Baruch*), opera ebraica con qualche interpolazione cristiana – in genere datata intorno all’inizio del II secolo d.C.⁹⁸ – in cui, appunto, «il giardino dei giusti e il luogo di punizione [...] si trovano dunque, ancora una volta, in prossimità

⁹¹ Cfr. *supra*, cap. I § 3.1.

⁹² I *Enoch*, XXVI, 1, p. 506.

⁹³ I *Enoch*, XXVII, 1, p. 507.

⁹⁴ I *Enoch*, XXVII, 2, p. 507.

⁹⁵ I *Enoch*, XXVII, 2, p. 507.

⁹⁶ I *Enoch*, XXVII, 3, p. 507.

⁹⁷ I *Enoch*, XXVII, 3-4, pp. 507-508.

⁹⁸ Sulla datazione di II *Baruch* si veda CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, pp. 42-43.

l'uno dell'altro ma, è vero, in uno dei cerchi del cielo»⁹⁹. Qui, infatti, Baruch vede nel terzo cielo sia l'Ade, il regno infernale presentato come una pianura «dall'aspetto tenebroso e terribile»¹⁰⁰ nonché dimora del serpente demoniaco, sia il giardino dei giusti, dove – nelle parole dello stesso Baruch – si trova «l'albero che ha portato Adamo alla perdizione»¹⁰¹.

In II *Baruch* (*Apocalisse siriaca di Baruch*) troviamo invece in modo chiaro il preannuncio dell'arrivo di una Gerusalemme celeste, che in un passo dell'opera è addirittura identificata «con la dimora eterna degli eletti»¹⁰²: si dice qui infatti che «verrà il tempo in cui Gerusalemme sarà restaurata per un certo tempo, finché non si dirà che essa sarà restituita per sempre»¹⁰³.

La seconda parte del *Libro di Enoch*, in genere datata al I secolo d.C. e conosciuta come *Libro delle Parabole* (I *Enoch* 37-71), è appunto incentrata, come si evince dal titolo, su due grandi parabole: la prima descrive la sorte riservata ai giusti, la seconda invece presenta invece la figura del Salvatore. Non ci soffermeremo però oltre su questa porzione di testo, che interessa meno il nostro discorso, a differenza della terza parte del testo, intitolata *Libro dell'Astronomia* (I *Enoch* 72-82) e databile a prima del 200 a.C., che è centrale per la rappresentazione del Paradiso.

Questa parte del testo, a differenza della prima, non si concentra molto sulla dimensione terrestre, che emerge infatti chiaramente solo in un capitolo (I *Enoch*, 77). Ad ogni modo il testo distingue il paradiso in quattro regioni, con una divisione corrispondente alla «four-fold division of the earth into west, south, east, and north»¹⁰⁴.

Il *Libro dell'Astronomia* si dilunga poi a descrivere i vari luoghi che sono collocati ai confini della terra: sette montagne enormi, sette fiumi incredibilmente vasti, grandi mari e oceani, le pianure sterminate in cui domina una natura “spontanea” e sette grandi isole. All'interno di questa topografia, basata su un chiaro movimento generale per cui si passa sempre «from known centre to unknown periphery – from worldly to other worldly»¹⁰⁵, si nota che il Paradiso dei giusti viene «poignantly set at the very crossing-point»¹⁰⁶ tra il mondo specificamente terrestre e una dimensione in un certo senso “ultramondana”, anche se collocata comunque sulla superficie della terra.

⁹⁹ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 36. La frase di Delumeau qui citata è riferita in realtà, nell'edizione italiana dell'opera, all'*Apocalisse siriaca di Baruch* (II *Baruch*); l'errore è però evidente, poiché si tratta di III *Baruch*, ed è chiaramente imputabile alla traduttrice dell'opera in italiano: confrontandola con il testo originale francese (Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 313, n. 4) si nota che non si tratta di una svista di Delumeau.

¹⁰⁰ III *Baruch*, 4, 4, p. 535; qui – come sempre in seguito per III *Baruch* – la traduzione dall'inglese è mia.

¹⁰¹ III *Baruch*, 4, 8, p. 535.

¹⁰² MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 215.

¹⁰³ II *Baruch*, 6, 9, p. 484; la traduzione dall'inglese è mia.

¹⁰⁴ REED, *Enoch, Eden*, p. 74.

¹⁰⁵ Ivi, p. 75.

¹⁰⁶ Ibidem.

Per noi poco importante è invece la quarta parte, ovvero il *Libro dei Sogni* (I *Enoch* 83-90), che viene fatto risalire in genere alla metà del I secolo a.C. (il 165 a.C. circa secondo Cimosa), in cui si raccontano due sogni-visioni di Enoch: la prima “rivela” un cataclisma universale, la seconda invece propone «un quadro della storia universale da Adamo all’avvento del regno di Dio»¹⁰⁷, per poi concludersi con un’immagine della nuova Gerusalemme celeste e dell’avvento del Messia.

Non ci occuperemo nel dettaglio nemmeno della quinta parte del testo, conosciuta come *Epistola di Enoch* (I *Enoch* 91-107) e in genere datata tra il 100 e il 75 a.C., è anche indicata come *Gli Ammonimenti di Enoch* poiché in effetti buona parte del testo consiste negli ammonimenti di Enoch ai figli; un’altra importante sezione del testo è l’*Apocalisse delle dieci settimane* (I *Enoch*, 93, 1-14 e 91, 12-17), in cui viene ripercorsa la storia del mondo dai tempi del profeta fino al Giudizio universale, dopo il quale ci sarà il tempo della salvezza.

In II *Enoch*, apocrifo veterotestamentario – conosciuto come *Libro dei segreti di Enoch*¹⁰⁸ e talvolta indicato anche come *Libro di Enoch slavo* – che risale probabilmente al I secolo d.C. e che deve essere ricondotto all’ambiente del giudaismo ellenistico dell’Egitto, si trova invece una rappresentazione del Paradiso che si distanzia dal materiale apocalittico, a cui è invece più vicino I *Enoch*, per riprendere al contrario da vicino il modello della *Genesi*.

Non ci concentriamo sulla seconda parte del testo, in cui Enoch torna sulla terra dopo una visione dell’aldilà per informare i figli sul futuro del mondo e per esortarli a divulgare i suoi libri, mentre ci occuperemo meglio della prima parte dell’opera (II *Enoch*, 1-21), in cui il profeta viene “rapito” in cielo dagli angeli e compie un viaggio attraverso i sette cieli. Particolarmente interessante è la descrizione del Paradiso preparato per i giusti che Enoch incontra nel terzo cielo, in cui è evidente il modello della *Genesi*:

[1] E gli uomini mi portarono via da lì. Mi condussero su fino al terzo cielo e mi lasciarono qui; guardai poi in basso e vidi il Paradiso [mi collocarono proprio nel mezzo del Paradiso]. Questo luogo è di un’indicibile piacevolezza. [2] E vidi gli alberi completamente in fiore; i loro frutti erano maturi e caratterizzati da un piacevole odore, con ogni frutto presente in abbondanza e emanante una grande fragranza piacevole. [E i quattro fiumi scorrevano con un andamento gentile, con ogni tipo di giardino che produceva diversi tipi di buon cibo]. [3] Nel mezzo di essi si trova l’albero della vita, nel luogo in cui il Signore si riposa quando entra nel Paradiso. Quest’albero è di un’indescrivibile piacevolezza e fragranza, ed è più bello di ogni altra [4] cosa creata. E da ogni direzione ha un aspetto come dorato e cremisi.

¹⁰⁷ CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, p. 31.

¹⁰⁸ Di questo testo esistono due versioni, una “recensione breve” e una “recensione lunga”, entrambe risalenti a una redazione greca più antica ma che non si è conservata: come ricorda Cimosa (*La letteratura intertestamentaria*, p. 35) la versione breve è forse la più antica, e probabilmente la versione lunga è un’espansione della prima. Pur tenendo in considerazione la situazione testuale di II *Enoch*, citeremo qui soltanto la redazione lunga: le due redazioni, infatti, non differiscono in modo significativo per quanto riguarda il passo che prenderemo in considerazione. Per una comparazione delle due diverse recensioni in relazione al passo che citeremo si veda BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 304.

E copre l'intero Paradiso. E ha in sé qualcosa di ogni albero del frutteto e di ogni frutto. Le sue radici si trovano nel Paradiso presso l'uscita che conduce alla terra. [E vicino a questo si trova un altro albero, un ulivo da cui scorre continuamente olio] [5] Il Paradiso si trova collocato tra il corruttibile e l'incorruttibile. Da esso escono due sorgenti, una è una sorgente di miele e latte, l'altra invece produce olio e vino. Questa è divisa in 4 parti, che scorrono con un movimento quieto. [6] Esse giungono nel Paradiso dell'Eden, tra il corruttibile e l'incorruttibile. Proseguono passando da qui e si dividono in 40 parti. Procedono discendendo verso la terra, e hanno durante il loro ciclo una rivoluzione, proprio come tutti gli elementi dell'atmosfera. [7] Qui non si trova un albero senza frutti, al contrario ogni albero è pieno di frutti, e ogni punto del luogo è benedetto. [8] Si trovano qui 300 angeli, molto luminosi, che sono di guardia al Paradiso; essi adorano Dio ogni giorno e ogni ora con voce incessante e con un canto melodioso. Io dissi: «Com'è molto piacevole questo luogo».¹⁰⁹

Il Paradiso qui descritto ha grande importanza per il nostro discorso sia perché viene chiaramente identificato come luogo «preparato per essi [per i giusti] come eredità eterna»¹¹⁰ e dunque come Paradiso escatologico, sia perché il testo di II *Enoch* sopra citato presenta tre elementi fondamentali «che diventeranno in seguito topici nelle successive rappresentazioni giudeocristiane del paradiso»¹¹¹: si tratta in particolare dell'albero della vita, dei quattro corsi d'acque e della moltitudine di uomini (o angeli) splendenti di luce.

Per la prima volta una visione paradisiaca non strettamente biblica unifica questi elementi diversi, tutti come si è detto di derivazione dalla *Genesi*, e fa un passo fondamentale nel percorso di identificazione dell'Eden con il paradiso escatologico, in particolare grazie all'elemento, dal forte carattere simbolico, dell'albero della vita.

Nel *Quarto libro di Esdra*, opera che – come ricordiamo – si colloca tra I e II secolo, si trova invece un preannuncio circa l'arrivo sulla terra di una Gerusalemme celeste creata da Dio: a Esdra appare infatti in una visione «una città costruita e un luogo caratterizzato da larghe fondamenta»¹¹², che in seguito verrà specificamente indicata come «la città dell'Altissimo»¹¹³.

¹⁰⁹ II *Enoch*, VIII, 1-8, pp. 114-116; la traduzione dall'inglese è mia. Si è seguita principalmente la redazione lunga, indicata nell'ed. Charlesworth come “J”, con l'aggiunta – tra parentesi quadre – di passi della redazione breve (“A”) solo quando necessario, ovvero quando introducono elementi diversi o quando presentano significative differenze descrittive.

¹¹⁰ II *Enoch*, IX, 1, p. 119; la citazione si riferisce a “A”, ma in realtà le redazioni “J” e “A” sono quasi identiche sotto questo aspetto; la traduzione dall'inglese è sempre mia.

¹¹¹ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 305.

¹¹² IV *Esdra*, 10, 27, p. 605; la traduzione è mia.

¹¹³ IV *Esdra*, 10, 54, p. 607; la traduzione è mia.

Molto significativo per la rappresentazione di un Paradiso celeste è quella che si trova nel testo apocrifo del Nuovo Testamento conosciuto come *Acta Thomae*¹¹⁴: si tratta degli atti dell’apostolo Tommaso¹¹⁵, probabilmente redatti originariamente in siriano, ma conosciuti soprattutto nella loro redazione greca. Si ha in questo testo una vera e propria “visione” dell’aldilà¹¹⁶, di cui è protagonista l’anima di Gad, fratello di un re dell’India per cui Tommaso aveva costruito un palazzo.

[22] Mentre diceva queste cose, la sua anima lo abbandonò; il re rimase rattristato per il fratello, che amava molto, e ordinò che fosse sepolto in una splendida tomba. Ma allorché l’anima di Gad, fratello del re, lo abbandonò, fu presa dagli angeli e portata in cielo, le mostrarono successivamente i vari posti, domandandogli in quale di essi desiderava essere. Giunti al palazzo edificato da Giuda per il re, suo fratello, appena lo vide, disse agli angeli: «Miei signori, vi chiedo di abitare in una delle camere inferiori di questo palazzo». Gli angeli gli risposero: «Non ti è permesso abitare in questo palazzo!». Egli domandò loro: «Perché?». Gli risposero: «Questo palazzo è quello costruito dal cristiano per tuo fratello». Disse loro: «Lasciatemi, vi prego, signori, affinché possa andare da mio fratello a comprare da lui questo palazzo: non avendolo visto, egli me lo venderà».¹¹⁷

Il visionario viene dunque condotto in cielo, dove egli vede, tra le altre cose, proprio il palazzo d’argento che Giuda Tomaso ha costruito con l’argento del re: si tratta insomma di una *mansio* caratterizzata da grande splendore, che ricorda la descrizione della Gerusalemme celeste. Gad chiede dunque agli angeli di poter abitare in quella dimora, ma la sua anima non può risiedere nel palazzo, che è infatti destinato ad accogliere un’altra anima: si ritrova dunque già in questo testo il motivo della dimora “personale” costruita nell’aldilà che troveremo in molti testi di epoca successiva, a partire da Gregorio Magno.

3.2. Luoghi paradisiaci nelle Apocalissi

Proseguendo il nostro percorso all’interno del materiale di ascendenza biblica, non possiamo non prendere in considerazione il fondamentale apporto della letteratura apocalittica; ci siamo già occupati di questi testi, anche se in modo marginale e per quanto concerne la loro “anticipazione” di una situazione intermedia e “purgatoriale”, ma sarà ora opportuno analizzarli più nel dettaglio, questa volta con particolare riferimento alle immagini paradisiache in essi contenute.

Consideriamo innanzitutto l’*Apocalisse di Pietro*, in cui viene rappresentato un Paradiso che si rifà chiaramente al modello dell’*hortus deliciarum*: questa concezione emerge in un passo in

¹¹⁴ L’edizione di riferimento, per il testo greco, è ed. M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, vol. II.2, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1972, pp. 99-291.

¹¹⁵ Riporto il nome Tommaso, con cui in genere indichiamo il personaggio in questione, anche se non dovrà stupire che nel testo ci si riferisce spesso a lui chiamandolo “Giuda Tomaso”.

¹¹⁶ Il racconto della visione di Gad è contenuto nel capitolo 22 degli *Acta Thomae*, pp. 135-136.

¹¹⁷ *Atti di Tomaso*, p. 335-336: trad. italiana di Moraldi.

particolare, quando a Pietro appaiono all'improvviso due beati. Egli coglie dunque l'occasione per chiedere loro quale sia il luogo in cui si trovano i giusti e ottiene una risposta «in forma di visione»¹¹⁸. Il Paradiso dei giusti che Pietro vede è descritto in modo più dettagliato nel testo greco del frammento Akhmîm¹¹⁹:

[15] E il Signore mi mostrò una regione molto vasta, fuori di questo mondo, di straordinario splendore e luminosità: l'aria di quel luogo era illuminata dai raggi del sole, la terra produceva spontaneamente fiori che non appassiscono mai, era ricca di spezie e di piante, con una splendida e incorruttibile fioritura, cariche di un frutto benedetto. [16] Il profumo dei fiori era così grande che l'odore giungeva fino a noi. [17] Gli abitatori di quel luogo indossavano l'abito di angeli spendenti: il loro abito era come il loro paese.¹²⁰

Il testo greco dell'opera fa dunque solo un breve cenno agli abitanti del luogo, tradizionalmente rappresentati come uomini dall'abito lucente e splendido; tutti loro, insieme agli angeli, lodano Dio. Nel testo etiopico, invece, la descrizione del Paradiso – collocata qui dopo la visione infernale (a differenza di quanto accade nel testo greco, che inverte le due sezioni) – è ancora più ridotta:

Ci fece poi vedere il grande paradiso aperto. C'era un albero fertile, i cui frutti di benedizione erano colmi di profumi e di gradevolissimi odori, che venivano verso di noi. In quest'albero meraviglioso vidi molti frutti.¹²¹

Anche in questo caso è evidente che il modello base è quello del *locus amoenus*: il luogo qui rappresentato è proprio un *hortus deliciarum*, come evidente dalla fertilità della vegetazione e dal santo profumo emanato da questo ambiente. Interessante è il fatto che questo giardino paradisiaco sia collocato su un «monte santo» e anche il fatto che qui si trovino una serie di giusti, i quali peraltro, a differenza di quanto avviene nel testo greco, vengono qui indicati per nome¹²²: si tratta di Mosè e Elia, a cui si aggiungono Abramo, Isacco, Giacobbe. Questi beati risplendono a tal punto che Pietro non riesce a guardarli direttamente in faccia, ma nota comunque il loro magnifico aspetto:

emanava[no] una luce più brillante di quella del sole, e i loro abiti erano splendidi. [...] Il loro aspetto era meraviglioso, prodigioso, ineffabilmente maestoso. Erano più brillanti del cristallo; il colore del viso e del corpo era roseo; la loro testa era meravigliosa e sulla fronte v'era una corona; sulle loro spalle cadevano trecce profumate di nardo e ornate di fiori; la loro capigliatura era come un arcobaleno durante la pioggia.¹²³

¹¹⁸ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 307.

¹¹⁹ Dell'*Apocalisse di Pietro* esistono un'edizione etiopica e un'edizione greca, contenuta nel frammento Akhmîm, che differiscono su diversi aspetti; non abbiamo introdotto la questione in precedenza parlando dell'*Apocalisse di Pietro* perché, in relazione alla porzione di testo considerata, non si notavano grandi differenze tra le due versioni. Per lo stesso motivo faremo anche qui notare le divergenze tra i due testi solo quando particolarmente rilevanti.

¹²⁰ *Apocalisse di Pietro, Frammento Akhmîm*, 15-17, p. 360.

¹²¹ *Apocalisse di Pietro* [testo etiopico], XVI, p. 340.

¹²² In *Apocalisse di Pietro* [testo etiopico], XVI, p. 340.

¹²³ *Apocalisse di Pietro* [testo etiopico], XV, p. 340.

Sia nella collocazione sul monte, sia nello sfarzo da cui sono caratterizzate queste figure beate, si nota evidentemente il modello dell'*Apocalisse di Giovanni*, ma in un certo senso anche di quello della Gerusalemme messianica rappresentata in *Ezechiele*.

Un altro testo apocalittico fondamentale per le rappresentazioni del Paradiso, anzi forse proprio il più importante per il Medioevo, è l'*Apocalisse di Paolo*, della cui fortuna in età medievale si è peraltro già detto¹²⁴. In quest'opera il racconto della visione di Paolo trova la sua "giustificazione" in un passo della *Seconda Lettera ai Corinzi* (II *Corinzi*, 12, 2-4), in cui Paolo fa riferimento a una visione avuta da un uomo, intendendo parlare di sé stesso, ma senza che di questa rivelazione venga detto nulla di specifico.

Gran parte di questo testo apocalittico si concentra proprio sulla visione del Paradiso, di cui vengono infatti fornite più rappresentazioni differenti. È opportuno notare che qui la «tappa prima del cielo definitivo»¹²⁵ viene chiaramente indicata come Paradiso terrestre; prima di arrivarvi però Paolo vede degli angeli caratterizzati da uno splendore tipicamente edenico: «guardai in alto e vidi angeli il cui volto splendeva come il sole: i loro fianchi erano stretti da cinture di oro, [...] indossavano abiti sui quali era scritto il nome del figlio di Dio, ed erano ripieni di ogni dolcezza e misericordia»¹²⁶.

L'angelo che fa lui da guida gli spiega che si tratta degli «angeli della giustizia, [che] sono inviati ad accogliere le anime dei giusti nell'ora del bisogno»¹²⁷; segue dunque una lunga sezione (capitoli XI-XVIII) in cui, come avevamo già anticipato nel capitolo precedente¹²⁸, si trova una rappresentazione del giudizio delle anime, all'interno della quale di inserisce uno dei primi esempi del motivo dello scontro tra angeli e diavoli per l'anima dei defunti che tanta fortuna ha avuto nel Medioevo. Importante è qui sottolineare anche il tema del "tribunale" divino – che ritroveremo in Girolamo¹²⁹ – presso il quale viene portato lo stesso Paolo, che arriva al cospetto di Dio e assiste al giudizio di una delle anime dei giusti.

Dopo aver assistito a queste "sentenze" divine, Paolo viene innalzato «fino al terzo cielo»¹³⁰ proprio per «vedere i luoghi dei giusti»¹³¹: l'apostolo si trova davanti ad una porta d'oro, di fronte alla quale «c'erano due colonne d'oro e due tavole d'oro piene di lettere, sulle due colonne»¹³², che

¹²⁴ Cfr. *supra*, cap. I § 3.1.

¹²⁵ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 39.

¹²⁶ *Apocalisse di Paolo*, XII, pp. 388-389.

¹²⁷ *Apocalisse di Paolo*, XII, p. 389.

¹²⁸ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.3.

¹²⁹ Cfr. § 4.1.

¹³⁰ *Apocalisse di Paolo*, XIX, p. 395.

¹³¹ *Apocalisse di Paolo*, XIX, p. 395.

¹³² *Apocalisse di Paolo*, XIX, p. 396.

contengono i nomi di tutti i giusti che saranno ammessi a questo luogo, che sembra perciò configurarsi come il Paradiso escatologico.

Interessante è anche notare la presenza, in questo terzo cielo, di abitanti “specifici”, indicati chiaramente con il loro nome: oltrepassata la «porta del paradiso»¹³³, egli vede infatti Enoch e Elia, ovvero il profeta biblico di cui abbiamo già ampiamente parlato, e un altro profeta, Elia appunto, di cui si narra nel *Libro dei re*. Le due figure sono qui associate, come in molti altri testi medievali e come in numerose rappresentazioni successive (tav. III), perché per entrambi il testo biblico non parla di una vera e propria morte, ma al contrario dice solamente che vengono “rapiti al cielo”.

Particolarmente significativa è l’immagine paradisiaca che incontriamo subito dopo l’uscita di Paolo dal luogo in cui risiedono i due profeti: l’apostolo viene portato dall’angelo più in basso, fino ad arrivare alle porte del cielo. Qui si trova un altro luogo a tutti gli effetti paradisiaco: si tratta, usando le parole dell’angelo, della «terra promessa»¹³⁴ destinata ai meritevoli, motivo per cui il testo vuole dunque indicare chiaramente il Paradiso terrestre, presentato come una terra «sette volte più splendente dell’argento»¹³⁵. Alla descrizione di questo luogo paradisiaco è dedicata buona parte del XXI e del XXII capitolo dell’opera:

con lo sguardo abbracciai quella terra e vidi un fiume di latte e miele. Sulle sponde del fiume vi erano alberi pieni di frutti: ogni albero portava dodici frutti all’anno, e questi erano vari e diversi. Vidi la natura idi quel luogo e tutta l’opera di Dio; vidi là palme di venti cubiti e altre dieci cubiti; quella terra era sette volte più splendente dell’argento. Gli alberi erano carichi di frutta dalle radici fino ai rami più alti. Dalla radice di ogni albero fino alla cima c’erano diecimila rami con decine di migliaia di grappoli, ogni ramo aveva diecimila grappoli, e c’erano diecimila datteri per ogni albero. Così era pure per le viti [...]. Vi erano anche altri alberi, miriadi e miriadi, e i loro frutti avevano le stesse proporzioni.¹³⁶

La rappresentazione del Paradiso terrestre dell’*Apocalisse di Paolo* è dunque chiaramente esemplata sul motivo del *locus amoenus*: in questo luogo, infatti, scorre un fiume di latte e miele, si trovano molti alberi di cui ognuno fruttifica dodici volte all’anno dando frutti sempre diversi, e le vigne hanno un’incredibile quantità di germogli.

Nella visione viene inoltre rivelato a Paolo che, quando la nostra terra sarà distrutta, quest’altra scenderà dal cielo per prenderne il posto e sarà qui che i santi abiteranno con Gesù per mille anni. La funzione di questo Paradiso terrestre, collocato «apparentemente lontano dal nostro pianeta fra le

¹³³ *Apocalisse di Paolo*, XX, p. 396.

¹³⁴ *Apocalisse di Paolo*, XXI, p. 397.

¹³⁵ *Apocalisse di Paolo*, XXI, p. 397.

¹³⁶ *Apocalisse di Paolo*, XXII, p. 398.

nuvole del cielo»¹³⁷, è intanto quella di accogliere «le anime dei giusti dopo che sono uscite dal corpo»¹³⁸, le quali infatti «vengono, nel frattempo, mandate in questo luogo»¹³⁹.

Alla descrizione di questo giardino paradisiaco segue la rappresentazione della Città di Cristo, che sembrerebbe costituire il Paradiso vero e proprio visto che secondo l'angelo si trovano qui «cose sette volte più grandi»¹⁴⁰ di quelle viste in precedenza. Davanti alla città si trova il lago Acherusia, che ha una funzione in un certo senso “purgatoriale”: non l'abbiamo citato prima perché il luogo è chiaramente collocato in un contesto paradisiaco, ma sarà opportuno notare ora che in questo lago vengono battezzate, in modo da permettere loro l'accesso alla città divina, le anime di chi «si converte, fa penitenza e porta frutti degni della penitenza»¹⁴¹.

Il testo vuole dunque ricordare in modo evidente la possibilità di ottenere la salvezza previo il pentimento e l'azione “riparatrice” di una seria penitenza per riparare ai peccati: per quanto la “purgazione” sia legata qui al momento in cui si è ancora in vita, essa recupera anche un carattere probatorio specificamente ultraterreno nella cerimonia del battesimo necessaria per essere purgati. Per quanto dunque questa volta non abbiamo un fuoco purgatorio, bensì una sorta di *lacus purgatorius*, il concetto fondamentale sembra essere molto simile.

Paolo e l'angelo, ad ogni modo, attraversano questo lago «su di una nave d'oro»¹⁴² e giungono così alla città celeste, la cui descrizione occupa diversi capitoli a partire dal XXIII. La rappresentazione di questo luogo paradisiaco presenta chiaramente «elementi venuti sia dall'*Apocalisse di Giovanni* sia dalla Gerusalemme gloriosa evocata da Ezechiele»¹⁴³ oltre che, evidentemente, dalla *Genesi*:

Entrato, vidi la città di Cristo: era tutta d'oro, circondata da dodici mura; dentro aveva dodici torri; tra un muro e l'altro, tutt'intorno, c'era la distanza di uno stadio [...]. Lungo il perimetro della città v'erano dodici porte di grande bellezza e tutt'intorno a esso quattro fiumi: un fiume di miele, un fiume di latte, un fiume di vino e un fiume di olio. Domandai all'angelo: «Che fiumi sono questi che circondano la città?». Mi rispose: «Questi sono i quattro fiumi che scorrono abbondanti per quanti sono in questa terra promessa; i loro nomi sono: il fiume di miele, Fison; il fiume di latte, Eufrate; il fiume di olio, Gihon; il fiume di vino, Tigri. A coloro, dunque, che quand'erano nel mondo non si valsero del loro potere su queste cose, ma se ne astennero e si afflissero per il Signore Dio, quanto entrano in questa città, il Signore darà queste cose senza misura e al di là di ogni modo».¹⁴⁴

¹³⁷ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 40.

¹³⁸ *Apocalisse di Paolo*, XXI, p. 397.

¹³⁹ *Apocalisse di Paolo*, XXI, p. 397.

¹⁴⁰ *Apocalisse di Paolo*, XXII, p. 399.

¹⁴¹ *Apocalisse di Paolo*, XXII, p. 399.

¹⁴² *Apocalisse di Paolo*, XXIII, p. 399.

¹⁴³ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 40.

¹⁴⁴ *Apocalisse di Paolo*, XXIII, pp. 399-400.

La città, che viene chiaramente identificata con «la città di Gerusalemme»¹⁴⁵, è descritta – secondo una tendenza propria della letteratura apocalittica – in modo volutamente oscuro e pieno di allusioni. A emergere chiaramente è soprattutto il carattere di ricchezza e di sfarzo che caratterizza questo luogo paradisiaco: la città è rappresentata come meravigliosa, costruita con l'oro, circondata da enormi mura scandite da delle porte che richiamano ovviamente le dodici porte dell'*Apocalisse di Giovanni*.

Il testo si dilunga molto nella rappresentazione della Gerusalemme celeste, in cui si trovano grandi ricchezze, tra cui spiccano i «troni d'oro, posti a ogni porta, e su di essi uomini con diademi d'oro e pietre preziose»¹⁴⁶, e ancora l'altare «grande e molto alto»¹⁴⁷ presso il quale si trova David. Dall'*Apocalisse di Giovanni* l'autore ha quindi ripreso l'elemento della magnificenza e dello sfarzo della città celeste – e anzi si può addirittura pensare che sia anche grazie alla mediazione dell'*Apocalisse di Paolo* che la città celeste qui rappresentata, «che è il Paradiso, coincide con esso, o, quantomeno, è posta in mezzo ad esso»¹⁴⁸, fornirà spunti importanti agli autori successivi di visioni per la rappresentazione del luogo dei beati.

Accanto al modello dell'*Apocalisse* giovannea, peraltro evidente anche nel *topos* del fiume paradisiaco (qui anche un lago), fondamentale è anche l'influenza della *Genesi*, a cui si lega proprio questo elemento dell'acqua, come evidente dal fatto che si tratta qui proprio dei quattro fiumi che scorrono nell'Eden biblico (*Genesi* 2-3).

Un discorso a parte merita il Paradiso che Paolo vede nel XLV capitolo: questo luogo, in cui l'angelo conduce l'apostolo dicendo proprio «ti condurrò in paradiso», è chiaramente indicato come il Paradiso terrestre perduto, «il paradiso nel quale mancò Adamo e sua moglie»¹⁴⁹.

Entrai nel paradiso e vidi l'origine delle acque. L'angelo mi fece un cenno e poi mi disse: «Guarda le acque! Questo è il fiume Fison, che avvolge tutta la regione di Evila, l'altro è il Gihon che avvolge tutta la regione d'Egitto e d'Etiopia, l'altro è il Tigri che è di fronte agli Assiri, e il quarto è l'Eufrate che irriga la regione della Mesopotamia». Quando penetrai dentro vidi che c'era piantato un albero dalle cui radici scaturiscono acque: qui si trova l'inizio dei quattro fiumi. Su quell'albero riposava lo spirito di Dio [...]. [L'angelo] Mi prese poi per mano, mi condusse presso l'albero della conoscenza del bene e del male [...]. Mi mostrò un altro albero in mezzo al paradiso, e mi disse: «Questo è l'albero della vita».¹⁵⁰

Il modello veterotestamentario è evidente: sono qui presenti infatti sia l'albero della vita, sia l'albero della conoscenza del bene e del male. Il testo dell'*Apocalisse di Paolo* parla però anche di un altro

¹⁴⁵ *Apocalisse di Paolo*, XXIX, p. 403.

¹⁴⁶ *Apocalisse di Paolo*, XXIX, p. 402.

¹⁴⁷ *Apocalisse di Paolo*, XXIX, p. 403.

¹⁴⁸ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 310.

¹⁴⁹ *Apocalisse di Paolo*, XLV, p. 416.

¹⁵⁰ *Apocalisse di Paolo*, XLV, pp. 416-417.

albero, dalle cui radici ha origine la sorgente da cui si dipartono i quattro rivi: l'angelo specifica che sopra questo albero "riposava lo spirito di Dio".

Il fatto che il Paradiso terrestre sia abitato dai giusti non è una novità assoluta del testo, bensì si trova già in I *Enoch* e nell'*Apocalisse di Abramo*¹⁵¹: in questo secondo testo in particolare il protagonista della visione vede:

il giardino dell'Eden e i suoi frutti, la fonte del fiume che scorre a partire da lì, i suoi alberi e la loro fioritura, e coloro che si comportano in modo giusto. E vidi qui il loro nutrimento e la loro beatitudine.¹⁵²

Si tratta di un Paradiso che senza dubbio «is here on earth»¹⁵³ e che è abitato dai giusti, caratterizzati qui dal comportamento giusto e dalla beatitudine che appartiene loro. L'elemento di grande originalità dell'*Apocalisse di Paolo* sta però nell'aver introdotto il tema della gioia dei beati per l'arrivo del visionario: in questo testo gli abitanti dell'aldilà si dimostrano felici di poter incontrare Paolo, per cui davvero non esiste «any text before the *Apocalypse of Paul* stating that the just in Paradise are eager to meet the visitor»¹⁵⁴. In questo Paradiso terrestre, infatti, egli incontra diversi personaggi biblici che sono felici di poterlo accogliere; tra questi beati troviamo la stessa vergine Maria e molti personaggi veterotestamentari, tra cui Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Isaia, Geremia, Ezechiele, Noè e di nuovo Elia, che Paolo aveva già incontrato nel "primo" Eden, così come per Enoch, anch'egli nuovamente citato, anche se solo nella conclusione del testo copto.

Quest'ultima notazione mette in evidenza un significativo problema testuale posto dall'opera: nell'*Apocalisse di Paolo* si trovano, infatti, due rappresentazioni di un Paradiso terrestre, peraltro piuttosto simili tra di loro per certi aspetti e che introducono nel testo alcune incongruenze evidenti. La differenza fondamentale tra i due luoghi è che la seconda immagine edenica è molto più vicina alla descrizione del giardino che si trova nella *Genesi*, di cui riprende tutti gli elementi fondamentali, mentre la prima era semmai più vicina al modello del *locus amoenus* e di un "paradiso delle delizie", dove si trovano in abbondanza molti frutti, la cui eccezionalità viene sottolineata da un insistito uso di strutture iperboliche. Potremmo pensare a una diversa "destinazione" di questi due Paradisi terrestri: il primo sembra infatti improntato fortemente a una prospettiva escatologica, in quanto indicato come terra promessa ai giusti, mentre il secondo sembra essere quasi "cristallizzato" e statico, presentato com'è infatti con una descrizione poco ricca e scarsamente dinamica.

¹⁵¹ Si tratta di un testo apocalittico conosciuto solo in una traduzione in antico slavo, ma sappiamo che si tratta di un'opera giudaica del I-II secolo: a proposito della datazione e della lingua dell'opera si veda George Herbert BOX, *The Apocalypse of Abraham*, pp. X-XVI.

¹⁵² *Apocalisse di Abramo*, XXI, 3-4, p. 67; la traduzione dall'inglese è mia.

¹⁵³ Anthony HILHORST, *A Visit to Paradise: Apocalypse of Paul 45 and its Background*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (*Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions*, II), pp. 128-139, p. 135.

¹⁵⁴ HILHORST, *A Visit to Paradise*, p. 129.

Il carattere scarno di questa rappresentazione potrebbe essere ricollegato alla prospettiva retrospettiva di questo luogo, che rappresenterebbe la condizione di gioia ormai perduta dall'uomo, ormai come fossilizzato e in cui si trovano infatti solo i grandi personaggi della Bibbia e che solo eccezionalmente qualcun altro può visitare, come nel caso di Paolo. Lo stesso apostolo, non a caso, può visitare questo Paradiso solo al momento finale del suo percorso, dopo essere stato in qualche modo “formato” dalla visione dei luoghi e delle situazioni precedenti.

Certo questa spiegazione non giustifica tutti gli aspetti “critici” del testo, anche perché come abbiamo notato ci sono evidenti elementi presenti due volte, in due luoghi distinti, che creano una certa incoerenza di fondo; mi pare però eccessivo considerare i due ambienti paradisiaci soltanto come uno il doppione dell'altro.

Non è ben chiaro inoltre se l'*Apocalisse di Paolo* collochi questo secondo Paradiso terrestre in una dimensione, appunto, terrestre o piuttosto nei cieli: come ricorda Hilhorst¹⁵⁵ il testo non dà informazioni sufficienti per risolvere una volta per tutte la questione; ci limiteremo dunque qui a sottolineare che è assolutamente possibile che questo Paradiso, pur essendo indicato proprio come “terrestre”, sia collocato nei cieli, così come il primo luogo paradisiaco visitato da Paolo, che era sì un Paradiso terrestre, ma si trovava in una dimensione chiaramente celeste.

3.3. Le idee di Paradiso nei testi tardoantichi

Come abbiamo anticipato, una delle tendenze principali dei Padri della Chiesa è volta verso un'identificazione tra il Paradiso e il seno di Abramo: Agostino in particolare ha chiaramente la «tendance à faire coïncider le Sein d'Abraham avec le Paradis»¹⁵⁶ ed è infatti proprio nel seno, come abbiamo già visto, che egli sembra collocare Nebridius ed è proprio questo il luogo in cui l'autore spera che la madre Monica possa giungere.

Si è però anche già notato come secondo Agostino le anime non siano, nell'aldilà, in una condizione inerte: piuttosto che al concetto di “seno” vero e proprio, egli sembra perciò pensare a una situazione paradisiaca non caratterizzata da un *refrigerium* “passivo”, bensì a una condizione di beatitudine che del concetto di luogo di attesa dei giusti conserva probabilmente soltanto il nome.

Allo stesso modo la pensa Ambrogio, nei cui testi emerge chiaramente la coincidenza tra i concetti di Paradiso e di seno di Abramo: anche in questo caso rimane semplicemente l'espressione *sinus Abrahae*, mentre per il resto si nota l'avvicinamento del secondo concetto al primo, le cui caratteristiche specifiche non sembrano infatti più presenti in alcun modo.

¹⁵⁵ Si veda HILHORST, *A Visit to Paradise*, pp. 136-139.

¹⁵⁶ CAROZZI, *Le voyage l'âme*, p. 22.

Da un altro punto di vista invece, per quanto riguarda la riflessione più strettamente “teologica”, bisogna considerare che «per molti secoli [...] i cristiani [...] non misero in dubbio il carattere storico della *Genesi* (2, 8-17)»¹⁵⁷, ci furono semmai alcuni “tentativi” di intendere il giardino dell’Eden più in senso spirituale che non fisico-storico, ad esempio da parte di Efrem Siro, diacono di Edessa del IV secolo, che peraltro ha contribuito con i suoi *Inni sul Paradiso* a rafforzare il *topos* del giardino come *locus amoenus*.

A riassumere in modo efficace le principali posizioni che per molti secoli i cristiani ebbero sul Paradiso terrestre è ancora una volta soprattutto Agostino, nel *De genesi ad litteram*: secondo l’autore vi sono tre grandi linee di pensiero a questo proposito, ovvero alcuni vi vedono solo una realtà “corporea”, altri invece solamente una realtà “spirituale” e altri ancora – tra cui lo stesso Agostino – lo considerano una realtà spirituale e corporea al tempo stesso:

Non ignoro de paradiso multos multa dixisse; tres tamen de hac re quasi generales sunt sententiae. Una eorum, qui tantummodo corporaliter paradisum intellegi volunt, alia eorum, qui spiritualiter tantum, tertia eorum, qui utroque modo paradisum accipiunt, alias corporaliter, alias autem spiritualiter. Breviter ergo ut dicam, tertiam mihi fateor placere sententiam.¹⁵⁸

Per ora non ci soffermeremo oltre su questo aspetto, che considereremo meglio in seguito¹⁵⁹: ci limitiamo qui soltanto a notare che nel Medioevo sembra decisamente prevalere la posizione agostiniana sulla questione della storicità del Paradiso terrestre, tanto che essa si ritrova ancora nelle *Sententiae* di Pietro Lombardo: ciò è particolarmente significativo perché si tratta di uno dei testi più studiati nel Basso Medioevo, che dunque deve aver contribuito a diffondere ulteriormente questa posizione.

Chi non condivide l’idea di Agostino sembra inoltre affermare comunque la sicura realtà storica dell’Eden, come crede infatti Tommaso d’Aquino e in un certo senso anche Vincenzo di Beauvais, che sembra però limitarsi a riportare la credenza dell’epoca nello *Speculum historiale*.

Nei testi dei Padri della Chiesa si trova inoltre quella confusione tra Paradiso terrestre e Paradiso celeste di cui abbiamo già detto: già nell’opera di Isidoro di Siviglia si nota una certa tendenza alla confusione del Paradiso edenico con il Paradiso celeste, mentre Giuliano da Toledo identifica piuttosto il seno di Abramo con il Regno dei Cieli, dimostrando di non avere una chiara concezione di quale sia la vera “struttura” del Regno dei Cieli¹⁶⁰.

¹⁵⁷ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 11.

¹⁵⁸ AGOSTINO, *De genesi ad litteram*, VIII, 1, p. 229.

¹⁵⁹ Ci occuperemo in seguito soprattutto della collocazione “spaziale” dell’Eden: cfr. § 5.1 e 5.2; per la sua storicità si veda invece la sintetica panoramica proposta da DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, pp. 25-31, ma anche la più ampia trattazione di Alessandro SCAFI, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell’Eden*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 48-66.

¹⁶⁰ A questo proposito si veda CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 61.

La non chiara distinzione che troveremo in gran parte delle visioni medievali poggia dunque su questa base dottrinale che si trova nei Padri, anche se paradossalmente nei testi in questione più che una posizione netta sembra regnare l'indeterminatezza. Nei testi visionari che vedremo ora non sono sempre presenti entrambi i luoghi paradisiaci, e anche quando così è, essi sono spesso presentati indistintamente. Già in Gregorio Magno, sulla cui importanza per il genere visionario nel Medioevo si è già detto, si nota una certa indeterminatezza circa la distinzione tra un Paradiso terrestre e un Paradiso celeste e ovviamente anche in questo l'influenza del modello gregoriano deve aver avuto una certa importanza.

4. Le rappresentazioni del Paradiso nelle visioni medievali

Prima di concentrarci sulle rappresentazioni paradisiache che si trovano nei testi specificamente visionari del Medioevo dobbiamo sottolineare il modo in cui i vari modelli di Paradiso, provenienti dalla letteratura biblica e apocrifo-apocalittica, sono stati recepiti e rimodellati nell'“intermezzo” dei secoli III-V. Gli autori che scrivono “visioni” in questo periodo sono, infatti, fortemente influenzati dalle immagini paradisiache quali emergono dalla tradizione giudaico-cristiana, intesa in senso ampio, ma essi si scontrano allo stesso tempo con i modelli classici, soprattutto quello del *locus amoenus* bucolico, che grazie alla fondamentale mediazione di questi testi visionari dei primi secoli si integreranno perfettamente con i modelli scritturali.

4.1. Immagini del Paradiso nei primi secoli

Alcune significative rappresentazioni di luoghi paradisiaci sono presenti nelle opere dei primi poeti cristiani, in particolare negli *Inni* di Prudenzio, che è appunto un poeta romano e cristiano del IV-V secolo. Nel suo *Hymnus ad incensum lucernae* Prudenzio utilizza in particolare il modello descrittivo del giardino-Paradiso, descrivendo la «iustorum [...] patriam»¹⁶¹ in questo modo:

Illic, purpureis tecta rosariis,
omnis fraglat humus, caltaque pinguia
et molles violas et tenues crocos
fundit fonticulis uda fugacibus.

Illic et gracili balsama surculo
desudata fluunt, raraque cinnama
spirant, et folium, fonte quod abdito
praelambens fluvius portat in exitum.¹⁶²

¹⁶¹ PRUDENZIO, *Liber Cathemerinon V, Hymnus ad incensum lucernae*, v. 112, p. 29.

¹⁶² PRUDENZIO, *Hymnus ad incensum lucernae*, vv. 113-120, p. 29.

Troviamo qui molti caratteri che entreranno a far parte del modello rappresentativo del Paradiso-giardino che verrà a formarsi nei secoli successivi, e che del resto ha nella rappresentazione di Prudenzio anche l'apporto fondamentale del *locus amoenus* di tradizione classica, a cui egli era ancora strettamente legato.

All'altezza cronologica di Prudenzio le tradizioni pagana e cristiana del giardino-Paradiso si erano ormai saldate¹⁶³, ma è proprio grazie a testi come questo che si costituisce una perfetta unione delle due componenti. Questa commistione di due motivi così differenti porta però l'autore a sacrificare gli elementi strettamente "cristiani" del Paradiso: il luogo paradisiaco di Prudenzio è dunque «svuotato di ogni carattere specificamente cristiano»¹⁶⁴. La descrizione paradisiaca prudenziana ha infatti i caratteri del classico giardino ameno: si tratta di una terra profumata, con fiori e sorgenti e con un fiume immancabile nel *locus amoenus* classico ma che non sempre sarà presente nelle visioni successive.

Interessante è anche l'immagine dei beati che abitano questi «herbida prata»¹⁶⁵ quale emerge dall'inno prudenziano: nel testo essi sono presentati come *candidis*¹⁶⁶ e caratterizzati dalla danza armoniosa e dal gioioso canto:

Felices animae prata per herbida
concentu pariles, suave sonantibus
hymnorum modulis, dulce canunt melos,
calcant et pedibus lilia candidis.¹⁶⁷

All'interno della già citata *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis* troviamo invece chiaramente rappresentate entrambe le immagini fondamentali del Paradiso, che sono addirittura strettamente legate insieme nel racconto della *Visione di Saturo*¹⁶⁸ – con protagonista il catechista che a un certo punto dell'opera continua la narrazione al posto di Perpetua – che costituisce tra l'altro «il primo esempio di visione latina dell'aldilà, intesa in senso stretto, che ci offra la letteratura cristiana»¹⁶⁹.

In questa visione troviamo innanzitutto un'immagine paradisiaca per certi aspetti simile alla descrizione apocalittica della Gerusalemme celeste: Saturo descrive infatti un «locum cuius loci parietes tales erant quasi de luce aedificati»¹⁷⁰. Per quanto questo "palazzo" non sia descritto in modo chiaro, è legittimo pensare anche in questo caso a una reminiscenza apocalittica, confermata peraltro

¹⁶³ Si veda a questo proposito CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 66, n. 1.

¹⁶⁴ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 60.

¹⁶⁵ PRUDENZIO, *Hymnus ad incensum lucernae*, vv. 121, p. 29.

¹⁶⁶ L'aggettivo è in realtà qui riferito solo ai piedi danzanti dei beati, ma è comunque interessante notare che già in Prudenzio è presente questa caratterizzazione, peraltro di ascendenza sia classica che apocalittica.

¹⁶⁷ PRUDENZIO, *Hymnus ad incensum lucernae*, vv. 121-124, p. 29.

¹⁶⁸ Saturo è il catechista che, a un certo punto dell'opera, continua la narrazione al posto di Perpetua, e di cui il testo racconta la visione, specificamente in *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 11-14, pp. 118-122.

¹⁶⁹ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 71.

¹⁷⁰ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 12, 1, p. 120.

dai riferimenti – che si trovano poco più avanti nello stesso passo – al trono e ai vegliardi, simboli chiaramente ripresi proprio dall'*Apocalisse di Giovanni*.

Nella *Visione di Saturo* si trova però anche un luogo paradisiaco che si rifà al modello del Paradiso-giardino: si tratta di uno spazio chiuso da un muro e che circonda il Paradiso-Palazzo. Per prima cosa è significativo che questo *hortus* sia collocato «in orientem»¹⁷¹: la notazione non è affatto secondaria – non solo perché si tratta di un chiaro accenno al percorso seguito dal visionario, che introduce quindi una dimensione che va oltre la semplice visione¹⁷² – ma anche perché ricorda le collocazioni del Paradiso terrestre proprio in questo punto cardinale, che avranno grande importanza soprattutto tra XII e XIII secolo, in un periodo quindi molto vicino a Dante.

Ad ogni modo, questo luogo paradisiaco che si trova a Oriente è descritto come uno «spatium grande, quod tale fuit quasi viridarium, arbores habens rosae et omne genus flores»¹⁷³: si tratta insomma di un giardino molto raffinato, caratterizzato peraltro da un «universi odore inenarrabili [...] qui nos satiabat»¹⁷⁴ che diventerà un vero e proprio *topos* delle rappresentazioni paradisiache delle visioni medievali. Già questa visione si distacca insomma dal modello del «jardin d'Eden, toujours présents dans les *Apocalypses apocryphes*»¹⁷⁵, per scegliere al contrario lo schema rappresentativo del *viridarium*, ovvero di un «parc ornamental planté d'arbres et de fleurs»¹⁷⁶ che «s'inspire plutôt des jardins de l'époque»¹⁷⁷.

La *Visione di Saturo* è sicuramente «plus élaborée que celle de Perpétue, le style même en est plus littéraire»¹⁷⁸ come si nota chiaramente anche solo dalla descrizione del Paradiso-giardino che si distacca, per la precisione e per i numerosi dettagli, da quella fornita in precedenza da Perpetua: nella visione onirica di quest'ultima, infatti, troviamo una rappresentazione del Paradiso come giardino, che viene però solo accennata. Nella *Visione di Perpetua* si parla semplicemente di uno «spatium immensum horti»¹⁷⁹ abitato da «candidati milia multa»¹⁸⁰ che riecheggiano l'*Apocalisse*.

L'importanza dell'immagine del Paradiso quale emerge dalla *Visione di Perpetua* sta soprattutto nel fatto che essa, pur non dilungandosi sul piano più propriamente descrittivo, significativamente non rappresenta il Paradiso «comme un paradis-terrestre retrouvé, selon la

¹⁷¹ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 11, 2, p. 118.

¹⁷² Si tratta di un motivo che vedremo «arricchirsi progressivamente, fino a raggiungere le dimensioni del vero e proprio “viaggio” nell'aldilà» (CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 82, n. 14).

¹⁷³ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 11, 5, p. 120.

¹⁷⁴ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 13, 8, p. 122.

¹⁷⁵ AMAT, *Songes et visions*, p. 124.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 122.

¹⁷⁹ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 4, 8, p. 110.

¹⁸⁰ *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 4, 8, p. 110.

tradition des *Apocalypses apocryphes*»¹⁸¹. Il Paradiso di Perpetua è al contrario presentato come un *locus amoenus* di tradizione classica – proprio come in *Saturo* – che peraltro è qui chiaramente intrecciato con il «cadre bucolique [...] de l'idylle»¹⁸², come si evince in particolare dall'immagine di un «hominem canum in habitu pastoris, grandem, oves mulgentem»¹⁸³.

Dei due modelli rappresentativi di derivazione classica ad aver fortuna nei testi successivi sarà soprattutto, come vedremo, quello del *locus amoenus*, che sarà approfondito e sviluppato nelle visioni posteriori alla *Visio Perpetuae*, che a ben vedere – per quanto presenti una descrizione molto indeterminata – include già i due caratteri fondamentali di molte rappresentazioni successive del Paradiso, appunto «la localizzazione in un giardino e la sua sconfinata estensione»¹⁸⁴. Il modello di Paradiso che emerge dalle *passiones*¹⁸⁵ è fondamentale perché è proprio in questi testi che si unificano in modo evidente le principali tradizioni sul luogo paradisiaco che “circolavano” all'epoca – in particolare veterotestamentaria, neotestamentaria e classica (soprattutto bucolica) – creando un modello per l'immagine del Paradiso-giardino a cui si ispirerà gran parte delle visioni successive.

Un contributo fondamentale all'imporsi di questo schema del Paradiso è rappresentato dalla “codifica” che esso ottiene in quanto accolto dai Padri della Chiesa: a utilizzarlo chiaramente sono soprattutto Lattanzio e Ambrogio. Il primo¹⁸⁶ rappresenta un'immagine che risulta molto simile al *locus amoenus* bucolico: Adamo pianta una meravigliosa vigna – «vineam sua manu sevit»¹⁸⁷ – da cui poi «cum primum fructum cepisset, laetus factus bibit usque ad ebrietatem iacuitque nudus»¹⁸⁸; sembra qui dominare, infatti, la *voluptas* che caratterizza proprio il giardino ameno della tradizione classica. Analogamente Ambrogio¹⁸⁹ propone, nel *De Paradiso*, una rappresentazione dell'Eden come terra caratterizzata dalla delizia: «quaedam fertilis, hoc est anima fecunda, [...] hoc est in voluptate vel exercitata terra»¹⁹⁰.

¹⁸¹ AMAT, *Songes et visions*, p. 119.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ *Passio sanctorum Perpetuae et Felicitatis*, 4, 8, p. 110.

¹⁸⁴ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 80, n. 2.

¹⁸⁵ Abbiamo qui analizzato nel dettaglio solamente la *Passio Perpetuae et Felicitatis* vista il suo carattere di esemplarità per tutto il genere; per motivi di spazio non ci soffermeremo invece sugli altri testi di questo tipo. Ci limitiamo qui a ricordare che rappresentazioni paradisiache analoghe a quella di Perpetua e Saturo di trovano, ad esempio, nella *Passio Mariani* o nella *Passio Montani et Lucii*: si veda a questo proposito AMAT, *Songes et visions*, pp. 25-26, 128 e 157.

¹⁸⁶ Si veda LATTANZIO, *Divinae institutiones* II, 13, 4-5, pp. 180-183.

¹⁸⁷ LATTANZIO, *Divinae institutiones* II, 13, 4, p. 180.

¹⁸⁸ LATTANZIO, *Divinae institutiones* II, 13, 5, p. 182.

¹⁸⁹ Si veda in particolare AMBROGIO, *De Paradiso*, 3-4, pp. 52-71.

¹⁹⁰ AMBROGIO, *De Paradiso*, 3, 12, p. 52.

Particolarmente interessante è la rappresentazione del Paradiso quale emerge da un testo anonimo del IV secolo, la *Visio Dorothei*¹⁹¹: in quest'opera il modello del Paradiso-palazzo viene ripreso per costruirvi sopra qualcosa di particolare e diverso dalle figurazioni più canoniche.

Nella *Visione di Doroteo*, infatti, il palazzo paradisiaco è specificamente indicato come un palazzo imperiale in cui Dio è l'imperatore e gli angeli sono funzionari. Tra i testi che analizzeremo troveremo solo in un caso una così chiara coincidenza tra corte terrestre e corte celeste¹⁹²; per il resto il modello qui presente non sembra aver avuto grande fortuna nei testi successivi, probabilmente proprio per l'assenza di una corte "forte" a cui riferirsi¹⁹³.

Collegata alla rappresentazione di un palazzo, o meglio di un edificio più in generale, è la "visione" paradisiaca che si trova nella famosa *Epistola XXII* di Girolamo: all'interno di un testo in cui l'autore cerca di giustificare il suo amore per gli autori classici, si inserisce l'immagine specificamente di un «tribunal iudicis»¹⁹⁴, ovvero di una struttura architettonica caratterizzata da un'incredibile luminosità («tantum erat ex circumstantium claritate fulgoris»¹⁹⁵), che è «simbolo della divinità e manifestazione della sua presenza, e come tale è intesa già nella [...] Gerusalemme celeste»¹⁹⁶.

La fondamentale influenza del testo dell'*Apocalisse* è inoltre ben più evidente in un testo che si trova all'interno dell'epistolario di Agostino¹⁹⁷: si tratta della *Lettera a sant'Agostino* di Evodio di Uzali, epistola del 414-415 in cui Evodio racconta il sogno di una pia vedova¹⁹⁸ a riguardo della morte del figlio di un sacerdote: l'importanza di questo testo sta nel suo essere traccia della credenza popolare circa il Paradiso, inteso come un luogo di grande sfarzo.

Nel sogno, infatti, la donna vede uno splendido palazzo destinato ad accogliere l'anima del giovane: si parla infatti di un «palatium»¹⁹⁹ caratterizzato dal grande splendore («claritas loci»²⁰⁰),

¹⁹¹ Si tratta di un testo greco redatto, appunto, nel IV secolo e pubblicato solo di recente dopo essere stato ritrovato in un papiro; per una concisa ma chiara panoramica su questo testo si veda Fabrizio GONNELLI, *Visio Dorothei* (P. Bodmer XXIX) v. 69, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 67, 1987, pp. 79-81.

¹⁹² Con questo non si vuole certo dire che la *Visio Dorothei* sia un *unicum*: ci sono alcuni esempi di visioni simili, in particolare – come nota Bregni (*Immagini del Paradiso*, pp. 322-323) – nella versione armena della *Dimostrazione della predicazione apostolica*, testo del V-VI secolo che rappresenta analogamente una corte, la cui raffigurazione è anche qui stimolata con ogni probabilità dalla presenza di una forte corte imperiale.

¹⁹³ Non è un caso, infatti, che l'unico altro esempio di visione simile che citeremo è un testo di età carolingia, ovvero del periodo in cui emerge forse la corte più importante e significativa di tutto il periodo medievale.

¹⁹⁴ GIROLAMO, *Epistola XXII*, 30, p. 88.

¹⁹⁵ GIROLAMO, *Epistola XXII*, 30, Ivi.

¹⁹⁶ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 92-93, n. 3.

¹⁹⁷ L'epistola a cui ci si riferisce qui non è quindi di mano di Agostino, ma è a noi conservata all'interno del suo epistolario, in particolare in *Epistola 158*, 3, vol. II, p. 640; ci riferiremo dunque a Evodio come autore del testo, ma le indicazioni in nota vanno riferite alle *Epistolae* di Agostino.

¹⁹⁸ Come fa giustamente notare Ciccarese (*Visioni dell'aldilà*, p. 114, n. 6) si tratta anche di una delle poche visioni medievali con protagonista una donna.

¹⁹⁹ EVODIO DI UZALI, *Epistola 158*, 3, p. 640.

²⁰⁰ EVODIO DI UZALI, *Epistola 158*, 3, p. 640.

secondo un motivo chiaramente ripreso dalla descrizione apocalittica della Gerusalemme celeste; analogamente di influenza apocalittica sono probabilmente anche i personaggi vestiti di bianco che compaiono nella visione, la cui identità non però è chiara.

La grande importanza letteraria della *Lettera* di Evodio di Uzali consiste nel fatto che essa è stata poi utilizzata come fonte sia da Gregorio Magno che da Gregorio di Tours, che hanno ripreso anche da questo testo il *topos* del palazzo-Paradiso.

4.2. Il Paradiso nelle visioni altomedievali

Nelle rappresentazioni paradisiache presenti nelle visioni del periodo altomedievale si nota una chiara “concorrenza” tra il modello del Paradiso-giardino e il modello del Paradiso-palazzo. Come vedremo meglio a breve, oltre al recupero di questi due schemi dalla tradizione, un’ulteriore motivazione di questa contemporanea presenza di entrambi i motivi è individuabile nella significativa compresenza delle due immagini nei *Dialogi* gregoriani – che come abbiamo già notato sono fondamentali per tutte le visioni medievali, dove l’opera di Gregorio è infatti spesso citata come *auctoritas* – che ha sicuramente dato la definitiva “spinta” alla diffusione contemporanea di entrambi i modelli.

L’immagine del Paradiso quale emerge dai *Dialogi* appare, infatti, fortemente influenzata sia dal *topos* del palazzo-città paradisiaca sia dal *topos* del Paradiso-giardino. Per quanto riguarda il modello del Paradiso-palazzo in diversi passi dell’opera di Gregorio Magno si trovano, proprio come nella *Lettera* di Evodio, la visione di “palazzi”, o meglio di dimore preparate per i beati.

Nel caso della visione di un soldato²⁰¹ troviamo il *pons probationis*, oltrepassato il quale si giunge a «amoena [...] prata atque virentia, odoriferis herbarum floribus exornata»²⁰², dove si trovano dei vecchi vestiti di bianco. Più che verso il giardino, l’interesse di Gregorio è in questo caso orientato verso le «mansiones [...] singulae magnitudine lucis plena»²⁰³ che sono destinate ognuna a uno dei vegliardi, accanto a cui veniva costruita un’altra dimora «mirae potentiae»²⁰⁴, fatta con mattoni d’oro.

Il testo mira chiaramente a sottolineare l’elemento di sfarzosità e di grande splendore dei palazzi paradisiaci rappresentati, che richiamano per questo motivo in modo chiaro la ricchezza della Gerusalemme celeste, riecheggiata anche nell’accecante luminosità del luogo. Un aspetto particolarmente significativo di questo passo gregoriano è la rappresentazione di più *mansiones* anziché di un solo palazzo-Paradiso: a Gregorio quest’idea è stata suggerita da *Giovanni* 14, 2 – passo

²⁰¹ Contenuta in GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, pp. 124-134.

²⁰² GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 8, p. 130.

²⁰³ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 9, Ivi.

²⁰⁴ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 9, Ivi.

in cui si parla delle diverse dimore presenti nella casa del Signore – che già Ambrogio²⁰⁵ aveva interpretato come indicazione della diversa retribuzione degli eletti, nonostante l'identica beatitudine di tutti loro. La rappresentazione del Paradiso come molteplicità di dimore per i beati avrà in seguito grande fortuna, e infatti la ritroveremo spesso nei testi visionari successivi, «sempre per influsso di questo passo gregoriano»²⁰⁶.

Nei *Dialogi* gregoriani è anche presente, come abbiamo visto, un'immagine che si rifà al modello del Paradiso-giardino, appunto negli «amoena [...] prata atque virentia»²⁰⁷ che si trovano una volta attraversato il *pons probationis* di cui si è già detto²⁰⁸. Questi prati, abitati dagli «albatorum hominum»²⁰⁹ di chiara derivazione apocalittica, sono caratterizzati dalla presenza di fiori profumati – «odoriferis herbarum floribus exornata»²¹⁰ – e dal generale profumo soave dell'ambiente: «tantusque in loco eodem odor suavitatis inerat»²¹¹.

Il motivo dell'odore piacevole, come abbiamo visto, è presente come motivo letterario fin dalla *Passio Perpetuae et Felicitatis*, in cui si nota già l'unione, che sta all'origine stessa del motivo, tra la cultura popolare, la quale credeva che le anime si nutrissero di odori, e la cultura cristiana «per cui il profumo è espressione della divinità o della santità»²¹², come già nella *Seconda lettera ai Corinzi*²¹³ e nell'*Apocalisse*²¹⁴ stessa. Nei *Dialogi* gregoriani invece il concetto ha una sistemazione coerente, per cui il profumo è da un lato, su un piano naturale, fonte di ristorazione per gli abitanti del luogo, ma soprattutto recupera la sua valenza simbolica di derivazione biblica in quanto «cibo spirituale delle anime»²¹⁵, come si nota in particolare in *Ezechiele*: «in odorem suavitatis suscipiat vos»²¹⁶.

Dell'importanza dell'opera di Gregorio Magno per lo sviluppo del genere delle visioni si è già detto ampiamente²¹⁷: dovremo perciò considerare nuovamente che la presenza di entrambi i modelli in Gregorio sarà una base molto importante per la diffusione delle due immagini nei testi visionari successivi.

Per concludere il discorso sulla rappresentazione del Paradiso in Gregorio Magno dobbiamo però anche sottolineare che – a prescindere dalle differenti immagini utilizzate e dalla diversa

²⁰⁵ Si veda AMBROGIO, *De bono mortis*, X, 45, pp. 741-742.

²⁰⁶ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 146, n. 29.

²⁰⁷ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 8, p. 130.

²⁰⁸ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.2.

²⁰⁹ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 8, Ivi.

²¹⁰ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 8, Ivi.

²¹¹ GREGORIO MAGNO, *Dialogi* IV, 37, 8, Ivi.

²¹² CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 83, n. 22; in questa nota di Ciccarese si possono trovare anche riferimenti precisi ai testi, sia classici che biblici, che dimostrano come il profumo soave avesse i significati di cui si è detto.

²¹³ II *Corinzi* 2, 14-16.

²¹⁴ *Apocalypsis Iohannis* 5, 8.

²¹⁵ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 146, n. 28.

²¹⁶ *Hiezechiel propheta*, 20, 41, p. 1293.

²¹⁷ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.2.

terminologia impiegata – dai *Dialogi* emerge chiaramente che «patria coelestis, le regnum coelorum ou la civitas suprema [...] sont une seule et même chose»²¹⁸, così come l'espressione “seno di Abramo” è raramente utilizzata ed è comunque «assimilée au *regnum coelorum*»²¹⁹. Il termine *paradisus* designa invece in Gregorio specificamente il Paradiso terrestre, che è per l'autore un luogo perduto: egli fa solo un'allusione al possibile ritorno in questo luogo; anche in questo caso, il giardino del Paradiso terrestre viene spesso descritto come se esso fosse assimilabile al *regnum coelorum* stesso, e infatti «le seuls éléments qui [...] évoquent une certaine réalité sont les sons harmonieux, les parfums et la lumière»²²⁰. L'apporto fondamentale dell'autore sta quindi proprio nel fatto di aver unito le diverse tradizioni che si erano formate circa il Paradiso, fornendo un significativo spunto per le descrizioni successive del regno dei beati²²¹.

Allo stesso modo la concezione di Paradiso in Gregorio di Tours è strettamente legata alla dimensione celeste, per cui anch'egli usa diverse espressioni utilizzate in modo sinonimico; anche in questo caso il Paradiso terrestre è inteso come un regno perduto e il *sinus Abrahae* compare solo in relazione alla parabola evangelica. Del resto anche nella sua opera non abbiamo una chiara geografia dell'aldilà, ma semplicemente una collocazione topografica molto vaga, poiché nella concezione di Gregorio di Tours – come in un certo senso anche in quella di Gregorio Magno – «l'Au-delà est un *mysterium* qui peut faire l'objet d'une *revelatio* mais celle-ci se fait suivant un langage symbolique»²²².

Gregorio di Tours dimostra inoltre di aver accolto lo spunto dell'*Epistola a sant'Agostino* di Evodio, in particolare all'interno della *Visione di Salvio*²²³: si tratta del primo testo visionario medievale sorretto semplicemente da un intento squisitamente “narrativo”, per cui la descrizione

²¹⁸ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 426.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Sul ruolo di Gregorio Magno come “unificatore” delle varie tradizioni sul Paradiso si veda l'articolo di Bregni (*Immagini del Paradiso*, pp. 324-327), in cui i *Dialogi* vengono considerati proprio in questa prospettiva. Tuttavia è bene notare che, per quanto l'apporto decisivo di quest'opera – di cui peraltro si è già detto – sia assolutamente innegabile, mi sembra eccessivo, come fa Bregni, voler caricare Gregorio di un così chiaro progetto di unione delle fonti. A mio parere i *Dialogi* riflettono piuttosto la realtà del tempo, che probabilmente era ormai pronta, dopo che la tradizione cristiana “ortodossa” si era ormai stabilizzata (o almeno si era lasciata alle spalle il proliferare di posizioni eretiche dei primi secoli), a integrare i vari modelli descrittivi e concettuali sul Paradiso. Verosimilmente Gregorio non ha mai avuto l'intento di “fissare” un modello: questo aspetto della sua opera può essere considerato come rilevante solo a posteriori; al contrario si dovrebbe prendere in considerazione il fatto che i *Dialogi* hanno un carattere fortemente “didascalico”, che punta a proporre una visione del cristianesimo efficace, ovvero che possa arrivare concretamente al popolo. È a questo carattere dell'opera che, a mio parere, va semmai attribuita l'unificazione dei modelli operata dal suo autore, che “prende” da tutte le concezioni e le immagini paradisiache che circolavano, non tanto per creare una visione d'insieme (che a ben vedere, infatti, manca: i diversi modelli sono espressi da luoghi nettamente distinti e la cui funzione non è chiara, come si è già visto), ma piuttosto per non “lasciare indietro” nulla, così da proporre un'immagine di Paradiso che si possa più facilmente imporre nell'immaginario.

²²² Ivi, p. 434.

²²³ Contenuta in GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, pp. 323-327.

dell'aldilà e la “visione” in sé non sono più elementi accessori o secondari, ma diventano il nucleo stesso del testo. Gregorio Magno è contemporaneo di Gregorio di Tours, ma l'*Historia Francorum* di quest'ultimo è sicuramente anteriore ai *Dialogi*, almeno per quanto riguarda il VII libro²²⁴, in cui si trova la *Visione di Salvio*. La prima visione “letterariamente” concepita è dunque proprio questa: Gregorio Magno è il “padre” del genere perché come si è visto tutti si rifaranno a lui, ma prima dei suoi *Dialogi* Gregorio di Tours ha ripreso «rielaborandolo, l'abbondante materiale che circolava a quel tempo soprattutto nella letteratura apocrifia»²²⁵.

Il contributo di Gregorio di Tours alla successiva letteratura visionaria è enorme: nella *Visione di Salvio* si trovano infatti già tutti gli elementi fondamentali della “cornice” del racconto della visione vera e propria²²⁶; è però anche vero che lo stesso Gregorio di Tours si è a sua volta ispirato all'*Epistola XXII* di Girolamo che abbiamo già analizzato, e anche alla *Vita Martini* di Sulpicio Severo, di cui ugualmente si è già detto.

Ad ogni modo, la rappresentazione del Paradiso qui presente è molto dettagliata: Gregorio di Tours, rifacendosi dunque chiaramente al modello dell'*Apocalisse di Giovanni*, già evidente nell'immagine della «portam luce ista clariorem»²²⁷ attraverso cui Salvio accede a un «habitaculum»²²⁸, rappresenta il palazzo “paradisiaco” come caratterizzato dalla presenza di pavimenti «quasi aurum argentumque renitens»²²⁹, è un luogo «incredibilmente vasto e luminoso»²³⁰, caratterizzato appunto da una «lux ineffabilis»²³¹.

Tutta la descrizione del palazzo-Paradiso è insomma qui esemplata da vicino sul modello della Gerusalemme celeste. Allo stesso tempo Gregorio vi introduce il motivo del profumo che induce sazietà, che ha qui chiaramente – a differenza dei *Dialogi* di Gregorio Magno – la funzione di puro «stereotipo letterario»²³², che infatti è stato traferito come “di peso” dal modello del giardino (in particolare dal *viridarium* della *Passio Perpetuae et Felicitatis*) a cui il motivo è in genere associato, al modello del Paradiso-palazzo, in cui esso risulta decisamente fuori luogo.

²²⁴ Ci riferiamo qui alla cronologia proposta da Vinay, che data il VII libro al 585-586; per la datazione dell'opera si veda pertanto Gustavo VINAY, *Gregorio di Tours*, Carmagnola, 1940, p. 63.

²²⁵ CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni*, p. 252.

²²⁶ Per un'analisi più dettagliata riguardo quest'aspetto si veda CICCARESE, *Alle origini della letteratura delle Visioni*, p. 254.

²²⁷ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, p. 325.

²²⁸ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, Ivi.

²²⁹ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, Ivi.

²³⁰ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 218.

²³¹ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, p. 325.

²³² CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 165, n. 20.

Gregorio di Tours dimostra insomma chiaramente di preferire il palazzo – peraltro presente anche nella già citata visione di Sunniulfo²³³, in cui si parla di una «domus magna [...] dealbata»²³⁴ – come luogo paradisiaco, rispetto al *topos* del giardino. Nella rappresentazione che ne offre Gregorio di Tours il motivo del “palazzo” viene arricchito di diversi elementi, che conferiscono al motivo quel più ampio respiro che gli permetterà di “fare concorrenza”, per usare l’espressione di Ciccarese, all’immagine del Paradiso-giardino.

In un certo senso “sintomatica” di questa concorrenza è la presenza, nei *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta* di Valerio di Bierzo, di entrambi i modelli di Paradiso; in quest’opera databile alla seconda metà del VII secolo viene in qualche modo “cristallizzata” la conflittualità tra due schemi diversi di Paradiso.

Nel racconto della visione del monaco Bonello l’autore si rifà chiaramente al modello apocalittico, a cui però egli aggiunge la sua grande fantasia: l’immagine alla base della rappresentazione è quella che tradizionalmente richiama la Gerusalemme “apocalittica”, ma Valerio introduce molti elementi descrittivi di grande novità e fantasia. Egli non si limita, infatti, a immaginare una dimora costruita «ex auro purissimo, lapidibusque premicantibus pretiosis»²³⁵ e adornata con gemme scintillanti e perle, ma riferisce anche della presenza in essa diverse stanze ben costruite e anch’esse rivestite di oro e arricchite da ornamenti di diversi colori, che disegnano un luogo di «pulcritudo inextimabilis et incomparabilis»²³⁶. Valerio di Bierzo riprende quindi sicuramente il modello del Paradiso-palazzo dell’*Apocalisse di Giovanni*, mediato come ovvio dalle visioni di Gregorio Magno e di Gregorio di Tours, ma crea un ambiente di incomparabile sfarzo e ricchezza, che non si trova in nessuno dei testi visionari precedenti.

Nei *Dicta beati Valeri* troviamo però anche, in particolare nella *Visione di Massimo*, il modello del giardino-Paradiso che viene anche in questo caso arricchito di numerosi e precisi elementi descrittivi, che mirano chiaramente a creare un’immagine iperbolica del *locus amoenus* paradisiaco: esso è infatti rappresentato come un «amenissimum locum, cuius venustissimi decoris speciem, nulla huius mundi pars, nec verno tempore potest habere similem, nec ulla cogitatio eius comparisonem potest adhibere»²³⁷.

²³³ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.3. Si ricorda che la visione è contenuta in GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, IV, 33, p. 166.

²³⁴ GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, IV, 33, p. 166.

²³⁵ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta, De bonello monaco*, p. 288.

²³⁶ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta, De bonello monaco*, Ivi.

²³⁷ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, 1, p. 282.

Il giardino paradisiaco visto da Massimo, oltre a essere illuminato dalla «praeclara lux»²³⁸ che rispende in questo luogo, è caratterizzato dalla presenza di diverse piante e fiori, «diversarum [...] erbarum totus ille iucundissimus pagus varia inmarcesibilium florum specie pictoratus»²³⁹, tra cui si distinguono le ormai topiche rose e i gigli, «liliorum praemicante candore»²⁴⁰.

In questo luogo troviamo inoltre l'elemento del fiume paradisiaco «in quo venustissimi candoris aqua super argenteat relucebat arena»²⁴¹, di cui Massimo può – dietro permesso dell'angelo che gli fa da guida – bere di questa paradisiaca acqua, «velut balsamum fraglans»²⁴². Interessante qui è soprattutto la sottolineatura del tema del fiume, ovviamente antitetico al fiume infernale e desunto dall'*Apocalisse di Giovanni* («fluvium aquae vitae splendidum tamquam cristallum»²⁴³), ma già presente in Prudenzio, e che sarà significativamente ripreso – come vedremo meglio in seguito – nel Paradiso terrestre di Dante.

Una certa importanza per il nostro discorso sulla *Commedia* ha anche la rappresentazione della cima di un «mire pulchritudinis montis»²⁴⁴ che si trova nella visione *De celeste revelatione* dello stesso Valerio, di cui è protagonista l'anacoreta Baldario, motivo per cui questo testo è in genere noto come *Visione di Baldario*. La scelta di collocare il Paradiso sulla vetta di una montagna può essere stata suggerita all'autore dalla “santità” delle montagne per le pratiche ascetiche, nonché dalla volontà di creare un'opposizione tra Inferno e Paradiso analoga a «celle entre le sommet de la montagne et le précipice»²⁴⁵, dove infatti è collocato il regno infernale. Sulla sommità di questo monte, infatti, Baldario ha la possibilità di veder sorgere il sole: Cristo gli aveva ordinato di tornare nel suo corpo, poiché la sua ora non era ancora giunta, ma lo invita a rimanere lì ancora un po' perché i raggi del sole non lo feriscano sulla via del ritorno.

Il visionario vede dunque davanti ai suoi occhi il sole, rappresentato come una grande palla infuocata, che sale da Oriente preceduto da un immenso uccello rosso e con il ventre nero, che sbattendo le ali mitiga la forza dei raggi solari. Nell'*Apocalisse greca di Baruch*²⁴⁶ (III *Baruch*), che come abbiamo visto è un testo ebraico in genere datato all'inizio del II secolo, si trova una scena

²³⁸ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, Ivi.

²³⁹ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, Ivi.

²⁴⁰ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, Ivi.

²⁴¹ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, Ivi.

²⁴² VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, Ivi.

²⁴³ *Apocalypsis Iohannis*, 22, 1, p. 1905.

²⁴⁴ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta*, *De celeste revelatione*, p. 294.

²⁴⁵ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 78.

²⁴⁶ Non si conosce la lingua in cui il testo è stato originariamente scritto: l'opera si è conservata in manoscritti greci e in uno slavo, ma la lingua originale potrebbe essere quella greca, aramaica o ebraica. Su III *Baruch* si veda CIMOSA, *La letteratura intertestamentaria*, pp. 49-50.

simile: a un certo punto il profeta Baruch vede il carro del sole preceduto da una fenice le cui ali ne filtrano i raggi.

È però difficile che Valerio abbia ripreso il motivo direttamente da questo testo, di cui si conoscono infatti traduzioni slave ma nessuna latina; la somiglianza tra i due testi può pertanto essere dovuta al simbolismo che facilmente lega la resurrezione al tema del sorgere del sole: a entrambi questo motivo deve essere stato suggerito dal fatto che, allo stesso modo del sole, «le chrétien est appelé [...] à mourir et ressusciter»²⁴⁷. Come vedremo, questo monte alto e di straordinaria bellezza abitato da «innumarabilium candidatorum [...] seniorum»²⁴⁸ può al contrario ricordare in qualche modo il monte su cui Dante pone l'Eden, anche se nel testo di Valerio di Bierzo il luogo assume una funzione e un carattere molto diversi rispetto a quelli del Paradiso terrestre dantesco.

La rappresentazione del Paradiso come giardino ameno è chiaramente preferita dall'autore di una visione contenuta all'interno dell'opera visigotica *Liber de vitis Patrum Emeretensium (Vita dei Padri di Merida)*, composta intorno alla prima metà del VII secolo. Protagonista della visione è un bambino di nome Augusto, e il racconto è caratterizzato da un grande realismo, che distingue il testo da quelli coevi; anche in questo caso, come nella visione di Salvio, la rappresentazione dell'aldilà è limitata al Paradiso. Come anticipato, il Paradiso è qui costruito quasi esclusivamente sul *topos* del giardino: nel testo della visione si incontra fin da subito la descrizione di un «loco amoeno ubi erant multi odoriferi flores, herbae viridissime, rosae et lilia, et coronae ex gemmis et auro multae»²⁴⁹.

Questa rappresentazione del giardino dimostra una chiara ripresa dei *Dialogi*²⁵⁰ gregoriani, ma presenta allo stesso tempo una significativa aggiunta di particolari, soprattutto per il motivo dei veli, dei «vela holoserica innumerabilia»²⁵¹, che resteranno «un *unicum* anche rispetto alle successive rappresentazioni del paradiso»²⁵², e anche per l'«aer tenuis [...] refrigerans»²⁵³ che rimanda all'idea del *refrigerium* offerto dal Paradiso. Al primo giardino ne segue un secondo, il «vivariolum»²⁵⁴ che sembra riservato a Dio, ma dove Cristo conduce comunque il protagonista della visione: questo luogo viene descritto come un

hortum amoenissimum, ubi erat rivus in quo erat aqua vitrei coloris et secus rivum ipsum silva aromatum, et flores multi fragrantés, redolentesque diversis suavitatis odoribus.²⁵⁵

²⁴⁷ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 86.

²⁴⁸ VALERIO DI BIERZO, *Dicta beati Valeri ad beatum Donadeum scripta, De celeste revelatione*, Ivi.

²⁴⁹ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, coll. 119-120.

²⁵⁰ Si veda in particolare la già citata descrizione in *Dialogi* IV, 37, 8, p. 130.

²⁵¹ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 120.

²⁵² CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 181, n. 7.

²⁵³ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 120.

²⁵⁴ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 121.

²⁵⁵ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 121.

Interessante è soprattutto la presenza del motivo del fiume paradisiaco, che funge qui da “ostacolo” per il protagonista, che infatti non può attraversare il corso d’acqua, ma «soltanto camminare lungo le rive»²⁵⁶.

La preponderanza per il Paradiso-giardino non comporta però, come ovvio, il completo rifiuto del modello paradisiaco legato all’*Apocalisse di Giovanni*, che può infatti essere associato, come in questo caso, alla rappresentazione stessa del giardino ameno. Nel testo ci sono infatti diversi richiami apocalittici: in questo senso va letta la presenza dei seggi – delle «sedes innumerabiles»²⁵⁷ – e della «multitudo candidorum»²⁵⁸, nonché della figura stessa del Cristo Glorioso, la cui rappresentazione a ben vedere è sì di ascendenza apocalittica²⁵⁹, ma anche mediata dalla *Passio Perpetuae et Felicitatis*.

Curiosamente in questa visione si trova anche la rappresentazione – che non avrà in seguito grande fortuna – del Paradiso in chiave di banchetto escatologico²⁶⁰: si assiste qui infatti proprio a un banchetto, che in un certo senso eredita il carattere di splendore della Gerusalemme celeste, poiché tutto ciò che viene servito in quest’occasione è «candidum instar nivis»²⁶¹. Per quanto poco presente nelle visioni medievali, il *topos* del banchetto celeste trova una sua giustificazione nelle parole di Gesù: basti pensare al famoso episodio dell’Ultima Cena, in cui si dice «edatis et bibatis super mensam meam in regno»²⁶².

Una qualche rappresentazione del Paradiso è presente anche nella *Vita sancti Fursei*, in particolare nella cosiddetta *Visio Fursei*: questa visione, come abbiamo già notato²⁶³, lascia in un certo senso in secondo piano l’elemento spaziale-geografico, per dare invece maggiore importanza all’elemento più “teatrale-drammatico” dello scontro tra angeli e diavoli. Nonostante ciò, il testo non è del tutto privo di descrizioni del mondo ultraterreno, che si riferiscono in particolare al luogo paradisiaco, anche perché la visione è del tutto orientata verso i Cieli, in quanto «la structure d’ensemble est de type ascensionnel»²⁶⁴.

²⁵⁶ DRONKE, *Viaggi al Paradiso terrestre*, in *Dante. Da Firenze all’aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000)*, cur. Michelangelo PICONE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000, pp. 93-103, p. 95.

²⁵⁷ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 120.

²⁵⁸ *Liber de vitis Patrum Emeretensium* I, col. 120.

²⁵⁹ *Apocalypsis Iohannis*, 1, 13-15, p. 1882

²⁶⁰ Sul tema del banchetto escatologico si veda CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, p. 181, n. 10; per l’origine del tema in epoca tardoantica si veda invece AMAT, *Songes et visions*, pp. 395-396.

²⁶¹ *Liber de vitis Patrum Emeretensium*, col. 120.

²⁶² *Secundum Lucam*, 22, 30, p. 1651.

²⁶³ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.3.

²⁶⁴ CAROZZI, *La géographie de l’au-delà*, p. 436.

Il Paradiso qui rappresentato è caratterizzato da una «eximia claritate»²⁶⁵ e dallo splendore che si nota *in primis* nelle «alis immensa coruscatione circumfuisis»²⁶⁶ degli angeli. L'eco della Gerusalemme celeste è qui presente in un certo senso nell'idea di splendore e della porta («ostium»²⁶⁷) da cui si accede al luogo, che ricorda una struttura architettonica che, anche se non è un vero e proprio palazzo né tantomeno una città, richiama il modello apocalittico anche per la «magnitudine claritatis»²⁶⁸ che letteralmente “esplode” in questo luogo.

Alla fine del VII secolo si colloca invece il *Liber Prognosticorum Futuri Saeculi* di Giuliano da Toledo di cui abbiamo già parlato: come abbiamo detto in apertura al discorso sulle rappresentazioni del Paradiso, anch'egli identifica il seno di Abramo con il regno dei beati vero e proprio.

In realtà in quest'opera i luoghi paradisiaci sono due: uno è appunto il *seno*, non specificamente definito in modo univoco ma che ha al contrario «plusieurs définitions entre lesquelles il [= Giuliano] refuse de trancher»²⁶⁹, e i Cieli in cui, ancora una volta in modo abbastanza generico, Giuliano colloca la dimora dei giusti. Nel *Liber Prognosticorum* si trova anche un riferimento al Paradiso terrestre, di cui però si dice semplicemente che non è più in uso (così come uno dei due Inferni, che era usato solo prima della venuta di Cristo).

Tra le tante redazioni della *Apocalisse di Paolo* che vengono prodotte nel Medioevo, è di particolare rilievo per la rappresentazione dei luoghi paradisiaci la già citata²⁷⁰ *Redazione VI*, datata in genere all'VIII secolo. L'organizzazione generale del testo originale presenta due schemi strutturali fondamentali: una dimensione verticale-cosmica e una dimensione orizzontale, che colloca Inferno e Paradiso nettamente distinti ai limiti oceanici, rispettivamente a Ovest e a Est. Per visitare questi due luoghi, infatti, Paolo deve scendere alla dimensione terrestre: per quanto questa redazione non aggiunga molto rispetto all'originale per la rappresentazione del Paradiso, essa ne offre una chiara localizzazione terrestre che può aver avuto qualche importanza per le visioni successive e per la ripresa del concetto, appunto, di Paradiso “terrestre”.

²⁶⁵ *Vita sancti Fursei*, 11, p. 291.

²⁶⁶ *Vita sancti Fursei*, 11, p. 291.

²⁶⁷ *Vita sancti Fursei*, 11, p. 292.

²⁶⁸ *Vita sancti Fursei*, 11, p. 292.

²⁶⁹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 92.

²⁷⁰ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.3.

4.3. Un eccesso di modelli per la rappresentazione del Paradiso

La presenza di diversi modelli di Paradiso, come abbiamo chiaramente notato, si nota già nelle visioni dei primi secoli, fino ad arrivare a un punto in cui i “Paradisi” sono così tanti che il loro numero diventa sovrabbondante – come nei quattro luoghi paradisiaci della *Visio Baronti* – o comunque la presenza di più spazi simili porta a una confusione totale circa la loro funzione specifica, come emerge chiaramente dalle *Epistolae* di Bonifacio.

Un’indeterminatezza di questo tipo si trova in un certo senso già nella *Visio Drythelmi*²⁷¹ di Beda, in cui però la situazione sembra essere in un certo senso più “controllata”, poiché la commistione di diversi modelli e la confusione circa la precisa funzione dei luoghi non inficia del tutto una “concretezza” interna dell’opera visionaria. Nella *Visione di Drythelm* è evidente la presenza del modello legato alla Gerusalemme celeste: questo motivo è utilizzato da Beda in particolare per la rappresentazione del Paradiso vero e proprio, ma in realtà solo come ripresa del motivo della luce, «maiolem luminis gratiam»²⁷², associata qui all’ottimo profumo del luogo. Per il resto invece non si ha una vera e propria descrizione del regno dei beati.

Rappresentata con maggiore precisione è invece l’anticamera del Paradiso, che abbiamo già indicato come luogo purgatoriale²⁷³ perché ha una qualche funzione purgativa, ma ben vedere Beda «non dice che fosse quello il Paradiso terrestre»²⁷⁴. È però comunque vero, allo stesso tempo, che per la descrizione di questo luogo di transizione l’autore si rifà chiaramente al modello del Paradiso-giardino: egli parla infatti di un «campus [...] latissimus ac laetissimus»²⁷⁵, caratterizzato dall’elemento topico del profumo paradisiaco («suavitas odoris»²⁷⁶) dovuto alla presenza degli ugualmente tradizionali «vernantium floscolorum»²⁷⁷.

Il giardino ameno presenta inoltre una serie di motivi di chiara derivazione apocalittica, anche se la loro inclusione nella descrizione del Paradiso è spesso mediata ancora una volta dai *Dialogi* gregoriani; un primo elemento è la presenza, in questo luogo, degli «hominum albatorum»²⁷⁸ e dei seggi, ma ad indicare la ripresa dell’*Apocalisse* è soprattutto la forte luce che, anche se inferiore a quella del Paradiso vero e proprio, è comunque più intensa «omni splendore diei sive solis meridiani

²⁷¹ Si ricorda che il testo della visione è contenuto in BEDA, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, pp. 488-498.

²⁷² *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, p. 494.

²⁷³ Cfr. *supra*, cap. I § 3.2.3.

²⁷⁴ GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, p. 67.

²⁷⁵ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, p. 492.

²⁷⁶ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, Ivi.

²⁷⁷ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, Ivi.

²⁷⁸ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, Ivi.

radiis»²⁷⁹, proprio come la luce della Gerusalemme celeste in *Apocalisse* 21, 23, e come anche in Gregorio di Tours²⁸⁰.

Potremmo inoltre considerare come richiamo all'*Apocalisse di Giovanni* anche l'allusione alle «beatorum mansiones spirituum»²⁸¹, ma in realtà Beda – a differenza di Gregorio Magno, che cita le *mansiones* rifacendosi chiaramente al modello apocalittico – non descrive affatto queste dimore, non fa alcuna precisazione sulle caratteristiche di queste abitazioni destinate ai beati in attesa di raggiungere la beatitudine eterna. Nella visione manca in particolare un qualunque riferimento allo splendore delle *mansiones*, che sarebbe fondamentale per ricollegarsi all'*Apocalisse di Giovanni*: se un legame c'è, insomma, si tratta comunque di un richiamo debole e solo accennato.

Ad ogni modo si nota chiaramente come ci sia già in Beda una commistione di modelli tale da rendere difficile una chiara delineazione delle funzioni dei luoghi specifici e del modello a cui si rifanno, ma come abbiamo anticipato la comprensione del testo di Beda non è del tutto inficiata da questa contemporanea presenza di modelli e luoghi diversi.

Il Paradiso della *Visio Baronti* è invece molto eterogeneo e piuttosto confuso: nella visione avuta da Baronto si trova una descrizione dei luoghi paradisiaci che rappresenta qualcosa di molto diverso rispetto ai precedenti che abbiamo analizzato. In questo testo visionario il regno dei beati viene distinto in quattro parti, ovvero in quattro “Paradisi” differenti e scanditi dalla presenza di quattro porte celesti.

Il primo Paradiso è in realtà un luogo in qualche modo “purgatoriale”, o comunque indicante una condizione di beatitudine non perfetta, essendo destinato a tutte quelle anime che «praestolantes diem iudicii, ubi gaudia aeterna plenissimam recipiant»²⁸². Al di là di questa precisazione sulle anime che occupano questo luogo – tra le quali peraltro Baronto riconosce molti confratelli del suo monastero – esso non è descritto in alcun modo.

Il secondo Paradiso è invece abitato da migliaia di bambini biancovestiti e da numerosissime vergini; a livello topografico anche questo secondo ambiente è molto indeterminato, poiché l'unica indicazione chiara che il testo ci fornisce è la presenza di un sentiero, «semitam parvulam»²⁸³, che conduce al terzo Paradiso.

²⁷⁹ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, Ivi.

²⁸⁰ Si veda il riferimento alla «lux ineffabilis [...] omne luce lucidior [...] naturali luce splendidius effulgebat» in GREGORIO DI TOURS, *Historia Francorum*, VII, 1, p. 325.

²⁸¹ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, p. 494.

²⁸² *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 8, p. 383.

²⁸³ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 9, p. 384.

Il terzo luogo paradisiaco, al contrario dei primi due, è descritto con grande ricchezza di particolari: l'anonimo autore della *Visio Baronti* dimostra di voler seguire il modello di Gregorio Magno, come si dice esplicitamente nel testo stesso²⁸⁴, situando in questo spazio molte *mansiones* «laterculis aureis [...] aedificatae»²⁸⁵, che sono inoltre in continuo aumento, come si evince dall'indicazione che «adhuc multorum mansiones aedificabantur»²⁸⁶. Queste costruzioni dorate ricordano lo splendore della Gerusalemme celeste, il cui modello è già presente nella porta che conduce in questo luogo, la quale ha una «similitudinem vitri»²⁸⁷ che richiama il cristallo di *Apocalisse* 21-22. L'autore della *Visio Baronti* ha voluto infatti sottolineare con forza il carattere di sfarzosità, di «claritatem et honore»²⁸⁸ di queste dimore: anche se il modello della “città” splendida non si trova, è pertanto evidente il richiamo all'*Apocalisse di Giovanni*, ovviamente mediato dai *Dialogi* di Gregorio Magno.

L'elemento della luminosità, analogamente di derivazione apocalittica, caratterizza poi la descrizione del quarto Paradiso: anch'esso non viene in realtà mai descritto nel testo, che si limita a indicare la «claritatem in totas partes»²⁸⁹ che impedisce a Baronto di vedere cosa si trova al di là del punto oltre cui al visionario non è concesso di proseguire. A ricordare la presenza del modello dell'*Apocalisse* in quest'opera sono però soprattutto le quattro porte, facilmente ricollegabili al ricordo delle dodici porte della Gerusalemme celeste.

Nel Paradiso di questa visione non compare in alcun modo il modello del Paradiso-giardino: quest'assenza è probabilmente dovuta all'influenza dell'opera gregoriana, che come abbiamo visto già prediligeva la rappresentazione del luogo dei beati centrata sull'immagine del palazzo e delle *mansiones*.

Pur dovendo notare il richiamo ai *Dialogi* di Gregorio, l'interessante novità del testo della *Visio Baronti* rimane comunque innegabile. Sebbene nella descrizione dei luoghi paradisiaci della *Visione di Baronto* sia evidente un carattere fortemente eterogeneo e confuso, è insomma allo stesso tempo doveroso sottolineare «l'originalità di questa concezione del paradiso, suddiviso in quattro zone [...] progressivamente ordinate secondo il grado di intensità di beatitudine che vi si gode»²⁹⁰.

Si tratta significativamente di un elemento che si ritroverà in molti testi successivi, finché esso otterrà una perfetta rappresentazione organica nel *Paradiso* di Dante. L'Alighieri riprenderà anche,

²⁸⁴ Si veda *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 10: qui l'anonimo autore della visione indica esplicitamente il suo rifarsi al modello gregoriano quando, a proposito delle *mansiones*, sembra voler giustificare la veridicità del racconto citando i *Dialogi* di Gregorio Magno: «iuxta quod et sanctus Gregorius in Dialicorum memorat» (pp. 384-385).

²⁸⁵ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 10, p. 384.

²⁸⁶ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 10, p. 385.

²⁸⁷ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 10, p. 384.

²⁸⁸ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 10, p. 385.

²⁸⁹ *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 11, p. 386.

²⁹⁰ CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 271, n. 9.

soprattutto nella struttura del Paradiso ma in un certo senso anche – come vedremo meglio – per il Purgatorio, lo schema del «passaggio attraverso gradi successivi di crescente beatitudine»²⁹¹, che costituisce forse la novità più significativa della *Visio Baronti* stessa.

La quadripartizione del Paradiso in base al sempre maggiore “livello” di beatitudine è quindi da ricondurre all’originalità creativa dell’anonimo autore del testo, che ha voluto strutturare il regno paradisiaco in modo che da un primo Paradiso che è semplicemente un luogo di attesa in vista della gloria eterna, si arriva al quarto e ultimo luogo, il quale rappresenta il culmine della beatitudine stessa, tanto che Baronto non può spingersi fino in fondo a causa della luce accecante che da lì proviene.

Per inquadrare correttamente la rappresentazione del Paradiso che si trova nella *Visio Baronti* bisogna inoltre considerare che nel testo emergere chiaramente una dimensione terrestre quasi sempre presente, anche quando apparentemente ci troveremmo di fronte a luoghi del tutto celesti. Il piano terrestre emerge innanzitutto nel fatto che sorvolando la terra Raffaele e Baronto non si trovano mai a grande distanza dalla superficie, anzi rimangono sempre molto vicini ad essa e spesso introducono delle tappe all’interno del loro percorso; analogamente sulla superficie terrestre viene collocato anche l’ingresso dell’Inferno.

Considerando il Paradiso stesso ci rendiamo conto che anche in questo caso, al di là di alcune allusioni molto sbrigative – in particolare quando si fa riferimento alla dimora celeste di cui si è già detto – che sembrerebbero indicare una collocazione celeste, è in realtà ancora una volta la dimensione terrestre a prevalere. Spingono infatti in questa direzione tutti i riferimenti al percorso compiuto da Baronto e dalla sua guida all’interno dei quattro luoghi paradisiaci: non si parla mai di un procedere in volo, bensì tutto il percorso è fatto a piedi e scandito da porte e costruzioni di diverso tipo, che rimandano chiaramente a un piano decisamente “terra terra”. Come fa giustamente notare Carozzi Baronto entrando in Paradiso sembra «curieusement mettre pied à terre»²⁹², e anzi addirittura la *Visio Baronti* sembra voler comunicare l’idea che «tous les lieux de l’Au-delà sont reliés ensemble par des chemins praticables»²⁹³.

Del resto a indicare l’orientamento del percorso di Baronto su un asse propriamente terrestre è la tematica stessa del pellegrinaggio che è «sous-jacent à toute l’oeuvre, celui du pèlerinage»²⁹⁴: il percorso compiuto dal visionario è strutturato in due parti, l’andata e il ritorno, che richiamano il percorso di un pellegrinaggio. Ad accentuare questo aspetto è il fatto che lo stesso protagonista della

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² CAROZZI, *La géographie de l’au-delà*, p. 444.

²⁹³ Ivi, p. 445.

²⁹⁴ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 157.

visione viene definito un *peregrinus*²⁹⁵, esplicitando chiaramente come debba essere questa la chiave di lettura dell'intero viaggio.

Analogamente confusa e composita è l'immagine del Paradiso che Bonifacio rappresenta nelle sue *Epistole*, in particolare nell'*Epistola X* e *CXV*. Nella prima delle due si trova in particolare un'eco evidente della Gerusalemme celeste, a cui si associa però un altro luogo paradisiaco indicato come il "Paradiso di Dio": i due Paradisi qui presenti sono separati dal *pons probationis* di cui si è già ampiamente detto.

Per quanto riguarda il Paradiso-città, il richiamo al motivo apocalittico è in realtà molto sbrigativo: l'interesse dell'autore è orientato soprattutto verso il Purgatorio. Più che descrivere nel dettaglio la splendida città dei celesti, Bonifacio si concentra infatti sulla descrizione del ponte e del fiume di fuoco, limitandosi a indicare che, una volta superato il *pons probationis* o comunque dopo aver attraversato la distesa di fuoco e pece sottostante, le anime ormai purificate arriveranno a questo luogo paradisiaco. Con la presenza del motivo della «caelestis Hierusalem»²⁹⁶ si spiega comunque il grande rilievo che viene dato da Bonifacio al tema della luminosità: sia le anime che vi accederanno sia la città stessa sono infatti caratterizzate da una «tam magna inmensi luminis claritate et fulgore [...] ut, reverberatis oculorum pupillis, pro nimio splendore in eos nullatenus aspicere potuisset»²⁹⁷.

Non è però ben chiaro come il ponte possa essere una "prova" da superare per passare dal Paradiso alla Gerusalemme celeste; non è strano che il Paradiso vero e proprio venga a coincidere con la città celeste dell'*Apocalisse*, come accadeva infatti già in Ambrogio e Girolamo²⁹⁸, è invece insolito che il ponte sia lo spartiacque tra un luogo paradisiaco e un altro, apparentemente caratterizzato in qualche modo da una beatitudine.

Un'ulteriore "difficoltà" del testo di Bonifacio è l'annotazione secondo cui il passaggio da un luogo all'altro è solo una "possibilità" per coloro che si trovano nel primo luogo paradisiaco, lasciando così intendere – come giustamente nota Carozzi²⁹⁹ – che alcuni potrebbero preferire rimanere nel primo luogo: se pensiamo che il secondo luogo sia comunque in qualche modo "migliore" rispetto al primo, questa possibilità di scelta apparirebbe assolutamente assurda.

In Bonifacio, insomma, «la fonction du Paradis n'apparaît pas clairement»³⁰⁰: per quanto nel testo si dica che le anime devono passare sul ponte in modo da diventare più luminose e poter accedere

²⁹⁵ Si veda in particolare *Visio Baronti monachi Longoretensis*, 13, pp. 387-388.

²⁹⁶ BONIFACIO, *Epistola X*, p. 255.

²⁹⁷ BONIFACIO, *Epistola X*, Ivi; si veda CICCARESE, *Visioni dell'aldilà*, p. 364, n. 21 sul chiaro rapporto tra questa accecante *claritatem* e il motivo analogo che si trova in *Vita sancti Fursei*, 2, pp. 280-281.

²⁹⁸ Si veda a questo proposito AMAT, *Songes et visions*, p. 397.

²⁹⁹ Si veda CAROZZI, *Le voyage del l'âme*, p. 215.

³⁰⁰ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 215.

al luogo paradisiaco vero e proprio, gli elementi su cui è strutturato il primo dei due luoghi – la caratterizzazione di *locus amoenus*, l'odore soave che inonda il luogo, nonché la presenza di una grande moltitudine di uomini beati – evocano chiaramente un Paradiso vero e proprio, esemplato tra l'altro sul modello del Paradiso-giardino.

Bonifacio potrebbe aver recuperato da Ambrogio e Girolamo l'idea di assimilare il Paradiso alla Gerusalemme celeste, unendo poi questo motivo alla bipartizione – già presente nell'*Apocalisse di Paolo* – del regno paradisiaco in un primo luogo dalla funzione di “Terra promessa” e un secondo luogo che rappresenta il Paradiso vero e proprio: la Città di Dio nella visione di Paolo e la Gerusalemme Celeste nell'*Epistola X* di Bonifacio. Sembra dunque che l'autore abbia accolto queste due idee per cercare di «retablir la logique»³⁰¹, in un contesto in cui, come stiamo constatando in modo evidente, si trovavano effettivamente due modelli di rappresentazione del paradiso concorrenti e in qualche modo contrastanti tra di loro.

Nell'*Epistola CXV* di Bonifacio, indirizzata a Lullo, emerge invece l'idea di un Paradiso che, come anche in Beda, ha al suo interno una distinzione in base al diverso livello di merito dei beati. In questo senso abbiamo *in primis* la «*terram viventium et gaudentium*»³⁰² che l'autore descrive sulla base del modello del Paradiso come *locus amoenus*, che è infatti «*plenam odoriferis floribus*»³⁰³, ma di cui non sono indicati altri riferimenti paesaggistici.

A questo luogo seguono poi tre cieli legati tra di loro da un sentiero costituito da un arcobaleno: la logica di questi luoghi si basa ovviamente sul fatto che «*le ciel supérieur est toujours plus beau que celui qu'il domine*»³⁰⁴, ma per il resto anche in questo caso il testo non fornisce descrizioni più precise dei singoli luoghi. L'elemento dell'arcobaleno non si ritrova in molti altri testi visionari, ma la sua presenza può essere giustificata considerato il simbolismo legato a questo elemento all'interno del mondo monastico dell'epoca: in questa prospettiva «*il gioco dell'arcobaleno [...] suggella per l'eternità l'amicizia tra Dio e ogni essere che vive in ogni carne che è sulla terra*»³⁰⁵ (*Gen. 9,16*)»³⁰⁶.

³⁰¹ Ivi, p. 214.

³⁰² BONIFACIO, *Epistola CXV*, p. 404.

³⁰³ BONIFACIO, *Epistola CXV*, Ivi.

³⁰⁴ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 262.

³⁰⁵ Riporto qui in nota il testo biblico quale figura nella *Vulgata*: «*eritque arcus in nubibus et videbo illum et recordabor foederis sempiterni quod pactum est inter Deum et inter omnem animam viventem universae carnis quae est super terram*» (*Liber Genesis 9, 16*, p. 14).

³⁰⁶ LODOLO, *Il tema simbolico del Paradiso*, p. 257.

4.4. La centralità del Paradiso nelle visioni tra IX e XI secolo

Nelle visioni medievali prodotte tra IX e XI secolo si nota un'evidente prevalenza della rappresentazione del Paradiso rispetto ai luoghi infernali: questo aspetto, già anticipato in alcuni testi precedenti – primo su tutti la *Visio Baronti* – dimostra un evidente cambio di mentalità che porta ad allontanarsi dalle visioni Inferno-centriche, in cui semmai si descriveva una condizione variamente “purgatoriale” e al Paradiso era dedicato poco spazio e poca importanza. Non è un caso che, nello stesso periodo, abbiamo già individuato un chiaro aumento della rilevanza attribuita al Purgatorio nei testi visionari di età carolingia e di ambito monastico poi.

È dunque già evidente come in questo periodo si attribuisca più importanza alla beatitudine eterna, nonché alla possibilità di vedere positivamente il futuro umano nell'aldilà: è già in atto, insomma – anche se solo a rilento e con comenti di alti e bassi –, il cambiamento di mentalità, che va nella direzione di una sottolineatura delle possibilità umane di ottenere la felicità (terrena quanto poi, di conseguenza, eterna), che porterà infine al definitivo cambio di segno che Dante attribuirà al suo Purgatorio.

Un significativo esempio di visione Paradiso-centrica è il *Sogno di Eteulfo*, opera visionaria datata appunto al IX secolo, composta da quello stesso Eteulfo di cui abbiamo già analizzato la *Visione di Merchdeorf*³⁰⁷; lo stesso Eteulfo è anche protagonista del sogno-visione.

Quest'opera visionaria è esemplare per le visioni di questo periodo poiché essa si concentra esclusivamente sulla rappresentazione del regno paradisiaco e di cui, come evidente dal titolo, è protagonista l'autore stesso dell'opera. Eteulfo, accompagnato da una guida vestita di bianco, vede infatti un campo descritto secondo il *topos* del *locus amoenus*, al cui interno si trova una città chiusa da mura alte fino al cielo ma con una grande porta sulla facciata.

Una volta entrati in questo luogo, i due protagonisti della visione arrivano a un santuario a forma di croce, che all'interno ha forma circolare ed è tutto circondato da portici più o meno grandi, sopra i quali si trovano delle celle di marmo tutte diverse tra di loro. Al centro del pavimento circolare si trova un altare dorato sormontato da una croce di smeraldo incredibilmente alta e tutta decorata con pietre preziose; di fronte all'altare si trova invece un trono ugualmente d'oro su cui a un certo punto Eteulfo vede seduto un vecchio venerabile, che mostra al protagonista i maestri d'infanzia del visionario: vedere loro è infatti il motivo che soggiace alla visione stessa.

Per la rappresentazione di quest'enorme città l'autore si è chiaramente rifatto al modello della Gerusalemme Celeste, che viene qui ripreso non solo nella strutturazione del Paradiso come città e

³⁰⁷ Cfr. *supra*, cap. I § 3.3.

insieme di costruzioni architettoniche, ma anche per l'elemento sfarzoso che viene continuamente richiamato nella descrizione di questo luogo. Senza voler analizzare nel dettaglio il racconto, peraltro abbastanza confuso, di ciò che concretamente avviene nel sogno, ci limitiamo a notare come il santuario a forma di croce – definito dal vecchio come la futura dimora degli eletti – ricordi molto da vicino la rappresentazione del Paradiso-palazzo di derivazione apocalittica.

Il motivo del Paradiso-palazzo è in qualche modo riecheggiato anche nella *Visio cuiusdam pauperulae mulieris*, testo anonimo del IX secolo ma probabilmente redatto da Heito³⁰⁸, che appartiene al gruppo delle “visioni politiche” di cui si è già detto³⁰⁹ e che “proliferano” letteralmente in quest’epoca.

Per quanto tutto il testo sia caratterizzato da una geografia molto vaga, a un certo punto la visionaria e la sua guida arrivano a un luogo circondato da un muro immenso, che rappresenta un «ricordo del muro di cinta della Gerusalemme celeste»³¹⁰, che indica i nomi di tutti coloro che avranno accesso al «terrestris [...] paradisus»³¹¹, di cui però non ci viene fornita alcuna descrizione specifica.

Il modello dell’*Apocalisse di Giovanni* è evidente anche nel muro che si trova lì accanto, su cui sono scritti i nomi di quelli che avranno accesso a questo luogo paradisiaco: si nota qui infatti un’eco del motivo apocalittico del libro della vita, al cui interno sono segnati i nomi dei giusti. La fonte principale per questo passo sembra però essere l’*Apocalisse di Paolo*, dove come abbiamo visto³¹² l’apostolo vede a un certo punto due colonne d’oro, su cui sono riportati i nomi dei giusti che potranno accedere al luogo paradisiaco che lì si trova.

In qualche modo vicino al *topos* del Paradiso-palazzo è anche il luogo paradisiaco rappresentato nella *Visio Wettini* di Heito: in questa visione si parla infatti di una bellissima struttura «naturali constructione fundata»³¹³, fatta di archi splendidi, «arcubus quasi aureis et argenteis»³¹⁴ enormemente alti e di «pulchritudine incredibili»³¹⁵, così tanto che «nec mente concipi nec ore humano proferri tanti immensitas operis possit»³¹⁶. Anche se Wettini non vede un vero e proprio palazzo, il Paradiso è qui rappresentato come una costruzione di meravigliosa bellezza, adorna di materiali preziosi, che si rifà chiaramente allo splendore caratteristico delle raffigurazioni della *caelestis Hierusalem*³¹⁷.

³⁰⁸ Per l’attribuzione della visione a Heito si veda CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 320.

³⁰⁹ Cfr. *supra*, cap. I § 3.3.

³¹⁰ CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, pp. 400-401, n. 8.

³¹¹ *Visio cuiusdam pauperulae mulieris*, p. 396; cit. in CICCARESE, *Visioni dell’aldilà*, pp. 394-198.

³¹² Cfr. *supra*, § 3.2.

³¹³ HEITO, *Visio Wettini*, 15, p. 271.

³¹⁴ HEITO, *Visio Wettini*, 15, Ivi.

³¹⁵ HEITO, *Visio Wettini*, 15, Ivi.

³¹⁶ HEITO, *Visio Wettini*, 15, Ivi.

³¹⁷ Si veda la descrizione in *Apocalypsis Iohannis* 21, 10.

Chiaramente esemplata sul modello della *Visio Wettini* è la *Visio Rotchari*, anch'essa del IX secolo e dedicata esclusivamente alla visione del Paradiso; l'opera è anonima, ma è probabilmente legata al monastero benedettino nei pressi di Fleury, anche se si è conservata solo in un manoscritto di Reims (all'interno del quale questo testo si trova peraltro collocato tra la *Visio Baronti* e la *Visio Wettini*).

Protagonista della visione è il monaco Rotcario, che – accompagnato da un angelo incredibilmente luminoso – giunge, attraverso un percorso molto “piacevole”, a una «domum immensam et praeclaram non petrarum sive lignorum compositam sed ad throni formam ineffabiliter ordinatam»³¹⁸: si tratta di un luogo paradisiaco pensato ovviamente in relazione al modello del Paradiso-palazzo, a cui si aggiunge il motivo del trono, di derivazione direttamente apocalittica.

Questa prima dimora, abitata da innumerevoli santi, è la residenza di Carlo Magno: si nota qui chiaramente il carattere specificamente “politico” della visione, che più che avere un intento propagandistico sembra semplicemente rispecchiare la situazione dell'epoca, creando un evidente «parallelo tra corte terrena e corte divina»³¹⁹, secondo uno schema che abbiamo già notato nella *Visio Dorothei*³²⁰.

A questa *mansio* ne segue una seconda, dove si manifesta la maestà del Signore, che non viene però descritta in modo preciso: di essa si dice solo che è circondata da numerosi santi. L'anonimo autore del testo dimostra inoltre di essersi ispirato alla *Visio Wettini* nel fatto di non associare il motivo del palazzo esclusivamente alla rappresentazione del Paradiso: come Wetti vede un *opus inordinate coniectum*, così anche Rotcario vede una costruzione caratterizzata da difformità. Nella *Visio Rotchari*, infatti, il *topos* del palazzo è associato anche a una costruzione «tota deformitate repletam»³²¹, dove sono punite molte anime del clero e del popolo, forse pensato anche per accentuare per contrasto l'armoniosità delle prime due *mansiones*, creando una netta «opposition entre un lieu de tourments, difforme, et la demeure des élus harmonieusement construite»³²².

Rimanendo nell'ambiente di Reims, incontriamo la *Visio Bernoldi* attribuita a Incmaro di Reims: in essa il laico Bernoldo vede due luoghi paradisiaci, che riprendono i due modelli fondamentali di rappresentazione del Paradiso. Il primo di questi due ambienti è infatti descritto come un grande palazzo, mentre il secondo è il classico *locus amoenus* caratterizzato da una forte luce e dalla presenza di fiori, dove Bernoldo vede Carlo il Calvo, il quale gli spiega che questo giardino luminoso rappresenta il riposo dei santi, richiamando così il modello del seno di Abramo.

³¹⁸ *Visio Rotchari*, col. 73.

³¹⁹ BREGNI, *Immagini del Paradiso*, p. 323.

³²⁰ Cfr. *supra*, § 4.1.

³²¹ *Visio Rotchari*, col. 74.

³²² CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 343.

In questo secondo luogo il visionario incontra una grande moltitudine di uomini vestiti di bianco che – insieme all’elemento dei seggi, di cui alcuni sono già pronti per coloro che arriveranno in futuro – rappresentano dei chiari riferimenti all’*Apocalisse di Giovanni*.

L’importanza di questa visione sta anche nel fatto di introdurre l’idea che il visionario possa intervenire a vantaggio delle anime che si trovano nell’aldilà: una prima volta Bernoldo riesce a ottenere la salvezza per dei vescovi, e poi nel caso di Carlo il Calvo è grazie a lui che il re passa da un luogo di tormenti al “riposo dei santi”, e la stessa cosa avverrà per diversi altri personaggi. Non ci interessa qui analizzare nel dettaglio il significato più specificamente “politico” della visione, ma piuttosto notare la presenza di diversi luoghi in qualche modo paradisiaci in cui si ritrovano i personaggi “salvati” da Bernoldo.

Chiaramente volta a veicolare il contenuto politico della visione è anche la rappresentazione del Paradiso che si trova nella *Visio Karoli Grossi*: il regno dei beati è qui collocato nella stessa valle del luogo tenebroso ma allo stesso tempo purgatoriale di cui si è già detto³²³. Il Paradiso è descritto secondo il modello del giardino ameno che è però soltanto «décrit sommairement»³²⁴ e collocato ovviamente nella parte destra della valle, dove Carlo vede suo zio Lotario seduto su un enorme topazio e con in testa una corona fatta con un preziosissimo diadema: l’elemento sfarzoso di origine apocalittica è qui rideclinato per rappresentare lo splendore della regalità nel mondo ultraterreno.

La *Visio Karoli Grossi* riprende anche il motivo della luminosità che caratterizza gli angeli, che qui si associa al tema della sfera luminosa che la guida di Carlo ha in mano; la visione descrive infatti così la figura angelica che lo conduce nell’aldilà:

qui me sustulit in spiritu fuit candidissimus, tenuitque in manu sua glomerem lineum
clarissime iubar luminis emittentem, sicut solent cometae facere quando apparent.³²⁵

Un’interessante rappresentazione del Paradiso emerge anche all’interno della *Visione del monaco di San Vaast*, inserita nella *Chronica* di Ugo di Flavigny e di cui abbiamo già parlato a proposito del Purgatorio³²⁶. In questa visione il protagonista, accompagnato da san Michele, vede cinque luoghi ultraterreni; il quinto e ultimo luogo è diviso in due parti: da un lato c’è un luogo di tormento nelle fiamme, mentre dall’altro si trova un luogo di *refrigerium* rappresentato secondo il modello del Paradiso-giardino, come un *locus amoenus* che si estende su una superficie superiore a quella della terra stessa.

³²³ Cfr. *supra*, cap. I § 3.3.

³²⁴ CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 361.

³²⁵ GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta regum Anglorum*, II, 111, 1, pp. 162.

³²⁶ Cfr. *supra*, cap. I § 3.3.

Alla visione di questi luoghi segue un dialogo tra l'angelo e l'anima, in cui viene spiegato il significato dei diversi ambienti, tutti in qualche modo paradisiaci, che si incontrano in quest'ultimo luogo: per prima cosa si trova una «quam pulchram mansionem»³²⁷ di cui l'angelo non rivela la funzione, poi a questa segue un'altra *mansio*, destinata a “Federico”, in cui si può godere solo di un «parvum refrigerium»³²⁸ perché lui non è stato ancora abbastanza buono. Sembra insomma che venga qui ripreso il motivo della presenza di sedi per le anime che abiteranno il luogo in futuro e che cambiano in funzione del loro comportamento sulla terra.

Ci sono poi altre due *mansiones* che vengono indicate da Michele come un primo e un secondo Paradiso: il secondo si dice abitato da Enoch ed Elia, che – secondo una tradizione ben più antica – si trovano in un luogo paradisiaco in attesa del Giudizio finale, momento in cui parteciperanno alla lotta contro l'Anticristo. Segue infatti il racconto da parte dell'angelo su cosa avverrà al momento del Giudizio, strutturato sulla ripetizione decisamente esasperata di un modulo per cui alle continue domande del visionario corrispondono le risposte di Michele, spesso introdotte dalla formula *dico tibi*.

Dopo questo intermezzo, i due si trovano davanti a un terzo luogo paradisiaco, descritto come un'altra «mansio [...] pulcher»³²⁹ che rappresenta, nelle parole dell'angelo, il «refrigerium iustarum animarum»³³⁰, che però il visionario non può vedere in quanto il luogo non sarà aperto «donec veniat dies iudicii Domini»³³¹. Segue una *mansio* abitata da diavoli, a dimostrazione del fatto che anche in questa visione il motivo della dimora non è associato esclusivamente al Paradiso.

Nel *Chronicon* si trova però anche un'altra visione dell'aldilà, anche questa con protagonista un monaco di san Vaast e presente in una lettera dell'abate Riccardo, questa volta datata 1012: ci riferiamo perciò a questo testo come *Visione del 1012*. Nella visione qui contenuta il visionario è nuovamente accompagnato dall'angelo Michele, che “salva” l'anima, la quale si era trovata presso la città infernale ed era stata qui tormentata dai diavoli.

Insieme i due si recano presso il Paradiso, collocato sulla cima di una montagna «ubi per amenissima circumquaque spacia pro unius cuiusque merito in eternam requiem mansura edificabatur mansio»³³². Sulla cima del monte si trovano insomma una serie di *mansiones* la cui descrizione è

³²⁷ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 382-383.

³²⁸ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 383.

³²⁹ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 384.

³³⁰ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, Ivi.

³³¹ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 385.

³³² UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 389.

esemplata sul modello del Paradiso-palazzo, e di cui si dice che sono destinate ai monaci compagni del protagonista della visione.

Successivamente, il *topos* del palazzo paradisiaco è ripreso per la rappresentazione di un *domicilium*, ovvero di una piccola dimora dorata «quasi ex auro purissimo»³³³, con una chiara ripresa dello sfarzo della Gerusalemme celeste, peraltro riecheggiato anche nella presenza della luce “ineffabile” che proviene da questo luogo. Nonostante il carattere lacunoso di questa porzione del testo, si capisce insomma che questa dimora rappresenta il mistero celeste stesso, che il visionario infatti non riesce a vedere se non in minima parte. Accanto al modello di derivazione apocalittica, sembra sia qui presente anche il modello del *locus amoenus*, poiché questo Paradiso è caratterizzato dall’odore soave, dalla «liliorum rosarumque flagrantia»³³⁴.

4.5. Modelli rappresentativi del Paradiso tra XII e XIII secolo

Le rappresentazioni del Paradiso che si trovano nelle visioni del Basso Medioevo sono per noi piuttosto significative perché, cronologicamente ma non solo, più vicine a Dante; a differenza del discorso svolto sul Purgatorio, non ci interessa qui capire a che punto si sia arrivati nella definizione di un concetto, bensì si tratta ora di capire quali modelli di Paradiso poteva incontrare l’autore della *Commedia* nelle manifestazioni a lui più vicine del genere visionario.

Il fatto che questi testi visionari siano stati composti nei secoli appena precedenti la stesura del poema dantesco non costituisce certamente da solo un motivo sufficiente per attribuire a queste opere lo statuto di “fonti” per l’opera di Dante. L’importanza di questi testi sta piuttosto nel fatto che essi ci testimoniano il modo in cui il Paradiso era concepito nell’immaginario collettivo dei secoli più vicini a Dante: tramite l’analisi di queste opere potremo dunque capire quanto il poeta si sia rifatto all’immagine dei luoghi paradisiaci che era dominante nella sua epoca, e quanto abbia al contrario ripreso alcune tradizioni più antiche.

Un primo esempio di visione paradisiaca del XII secolo si trova nella *Historia Dunelmensis ecclesiae* di Simeone di Durham, scritta tra il 1104 e il 1109³³⁵: sono qui presenti, in realtà, ben tre testi visionari, anche se nei primi due testi – che hanno per protagonista rispettivamente Earnan e Eadulf – in realtà la rappresentazione dell’aldilà è limitata.

Nella *Visione di Earnano* l’ambientazione è quella di una chiesa, ma il testo si concentra piuttosto sul tormento dei dannati; nella *Visione di Eadulfo* – in cui analogamente la concentrazione

³³³ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, II, p. 390.

³³⁴ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*, Ivi.

³³⁵ Sulla datazione precisa dell’opera e delle visioni qui contenute si veda l’introduzione all’ed. cit., p. XIX, ma anche CAROZZI, *Le voyage de l’âme*, p. 427 e segg.

è soprattutto rivolta verso le pene infernali – si trova invece un riferimento piuttosto sbrigativo a dei seggi “fioriti”, che curiosamente sembrano unire due caratteristiche derivate dai due modelli fondamentali di rappresentazione del Paradiso: i seggi di origine apocalittica e i fiori che rimandano al motivo del *locus amoenus*.

La *Visione di Boso*, sempre contenuta nell’*Historia*, è invece più interessante per la dettagliata rappresentazione del Paradiso che offre: Boso e la sua guida arrivano infatti a un certo punto presso un muro incredibilmente alto privo di porte e finestre, che ricorda da vicino il modello della *Visione di Drythelm* di Beda. A differenza del modello bediano, però, Boso non può giungere dall’altra parte del muro, bensì egli trova una piccola finestra dalla quale ha la possibilità di osservare i monaci che abitano il *locus amoenus* che si trova dall’altra parte, caratterizzato dall’enorme vastità e dalla tradizionale presenza di fiori che emanano un odore molto piacevole. Il modello del Paradiso-giardino che struttura questa descrizione si ritrova in un altro campo presente nella visione: si tratta appunto di un campo molto vasto, «campum latissimus totius hius provinciae indigenas congregatos»³³⁶.

Ci occupiamo ora invece di tre testi del XII secolo accomunati dalla rappresentazione di un Paradiso chiaramente collocato in una dimensione specificamente celeste: in queste visioni – *Visio Ormi*, *Visio Iohannis Sancti Laurentii*, *Visio Gunthelmi* – si ritrova infatti chiaramente un «contexte aérien»³³⁷. Questi testi ci permettono dunque di notare come la rappresentazione del Regno dei Cieli sia il veicolo fondamentale che permette alla geografia delle visioni medievali di espandersi: nelle rappresentazioni del Paradiso che troviamo qui, infatti, «les éléments célestes prennent une part de plus en plus grande et les visions s’inscrivent dans un univers cosmologique plus ample»³³⁸.

La *Visio Ormi* è in un certo senso legata anch’essa a Simeone di Durham, in quanto è contenuta in una lettera a lui indirizzata e datata al 1126, il cui autore è un prete di nome Sigaro, che ha deciso di inviarla proprio a lui poiché al suo interno si racconta la visione avuta da un ragazzo di quattordici anni che appartiene a una parrocchia che fa capo a Durham.

Nella rappresentazione dell’aldilà della *Visio Ormi* il Paradiso si trova in una dimensione chiaramente celeste: i Cieli veri e propri sono qui separati nettamente dagli altri luoghi, che rimangono «dans un environnement terrestre»³³⁹. Il protagonista e la sua guida si spingono infatti fino allo spazio siderale, dove si trovano le porte del cielo, che richiamano il Paradiso della *Visio Baronti*, descritte come ricoperte da oro e pietre preziose, secondo il modello della Gerusalemme celeste. Qui

³³⁶ SIMEONE DI DURHAM, *Historia Dunelmensis Ecclesiae* IV, 9, p. 131.

³³⁷ CAROZZI, *La géographie de l’au-delà*, p. 462.

³³⁸ Ivi, p. 468.

³³⁹ Ivi, p. 463.

Orm vede una grande moltitudine di angeli, Dio in persona e Cristo che si trova proprio davanti a lui sulla croce, anch'essa dorata e molto sfarzosa.

Interessante è il fatto che Orm e la sua guida visitano successivamente un altro luogo, questa volta specificamente indicato come Paradiso: si tratta di un grande spazio tutto circondato da un muro «quasi [...] marmareo sereno»³⁴⁰, in cui si trovano quattro schiere di santi:

Tous glorifiaient Dieu, vêtus de vêtements blancs et de diverses couleurs. Tous étaient joyeux et parés, mais de manière distincte. Hors du mur, il y avait certains moines et prêtres moins bien parés et moins joyeux que ceux qui étaient à l'intérieur.³⁴¹

Tutte le anime che si trovano in questo luogo sono beate, ma con una chiara gerarchia che prevede diversi gradi di beatitudine, molto simile a quella che abbiamo trovato nella *Visio Baronti*, di cui la *Visio Ormi* riprende infatti anche il motivo della porta celeste.

Nella già citata *Visio Iohannis Sancti Laurentii* il Paradiso si trova ugualmente nei Cieli: Giovanni arriva a un cerchio celeste, di fronte al quale rimane bloccato a contemplarne la meraviglia. Anche in questo caso, come nella *Visio Ormi*, segue la visione delle pene infernali, e qui anche dei luoghi specificamente purgatori, per poi tornare infine a concentrarsi di nuovo sul Paradiso.

In questo secondo caso il regno paradisiaco viene descritto più dettagliatamente: il protagonista della visione vede

maximam spheram [...] coloris aurei, non adeo rotunda, sed longa et ductilis, cuius magnitudo erat quasi longitudo et latitudo alicuius maximi templi.³⁴²

In quest'occasione Giovanni può anche assistere a un vero e proprio concerto celeste, che sembra ricordare molte immagini rappresentanti l'armonia celeste che si troveranno nel *Paradiso* di Dante:

resonare coeperunt vocolae modo mirabili quasi de fistulis aeris, si forte consonarent cytharaedis cytharizantibus in cytharis suis. Et cum huic concentui paulatim rebolanti delectabiliter intenderet, repente a superiore vertice volventis sphaerae similes reddi coeperunt voces.³⁴³

Particolarmente incentrata sulla rappresentazione di un Paradiso fortemente caratterizzato come “celeste” è però soprattutto la *Visio Gunthelmi*: si tratta del racconto della visione di un novizio cistercense di nome Gunthelm, contenuto nella *Chronica* di Elinando di Froidmont e datato 1161. Dell'opera esiste però anche almeno una redazione più lunga, che spesso ha come titolo *Visione di Guglielmo*; alcune di queste redazioni si trovano nei manoscritti del *Liber de miraculis* di Pietro il Venerabile. In realtà l'autore del testo è però assolutamente anonimo e non dà alcuna indicazione di sé nell'opera, così come ci fornisce poche indicazioni del visionario, di cui sappiamo solo che è

³⁴⁰ *Visio Ormi*, p. 81.

³⁴¹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 435.

³⁴² *Visio Iohannis Sancti Laurentii*, col. 182.

³⁴³ *Visio Iohannis Sancti Laurentii*, col. 182.

inglese e conosciuto per la grande forza fisica: Gunthelm doveva fare penitenza per aver offeso Dio e perciò, su consiglio dell'abate di un monastero cistercense, si reca in questo monastero per scontare i suoi peccati, salvo poi cambiare idea decidendo di andare in pellegrinaggio a Gerusalemme, che era in realtà il suo piano iniziale.

Una notte a Gunthelm appare san Benedetto e i due insieme arrivano nei Cieli, dove trovano una scala stretta e ripida, la cui estremità si perde nell'atmosfera; su ciascuno scalino si trovano quattro diavoli, che tentano di ostacolare coloro che cercano di salire, e infatti così fanno con il visionario. È evidente qui il modello della *scala Jacobi*, che infatti come in quel caso conduce proprio al Paradiso. Ad ogni modo l'autore della visione introduce diversi elementi di originalità, tra cui la presenza dei diavoli sugli scalini; il protagonista e la guida riescono, dopo aver risalito la scala, ad arrivare fino alla zona di puro etere dove si trova un *locus amoenus* verdeggianti e piacevole: in questo luogo si trova una cappella sospesa in aria, che riprende il motivo del Paradiso-palazzo.

Questa dimora è piccolissima all'apparenza, ma in realtà è incredibilmente ampia all'interno: qui si trova un'assemblea di uomini vestiti di bianco seduti ai lati, che sono come ovvio un chiaro riferimento apocalittico, presieduta dalla Madonna, dalle vesti dorate e splendente come il sole, descritta insomma con lo sfarzo di solito associato nelle visioni al modello della Gerusalemme celeste.

Dopo un dialogo con quest'ultima, Gunthelm e la sua guida escono dalla dimora e attraversano il *locus amoenus*, abitato da una grande moltitudine di monaci e di novizi, di cui solo alcuni hanno una corona in testa, forse ad indicare un diverso grado di beatitudine, anche se il testo non lo specifica; anche qui si assiste a un dialogo tra i due protagonisti della visione e le anime che abitano il luogo, ma non ci dilungheremo su questo.

Il visionario, ora accompagnato da Raffaele, si reca poi al Paradiso, rappresentato secondo il modello della Gerusalemme celeste da una grande città circondata da mura splendide e dorate, con una porta ornata di pietre preziose. All'interno di questa città si trova un *locus amoenus* più ampiamente descritto³⁴⁴: esso è caratterizzato dalla presenza di piante, alberi, uccelli, fiori, frutti e corsi d'acqua, in particolare infatti si trovano in questo Paradiso una bellissima fontana, collocata sotto un albero, da cui sgorga un rivo, da cui nascono i quattro fiumi che irrigano tutto il Paradiso.

Il novizio viene poi condotto presso un albero incredibilmente alto, sopra il quale si trova Adamo, descritto come un uomo gigantesco e di grande bellezza; interessante è la notazione secondo cui l'abbigliamento del primo uomo si arricchisce man mano che aumentano i meriti degli uomini, cosicché quando egli sarà completamente vestito il numero degli eletti sarà completo e arriverà dunque la fine del mondo.

³⁴⁴ Il motivo della duplicazione del *locus amoenus* paradisiaco è presente già in Beda e in Bonifacio, ma sembra che nel caso della *Visio Gunthelmi* si tratti di due luoghi nettamente distinti, rappresentanti tra l'altro rispettivamente due parti del testo dalla funzione ben diversa (si veda a questo proposito CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 482).

Dopo una visita all’Inferno, Gunthelm torna *ad superiora loca*, dove vede un angelo incaricato di condurre e reggere il sole; la guida gli spiega il profondo amore di Dio per le sue creature e come l’angelo posto a guida del sole sia la testimonianza stessa di questo amore, poiché analogamente ogni uomo ha un angelo incaricato di occuparsi di lui.

Come si nota dall’analisi condotta su quest’opera, è evidente che il testo visionario in questione presenta diversi elementi che possono ricordare da vicino il Paradiso terrestre di Dante, e perciò su questo punto torneremo in seguito; per il momento ci limitiamo a notare che la *Visio Gunthelmi* fornisce una descrizione del Paradiso che, per originalità e precisione descrittoria, si pone senza dubbio ai vertici del genere delle visioni dell’aldilà.

Un elemento particolarmente originale della *Visio Gunthelmi* è proprio la presenza della scala che conduce al Cielo, anche se in realtà questo motivo si trova già nella *Visio Bernardi*: si tratta di una visione della fine dell’XI secolo contenuta nella *Chronica* del monastero di Petershausen³⁴⁵, nella diocesi di Costanza.

Il visionario protagonista della *Visione di Bernardo* è un ecclesiastico a cui è concesso di vedere in sogno una scala che ha origine da una sfera infuocata e che scende dal cielo verso la terra: dopo aver oltrepassato l’«*examinatorius ignis*»³⁴⁶ gli uomini che si arrampicano sulla scala possono entrare nei Cieli. Si tenga però presente che nella *Visio Bernardi* il motivo della scala celeste è utilizzato in modo diverso rispetto a quanto abbiamo visto per la *Visio Gunthelmi*: nel caso di Bernardo, infatti, la scala non ha in sé una funzione probatoria come in Gunthelm, bensì qui l’elemento probatorio si colloca solo sulla sommità della scala stessa, nel fuoco “esaminatore” che le anime devono superare.

Nella *Visio Alberici* troviamo un Paradiso che è significativamente legato in modo stretto a uno dei luoghi purgatoriali che si trovano in questa visione. Questo luogo paradisiaco – che si trova dopo il campo di spine, attraversato dalle anime per essere purificate, di cui abbiamo già parlato – è rappresentato come un altro campo, questa volta però descritto come *locus amoenus*: qui le anime purganti vengono ristabilite e guarite dalle loro ferite. Il campo ameno, che si trova molto in alto e vicinissimo al cielo, è infatti definito come un luogo di *refrigerium*, dove si trovano le anime dei giusti, ma non rappresenta comunque il Paradiso vero e proprio: esso si trova infatti al centro di questo luogo e le anime potranno accedervi solo dopo il Giudizio finale.

Non verranno sottoposti a giudizio i santi che “abitano il sesto cielo”, ma tutti coloro che si trovano attorno al Paradiso verranno giudicati; nel frattempo, le anime dei giusti sono già classificate

³⁴⁵ Questo testo è infatti spesso indicato come *Casus monasterii Petrishusensis*, ma qui utilizzeremo il titolo *Visio Bernardi*, per dare importanza al visionario e per uniformità con le altre opere considerate.

³⁴⁶ *Visio Bernardi*, p. 652.

in base ai meriti, come si nota dalla loro disposizione nel campo. Nel Paradiso vero e proprio, chiamato Neptalim, si trova l'albero della vita di Adamo ed è abitato da Abele, Abramo, Lazzaro e il buon ladrone che si trovava con Gesù Cristo sulla croce. All'esterno di questo luogo si trova anche uno splendido letto su cui Alberico vede due preti vestiti con ornamenti sacri e con in mano gli incensieri.

Allo stesso tempo però la *Visio Alberici* inserisce il Paradiso vero e proprio in una dimensione celeste, analogamente alle visioni "aeree" di cui si è detto sopra, anche se qui l'aspetto celestiale della rappresentazione è ulteriormente accentuato dal realismo con cui, al contrario, sono descritti i luoghi precedenti a questi "cieli", che rappresentano un «espace visiblement terrestre ou souterrain»³⁴⁷ caratterizzato inoltre dal grande «realisme des descriptions»³⁴⁸.

Successivamente Alberico vede infatti proprio i diversi cieli, a partire dal primo, che sono chiamati con il nome dei pianeti corrispondenti: sono quindi descritti ampiamente tutti e sette i cieli, l'ultimo dei quali è sede del trono di Dio, davanti al quale i cherubini cantano incessantemente. Il sesto cielo è invece, come si è già visto, la sede dei santi, ma anche di tutti gli angeli e degli arcangeli, nonché degli apostoli, dei martiri e delle vergini.

Tutta la seconda sezione della *Visio Alberici*, divisa in due parti dal ponte purgatoriale e nettamente diversa dalla prima, dedicata all'Inferno, si concentra insomma sulla rappresentazione del Paradiso, che consiste in realtà in una serie di luoghi: il campo ameno, il Paradiso che si trova al centro di questo campo e i sette cieli. Di questi tre luoghi il primo ha chiaramente la funzione di "anticamera" del Paradiso, in un certo senso come nella *Visio Drythelmi*, e anche se gli altri due sono indicati genericamente come paradisiaci, si può facilmente interpretare il primo come Paradiso terrestre, il secondo invece come Paradiso celeste.

Nella *Visio Tnugdali* il Paradiso è invece chiaramente collocato in una dimensione terrestre, così come tutta la visione si situa «dans un milieu terrestre»³⁴⁹. In questa visione troviamo in particolare il *topos* del Paradiso-giardino associato a un luogo purgatoriale: come già in Beda e nella *Visio Alberici*, un luogo descritto secondo tutte le caratteristiche tipiche del *locus amoenus* paradisiaco è in realtà sede dei *non valde boni*, che sono stati liberati dalle pene dell'Inferno. Questo aspetto, particolarmente significativo per l'evoluzione del concetto di Purgatorio, può aver avuto – come noteremo meglio in seguito – una qualche influenza sull'idea che Dante avrà del regno intermedio e del Paradiso terrestre.

³⁴⁷ CAROZZI, *La géographie de l'au-delà*, p. 469.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 471.

Per quanto riguarda invece la struttura del Paradiso vero e proprio, la *Visio Tnugdali* riprende la scansione in porte della *Visio Baronti*, qui però rideclinata nella presenza di una serie di mura, che si rifanno chiaramente – anche considerato lo splendore che le caratterizza – al modello paradisiaco della Gerusalemme celeste. Subito dopo questo giardino purgatorio, Tnugdali giunge infatti significativamente presso un muro argenteo senza porte o finestre, che comunque il visionario riesce, non sapendo bene in che modo, ad oltrepassare: dall'altra parte si trova un altro *locus amoenus* splendido, abitato da una moltitudine di uomini e donne e che si dice “conservato” dal sacramento del matrimonio, di cui l'angelo tesse le lodi.

Un secondo muro, questa volta dorato, racchiude un luogo pieno di seggi magnifici su cui si trovano gli uomini puri e i martiri, che cantano incessantemente l'*alleluia*. In questo stesso luogo si trovano anche dei *castra* e delle dimore magnifiche, sotto le quali si trovano monaci e monache: si nota qui una chiara ripresa del modello del Paradiso-palazzo, rideclinato qui nella presenza di una serie di *mansiones*. Oltre questo luogo si trova un albero immenso ricoperto di fronde, fiori e frutti: sotto di esso, ancora una volta all'interno di celle costruite in oro e avorio, si trovano i costruttori e i difensori della Chiesa, di cui infatti l'albero è immagine esemplare. Si trova ora un terzo e ultimo muro, questa volta costruito con pietre preziose, al cui interno soggiornano i nove ordini degli angeli.

La *Visio Tnugdali* è un testo particolarmente significativo poiché, tra le altre cose, sottolinea che il Paradiso che vi si trova rappresentato è assolutamente vuoto, se si eccettua la presenza di qualche angelo che si limita a dare alcune informazioni ai “viaggiatori”: ciò dipende ovviamente dal fatto che «humans, after the Fall, have lost their right to enter paradise before their salvation»³⁵⁰. Questo elemento, che accomuna la *Visione di Tnugdali* a diversi altri racconti visionari, contrasta con molte altre descrizioni del Paradiso che abbiamo già analizzato, in cui al contrario il Paradiso è affollato da una grande moltitudine di abitanti.

Heck tenta di spiegare questa duplice e opposta concezione, apparentemente incomprensibile, da un lato con la considerazione che nel periodo medievale circolavano in effetti due idee opposte sull'argomento in questione, dall'altro col fatto che tale incongruenza di fondo dipende dalla presenza, nella riflessione cristiana, di quel doppio giudizio dell'anima, subito dopo la morte e uno al momento del Giudizio finale, di cui si è già visto. Come esistono due giudizi, così si può infatti pensare sia che si debba aspettare «until doomsday to reach eternal bliss and paradise»³⁵¹, sia che al contrario sia possibile «reach eternal bliss directly after death»³⁵²; a prevalere sembra essere però,

³⁵⁰ SIMEK, *Paradise in Western medieval tradition*, p. 205.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Ibidem.

soprattutto nella mentalità popolare, l'idea che tra i due momenti di giudizio «only very few, if any, souls were allowed access to paradise»³⁵³.

Nel *Purgatorio di San Patrizio* si trova una rappresentazione dettagliata dei luoghi paradisiaci: il cavaliere Owein, una volta uscito dai luoghi penali, si trova davanti a un muro molto alto, come si capisce diventato ormai un *topos* delle rappresentazioni paradisiache, che ha solo una grande porta chiusa, che richiama nel proprio splendore l'immagine della Gerusalemme dell'*Apocalisse*, in quanto essa è, appunto, ricoperta da metalli e pietre preziose.

All'arrivo del visionario, la porta si apre e quando egli entra una processione di uomini di tutti gli ordini, di diverse età e di entrambi i sessi, viene a lui incontro: tra questi uomini ci sono due arcivescovi, che conducono Owein all'interno di questo *locus amoenus*. Le guide spiegano al cavaliere che il luogo in cui si trovano è il Paradiso terrestre di Adamo che, come si evince dalle loro parole, è destinato alle anime di «quelli che, dopo le pene purificatrici, giungono al riposo e alla gioia ma non sono ancora degni di ascendere al cielo»³⁵⁴. Si tratta ovviamente di un ambiente che, almeno per certi aspetti, è anche “purgatoriale”, o meglio legato all'idea di un seno dei giusti, poiché si tratta infatti di «un'anticamera del cielo in cui le anime conoscono il “riposo” e anche la gioia prima di accedere alla beatitudine definitiva»³⁵⁵.

Usciti da questo luogo, Owein e le sue due guide arrivano presso una montagna sopra la quale il cielo è del colore dell'oro: è qui che si apre la porta del cielo, dalla quale discende una fiamma che copre il paradiso intero, e un raggio che illumina ciascuno singolarmente, compreso lo stesso Owein. Si tratta della manna che Dio concede ogni giorno agli abitanti del Paradiso, e che reca in tutti una grande dolcezza.

Al di là della rappresentazione specifica del Paradiso che si trova qui, il *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* ha una grande importanza poiché non solo collega chiaramente il Paradiso alla dimensione terrestre, ma addirittura a uno specifico luogo, ovvero a Lough Derg nel nord dell'Irlanda, dove appunto si trova la grotta di cui parla il testo e che permette di avere l'esperienza visionaria.

Proprio come nelle due visioni precedenti – la *Visio Alberici* e la *Visio Tnugdali* – anche nella *Visione di Owein* si trova quindi una struttura che prevede la presenza di un muro «au-delà duquel se trouve le Paradis terrestre»³⁵⁶; allo stesso modo questi tre testi dimostrano la stessa attenzione specifica per il Paradiso, nella cui rappresentazione le opere in questione hanno infatti una grande

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 50.

³⁵⁵ Ivi, p. 51.

³⁵⁶ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 607.

originalità descrittiva. È inoltre interessante notare che tutti e tre i testi, pur presentando «une distinction entre la destination des justes et celle de saint»³⁵⁷, concordano sulla rappresentazione del Paradiso terrestre, che è presente nel campo dei giusti di Alberico, nel luogo destinato ai *non valde boni* di Tnugdall e nel Paradiso terrestre vero e proprio visto da Owein.

Nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais si trova invece un interessante testo visionario, che viene fatto risalire dall'autore al 1146 e che è in genere indicato come *Visio Guillelmi pueri (De revelatione inferni facta Guillelmo puero)*³⁵⁸: protagonista è infatti un bambino di nome Guglielmo che, insieme alla sua guida, vede sette luoghi di pene per trovarsi infine di fronte al tradizionale muro, che i due attraversano come per magia in un istante.

Dall'altra parte si trova una dimora, costruita sul modello del Paradiso-palazzo, di forma rotonda e con dodici porte, chiaro richiamo a quelle della Gerusalemme celeste: per riprendere il modello apocalittico l'autore mette la coerenza "spaziale" in secondo piano e infatti la forma circolare dell'edificio «non gli impedisce di precisare che tre delle sue dodici porte guardano a est, tre a ovest e così via»³⁵⁹.

All'interno la costruzione si rivela immensa e ospita dieci schiere di beati disposte in base al diverso livello di beatitudine. I richiami all'*Apocalisse di Giovanni* non si limitano alle porte, bensì si ritrovano anche nello sfarzo con cui è descritto l'altare che si trova presso la porta orientale: di fronte a questo altare si trovano degli uomini splendidi, che hanno il compito di servire un altro uomo, che porta sulla sua testa una corona d'oro con dodici croci, anch'esse dorate. Proprio alla fine della visione ci viene rivelato che il visionario è Guglielmo di Norwich, ma è strano che questa visione «ne figure ni dans la vie ni dans le recueil des miracles de Guillaume»³⁶⁰: è probabile che questo testo sia semplicemente un *exemplum*, forse presentato dallo stesso Elinando in una forma già ridotta, «prêt à être incorporé dans un sermon»³⁶¹.

Nella *Visio Godeschalci* sono rappresentati due diversi luoghi in qualche modo "paradisiaci", che sono collocati al termine della via mediana e della via che conduce al cielo, all'interno di quell'originale schema a *trivium* presente in questa visione e di cui si è già detto. La via centrale, riservata alle anime dei non troppo buoni né troppo cattivi, si fa a un certo punto più larga e

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ È importante notare che, nonostante la somiglianza dei titoli, questa visione non corrisponde affatto alla *Visio Gunthelmi*, ma costituisce un vero e proprio testo a sé stante: si veda in proposito MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 267.

³⁵⁹ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 219.

³⁶⁰ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 613.

³⁶¹ Ivi, p. 614.

verdeggiante: qui, a lato del sentiero, si trova una costruzione ricca e con diverse finestre, a cui sono affacciati uomini vestiti di bianco e che è abitata da una moltitudine di uomini gioiosi.

Il modello del Paradiso-palazzo qui chiaramente adottato viene ripetuto altre due volte: più avanti infatti si trovano una seconda *mansio* «encore plus belle et plus grande»³⁶², e successivamente ancora un vero e proprio palazzo regale, «surpassant les deux précédentes en ampleur et en richesses»³⁶³. È però chiaro come questo motivo si leghi strettamente a quello del Paradiso-giardino: a questo tema si riferisce infatti già la caratterizzazione del sentiero come “verdeggiante”, e inoltre al *locus amoenus* rimanda anche l’odore soave che Gottschalk sente per tutti e tre i giorni di cammino su questa via. Alla fine di questa strada si incontra un altro luogo paradisiaco, caratterizzato dalla luce accecante di memoria apocalittica: si tratta infatti di un «univers fulgurant»³⁶⁴ dove non tramonta mai il sole.

Da questo punto in avanti, le due redazioni del testo presentano dettagli diversi e una precisione descrittiva di volta in volta più o meno consistente nei diversi casi: in relazione al luogo incredibilmente luminoso, infatti, solo la redazione A specifica che – anche se il visionario non lo sa – si tratta del terzo cielo “empireo”. Allo stesso modo a proposito della grande basilica a forma di croce che si trova subito dopo, secondo il redattore A essa ricorda un palazzo reale, mentre secondo la redazione B la sua struttura è più simile a quella di un monastero.

Intorno a questa costruzione si trovano moltissime *mansiones* destinate al riposo delle anime; sulla cima della basilica Gottschalk vede l’evangelista Giovanni. Segue a questo punto la visione di una città meravigliosamente costruita, abitata da una grande moltitudine di uomini gioiosi. È curioso notare che non sappiamo se gli abitanti di tutti questi luoghi paradisiaci siano prima passati per una purgazione, mentre si nota chiaramente l’«absence de toute hiérarchie parmi les élus»³⁶⁵.

Il racconto della *Visio Edmundi* presenta diversi luoghi paradisiaci: si trovano qui le tradizionali *mansiones* molto belle, che richiamano il modello del Paradiso-palazzo, ma anche un immenso muro di cristallo, che si rifà al modello apocalittico della Gerusalemme celeste, che può essere oltrepassato per mezzo di una porta brillante con una grande croce, che si alza o si abbassa per permettere o impedire il passaggio.

Grazie alla sua fede in Dio, Edmund riesce a arrivare dall’altra parte, dove vede un luogo caratterizzato da uno splendore inimmaginabile e da una luce soprannaturale, che ancora una volta rimanda all’*Apocalisse di Giovanni*; qui si trova anche il trono di Dio, che si trova qui rappresentato

³⁶² Ivi, p. 616.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Ivi, p. 618.

sotto un aspetto umano. Nonostante la presenza di queste immagini che rimandano chiaramente al Paradiso, bisogna notare che la *Visio Edmundi monachi de Eynsham* «ne décrit pas vraiment les lieux paradisiaques»³⁶⁶, supportando questa scelta con l'artificio narrativo per cui si dice di non poter descrivere il luogo in considerazione del suo troppo grande splendore.

Particolarmente interessante è la rappresentazione del Paradiso offerta dalla *Visio Thurkilli*: come si è già notato analizzandone i luoghi purgatori, si tratta di una visione che punta all'accostamento di luoghi diversi, più o meno con la stessa funzione, senza dimostrare alcuna preoccupazione di unificarli in un solo regno chiaramente definito. Proprio nel caso dei luoghi paradisiaci notiamo infatti la presenza di ambienti che sembrano quasi essere “doppioni” uno dell'altro: un perfetto esempio di ciò ci è offerto dalla descrizione del Paradiso secondo il modello del Paradiso-giardino, che infatti è presente nella *Visione di Thurkill* in più di luogo.

Questo motivo si trova sia nel prato eternamente verdeggianti che si trova all'interno della Basilica di Santa Maria, su cui passeggiano delle anime di giusti vestite di bianco, sia nel *locus amoenus* che Thurkill vede dopo essere uscito dalla “chiesa purgatoriale”. In questo secondo caso si tratta chiaramente di una rappresentazione del Paradiso terrestre, caratterizzato dalla presenza di una sorgente da cui si originano i quattro rivi di memoria biblica, che qui sono però di colori diversi e che si riuniscono poi a formare un fiume.

Vicino al corso d'acqua si trova un albero enorme e magnifico, sul quale si trova Adamo, vestito come nella *Visio Gunthelmi*, da cui viene anche ripresa l'idea che il vestito del primo uomo sia arricchito dai meriti degli eletti, e che quando sarà completo indicherà il momento della fine del mondo. Su Adamo si aggiunge qui anche il curioso dettaglio per cui egli piange con un occhio per i figli perduti, ma ride con l'altra parte del viso per quelli salvati, ad indicare ancora più chiaramente come la sua figura rispecchi l'umanità intera.

Allo stesso modo del motivo del *locus amoenus*, anche il *topos* del Paradiso-palazzo viene utilizzato più di una volta nella *Visio Thurkilli*, sempre in relazione a un luogo in qualche modo “paradisiaco”, anche se non sempre in senso stretto. Vanno lette in questo senso le rappresentazioni delle diverse costruzioni che si trovano in questo testo.

Le due chiese principali della visione richiamano infatti chiaramente il modello del Paradiso-palazzo: nel caso della Basilica di Santa Maria però siamo di fronte a un luogo composito, non solo paradisiaco ma al contrario ospitante gruppi molto diversi di anime; nel caso della chiesa di Montjoie, invece, ci troviamo di fronte a un vero e proprio Paradiso: si dice infatti che quest'edificio ha la possibilità di salvare il mondo intero. All'esterno di questa chiesa si trovano, come abbiamo già visto,

³⁶⁶ Ivi, p. 620.

le anime che sperano nella salvezza, mentre all'interno essa è abitata da molte anime brillanti, che peraltro – secondo il tema ormai tradizionale della disposizione in base al grado di merito – sono più luminose man mano che ci si avvicina alla parte est della costruzione: in particolare esse sono divise in tre grandi *mansiones*, anche se tutti possono godere del concerto dell'armonia celeste.

Anche nella *Visio Thurkilli*, inoltre, il motivo del palazzo non è utilizzato in modo univoco per rappresentare il Paradiso, bensì esso può caratterizzare anche un luogo infernale: dopo la visione del fuoco purgatorio, san Donnino e san Giuliano accompagnano Thurkill presso una *mansio* coperta di fuliggine, al cui interno si trovano dei seggi su cui siedono i dannati, ed è qui che ha luogo lo “spettacolo” dei diavoli. Allo stesso modo, in un altro caso il motivo della chiesa è evocato in relazione a un luogo purgatoriale, ovvero l'edificio caratterizzato da «un pavement d'église sec et propre»³⁶⁷ che si trova subito dopo lo stagno in cui passano le anime una volta uscite dall'*ignis purgatorius*.

Come abbiamo già avuto modo di notare diverse volte, il motivo del Paradiso-palazzo più volte richiamato anche in questa visione si rifà sempre, in qualche modo, al modello apocalittico della Gerusalemme celeste, ma è anche vero che nella *Visio Thurkilli* si trova un luogo che richiama il modello della città di Dio più da vicino. Subito dopo essere uscito dal Paradiso terrestre, Thurkill si trova di fronte un muro dorato in cui si trova una porta meravigliosa, fatta di pietre preziose, che rimanda chiaramente allo sfarzo della città rappresentata nell'*Apocalisse di Giovanni*: il richiamo di questo modello è ulteriormente avvalorato dalla presenza, al di là del muro di un tempio d'oro, al cui interno si nota, su un lato, un'edicola magnificamente costruita e in cui dimorano tre vergini martiri, ovvero santa Caterina, santa Margherita e la santa anglosassone Osita³⁶⁸.

Il muro d'oro ha la funzione di dividere il giardino del Paradiso terrestre dalla chiesa delle vergini, poiché infatti – anche se il testo non indica questa come la funzione del muro – notiamo chiaramente che «avant le mur il y a le jardin où est Adam et, après, l'église des vierges martyres»³⁶⁹. Questa disposizione spaziale è sintomatica del fatto che, nonostante l'autore della visione voglia chiaramente rappresentare il Paradiso secondo i diversi modelli che la tradizione gli ha consegnato senza sceglierne uno soltanto (come peraltro abbiamo già notato per molti autori prima di lui), egli debba comunque separarli in qualche modo, probabilmente per evitare un'eccessiva confusione di cui però la *Visio Thurkilli* è in realtà tutt'altro che priva.

³⁶⁷ Ivi, p. 628.

³⁶⁸ Sulla sua figura, sicuramente meno conosciuta rispetto a quella delle altre due vergini, si veda: Pietro RIBADENEIRA, *Flos sanctorum, cioè Vite de' santi*, Venezia, Giunti-Hertz, 1951, vol. II, pp. 461-463.

³⁶⁹ CAROZZI, *Le voyage de l'âme*, p. 630.

Particolarmente interessante è anche l'immagine del Paradiso che troviamo nell'*Opuscolo 50* di Pier Damiani, conosciuto con il titolo *Institutio monialis* e legato in modo evidente al mondo monastico. In questo opuscolo si trova una descrizione del regno dei beati che unisce i due modelli del Paradiso-giardino e del Paradiso-palazzo: pur trattandosi di una rappresentazione della Gerusalemme celeste, sono infatti evidenti i richiami al *topos* del *locus amoenus*.

Nell'undicesimo capitolo dell'opuscolo Pier Damiani pone nel Paradiso celeste la Gerusalemme celeste, di cui si ricordano le caratteristiche e l'incredibile sfarzosità con diverse citazioni dalle Scritture, ma allo stesso tempo all'interno di questo schema rappresentativo l'autore introduce elementi caratteristici del Paradiso-giardino:

Illic odoris suavitas cunctorum excedit vires aromatum, omnem superat fragrantiam pigmentorum. Illic beatorum aures harmonicae dulcedinis organa melodia permulcent. Illic pratis iucunda satis amoenitate vernantibus, candentia lilia numquam decidunt, rosaeque purpureae cum croceis floribus non marcescunt. Et certe de illa coelestis Hierusalem beatitudine sempiterna incomparabiliter plus est in re quam mens possit humana concipere.³⁷⁰

Ecco dunque che in questa descrizione troviamo gli elementi tipici dei prati fioriti, che non a caso presentano le rose e i gigli che ricorrono in numero di descrizioni del Paradiso, basti pensare ai già analizzati casi di Prudenzio, di Valerio del Bierzo, di una delle visioni contenute nel *Chronicon* di Ugo di Flavigny, o ancora del *Liber de vitis Patrum Emeretensium*.

Si potrebbe pensare che si tratti del Paradiso terrestre, finché però non appaiono «il trono dell'Eterno, e i cori dei santi e degli angeli che gli stanno d'intorno»³⁷¹, che dimostrano come Pier Damiani abbia voluto chiaramente unire i due modelli rappresentativi: si tratta insomma ancora una volta di uno di quei casi in cui «il Paradiso terrestre e il celeste sono fusi insieme e ne formano un solo»³⁷².

Come si può chiaramente notare da quest'analisi delle visioni legate al Basso Medioevo, nelle opere visionarie di questo periodo persiste il medesimo utilizzo di molteplici schemi descrittivi, anche molto diversi tra i singoli testi, che già caratterizzava le visioni altomedievali. Nelle rappresentazioni iconografiche, al contrario è soprattutto un modello ad avere successo tra XI e XII secolo: si tratta della Gerusalemme celeste, che infatti venne «largamente rappresentata come dimora dei beati sia nei mosaici sia negli affreschi»³⁷³.

³⁷⁰ PIER DAMIANI, *Institutio monialis*, 15, p. 750.

³⁷¹ GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, p. 42.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 220.

Il motivo della Città di Dio prevarrà chiaramente anche nell'iconografia del XIII secolo, quando il *topos* della Gerusalemme celeste sarà integrato, e poi in realtà progressivamente sostituito, dal modello rappresentativo del Giudizio finale.

Nelle visioni dominano invece schemi molto diversi tra di loro, oltre a una frequente presenza di due o più immagini differenti del Paradiso all'interno della stessa visione. La rappresentazione del regno paradisiaco rimane dunque abbastanza confusionaria: la scelta di un modello definitivo è ulteriormente "rimandata", ed essa spetterà in un certo senso alla *Commedia* di Dante. Prima di lui i diversi modelli si sovrappongono e si intrecciano continuamente nel genere visionario: Gottschalk e Thurkill descrivono il Paradiso come tempio, Gunthelm lo vede invece come una città, Tnugdal e Edmund lo immaginano poi come un giardino, e ancora Alberico e il *Purgatorio di san Patrizio* pensano a un Paradiso chiaramente terrestre.

4.6. Il motivo della scala celeste

Un gruppo di visioni in un certo senso a sé stante è rappresentato da quei testi visionari, che hanno spesso un santo come protagonista, in cui al visionario appare una scala celeste che si rifà al modello biblico di Giacobbe e che rappresenta la via di ascesa al Paradiso. Analizzeremo alcuni esempi di questi testi poiché essi costituiscono una probabile mediazione importante tra la *Visione di Giacobbe* e l'utilizzo del *topos* della scala nella *Commedia* di Dante.

Le visioni appartenenti a questo "gruppo" sono in realtà delle "apparizioni"³⁷⁴ più che di visioni: in questi testi, infatti, l'apparizione della scala si colloca chiaramente in una dimensione terrestre, senza che i protagonisti della rivelazione si rechino proprio nell'aldilà, tranne che in alcuni casi specifici, soprattutto nella *Visione di Batilde*.

Il motivo della scala celeste non è a ben vedere del tutto assente dalle visioni "vere e proprie" che abbiamo analizzato in precedenza: abbiamo infatti già trovato una scala celeste sia nella *Visio Gunthelmi* che nella *Visio Bernardi*; è però comunque vero che questo *topos* avrà grande diffusione soprattutto nelle visioni legate al mondo monastico. Un chiaro esempio dell'utilizzo di questo motivo si trova nella *Visione di Oyend* contenuta nella *Vita dei Padri del Giura (Vita Patrum Jurensium)*, opera agiografica del VI secolo legata all'ambito monastico. Protagonista della visione è Oyen da bambino, che vede davanti ai suoi occhi la scala di Giacobbe, che «signifie par là la vocation monastique qui sera la sienne»³⁷⁵. Simile è la *Visione di Elisabetta di Schönau*: in questo testo del

³⁷⁴ Pur avendo fatto una doverosa precisazione sulla natura specifica di questi testi, che rappresentano appunto più delle apparizioni che non delle visioni, utilizzeremo comunque – qui e in seguito – il termine "visione" inteso in senso lato, come del resto abbiamo già premesso, a livello generale, più di una volta.

³⁷⁵ HECK, *Du songe de Jacob*, p. 48.

XII secolo la visione della *scala Jacobi* indica «l'excellence d'une expérience spirituelle de la visionnaire, et du caractère sacre du lieu»³⁷⁶, considerando che la scala ha infatti la sua base proprio sull'altare principale del monastero in cui ha luogo la visione.

In altri casi invece i santi non vedono solo la scala celeste, ma la risalgono anche: è questo il caso di santa Batilde (VII secolo), che in punto di morte vede una scala che congiunge l'altare della Vergine al cielo e ha l'occasione di arrivare in cima di persona, accompagnata dagli angeli: come anticipato si tratta di uno dei pochi esempi di queste visioni/apparizioni in cui si ha una vera e propria “visita” dell'aldilà, e non solo la comparsa della scala sulla terra.

La possibilità di vedere la scala celeste viene data anche a san Domenico, che infatti vede la *scala Jacobi* proprio al momento della sua morte; la sua visione è inclusa nella *Legenda aurea*³⁷⁷ di Jacopo da Varazze:

Nam cum in campanili fratrum capite ad murum inclinato leui sompno dormitasset, uidit celum aperiri et duas scalas candidas ad terram submitti, quarum summitates Christus sum matre tenebat et angeli per eas iubilantes ascendebant et descendebant. In medio autem scalarum in imo sedes posita erat et super sedem uelato capite frater sedens. Ihesus autem et mater eius sursum scalas trahebant, donec sedente in celum eleuato apertura celi clausa est.³⁷⁸

Nel racconto visionario il santo, durante un sonno leggero, vede due scale bianche che discendono dal cielo sulla terra, sulla cui cima si trovano Gesù e la Madonna e con molti angeli che salgono e scendono i gradini. Come si nota chiaramente il racconto di questa visione è esemplato ancora più da vicino sul modello biblico della *Visione di Giacobbe*; il testo introduce però allo stesso tempo un grande elemento di originalità.

Nella *Visione di san Domenico*, infatti, viene rappresentato un elemento unico nel genere visionario medievale: si tratta di un seggio, collocato in basso tra le due scale, su cui viene fatto sedere un uomo – il cui volto deve essere coperto da un velo – che viene così sollevato insieme al seggio stesso fino alla sommità della scala, dove si trova l'apertura del Cielo, che si richiude immediatamente dopo aver dato all'uomo il tempo di entrate.

In molti testi di questo tipo è inoltre presente il tema del legame stretto tra il *topos* della scala celeste e il luogo di un monastero: alcuni di questi scritti si spingeranno fino ad utilizzare il motivo in modo propriamente eziologico: sarà proprio l'apparizione della scala a fornire l'occasione per la fondazione dell'edificio sacro. Significativo di questa tendenza è l'episodio della fondazione di Camaldoli: per quanto la costruzione del monastero risalga al 1012, il racconto della visione non si trova prima del

³⁷⁶ Ivi, p. 49.

³⁷⁷ Si veda JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, CIX (*De sancto Dominico*), 286-289, p. 737.

³⁷⁸ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, CIX, 287-289, p. 737.

XIII secolo. La visione in questione ha per protagonista Romualdo (o Maldolo, a seconda delle versioni), proprietario delle terre su cui sorgerà poi il monastero: a lui appare una scala che si spinge dalla terra fino al cielo, su cui non ci sono gli angeli canonici, bensì dei monaci biancovestiti – a rafforzare ulteriormente la dimensione monacale del testo – che salgono verso il cielo.

Questo racconto dimostra chiaramente come il motivo della *scala Jacobi* venisse utilizzato «pour affirmer le caractère sacré et le prestige d'un lieu»³⁷⁹. La rappresentazione della scala celeste si legherà in un certo senso sempre di più alla Congregazione camaldolese dei benedettini: questo collegamento è evidente nella *Visione di san Romualdo*³⁸⁰, fondatore della congregazione stessa, ma se ne trova un'eco anche nel *Paradiso* di Dante: non è un caso, infatti, che Dante – rappresentando la scala dorata nei canti XXI e XXII del *Paradiso* – dia grande spazio ai camaldolensi, tra cui Pier Damiani e lo stesso Romualdo, che viene citato da San Benedetto.

³⁷⁹ Ivi, p. 51.

³⁸⁰ Si tratta di un racconto di cui in realtà non abbiamo significative fonti scritte; esso doveva però essere diffuso se Dante lo ha verosimilmente conosciuto, come si vedrà in seguito. Il racconto riceve poi la sua cristallizzazione iconografica nella rappresentazione del dipinto murale di Luca e Francesco Longhi, risalente al XVI secolo.

5. Il Paradiso terrestre come luogo geografico

Dante, come si sa, colloca l'Eden in una dimensione chiaramente terrestre: egli si rifà in questo a una lunga tradizione legata alla geografia medievale che collocava il Paradiso edenico in un punto del globo terrestre, certo spesso irraggiungibile e lontano, ma comunque presente come realtà storica e geografica insieme. Gli spunti per la collocazione dell'Eden sulla superficie terrestre dunque non mancavano certamente al poeta, che infatti poteva trovare nei testi precedenti non solo indicazioni precise nell'ambito della geografia medievale, ma anche nella cartografia e nella letteratura di viaggi al Paradiso terrestre.

Proprio quest'ultimo aspetto, del resto, sottolinea che il giardino del Paradiso primordiale si trova in un punto della terra, e appunto possibile "meta" di un viaggio, permettendo così a quest'idea di inserirsi stabilmente nell'immaginario collettivo, che inizia a figurarsi l'Eden come un luogo presente sul globo, anche se lontano dai luoghi abitati dagli uomini e difficile da raggiungere.

Ciò non impedisce agli uomini medievali di riflettere sul Paradiso terrestre, ma anzi spinge loro a scrivere molto sia sulla localizzazione precisa dell'Eden della *Genesi* – che spesso si trova poi equiparato agli altri luoghi effettivamente "esistenti" e perciò collocato su molte carte geografiche dell'epoca – sia appunto sui racconti di viaggio al Paradiso terrestre. Ci occuperemo dunque ora di analizzare queste tre componenti, che insieme concorrono alla formazione del concetto di Eden come luogo geografico "concreto".

5.1. L'Eden come luogo della geografia terrestre

Fin dai primi secoli dell'era cristiana si può chiaramente notare una forte "concorrenza", all'interno del dibattito esegetico sulla *Genesi*, tra due fondamentali interpretazioni del racconto di *Genesi* 2-3 relativo al giardino dell'Eden, ovvero si tratta nello specifico del coesistere di una lettura allegorica e una lettura letterale del passo:

Nella prima, quella allegorica, gli elementi della narrazione biblica venivano ridotti a espressioni figurate; nella seconda, quella letterale, la descrizione del giardino dell'Eden veniva considerata come la rappresentazione di un luogo reale nascosto da qualche parte sulla terra.³⁸¹

Sono soprattutto gli antiocheni, contrariamente agli alessandrini, a sostenere la necessità di un'interpretazione il più possibile vicina e letterale delle Scritture: essi ritenevano infatti che «la descrizione biblica dell'Eden riguardava un vero e proprio luogo che si trovava sulla terra»³⁸². Le due

³⁸¹ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 26.

³⁸² Ivi, p. 29.

posizioni crearono conflitti per diverso tempo: i Padri della Chiesa si trovano di fronte a «una questione complessa e aggrovigliata»³⁸³, che aveva bisogno di essere sciolta.

Sarà soprattutto la già citata³⁸⁴ posizione agostiniana – che convalida ulteriormente la collocazione terrestre dell’Eden – a imporsi come base per l’esegesi medievale di questo passo della *Genesi*, e dunque sarà proprio Agostino a permettere al Paradiso terrestre di essere rappresentato sulle carte geografiche. Egli intreccia infatti interpretazione letterale e allegorica proponendo che il racconto biblico legato all’Eden va sì interpretato con una valenza simbolica sulla base del concetto (sempre agostiniano) dei *segna translata*, ovvero dei segni con «la funzione di significare qualcos’altro, visto che Dio [...] parlava all’umanità»³⁸⁵, ma anche in senso letterale: il giardino e i fatti storici ad esso legati sono dunque reali, ma hanno anche un significato spirituale, ulteriore.

La convinzione che il giardino dell’Eden, pur se ormai inaccessibile, non fosse scomparso dalla terra si trova già in alcuni testi antecedenti al periodo medievale, in particolare nel *Libro dei Giubilei* – testo apocrifo veterotestamentario redatto intorno alla metà del I secolo a.C.³⁸⁶ – in cui Noè, nel momento in cui divide la terra tra i suoi figli affida a Sem la parte migliore, in cui si trova infatti, collocato a oriente, proprio il Paradiso edenico: la parte centrale della terra che è toccata a lui «si estende verso est, fino a raggiungere il Giardino dell’Eden»³⁸⁷. Il padre si dimostra molto felice per il figlio proprio perché è a lui che viene affidata la porzione di terra in cui si trova il giardino edenico, «che era il santo dei santi e dimora del Signore»³⁸⁸ e che era stato creato per la santità stessa; nella stessa zona si trova il luogo, anch’esso santo, del monte Sinai, collocato «al centro del deserto»³⁸⁹.

Nel mondo giudaico si nota in realtà un vero e proprio «flood of literature trying to solve the geographical problems of Eden»³⁹⁰, soprattutto in relazione al già citato passo di *Ezechiele* (*Ezechiele*, 28): questi testi, pur nelle diversità presenti tra di essi, concordano sia nel voler attribuire al Paradiso terrestre una «mystified location»³⁹¹, sia nel chiaro tentativo da parte dei loro autori di «demonstrate

³⁸³ Ivi, p. 32.

³⁸⁴ Cfr. *supra*, § 3.3.

³⁸⁵ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 34.

³⁸⁶ Per una trattazione più completa circa i problemi di datazione di quest’opera si veda R. H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 6-7.

³⁸⁷ *Libro dei Giubilei*, 8, 16, p. 26; la traduzione dall’inglese è mia.

³⁸⁸ *Libro dei Giubilei*, 8, 19, p. 25

³⁸⁹ *Libro dei Giubilei*, 8, 19, p. 25.

³⁹⁰ Ed NOORT, *Gan-Eden in the Context of the Mythology of the Hebrew Bible*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions, II), pp. 21-36, p. 33. Di “questo genere letterario” legato al mondo ebraico non ci occuperemo nel dettaglio: si rimanda pertanto al saggio qui citato per una panoramica più completa.

³⁹¹ NOORT, *Gan-Eden*, p. 33.

the reality of Paradise»³⁹². Spesso l'Eden viene dunque collocato in un luogo terrestre, ma comunque non «in an accessible and locatable place»³⁹³.

Particolarmente importante è l'opera del già citato Efrem Siro, che include il paradiso terrestre in una vera e propria geografia sacra: egli descrive infatti questo luogo come una montagna non raggiunta dalle acque del diluvio universale, e dunque di straordinaria altezza. Egli riporta anche, negli *Inni sul Paradiso*, la convinzione che, così come l'alone di luce che circonda la luna, il Paradiso terrestre cinge il mondo, la terra e il mare³⁹⁴. Nell'opera *In Genesim commentarii* Efrem riporta un'altra idea che sarà fondamentale per la geografia medievale in relazione all'Eden: parlando dei fiumi che scorrono qui, egli sostiene che essi procedano sotto terra per poi sgorgare nei diversi luoghi della terra, altrimenti il Paradiso terrestre non potrebbe trovarsi a grande altezza. Nella concezione globale di questo autore, inoltre, è evidente che «il paradiso costituisce sia il luogo iniziale della storia dell'uomo sia il punto finale di questa»³⁹⁵, secondo un'idea che in un certo senso verrà ripresa da Dante stesso.

Cosma Indicopleuste nel VI secolo sostiene una teoria per certi aspetti simile: sulla base della sua interpretazione generale della geografia, secondo cui tabernacolo che Dio ha rivelato a Mosè sul Sinai rappresenta l'immagine del mondo, egli ritiene che la terra abitabile sia circondata dall'oceano, oltre il quale si trova «una terra esterna che comprende [...] il paradiso in cui Dio aveva messo Adamo»³⁹⁶ e un'altra zona in cui l'uomo ha abitato dalla caduta al Diluvio universale. Questi due luoghi formano l'area del globo terrestre che un tempo era occupata dagli uomini, a cui invece è ora interdetto l'accesso al giardino: unico collegamento tra i due “mondi” sono i quattro fiumi che nascono dal Paradiso per poi risorgere sulla terra dopo aver attraversato l'oceano.

Nell'VIII secolo la posizione di Giovanni Damasceno assume un posto centrale nelle riflessioni geografiche sull'Eden: anche secondo lui «il paradiso divino è a Oriente, nella regione più elevata della terra»³⁹⁷. Egli rappresenta l'oceano come un fiume che scorre tutto intorno alla terra e che ha origine proprio dalla fonte del Paradiso terrestre, da cui invece secondo Giovanni non derivano anche i quattro fiumi di cui parla gran parte della tradizione.

Concentrandosi invece sulla tradizione geografica specificamente medievale, non possiamo evitare di ricordare che la premessa fondamentale su cui si basa gran parte delle convinzioni degli autori che

³⁹² NOORT, *Gan-Eden*, p. 33.

³⁹³ NOORT, *Gan-Eden*, p. 33.

³⁹⁴ Si veda EFREM DI SIRO, *In Genesim commentarii*, p. 21.

³⁹⁵ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 58.

³⁹⁶ Ivi, p. 60.

³⁹⁷ Ibidem.

analizzeremo è l'idea agostiniana: come abbiamo già detto, secondo Agostino l'Eden va sì inteso in senso "spirituale", ma allo stesso tempo si tratta di un luogo "fisico", esistente sulla terra: quest'idea è stata «fondamentale in Occidente per rendere credibile la realtà "corporea" del paradiso in cui furono posti Adamo ed Eva»³⁹⁸.

È proprio su questa colonna portante che si basarono le idee geografiche di molti autori del Medioevo: una grande "spinta" alla teoria agostiniana viene data da Isidoro di Siviglia, che comunque non indugia «troppo sulle preoccupazioni filosofiche ed esegetiche»³⁹⁹. Nelle sue *Etymologiae* egli descrive invece in modo piuttosto dettagliato il Paradiso terrestre: il primo aspetto su cui si concentra è, come caratteristico dell'intera opera, quello "etimologico", da cui prende poi forma la descrizione dettagliata:

*Paradisus est locus Orientis partibus constitutus, cuius vocabulum ex Graeco in Latinum vertitur hortus; porro Hebraice Eden dicitur, quod in nostra lingua deliciae interpretatur. Quod utrumque facit hortum deliciarum; est enim omni genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam lignum vitae: non ibi frigus, non aestus, sed perpetua veris temperies. Et cuius medio fons prorumpens totum nemus irrigat, dividiturque in quatuor nascentia flumina.*⁴⁰⁰

Oltre al recupero della posizione di Agostino, il testo di Isidoro è centrale per i successivi "geografi" medievali perché recupera e integra in un modello unico molti elementi rappresentativi che si trovano già nei testi precedenti, ma che andranno a costituire una sorta di modello per i testi posteriori proprio grazie all'influenza delle *Etymologiae*; particolarmente significativo in questo senso è il fatto che Isidoro propone qui una «wholly physical description of paradise»⁴⁰¹, giustificando così tutte le future rappresentazioni dell'Eden in chiave di luogo geografico e concreto. Un altro aspetto molto importante di questo passaggio delle *Etymologiae* è l'idea che «il paradiso perduto sussiste sempre, ma proibito»: Isidoro – riprendendo la già citata tradizione della *Genesi* circa la chiusura dell'Eden – dice infatti che all'uomo, dopo il peccato, è proibito l'accesso al luogo paradisiaco.

L'influenza del testo di Isidoro di Siviglia si nota soprattutto in due grandi autori successivi: la traccia delle *Etymologiae* è evidente *in primis* nel pensiero di Beda, che nell'*Hexameron* ricorda la collocazione dell'Eden *ad orientem* e la sua posizione isolata e inaccessibile, in quanto il Paradiso terrestre è circondato da un «longissimo interiacente spatium, vel Oceani, vel terrarum»⁴⁰² e si trova a una grande altitudine, che nemmeno le acque del Diluvio riuscirono a raggiungere: non ci sono perciò

³⁹⁸ Ivi, p. 63.

³⁹⁹ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 36.

⁴⁰⁰ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, XIV, 2-3, col. 496.

⁴⁰¹ SIMEK, *Paradise in Western*, p. 206.

⁴⁰² BEDA, *Hexameron*, col. 43.

dubbi, secondo l'autore, che l'Eden «tantum locum hunc fuisse et esse terrenum»⁴⁰³. L'opera di Beda è particolarmente importante poiché essa diventerà a sua volta «un modello accessibile e duraturo per interpretare e tramandare l'esegesi di Agostino»⁴⁰⁴.

Altro autore significativo in questo senso è Rabano Mauro, che nel *De universo*⁴⁰⁵ esprime sicuramente l'idea per cui il Paradiso terrestre va inteso in senso “spirituale”, ma egli riporta anche, allo stesso tempo, il passo sull'Eden di Isidoro che abbiamo citato sopra.

Nella sua opera *De imagine mundi* Onorio di Autun assicura invece che l'Asia comincia a Oriente con il Paradiso, che egli descrive come un luogo eccezionale, sede di ogni ricchezza, tra cui si ricorda soprattutto l'albero della vita e la sorgente, che poi si divide nei quattro fiumi di ascendenza genetica. L'Eden di Onorio è però allo stesso tempo del tutto inaccessibile da parte dell'uomo, in quanto esso è isolato e protetto «da un muro di fuoco che sale fino al cielo», nonché circondato da «un vasto spazio deserto e impraticabile, in ragione dei serpenti e delle bestie feroci che vi vivono»⁴⁰⁶.

Molto importanti per l'affermazione dell'esistenza dell'Eden sulla terra sono poi due opere del XII secolo, ovvero l'anonima *Glossa ordinaria* e le *Sententiae* di Pietro Lombardo: si tratta infatti di «opere di generale consultazione, popolarissime per tutto il medioevo»⁴⁰⁷, rispettivamente come commento classico alla Bibbia e come manuale di teologia.

La *Glossa ordinaria* in particolare, compilata intorno alla metà del XII secolo presso la scuola monastica di Laon, era in un certo senso la massima autorità testuale per interpretare le Scritture: essa è dunque una guida sicura alla lettura della Bibbia, per cui fornisce spiegazioni e commenti nella stessa pagina dove era copiato il testo sacro.

Spesso la *Glossa* conferma la centralità del pensiero agostiniano, e così è anche nel caso dell'Eden: il testo cita la teoria agostiniana della creazione istantanea del mondo, accanto a cui però si colloca la posizione di Beda, che invece pensava a una “vera” settimana di creazione, divisa dunque in sei giorni con uno di riposo. Ciò che si propone invece come certo è la collocazione terrestre del Paradiso – luogo «situato in oriente, su una montagna altissima, e [che] non era stato raggiunto dalle acque del diluvio»⁴⁰⁸ – a proposito della quale la *Glossa ordinaria* cita come *auctoritas* Valafrido Strabone⁴⁰⁹, dai cui commenti è ripresa l'idea qui espressa.

⁴⁰³ BEDA, *Hexameron*, col. 44.

⁴⁰⁴ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 37.

⁴⁰⁵ Si veda a questo proposito RABANO MAURO, *De universo*, XII, 3, coll. 334-335.

⁴⁰⁶ ONORIO DI AUTUN, *De imagine mundi*, col. 123.

⁴⁰⁷ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 38.

⁴⁰⁸ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 38.

⁴⁰⁹ Valafrido è stato spesso considerato come autore della *Glossa* stessa – per cui Valafrido avrebbe integrato in un'opera di sua mano anche le posizioni dei Padri – ma in realtà si è ormai accertato contro ogni dubbio che il testo è opera di Anselmo di Laon e della sua scuola.

La *Summa sententiarum (Sententiae)* di Pietro Lombardo invece, composta tra il 1155 e il 1158⁴¹⁰, svolge un ruolo di raccordo simile a quello delle *Etymologiae* di Isidoro, poiché essa raccoglie e unifica le «diverse affermazioni della geografia medievale»⁴¹¹: si trovano qui, in particolare, la collocazione dell'Eden a oriente, l'idea che esso sia separato dalla terra degli uomini da un grande tratto di terra o di mare – proprio come in Beda – e l'altezza tale da non essere stato raggiunto dal Diluvio. Per quanto riguarda la questione più strettamente “teologica”, l'autore ritiene che «Adamo ed Eva erano veri esseri umani, dotati di corpi fisici, che erano vissuti per qualche tempo in un luogo delizioso sulla terra chiamato Eden»⁴¹².

Pietro Lombardo riprende insomma quella linea di tradizione che parte dall'insegnamento di Agostino e che è filtrata poi soprattutto dal pensiero di Beda e della *Glossa ordinaria*, dimostrando come «la teologia medievale avesse assimilato l'idea di un paradiso in terra»⁴¹³. Ciò che si perde nel tempo è semmai «l'ingombrante zavorra della difficile spiegazione agostiniana dell'origine dell'universo»⁴¹⁴, secondo cui esso era stato creato istantaneamente, mentre a imporsi sarà l'idea di Beda, avvallata proprio dalle *Sententiae*, in cui si sostiene che l'Eden è stato creato il terzo giorno, e che a essere stati creati “in un istante” sono invece solo il cielo e la terra del primo giorno.

Gervasio di Tilbury, nei suoi *Otia imperialia*, riprende un *De imagine mundi* risalente all'inizio del XII secolo, in cui il Paradiso terrestre viene descritto – riprendendo Isidoro – come un luogo ameno, contenente l'albero della vita e la sorgente che si divide in quattro fiumi, che scorrono sotto terra per poi riemergere altrove, ma allo stesso tempo irraggiungibile perché difeso a un muro di fuoco alto fino al cielo e perché circondato da un deserto pieno di belve feroci.

Nel *De situ terrarum* in genere attribuito a Ugo di San Vittore, ma in realtà di autore sconosciuto, l'Eden viene collocato in Asia e si trova in una condizione dove non esiste caldo o freddo, ma solo una «perpetua aeris temperies»⁴¹⁵.

Sempre del XII secolo è un *Racconto*, uno scritto conservato in un codice di Heiligenkreuz (XIII sec.), nella Bassa Austria, ora al Museo di Vienna, che si considerava opera di Eliseo – unico superstite di un'ambasceria che avrebbe raggiunto Roma, verso il 1180, per conto del leggendario prete Gianni⁴¹⁶, per poi riferire il suo racconto a un monaco di Freisach, in Corinzia – ma il cui

⁴¹⁰ La cronologia qui considerata è quella proposta da Scafi (*Il paradiso in terra*, p. 39).

⁴¹¹ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 64.

⁴¹² SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 39.

⁴¹³ Ivi, pp. 39-40.

⁴¹⁴ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 40.

⁴¹⁵ PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De situ terrarum*, col. 210.

⁴¹⁶ Sulla leggenda del Prete Gianni si veda DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, pp. 97-128.

redattore è «forse un nestoriano originario della Siria settentrionale»⁴¹⁷. Si tratta dunque di una versione della leggenda del Prete Gianni che colloca il Paradiso terrestre sulla cima di quattro montagne dell'India, inaccessibili a causa della barriera di tenebre che le circonda; tradizionale è qui il richiamo ai quattro fiumi, che «trascinano con sé pietre preziose e mele odorose»⁴¹⁸, e anche la notazione circa il profumo miracoloso del luogo, in grado di dare sazietà e dotato anche di un potere taumaturgico.

Un posto di particolare importanza in questa storia della localizzazione terrestre dell'Eden spetta a Tommaso d'Aquino, il quale dedica la questione 102 della *Summa Theologiae* alla collocazione del Paradiso terrestre, che secondo lui «fu una realtà storica, ma [...] continua a sussistere e [...] Elia e Enoch vi vivono ancora»⁴¹⁹. Egli situa il Paradiso in Oriente, in particolare in un luogo temperatissimo, all'equatore o altrove, riprendendo in questo l'idea secondo cui

if paradise was really further east, then it would have to be on the equatorial section of the inhabited portion of Asia. But another reason for the equatorial positioning of paradise lay in the (assumed) equal lengths of day and night in paradise, something obviously desirable.⁴²⁰

Tommaso colloca inoltre nel Paradiso terrestre i quattro fiumi tradizionali, che sprofondano sotto terra per riaffiorare poi in altri luoghi ma comunque molto distante dalla conoscenza degli uomini.

Della stessa posizione di Tommaso è il francescano Bonaventura da Bagnoregio: secondo lui l'Eden è infatti un luogo corporeo di delizie e di bellezza, collocato a una grande altezza e caratterizzato dalla purezza dell'aria.

Tra XII e XIII secolo si impone dunque con grande forza l'idea che il Paradiso terrestre non solo sia collocato sulla terra, ma in un punto preciso di essa: per quanto distante e isolato, questo luogo non è dunque impossibile da raggiungere, e la sua realtà storica e geografica non può essere messa in discussione. Ecco perché si riprende, in particolar modo anche nell'iconografia, la leggenda del legno della croce in un certo senso “inaugurata” dal *Vangelo di Nicodemo*⁴²¹, ma rimasta «sempre viva durante tutto il Medio Evo»⁴²².

⁴¹⁷ Rosa CONTE, *Il leggendario «prete Gianni» tra Oriente e Occidente*, in “Orientalia Parthenopea”, XI, 2011, pp. 31-62, p. 43.

⁴¹⁸ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 65.

⁴¹⁹ Ivi, p. 66.

⁴²⁰ SIMEK, *Paradise in Western*, p. 207; a proposito del motivo dell'uguale lunghezza di giorno e notte nel Paradiso si veda in particolare la posizione dello stesso Tommaso: *Scriptum super libros Sententiarum magistri Petri Lombardi Episcopi Parisiensis*, II, d. 17, q. 3, a. 2, II.

⁴²¹ Per il testo in italiano del *Vangelo di Nicodemo* si veda l'ed. cit., per il testo copto si veda invece l'ed. di T. Orlandi, *Vangelo di Nicodemo*, vol. II, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1966 (Testi e documenti per lo studio dell'antichità XV-a).

⁴²² DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 68.

Questa lunga tradizione è sicuramente particolarmente vicina a Dante, non solo data la sua diffusione letteralmente a tappeto nell'epoca dell'Alighieri, ma anche – e anzi, forse, soprattutto – perché testimoniata da alcuni autori per lui particolarmente importanti: si è già citata la posizione di Tommaso d'Aquino, autore certamente ben noto al nostro poeta, ma si deve anche ricordare la concezione di Brunetto Latini, in un certo senso vero e proprio “maestro” di Dante. Quest'ultimo, infatti, dimostra di allinearsi alla tradizione sopra analizzata nel suo *Trésor*:

en Indie est le paradis terrestre, ou il a de totes manieres de fust et des arbres et de pome et de fruz qui soient en terre, et li arbre de vie que Dieu vea au premier home. Et si n'i a ne froit ni chaut, mes perpetuel atemprance, et de cele fontaine naissent .iiii. fluves. Et sachiez que après le pechié dou premier home cest leu fu clos a toz homes.⁴²³

Come si nota, Brunetto riunisce qui i diversi elementi della tradizione legata alla collocazione terrestre dell'Eden: il Paradiso si trova a Oriente (specificamente, anzi, in India), contiene molti alberi tra cui l'albero della vita, presenta un perfetto clima temperato e i quattro fiumi di cui si dice nella *Genesi*; il luogo fu inoltre, come da consuetudine, chiuso a tutti gli uomini in seguito alla caduta di Adamo.

5.2. Il Paradiso terrestre nella cartografia medievale

La convinzione che il Paradiso terrestre fosse un luogo fisico del globo si riflette chiaramente anche nell'ambito della vera e propria disciplina geografica medievale, e dunque anche nella cartografia: in molte carte geografiche dell'epoca, infatti, l'Eden viene raffigurato come ambiente concreto; questi documenti che analizzeremo in breve, per quanto eterogenei, riflettono «la convinzione generale che il paradiso terrestre sussistesse ancora da qualche parte lontana»⁴²⁴.

La possibilità di rappresentare l'Eden su una carta geografica non è affatto scontata, anche solo per il fatto che del Paradiso terrestre non si conosce la collocazione precisa, per quanto in realtà a ben vedere questa problematica si presenta solo a noi contemporanei, mentre per il Medioevo non esisteva affatto questa difficoltà, motivo per cui la collocazione del Paradiso edenico sulle *mappae mundi* non solo è giustificata, ma è quasi naturale.

Gli elementi su cui si fonda questa “naturalità” sono fondamentalmente due: da un lato si ha una «cristianizzazione della geografia classica»⁴²⁵, dall'altro invece l'introduzione della dimensione temporale nell'ambito della cartografia. Solo a partire da queste due basi fondamentali è infatti possibile rappresentare su una carta un luogo come l'Eden – che è in realtà un “luogo/avvenimento”, ovvero anche un momento della storia dell'umanità – e proprio per queste ragioni solamente in una

⁴²³ BRUNETTO LATINI, *Trésor* I, 122, 26, pp. 200-202.

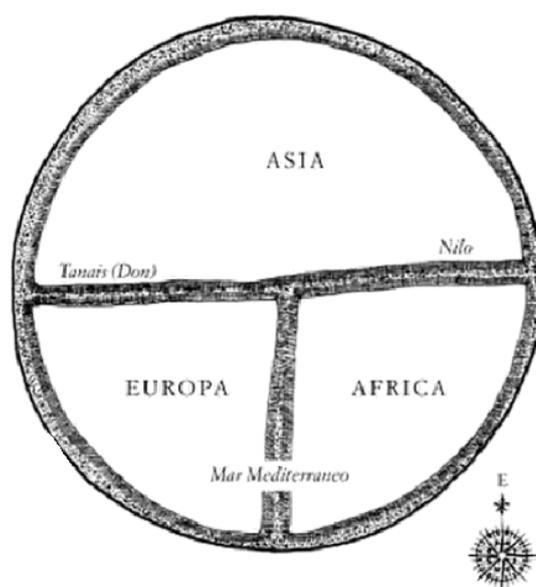
⁴²⁴ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 77.

⁴²⁵ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 71.

cartina medievale il Paradiso terrestre poteva trovare uno spazio pur non essendo un luogo geograficamente collocato in senso proprio.

Come nota Scafi, l'interesse cristiano per una cultura geografica si sviluppò però «soltanto intorno al IV secolo»⁴²⁶, e anche dopo questa data per molto tempo si preferì semplicemente “adattare” la scienza classica, proprio perché nelle Scritture manca un esplicito modello per la struttura del mondo. Ben presto iniziò comunque un percorso di cristianizzazione di questa cultura, dovuta alla volontà da parte dei cristiani di integrarvi dei temi sacri, come la geografia della Terra Santa e quella delle predicazioni apostoliche.

Questo processo di adattamento coinvolge anche la cartografia: in questo ambito il primo modello rappresentativo fortemente “cristiano” è la carta diagrammatica del mondo, ovvero la cosiddetta carta T-O (fig. 2) – così chiamata in riferimento alla sua forma, che ricorda appunto una T circonscritta all'interno di una O – la quale «registra chiaramente l'impatto della Bibbia su nozioni geografiche classiche»⁴²⁷.



2. Schema tipico di una carta del mondo secondo il modello T-O.

L'origine di questa carta va forse individuata nella tripartizione del mondo operata da Noè per lasciare ciascuna zona in eredità a uno dei suoi figli, ma altri studiosi pensano che il modello diretto siano le rappresentazioni diagrammatiche già presenti nelle grammatiche classiche; ad ogni modo manca l'originale di una carta di questo tipo – le cui prime copie medievali sopravvissute risalgono a dopo l'VIII secolo – ed è perciò molto difficile capire quale sia l'origine di questo schema⁴²⁸.

⁴²⁶ Ivi, p. 72.

⁴²⁷ Ivi, p. 73.

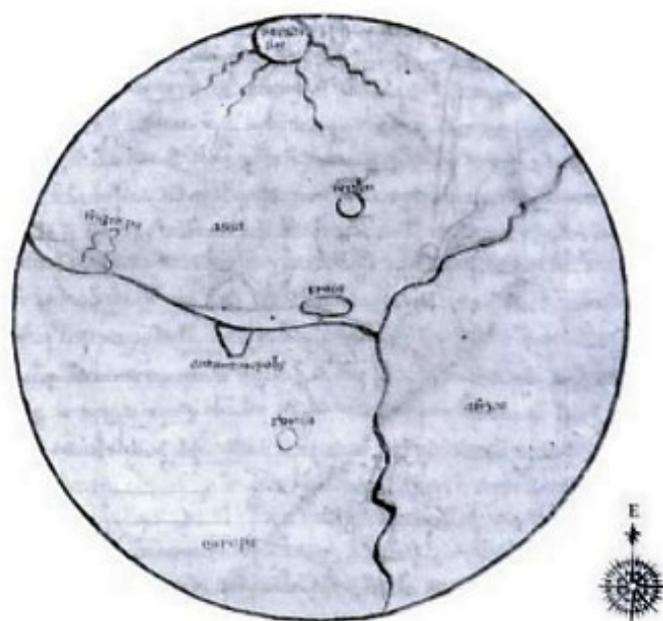
⁴²⁸ Sulla questione dell'origine di questo schema cartografico si veda SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 73 e soprattutto la bibliografia da lui citata in nota.

Dobbiamo notare intanto che in molte carte T-O medievali si trova rappresentato il Paradiso terrestre: così ad esempio in un manoscritto miscelaneo del X secolo (fig. 3), in cui il Paradiso è mostrato come un semicerchio tangente alle regioni conosciute della terra.

In molti altri casi l'Eden si trova invece inserito proprio nell'area abitata della terra, soprattutto nelle carte presenti in manoscritti contenenti copie di opere classiche o tardoantiche, come ad esempio in un codice del XII secolo contenente una copia del commentario di Macrobio al *Somnium Scipionis*: sulla carta Y-O (una variante di T-O) qui contenuta (fig. 4) il Paradiso terrestre e i quattro fiumi sono rappresentati proprio all'interno del cerchio della terra abitata.

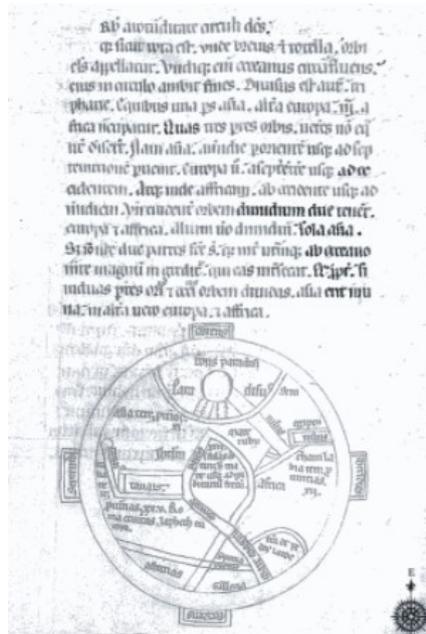


3. Carta T-O da un ms. miscelaneo di Einsiedeln; grandezza: 18x14 cm.



4. Carta T-O (nella variante Y-O) da un ms. del *Commentarium in Somnium Scipionis* di Macrobio.

Interessanti sono in particolar modo le carte T-O che si trovano nei manoscritti delle *Etymologiae* di Isidoro (fig. 5): qui la parola *paradisus* è associata a una rappresentazione grafica dei quattro fiumi che scorrono dalla sorgente del giardino dell'Eden.



5. Carta T-O da un ms. delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia; dimensioni: diametro di 11,5 cm.

Tra i caratteri generali che, in un certo senso, accomunano buona parte delle rappresentazioni cartografiche medievali che includono l'Eden l'aspetto fondamentale è la collocazione del Paradiso terrestre a Oriente, quindi con il Paradiso edenico spesso presente nella parte in alto della carta, poiché le carte medievali sono in genere orientate a Est (ovvero l'Est corrisponde al Nord delle nostre carte).

Tra le rappresentazioni principali che analizzeremo diverge dallo schema qui delineato solo quella di Cosma (tav. IV), il quale – seguendo il modello arabo – colloca in alto il nord: nella sua strutturazione del mondo, la terra rettangolare è circondata dall'oceano, mentre il Paradiso terrestre si trova in un altro rettangolo collocato a est e da cui hanno origine i quattro grandi fiumi, che riaffiorano nel mondo abitato passando per l'oceano.

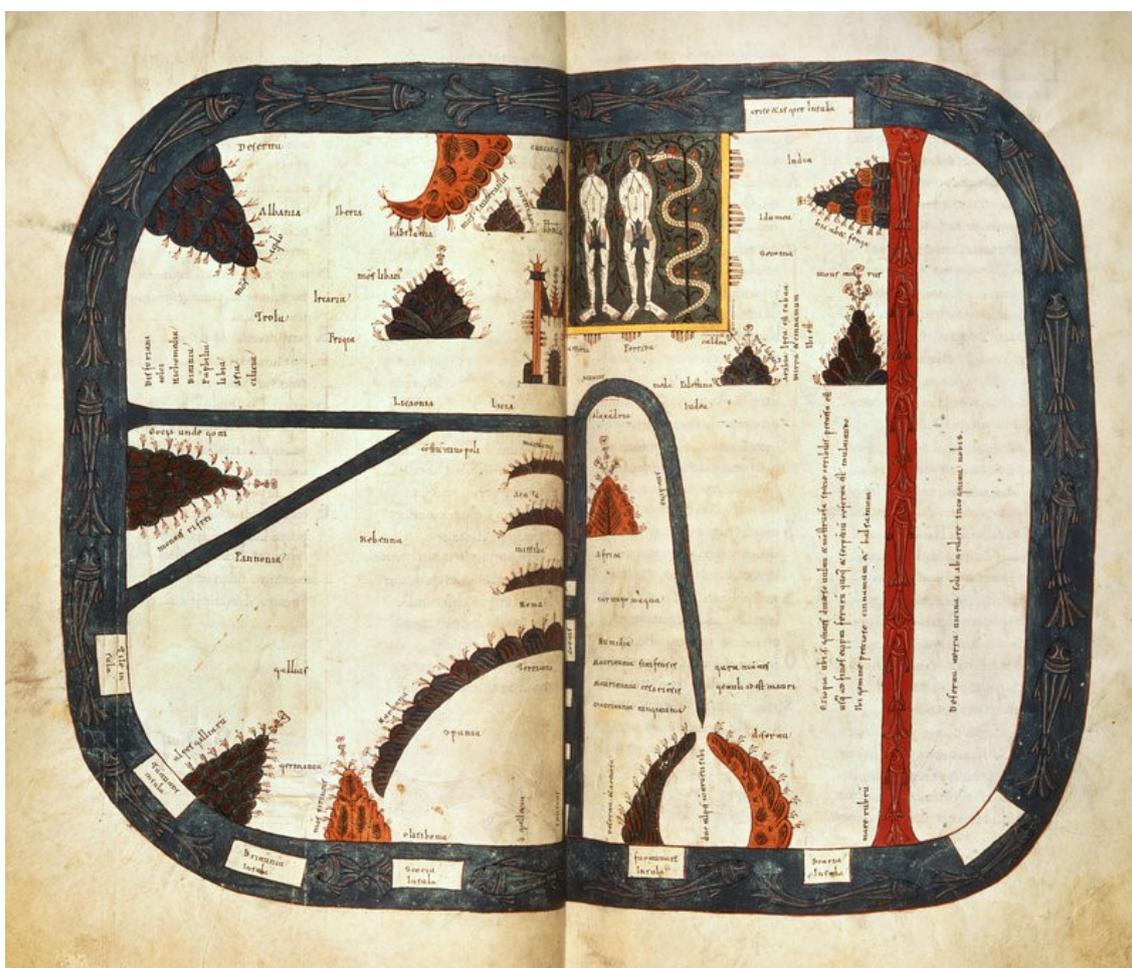
Secondo lo stesso schema che colloca l'Eden in alto, la città di Gerusalemme si trova invece spesso nella parte centrale, anche nella prospettiva della storia umana: come l'Eden si trova all'inizio, così la città santa, nonché il luogo in cui è avvenuta la Redenzione, si trova proprio nel mezzo, nel punto verso cui tutti i fedeli devono essere orientati.

Una tale prospettiva si trova già in alcuni testi precedenti al periodo strettamente medievale, come l'*Historia adversus paganos* di Orosio: nella parentesi geografica iniziale emerge chiaramente «la ricchezza e la lunghezza della descrizione dell'Asia»⁴²⁹, che indica come per l'autore la storia della salvezza si svolga da Oriente a Occidente. È però soprattutto nel Medioevo che si delinea così

⁴²⁹ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 37.

una chiara prospettiva escatologica legata alla storia del mondo e della salvezza, che peraltro spiega il motivo per cui molti “mappamondi” hanno «accompagnato alcuni commenti dell’*Apocalisse*»⁴³⁰.

Un esempio per tutti è la rappresentazione che si trova in un commento all’*Apocalisse* scritto in Spagna alla fine dell’VIII secolo, presente all’interno di un manoscritto del 1109 legato al monastero di Silo e oggi conservato al British Museum: il Paradiso terrestre si trova qui – a differenza di quanto avveniva in Cosma – nella stessa zona del mondo abitato, tutto circondato dall’oceano. Significativamente, l’Eden è qui (fig. 6) rappresentato da una “vignetta”, collocata in alto sulla destra, in cui sono raffigurati Adamo ed Eva, l’albero della conoscenza e il serpente; la Giudea è invece collocata proprio al centro della mappa.



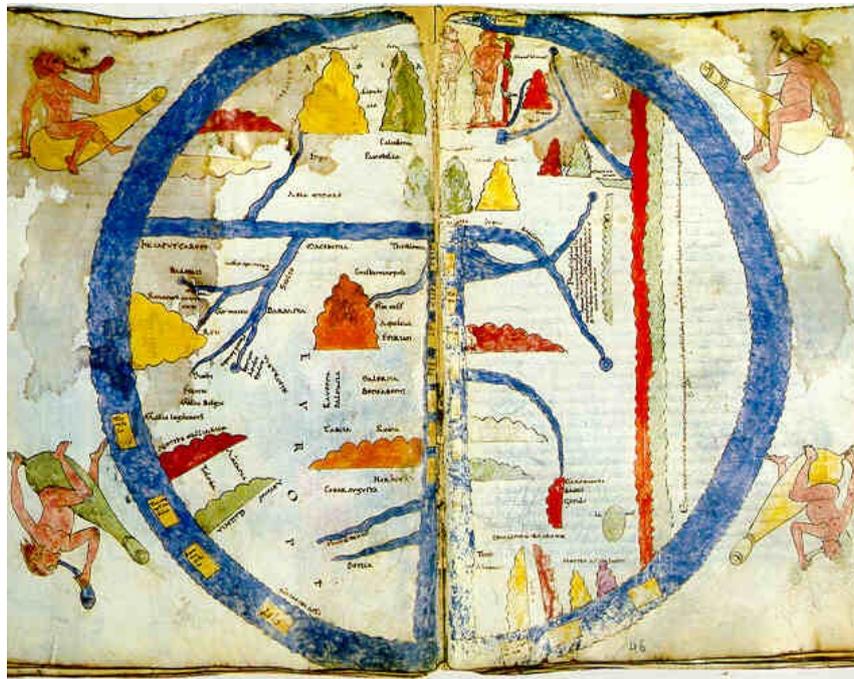
6. *Mappa mundi* presente nel commento all’*Apocalisse* conosciuto come *Apocalisse di Silo*.

In un’altra copia dello stesso commento all’*Apocalisse*, conservata a Firenze in un manoscritto di datazione incerta⁴³¹, si trova una rappresentazione piuttosto simile: anche qui (fig. 7) l’ecumene è

⁴³⁰ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 77.

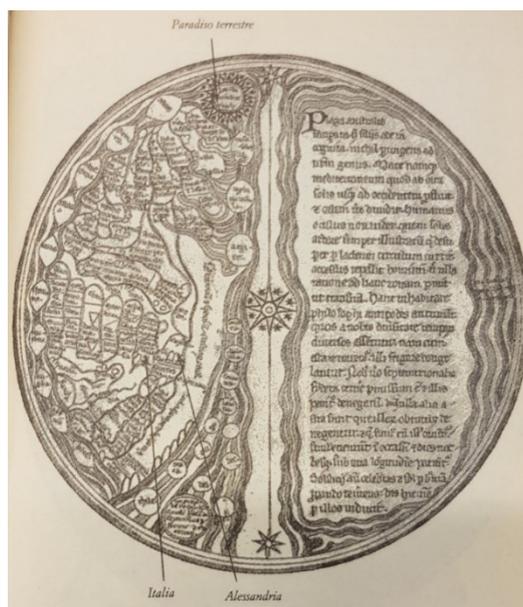
⁴³¹ Come ricorda Delumeau (*Storia del Paradiso*, p. 80) questo codice è secondo alcuni del X secolo, secondo altri del XII; egli sembra propendere per la seconda ipotesi, mentre riporta l’altra solo secondariamente.

tutta circondata dall'oceano e l'Eden si trova in alto, dunque a Est; allo stesso modo anche in questa mappa Gerusalemme è collocata proprio al centro.



7. Mappamondo della Bibbia di Torino del XII secolo.

Lo stesso schema è ripreso da un altro “mappamondo” del XII secolo (fig. 8), preparato dall’autore del *Liber floridus*, un certo Lambertus di St. Omer, per illustrare la sua stessa opera: oltre alla presenza del Paradiso terrestre, qui collocato su un’isola in alto a Est proprio al di sopra dell’India “ultima”, è interessante la distinzione tra la parte Nord dell’ecumene, la terra abitata, e la parte Sud, che rappresenta invece la zona inabitata.

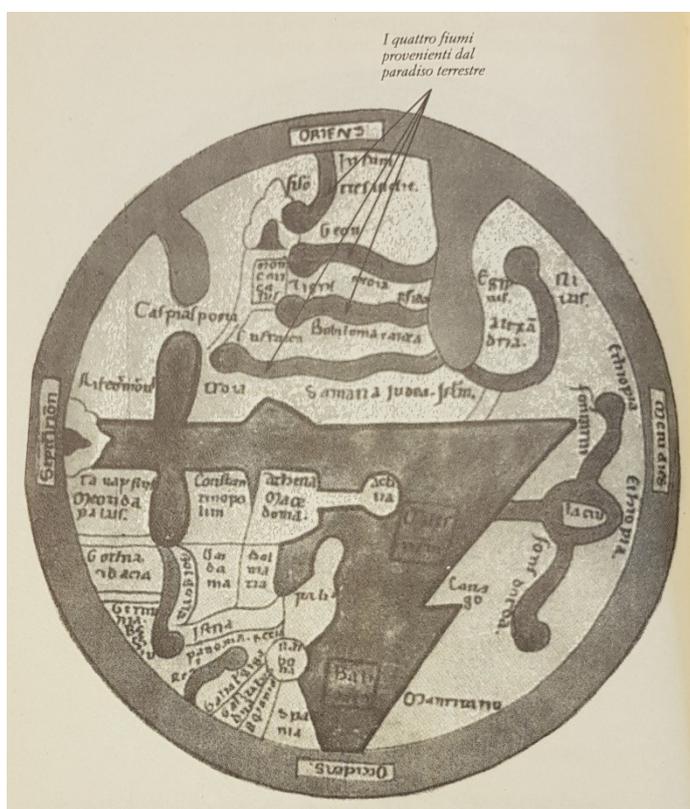


8. Mappamondo tratto dal manoscritto parigino del *Liber Floridus* di Lambertus de Saint-Omer.

Sintomatico in un certo senso della sicura collocazione del Paradiso terrestre all'estremo Est è il fatto che in diverse rappresentazioni non si è sentita nemmeno la necessità di indicare che si trattasse specificamente del giardino edenico: a renderlo evidente era perciò la sola posizione in alto alla carta e la presenza dei quattro fiumi di tradizione biblica.

Così è infatti, ad esempio, in una carta – del XII secolo e conservata oggi a Bruxelles – contenuta nel *Liber Guidonis* (fig. 9): sono presenti i fiumi della *Genesi*, ma il luogo in cui si trovano non è chiaramente indicato come il Paradiso terrestre.

In un altro mappamondo (fig. 10) della prima metà del XII secolo (oggi conservato al Corpus Christi College di Cambridge), opera di un canonico di Magonza che dedica questa *mappa mundi* a Enrico V, troviamo ancora il Paradiso terrestre rappresentato da un'isola collocata in alto, dunque a Est, di fronte alla foce del Gange; anche qui Gerusalemme è proprio al centro della carta.



9. Mappamondo del XII secolo dal *Liber Guidonis*.



10. Carta del 1130 dedicata a Enrico V.

La connotazione escatologica della *mappa mundi* è talvolta esplicitata ulteriormente dalla presenza di Gesù o addirittura dalla rappresentazione del globo terrestre come il corpo stesso di Cristo: nella *mappamundi* dell'abbazia di Ebstorf – rappresentazione databile alla prima metà del XIII secolo⁴³² –

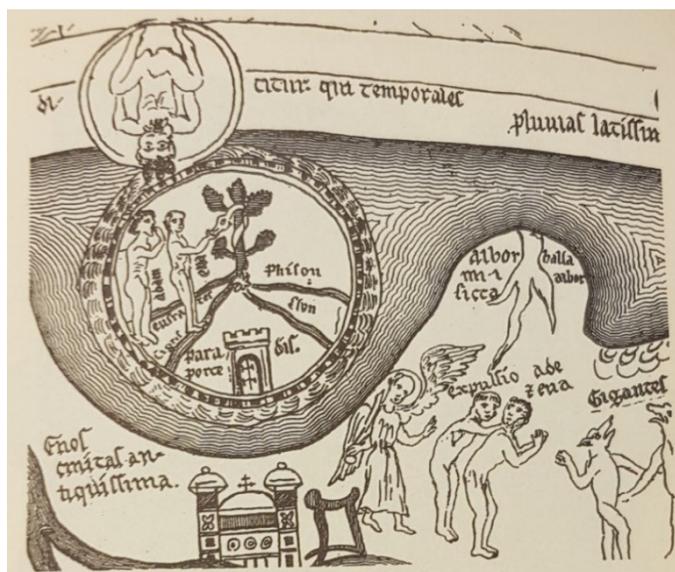
⁴³² Il documento è datato più precisamente da Delumeau (*Storia del Paradiso*, p. 80) intorno al 1235; in ogni caso per ulteriori studi ci si potrà però basare solo sulle riproduzioni esistenti, poiché il documento è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale.

il mondo è infatti raffigurato proprio come il corpo di Cristo, con le braccia tendenti a nord e a sud e la testa in alto, ovvero a Est secondo lo schema consueto: è proprio qui che si trova il Paradiso terrestre, «near the head of Christ as the rising sun»⁴³³.

Un'altra rappresentazione fondamentale per la storia della cartografia medievale è la *mappa mundi* della cattedrale di Hereford (tav. V, fig. 11 e fig. 12), in genere datata al 1300: il Paradiso terrestre è qui un'isola circolare collocata a Est, sotto al Cristo del Giudizio ma sopra la terra abitata.



11. Disegno sintetico della *mappa mundi* di Hereford.



12. Particolare della *mappa mundi* di Hereford: il Paradiso terrestre.

Nell'isola sono rappresentati, come in una vignetta, Adamo ed Eva che si cibano del frutto dell'albero della conoscenza, oltre al serpente e ai fiumi che sgorgano dalle radici dell'albero: si tratta di un'immagine molto simile alla rappresentazione del Paradiso che abbiamo trovato nel capitolo XLV dell'*Apocalisse di Paolo*.

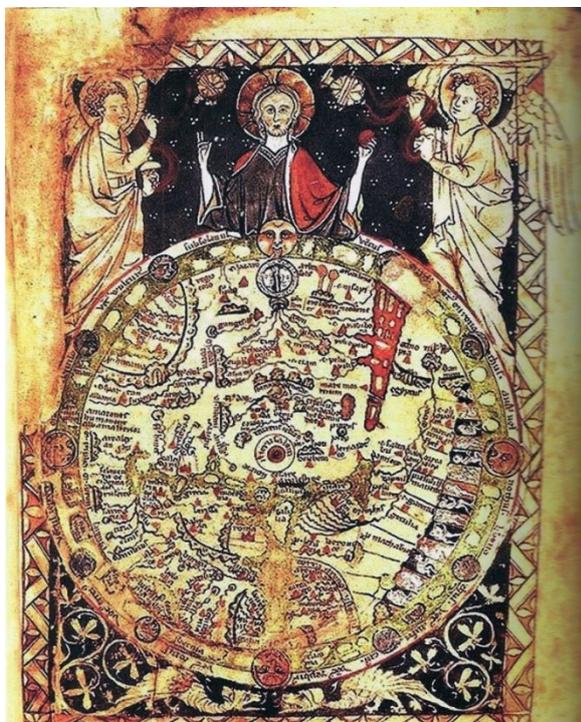
A destra, fuori dal giardino, è invece rappresentata la cacciata dall'Eden; molto interessante è notare la presenza di un albero indicato come «*arbor balsami, id est, arbor sicca*», che richiama sia l'albero del balsamo legato a Alessandro Magno sia un chiaro riferimento alla *Leggenda del legno della croce*, ovvero il ramo – secco appunto – staccato da Seth dall'albero della conoscenza. Ad ogni

⁴³³ Christoph AUFFARTH, *Paradise Now—but for the Wall Between: Some remarks on Paradise in the Middle Ages*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions, II), pp. 168-179, pp. 171-172.

modo, la carta indica chiaramente che l'Eden è un luogo inaccessibile, poiché circondato da un muro che presenta una sola porta fortificata e chiusa: per quanto l'accesso all'isola felice sia dunque interdetto, «essa continua ad esistere»⁴³⁴.

In questa *mappa mundi* molto elaborata sono dunque rappresentati chiaramente «i tre elementi fondamentali della visione cristiana della storia del mondo»⁴³⁵, ovvero nel punto più alto il momento del Giudizio finale, appena sotto – ma all'interno dell'ecumene e quindi distinto dalla prima zona – il giardino dell'Eden in cui ha avuto luogo la caduta, e infine, proprio al centro della mappa, la città di Gerusalemme luogo della Redenzione – e infatti appena sopra la città è rappresentata la crocifissione – e della prima venuta di Cristo. L'aspetto più significativo di questa rappresentazione è l'idea – che emerge chiaramente da questa disposizione dei momenti della storia umana in cui l'Eden e il Giudizio sono quasi contigui – per cui il Paradiso primordiale perduto da Adamo «diventa il Paradiso ritrovato grazie al sacrificio di Cristo e concesso ai giusti alla fine dei tempi»⁴³⁶.

Molto simile sotto questo punto di vista è la *mappa mundi* contenuta nella cosiddetta “carta di Londra” o “carta del Salterio” (fig. 13 e fig. 14): qui il Cristo domina il mondo sotto di lui come nella carta di Hereford, ma in modo ancora più evidente la “carta del Salterio” mostra «come il percorso della storia della salvezza si snodasse nel tempo e nello spazio dalla periferia al centro»⁴³⁷, ovvero dall'Eden alla Gerusalemme della Redenzione.



13. Mappamondo del *Salterio di Londra*; dimensioni: diametro di 9 cm.



14. Disegno sintetico della *mappa mundi* del *Salterio di Londra*.

⁴³⁴ DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 84.

⁴³⁵ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 122.

⁴³⁶ Ivi, p. 124.

⁴³⁷ Ivi, p. 125.

In questa rappresentazione la vignetta contenente il Paradiso terrestre mostra Adamo ed Eva ai lati dell'albero della conoscenza: il luogo è circondato da un doppio anello, che indica delle altissime montagne oppure il tradizionale muro di fuoco.

5.3. I viaggi al Paradiso terrestre

Prima che si arrivi a produrre dei veri e propri testi di viaggio alla ricerca del Paradiso il processo è abbastanza lungo: l'affermazione della possibilità di viaggiare verso il Paradiso terrestre è abbastanza tarda, soprattutto perché l'Eden si trova in un punto isolato e distante dalla terra abitata, quindi difficile da raggiungere. È infatti proprio per questo motivo che solo in un secondo momento si riesce a superare l'idea per cui:

God's heavenly abode is depicted as a place so distant from earth that it is only in dreams that a man [...] might see the ladder that connects them [...] and only from the most sacred of mountains.⁴³⁸

Una volta sviluppatasi, la letteratura medievale legata ai viaggi al Paradiso terrestre sarà però di contro molto vasta e articolata⁴³⁹; ecco perché, per inserirla nella corretta prospettiva di analisi, dobbiamo prima recuperare una tradizione che costituisce in un certo senso la “base”, nonché uno dei primi esempi, di questo genere letterario quale si è strutturato in ambito medievale.

Il punto di partenza di questo “genere” è la già citata *Leggenda del legno della croce*: i racconti di viaggio legati a questo mito possono in un certo senso essere considerati gli «earliest ‘travellers’ tales’ to paradise»⁴⁴⁰; i testi appartenenti a questo filone sono in realtà legati in modo stretto al genere agiografico piuttosto che alla futura letteratura di viaggio al Paradiso terrestre, ma comunque la loro importanza per le opere che qui consideriamo sta nell’aver contribuito in modo significativo a creare il modello del Paradiso come giardino caratterizzato da «walls around it which [...] serve the function of keeping humans out [...] since the Fall»⁴⁴¹.

In particolare questa leggenda, di cui si trovano tracce già in alcuni testi antichi (come l'*Apocalisse di Mosè* e il *Vangelo di Nicodemo*), racconta che Seth (e in un primo momento anche Eva) viene mandato da Adamo all'Eden con il compito di recuperare per lui un olio di misericordia in grado di placare le sue sofferenze. Secondo le versioni più antiche Seth dovette tornare indietro senza nulla, ma sempre più spesso si diffonderà un'altra versione, secondo cui al contrario egli

⁴³⁸ REED, *Enoch, Eden*, p. 69.

⁴³⁹ In questa sede non intendiamo comunque proporre una panoramica completa rispetto a questo vasto genere letterario; si rimanda pertanto a GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, pp. 74-116 per una trattazione più completa sull'argomento.

⁴⁴⁰ SIMEK, *Paradise in Western*, p. 202.

⁴⁴¹ Ivi, p. 203.

avrebbe effettivamente riportato dal Paradiso terrestre dei semi (o in altre versioni un virgulto) da cui sarebbe poi venuto «l'albero onde fu fatta la croce»⁴⁴².

L'aspetto che più ci interessa di questa tradizione leggendaria è il fatto che essa in un certo senso testimonia la possibilità di viaggiare fino all'Eden, che emerge dunque come un luogo raggiungibile: ecco perché questo "mito" costituisce in un certo senso la base stessa di tutti i viaggi successivi al Paradiso terrestre.

L'idea che il Paradiso terrestre sia collocato su un punto della superficie terrestre, per quanto difficile da raggiungere e isolato, dà dunque luogo a un'ampia letteratura legata ai viaggi alla ricerca dell'Eden. Un primo esempio di questi testi è l'*Alexandri Magni iter ad paradisum*: in quest'opera – del XII secolo e probabilmente composta da uno scrittore ebraico – Alessandro, arrivato al Gange, decide di risalirne la corrente per trovare la fonte del fiume, collocata proprio nel Paradiso.

A un certo punto, mentre la risalita del fiume si fa sempre più difficile, i viaggiatori arrivano in un luogo in cui ci sono delle foglie enormi che, una volta seccate, emanano un odore meraviglioso; i viaggiatori decidono dunque di proseguire perché la presenza di questo "prodigio" indica che la destinazione deve essere vicina. Proseguendo nel loro percorso essi arrivano infatti fino a una città meravigliosa cinta tutt'intorno da un grande muro senza porte, che costeggia il fiume; dopo aver risalito ancora il fiume per tre giorni, Alessandro e i suoi compagni trovano una finestrella da cui si affaccia un vecchio uomo dalla lunga barba bianca che li informa della natura del luogo: si tratta della città dei beati, da cui è meglio che essi si allontanino, o altrimenti verranno travolti dalla forza della corrente.

L'opera in questione presenta uno degli elementi che diventeranno centrali per il genere, ovvero l'oggetto miracoloso che il protagonista porta con sé come "prova" del viaggio: si tratta in questo caso di una pietra dalle proprietà magiche, la quale «pesava più di tutto l'oro della terra»⁴⁴³, che Alessandro riporta appunto a Babilonia. Di questo testo esiste una versione latina, che ci interessa particolarmente in quanto ha contribuito a diffondere la convinzione dell'«esistenza "attuale" di un luogo paradisiaco»⁴⁴⁴, che è qui rappresentato proprio come una città straordinaria per altezza e lunghezza.

Questo testo presenta inoltre un'altra caratteristica che sarà fondamentale per i viaggi al Paradiso terrestre, ovvero il fatto che durante il percorso si trova «sempre la strada sbarrata»⁴⁴⁵:

⁴⁴² GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, p. 78; si rimanda a questo saggio (pp. 76-80) per una più ampia panoramica di questa leggenda.

⁴⁴³ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 40.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

Alessandro e i suoi, come abbiamo visto, non riescono infatti ad accedere all'Eden, che si trova sicuramente dietro le mura che i viaggiatori hanno visto, ma che allo stesso tempo rimane comunque fuori dalla loro portata.

La figura di Alessandro Magno è associata a più di un testo di viaggio oltremontano: in particolare in questa sede ricordiamo anche il poema epico *Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon – testo molto copiato e molto letto negli ultimi secoli del Medioevo – in cui il protagonista ha l'intenzione di risalire fino alla fonte del Nilo e quindi “attaccare” il Paradiso.

L'associazione della figura del condottiero macedone a questo tipo di viaggi ha l'ovvio intento di sottolineare il carattere empio ed esagerato della «mania di grandezza di Alessandro»⁴⁴⁶, che si prestava ovviamente come un motivo particolarmente efficace per rendere “accettabili” queste imprese.

Di grande importanza è anche la *Leggenda di san Macario romano* – la cui versione latina è la *Vita fabulosa sancti Macarii romani, servi Dei, qui inventus est iuxta paradysum* – in cui si racconta che tre monaci, abbandonato il loro monastero posto tra il Tigri e l'Eufrate, si mettono alla ricerca dell'Eden; dopo aver attraversato una lunga serie di paesi diversi e terre miracolose, essi giungono alla caverna dell'eremita Macario.

Egli dice ai monaci che, sebbene il Paradiso terrestre fosse molto vicino a quel luogo, nessun mortale poteva raggiungerlo: lui stesso ci aveva provato ma era stato fermato da un angelo; ancora una volta il tema fondamentale del racconto di viaggio è proprio «l'inaccessibilità del paradiso terrestre»⁴⁴⁷ da parte dell'uomo.

Nel *Pantheon* di Goffredo da Viterbo si racconta invece di un gruppo di monaci che, partiti dalle isole britanniche alla ricerca del Paradiso terrestre, riuscirono a godere solo per un istante delle meraviglie del luogo, salvo poi scoprire – una volta tornati a casa – di essere invecchiati e di non poter quindi più riconoscere il posto né la lingua parlata.

In testi come questo si trova un'altra modalità fondamentale utilizzata per inserire l'Eden in una dimensione misteriosa e quindi propriamente “ultraterrena”: oltre alla collocazione fuori dalla portata degli uomini, essa viene resa in molte opere attraverso il tema degli effetti straordinari del luogo, soprattutto nel senso «di una sospensione del tempo»⁴⁴⁸, che infatti nel Paradiso scorre in modo molto diverso rispetto a quanto avviene nel resto della terra.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 41.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Ibidem.

Il *Pantheon* ci interessa anche e soprattutto in quanto costituisce uno dei principali esempi del legame tra l'Eden e la dimensione apocalittica, connessione che sarà importante per l'Eden dantesco e su cui torneremo più avanti⁴⁴⁹; nel *Pantheon* si dice infatti chiaramente che Enoch ed Elia si trovano nel Paradiso terrestre in attesa del momento in cui combatteranno contro l'Anticristo.

Un altro esempio della particolare dimensione temporale connaturata all'Eden si può trovare in una leggenda italiana trecentesca – conosciuta come *Il viaggio dei tre monaci al paradiso terrestre*⁴⁵⁰ – secondo la quale tre monaci appunto (proprio come nella leggenda di Macario, di cui questo testo è una sorta di “variante”) giungono, dopo aver risalito il Nilo fino alla sorgente, fino al Paradiso terrestre: essi vengono fatti entrare in questo luogo dall'angelo guardiano e possono quindi ammirare da vicino lo splendore del giardino. Convinti di essere rimasti lì solo per tre giorni, tornati a casa i monaci si rendono conto che in realtà erano trascorsi ben tre secoli.

L'*Histoire de Saint Louis* di Jean di Joinville, sempre di area romanza, rappresenta invece l'idea che si potessero «trovare tracce dell'esistenza del paradiso terrestre all'interno del mondo abitato»⁴⁵¹. In quest'opera si racconta infatti di come il sultano del Cairo, avendo saputo che i pescatori trovavano spesso nelle acque del Nilo alcune pietre preziose provenienti dagli alberi del Paradiso e trasportate lì dal vento e dalla corrente, avesse organizzato diverse spedizioni alla ricerca dell'Eden, incontrando però sempre e solo dei fallimenti.

Citiamo infine quello che è forse il più importante testo della letteratura di viaggio ultramondana medievale, ovvero la *Navigatio Sancti Brendani*: in questo testo irlandese dell'VIII secolo⁴⁵² si racconta del viaggio di un gruppo di monaci guidati da san Brendano che partono alla ricerca del Paradiso, o meglio della *terra repromissionis sanctorum*, che come vedremo avrà evidentemente tutti i caratteri di un vero e proprio luogo paradisiaco.

⁴⁴⁹ Cfr. cap. III § 4.3.1

⁴⁵⁰ Anche questa “versione” della leggenda era probabilmente già nota tra XIII e XIV secolo, anche se ci è pervenuta in un unico manoscritto del XV secolo (ms. Riccardiano 683) in cui essa è intitolata semplicemente “*Storia di quelli tre monaci che andaro al Paradiso terrestre*”: il testo di questo manoscritto è edito da Giuliana RAVASCHIETTO, *Il viaggio dei tre monaci al paradiso terrestre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997; si trova qui, in *Appendice*, sia il testo della *Vita Sancti Macarii* sia il testo di un'altra redazione in volgare della leggenda, intitolata *De' tre monachi che andaro a lo Paradiso Terrestro et trovaro 'n 'ce dentro Enoch et Helia*.

La versione in volgare contenuta in questo manoscritto segue sostanzialmente, al di là di alcuni aspetti specifici, la leggenda di Macario. Per una trattazione più completa di questi aspetti e dei rapporti tra le varie redazioni del racconto si veda l'*Introduzione* di Eleonora Vincenti nell'ed. cit., pp. V-XVII.

⁴⁵¹ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 41.

⁴⁵² Sulla datazione dell'opera all'VIII secolo si veda l'*Introduzione* all'ed. cit. della *Navigatio*, pp. CII-CXIX.

Nella *Navigatio* emerge in modo evidente, più che nei testi fin qui considerati, come nel genere letterario del viaggio alla ricerca del Paradiso si assista a una forte integrazione tra una dimensione terrena e una dimensione invece chiaramente ultraterrena.

Nel viaggio di Brendano il passaggio da un'isola all'altra è rappresentato dal «soffio di vento misterioso che gonfia improvvisamente le vele»⁴⁵³ e che spingerà i monaci fino all'isola paradisiaca. Non ci interessa qui seguire nel dettaglio le numerose tappe del loro itinerario, bensì ci limitiamo a notare come molte delle isole qui descritte, seppur caratterizzate sempre in modo differente l'una rispetto all'altra, abbiano in diversi casi delle caratteristiche edeniche: esse sono infatti «ricche di erbe, frutti e fiori, [...] non sfiorate dall'alternarsi delle stagioni»⁴⁵⁴.

Il *topos* del giardino dell'Eden è poi ripreso più chiaramente, e in modo consapevole, nella descrizione dell'isola che costituisce l'ultima tappa del viaggio, ovvero la *terra repromissionis sanctorum*, raggiungere la quale aveva costituito fin dall'inizio il vero obiettivo del viaggio; così infatti nel primo capitolo:

«Pater, ascende in navim et navigemus contra occidentalem plagam ad insulam quae dicitur Terra Repromissionis Sanctorum, quam Deus daturus est successoribus nostris in novissimo tempore».⁴⁵⁵

L'anonimo autore di quest'opera ha sicuramente voluto recuperare la convinzione nell'esistenza di una terra destinata ai santi di Dio: qui si dice infatti che la terra è stata preparata dal Signore «suis sanctis»⁴⁵⁶: la prospettiva escatologica della *Navigatio*, su cui torneremo in seguito, è dunque già evidente in questo aspetto.

A prescindere dall'identificazione con la *terra repromissionis*, il "Paradiso" di quest'isola è comunque rappresentato come un vero e proprio Paradiso-giardino, secondo il modello del *locus amoenus*: si tratta infatti di una «*terram spatiosam ac plenam arboribus pomiferis*»⁴⁵⁷; nella descrizione di questo luogo paradisiaco si inseriscono poi, a ben vedere, anche dei richiami evidenti alla Gerusalemme apocalittica, il cui modello è qui recuperato soprattutto per l'idea che sull'isola paradisiaca non cala mai la notte, poiché «*lux enim illius est Christus*»⁴⁵⁸.

Oltre al fatto che nella *Navigatio* ritroviamo il tema dell'oggetto-prova del viaggio che Brendano porta con sé, quello che più ci interessa è che nel testo la possibilità di vedere l'isola-Paradiso è chiaramente indicata come una rivelazione escatologica concessa ai monaci, ma allo stesso tempo

⁴⁵³ SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 42.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Navigatio Sancti Brendani*, I, 14, p. 4.

⁴⁵⁶ *Navigatio Sancti Brendani*, I, 21, p. 6.

⁴⁵⁷ *Navigatio Sancti Brendani*, XXVIII, 6, p. 108.

⁴⁵⁸ *Navigatio Sancti Brendani*, XXVIII, 17, p. 110.

proprio per questa sua natura “apocalittica” essa non può essere mostrata loro apertamente. Al contrario i monaci possono visitare questo luogo paradisiaco solo per metà: Brendano e i suoi compagni non possono oltrepassare il «fluvium magnum vergentem per medium insulae»⁴⁵⁹ né possono sperare di conoscere «magnitudinem illius terrae»⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ *Navigatio Sancti Brendani*, XXVIII, 8, p. 108.

⁴⁶⁰ *Navigatio Sancti Brendani*, XXVIII, 9, p. 108.

Capitolo III. Il Paradiso terrestre di Dante

1. I rapporti tra Dante e la tradizione precedente

Per poter inquadrare correttamente il discorso sul Paradiso terrestre di Dante, è necessario fare alcune premesse relative al rapporto generale tra la *Commedia* e la tradizione precedente. Il punto di partenza evidente è la constatazione del fatto che tracciare una panoramica completa sull'argomento sarebbe un'impresa impossibile: tranne che per casi particolari, non possiamo chiaramente sapere con precisione a quali testi Dante abbia fatto più affidamento, e quali fonti egli abbia tenuto maggiormente in considerazione per la composizione del suo poema.

Piuttosto che soffermarci su un'analisi delle possibili riprese puntuali, ci concentreremo quindi sul rapporto tra Dante e il materiale biblico-apocrifo da un lato, e i testi visionari dall'altro: il nostro obiettivo non è appunto quello di individuare fonti precise, ma di ricostruire un immaginario e un bagaglio di conoscenze che verosimilmente abbia "guidato" il poeta nella scrittura del *Purgatorio*, e in particolare degli ultimi canti della seconda cantica, dedicati proprio al Paradiso terrestre.

1.1. L'importanza del materiale biblico e apocrifo

Nella sua produzione, e in particolar modo nella *Commedia*, Dante dimostra di avere una grande conoscenza degli autori classici – per ovvie ragioni storico-culturali, soprattutto gli autori della latinità – ma anche una vasta conoscenza delle Scritture. Dante, che ha conosciuto la Bibbia nell'edizione generalmente indicata come *Vulgata*, aveva infatti una conoscenza del testo sacro la cui «portata [...] è totale»¹: insomma, come ha sottolineato Moore, «ben pochi autori, medievali e moderni, “conoscono la loro Bibbia” come Dante»².

Particolarmente significativo è il fatto che un numero significativo delle reminiscenze “bibliche” individuate da Moore³ nel poema dantesco si trovi proprio nel *Purgatorio*: è qui che si trovano infatti gran parte delle citazioni puntuali e delle situazioni, in cui si nota un «intreccio di allusioni e frasi tratte dalle Scritture nel tessuto del discorso dantesco»⁴; un numero considerevole di echi si trova inoltre proprio nei canti finali dedicati alla rappresentazione del Paradiso terrestre. Una

¹ Edward MOORE, *Studi su Dante*, tomo I, cap. I: *Sacre Scritture e autori classici in Dante* (pp. 41-342), Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 47.

² *Ibidem*.

³ Edward Moore, nel saggio *Sacre Scritture e autori classici in Dante*, rintraccia – in tutte le opere dantesche – tutti i passi che secondo lui possono essere considerati riprese dirette o semplici echi delle Scritture; delle numerose citazioni da lui proposte, all'interno della *Commedia* se ne trovano dodici relative all'*Inferno*, diciotto per il *Paradiso* e ben diciannove per il *Purgatorio*, di cui quattro si trovano nei canti dedicati al Paradiso terrestre. Si rimanda al saggio citato (pp. 83 e segg.) per una panoramica completa sulle citazioni e le reminiscenze scritturali della *Commedia*.

⁴ MOORE, *Sacre Scritture e autori classici in Dante*, p. 47.

possibile spiegazione di quest'ampia presenza di riferimenti scritturali nella seconda cantica chiama in causa il fatto che, quando Dante scrive la *Commedia*, il Purgatorio era appena stato canonizzato come terzo regno ultraterreno, e l'Eden era al centro del dibattito, teologico ma non solo, del XIII secolo, quindi verosimilmente ben presente all'Alighieri. Dante sarà quindi stato spinto ad introdurre molti richiami biblici così da avvalorare, in un certo senso, la sua creazione poetica legata specificamente a due luoghi dell'aldilà piuttosto "dinamici" – nella misura in cui si è ampiamente detto⁵ – al momento della composizione della *Commedia*.

Per quanto come abbiamo detto in genere è un'impresa difficile, se non impossibile, stabilire quali siano i testi letti o comunque conosciuti da Dante, una significativa eccezione è rappresentata in particolar modo dall'*Apocalisse di Giovanni*, per cui – come vedremo meglio in seguito – possiamo essere assolutamente certi che il poeta ne avesse una conoscenza capillare e molto approfondita.

Sebbene dunque la grande conoscenza della *Vulgata* da parte di Dante non sia da mettere in dubbio, ci dovremo chiedere quale fosse invece la sua conoscenza del materiale apocrifo che abbiamo ampiamente analizzato nei capitoli precedenti. Per quanto non sia possibile stabilire con certezza la conoscenza che il poeta aveva dei singoli testi apocalittici, possiamo interrogarci su quanto gli apocrifi come *corpus* possano aver fatto parte dell'"enciclopedia" di un uomo colto di quell'epoca come Dante. Particolarmente utile a questo proposito è il saggio *Gli apocrifi tra «auctoritas» e «veritas»* di Antonio Acerbi, in cui l'autore offre una panoramica completa e ben documentata della conoscenza di questo materiale "non ortodosso" nel Medioevo.

Per un autore medievale un apocrifo era un testo «a cui si addiceva la nota della segretezza»⁶, come si nota dal fatto che nei glossari medievali al termine *apocrypha* corrisponde *secreta* o *recondita vel occulta*; il "mistero" è associato in particolare all'occulta origine di questo materiale. In questo modo si era significativamente già espresso Agostino, sia nel *Contra Faustum*⁷ sia in un passo del *De civitate Dei*, «destinato a diventare nel medioevo il testo principe per la definizione degli apocrifi»⁸. Nel XII capitolo di quest'ultima opera si dice infatti:

Omittamus igitur earum scripturarum fabulas, quae apocryphae nuncupantur, eo quod earum occulta origo non claruit patribus.⁹

⁵ Per la "recente" affermazione del Purgatorio come regno intermedio cfr. in particolare cap. I § 3.6; cfr. invece cap. II § 5, per il dibattito sul Paradiso terrestre.

⁶ Antonio ACERBI, *Gli apocrifi tra «auctoritas» e «veritas»*, in *La Bibbia nel Medioevo*, cur. Giuseppe CREMASCOLI – Claudio LEONARDI, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996, pp. 109-139, p. 110.

⁷ Si veda in particolare AGOSTINO, *Contra Faustum*, XI, 2, coll. 245-246.

⁸ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 110.

⁹ AGOSTINO, *De civitate Dei*, XV, 23, vol. II, p. 111.

Recuperando in parte la posizione agostiniana, che non sottolinea l'oscurità dei testi stessi quanto piuttosto quella della loro origine, Isidoro di Siviglia sostiene che «gli apocrifi sono testi dubbi, non *tout court* erronei»¹⁰, chiamando in gioco «*eorum occulta origo*»¹¹, rafforzando la dimensione del dubbio, che aprirà la strada all'utilizzo di questi testi nei secoli successivi. L'opera di Isidoro avrà grande fortuna nel Medioevo, e molti riprenderanno la sua posizione sugli apocrifi, ad esempio lo stesso Rabano Mauro nel *De universo*.

Uno dei motivi principali di rifiuto degli apocrifi da parte degli autori medievali è proprio la loro oscura provenienza, per cui questi testi non potevano poggiare su un'*auktoritas* che in un certo senso li "validasse"; a questo si aggiunge un secondo problema, ovvero la non accettazione di questo materiale da parte della Chiesa: si esprimono in questo senso sia Agostino, che ricorda la loro non inclusione «in auctoritatem sanctae Ecclesiae»¹², sia Girolamo, che infatti si chiede «*Quid necesse est in manus sumere quod Ecclesia non recipit?*»¹³.

Con il contributo del *Decretum* pseudo-gelasiano la definizione degli apocrifi si estende a tutto il materiale di carattere ereticale escluso dalla Scrittura canonica: i testi biblico-apocrifi diventano «il contraltare di quell'idea larga di scrittura canonica, che ha avuto corso in occidente fino al XII secolo»¹⁴. La doppia concezione degli apocrifi, come *libri secretae originis* da un lato e come *libri non recepti* – in riferimento al canone biblico – dall'altro, permette un loro utilizzo nella misura in cui si ritiene che, applicando a volte l'uno e a volte l'altro principio, a un loro attento esame anche questi testi possano «rivelare la presenza della divinità»¹⁵.

Tracciare una storia completa della ricezione dei testi apocrifi nei diversi secoli del Medioevo non è impresa semplice: si alternano nel tempo posizioni molto differenti, che vanno dalle prime condanne formali all'inizio del V secolo, all'«attenuazione del rifiuto, al posto del quale si invoca il discernimento»¹⁶ nel VI. Anche nelle opere dei Padri della Chiesa, del resto, si trovano delle indicazioni contraddittorie a proposito, in particolare in Girolamo¹⁷, che propone una doppia strada per cui si propone di «eliminare l'elemento dottrinale [...] e di conservare l'elemento miracoloso»¹⁸, come si tentò di fare soprattutto per gli *Acti* degli apostoli.

Per quanto riguarda il materiale specificamente apocalittico, bisogna considerare che esso rispondeva al bisogno di avere rappresentazioni dell'aldilà, quasi del tutto assenti nei testi ortodossi;

¹⁰ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 110.

¹¹ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum*, VI, 2, 51, col. 235.

¹² AGOSTINO, *Contra Faustum*, XXII, 79, coll. 451-453.

¹³ Il testo di Girolamo è in *C. Vigil.* 6; in *Patrologia Latina* 23, 360B.

¹⁴ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 113.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 115.

¹⁷ Si veda in particolare GIROLAMO, *Epistola CVII*, 12, p. 303.

¹⁸ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 116.

le varie “Apocalissi” vennero dunque accostate al genere agiografico e diffuse all’interno di questo contesto.

Tra VIII e IX secolo prevalse invece l’idea che i testi apocrifi dovessero essere letti solo in un contesto privato, ma non in un’occasione pubblica: quest’idea è espressa in modo molto chiaro negli *Scholia graecarum glossarum*, un testo di fine IX secolo di Martino di Laon, in cui si definisce un *apocryphus* come un «liber aliquid secreti in se continens, propter quod non est recitandus in publico»¹⁹. Un’idea simile si trova anche in Rufino da Bologna, secondo il quale «liber apocryphus, id est secreto legendus, non in publico, vel cujus auctor ignoratur»²⁰, dimostrando l’unione dell’aspetto di dubbia origine di questi testi all’idea che queste opere vadano lette in privato.

Nel XIII secolo si impone la riaffermazione di una possibile lettura pubblica, come evidente in particolare dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, in cui l’autore in un certo senso lascia la scelta – circa l’utilizzo o meno del *corpus* apocrifo – all’ecclesiastico incaricato della lettura dei testi liturgici: «que utrum recitanda sint lectoris iudicio relinquatur»²¹. Grazie a quest’idea, si apre la possibilità per l’utilizzo degli apocrifi nella predicazione popolare: il materiale apocrifo fu quindi utilizzato come «una miniera di *exempla*»²², supporto fondamentale alla predicazione.

L’unico vero confine forte tra testi canonici e testi apocrifi è il fatto che «etsi non audeamus pleniter deffinire, prium tamen est arbitrari»²³: il materiale apocrifo non può insomma essere in alcun modo utilizzato per dirimere questioni di fede. Un significativo esempio di ciò è il fatto che durante il Medioevo gli apocrifi furono completamente esclusi dalla discussione teologica circa l’assunzione di Maria, senza peraltro che questo abbia impedito a Jacopo da Varazze di iniziare il suo racconto dell’assunzione di Maria riferendosi a un vangelo apocrifo, in particolare il *Transitus Mariae* dello pseudo-Melitone:

Assumptio uirginis Marie qualiter facta sit ex quodam libello apocrypho qui Iohanni euangeliste ascribitur edocetur.²⁴

L’utilizzo degli apocrifi è dunque possibile, a patto che si releghi il richiamo a questi testi in un contesto puramente narrativo, senza considerarli come portatori di verità di fede al pari dei libri della Bibbia “canonica”.

¹⁹ Sugli *Scholia graecarum glossarum* si veda ACERBI, *Gli apocrifi*, pp. 123-124, e soprattutto Patrizia LENDINARA, *The Scholia Graecarum glossarum and Scaliger’s ‘Liber glossarum ex variis glossariis collectus’*, in *Fruits of Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, cur. R. H. Bremmer Jr. e K. Dekker, Leuven – Paris – Bristol, Peeters, 2016, pp. 351-395.

²⁰ RUFINO DA BOLOGNA, *Summa Decretorum*, dist. XVI.

²¹ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, LI (*De Passione Domini*), 257, p. 352.

²² ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 125.

²³ Si veda PIER DAMIANI, *Sermo LXIV In festiuitate S. Iohannis apostoli et evang. Sermo secundus*.

²⁴ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, CXV (*De assumptione Beate Virginis Marie*), 1, p. 779.

Si nota comunque che gli apocrifi nel Medioevo godono di un tenace attaccamento da parte degli autori, che giustificano il loro approccio a questi testi richiamandosi all'*usus patrum*, ovvero considerando che in alcuni passi del Nuovo Testamento sono citati proprio dei testi apocrifi. Un chiaro esempio di ciò si trova nella *Lettera di Giuda*, testo canonico molto breve attribuito all'apostolo Giuda Taddeo, in cui si trova – in particolare ai versetti 14-15 – un chiaro riferimento al *Libro di Enoch*:

[14] prophetavit autem et his septimus ab Adam Enoch dicens ecce venit Dominus in sanctis milibus suis [15] facere iudicium contra omnes et arguere omnes impios de omnibus operibus impietatis eorum quibus impie egerunt.²⁵

Nonostante la loro esclusione come fonti nei dibattiti teologici, agli apocrifi il Medioevo attribuisce talvolta anche un certo grado di *veritas*: benché alcuni teologi sembrino negare ogni verità a questi testi, è vero che nella maggior parte dei casi – per quanto spesso non sia riconosciuta loro alcuna *auctoritas* – si ritiene che una qualche verità possa esservi espressa.

Una concezione di questo tipo si trova in particolare in Tommaso d'Aquino, che assume grande importanza per il nostro discorso anche solo per il fatto che Dante ha con ogni probabilità conosciuto la sua opinione; in un suo scritto giovanile, l'autore sostiene che la verità dei testi apocrifi non deve essere negata una volta per tutte, bensì essa «deve essere volta a volta verificata»²⁶, ed è proprio questo il modo in cui lui procede nella sua produzione letteraria. Ciò non impedisce che al contrario anche alcuni autori contemporanei di Tommaso neghino la verità del materiale apocrifo: così si esprime Ugo di San Vittore, il quale sostiene che negli apocrifi «nec auctoritas nec veritas est»²⁷.

Come evidente dalla panoramica che abbiamo cercato di tracciare, anche se in modo ovviamente parziale, l'atteggiamento del Medioevo nei confronti degli apocrifi è intrinsecamente contraddittorio e fortemente controverso nei secoli: l'opinione su questi testi cambia spesso nel periodo considerato, e potremmo anzi dire che queste opinioni diverse e contrastanti creano «uno stato di tensione, che produceva, fra spinte e contropunte, quella oscillazione di posizioni che caratterizza il panorama medievale e che si risolse soltanto [...] nel XVI secolo»²⁸.

²⁵ *Epistula Iudae*, 14-15, p. 1881.

²⁶ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 135.

²⁷ UGO DI SAN VITTORE, *Adnotationes elucidatoriae in Pentateuchon*, I, coll. 30-31.

²⁸ ACERBI, *Gli apocrifi*, p. 139.

1.2. Dante e le visioni medievali dell'aldilà

Impostare un discorso sui rapporti tra la *Commedia* e i testi delle visioni dell'aldilà precedenti è sicuramente meno semplice che ragionare sul materiale biblico-apocrifo. La tradizione delle visioni è infatti enormemente composita e relativamente “recente” nel momento in cui Dante scrive: se infatti chiaramente «non è noto in qual misura Dante avesse familiarità con alcune delle visioni»²⁹, è però allo stesso tempo sicuro «che questa tradizione era molto ampia nell'epoca in cui visse»³⁰. Dante, quando scrive il suo poema, aveva dunque potenzialmente davanti a sé un'ampia gamma di testi di visioni, che spesso avevano avuto anche una diffusione piuttosto ampia e articolata, sia come testi in latino sia come traduzioni in volgare, in particolare del *Purgatorio di San Patrizio*, della *Visio Pauli* e della *Visio Tnugdali*. La tradizione visionaria sui regni ultramondani era insomma ampiamente nota, anche se è difficile stabilire in quale forma, nell'Europa di Dante, e troviamo una significativa traccia di ciò nella *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino.

Come ricorda Morgan, inoltre, la conoscenza dei testi visionari nel XIII-XIV secolo da parte del nostro autore era ulteriormente favorita dall'inclusione di molte di queste opere in cinque testi fondamentali del XIII secolo. Una di queste è la *Chronica* di Elinando di Froidmont, contenente la *Visio Karoli Grossi*, la *Visio Gunthelmi*, la *Visio Drythelmi* e la *Visio Tnugdali*; ci sono poi i *Flores historiarum* di Ruggero di Wendover (in cui si trovano la *Visio Drythelmi*, la *Visio Edmundi*, la *Visio Thurkilli* e il *Purgatorius Sancti Patricii*), la *Grande cronica* di Matthew Paris (che contiene le ultime tre sopra citate). E ancora abbiamo la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (in cui sono riportate le visioni di san Patrizio, di Fursa e di Perpetua), e infine è di grande importanza lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, in cui è riferito un gran numero di visioni, tra cui il *Purgatorius Sancti Patricii*, la *Visio Fursei*, la *Visio Karoli Grossi*, la *Visio Anselmi*, la *Visio Guillelmi pueri*, la *Visio Tnugdali* e la *Visio Gunthelmi*.

Ci concentreremo qui nello specifico sulle connessioni tra la *Commedia* e le visioni medievali dell'aldilà per quanto concerne la seconda cantica dantesca, ovvero per la rappresentazione del Purgatorio e del Paradiso terrestre. Citiamo però comunque un *topos* che ci permette di notare la presenza, anche nell'*Inferno*, di quegli aspetti “purgatoriali” in senso ampio che abbiamo già individuato nelle visioni dell'aldilà precedenti: si tratta in particolare del motivo dell'immersione graduale dei peccatori in un fiume “infernale” in senso lato, che Dante recupera sia nel fiume Flegetonte sia nel Cocito. Il primo è infatti più profondo da un lato rispetto all'altro, perciò «i

²⁹ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 31.

³⁰ *Ibidem*.

peccatori [sono] immersi in esso a profondità sempre minori»³¹, mentre nel secondo le anime dei dannati si trovano nel ghiaccio a profondità diverse.

Lo stesso *topos*³² è presente, come si è visto, già nella *Visio Pauli* e così anche in diverse visioni medievali, in particolare nel *Purgatorius Sancti Patricii*, dove «i peccatori sono immersi uno per uno in pozzi di metallo fuso»³³, e soprattutto nella *Visio Alberici* e nella *Visio Thurkilli*, dove si descrive – proprio come in Dante – un’immersione graduale nel ghiaccio. In questi casi, come in molti altri che vedremo in seguito, non ci dobbiamo dimenticare che molti *topoi* di rappresentazione dell’aldilà non saranno stati ripresi da una fonte specifica, bensì piuttosto dall’immaginario collettivo: dietro alla *Commedia* sta infatti «non un testo in particolare quanto piuttosto l’intera tradizione della rappresentazione popolare della vita ultraterrena»³⁴.

L’influenza delle visioni medievali sull’opera dantesca è dunque innegabile, ma va inserita nella giusta prospettiva di analisi; accanto a questo materiale, una “fonte” abbastanza certa della *Commedia*, ragionando in una prospettiva culturale più ampia, è proprio l’immaginario popolare dell’aldilà, che nel Medioevo era alimentato non tanto e non solo dai testi letterari delle visioni, ma soprattutto dagli *exempla* usati nei contesti delle predicazioni religiose, che spesso richiama questa dimensione “visionaria” in senso lato.

Un altro aspetto fondamentale è costituito dalle rappresentazioni iconografiche del Giudizio universale, che costituiscono sempre un’occasione per veicolare una certa idea dell’aldilà. Il motivo relativo al giorno definitivo del Giudizio divino è in origine orientale, e «appare in Occidente per la prima volta in età carolingia»³⁵, ma diventa ampiamente diffuso solamente nel XII secolo, con i famosi esempi dei mosaici del Battistero di San Giovanni a Firenze e della cappella degli Scrovegni a Padova, affrescata da Giotto.

Con ciò non vogliamo però assolutamente negare che le visioni medievali dell’aldilà abbiano fornito a Dante, con un apporto fondamentale, alcune immagini fondamentali per costruire l’immaginario ultraterreno su cui si fonda la *Commedia*: per dimostrare come questo aspetto sia molto rilevante faremo quindi alcuni esempi di come egli abbia ripreso nel *Purgatorio* dei motivi derivati proprio dalle opere visionarie.

³¹ Ivi, p. 59.

³² Per una panoramica più dettagliata sulla presenza di questo motivo nelle visioni medievali dell’aldilà, nonché per il collegamento di questo *topos* al più generale tropo del fiume infernale, si rimanda a MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, pp. 54-63.

³³ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 62.

³⁴ Ivi, p. 63.

³⁵ Ivi, p. 33.

Cominciamo però di contro col notare che il tema del *pons probationis* – che abbiamo trovato così spesso in gran parte delle rappresentazioni del Purgatorio nelle visioni medievali – curiosamente non si trova mai chiaramente esplicitato in Dante; il motivo è però presente nella *Commedia* in un senso più ampio. Come nota giustamente Morgan, il ponte nei testi visionari ha diverse funzioni, di cui due sono quelle in modo particolare “purgatoriali”: da un lato il ponte è parte del meccanismo purgatoriale, come nel caso dell’*Epistola X* di Bonifacio, in cui nel fiume sottostante alla struttura “probatoria” ha infatti luogo la purificazione delle anime, e così anche nella *Visio Alberici*.

Nel caso della *Visio Thurkilli* il ponte assume invece un’altra funzione, per cui esso diviene «parte della struttura dello stesso purgatorio»³⁶: in questa visione si dice infatti in modo chiaro che la purificazione avviene sul ponte, anche se è poi «completata solo sulle balze della montagna della gioia alla quale il ponte conduce»³⁷. Si consideri inoltre che il *topos* del ponte probatorio era ancora molto diffuso ai tempi di Dante, specie nell’iconografia (fig. 15).

La ragione della scarsa presenza del motivo del *pons probationis* nel *Purgatorio* di Dante si spiega con una chiara scelta strutturale: il poeta ha rappresentato il regno intermedio come una montagna – scegliendo dunque il monte alternativamente al ponte come luogo purgatoriale – a cui egli lega peraltro il *topos* della scala, che in parte recupera alcuni degli stessi caratteri del motivo da lui rifiutato.



15. Il *pons probationis* e il giudizio delle anime; dettaglio dell’affresco *Il giudizio universale*, della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino.

³⁶ Ivi, p. 67.

³⁷ Ibidem.

Il *topos* della scala viene però recuperato da Dante, sia nell'idea di "scalata" della montagna purgatoriale, sia in un certo senso per indicare nel complesso il suo percorso – da lui descritto appunto come una «lunga scala» (*Par.* XXVI, v. 11) che lo conduce dalla terra al cielo, sia infine come scala celeste, in particolare nella scala d'oro del cielo di Saturno (in *Paradiso* XXI).

La fonte principale per la rappresentazione della scala che si trova nel canto XXI del *Paradiso* è sicuramente la descrizione biblica della *scala Iacobi* di cui abbiamo già ampiamente parlato³⁸, immagine che Dante utilizza qui come base per creare una descrizione poetica incomparabile rispetto a quella di qualunque altro precedente:

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giacque ogne malizia morta,

di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.

Vidi anche per li gradi scender giuso
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.

E come, per lo natural costume,
le pole insieme, al cominciar del giorno,
si movono a scaldar le fredde piume;

poi altre vanno via senza ritorno,
altre rivolgon sé onde son mosse,
e altre roteando fan soggiorno;

tal modo parve me che quivi fosse
in quello sfavillar che 'nsieme venne,
sì come in certo grado si percosse.

(*Par.* XXI, vv. 25-42)

Come si nota dal testo sopra citato, il modello biblico di Giacobbe è evidente: anche in Dante si tratta di una scala incredibilmente alta, uno *scaleo* dorato e *eretto in suso tanto* (fig. 16). Come nel caso della *Visione di Giacobbe*, anche Dante vede sulla scala una serie di angeli, *tanti splendor*, che scendono i gradini dello *scaleo* proprio per andare incontro a lui; sarà poi il poeta a risalire quella stessa scala, verso la fine del XXII canto, accompagnato da Beatrice e dalle anime del cielo di Saturno, dove appunto la scala celeste si trova.

³⁸ Cfr. *supra*, cap. II § 4.6.

Come si è visto, del resto, il motivo era ben presente alla cultura cristiana medievale, anche grazie all'apporto dell'iconografia, di cui anche si è in parte già detto: la scala celeste era infatti «rappresentata artisticamente già a partire dal IV secolo [...] nelle catacombe romane»³⁹, per poi diventare un motivo molto diffuso soprattutto «nel XII e XIII secolo [...] nei salteri e nelle bibbie»⁴⁰. Il motivo della *scala Jacobi* era probabilmente presente a Dante in modo particolare anche poiché esso emerge in molte raffigurazioni di affreschi del XIII secolo (fig. 17) dove la scala ha chiaramente una funzione di collegamento tra terra e cielo: questo aspetto ci permette di fare un collegamento con le visioni medievali, che possono aver ugualmente fornito qualche spunto per la rappresentazione dantesca del motivo della scala.



16. Miniatura a illustrazione di *Paradiso XXII* da un ms. della *Commedia*.



17. Dettaglio della tav. II.

Nella *Visio Edmundi monachi de Eynsham*, in particolare, si trova chiaramente questa struttura, che viene indicata come unico mezzo per giungere al Paradiso: anche se in questo caso essa permette di risalire il muro che circonda il luogo paradisiaco, più che collegare cielo e terra, la sua funzione di garantire un accesso al Paradiso è la medesima.

Dante non si è dunque ispirato solo al modello biblico della *Visione di Giacobbe* e alle rappresentazioni ad essa ispirate: anche se questo è l'unico richiamo esplicitato nel testo dantesco –

³⁹ Ivi, p. 70.

⁴⁰ Ibidem.

nelle parole di san Benedetto, «Infin là sù la vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte, / quando li apparve d'angeli sì carca» (*Par.* XXII, vv. 70-72) – il poeta sembra anche essersi ispirato, per la sua rappresentazione della scala celeste, ad alcuni precedenti visioni medievali.

In particolare – oltre all'idea della scala come collegamento, che abbiamo visto trovarsi già nella *Visio Edmundi* ma anche nella *Visio Perpetuae* – la scala può anche avere una funzione probatoria, quale abbiamo già trovato nella *Visio Gunthelmi*, in cui il protagonista arriva in cima alla cappella solo dopo aver risalito una scala sulla quale egli è attaccato dai diavoli: si tratta di uno schema molto diffuso anche nell'iconografia (tav. VI).

L'elemento probatorio è ripreso da Dante, come si è in parte già detto, soprattutto nella difficoltà dell'ascesa al monte purgatoriale: durante la risalita, infatti,

il poeta è affrontato dai vizi che su di lui avevano avuto potere: si piega due volte nella cornice della superbia, barcolla nella nebbia su quella dell'ira, e prova il più doloroso tormento quando attraversa il muro di fuoco su quella della lussuria.⁴¹

La scala può infine rappresentare anche uno “strumento”, per usare il termine della Morgan: questo motivo si lega in modo particolare alla prospettiva della terza cantica dantesca, il cui percorso si configurerebbe come un vero e proprio «itinerario verso Dio»⁴² da parte dell'anima – in cui Dante peraltro coinvolge continuamente il lettore – nel tentativo di raggiungere la sua «graduale rieducazione»⁴³.

2. Il Purgatorio dantesco

Per poter fare un discorso completo sul Paradiso terrestre della *Commedia* dantesca è per prima cosa necessario inserire questo luogo nella giusta prospettiva: prima di Dante, infatti, nessuno aveva pensato di porre l'Eden sulla cima della montagna purgatoriale secondo una strutturazione così organica quale si trova nel poema dantesco. I precedenti in un senso più ampio non mancano certo: diversi autori avevano già pensato a un percorso in qualche modo “ascensionale” che conducesse l'anima dalla purgazione alla beatitudine edenica (o meglio più genericamente paradisiaca), e diversi testi – medievali e non – si erano già espressi circa la collocazione del Paradiso (terrestre ma non solo) proprio sulla vetta di un monte. Dante però è il primo a legare strettamente il Paradiso terrestre al regno purgatoriale: per questo motivo, prima di concentrarci sull'Eden, dobbiamo delineare le caratteristiche fondamentali del *Purgatorio* dantesco.

⁴¹ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 73.

⁴² Ivi, p. 74.

⁴³ Ivi, p. 75.

Il Purgatorio è sicuramente il regno della *Commedia* in cui si nota «la maggiore novità d'invenzione, tanto da dirsi che esso è un mondo, nel suo aspetto e nel suo spirito, soltanto dantesco⁴⁴». Come abbiamo già avuto modo di sottolineare più volte, questo luogo intermedio è il più “giovane” al momento in cui Dante scrive il suo problema, su di esso pesa molto di meno una tradizione rappresentativa precedente, e perciò egli può – recuperando certo gli spunti che già erano orientati verso un regno intermedio, di cui abbiamo ampiamente dato conto nel primo capitolo – costruire intorno a questo luogo un universo in cui esprimere tutta la sua originalità creativa. Se questa grande “novità” del testo dantesco non è assente in nessuna delle tre cantiche, è però vero che nella seconda in un certo senso Dante deve costruire “da solo” la struttura del regno intermedio l’aldilà, poiché una chiara consapevolezza del regno intermedio era stata acquisita soltanto da poco.

Sul periodo di composizione della seconda cantica della *Commedia* si è invece già scritto molto, ma non ci interessa entrare qui in queste discussioni: ci limitiamo perciò a considerare la cronologia oggi più accreditata, secondo cui il *Purgatorio* è stato scritto da Dante tra il 1308 e il 1314-1315⁴⁵, ovvero proprio pochi anni dopo il momento in cui l’idea del regno intermedio era diventata dogma di fede solo da poco, ovvero in occasione del Concilio di Lione del 1274.

Quando deve pensare alla struttura del suo *Purgatorio*, insomma, Dante è sicuramente aiutato in parte dalle rappresentazioni di questo luogo che si trovano nelle visioni dell’aldilà precedenti, ma in esse il poeta può spesso trovare solo alcuni spunti e idee fondamentali, che difficilmente però forniscono una chiara strutturazione d’insieme. Gran parte dei testi visionari «erano quanto mai confusi e incerti, sia sulla collocazione geografica sia sull’aspetto di questo regno intermedio, al quale difficilmente la fantasia riusciva a dare un carattere diverso [...] da quello infernale»⁴⁶.

Dante riesce invece a tenere insieme in modo magistrale i vari spunti legati all’idea di Purgatorio che la tradizione medievale gli pone davanti, dopo quel lungo processo di affermazione del concetto che abbiamo delineato nel primo capitolo, creando un’opera poetica di incomparabile valore letterario, nonché destinata a imporsi saldamente nella memoria collettiva, fissando così in modo definitivo l’idea di Purgatorio.

⁴⁴ Maria Chiara CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, Milano, Oscar Mondadori, 2013, p. XI.

⁴⁵ Precisiamo qui brevemente che il termine *post quem* più sicuro è la morte di Forese Donati (descritta in *Pg.* XXIV), che risale però fino al 1308; ad esso si accosta un altro possibile riferimento molto più discusso, ovvero la sconfitta dei fiorentini a Montecatini nell’agosto del 1315, a cui sembra alludere Forese Donati (in *Pg.* XXIII, vv. 106-111). Per una più dettagliata analisi della questione si rimanda però a Giorgio INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, pp. 129-134.

⁴⁶ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, p. XI.

2.1. Un Purgatorio non infernale

La fondamentale differenza introdotta da Dante rispetto alla tradizione precedente è la “polarità” assegnata al Purgatorio: come si è notato analizzando tutte le rappresentazioni medievali del regno intermedio, la tendenza generale era quella di buona parte dei testi visionari medievali era quella di legare questo luogo più all’Inferno che non al Paradiso, considerando dunque il regno intermedio come un Inferno più mite e solo temporaneo.

Basti pensare, a questo proposito, all’idea del *refrigerium* – che “limita” semplicemente per un breve tempo la sofferenza dei dannati – ma anche ai vari Inferni “più miti” che si trovano nelle visioni, tra cui la *Redazione VI* della *Visio Pauli* ma anche la visione *De Bonello monaco* di Valerio di Bierzo, e ancora nei due Inferni di cui si dice nel *Liber Prognosticorum Futuri Saeculi* di Giuliano di Toledo⁴⁷ fino ad arrivare agli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury⁴⁸.

È inoltre interessante notare la posizione di Tommaso d’Aquino⁴⁹ sul “recente” Purgatorio: egli riteneva addirittura che – a differenza di quanto affermato dai diversi autori che avevano collocato il regno intermedio sulla terra – questo luogo dovesse essere pensato come posto al di sotto della superficie terrestre e vicino all’Inferno, poiché i suoi abitanti erano secondo lui in una condizione inferiore rispetto a quella dei viventi.

Dante decide di fare tutt’altro: per lui il regno intermedio è un luogo di speranza, di ascensione verso il Paradiso primordiale e verso le stelle. Al contrario di quanto affermato da Tommaso, nella *Commedia* il regno purgatoriale è situato all’opposto dell’Inferno, sia sull’asse concettuale che su quello propriamente geografico: per Dante il Purgatorio è infatti rappresentato da una montagna che si colloca dalla parte opposta di Gerusalemme, esattamente nel punto della terra più lontano rispetto al luogo infernale.

Il monte purgatoriale è nato anzi proprio dall’allontanamento della terra in seguito alla caduta di Lucifero: come si dice chiaramente nel XXXIV canto dell’*Inferno*, la montagna che si viene a creare è “sorta” in un certo senso proprio per contrasto rispetto a questa malvagità, di cui essa è quindi esattamente l’opposto anche a livello “ontologico”. In questa notazione topografica viene però anche espresso in modo evidente il significato morale assunto dal luogo, che a sua volta si inserisce nel chiaro valore ascensionale quale emerge dalla collocazione geografica stessa⁵⁰.

La collocazione agli antipodi del regno della sofferenza eterna da una parte, e della montagna purgatoriale dall’altra, indica chiaramente che proprio grazie a essa è possibile, in un certo senso,

⁴⁷ Per il Purgatorio “infernale” che si trova in questi tre testi cfr. cap. I § 3.2.

⁴⁸ Cfr. cap. I § 2.

⁴⁹ Si veda *Super Libros Sententiarum*, IV, dist. XXI, q. 1.

⁵⁰ Non ci dilunghiamo per il momento su questo aspetto, per la cui trattazione si rimanda al § 2.5.

percorrere la strada nel verso opposto alla caduta, quindi verso un ritorno alla beatitudine. Di conseguenza la differenza rispetto all'Inferno – espressa già nella sua collocazione topografica – è evidente anche, in modo particolarmente significativo, nell'atmosfera generale che caratterizza il Purgatorio dantesco:

Circola per tutto il *Purgatorio* un'aura difficilmente definibile, come di raccolto incanto, che coglie il lettore fin dall'inizio [...]. Ogni orrore, ogni durezza è bandita, sia dalle forme visibili dell'ambiente, sia dagli animi, dalle parole pronunciate, e dallo stesso linguaggio poetico, di registro in genere medio ed elegiaco.⁵¹

Dante è chiaramente consapevole della differenza che intercorre tra il suo regno intermedio e l'Inferno della prima cantica: egli esprime infatti chiaramente la fondamentale distinzione tra i due luoghi nel XII canto del *Purgatorio*:

Ahi quanto son diverse quelle foci
da l'infernali! ché quivi per canti
s'entra, e la giù per lamenti feroci.

(Pg. XII, vv. 112-114)

Questa terzina dantesca, che oppone i *lamenti* infernali ai *canti* del Purgatorio, ci offre uno spunto importante per introdurre un'altra fondamentale differenza tra prima e seconda cantica, un ulteriore aspetto che in Dante esclude chiaramente una caratterizzazione infernale del Purgatorio: si tratta dei suoni, per la loro tipologia e per il significato che essi assumono. Il *Purgatorio* è infatti caratterizzato – a differenza dell'*Inferno*, in cui dominano pianti, lamenti e gemiti – dalla presenza della musica e del canto⁵², che rimandano certo a una condizione di beatitudine più che di sofferenza. Particolarmente indicativo della caratterizzazione più paradisiaca che infernale del regno intermedio è il fatto che nei testi delle visioni, medievali quanto apocrifi, il canto è talvolta associato al Paradiso stesso: così ad esempio nel canto angelico sentito da Enoch nel *Libro dei Vigilanti*, o anche nel canto che pervade gli *herbida prata* dell'*Hymnus ad incensum lucernae* di Prudenzio.

Certo anche i gironi del regno intermedio risuonano talvolta di pianti e gemiti, ma centrale è qui al contrario l'elemento musicale. Questo aspetto, infatti, appare chiaramente come fondamentale già nel II canto, in cui significativamente si uniscono già le due dimensioni del canto liturgico e del canto profano, che si alterneranno e si integreranno a vicenda per tutta la seconda cantica. Nel canto in questione queste due componenti sono rappresentate rispettivamente dall'inno *In exitu Israël de Aegypto* (v. 46), cantato dalle future anime purganti in arrivo sulla spiaggia, e dalla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* dello stesso Dante, qui cantata per il poeta dal suo amico Casella.

⁵¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, p. XIII.

⁵² A questo proposito si veda Giuliana NUVOLI, *Suoni e musica nella Commedia*, in *Lezioni su Dante*, cur. Giuliana NUVOLI, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 249-262, in particolare le pp. 254-255.

Alla dimensione musicale è legata anche la prima “immagine” che appare a Dante del Purgatorio vero e proprio: si tratta di un inno, di una *voce mista al dolce suono* che risuona armonicamente al di là della porta purgatoriale e che il poeta – in conclusione del IX canto – paragona al canto di un coro accompagnato dall’organo. Il Purgatorio è dunque sicuramente il regno del «canto che accompagna il giubilo dell’espiazione»⁵³, ma è anche qualcos’altro: spesso la musica e i canti che lo animano indicano un ricordo della dimensione terrena e «più tardi nell’Eden, la gioia del Paradiso riconquistato»⁵⁴.

Il Purgatorio è inoltre nettamente distinto dall’Inferno perché caratterizzato da una dimensione fortemente umana, a differenza del primo regno visitato da Dante. Uno degli aspetti fondamentali in questo senso è il fatto che, proprio come sulla terra, il Purgatorio è un regno in cui scorre il tempo: chiaramente il tempo passa anche nel regno infernale, ma solo nel regno intermedio Dante può tenere costantemente conto del suo passaggio in base a coordinate specificamente “terrene” e umane, come l’orientarsi con le stelle; ancora, il regno purgatoriale è il solo luogo ultraterreno – a differenza degli altri due – che un giorno avrà fine, ovvero esso è l’unico regno intrinsecamente “temporale”.

Per rimarcare ulteriormente il concetto, per cui in questo luogo «la permanenza massima [...] corrisponde al periodo che va dalla morte all’ultimo Giudizio»⁵⁵, Dante ha infatti letteralmente disseminato la seconda cantica di riferimenti temporali: basti pensare non solo all’osservazione delle stelle, ma anche al fatto che il poeta tiene conto del movimento solare per tutti i quattro giorni di durata del suo viaggio in Purgatorio, che si colloca specificamente nel periodo pasquale.

Non è infine casuale nemmeno il fatto che il Purgatorio sia visitato da Dante durante la Pasqua: «si tratta del periodo della resurrezione, della vittoria sulla morte e della promessa di salvezza»⁵⁶: difficilmente si può pensare a un’indicazione più chiara per sottolineare la distanza abissale che il poeta vuole interporre tra Purgatorio e Inferno. È dunque ormai chiaro come il Purgatorio dantesco sia tutt’altro che un regno “infernalizzato”, e anzi chiaramente “spostato” più vicino al Paradiso. Chiarito questo aspetto fondamentale, ci concentreremo ora su due questioni, che meglio aiutano a chiarire ulteriormente la lontananza del Purgatorio dantesco dal luogo della dannazione: la classificazione dei peccatori e l’utilizzo del motivo del fuoco.

⁵³ PASQUINI Emilio, *Vita di Dante*, p. 163.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ LE GOFF, *La nascita*, p. 401.

⁵⁶ Ibidem.

2.2. La classificazione delle anime purganti

Il Purgatorio è certamente, come abbiamo visto, un luogo scandito da un tempo specificamente “terreno”⁵⁷, ma esso è anche, soprattutto, il regno più “umano” di quelli visitati da Dante, come emerge soprattutto considerando le anime che lo abitano. Da un lato l'*Inferno* è infatti caratterizzato da anime di peccatori dai caratteri quasi deformati dalla colpa e dalla rabbia, dall'altro lato invece gli spiriti del Paradiso sono orientati in un certo senso verso una dimensione eterea – anche solo perché essi non si trovano veramente nel luogo in cui Dante li vede, ma appaiono lì solo perché egli li veda nel cielo che le ha maggiormente influenzate in vita – e sono caratterizzati da confini non sempre chiari e spesso volutamente solo accennati. Il Purgatorio presenta invece delle anime chiaramente “umane”, che non a caso, infatti, sono accomunate in particolar modo dai sentimenti dell'amicizia e dell'arte, che più di tutti caratterizzano la generosità e la gratuità dell'amore umano.

Uno degli aspetti più rilevanti del *Purgatorio* dantesco è proprio la mancanza di durezza, a cui anzi si contrappone l'idea di generosità e *dolcezza* che attraversa tutta la cantica: per questo motivo il regno intermedio non può essere piegato a una classificazione specificamente “etica” come quella applicata da Dante all'*Inferno*: il regno intermedio non si presta insomma a una semplice distinzione in zone diverse dedicate a determinati peccati e alle virtù corrispondenti.

È vero che anche la seconda cantica, come la prima, è scandita dalla presenza di una scala di sette peccati segna le ripartizioni del monte purgatorio, ma questa strutturazione non è particolarmente rilevante per la struttura d'insieme del regno intermedio, che è invece qualificato piuttosto dallo spirito comune a tutti gli abitanti del luogo. Se infatti i dannati soffrono in modo diverso e in gradi differenti, ciò non vale per gli spiriti purganti, che sono tutti accomunati dal *rivolgersi* a Dio e dalla consapevolezza del fatto che la salvezza eterna è loro garantita nel momento stesso in cui vengono accolti dall'anima di Catone⁵⁸, «vecchio solitario e venerabile»⁵⁹ preposto all'Antipurgatorio, sulla spiaggia del primo canto.

L'*Inferno* è chiaramente orientato verso una struttura veterotestamentaria e classica, ed è in particolare attentamente costruito da Dante sulla base dell'*Etica Nicomachea*, come Virgilio spiega chiaramente in *Inferno XI*. Il regno intermedio, invece, si struttura – in una prospettiva più chiaramente cristiana – sulla base della diversa direzione che le anime purganti hanno dato al proprio

⁵⁷ Ovviamente il Purgatorio non è estraneo a una dimensione temporale più chiaramente “ultraterrena”, evidente ad esempio nella cerimonia del passaggio da un *grado* all'altro del monte, o anche al terremoto che talvolta si sente; questi aspetti non interessano però in modo specifico il nostro discorso, quindi li lasceremo da parte.

⁵⁸ Non ci sembra opportuno riflettere qui ampiamente sulla scelta dantesca di “affidare” a questo personaggio – pagano e suicida – il ruolo di custode del Purgatorio; si ricorda perciò soltanto che Dante si pone in questo sulla scia dell'esaltazione della figura di Catone Uticense iniziata già da Lucano, autore latino del I secolo d. C., nella *Pharsalia*, e del resto portata avanti anche dallo stesso Dante già nell'ultimo libro del *Convivio*. Per una trattazione, comunque sintetica ma più completa, su questo aspetto si veda Emilio PASQUINI, *Vita di Dante*, Milano, BUR, 2006, pp. 160-162.

⁵⁹ PASQUINI, *Vita di Dante*, Milano, BUR, 2006, p. 160.

sentimento di amore. L'amore è infatti il principio che uniforma la strutturazione stessa del Purgatorio dantesco, in cui la gerarchia dei sette peccati capitali (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria) che struttura il regno intermedio è data proprio dal criterio – ugualmente gerarchico, appunto – dell'amore, e non da quello della giustizia, com'era invece nell'*Inferno*. In questo secondo regno tutti i peccatori sono dunque accomunati da un difetto del proprio amore, che non è stato indirizzato correttamente come «amor di Dio, cioè del bene»⁶⁰ o perché gli si è data una destinazione sbagliata, o perché si trattava di un amore troppo debole e non completo.

Per analizzare più nel dettaglio la classificazione dei peccatori nel *Purgatorio* dantesco ci rifacciamo al canto XVII, in cui si trova una chiara spiegazione, da parte di Virgilio, della classificazione su cui si basa il regno intermedio della *Commedia*.

Per prima cosa si stabilisce che l'amore – sentimento universale che si ritrova sia nel Creatore sia in ogni creatura – è di due tipi: l'amore naturale e l'amore istintivo (*d'animo*). Il primo non può essere errato, e lo stesso vale in realtà anche per l'amore *d'animo*, ma solo fintanto che è esso indirizzato al Bene Supremo, dunque a Dio; in caso contrario si incontrano invece tre tipologie di errore: per direzione errata, per difetto o per eccesso. All'amore per il male – ovvero all'amore *d'animo* diretto verso un obiettivo sbagliato – sono dedicate le prime tre cornici, legate ai peccati capitali di orgoglio, invidia e ira. Le ultime quattro ospitano invece i peccatori che hanno indirizzato il loro amore verso un obiettivo buono, ma con ordine corrotto, dunque per difetto o per eccesso di intensità: «per malo oggetto / o per troppo o per poco di vigore» (*Pg.* XVII, vv. 95-96). Nel primo caso abbiamo un “difetto” d'amore connesso all'accidia, mentre negli ultimi tre casi troviamo dei peccati che dipendono da un «*eccessivo* perseguimento di fini che nella loro essenza non possono essere che buoni»⁶¹: si tratta di avarizia, gola e lussuria, ovvero di peccati che sono tali proprio perché spinti dalla convinzione che «un bene secondario [...] possa garantire la felicità umana»⁶².

Dante propone dunque una classificazione in categorie di peccatori che integra nei due principi dell'amore “gerarchico” e dei sette vizi capitali: questa strutturazione si rivela molto efficace per rendere l'idea dantesca del Purgatorio come regno che permette agli spiriti purganti di risalire verso il bene, di riprendere la “navigazione verso Dio”. Così infatti risponde Virgilio a Dante circa il senso del monte stesso:

⁶⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 387.

⁶¹ Edward MOORE, *Studi su Dante*, tomo II, cap. V: *La classificazione dei peccati nell'Inferno e nel Purgatorio* (pp. 603-660), Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 657.

⁶² MOORE, *La classificazione dei peccati*, p. 657.

Ed elli a me: L'amor del bene, scemo
del suo dover, quiritta si ristora,
qui si ribatte il mal tardato remo.

(Pg. XVII, vv. 85-87)

Moore ha studiato con attenzione la classificazione dantesca dei peccatori nel *Purgatorio* – soprattutto nella sua matrice legata ai sette peccati capitali – e ha dimostrato come la distinzione qui proposta da Dante non sia mai stata strettamente “canonica” nella dottrina della Chiesa, che infatti ancora oggi non ha adottato questa semplice partizione.

Non ci sono in questo senso precedenti di alcun tipo nella letteratura visionaria, ma anche volendo considerare gli scritti teologici non è facile stabilire chi sia l'autore di questa strutturazione in sette peccati capitali. Ad ogni modo la più antica menzione a essa risale al V secolo, ed è inoltre qui presentata «come qualcosa di già conosciuto e riconosciuto»⁶³, secondo una convinzione così radicata che spesso tale distinzione viene associata a volte a Paolo, altre volte ad Agostino, e in alcuni casi addirittura alle Scritture. Questa concezione insomma, pur non avendo mai raggiunto una piena ortodossia, si trova in diverse fonti medievali: il primo esempio chiaro di questa classificazione si trova appunto nel V secolo, in Cassiano, ma essa è stata poi ripresa da molti, tra cui Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia e Tommaso d'Aquino, tra gli altri⁶⁴.

Particolarmente significativo per noi è però soprattutto il fatto che questa classificazione si trova in Brunetto Latini, il grande “maestro” di Dante. L'autore della *Commedia* conosceva infatti sicuramente il *Tresor*, lungo poema in settenari a cui si fa esplicito riferimento nel XV dell'*Inferno* (vv. 119-120); nell'opera di Brunetto si trova due volte questa classificazione: una prima nel XX capitolo, in relazione alla confessione dei peccati, e una seconda volta alla fine del VII libro – che peraltro «è ancora in dubbio [...] se sia autentico»⁶⁵ – quando si parla di *criminaus péchiez*, che sono proprio gli stessi di Dante, anche se elencati in un ordine diverso: orgoglio, invidia, ira, lussuria, cupidigia, accidia, avarizia. Trattandosi però di un libro di dubbia autenticità, e considerando anche che «l'ordine è strano e irregolare e differisce ampiamente da quello del *Tesoretto*»⁶⁶, non si può pensare di fare un confronto troppo puntuale con la classificazione dantesca.

Ciò che conta è che il fatto di adottare una classificazione di questo tipo per le anime purganti dimostra in modo evidente la volontà, da parte di Dante, di allontanare il *Purgatorio* dall'*Inferno*. Ciò è ulteriormente sottolineato da quello che è, oltre a questa classificazione dei peccatori in “gruppi”

⁶³ MOORE, *La classificazione dei peccati*, p. 633.

⁶⁴ Si rimanda a MOORE, *La classificazione dei peccati*, pp. 634-652 per un'ampia panoramica sulla presenza di tale classificazione negli autori medievali.

⁶⁵ MOORE, *La classificazione dei peccati*, p. 648.

⁶⁶ Ibidem.

specifici, un filo conduttore della seconda cantica, ovvero le Beatitudini: nella seconda cantica dantesca le Beatitudini vengono proclamate a ogni cerchio superato, a cui si associa peraltro non tanto la virtù etica corrispondente, quanto piuttosto «l'atteggiamento dell'animo che corrisponde alla beatitudine dichiarata»⁶⁷.

Si tratta insomma, significativamente, di un concetto del tutto cristiano, enormemente distante da una concezione “infernale”; Dante ha poi chiaramente voluto evidenziare questo aspetto perché ha collocato i riferimenti alle Beatitudini al momento di passaggio da una “zona” all'altra. Se infatti è innegabile che «la vera colonna portante dell'intera struttura del Purgatorio»⁶⁸ è proprio la distinzione nelle sette cornici, il passaggio da una cornice all'altra assume evidentemente, in questo quadro, una grande rilevanza strutturale.

Anche l'idea di collegare Purgatorio e Beatitudini non si trova chiaramente in nessun testo visionario precedente alla *Commedia*, anche se abbiamo individuato un concetto simile nella *Visio Baronti*, in cui – anche se in questo caso si trattava del Paradiso – si trova una classificazione delle anime in base al crescente grado di beatitudine.

L'individuazione di precedenti “teologici” a questo proposito è però effettivamente più semplice e sicura: il *De quinque septenis* di Ugo di San Vittore in particolare ha sicuramente un posto di primaria importanza in questo contesto. La grande rilevanza di quest'opera dipende soprattutto dal fatto che si tratta di un testo molto diffuso all'epoca, che Dante ha quindi probabilmente conosciuto: è perciò particolarmente significativo che si trovino qui⁶⁹ indicate proprio le sette Beatitudini del *Purgatorio* dantesco. Oltre all'introduzione di questo concetto, l'importanza dell'opera di Ugo di San Vittore sta nell'associazione che egli propone tra le Beatitudini e le sette virtù corrispondenti, con una prospettiva dunque piuttosto simile a quella che si trova nel *Purgatorio* di Dante.

Un altro testo teologico fondamentale è il *Liber excerptionum* di Riccardo di San Vittore, in cui si commentano le Beatitudini di *Matteo*, anche in questo caso in termini che ricordano l'idea che soggiace a questo proposito anche al testo di Dante.

È dunque evidente che per trovare dei “precedenti” per la classificazione dantesca delle anime purganti si debba fare affidamento agli scritti dei teologi medievali piuttosto che alle visioni. Certo è però anche vero che nemmeno la lettura visionaria è del tutto priva di possibili spunti per la distinzione dantesca: oltre al già citato caso della *Visio Baronti*, ci sono altri potenziali punti di

⁶⁷ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, p. XVII.

⁶⁸ MOORE, *La classificazione dei peccati*, p. 632.

⁶⁹ La riflessione sulle Beatitudini in quest'opera di Ugo di San Vittore si trova all'interno di un discorso sui cinque “settenari” che l'autore del testo ha individuato nelle Scritture, tra cui troviamo peraltro anche i sette peccati capitali e le sette virtù.

contatto, anche se soprattutto in relazione alla classificazione dantesca dell'*Inferno*, più che a quella del *Purgatorio*.

In questo senso comunque è significativa soprattutto la *Visio Tnugdali* – in cui comunque, come si è già detto⁷⁰, «l'inferno e il purgatorio non sono ancora distinti l'uno dall'altro sotto il profilo geografico»⁷¹ – in cui, come nell'*Inferno* dantesco, si presentano delle colpe che «aumentano gradualmente in gravità»⁷² man mano che si scende, con Satana in persona alla base del luogo infernale. In Tnugdali inoltre, così come nella *Commedia*, «la transizione da una classe di peccatori all'altra è spesso marcata dalla presenza di guardiani e torturatori»⁷³.

Un altro testo visionario che presenta una certa importanza per la distinzione delle anime “dannate” in classi di peccatori è la *Visio Edmundi monachi de Eynsham*: benché manchi qui alla base «un chiaro sistema di classificazione», questo testo è interessante per il nostro discorso proprio per il fatto che il visionario stesso si lamenta qui della mancanza di tale sistema: «nullum in scripturis sacris peccati genus describitur, cuius in hiis locis certa non sint auctoribus suis preparata tormenta»⁷⁴.

Bisogna poi notare che allo stesso modo «la natura intrinsecamente problematica della classificazione del peccato» sembra sfociare quasi naturalmente nella composizione di un testo quale la *Visio Thurkilli*: abbiamo già avuto modo di notare più volte quanto complesso e confuso sia il sistema con cui le anime dell'aldilà sono divise in questo testo⁷⁵. Il motivo può essere sicuramente individuato in un certo senso nell'influenza degli sviluppi intellettuali e sociali del XII secolo, soprattutto «l'aumentata importanza dell'individuo [...] e le opere dei teologi»⁷⁶: la complessa assimilazione di questo materiale è stata infatti probabilmente anche la causa dell'«apparente scomparsa del genere dopo la *Visione di Thurkill*»⁷⁷.

Dante, al contrario dell'autore della *Visio Thurkilli*, ha saputo integrare perfettamente tutti gli spunti della tradizione, soprattutto per il *Purgatorio*, in cui, come si è visto, egli ha perfettamente integrato «i sette vizi capitali [...] nel principio dell'amore ordinato e disordinato»⁷⁸. In conclusione quindi – per quanto possano esserci stati dei precedenti spunti circa la strutturazione del *Purgatorio* dantesco – è innegabile che la classificazione dei peccatori nella seconda cantica dantesca ha una strutturazione così precisa e studiata da renderla del tutto incomparabile – per la calcolata uniformità

⁷⁰ Cfr. *supra*, cap. I § 3.5.

⁷¹ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 145.

⁷² Ivi, p. 146.

⁷³ Ivi, p. 147.

⁷⁴ *Visio Edmundi monachi de Eynsham*, p. 293.

⁷⁵ Cfr. *supra*, cap. I § 3.6 e cap. II § 4.5.

⁷⁶ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 167

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 171.

e per il preciso schema concettuale su cui si basa – alle distinzioni presenti nei testi della tradizione precedente che pure sembrano riecheggiarla.

Nel contesto della classificazione dei peccatori nel *Purgatorio* di Dante merita un discorso a parte la categoria di coloro che si sono pentiti *in extremis*, che come abbiamo sottolineato in precedenza ha avuto grande importanza per lo sviluppo del concetto di Purgatorio⁷⁹, e che è perciò presente anche nelle opere visionarie, soprattutto nella *Visio Fursei* e nella *Visio Thurkilli*.

Pur accogliendo queste anime nel regno intermedio, seguendo così l'indicazione di diversi teologi del XII-XIII secolo, Dante ritiene comunque che per questi peccatori sia necessario subire – prima di accedere al Purgatorio – una pena supplementare, che consiste proprio nella loro «attesa davanti al Purgatorio»⁸⁰, ovvero nell'Antipurgatorio. In questo contesto si inserisce un chiaro riferimento al giubileo del 1300 indetto da Bonifacio VIII: in seguito a questa pratica, a molte anime in attesa è permesso di eliminare il periodo di attesa sulla spiaggia antipurgatoriale. Si tratta di un segnale evidente di come l'impatto del Purgatorio non fosse stato ancora del tutto “teologicamente” integrato nei suoi vari aspetti: l'idea di proporre indulgenze in un'occasione così particolare crea letteralmente scompiglio nel regno intermedio, portando a una situazione eccezionale e insolita.

L'accettazione da parte di Dante di questa concessione particolare dimostra comunque, ancora una volta, la sua apertura verso la “recente” idea di Purgatorio. L'inclusione dei peccatori pentitisi *in extremis* offre inoltre a Dante un'ulteriore occasione per sottolineare la distanza abissale che egli vuole interporre tra Inferno e Purgatorio, come evidente in particolar modo dal riferimento a questa categoria “speciale” di anime che si trova in due passi strettamente collegati del poema, *Inferno* XXVII e *Purgatorio* V, di cui non a caso sono protagonisti rispettivamente Guido da Montefeltro e Bonconte da Montefeltro, ovvero padre e figlio.

In entrambi i casi Dante riprende il motivo dello scontro tra angeli e diavoli per l'anima di un defunto – che come abbiamo visto deriva dalla tradizione delle visioni medievali: lo abbiamo infatti trovato già nella *Visio Pauli* e poi in diversi altri casi, tra cui Gregorio Magno, la *Visio Fursei* e la *Visio Baronti* – che ha però nei due casi un esito diametralmente opposto. Nel primo caso la diatriba si conclude con la vittoria del diavolo, che impedisce a san Francesco di salvare l'anima di un suo frate, poiché quest'ultimo si era sì pentito dei suoi peccati a un certo punto della sua vita, ma alla fine era comunque morto nel peccato: «ch'assolver non si può chi non si pente» (*Inf.* XXVII, v. 118). Nel secondo caso, al contrario, è l'angelo ad avere la meglio, proprio perché Bonconte si è pentito *in*

⁷⁹ Cfr. *supra*, cap. I § 3.1.

⁸⁰ LE GOFF, *La nascita*, p. 390.

extremis dei suoi peccati («nel nome di Maria fini'», *Pg.* V, v. 101): Dante sottolinea così l'idea per cui se il pentimento è sincero basta anche solo *una lagrimetta* (v. 107) per garantire la salvezza.

2.3. Il fuoco Purgatorio

Sintomatico della distanza che Dante introduce tra Purgatorio e Inferno è inoltre il modo in cui il poeta utilizza il motivo del fuoco nella seconda cantica. Come si è visto, l'immagine dell'*ignis purgatorius* è stata per molto tempo identificata con il Purgatorio stesso, e il motivo del fuoco è infatti presente «praticamente in tutte le visioni del purgatorio o della purificazione»⁸¹.

Abbiamo trovato questo elemento in molti testi visionari, dove l'*ignis* ha un significato chiaramente purificatorio: tra i numerosi esempi ricordiamo la presenza di un fuoco purgatorio nel *Liber Prognosticorum Futuri Saeculi* di Giuliano di Toledo, così come *purgatorius* è il fuoco della *Visio Fursei*. Il motivo del fuoco purgatorio è presente largamente anche nei testi visionari più vicini a Dante, tra cui la *Visio Godeschalci* e in particolare la *Visio Thurkilli*: qui la funzione purgatoriale del fuoco è definita in modo preciso e dettagliato, nonché chiaramente inserita all'interno di uno schema generale di strutturazione dell'aldilà.

Proprio perché per molto tempo il Purgatorio ha quasi coinciso con l'*ignis purgatorius*, è molto interessante notare in che misura Dante abbia ripreso questo motivo. Anche nella seconda cantica della *Commedia*, in effetti, l'elemento del fuoco compare più volte, ma in una sola occasione, in realtà, esso è associato direttamente alla purgazione per mezzo di una pena legata a questo elemento: si tratta del fuoco che brucia i lussuriosi, nella settima e ultima cornice della montagna:

Quivi la ripa fiamma in fuor balestra,
e la cornice spira fiato in suso
che la riflette e via da lei sequestra;

ond'ir ne convenia dal lato schiuso
ad uno ad uno, e io temëa 'l foco
quinci, e quindi temeua cader giuso.

(*Pg.* XXV, vv. 112-117)

Dante dimostra di essere molto preoccupato per questo fuoco, che infatti gli impedisce addirittura di abbracciare il suo maestro Guinizzelli. Bisogna però notare che la presenza del muro di fuoco in questo preciso punto della geografia ultraterrena della *Commedia* ricorda da vicino anche la tradizione biblica della *Genesi* (*Genesi* 3, 24), in cui – come abbiamo già ricordato⁸² – si dice che Dio ha collocato un muro di fiamme e un cherubino a custodia dell'Eden, così che l'uomo non potesse più

⁸¹ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 202.

⁸² Cfr. cap. II § 2.

accedervi. È chiaro dunque che questo fuoco faccia soffrire e spaventi Dante – che infatti riesce ad attraversarlo solo dopo che Virgilio invoca più volte il nome di Beatrice e lo invita a seguirlo – perché esso è in un certo senso il simbolo stesso del peccato umano, della caduta da cui l’umanità deve redimersi.

Il poeta aveva già espresso questo sentimento di paura per il fuoco nel IX canto: qui Dante, subito prima di accedere al Purgatorio vero e proprio – con il passaggio attraverso la porta che distingue il regno intermedio dall’Antipurgatorio –, sogna un’aquila che lo trascina in alto fino a una sfera di fuoco, da cui Dante si sente a tal punto bruciato da “doversi” svegliare:

Poi mi pareva che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.

Ivi pareva che ella e io ardesse;
e sì lo ‘ncendio imaginato cosse,
che convenne che ‘l sonno si rompesse.

(Pg. IX, vv. 28-33)

Anche se non direttamente associato al regno intermedio, è interessante notare che il fuoco purgatorio si trova in questa seconda cantica anche in relazione al ricordo, da parte di Dante, del fuoco infernale che il poeta si era ormai lasciato alle spalle. Si tratta di un’eco del tema specificamente infernale che serve forse a rimarcare il carattere lievemente infernale che il Purgatorio dantesco comunque assume.

Così ad esempio nel XVI canto, in cui più che il fuoco compare direttamente solo il fumo, che come ovvio è però simbolicamente molto vicino al motivo in questione, perché del resto «dal fummo foco s’argomenta» (Pg. XXXIII, v. 97):

Buio d’inferno e di notte privata
d’ogne pianeta, sotto pover cielo,
quant’esser può di nuvol tenebrata,

non fece al viso mio sì grosso velo
come quel fummo ch’ivi ci coperse.

(Pg. XVI, vv. 1-5)

Queste associazioni “infernali” all’elemento del fuoco non devono però farci dimenticare che Dante utilizza questo stesso motivo anche in modo molto diverso; del resto, infatti, è come se il fuoco inteso come elemento che provoca “sofferenza” rimanesse in un certo senso relegato all’Inferno: questo motivo compare appunto nel *Purgatorio* solo in relazione al ricordo del regno dei dannati, salvo l’eccezione del muro di fuoco che precede l’Eden, sul cui rimando “biblico” si è però già detto.

Il cambio di segno che intercorre tra Inferno e Purgatorio appare dunque in modo particolarmente evidente proprio se si considera come Dante associ nella seconda cantica l’area

semantica del fuoco anche ad aspetti diversi rispetto a quelli specificamente “infernali”. Nel caso del *fummo*, ad esempio, egli utilizza il termine legandolo al «fummo de li 'ncensi» (Pg. X, v. 61), ovvero alla sfera sacrale; analogamente la *fiamma* è associata nel *Purgatorio* dantesco sia all'ambito dell'arte – in particolare nelle parole di Stazio, il quale parla delle «faville / [...] de la divina fiamma» (Pg. XXI, vv. 94-95) – sia soprattutto al tema dell'amore: in questo senso il termine è utilizzato nelle parole di Virgilio del XXII canto, dove egli dice che l'amore «acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore» (vv. 11-12).

Con la stessa accezione il termine *fiamma* è utilizzato nella celeberrima frase di Dante che – alla vista di Beatrice, il cui vestito è peraltro «di color di fiamma viva» (Pg. XXX, v. 33) – dice, pensando di rivolgersi a Virgilio, che però in realtà se n'è già andato: «conosco i segni de l'antica fiamma» (Pg. XXX, v. 48). Legato alle fiamme dell'amore è dunque anche il desiderio di Dante per Beatrice, come si nota in modo ancora più evidente anche nel XXXI canto, dove il poeta dice di essere come costretto a guardarla negli occhi a causa di «mille disiri più che fiamma caldi» (v. 118). Per quanto riguarda infine la parola *foco* bisogna notare che essa è impiegata diverse volte come *foco d'amor*: quest'espressione compare infatti proprio in questa forma ben tre volte nel *Purgatorio*, in particolare nel VI, nell'VIII e nel XXVII canto. In quest'ultima occasione, in particolare, il termine è utilizzato in relazione a una descrizione astronomica di Venere, «che di foco d'amor par sempre ardente» (Pg. XXVII, v. 96), ad indicare forse che il *foco d'amor* è legato al cielo stesso, e perciò determina l'azione degli uomini.

L'utilizzo di questi termini soprattutto in relazione alla sfera amorosa è quindi sintomatico dell'inversione di segno stessa che caratterizza il regno intermedio dantesco, più vicino all'amore del Paradiso che non alla sofferenza infernale.

2.4. La montagna del Purgatorio

Uno degli aspetti sicuramente più significativi, e per certi versi più originali, del *Purgatorio* dantesco è proprio la collocazione del regno intermedio sui fianchi di una montagna, formatasi come abbiamo già ricordato dalla terra emersa in seguito alla caduta di Lucifero, e quindi collocata proprio agli antipodi di Gerusalemme. Il monte del *Purgatorio* si trova dunque nell'emisfero meridionale del globo terrestre che, secondo l'indicazione di Tommaso d'Aquino, è occupato «da un oceano deserto, impenetrabile ai viventi»⁸³.

I testi precedenti che possono aver fornito a Dante degli spunti per la collocazione del *Purgatorio* su una montagna sono certamente molteplici, sia dall'ambito dei testi apocrifi – si pensi

⁸³ LE GOFF, *La nascita*, p. 382.

in particolare alla montagna con le quattro cavità che si trova nel *Libro di Enoch* – sia dai testi visionari. Un’opera fondamentale in questo senso è la *Visio Wettini*, in cui la purificazione è infatti «connessa in qualche maniera con un sito montano»⁸⁴, anche se non si tratta qui di un luogo specificamente e unicamente purgatoriale. Così anche nella *Visio Edmundi* si trova una montagna per metà infuocata e per metà ghiacciata, attraverso la quale le anime devono compiere un percorso, per arrivare al momento in cui la loro pena cesserà.

Molto significativo è poi anche il *Purgatorio di San Patrizio* di H. di Saltrey: nell’ultima sezione, relativa al Purgatorio alcune delle pene purgatoriali sono infatti chiaramente collocate su un monte, ed è proprio solo dopo aver risalito quest’altura che si può giungere al Paradiso. Ancor più importante in questo senso è una versione del *Purgatorius Sancti Patricii* che non abbiamo ancora citato: si tratta del testo scritto da Jocelin, un monaco di Furness nel Lancashire, tra il 1170 e il 1185, ovvero prima della versione di H. di Saltrey. In questa redazione dell’opera il luogo stesso del “Purgatorio di san Patrizio” non è collocato in una caverna, bensì sul monte Cruachan Aigle nel Connaught. Non sappiamo se il testo fosse noto a Dante anche in questa versione – che peraltro a ben vedere non situa la purificazione nell’aldilà, ma su un monte chiaramente “terreno” – ma comunque rimane il fatto che si trova qui un precedente fondamentale in cui «la montagna rappresenta l’intero reame e sulle sue balze avviene la sola purificazione»⁸⁵.

Dante ha dunque sicuramente ripreso alcune indicazioni della tradizione precedente che legavano il Purgatorio a un monte, ma è altrettanto ovvio come egli sia il primo a dare al monte purgatoriale una strutturazione chiara e precisa, in cui la collocazione su una montagna non è solo una specificazione “topografica”, bensì strettamente legata allo spirito stesso del luogo ultraterreno.

La struttura del monte purgatoriale in Dante prevede innanzitutto la presenza – dopo la spiaggia presso la quale Catone accoglie le anime purganti, in arrivo dal mare accompagnate da un angelo nocchiero – l’Antipurgatorio, costituito da due “balzi” dedicati a coloro che si sono pentiti *in extremis* dei loro peccati. Le anime che si trovano in questo luogo sono distinte in quattro categorie, ovvero gli scomunicati, i pigri a confessarsi, i tardi a pentirsi morti violentemente e i principi negligenti.

Superata questa sorta di “anticamera” si trova la porta vera e propria del Purgatorio, dove un angelo con una spada incide sulla fronte di Dante sette P, che rappresentano i sette peccati capitali a cui è infatti dedicata ciascuna delle sette cornici successive: alla fine di ognuna di queste zone, un angelo rappresentante la virtù opposta al peccato relativo cancella dal volto di Dante la P corrispondente.

⁸⁴ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 206.

⁸⁵ *Ibidem*.

All'interno di questa strutturazione nel *Purgatorio* dantesco si trovano molti richiami ai diversi momenti del “processo” di purgazione che ha luogo in questo regno: Dante è in un certo senso il primo autore a legare intrinsecamente la montagna – e in particolare alcuni punti specifici di essa – alla purgazione dei peccati.

Un primo rito ha luogo subito dopo l'arrivo di Dante presso la spiaggia del Purgatorio: prima di poter proseguire il suo viaggio attraverso il regno intermedio, il poeta viene ripulito da Virgilio con la rugiada della pianura che si trova sulla spiaggia antipurgatoriale, e viene poi cinto in vita da un giunco, «l'umile pianta» (*Pg.* I, v. 35) simboleggiante la virtù dell'umiltà – la virtù infatti non si consuma, così come la pianta che «cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse» (*Pg.* I, vv. 135-136) – che pervade l'atmosfera del regno intermedio. L'ingresso stesso al monte del Purgatorio inizia dunque con un processo di purificazione, a simboleggiare l'intero percorso purificatorio che ha luogo nel regno intermedio.

Un secondo momento significativo di questo processo si trova nel momento in cui, nel canto IX, Dante e Virgilio arrivano all'ingresso vero e proprio del regno intermedio, a guardia del quale si trova l'angelo *portier* (*Pg.* IX, v. 78), posizionato sul più alto dei tre gradini antecedenti alla porta. Dopo essersi confessato – con una procedura «simboleggiata nei suoi tre momenti dai tre gradini»⁸⁶, i quali rappresentano appunto, con i loro colori diversi, i tre diversi atti del sacramento: contrizione, confessione e riparazione – il poeta deve inchinarsi e recitare di fronte all'angelo «il *mea culpa*, mentre la spada di lui incide sulla sua fronte sette P, segnali dei peccati mortali [...] cui corrispondono nell'ordine le sette cornici»⁸⁷.

Il secondo rito purificatore, a opera dell'angelo *portier* permette significativamente l'accesso al Purgatorio vero e proprio, indicando così – sulla base dell'atteggiamento di Dante in questa occasione – l'unico modo efficace di approcciarsi alla purgazione: l'intento di “purgarsi” deve essere espresso dalle anime attraverso la confessione, e dunque *in primis* l'ammissione, dei propri peccati.

Questa concezione della purificazione viene espressa nuovamente con chiarezza da Stazio nel XXI canto:

De la mondizia sol voler fa prova,
che, tutto libero a mutar convento,
l'alma sorprende, e di voler le giova.

(*Pg.* XXI, vv. 61-63)

È inoltre interessante notare che, come sottolinea giustamente Le Goff, l'apertura della porta che Dante può attraversare solo dopo questo “rito” è indicata come stretta – tanto che essa gli era sembrata

⁸⁶ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 173.

⁸⁷ *Ibidem*.

da lontano solo un «rotto, / pur come fesso che muro diparte» (*Pg.* IX, vv. 74-75) – in netta contrapposizione con la larga porta infernale.

Il poeta riprende qui il motivo della «porta stretta della salvezza»⁸⁸, che si trova significativamente sia nel *Vangelo di Luca* – in cui si dice «contendite intrare per angustam portam quia multi dico vobis quaerunt intrare et non poterunt»⁸⁹ – sia nel *Vangelo di Matteo*:

intrate per angustam portam quia lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per eam quam angusta porta et arcta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam.⁹⁰

Dante ha quindi ripreso dalle Scritture l'idea della ristrettezza della porta del Paradiso in modo da sottolineare efficacemente la necessità dell'impegno da parte del fedele per “validare” il processo stesso della purgazione. Passare dalla porta che conduce al Purgatorio non è semplice, bensì richiede al contrario la collaborazione attiva dell'anima purgante – ovviamente non solo per Dante, ma per tutti gli spiriti purganti –, anche solo per il fatto che assumere un atteggiamento tale è l'unico modo per poter varcare la soglia vera e propria del regno intermedio.

Per Dante la purificazione deve prendere le mosse dalla volontà di purgazione del singolo in quanto uomo dotato di libero arbitrio; il poeta crede infatti fermamente in questo concetto, come emerge in particolar modo dal dialogo con Marco Lombardo, dove emerge chiaramente che i temperamenti umani provengono sì dai cieli, ma «grazie al suo “libero arbitrio” ciascuno di noi può scegliere tra il bene e il male»⁹¹: nelle parole di Marco, «lume v'è dato a bene e a malizia / e libero voler» (*Pg.* IX, vv. 74-75).

Si noti inoltre che, tutte le volte in cui Dante arriva al passaggio che conduce da una zona del Purgatorio all'altra, si ripeterà un rito purgatorio simile: ogni volta sarà un angelo, rappresentante la virtù di quella cornice, a eliminare una delle P impresse sulla fronte del poeta dall'angelo portiere. Il legame stretto tra la montagna del Purgatorio e la purgazione stessa è ulteriormente sottolineato dalla presenza di un particolare fenomeno “ultraterreno” ma allo stesso tempo fortemente legato a un evento “concreto” che avviene sul monte, e assimilabile a un fenomeno “terrestre”: si tratta del terremoto che Virgilio e Dante sentono quando si trovano nel quinto girone, all'altezza del XX canto. Come spiegherà loro Stazio nel canto successivo, il terremoto indica il passaggio di un'anima dalla purgazione al regno della salvezza eterna:

Tremaci quando alcuna anima monda
sentesi, sì che surga o che si mova
per salir sù; e tal grido seconda.

⁸⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 394.

⁸⁹ *Secundum Lucam*, 13, 24, p. 1636.

⁹⁰ *Secundum Mattheum*, 7, 13-14, p. 1535.

⁹¹ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 183.

(Pg. XXI, vv. 58-60)

Dalle parole successive di Stazio si capisce che è proprio la sua l'anima ad essere stata appena liberata dal Purgatorio: egli può dunque risalire il monte fino al Paradiso terrestre («pur mo sentii / libera volontà di miglior soglia», Pg. XXI, vv. 68-69). Stazio potrà così svolgere la sua funzione di seconda guida⁹² di Dante nel *Purgatorio*: egli accompagnerà infatti il poeta durante tutto il percorso nell'Eden, mentre Virgilio – in quanto pagano – non potrà proseguire fino in fondo, fino a ricevere la rivelazione profetico-escatologica a cui invece potrà assistere Dante.

Ad ogni modo il fenomeno del terremoto ultraterreno dimostra ulteriormente che il monte non è solo lo spazio geografico in cui avviene la purgazione, bensì è un luogo a cui la purificazione è integrata; il processo di purgazione è anzi addirittura intrinseco alla montagna stessa, che quindi non è semplicemente un luogo, ma in un certo senso è essa stessa il regno intermedio.

2.5. Un percorso chiaramente ascensionale

Un aspetto significativo del *Purgatorio* di Dante – e anzi proprio la base fondamentale su cui si basa la seconda cantica, e che tiene insieme tutti gli elementi fin qui messi a fuoco – è il fatto che il percorso nel regno intermedio è chiaramente strutturato dal poeta sulla base di un percorso di tipo ascensionale. L'idea di un percorso così impostato caratterizza del resto tutto il viaggio ultramondano della *Commedia*, senza che si debba ovviamente intendere quest'affermazione in senso meramente spaziale: il percorso di Dante, da questo punto di vista, inizierebbe infatti con una “discesa” all'Inferno.

Ciò che conta è piuttosto il fatto che il viaggio dantesco comincia già con una risalita in senso spirituale-morale, come ascesa verso la grazia divina e verso le “stelle”: sono proprio le *stelle* infatti che – trovandosi, come si sa, sempre come ultima parola delle tre cantiche – creano una chiara connessione tra le tre sezioni del viaggio della *Commedia*, appunto tutte improntate verso le *stelle*, dunque verso l'alto. Per questo stesso motivo, alla fine della permanenza dantesca nel Paradiso terrestre, in conclusione di *Purgatorio* XXXIII, si trova la parola *stelle* «quasi a confermare che si tratta di un viaggio che mira in alto ed è guidato dal cielo»⁹³.

Per capire fino in fondo quanto sia significativa per la concezione dantesca la scelta di un monte come luogo del Purgatorio bisogna dunque considerare la più generale prospettiva dinamica e

⁹² Non ci occuperemo qui nel dettaglio dell'analisi dei rapporti tra la *Commedia* e la tradizione precedente in relazione alla figura della guida: si rimanda perciò a MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, pp. 113-141: Morgan si sofferma qui sul tema con particolare attenzione alla tradizione classica, al materiale apocrifo e ai testi della cristianità dei primi secoli, per approdare infine a un confronto più specificamente con la letteratura visionaria.

⁹³ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 221.

spirituale in cui si inserisce la montagna purgatoriale: rappresentare in questo modo il regno intermedio è per Dante il modo più efficace per sottolineare chiaramente come il luogo sia “orientato” verso un percorso ascensionale. L’immagine della montagna serve insomma al poeta per indicare che il Purgatorio, secondo la sua visione, non è un semplice regno intermedio, bensì è il luogo che collega la terra – dove i futuri eletti muoiono – al cielo dov’è la loro eterna dimora, con un percorso che porta gli spiriti purganti a essere sempre più puri.

L’idea di una scala che porta verso il Paradiso non è certo una novità dantesca: come si è visto, il motivo deriva dalla biblica *Visione di Giacobbe* e si trova in diverse visioni medievali, soprattutto legate all’ambiente monastico, che possono perciò aver fornito a Dante alcune idee per strutturare al meglio l’aspetto ascensionale del suo percorso. In particolare Dante può aver ripreso da alcuni testi visionari l’aura non paradisiaca, ma al contrario “purgatoriale” e specificamente probatorio della scala; in diverse visioni, infatti, la risalita di ogni gradino è faticosa, rappresenta una “prova” da superare: il motivo è utilizzato in questo modo, ad esempio, nella *Visio Gunthelmi*, in cui ciascuno scalino è occupato da diavoli tentatori che rendono difficile il percorso.

Particolarmente interessante è anche la *Visio Bernardi*, in cui la funzione probatoria non è esercitata tanto dalla scala, quanto invece dall’*examinatorius ignis* che si trova sulla sua cima, proprio come il muro di fuoco che Dante deve attraversare alla fine della sua scalata. I testi visionari in cui la scala è occupata da angeli (ad esempio nella *Visione di santa Batilde*), possono invece in un certo senso ricordare la presenza – nel *Purgatorio* dantesco – di un angelo “preposto” al passaggio da un *grado* all’altro del monte.

Il *topos* della scala paradisiaca che conduce al cielo è quindi rideclinato da Dante in funzione del Purgatorio: la “scala” del monte purgatoriale non è soltanto un motivo tipografico, bensì «riflette e incarna il movimento spirituale dell’intero poema»⁹⁴, e in particolare del regno intermedio. Nella seconda cantica ricorrono infatti spesso sia il termine *monte*, a sottolineare la risalita, sia una serie di parole inerenti all’area semantica della “scala” – di cui il *Purgatorio* è letteralmente disseminato – tra cui spiccano le numerose occorrenze di *scala*, *scale*, *scalee*, *scaleo*, *scaletta*, *scaglion*, e ancora *grado*, *gradi*, *balzo*.

La caratteristica più significativa della scala purgatoriale è però la sua funzione specificamente probatoria: in questo senso la scala non indica soltanto un percorso ascensionale, ma diventa immagine del Purgatorio stesso, a indicare che la risalita non è certo facile, ma anzi molto dura e faticosa. La difficoltà del viaggio di Dante nel regno intermedio si concretizza in diversi aspetti, in particolare nella fatica “fisica” di risalire il monte – visto il percorso stretto e difficilmente agibile tra «due pareti del duro macigno» (*Pg.* XIX, v. 48) – e nella difficoltà di trovare la strada giusta, che

⁹⁴ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 75.

viene continuamente sottolineata: già nel III canto i viaggiatori devono chiedere la strada da seguire alle anime purganti qui presenti (tra cui il principe Manfredi), e lo stesso motivo torna ad esempio nel VI canto, dove i due viaggiatori si avvicinano all'*anima lombarda* di Sordello perché egli «'nsegnerà la via più tosta» (v. 60) per proseguire.

Per quanto spesso non sia facile trovare il percorso, è comunque vero che alla fine «ogni volta, come il monaco di Eynsham, Dante trova l'ascesa più agevole»⁹⁵: la strada giusta, alla fine, viene sempre trovata, perché ciò che conta è guadagnarsi, con la fatica della risalita, la beatitudine eterna comunque già garantita alle anime purganti. La scalata del *Purgatorio* dantesco rappresenta del resto perfettamente il senso del Purgatorio stesso anche per il fatto che la sua risalita diventa sempre più agevole man mano che ci si avvicina alla cima del monte, come spiega Virgilio in *Purgatorio* IV:

Ed elli a me: «Questa montagna è tale,
che sempre al cominciar di sotto è grave;
e quant'om più va sù, e men fa male.

Però, quand'ella ti parrà soave
tanto, che sù andar ti fia leggero
com'a seconda giù andar per nave,

allor sarai al fin d'esto sentiero;
quivi di riposar l'affanno aspetta.
Più non rispondo, e questo so per vero».

(Pg. IV, vv. 88-96)

Sempre nel IV canto Dante rende in modo efficace l'idea che l'ascesa al monte sarà sempre più agevole perché condurrà sempre più vicini al cielo della beatitudine eterna, «fondendo le immagini della scalata e della traversata per mare»⁹⁶:

Però quand'ella ti parrà soave
tanto, che su andar ti fia leggero,
com'a seconda giù andar per nave:
allor sarai al fin d'esto sentiero.

(Pg. IV, vv. 91-94)

Già nella prima cornice si nota in effetti un certo miglioramento, per cui nel XII canto «agevolmente ormai si sale» (v. 93). Nel XIII canto viene poi esplicitata l'equivalenza tra la facilità sempre maggiore della scalata e il corrispondente miglioramento dell'anima purgante, perché il Purgatorio viene definito specificamente come «lo monte che salendo altrui dismala» (v. 3), e così verrà ribadito nel

⁹⁵ Ivi, p. 71.

⁹⁶ LE GOFF, *La nascita*, p. 387.

XXIII canto, dove l'ascesa "spaziale" è strettamente legata all'ascesa spirituale, perché il monte purgatoriale è la «montagna / che drizza voi che 'l mondo fece torti» (*Pg.* XXIII, vv. 125-126).

Questa prospettiva per cui la scala purgatoriale porta sempre più vicini alla beatitudine dipende dal fatto che il Purgatorio dantesco ha le sue fondamenta nella speranza e nell'ascesa al Paradiso e alla salvezza eterna; ha quindi ragione Le Goff quando – legando strettamente questa considerazione all'allontanamento, da parte di Dante, del Purgatorio dall'Inferno⁹⁷ – dice che:

Se Dante, più e meglio di chiunque, fa del Purgatorio il luogo intermedio dell'aldilà, lo sottrae però all'infernalizzazione che la Chiesa gli aveva fatto subire nel secolo XIII. Fedele in modo più ortodosso alla logica del Purgatorio – via di mezzo posta a distanza ineguale tra i due estremi, che propende verso il Paradiso –, Dante lo presenta come il luogo della speranza e dell'inizio della gioia, della progressiva entrata nella luce.⁹⁸

Come se tutto ciò non bastasse già a condurci verso la corretta prospettiva, bisogna infine notare – ed è questo l'aspetto più significativo, nonché quello che più interessa il nostro discorso – che l'idea dell'ascensione è ulteriormente rafforzata e definitivamente indicata con certezza innegabile dal fatto che in cima alla montagna purgatoriale si trova il Paradiso terrestre. L'Eden dantesco costituisce infatti l'ultimo luogo "di passaggio", di confine tra la terra e il cielo: il Paradiso terrestre della *Commedia* è un ambiente sicuramente paradisiaco, ma anche fortemente terrestre, poiché non si tratta ancora del Paradiso "celeste" vero e proprio.

Del resto Dante, fin dall'inizio di questa seconda cantica, ha messo bene in chiaro che nella sua concezione il Purgatorio è proprio il "percorso" necessario per *salire al ciel* del Paradiso:

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga,
e di salire al ciel diventa degno.

(*Pg.* I, vv. 4-6)

⁹⁷ Non ci dilunghiamo ulteriormente su questo legame poiché il tema è già stato svolto ampiamente in questa sede: cfr. *supra*, § 2.1, 2.2 e 2.3.

⁹⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 395.

2.6. Gli abitanti del Purgatorio dantesco tra *dolcezza* e *umiltà*

Un discorso a parte meritano i “personaggi” che abitano il Purgatorio dantesco, che ovviamente si distinguono *in primis* in due categorie fondamentali: le anime purganti da una parte e una serie di altre “figure” collocate in una prospettiva ultraterrena dall’altra, ovvero ci riferiamo in particolare alle creature angeliche ma anche, ad esempio, a Maria stessa.

Una prima notazione fondamentale⁹⁹ riguarda la “non materialità” delle anime purganti: il motivo dell’inconsistenza delle anime – che emerge già nel III canto, quando Dante si spaventa per l’assenza dell’anima di Virgilio – ritorna spesso quasi come un *leitmotiv* di tutta la seconda cantica. La motivazione di questo fatto è che il mistero divino «ha creato corpi aerei per le anime dei morti»¹⁰⁰, così che gli abitanti del Purgatorio sono «ombre vane, fuor che ne l’aspetto» (*Pg.* II, v. 79).

Su questo tema il poeta torna spesso anche attraverso l’immagine di un “abbraccio mancato”, impedito proprio dall’inconsistenza corporale degli spiriti: così avviene ad esempio per il tentativo da parte di Dante di abbracciare Casella nel II canto («tre volte dietro a lei [= all’anima di Casella] le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto», *Pg.* II, vv. 80-81), e così avverrà anche tra Virgilio e Stazio, poiché il secondo – preso dalla gioia di aver di fronte a sé il suo grande maestro – tenta di abbracciarlo «trattando l’ombre come cosa salda» (*Pg.* XXI, v. 136), ma ovviamente non ci riesce.

Al contrario, più volte le anime purganti si stupiranno del fatto che Dante proietti un’ombra col suo corpo: così ad esempio nel V canto, dove all’interno di un gruppo di anime

una gridò: «Ve’ che non par che luca
lo raggio da sinistra a quel di sotto,
e come vivo par che si conduca!».

Li occhi rivolsi al suon di questo motto,
e vidile guardar per meraviglia
pur me, pur me, e ‘l lume ch’era rotto.

(*Pg.* V, vv. 4-9)

Più volte sarà proprio questo a spingere gli spiriti a parlare con Dante, per curiosità o più spesso perché essi vogliono interagire con lui, avendo capito che egli è vivo proprio dal fatto che il suo corpo proietta un’ombra. La curiosità delle anime per l’arrivo di un viaggiatore dell’aldilà è un tema non del tutto estraneo alla tradizione precedente: non lo si incontra spesso nelle visioni medievali, ma un antecedente importante è sicuramente l’*Apocalisse di Paolo*, in cui come si è visto gli abitanti dell’aldilà (in questo caso del Paradiso) erano letteralmente entusiasti di poter vedere Paolo.

⁹⁹ Non torno qui sulla questione della classificazione in “gruppi” delle anime purganti, per cui cfr. § 2.2.

¹⁰⁰ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 164.

Al contrario di quanto sosteneva Agostino, la notazione circa l'immaterialità delle anime non implica l'impossibilità, per esse, di soffrire una pena specificamente corporale. Questo aspetto ci porta però soprattutto a sottolineare che gli abitanti del Purgatorio sono più "attivi" rispetto a quelli infernali, poiché essi non "subiscono" unicamente una pena, bensì osservano esempi celebri del loro peccato punito e della virtù ad esso opposta, che inizia sempre con un esempio mariano. Gli abitanti di questo regno devono inoltre intonare canti tratti dalle Scritture, che in un certo senso richiamano sempre la loro colpa specifica.

Dall'analisi della classificazione dei peccati all'interno del *Purgatorio* dantesco abbiamo potuto constatare come sia fortemente diverso il trattamento riservato agli abitanti¹⁰¹ del Purgatorio rispetto a quello a cui erano sottoposte le anime collocate all'Inferno:

anzitutto nell'inferno i personaggi sono collocati principalmente secondo la più grave delle loro azioni peccaminose [...], mentre nel purgatorio sono raggruppati secondo la loro inclinazione al male; secondariamente, nell'inferno non c'è alcun movimento, mentre il purgatorio è un regno di transizione in cui gli individui salgono gradualmente la montagna fino a che non siano completamente purificati.¹⁰²

Il fatto che Dante uniformi il Purgatorio nel segno della speranza, della centrale importanza della penitenza (ripresa dai teologi del XII secolo) e delle immense opportunità offerte dal perdono divino ha un chiaro riscontro nelle caratteristiche delle anime che abitano questo regno intermedio.

Per rappresentare gli spiriti del Purgatorio Dante insiste molto, infatti, sul tema della speranza: le anime purganti sono caratterizzate da questo sentimento proprio perché per loro la salvezza è già garantita, poiché sono «gente sicura / [...] di vedere l'alto lume» (*Pg.* XIII, vv. 85-87). Particolarmente esemplificative di questa prospettiva fiduciosa, e di gratitudine verso Dio, sono le parole di Manfredi, che nel III canto spiega di essersi salvato grazie alla misericordia divina:

Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sì gran braccia
che prende ciò che si rivolge a lei.

(*Pg.* III, vv. 121-123)

Essendo già eletti e confidando nella bontà di Dio, gli spiriti del Purgatorio non si dolgono per la loro situazione, bensì si dedicano alla preghiera, che è in un certo senso espressione della speranza stessa: tutta la cantica è scandita dalle preghiere e dai canti che, come già visto, sono intonati dalle anime stesse. La preghiera è sì il modo in cui gli spiriti purganti materializzano, testimoniano e affrettano

¹⁰¹ Intendiamo qui l'espressione "abitanti" in senso molto generale, poiché il nostro discorso mira soprattutto a sottolineare le fondamentali tendenze comportamentali delle anime purganti, specie in relazione alla richiesta di intercessione da parte loro. Per un ampio discorso sulla scelta, invece, dei "personaggi" che più in generale abitano l'aldilà della *Commedia*, e dunque non solo per il *Purgatorio*, si veda MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 77-112, dove la questione è trattata soprattutto in relazione alla tradizione precedente

¹⁰² MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 143.

la certezza della salvezza, ma allo stesso tempo la loro preghiera è anche “orientata” ai vivi, sia per i loro cari in vita – le anime sono infatti preoccupate che essi non siano a conoscenza del loro destino ultraterreno, e inoltre sperano nelle preghiere dei cari per accorciare la loro permanenza in Purgatorio – sia per i vivi in generale.

Quest’ultimo aspetto emerge in particolar modo nell’XI canto: le anime purganti, che non hanno bisogno di essere salvate, cantano il *Padre nostro* in favore dei vivi, mostrando così la generosità che le caratterizza:

Quest’ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro.

(Pg. XI, vv. 22-24)

La richiesta di intercessione – ovvero, come abbiamo visto nel primo capitolo, l’idea che i vivi possono intervenire sul giudizio ultraterreno – è sia una motivazione che muove le preghiere degli spiriti purganti, sia una delle ragioni principali per cui esse sono intenzionate a parlare con Dante.

L’intercessione dei vivi, uno dei pilastri su cui si è fondata la nascita del concetto stesso di regno intermedio, è quindi anche una delle colonne portanti del *Purgatorio* dantesco, dove la richiesta di intercessione accomuna quasi tutte le anime che il poeta incontra, da lui definite infatti come «tutte quante / quell’ombre che pregar pur ch’altri prieghi, / sì che s’avacci lor divenir sante» (Pg. VI, vv. 25-27).

Spesso gli spiriti lo fermano per chiedergli di far sapere ai propri parenti di pregare per loro, in modo da ricevere per sé una qualche “riduzione” del periodo di permanenza nel regno intermedio, ecco perché Dante li definisce come «tutte quante / quell’ombre che pregar pur ch’altri prieghi, / sì che s’avacci lor divenir sante» (Pg. VI, vv. 25-27).

Nella *Nascita del Purgatorio* Le Goff fa alcuni significativi esempi di anime che si riferiscono in diverso modo all’efficacia dei suffragi e dell’aiuto dei vivi per ottenere prima la salvezza: tra questi personaggi troviamo Belacqua nel IV canto, Jacopo del Cassero nel V canto e Nino Visconti nell’VIII. Il personaggio di Sapia – oltre a chiedere l’intercessione di Dante («però col priego tuo talor mi giova», Pg. XIII, v. 147) affinché possa «rinverdire la sua buona fama presso i familiari»¹⁰³ – testimonia in modo significativo l’efficacia stessa dei suffragi: ella ricorda di trovarsi in Purgatorio pur essendosi pentita tardi solo perché “aiutata” dalle preghiere del francescano Pier Pettinaio:

Pace volli con Dio in su lo stremo
de la mia vita; e ancor non sarebbe
lo mio dover per penitenza scemo,

¹⁰³ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 180.

se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
a cui di me per caritate increbbe.

(Pg. XIII, vv. 124-129)

Il fatto che Dante senta il bisogno di una precisazione dottrinale circa questa pratica, ovvero circa la possibilità di avere uno “sconto” sulla pena purgatoriale grazie all’intercessione dei vivi e dei loro suffragi, è sintomatico in un certo senso del fatto che quest’idea fosse un’opinione ancora piuttosto recente e non ancora del tutto assimilata come certezza della fede. Virgilio infatti – su richiesta di Dante, che cita un passo dell’*Eneide* dove gli sembrava che la sua guida avesse detto il contrario – dà una spiegazione a questo proposito giustificando il passo della sua opera col fatto che in quel caso la preghiera, essendo *disgiunta* da Dio, non poteva avere alcuna efficacia.

In realtà Virgilio non può però dare una vera e propria spiegazione teologica di questa portata, non può sciogliere ogni dubbio «a così alto sospetto» (Pg. VI, v. 43): egli si limita quindi a confermare a Dante l’efficacia dei suffragi, ma rimanda la spiegazione più completa al momento dell’incontro con Beatrice, che Dante vedrà «in su la vetta / di questo monte, ridere e felice» (Pg. VI, vv. 47-48).

Nella maggior parte dei casi le anime purganti sono caratterizzate da un grande sentimento di *dolcezza* anche nella richiesta di intercessione gli spiriti del Purgatorio non sono mai arroganti come i personaggi infernali, bensì hanno grande umiltà e gentilezza. Nel V canto, in particolare, Dante dialoga con tre personaggi – Iacopo del Cassero, Bonconte da Montefeltro e Pia de’ Tolomei – che chiedono al poeta di riferire ai vivi la notizia che essi sono salvi. In questo caso, come del resto spesso accade, Dante acconsente alla loro richiesta e si dimostra disponibile ad ascoltarli e aiutarli:

E io: «Perché ne’ vostri visi guati,
non riconosco alcun; ma s’a voi piace
cosa ch’io possa, spiriti ben nati,

voi dite, e io farò per quella pace
che, dietro a’ piedi di sì fatta guida
di mondo in mondo cercar mi si face».

(Pg. V, vv. 58-63)

Alcune anime, anche se si tratta di una “minoranza”, sono invece insistenti e quasi fastidiose nella loro richiesta di intercessione, come nel caso della folla di anime che vanno incontro al poeta per chiedere suffragi nel VI canto, paragonata alla *turba spessa* (v. 10) di persone che si radunano attorno al vincitore al gioco della zara: Dante cerca di schermirsi proprio «come fa coi tanti postulanti il vincitore di una partita a dadi»¹⁰⁴ e appare poi molto felice di essersi finalmente liberato dalla *turba*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 169.

Nella maggior parte dei casi però ciò che caratterizza le anime di questi peccatori è il sentimento di *dolcezza*, così come la stessa generosità e *dolcezza* è in genere propria anche del personaggio Dante; La dolcezza è proprio la caratteristica fondamentale del regno intermedio; non a caso infatti la parola *dolcezza* si trova sia all'ingresso nel Purgatorio – nell'incontro tra Dante e Casella, che canta per lui in modo soave: «cominciò elli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona» (*Pg.* II, vv. 113-114) – sia nel XXVIII canto, al momento dell'ingresso nell'Eden, dove si trova un'*aura dolce* (v. 7), un *dolce suono* (v. 59) e l'espressione *dolce gioco* (v. 96).

Dolcezza e umiltà, le due colonne portanti del Purgatorio, caratterizzano in realtà in generale il comportamento di Dante all'interno del regno intermedio, come particolarmente evidente nella prima cornice, quella dei superbi: nel canto XI si trova «una serie di particolari riguardanti Dante personaggio»¹⁰⁵, che va verso i penitenti in posizione china («a me che tutto chin con loro andava», v. 78) e sentendo in sé un *gran tumor* (v. 119) e il gonfiore della superbia.

Il motivo è che – come lui stesso dice nel dialogo con Oderisi da Gubbio – il poeta è preso da un sentimento di grande umiltà: «Tuo vero dir m'incora / bona umiltà, e gran tumor m'appiani» (*Pg.* XI, vv. 118-119), anche perché Dante sente particolarmente vicina a sé la purgazione di questa cornice, da cui è infatti felicissimo di uscire alla fine del XII canto, perché ne sentiva già il peso. Come si dice nel XIII canto, infatti, Dante sa di dover prevedere per sé, da morto, una lunga espiazione nella cornice i superbi:

«[...] Troppa è più la paura ond'è sospesa
l'anima mia del tormento di sotto,
che già lo 'ncarco di là giù mi pesa».

(*Pg.* XIII, vv. 136-138)

Si tenga infine presente che in Dante la possibilità di intercedere sul giudizio ultraterreno non si limita alla semplice richiesta di chiedere preghiere ai cari delle anime purganti; Marco Lombardo in particolare chiede al poeta di pregare Dio stesso in suo favore, di ricordarsi di lui una volta arrivato “su” in Paradiso: «I' ti prego / che per me prieghi quando sù sarai» (*Pg.* XVI, vv. 50-51).

Tra gli abitanti del *Purgatorio* dantesco hanno poi grande importanza le figure angeliche, la cui descrizione è in genere caratterizzata da un grande splendore e dall'aspetto *gentile* della loro figura, come nel caso dell'angelo della prima cornice, «rappresentato con tenerezza quasi stilnovistica»¹⁰⁶:

¹⁰⁵ Ivi, p. 176.

¹⁰⁶ Ivi, p. 179.

A noi venìa la creatura bella,
biancovestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella.

(Pg., XII, vv. 88-90)

Oltre all'angelo *nocchiero* che porta le anime sul lido purgatoriale – prima figura angelica ad apparire nel II canto – e agli angeli che si trovano alla fine di ogni cornice, preposti al rito di purificazione dal peccato relativo alla rispettiva cornice, particolarmente significativa è la figura dell'angelo *portiere*, che come già visto si trova davanti alla porta del Purgatorio vero e proprio.

La sua descrizione richiama l'immagine degli angeli quali sono descritti nell'*Apocalisse di Paolo* (cap. XII), ma ricorda anche la descrizione dei beati dell'*Apocalisse di Pietro* (cap. XV); così come nei due precedenti apocalittici, Dante sottolinea infatti lo splendore del viso dell'angelo, tale che egli non riesce a guardargli direttamente il volto:

vidi una porta, e tre gradi di sotto
per gire ad essa, di colori diversi,
e un portier ch'ancor non facea motto.

E come l'occhio più e più v'apersi,
vidil seder sovra 'l grado sovrano,
tal ne la faccia ch'io non lo sofferarsi;

e una spada nuda avèa in mano,
che riflettèa i raggi sì ver' noi,
ch'io dirizzava spesso il viso in vano.

(Pg. IX, vv. 76-84.)

Un altro importante “abitante” del Purgatorio dantesco è Maria che, pur non essendo mai direttamente presente nel regno intermedio, rappresenta la figura centrale del Purgatorio stesso. Nell'idea di dare grande importanza alla Madonna in relazione al regno intermedio, Dante riprende chiaramente la tradizione precedente, e in particolare le visioni di Pier Damiani, che già proponevano chiaramente l'associazione della Madre di Dio a una condizione purgatoriale, indicandola in un certo senso come “Regina” del Purgatorio¹⁰⁷.

Nel *Purgatorio* di Dante Maria è quindi una figura fondamentale: il poeta costruisce un chiaro schema per cui, a ogni cornice, il primo di ciascuna serie di esempi delle virtù proposti alle anime purganti è un *exemplum* dedicato proprio alla figura della Madonna; non è peraltro un caso che il nome stesso di “Maria” – indicata in *Inferno* II indirettamente, con la perifrasi «donna è gentil in ciel» (*Inf.* II, v. 94) – appaia in questa cantica per la prima volta, per poi ricorrere diverse volte.

¹⁰⁷ Per la presenza della figura di Maria nelle *Epistulae* di Pier Damiani cfr. *supra*, cap. I § 3.4.

Il motivo della centralità di Maria è il fatto che la sua stessa figura rappresenta «il segno dell'amore gratuito [...], di quella gratuita benignità, dolcezza, amore, che splendono nelle Beatitudini e che informano tutto il linguaggio poetico della cantica». Per questo motivo è proprio l'intercessione mariana a permettere l'accesso al Purgatorio anziché alle pene infernali, come emerge chiaramente nel già citato caso di Bonconte da Montefeltro, che dice proprio «nel nome di Maria fini'» (Pg. V, v. 101).

Allo stesso modo nel *Purgatorio* dantesco si trovano spesso delle sollecitazioni da parte dei defunti per «l'intercessione della Vergine e dei santi»¹⁰⁸, ad esempio nel XIII canto, dove le anime purganti intonano una preghiera rivolta alla Madonna e ai santi:

E poi che fummo un poco più avanti,
udia gridar: 'Maria, òra per noi',
gridar: 'Michele' e 'Pietro' e 'Tutti santi'.

(Pg. XIII, vv. 50-51)

Dante recupera sicuramente dalla tradizione – e in particolare dal *De diversis apparitionibus et miraculis* di Pier Damiani – l'importanza della figura di Maria in relazione al Purgatorio, ma in un certo senso è proprio lui nel *Purgatorio* a fissare in modo definitivo la Madonna come personaggio-simbolo del regno intermedio stesso.

Un ulteriore aspetto rilevante per la caratterizzazione degli “abitanti” del Purgatorio è legato specificamente al “comportamento” delle anime purganti. La *Commedia* dantesca, si sa, è un poema fatto di allusioni, echi, continui rimandi e anticipazioni: proprio in questo senso va intesa anche la presenza, in tutta l'opera ma nel *Purgatorio* in modo particolare, di una dimensione variamente “teatrale”, che sembra preparare il lettore alla visione concessa a Dante nell'Eden.

Tutta la seconda cantica è infatti percorsa da elementi variamente teatrali in senso lato: nel *Purgatorio* si trovano molti sogni – che costituiscono in un certo senso una “visione nella visione” –, le rappresentazioni dei peccati e delle virtù opposte, da parte delle anime e presenti in ogni cornice, e ancora i molti momenti di “processione collettiva”. La presenza di una dimensione per certi aspetti *drammatica* è ulteriormente sottolineata dalla presenza di vere e proprie “recite”, come quelle dei penitenti della quinta cornice, che di notte mettono in scena alcuni esempi di avarizia punita.

L'integrazione di questi elementi teatrali, che hanno soprattutto la funzione di rendere più dinamica la narrazione, si trova già in alcuni testi visionari: oltre al motivo dello scontro, spesso appunto fortemente “drammatizzato”, tra angeli e demoni per l'anima di un defunto, ci sono anche

¹⁰⁸ LE GOFF, *La nascita*, p. 401.

casi più specifici, come per la possibilità concessa al visionario di assistere a un vero e proprio “teatro infernale” nella *Visio Thurkilli*.

Come abbiamo anticipato, però, Dante lega questa dimensione – oltre che alla funzione di creare un’azione più dinamica e continuamente rivitalizzata – per preparare il terreno, in una prospettiva più ampia, alla rappresentazione edenica, caratterizzata come vedremo meglio da tratti fortemente drammatici e, appunto, quasi teatrali.

3. Il Paradiso terrestre di Dante

Proprio in cima alla montagna purgatoriale della seconda cantica della *Commedia* si trova, come risaputo, il Paradiso terrestre, a cui Dante dedica gli ultimi sei canti (XXVIII-XXXIII) del *Purgatorio*. La rappresentazione dantesca dell’Eden è sicuramente uno dei migliori esempi della grande originalità dell’Alighieri, che per questo luogo – così come per l’intera cantica in cui è inserito – costruisce qualcosa di suo, che poco ha a che fare con i suoi “precedenti”, sia per quanto concerne l’idea che sta alla base del Paradiso edenico, sia per la sua stessa strutturazione complessiva. Detto questo, non si può però allo stesso tempo negare che il poeta abbia ripreso diversi elementi dalla tradizione precedente: per quanto inserite in un contesto fortemente innovativo, queste fonti hanno comunque un peso importante per la costruzione del Paradiso terrestre dantesco.

Il modello fondamentale su cui poggia l’Eden di Dante è sicuramente il racconto biblico della *Genesi*, di cui abbiamo ampiamente già detto. Accanto a questo motivo – a cui si legano peraltro una serie di suggestioni derivate dai testi apocrifi – il poeta riprende chiaramente anche il modello del *locus amoenus*, presente in molte visioni medievali dell’aldilà, o come modello rappresentativo del Paradiso vero e proprio, o come schema per il Paradiso terrestre, o a volte ancora come anticamera al Paradiso “definitivo”.

Sarà perciò utile *in primis* capire in quali modi Dante abbia recepito – e di conseguenza come abbia poi riutilizzato riusato nella *Commedia* – lo schema rappresentativo del *locus amoenus* consegnatogli dalla tradizione precedente, per passare poi solo in un secondo momento all’analisi puntuale degli ultimi canti del *Purgatorio*.

3.1. *Loci amoeni* nella *Commedia*

Nelle tre cantiche del poema dantesco si può trovare più volte un richiamo al modello descrittivo del *locus amoenus*, ovviamente di derivazione classica, ma che Dante può aver conosciuto anche tramite il filtro della tradizione visionaria medievale. Non abbiamo qui la pretesa di rintracciare tutte le immagini della *Commedia* che si rifacciano, in modi diversi, a questo motivo; ci concentreremo invece su alcune immagini fondamentali, che richiamano questo tema in modo particolarmente

evidente e significativo, e che in un certo senso “anticipano” la descrizione del principale *locus amoenus* del poema, ovvero il giardino del Paradiso terrestre.

Nel VII canto del *Purgatorio* troviamo la rappresentazione di un giardino ameno nella valletta – collocata ancora nell’Antipurgatorio – riservata ai principi negligenti, particolarmente interessante perché più degli altri *loci amoeni* della *Commedia* sembrerebbe «in un certo senso prefigurare il paradiso terrestre»¹⁰⁹ in modo piuttosto evidente. La ripresa del motivo del *locus amoenus* emerge chiaramente dalla descrizione di questo luogo “intermedio” all’interno del regno purgatoriale:

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l’ora che si fiacca

da l’erba e da li fior, dentr’a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.

Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi facea uno incognito e indistinto.

‘Salve, Regina’ in sul verde e ‘n su’ fiori
quindi seder cantando anime vidi,
che per la valle non parean di fuori.

(Pg. VII, vv. 73-84)

Nel rappresentare questo luogo il poeta sottolinea la presenza di una generale freschezza (*fresco*) e la grande *soavità* dell’odore, oltre al magnifico splendore indicato da vari metalli preziosi (*oro e argento fine; smeraldo*), e all’immancabile elemento del giardino fiorito (da l’erba e da li *fior* al v. 76 e poi ancora al v. 72: *in sul verde e ‘n su’ fiori*). Proprio perché si tratta di una prima zona intermedia del Purgatorio, così come per certi aspetti “intermedio” è anche l’Eden, Dante sembra aver voluto qui anticipare consapevolmente il motivo del *locus amoenus*, che egli svilupperà poi ampiamente solo negli ultimi canti di questa sezione del poema.

A ben vedere poi questa rappresentazione presenta non poche affinità con quella di un altro luogo “isolato” – nella misura in cui è caratterizzato da una condizione “migliore” rispetto a quella del luogo circostante –, ovvero il Castello degli Spiriti Magni di *Inferno* IV, la cui creazione è assolutamente dantesca, e rappresenta una «novità assoluta rispetto alla tradizione cristiana»¹¹⁰. L’ambiente in cui si trova il castello è in un certo senso proprio un *locus amoenus*, di un giardino

¹⁰⁹ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 171.

¹¹⁰ Ivi, p. 100.

presentato sì come ameno, ma solo accennato e quasi “sfumato”, probabilmente in considerazione della sua collocazione infernale, che non avrebbe “tollerato” un vero e proprio luogo ameno:

Venimmo al piè d’un nobile castello,
sette volte cerchiato d’alte mura,
difeso intorno d’un bel fiumicello.

Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.

Genti v’eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne’ lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.

Traemmoci così da l’un de’ canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti

Colà diritto, sopra ’l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m’essalto.

(*Inf.* V, vv. 106-120)

È come se in questa descrizione Dante abbia voluto unire i due modelli rappresentativi fondamentali del Paradiso che abbiamo individuato nelle visioni medievali: si tratta, infatti, di un *nobile castello* che è *cerchiato da alte mura* e da un *bel fiumicello*, con un evidente richiamo dei principali elementi del motivo del Paradiso-palazzo. Si tratta però chiaramente allo stesso tempo anche di un *locus amoenus*: al modello della dimora paradisiaca è dunque qui associato il *topos* del Paradiso come giardino ameno, come un prato verdeggiante (*prato di fresca verdura*); lo stesso motivo è peraltro richiamato nel luogo da cui Dante e Virgilio riescono a vedere tutti gli *spiriti magni*: questo *canto* è infatti descritto come un *loco aperto, luminoso e alto*. Anche l’elemento della luce, qui fortemente presente, caratterizza il modello del Paradiso-palazzo: si tratta infatti di un *nobile castello* (v. 106) che rappresenta appunto «l’unico sito luminoso nell’inferno»¹¹¹.

I due schemi rappresentativi del giardino e del palazzo sono dunque perfettamente intrecciati nella descrizione di questo luogo, che è ancora una volta in un certo senso “intermedio”: il castello è nettamente distinto dall’Inferno, come evidente dal fatto che esso è significativamente caratterizzato dalla *queta* aria (v. 150) che soffia in quel luogo, in opposizione con *l’aura che trema* (v. 150) del regno infernale.

¹¹¹ Ivi, p. 102.

L'idea di porre un luogo di questo tipo nello stesso ambiente dell'Inferno può sicuramente essere stata suggerita a Dante dalla strutturazione dell'aldilà virgiliano, che sostanzialmente pone tutto sullo stesso piano, tanto l'Ade quanto i Campi Elisi.

Il castello degli spiriti magni potrebbe però rappresentare in un certo senso anche la ripresa, da parte di Dante, di tutti quei luoghi infernali e purgatoriali allo stesso tempo che si trovano in molte visioni dell'aldilà: in molti testi analizzati in precedenza si trova proprio l'idea che un luogo "purgatoriale" in senso lato sia in realtà solo una regione appartata dell'Inferno vero e proprio.

Nel IV canto dell'*Inferno* Dante sembra proprio voler in qualche modo recuperare questa tradizione rappresentativa, costruendo però con il castello degli spiriti magni un luogo sì "intermedio" e purgatoriale in senso lato, ma non fino in fondo, soprattutto perché a coloro che lo abitano non è promessa la salvezza.

Tornando alla seconda cantica, troviamo qui anche un chiaro esempio di un *locus amoenus* negato: siamo nel XXIII canto quando, dopo un dialogo tra Virgilio e Stazio sui grandi scrittori pagani, i tre viaggiatori proseguono il loro cammino fino a che si trovano di fronte «un albero rovesciato, con rami e tronco digradanti in basso, a impedire la salita»¹¹²:

Ma tosto ruppe le dolci ragioni
un alber che trovammo in mezza strada,
con pomi a odorar soavi e buoni;

e come abete in alto si digrada
di ramo in ramo, così quello in giuso,
cred'io, perché persona sù non vada.

Dal lato onde 'l cammin nostro era chiuso,
cadea de l'alta roccia un liquor chiaro
e si spandeva per le foglie suso.

(Pg. XXII, vv. 130-138)

In questo passo l'albero – elemento caratteristico del giardino ameno, nonché dell'Eden biblico e di diverse rappresentazioni del Paradiso terrestre – viene qui ripreso ma invertito di segno: questo albero è infatti sì «irrorato da un'acqua sorgiva che cade dall'alto»¹¹³, ma le anime di quel luogo, ovvero i peccatori di gola, non possono né coglierne i frutti né bere quell'acqua che nutre l'albero.

L'inversione di questo motivo tradizionale può essere in qualche modo collegata alla più generale connotazione di controcanto di *Purgatorio* XXIII, dove nel dialogo tra Dante e Forese

¹¹² Ivi, p. 199.

¹¹³ Ivi, p. 197.

Donati gli elementi negativi del ritratto, dalla tenzone poetica avuta da loro in età giovanile, sono ripresi e ribaltati in chiave positiva; lo stesso vale per il tema dell'albero che dà nutrimento¹¹⁴, qui trasformato al contrario da elemento "positivo" a elemento "negativo".

Analogamente "negato" è l'ipotetico *locus amoenus* che la selva del primo canto della *Commedia* potrebbe essere, ma che al contrario è una *selva oscura* (v. 2, *Inf.* I), e quindi l'esatto opposto della *foresta spessa e viva* (v. 2, *Pg.* XXVIII) che Dante incontrerà nell'Eden.

Santi¹¹⁵ ha fatto notare che tra i due canti ci sono dei richiami molto evidenti, che dimostrano come queste due selve siano volutamente collegate nella *Commedia*: in entrambi i casi, come fa giustamente presente anche Dronke, «there is a moment when Dante feels lost»¹¹⁶, e in entrambi il poeta trova la via sbarrata (anche se prima dalle tre fiere, poi invece da un fiume cristallino). In *Inferno* I così come in *Purgatorio* XVIII si trova inoltre la stessa notazione da parte del poeta, che non è in grado di riconoscere da dove egli sia entrato nel luogo: così infatti nel primo caso «Io non so ben ridir com'ì v'intrai» (*Inf.* I, v. 10), e poi «io non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi» (*Pg.* XXVIII, v. 24).

Con l'arrivo nell'Eden ci troviamo infatti di fronte a un punto centrale del viaggio dantesco: il poeta è finalmente giunto al Paradiso terrestre dove si chiuderà il suo percorso di ritorno verso la *verace via* (*Inf.* I, v. 12), che gli permetterà poi di raggiungere il Paradiso. È perciò logico che Dante riprenda proprio qui diversi termini simili a quelli usati all'inizio del viaggio, che è ormai arrivato a un primo evidente punto di svolta: questa fitta rete di richiami serve dunque al poeta «per darci immediato conto che la sua storia ricomincia»¹¹⁷.

Un ulteriore *locus amoenus*, infine, è presente nel terzo sogno dantesco della seconda cantica: ci troviamo nel XXVII canto, poco prima dell'ingresso al Paradiso terrestre, e proprio per questo motivo la presenza di questo giardino ameno è particolarmente significativa. Dopo aver oltrepassato il fuoco, i tre viaggiatori devono fermarsi poiché «nel purgatorio di notte è vietata ogni possibilità di cammino»¹¹⁸.

Il poeta dunque si addormenta e fa un sogno ispirato «dal *Genesi* e dalle storie di Giacobbe e delle sue mogli, figlie di Labano, assunte in un orizzonte simbolico»¹¹⁹: egli vede due giovani donne,

¹¹⁴ Si tenga presente che a questo primo albero ne segue un secondo, ugualmente rovesciato e coi frutti irraggiungibili, da cui una voce ricorda esempi di gola punita, a differenza della voce del primo albero, che richiamava esempi di temperanza, la virtù opposta, tra cui si trova primo su tutti Giovanni il Battista, che nel deserto si è cibato di miele e locuste.

¹¹⁵ Ci riferiamo qui al saggio di Francesco SANTI, *La natura dal punto di vista di Matelda* (*Pur.* XXVIII), in "L'Alighieri" 32, 2008, pp. 35-48.

¹¹⁶ DRONKE, *Dante's Earthly Paradise*, in DRONKE, *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 (Storia e Letteratura. Raccolta di studi e testi, 164), pp. 387-405, p. 390.

¹¹⁷ SANTI, *La natura dal punto di vista di Matelda*, p. 35.

¹¹⁸ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 206.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Lia e Rachele, rispettivamente caratterizzate l'una da una grande gioia operosa, l'altra da un'opposta attitudine contemplativa:

«Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga
com'io de l'adornarmi con le mani;
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga».

(Pg. XXVII, vv. 100-108)

Non ci interessa qui riflettere sul significato preciso di questo sogno dantesco, quanto piuttosto notare come nella descrizione di questa visione onirica sia evidente il modello del giardino ameno: le due sorelle si trovano infatti in una *landa* caratterizzata dalla topica presenza dei *fiore* e dal canto di Lia, che ricorda la dimensione bucolica.

Si tratta a tutti gli effetti di una sorta di “anticipazione” del giardino edenico che Dante vedrà infatti di lì a poco, una volta percorsi gli ultimi gradini della sua scalata alla cima del monte.

3.2. La rappresentazione dantesca del Paradiso terrestre: *Purgatorio XXVIII*

La prima impressione che Dante vuole dare al suo lettore sul Paradiso terrestre è quella di «un mondo nuovo, quello della felicità primigenia dei progenitori dell'umanità»¹²⁰. Per quanto già proiettato in una dimensione chiaramente divina e “eterna” dal ritmo «sognante e quasi da favola»¹²¹ dei versi, è chiaro fin da dubito come il giardino edenico sia però collocato allo stesso tempo in una dimensione fortemente terrestre: la prima associazione che questo luogo suggerisce al poeta è infatti il ricordo di un luogo specificamente “terreno” come la pineta di Classe:

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,

senza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d'ogne parte auliva.

¹²⁰ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 206.

¹²¹ *Ibidem*.

Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento;

per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;

non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte;

ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,

tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand'Eolo scilocco fuor discioglie.

(Pg. XXVIII, vv. 1-21)

La rappresentazione del giardino edenico da parte di Dante segue chiaramente il modello del *locus amoenus*, caratterizzandosi dunque come «ennesima e suprema variante del grande mito del paradiso terrestre»¹²²: il poeta parla infatti di una *divina foresta spessa e viva*, definita anche come una *campagna* che emana profumo (*auliva*) da ogni parte. Caratteristico del giardino paradisiaco è anche il *soave vento*, la *dolce aurea* che soffia e che facendo muovere le fronde delle piante crea un magnifico accompagnamento al canto degli uccelli, i quali ricevono da questo suono un *bordone a le sue rime*: è proprio questo aspetto che ricorda a Dante la pineta sul lido di Classe.

Altro elemento descrittivo del *locus amoenus* che qui non poteva mancare è il corso d'acqua, il «rio, / che 'nver' sinistra con le sue piccole onde / piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo» (vv. 25-27): si tratta appunto di un *fiunicello* (v. 35) dall'acqua incredibilmente limpida, a confronto della quale «Tutte l'acque che son di qua più monde, / parrieno avere in sé mistura alcuna» (vv. 28-29).

La descrizione procede attraverso un «sense of gradual penetration and of the heightening and intensifying of awareness»¹²³: Dante usa infatti espressioni come *lento lento* (v. 5) e *di ramo in ramo* (v. 19) per dare l'idea del suo inoltrarsi sempre più in profondità in questa divina foresta. Secondo Dronke questa descrizione richiama da vicino un passo in particolare dell'*Apocalisse di Giovanni*, ovvero la già citata descrizione della Gerusalemme celeste: la rappresentazione della città di Dio in effetti presenta anche diversi aspetti della descrizione di un Paradiso terrestre, caratterizzato dalla

¹²² Ivi, p. 207.

¹²³ DRONKE, *Dante's Earthly Paradise*, p. 394.

presenza del rivo cristallino dell'acqua della vita e dell'albero della vita, con un'immagine effettivamente piuttosto simile alla descrizione dantesca dell'Eden.

Dante dimostra di essere fortemente desideroso, *vago* appunto, di “esplorare” questa *campagna* caratterizzata dalla presenza di molte piante e fiori colorati, che creano una «gran variazion d'i freschi mai» (v. 36). Nel giardino del Paradiso terrestre è chiaramente centrale anche l'elemento della luce, che appare già al v. 3 come *novo giorno che temperava gli occhi*. Per quanto la luminosità sia sicuramente uno degli aspetti fondamentali di questo luogo, è altrettanto vero che è qui presente anche il motivo – solo in apparenza antitetico – dell'«ombra perpetua» (v. 32) che caratterizza questa *foresta spessa*, con un ricordo del *topos* bucolico del riposo dal calore del sole (si pensi anche solo al *recubans sub tegmine fagi* della prima egloga virgiliana). Dante introduce in particolare l'elemento dell'ombra in relazione alla limpidezza dell'acqua, la quale è infatti tale che essa «nulla nasconde» (v. 30) nonostante la scarsa luminosità del luogo.

Il motivo del fiume viene poi ripreso più avanti nel corso del canto, quando si specifica che da quel *rio*, caratterizzato peraltro da una «fontana calda e certa» (v. 124), si dipartono due diversi corsi d'acqua: si tratta del Lete e dell'Eunoè, che hanno rispettivamente la funzione di far dimenticare agli uomini i propri peccati e di permettere loro di ricordare le buone azioni compiute.

Da questa parte con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
da l'altra d'ogne ben fatto la rende.

Quinci Letè; così da l'altro lato
Eunoè si chiama, e non adopra
se quinci e quindi pria non è gustato:

a tutti altri sapori esto è di sopra.

(Pg. XXVIII, vv. 127-133)

La spiegazione riguardo la funzione dei due fiumi viene fornita al poeta da Matelda, figura che rappresenta la grande novità dantesca della rappresentazione edenica. La figura di questa donna, il cui nome verrà in realtà rivelato solo nel XXXIII canto, colpisce fortemente il poeta, che infatti rivolge subito a lei tutta la sua attenzione:

e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutto altro pensare,

una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.

(Pg. XXVIII, vv. 37-42)

Sull'identificazione di Matelda con un personaggio "reale" del tempo di Dante si è detto molto, ma in realtà il poeta non ha pensato alla figura di questa donna né sulla base di una persona realmente esistita né in chiave stilnovistica. Come suggerisce giustamente Pasquini, Dante piuttosto ha voluto da un lato «adombrare in questa figura [...] l'icona di una prodigiosa convergenza tra mito pagano e cristiano»¹²⁴, secondo due componenti che si intrecciano continuamente nel XXVIII canto così come in tutta la *Commedia*, e dall'altro ha "ripreso" le figure di Lia e Rachele citate nel canto precedente: come esse rappresentavano rispettivamente la vita attiva e la vita contemplativa, così Matelda è immagine della «vita attiva in preparazione della contemplativa»¹²⁵, ovvero all'arrivo di Beatrice.

Qualunque idea si voglia vedere espressa nella sua figura – sia essa immagine della giustizia, della filosofia (come diversi commentatori hanno proposto), o ancora della felicità di questa vita – è comunque fondamentale notare come Matelda rappresenti in un certo senso il Paradiso terrestre stesso. Ella è figura di questo giardino, rappresenta «the crowning expression of that *voluptas*, that perfect bliss of the senses»¹²⁶: il suo personaggio è intrinsecamente legato alla foresta edenica, che è proprio il suo luogo specifico, Matelda infatti appare solo qui e non potrà lasciare questo luogo.

Ciò non deve comunque farci dimenticare che per Dante questa *bella donna* non è un «mere emblem»¹²⁷, bensì ella è anche una figura concreta che rappresenta un esempio di quell'amore istintivo che secondo il poeta è *sempre senza errore* (v. 94, Pg. XVII). L'importanza che il personaggio di Matelda assume qui indica chiaramente come Dante voglia recuperare in qualche modo la tradizione degli antichi poeti, creando una figura che è certo fortemente cristiana, ma ricorda anche il mito di un vero e proprio Paradiso *voluptatis*, caratterizzato da una gioia tutta terrena, dunque anche da questo amore istintivo: Matelda è dunque «the pagan goddess gathering flowers [...] and the resident physicist of a Christian Eden all at once»¹²⁸.

Tornando alla descrizione dantesca di questa *selva antica tanto* (v. 23), si deve notare come essa sia tutta giocata sia su una dimensione visiva sia su una dimensione auditiva, che sono in un certo senso intrecciate in modo molto efficace proprio nella figura di Matelda, in cui sembra che si riuniscano tutte le varie componenti del luogo.

Questa *bella donna* (v. 43), che come abbiamo visto è quasi la personificazione stessa della «ridente bellezza del creato nella sua alba di innocenza»¹²⁹, viene infatti fin da subito caratterizzata da un forte impatto visivo: Dante insiste molto, già nei versi subito precedenti alla sua apparizione, sulla sfera semantica della vista, a cui sono legati infatti i termini *occhi* (v. 34), *mirare* (v. 35), a cui

¹²⁴ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 210.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ DRONKE, *Dante's Earthly Paradise*, p. 390.

¹²⁷ Ivi, p. 400.

¹²⁸ Ivi, p. 405.

¹²⁹ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXVIII*, p. 819.

si aggiungono – a partire dalla prima terzina a lei dedicata – *m'apparve* (v. 37), *appare* (v. 37), *sembianti* (v. 44). A questi elementi se ne associano però altrettanti che richiamano con forza la dimensione uditiva: Matelda appare a Dante *cantando* e il poeta le chiede di avvicinarsi «tanto ch'io possa intender che tu canti» (v. 48); lei acconsente e si avvicina permettendogli di sentire il *dolce suono* (v. 59).

La figura di questa donna bellissima si presenta inoltre fin da subito come particolarmente “dinamica”: la perifrasi con cui Matelda è indicata per la prima volta la rappresenta proprio come una *donna soletta che si gia* (v. 40), il suo movimento di avvicinamento a Dante è poi rappresentato nei termini di una danza: ella procede «come si volge [...] / donna che balli» (vv. 52-53). Matelda inoltre si avvicina al poeta cantando, in particolare intonando il salmo *Delectasti*» (v. 80), che «celebra la gioia dell'uomo [...] di fronte alle bellezze del creato»¹³⁰.

Come abbiamo anticipato, una delle componenti fondamentali di *Purgatorio* XXVIII è rappresentata dall'ispirazione più specificamente classica: in questo canto si possono individuare molte citazioni alla cultura e alla mitologia antica, sia greca che latina. Per quanto non ci occuperemo nel dettaglio di questo aspetto, è opportuno ricordare che Dante cita qui in particolare molti miti, soprattutto da Ovidio, ovvero il mito di Proserpina – alla cui figura il poeta paragona Matelda –, quello dell'innamoramento di Venere per Adone – legato al primo incrocio di sguardi tra lui e la donna – e infine quello di Ero e Leandro.

Un aspetto che potrebbe stupire dell'incontro con Matelda è il fatto che il poeta abbia una forte «reazione sensuale [...] di fronte alla “donna soletta” di cui non conosce ancora il nome»¹³¹: il motivo non è tanto il fatto che si tratti di un caso di “amore naturale”, che come ha ricordato Virgilio è sempre nel giusto, ma piuttosto la volontà da parte di Dante di richiamare una sensualità felice ed innocente, come se il giardino fosse ancora nel suo stato originale, prima della caduta.

Per giustificare questa dimensione di “gioia dei sensi” sono stati spesso chiamati in causa i riferimenti mitici che abbiamo ricordato sopra, ma in realtà – come nota Dronke – la sensualità felice ed innocente di Matelda non può derivare solo dai richiami alla mitologia classica, che infatti oltre ad alludere a una situazione di felicità amorosa rimandano anche a un'idea «di angoscia e perdita»¹³² (basti pensare che Proserpina è stata strappata alla terra, mentre l'amore tra Venere e Adone ha alla fine un esito disastroso).

¹³⁰ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 209.

¹³¹ DRONKE, *Viaggi al Paradiso terrestre*, p. 94.

¹³² Ivi, p. 99.

Un riferimento più vicino è invece costituito dall'ambiente culturale irlandese, e in particolare dalla letteratura degli *echtraí* e degli *immrama*¹³³: è in questi racconti di viaggi fantastici che l'arrivo alla meta paradisiaca comporta «una beatitudine sensuale priva di ogni senso di colpa»¹³⁴. È difficile che si tratti di una ripresa diretta, che peraltro non sarebbe comunque dimostrabile, si dovrà pensare piuttosto a una più generale presenza di quest'idea nell'immaginario collettivo legato alla gioia paradisiaca, dato quindi da un amalgama di tradizioni, sia cristiane che pagane.

Sembra che Dante voglia sottolineare proprio quest'idea di un insieme composito di diverse tradizioni tramite i numerosi richiami al mondo classico, che non solo portano a un recupero del mito classico dell'età dell'oro, ma addirittura spingono a riconoscere ai poeti classici la capacità di aver in qualche modo presentito la verità divina. L'idea che la coincidenza tra il mito classico dell'età dell'oro e «il giardino della Scrittura [...] [sia] un segno del dono divino concesso ai poeti»¹³⁵ è espressa chiaramente nelle parole di Matelda:

Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.

(Pg. XXVIII, vv. 139-141)

La componente classico-pagana di questo luogo ci suggerisce che Dante può aver pensato anche alla tradizione celtico-irlandese per l'ideazione del luogo edenico, che per quanto sia sicuramente divino, deve “per definizione” essere legato anche a una felicità strettamente terrena.

Ciò non significa ovviamente che nell'Eden dantesco ci sia un'esclusione della dimensione specificamente cristiana, che è invece largamente presente nel canto: il riferimento più preciso in questo senso è ovviamente al mito biblico della caduta dell'uomo dal Paradiso terrestre:

Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace,
fé l'uom buono e a bene, e questo loco
diede per arr' a lui d'eterna pace.

Per sua difalta qui dimorò poco;
per sua difalta in pianto e in affanno
cambiò onesto riso e dolce gioco.

(Pg. XXVIII, vv. 91-96)

Il modello edenico è in questo modo svelato esplicitamente da Dante, che comunque se ne distacca invece per certi aspetti, in particolare perché rifiuta l'idea che l'uomo dovesse lavorare la terra del

¹³³ Si tratta di due generi letterari legati all'ambiente culturale irlandese: l'*echtraí* in particolare è un racconto di viaggi-visite verso un luogo paradisiaco, l'*immram* è invece incentrato specificamente sui viaggi per mare, caratterizzati da varie avventure.

¹³⁴ DRONKE, *Viaggi al Paradiso terrestre*, p. 100.

¹³⁵ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXVIII*, n. 139, p. 845.

giardino: al contrario Dante sottolinea infatti – nelle parole di Matelda – che la *campagna santa* (v. 118) del Paradiso terrestre «d’ogne semenza è piena, / e frutto ha in sé che di là non si schianta» (vv. 119-120), con l’aspetto fondamentale per cui la vegetazione che qui si trova cresce senza semi, «senza seme gitta» (v. 69). Forse proprio perché l’uomo ormai non può più abitare questo luogo, esso è caratterizzato da una grande fertilità “spontanea”, che rimanda tanto ai testi apocrifi quanto ai testi classici.

La rappresentazione dell’Eden in questo XXVIII canto dimostra chiaramente come il Paradiso terrestre di Dante sia luogo di arrivo e insieme di partenza di un viaggio che si muove tra la terra e il cielo; si tratta di un Paradiso che è certamente *divina foresta*, ma anche un luogo terrestre, e anzi il poeta sembra insistere di più su questa seconda componente. A caratterizzare specificamente la descrizione dantesca dell’Eden è proprio l’aspetto storico-terreno, evidente anche solo dal fatto che egli riprende, strutturandola però per primo in uno schema geografico-terrestre ben definito, la tradizionale collocazione del Paradiso edenico in una dimensione fortemente terrena.

3.3. La processione mistico-apocalittica dell’Eden: *Purgatorio* XXIX

Il XXIX canto del *Purgatorio* introduce chiaramente una dimensione di ascendenza apocalittico-escatologica che ha grande importanza per la strutturazione d’insieme del Paradiso terrestre di Dante. Nonostante ciò, il canto inizia in realtà con un quadro che recupera la descrizione del giardino edenico del canto precedente: l’immagine iniziale è quella di Matelda che canta il salmo *Beati quorum tecta sunt peccata*, a cui segue il quadro delle ninfe – che si aggirano tra i boschi, alcune cercando e altre fuggendo il sole – similmente al procedere suo e della donna, sul fiume ma in direzione contraria alla corrente. Il sintagma *ed ecco* (v. 16) introduce però un significativo cambiamento narrativo, perché appare improvvisamente un *lustrò* (v. 16), una luce così forte che al poeta sembra inizialmente un fulmine:

Ed ecco un lustrò sùbito trascorse
da tutte le parti de la gran foresta,
tal che di balenar mi mise in forse.

(Pg. XXIX, vv. 16-18)

A questa grande luminosità si accompagna una «melodia dolce [che] correva / per l’aere luminoso» (vv. 22-23), che si preciserà poi come canto dell’*Osanna*, e che spinge Dante a riflettere sul peccato di Eva; si tratta di un ulteriore richiamo esplicito al racconto della *Genesi*: il poeta sottolinea come la donna non sia riuscita a rispettare il divieto divino, «non sofferse di star sotto alcun velo» (v. 27).

L'elemento centrale di *Purgatorio* XXIX è rappresentato dalla processione mistica, che occupa infatti la maggior parte dei versi di questo canto (vv. 43-154): per poter cantare in modo adeguato ciò che ha visto in quest'occasione, Dante è costretto a introdurre una sorta di "pausa narrativa" in cui si trova una diretta invocazione delle Muse, affinché lo aiutino in quest'impresa, come "premio" in cambio delle sue fatiche per scrivere il poema.

Per prima cosa il poeta ha l'impressione di vedere *sette alberi d'oro* (v. 43), per poi capire che si tratta in realtà di candelabri («sì com'elli eran candelabri apprese», v. 50), che aprono la processione, formata in primo luogo da *ventiquattro seniori* (v. 83) coronati di giglio, che richiamano gli altrettanti *seniores* dell'*Apocalisse di Giovanni* (che rappresentano i libri dell'Antico Testamento); inizialmente il poeta vede in realtà delle *genti vestite di bianco* (vv. 74-75) tali che «candor di qua già mai non fuci» (v. 66) e solo dopo capisce che si tratta di una doppia fila di ventiquattro *seniori* biancovestiti. Seguono quattro animali «coronati ciascun di verde fronda» (v. 93) che – come già in *Ezechiele*, a cui rimanda lo stesso Dante: «ma leggi Ezechiel» (*Pg.* XXIX, v. 100) – simboleggiano gli evangelisti Matteo, Marco, Luca e Giovanni.

Questi personaggi precedono un carro a due ruote, proprio «come le bighe in uso nei trionfi romani»¹³⁶, trainato da un grifone, figura chiaramente cristologica perché animale biforme – come si nota chiaramente dalla sua descrizione: «le membra d'oro avea quant'era uccello, / e bianche l'altre, di vermiglio miste» – e dunque allusivo alla doppia natura di Cristo, che guida infatti la Chiesa, qui rappresentata dal carro. Alla destra del carro si trovano tre danzatrici di colori diversi che indicano le Virtù teologali (Carità, Speranza, Fede, rispettivamente rossa, verde e bianca), mentre le quattro alla sinistra, vestite di porpora, sono le Virtù cardinali (Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza).

Seguono infine due vecchi austeri, rappresentanti l'uno gli *Atti degli apostoli* e l'altro le *Epistole* di Paolo, e altri quattro uomini «di apparenza più modesta»¹³⁷, indicati come «quattro in umile paruta» (v. 142), che simboleggiano le *Epistole* di Pietro, Giovanni, Giacomo e Giuda, e infine un vecchio che procede «dormendo, con la faccia arguta» (v. 144), rappresentante l'*Apocalisse* giovannea. Dante sottolinea inoltre come «questi sette» (v. 145) personaggi formino un altro gruppo, simile al primo ma allo stesso tempo diverso in quanto essi «di gigli / dintorno al capo non facëan brolo, / anzi di rose e d'altri fiori vermigli» (vv. 146-148).

Alla ricca descrizione di questa processione Dante intreccia un'interessante rappresentazione dell'aria che circonda le apparizioni mistiche, un «aere dipinto, / e di tratti pennelli avean sembante» (vv. 74-75), che si rispecchia anche nel cielo, in cui sono come dipinte «sette liste, tutte in quei colori / onde

¹³⁶ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 210.

¹³⁷ Ivi, p. 212.

fa l'arco il Sole e Delia il cinto» (vv. 77-78). Questa rappresentazione di grande dolcezza poetica ci interessa in particolar modo perché trova degli interessanti precedenti sia nel materiale apocrifo sia nei testi visionari: l'immagine dell'arcobaleno in particolare è presente nell'*Apocalisse di Pietro*, dove è riferita allo splendore dei beati, ma anche nell'*Epistola CXV* di Bonifacio, come elemento che lega insieme i cieli.

Alla fine del canto XXIX la processione si arresta di fronte ai viaggiatori, dopo che «un tuono s'udì» (v. 152): Dante recupera qui la metafora del fulmine, di evidente derivazione apocalittica¹³⁸, che – anche se solo come sua impressione – aveva anche aperto la descrizione di queste apparizioni miracolose. Tutta la rappresentazione della processione sembra quasi costituire una sorta di visione all'interno del racconto visionario della *Commedia*, che «ha un qualcosa di ieratico e insieme di onirico»¹³⁹. L'apparizione a cui si assiste nel XXIX canto è del resto in un certo senso l'annuncio della venuta di Cristo:

il senso di questo primo quadro, assegnato a questo canto, è il rivelarsi di Dio nella storia, sotto la luce del suo spirito significata dai sette candelabri, nel tempo fino alla prima venuta, cioè alla scomparsa del Cristo storico, e alla prima diffusione apostolica del Vangelo.¹⁴⁰

Dante prepara dunque la promessa della salvezza eterna, della sconfitta del male, prima della quale ci dovrà però essere un lungo periodo in cui la Chiesa «conoscerà dolori, combattimenti, sconfitte e vittorie, come è per ogni singola vita di uomo»¹⁴¹: significativamente, come vedremo, Dante inserisce nei due canti successivi una sorta di pausa da questo filone, per poi riprenderlo nel XXXII canto, che rappresenta infatti la seconda tappa fondamentale «che compirà e chiuderà la storia umana»¹⁴².

3.4. L'intermezzo personale: Dante e Beatrice in *Purgatorio* XXX e XXXI

I canti XXX e XXXI esulano in qualche modo dal nostro discorso¹⁴³ perché – anche se inseriti in modo evidente nella dimensione del Paradiso terrestre – questi due canti si concentrano specificamente sulla vicenda personale di Dante, e sull'incontro tra il poeta e Beatrice, collocato in un certo senso proprio nel cuore del percorso dantesco nell'aldilà. Qui il giardino edenico sembra fare semplicemente da sfondo al confronto molto intenso tra i due, che ha un carattere fortemente

¹³⁸ Nell'*Apocalisse di Giovanni* è infatti più volte presente l'immagine del fulmine e del tuono, spesso ad indicare un evento di particolare importanza: si veda ad esempio l'apparizione dell'arca dell'alleanza (XI, 19), o ancora i tuoni che accompagnano i canti di trionfo in cielo (XIX, 6).

¹³⁹ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione a Purgatorio XXIX*, pp. 848-849.

¹⁴⁰ Ivi, p. 849.

¹⁴¹ Ivi, pp. 849-850.

¹⁴² Ivi, p. 849.

¹⁴³ In virtù di questa considerazione, ripercorreremo qui velocemente l'aspetto specificamente narrativo-contenutistico dei due canti, concentrandoci in modo più specifico solamente sugli aspetti che possono interessare in modo più significativo il nostro discorso.

risolutorio e che permette a Dante di compiere il definitivo distacco dalla sua parte più chiaramente terrena e legata ancora alla figura pagana di Virgilio.

Si trovano tuttavia anche in questi canti alcuni aspetti significativi che possono esserci utili per inserire la rappresentazione dantesca del Paradiso terrestre nella prospettiva corretta. L'apparizione stessa di Beatrice è infatti descritta recuperando gli elementi caratterizzanti del *locus amoenus*: prima che si manifesti sulla scena, ella è anticipata da un gruppo di cento «ministri e messaggier di vita eterna» (Pg. XXX, v. 18), che iniziano a gettare dei gigli dall'alto: la figura di Beatrice compare dunque davanti a Dante «dentro una nuvola di fiori» (v. 28).

La vista di Beatrice e le sue parole di rimprovero colpiscono profondamente Dante¹⁴⁴, che già era scoppiato in lacrime dopo essersi reso conto che Virgilio lo aveva abbandonato. Nel lungo discorso di Beatrice (vv. 103-145) è racchiuso il nucleo drammatico del poema, la resa dei conti tra i due: qui la vicenda personale di Dante si chiude, si ricorda il perché del suo viaggio ultraterreno («tutti argomenti / a la salute sua eran già corti, / fuor che mostrarli le perdute genti», vv. 136-138) e si sottolinea la necessità delle sue lacrime, come segno del suo pentimento («scotto / di pentimento che lagrime spanda», vv. 144-145).

Come si è detto però questo aspetto interessa solo marginalmente il nostro discorso, mentre al contrario è per noi particolarmente interessante il fatto che in questo significativo dialogo emerga chiaramente la funzione del rio come vero confine che separa la dimensione terrestre del luogo da quella più specificamente divina. Il corso d'acqua è infatti il limite oltre il quale dialogano Dante e Beatrice, oltre a essere il vero limite che Virgilio non può oltrepassare. Già nel XVIII canto abbiamo notato che era proprio il fiume a impedire a Dante di avvicinarsi a Matelda, e così nel XXIX era sempre il rivo a separare Dante dalla processione – che infatti gli viene sì mostrata da vicino, ma rimane comunque in una dimensione del tutto diversa da quella in cui si trova relegato il poeta – ma solo nel XXX canto il rio appare chiaramente come limite.

È inoltre particolarmente significativo in questo senso il fatto che anche all'inizio del XXXI canto Beatrice si rivolga al poeta come «tu che se' di là dal fiume sacro» (v. 1): il vero confine che ancora li separa è proprio il fatto che lei è «oltre la rivera» (v. 82), che lui ancora non può oltrepassare.

Il motivo del fiume utilizzato in questa prospettiva ha sicuramente diversi precedenti, che possono aver suggerito a Dante l'immagine del rio come confine tra ciò che è accessibile all'uomo e ciò che non lo è. Abbiamo già incontrato un'idea simile, ad esempio, nella *Visione di Augusto* contenuta nelle *Vitae patrum Emeretensium*, dove il protagonista ottiene da Cristo in persona il permesso di visitare il suo *viridarium*, ma non può comunque oltrepassare il rivo che qui si trova. Il testo più significativo è però probabilmente la *Navigatio Sancti Brendani*, in cui come abbiamo già

¹⁴⁴ Il nome di Dante, come si sa, compare qui (al v. 55), per la prima e unica volta in tutto il poema.

notato l'isola paradisiaca è divisa in due da un rio; l'utilizzo di questo motivo nella *Navigatio* anticipa l'opera dantesca anche per la chiara distinzione tra ciò che accade da una parte del fiume e ciò che è nascosto (o per lo meno oscuro) dall'altra.

Riprendendo ora il filo narrativo del XXXI canto, notiamo che tutta la prima parte è dedicata ancora alla vicenda personale del poeta, e precisamente dalla forte critica da parte di Beatrice – con un passaggio «dal rimprovero indiretto [...] a quello diretto»¹⁴⁵ – a cui Dante riesce a mala pena a rispondere, vinto dalle lacrime dovute al rimorso per aver abbandonato la via del bene verso cui lei lo stava conducendo, per darsi invece al peccato e ai beni terreni: «le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi» (vv. 34-35).

Solo dopo il rimprovero di Beatrice, che progressivamente «si trasforma in insegnamento»¹⁴⁶, Dante la guarda direttamente negli occhi e – dopo essersi accorto che gli angeli hanno smesso la «loro aspersion» (v. 78) di fiori per permettere ora ai loro occhi di incontrarsi direttamente – si sente profondamente colpito dal pentimento e dall'odio per i beni terreni: la *ricoscenza* (v. 88), ovvero la consapevolezza, di ciò sconvolge il poeta a tal punto che egli sviene («caddi vivo», v. 89).

La risoluzione della vicenda personale di Dante sembra in un certo senso corrispondere a una riflessione più generale sul riscatto dell'umanità: il poeta ha insomma ripreso l'idea secondo cui l'Eden è stato sì il luogo della caduta – di cui si dice nella *Genesi* e a cui, come abbiamo visto, si fa più volte riferimento in questi canti – ma sarà anche il luogo in cui l'uomo tornerà per riprendere la *retta via*. Proprio come Dante torna sulla retta via nel Paradiso terrestre, così anche il percorso umano potrà seguire la stessa strada.

A partire dal verso 91 si apre una seconda sezione del XXXI canto: Dante si risveglia vedendo la figura di Matelda, che lo conduce presso il fiume Lete per purificarlo «accompagnando il rito col canto del *Miserere*»¹⁴⁷. Si può proporre a questo proposito un interessante parallelo con un passo dell'*Apocalisse di Paolo*: il *lacus purgatorius* che abbiamo qui incontrato ha una funzione piuttosto simile poiché, pur trattandosi di un lago e non di un fiume, esso ha una chiara funzione purificatrice, che si colloca come ultima tappa necessaria per giungere alla Città di Dio, al Paradiso vero e proprio; non è difficile notare quindi una certa somiglianza con i due fiumi dell'Eden dantesco, che costituiscono l'ultimo rito necessario per raggiungere le *stelle*.

¹⁴⁵ PASQUINI, *Vita di Dante*, pp. 214-215.

¹⁴⁶ Ivi, p. 215.

¹⁴⁷ Ivi, p. 217.

Una volta purificato dalle acque del Lete, il poeta viene condotto dalle «quattro belle» (v. 104), le quattro Virtù cardinali, presso lo «spettacolo di Beatrice tutta assolta nel volto del grifone»¹⁴⁸:

Mille disiri più che fiamma caldi
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.

(Pg. XXXI, vv. 118-120)

Alla visione di Beatrice si lega lo spettacolo “mistico” della continua trasformazione del grifone, che continua a cambiare la sua natura, dal divino all’umano e viceversa, riflettendosi nello specchio (*idolo*) degli occhi della donna: «vedea la cosa in sé star queta, / e ne l’idolo suo si trasmutava» (vv. 125-126). Appaiono ora nuovamente le tre fanciulle indicanti le Virtù teologali, che intonano un canto in cui pregano Beatrice di mostrare a Dante anche la sua seconda bellezza, quella della sua bocca.

Il canto si chiude con una riflessione di Dante, che ancora una volta sottolinea la difficoltà di rappresentare l’incredibile bellezza di Beatrice, che è luce riflessa di Dio: «isplendor di viva luce eterna» (v. 139).

3.5. La prospettiva apocalittico-escatologica: *Purgatorio* XXXII e XXXIII

Nei canti conclusivi del *Purgatorio* la foresta dell’Eden si fa chiaramente teatro della grande scena profetica che rappresenta simbolicamente l’interpretazione dantesca della storia dell’uomo guidata dalla presenza di Dio.

Il canto XXXII in particolare recupera in modo evidente il carattere apocalittico-escatologico del canto XXIX, per concludere la parabola esistenziale che si era aperta annunciando i personaggi della processione mistica. Quella di Dante è – ancora una volta – una sorta di “visione nella visione”: il canto si apre infatti proprio con una sottolineatura della dimensione visiva:

Tant’eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m’eran tutti spenti.

(Pg. XXXII, v. 1-3)

La dimensione dello sguardo viene nuovamente sottolineata nel paragone tra la vista del volto di Beatrice e la vista abbagliante del sole: Dante distoglie infatti lo sguardo poiché rimproverato dalle tre donne per il fatto che stava guardando «troppo fiso» (v. 9), e la sua vista rimane infatti tramortita per un certo tempo, proprio come avviene con la luce solare.

Dante vede ora che il «glorioso essercito» (v. 17) della processione si volge verso destra, così da avere proprio di fronte il sole e le «stelle fiammate» (v. 18), ovvero i sette candelabri che procedono

¹⁴⁸ Ibidem.

davanti alla schiera. Grazie a questo movimento il carro e la processione passano quindi di nuovo davanti al poeta.

Il grifone, l'*animal binato* (v. 47) che come si è detto è figura cristologica, solleva in alto con sé il carro – allegoria della Chiesa – senza perdere alcuna piuma e con un movimento descritto da Dante come una «solenne coreografia, come un lento e fatale procedere»¹⁴⁹; il procedere del poeta e delle sue guide (qui Stazio e Matelda) è ugualmente lento, poiché essi avanzano «passeggiando» (v. 31). Si trova poi qui un ulteriore riferimento alla colpa di Eva – Dante e le guide procedono infatti nella «alta selva vòta, / colpa di quella ch'al serpente crese» (vv- 31-32) – con cui Dante, avendo ricordato la prima donna della *Genesi*, sembra voler preparare il terreno al successivo richiamo al primo uomo, Adamo. Poco dopo infatti tutti i protagonisti di questa “visione”, fermatisi davanti a un albero magnifico incredibilmente alto ma completamente spoglio («pianta dispogliata / di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo», vv. 38-39), iniziano a mormorare proprio il nome di Adamo.

Il legame tra Adamo e l'immagine di quest'albero è stato probabilmente suggerito a Dante dalla leggenda del legno della croce: secondo questo “mito”, come abbiamo già ricordato¹⁵⁰, Adamo avrebbe mandato il figlio Set presso l'Eden, dove egli vede proprio un albero del tutto spoglio e capisce che il motivo di ciò è il peccato dei suoi genitori; giunto di nuovo alla porta del Paradiso, egli rivede l'albero, questa volta però altissimo.

Dante però, al solito, crea qualcosa di diverso a partire dal materiale tradizionale: egli collega la visione dell'albero a un più ampio discorso sulla giustizia divina e sulla dannazione dell'uomo. Per prima cosa è opportuno notare che «il nome di Adamo fa chiaramente intendere che questa *pianta* è l'albero della scienza del bene e del male»¹⁵¹: l'albero dunque, per quanto sicuramente ripreso in generale dal modello dell'Eden della *Genesi*, assume in Dante un ulteriore valore, specificamente legato «al peccato d'Adamo e insieme al ripristino della giustizia divina mediante la Redenzione»¹⁵². Il Grifone, infatti, non ferisce la pianta che ha portato alla dannazione dell'uomo («mal si torce il ventre», v. 45), ma al contrario lega ad essa il *temo* (v. 49), il timone, rimandando così all'idea della Redenzione per mezzo di Cristo (di cui, si ricorda, il grifone è immagine).

È inoltre particolarmente significativo che Dante, ricollegandosi alla leggenda del legno della croce, ha probabilmente voluto intendere – soprattutto con l'espressione *quel di lei a lei lasciò legato*¹⁵³ – che lo stesso albero ha portato sia alla rovina, sia alla redenzione: il *temo* è dunque un

¹⁴⁹ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 938, n. 27.

¹⁵⁰ Cfr. *supra*, cap. II § 5.1.

¹⁵¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 939, n. 38.

¹⁵² PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 218; si veda a questo proposito anche MOORE, *Studies III*, pp. 219-220.

¹⁵³ L'interpretazione di quest'espressione è in realtà controversa: alcuni intendono che il Grifone lega il timone alla pianta con un legno della stessa, ma mi sembra effettivamente più probabile che Dante intendesse riferire *quel di lei* proprio al *temo*, ed è infatti questa l'interpretazione che consideriamo qui come più probabile.

simbolo per la croce, che quindi indica in Cristo il nuovo legame tra gli uomini e la giustizia divina. L'albero infatti è chiaramente anche il simbolo della «legge divina data all'uomo all'atto della creazione, evidentemente offesa, spogliata, dal peccato di Adamo»¹⁵⁴, come spiegherà Beatrice nel XXXIII canto, presentando *moralmente*¹⁵⁵ (v. 71) il significato dell'albero.

In questo senso non è un caso che la pianta rinvigorisca proprio per influenza del grifone: come le piante a primavera, essa *si rinovella* (v. 55); i suoi fiori peraltro sono di un colore simile al porpora, che sembra ricordare il «sangue di Cristo, che ridonò vita a quella pianta con la sua morte»¹⁵⁶.

Dante sottolinea ora in modo molto forte il carattere insostenibilmente “rivelatorio” di ciò che ha visto: egli non riesce a intendere chiaramente il canto ora intonato da quei beati e infine, per la seconda volta nell'Eden, egli cade addormentato, per essere poi risvegliato da un grande *splendor* (v. 71), dalla «luce accecante della processione che s'innalza verso il cielo»¹⁵⁷, e da una voce, che poco dopo il poeta capirà essere quella di Matelda («quella pia [...] / che conduttrice / fu de' miei passi lungo 'l fiume pria», vv. 82-84).

Dante paragona il suo risveglio all'episodio del *Vangelo di Matteo*, in effetti molto simile, in cui agli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni è concesso di assistere alla trasfigurazione di Gesù, che appare loro tra Mosè ed Elia sotto un aspetto talmente folgorante che i tre perdono i sensi. Proprio come in questo passo evangelico, al risveglio il poeta non vede più le cose magnifiche che gli erano state mostrate prima, bensì sono rimasti davanti ai suoi occhi solo Beatrice e le Virtù intorno a lei, con *quei lumi in mano* (v. 98), ovvero le luci che si trovavano prima sui candelabri¹⁵⁸.

Si trova qui (vv. 73-75) anche un breve cenno al motivo del Paradiso legato al banchetto¹⁵⁹, che è qui specificamente un banchetto nuziale, «perpetüe nozze fas nel cielo» (v. 75), proprio come nell'*Apocalisse di Giovanni*: «beati qui ad cenam nuptiarum agni vocati sunt»¹⁶⁰.

La figura di Beatrice – che stupisce nuovamente Dante, trovandosi nelle parole di Matelda «sotto la fronda / nova sedere in su la sua radice» (vv. 86-87) – informa il poeta che la sua permanenza in quel luogo *silvano* (v. 100) sarà ancora breve, lasciando ovviamente intendere che ciò è dovuto alla sua missione profetica, che lo condurrà alla «sua vera patria, dove abiterà per sempre: è il cielo»¹⁶¹. Egli

¹⁵⁴ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 939, n. 38.

¹⁵⁵ Il riferimento è qui ovviamente al senso morale, che rappresenta uno dei tre aspetti del senso spirituale, ovvero di una delle colonne portanti dell'esegesi biblica.

¹⁵⁶ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 942, n. 58.

¹⁵⁷ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 218.

¹⁵⁸ Si veda a questo proposito: CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 947, n. 98.

¹⁵⁹ Come si è già notato, il motivo del Paradiso come banchetto escatologico non è largamente presente nelle visioni medievali dell'aldilà; a questo proposito cfr. cap. II § 4.2.

¹⁶⁰ *Apocalypsis Iohannis*, 19, 9, p. 1901.

¹⁶¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXII*, p. 947, n. 100-2.

deve però, prima di poter andare con Beatrice nella «Roma onde Cristo è romano» (v. 102), vedere ciò che succederà presso il carro («al carro tieni or gli occhi fissi», v. 104), così da poterlo riferire una volta *ritornato di là* (v. 105), «in pro mondo che mal vive» (v. 103): Dante riceve così da lei «una nuova investitura morale»¹⁶², di enorme portata.

Nella descrizione di questa visione “mistica” e rivelatrice, il paragone con il fulmine – che come si è visto è di chiara derivazione apocalittica – è utilizzato per indicare la velocità, e direi anche la ferocia, con cui l’aquila – *l’uccel di Giove* (v. 112) – si avventa sul carro, che in seguito all’impatto si piega «come nave in fortuna» (v. 116). È questo solo il primo di una serie di “attacchi” al carro: a quello dell’aquila, simbolo dell’Impero, seguono infatti una volpe, che si addentra nel fondo del carro trionfale ma che viene messa in fuga da Beatrice, e poi ancora un secondo assalto dell’aquila che questa volta lascia lì alcune sue piume. Arriva poi, uscendo dalla terra su cui poggia *’l dificio santo* (v. 142), un drago «che per lo carro su la corda fisse» (v. 132), staccando una parte della struttura con il suo ritrarre la *coda maligna* (v. 134), così «come vespa che ritragge l’ago» (v. 133).

Le piume che arrivano a ricoprire del tutto il carro – offerte «forse con intenzion sana e benigna» (v. 138) – rappresentano, secondo l’interpretazione tradizionale, la Donazione di Costantino, che Dante sembra dunque intendere come mossa da buone intenzioni (e infatti la figura di Costantino si trova nel *Paradiso*), anche se poi essa ebbe come risultato la corruzione della Chiesa. È infatti proprio la Chiesa che si fece corrompere dai beni terreni molto in fretta, «in tanto / che più tiene un sospir la bocca aperta» (v. 140-141): e infatti il carro, ricoperto di questo piumaggio, si trasforma in una creatura mostruosa, con alcune teste a due corna (come il bue) e altre con un corno solo.

Su questo veicolo, ormai dall’aspetto terribile («simile mostro visto anco non fue», v. 147), Dante vede una *puttana sciolta* (v. 149) e un gigante, rappresentanti rispettivamente la curia romana e il re di Francia, che si baciano più volte. Il gigante appare particolarmente attento a vegliare sulla donna: egli rimane sempre *di costa a lei* (v. 152), «come perché non li fosse tolta» (v. 151). Il suo atteggiamento è talmente possessivo che non appena la puttana rivolge lo sguardo *cupido e vagante* (v. 154) verso Dante, il gigante, «di sospetto pieno e d’ira crudo» (v. 157), flagella la donna «dal capo infin le piante» (v. 156), per poi slegare *la nova belva* (v. 160) e trascinarla dentro la foresta, sottraendo così il carro dalla vista del poeta.

Il *carro* della Chiesa viene insomma attaccato quattro volte: i quattro attacchi hanno un chiaro valore simbolico, e rappresentano in successione i diversi momenti della storia travagliata della Chiesa. In questo senso, l’aquila è immagine delle persecuzioni subite da parte degli imperatori

¹⁶² PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 219.

romani, la volpe rappresenta «le insidie dell'eresia»¹⁶³, messa in fuga infatti da Beatrice, figura della Teologia; seguono poi la donazione di Costantino (le piume) e «gli scismi, soprattutto quello maomettano»¹⁶⁴, rappresentati dalla parte di carro che il drago porta via con sé. La Chiesa si trasforma dunque nel mostro dell'*Apocalisse* e la curia papale in una *puttana*, sedotta dal “gigante” Filippo IV il Bello, che la trascina infatti nella selva, simbolo della sede avignonese.

Nel XXXIII canto Dante riprende tutte le fila del discorso, che vengono qui in un certo senso convogliate nella *narrazion buia* (v. 46) di Beatrice, che fornisce una profezia interpretativa della processione, che in realtà è però analogamente poco chiara.

La chiave di lettura fondamentale è rappresentata dal fatto che – così come il canto si apre con il salmo *Deus venerunt gentes* sulla distruzione del Tempio di Gerusalemme, ma è immediatamente seguito da una citazione evangelica¹⁶⁵ – Beatrice recupera il contenuto della visione precedente, che era stata una rivelazione negativa, per inserirlo in una prospettiva di speranza futura, di salvezza. Dante sembra dunque voler dire che «la Chiesa è stata offesa ed oppressa, ma Dio interverrà a risollevarla»¹⁶⁶.

La profezia di Beatrice è fortemente oracolare, «per far sì che Dante si renda conto di quanta distanza lo separi [...] da lei e dal regno divino»¹⁶⁷, ma è anche chiaramente «dettata dalla fiducia che Dio avrebbe per poco tempo tollerato lo sconcio di una Chiesa corrotta»¹⁶⁸, e così va letto anche il suo velato riferimento all'arrivo di un condottiero imperiale¹⁶⁹ che risolverà la situazione.

Beatrice, perfettamente consapevole dell'oscurità delle sue parole, dice infine a Dante che presto saranno i fatti a chiarire «questo enigma forte» (vv. 50-51), e ricorda poi al poeta la sua missione: «Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi» (vv. 52-53), affinché servano da ammonimento.

In seguito a quest'investitura, che rende evidente «il compito profetico che Dante si assume nel poema»¹⁷⁰, le parole di Beatrice potranno essere d'ora in poi chiare a Dante; la donna di contro ricorda

¹⁶³ Ivi, p. 220.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ In Pg. XXXIII, vv. 10-12: «*Modicum, et non videbitis me; / et iterum, sorelle mie dilette, / modicum, et vos videbitis me.* Il passo scritturale qui citato da Dante è *Secundum Iohannis*, 16, 16, p. 1688: «*modicum et iam non videbitis me et iterum modicum et videbitis me.*».

¹⁶⁶ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXIII*, p. 964, n. 10.

¹⁶⁷ DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 97.

¹⁶⁸ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 220.

¹⁶⁹ Così va letta infatti l'indicazione «un cinquecento dieci e cinque» (v. 43), ovvero come DXV da cui DUX, appunto il latino per “condottiero”. A proposito dell'identificazione di questo personaggio si veda CHIAVACCI LEONARDI, *Note integrative a Purgatorio XXXIII*, p. 982-983, n. 43.

¹⁷⁰ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXIII*, p. 969-970, n. 52.

al poeta la limitatezza della sua dottrina, della sua *scuola* (v. 85) precedente, che egli si è ora dimenticato proprio per effetto del primo fiume edenico. Usando la metafora del *foco* di cui si è già detto¹⁷¹, Beatrice dice che come si deduce dal fumo l'esistenza del fuoco, così la dimenticanza del poeta indica la colpevolezza della sua «voglia altrove attenta» (v. 99).

Nelle parole di Beatrice si riprende dunque un richiamo al rito del Lete, che in un certo senso prepara al secondo rito presso il fiume Eunoè, che avverrà infatti di qui a poco: a indicare che la dimensione profetica si è ormai chiusa e che ci si prepara all'arrivo presso l'Eunoè è anche la presenza di una notazione temporale, «che non avevamo più incontrato dal momento dell'entrata nell'Eden, quasi il tempo si fosse fermato»¹⁷².

Prima di descrivere l'Eunoè Dante introduce però un riferimento a due dei fiumi di cui si parla nella *Genesi*, qui citati solo come elemento di paragone: «Eufratès e Tigri / veder mi parve uscir d'una fontana, / e, quasi amici, dipartirsi pigri» (vv. 112-114); pur avendo sostituito i fiumi biblici con il Lete e l'Eunoè, Dante dimostra così di aver voluto recuperare comunque la tradizione biblica dei fiumi edenici, tramite l'importante mediazione del *De consolatione philosophiae* di Boezio, in cui i due fiumi sono così descritti: «Tigris et Euphrates uno se fonte resolvunt / et mox abiunctis dissociantur aquis»¹⁷³.

Beatrice incarica Matelda di spiegare a Dante il significato dell'Eunoè: viene qui finalmente chiarito che la “funzione” della *bella donna* – qui chiamata col suo nome per la prima e unica volta nell'Eden – è di essere preposta ai riti purificatori che avvengono nel giardino edenico: questo è il suo compito fisso, poiché Beatrice le dice «come tu se' usa» (v. 128). Questo aspetto ci conferma ulteriormente che non ha molto senso cercare una figura realmente esistita come ispirazione di questo personaggio: ciò che conta è che Matelda appartiene al Paradiso terrestre, fa parte del luogo.

Il poeta non indugia in realtà nella descrizione del rito che avviene presso il fiume Eunoè: il motivo addotto è che ormai «piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda» (vv. 139-140), e dunque lo *fren de l'arte* (v. 141) non gli permette di cantare «lo dolce ber che mai non m'avria sazio» (v. 138). Dante sottolinea però con forza il carattere purificatorio e “rinnovatore” del rito nel secondo fiume edenico, con un'insistenza sull'area semantica del “nuovo” – resa con il gioco di parole tra *novelle*, *rinovellate* e *novella*, ma anche con *ritornai* e *rifatto* – a sottolineare «il rinnovamento, la nuova realtà dell'uomo purificato»¹⁷⁴.

¹⁷¹ Cfr. *supra*, cap. II § 2.3.

¹⁷² CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXIII*, p. 976, n. 103-4.

¹⁷³ BOEZIO, *De consolatione philosophiae*, V, I, p. 138.

¹⁷⁴ CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Purgatorio XXXIII*, p. 981, n. 143.

Nei canti conclusivi del *Purgatorio* Dante intreccia insomma in modo evidente il discorso legato all'umanità alla sua vicenda personale: come abbiamo già notato questa doppia dimensione, personale e universale, è il principio che struttura i canti conclusivi del *Purgatorio* come gruppo omogeneo.

Il XXVIII canto è quasi introduttivo all'intera vicenda, come si nota dal suo «andamento altamente lirico – unico in tutto il poema»¹⁷⁵, mentre il XXIX introduce – con la processione mistica – la dimensione profetico-escatologica del Paradiso terrestre. Dopo il sipario “personale” dei canti XXX e XXXI, dedicati alla chiusura della vicenda personale di Dante, il canto XXXII riprende sia il filone escatologico – legato alla figura dell'albero che richiama la *Genesi*, distrutto dal peccato umano ma poi rigenerato dalla redenzione di Cristo – sia la dimensione più specificamente apocalittica, incentrata sul carro della Chiesa.

Nel XXXIII canto tornano a intersecarsi e infine si compiono i due filoni che hanno tenuto insieme fin dall'inizio questo gruppo di canti: viene qui portato a conclusione sia il discorso escatologico legato all'umanità – connesso alla dimensione apocalittico-rivelatoria delle apparizioni mistiche – sia il discorso personale legato a Dante, che deve eliminare il peccato e risolvere la sua vicenda interiore in modo da poter essere «puro e disposto a salire a le stelle» (v. 145).

¹⁷⁵ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione a Purgatorio XXVIII*, p. 848.

4. Il Paradiso terrestre in cima al monte del Purgatorio

Dante, collocando il Paradiso terrestre sulla cima della montagna del Purgatorio, intende indicare in modo evidente che l'Eden è inserito in una dimensione terrestre: il giardino primordiale si trova, infatti, in vetta a una montagna sulla cui collocazione geografica sulla terra il poeta insiste molto. Così facendo, il poeta dimostra di riprendere chiaramente quella lunga tradizione legata alla geografia medievale di cui si è già detto¹⁷⁶, che collocava l'Eden in un punto del globo terrestre, certo spesso irraggiungibile e lontano, ma comunque presente come realtà storica e geografica insieme. La collocazione del Paradiso terrestre in un luogo, per quanto remoto, del globo terrestre consegue ovviamente dalla localizzazione terrena della montagna del Purgatorio sulla cui cima esso si trova.

Fin dai primi canti del *Purgatorio* Dante sottolinea la “ritrovata” dimensione terrestre del luogo; certo anche l'Inferno è sulla terra, ma comunque al centro del globo, non sulla superficie abitata dall'uomo. In realtà nessuno può raggiungere nemmeno il Purgatorio: il tentativo di una tale impresa porta necessariamente alla perdizione, come nel caso emblematico dell'Ulisse di *Inferno* XXVI.

La “missione” di Ulisse e dei suoi compagni – la cui esperienza viene ricordata proprio nel I canto del *Purgatorio*, quando si parla del litorale deserto «che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto»¹⁷⁷ – dimostra però comunque che Dante, riprendendo la tradizione medievale dei viaggi al Paradiso terrestre¹⁷⁸, ritiene che l'Eden è in un certo senso raggiungibile, o meglio individuabile. Nessun vivo può raggiungerlo, ma esso può essere avvistato da una nave, quindi la sua presenza è fortemente concreta; nel racconto di Ulisse si dice infatti che

[...] apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.

(*Inf.* XXVI, vv. 133-135)

Il fatto che il monte purgatoriale sia collocato proprio agli antipodi rispetto a Gerusalemme – con l'evidente significato di porre agli estremi il momento iniziale della storia umana, l'Eden della caduta, e il momento del nuovo inizio con la Redenzione, legata alla città santa – non deve farci dimenticare la sua dimensione terrestre.

La descrizione Purgatorio è infatti costituita, al contrario, da vari elementi che lo caratterizzano in modo specifico come luogo concreto: il monte è su un'isola collocata in mezzo a un oceano enormemente esteso, che occupa la metà non abitata del globo terrestre e che viene percorso da navi, sia quella della *ubris* di Ulisse, sia quella “ultraterrena” dell'angelo nocchiero del canto II. Ad indicare

¹⁷⁶ Cfr. *supra*, cap. II § 5.

¹⁷⁷ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 162.

¹⁷⁸ Cfr. *supra*, cap. II § 5.3.

che si tratta di un luogo terrestre è anche il fatto che Dante si rivolge continuamente al cielo, indica spesso la posizione del sole e delle stelle che, anche se appartenenti a un emisfero diverso da quello abitato, sono comunque nello stesso firmamento che si vede dalla parte abitata della terra. Oltre a essere terreno, il Purgatorio di Dante è anche fortemente “umano”: fin dall’incontro tra il poeta e Casella la dimensione del canto emerge come uno dei *leitmotiv* della seconda cantica, a indicare la dimensione “umana” del luogo, poiché il canto è infatti, nella concezione medievale, la componente della musica maggiormente legata all’uomo¹⁷⁹.

L’Eden dantesco è ugualmente inserito in una prospettiva fortemente terrestre, non tanto perché come abbiamo visto esso ricorda l’idea di una gioia terrena ripresa dalla tradizione pagana, ma poiché la descrizione della selva *spessa e viva* del Paradiso terrestre – per quanto strutturata sulla base di elementi tipici del giardino paradisiaco – ricorda *in primis* al poeta «un luogo concretissimo delle sue passeggiate ravennati, la pineta lungo la spiaggia di Classe»¹⁸⁰.

Dall’analisi puntuale degli ultimi canti del *Purgatorio* dantesco è inoltre emerso che Dante è sicuramente debitore della tradizione precedente sotto diversi aspetti, non solo per la collocazione terrestre del luogo, ma anche per diversi elementi caratteristici dell’Eden di Dante, che – come ha notato soprattutto Nardi – sono già presenti nella tradizione teologica cristiana:

il monte altissimo, remoto dai luoghi abitati dagli uomini, l’oceano che lo circonda, l’aria purissima della sua cima, sono elementi che Dante trovava in una tradizione che da Beda alla *Glossa ordinaria* a Pietro Lombardo a Bonaventura percorreva i testi dei Padri cristiani più noti e autorevoli.¹⁸¹

Ci occuperemo ora invece di individuare più precisamente i tre aspetti che caratterizzano il Paradiso terrestre di Dante: da un lato egli rappresenta specificamente il Paradiso terrestre edenico, come si nota sia dal confronto con gli altri “Paradisi” della *Commedia* sia dal fatto che il poeta sottolinei con forza il carattere topograficamente terrestre in cui il giardino edenico è collocato, e che consegue in un certo senso dal carattere specificamente “terreno” del monte purgatorio, sulla cui vetta è appunto collocato il giardino.

Da un altro punto di vista il Paradiso terrestre dantesco rappresenta chiaramente una parte fondamentale della struttura del Purgatorio stesso, configurandosi infatti come vera e propria tappa finale della purificazione che ha luogo sulla montagna. Il giardino dell’Eden è infine inteso da Dante anche come luogo escatologico: il punto da cui ha avuto inizio la storia umana, ovvero il Paradiso primordiale, viene a coincidere in questo modo con la sede ultima del destino dell’umanità.

¹⁷⁹ Si veda a questo proposito il già citato saggio di Giuliana NUVOLI, *Suoni e musica nella Commedia*.

¹⁸⁰ PASQUINI, *Vita di Dante*, p. 206.

¹⁸¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXVIII*, p. 821-822.

Per tutti i tre aspetti – come si è in parte già visto ma come sottolineeremo ora in modo più dettagliato – esistono, anche se sempre in un senso diverso, dei precedenti nella tradizione che possono essere stati utilizzati da Dante come fonti per la costruzione del suo Paradiso terrestre. La novità sostanziale del testo dantesco consiste però soprattutto nell’aver tenuto insieme secondo un progetto organico questi tre elementi fondamentali, che si trovano sicuramente in alcuni testi precedenti, ma mai chiaramente connessi tra di loro.

Il Paradiso terrestre di Dante è infatti per la prima volta sia collocato in cima a una montagna che rappresenta il Purgatorio, sia indicato come tappa definitiva della purgazione, sia infine identificato come Paradiso primordiale e escatologico allo stesso tempo. A mancare non sono dunque gli spunti tradizionali, che vanno in una direzione o nell’altra, bensì la costruzione di una geografia dell’aldilà in cui Purgatorio e Paradiso terrestre siano indissolubilmente legati, con conseguenze significative sulla concezione generale del mondo ultraterreno.

4.1. I Paradisi di Dante e il giardino dell’Eden

Per sottolineare come il luogo paradisiaco collocato da Dante in cima alla montagna del Purgatorio sia proprio il Paradiso terrestre edenico, e non un “generico” Paradiso, bisogna considerare questo luogo in relazione ai diversi luoghi paradisiaci che si trovano nel poema. L’Eden della *Commedia* va dunque collocato all’interno di un quadro più ampio, che tenga conto dei tre diversi modi con cui Dante intende il Paradiso all’interno del poema. Nella *Commedia* dantesca troviamo infatti sia la rappresentazione del giardino edenico, concepito da Dio come dimora dell’umanità e da cui Adamo ed Eva furono scacciati, sia le sfere celesti dei vari pianeti, sia infine il Paradiso eterno, situato nell’Empireo, ovvero nell’ultima sfera dei Cieli, quella più esterna che include tutte le altre.

La rappresentazione dantesca dell’*alta selva* (Pg. XXXII, v. 31), come si è visto¹⁸², è in buona parte influenzata dalla «tradizione letteraria propriamente detta del paradiso terrestre [che] trae origine dall’unione etimologica tra l’originale giardino [...] e il paradiso eterno al quale i beati saranno ammessi»¹⁸³, su cui peraltro si basa già gran parte della letteratura visionaria che abbiamo analizzato¹⁸⁴.

Una seconda linea di tradizione, che colloca la dimora dei giusti nelle sfere celesti, è invece quella «di origine orientale e classica»¹⁸⁵: Dante sembrerebbe aver ripreso soprattutto la strutturazione descritta nel *Liber de Scalis*, testo prodotto nel XIII secolo nella Spagna araba e presto tradotto in

¹⁸² Cfr. *supra*, § 3.2.

¹⁸³ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 212.

¹⁸⁴ Cfr. *supra*, cap. II § 4.

¹⁸⁵ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 213.

diverse lingue, soprattutto in latino e in francese. Si tratta di un'opera che descrive l'ascesa di Maometto attraverso i cieli, ricapitolando «le concezioni cosmologiche [...] rappresentate negli apocrifi»¹⁸⁶: nello schema presente in questo testo ogni cielo è indicato come superiore per qualità al precedente, e tutti hanno un nome e delle caratteristiche specifiche.

Non ci occuperemo però qui nel dettaglio di questo testo, che richiederebbe di essere adeguatamente trattato in modo approfondito; ci concentriamo invece ora sull'apporto delle visioni medievali per la rappresentazione del Paradiso dantesco secondo il modello delle sfere celesti. Quest'immagine del Paradiso, pur essendo piuttosto rara tra i testi visionari medievali – in cui si prediligono, come abbiamo ampiamente notato nel capitolo precedente, i modelli del giardino e del palazzo – è comunque presente nella strutturazione in sfere celesti che si trova in alcune visioni, soprattutto di ambiente irlandese, che del resto «ha sempre mantenuto legami indipendenti con l'oriente»¹⁸⁷.

Tra questi testi bisogna sicuramente indicare la *Visio Adamnani*, che descrive infatti le caratteristiche dei sette cieli, la cui visita occupa, come si è già notato, buona parte del viaggio di Adamnani; altra opera fondamentale è la *Visio Alberici*, della cui rappresentazione del Paradiso come luogo celeste, costituito anche qui da sette cieli: è opportuno notare a questo punto che anche Montecassino, luogo in cui si colloca la composizione di questa visione del XII secolo, «è stata in stretto contatto con l'Oriente»¹⁸⁸, proprio come nel caso dell'ambiente irlandese.

È quindi innegabile che il modello fondamentale di Dante per la strutturazione generale del *Paradiso* sia la “tradizione colta”, oltre ovviamente all'originalità creativa del poeta: la collocazione di tutti i beati nella *candida rosa* dell'Empireo – che poi si mostrano a Dante nei vari cieli, in base a quello che più li ha influenzati in vita – è infatti una novità della *Commedia*, almeno rispetto alla tradizione popolare¹⁸⁹.

Un collegamento più stretto tra Dante e le visioni precedenti al XII secolo si trova semmai, come nota giustamente Morgan¹⁹⁰, nei canti finali del *Paradiso*, legati alla rappresentazione dell'Empireo. Per il Paradiso eterno Dante recupera soprattutto il modello della Gerusalemme celeste, ma in buona parte anche la tradizione popolare, in particolare quella documentata da alcune visioni tarde.

¹⁸⁶ Ivi, p. 225.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, p. 226.

¹⁸⁹ Al solito, indicare un motivo rappresentativo proprio come un *unicum* assoluto della *Commedia* significa forse proporre un'affermazione troppo azzardata: ci limitiamo dunque a notare, e in questo caso con una certa sicurezza, che nella tradizione visionaria non ci sono dei precedenti per questo schema; al contrario, a ben vedere, per Dante può essere stata molto più importante la tradizione colta, e in particolare l'opera di Marziano Capella.

¹⁹⁰ Si veda MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, pp. 228-233 per una panoramica sui rapporti tra alcuni testi “visionari” in senso lato e i canti finali della terza cantica dantesca.

4.2. Il Paradiso terrestre come ultima tappa della purgazione

Il Paradiso terrestre di Dante, collocato proprio sulla cima del monte purgatoriale, non è soltanto un luogo propriamente “paradisiaco”, bensì è legato strettamente anche al Purgatorio, sulla base di un legame che va ben oltre la connessione topografica. Prima di analizzare meglio l’unione tra Paradiso e Purgatorio che si concretizza nell’Eden, dobbiamo però ricordare che Dante non è certo il primo a collocare un luogo paradisiaco sulla vetta di una montagna.

Si è molto discusso su quanto sia da attribuire all’originalità di Dante la collocazione del Paradiso terrestre sulla cima del monte purgatoriale: sono ormai pochi gli studiosi che sottolineano in modo esclusivo l’originalità di Dante, mentre per il resto si è ormai accettata l’idea che il poeta abbia ripreso in questo, almeno in parte, la tradizione precedente.

Alison Morgan sostiene addirittura che debba essere invertita la prospettiva da cui si guarda alla questione: Dante non avrebbe dunque collocato l’Eden in cima al Purgatorio, bensì avrebbe posto il Purgatorio sulle pendici della montagna del Paradiso terrestre. È proprio in questo senso che la letteratura biblico-apocrifia si rivela molto importante come probabile “fonte” della *Commedia*: in molti testi di questo gruppo, infatti, non solo l’Eden ma anche la Gerusalemme celeste – che come si è visto è ugualmente “paradisiaca” – sono spesso collocati proprio sulla cima di un monte.

Nella tradizione erudita ebraico-cristiana, infatti, il Paradiso terrestre e il Paradiso come destino ultimo dell’umanità, ovvero – nella maggior parte dei casi – proprio la Gerusalemme celeste, si collocano entrambi sulla sommità di una montagna. Abbiamo visto¹⁹¹ che qui la colloca l’*Apocalisse di Giovanni*, e in realtà la medesima indicazione si trova già nel “monte santo di Dio” di cui parla *Ezechiele* (*Ezechiele*, 28, 14) e nel *Libro di Enoch*. In *I Enoch*, e in particolare nella sezione del *Libro dei Vigilanti*, il profeta vede appunto «il giardino della Rettitudine [...] come disteso tra diverse montagne (capp. 18, 22, 23)»¹⁹². Nell’*Apocalisse di Pietro*, ancora, il protagonista vede il Paradiso terrestre proprio sulla vetta di un monte, dove egli incontra peraltro Mosè, Elia e altri giusti; lo stesso vale anche per le montagne sacre di cui si dice nei libri di Enoch, che associano più volte un luogo paradisiaco alla somma di una montagna.

Indicazioni di questo tipo non sono però del tutto assenti nemmeno nelle visioni medievali dell’aldilà: anche in questi testi, al contrario, si trovano alcune indicazioni circa la collocazione del Paradiso su un monte; le opere visionarie medievali hanno sicuramente recuperato la tradizione biblico-apocrifia, ma possono comunque aver rappresentato un’importante mediazione, grazie alla quale alcuni spunti potrebbero essere arrivati fino a Dante.

¹⁹¹ Cfr. *supra*, cap. II § 3.

¹⁹² MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, pp. 208-209.

Nella *Visione di Baldario*, ad esempio, il Paradiso è collocato sulla cima di una montagna, ma anche la *Visio Thurkilli* situa il Paradiso proprio «sulla sommità di una montagna e su una parte di esso le anime che hanno attraversato con successo il ponte del purgatorio devono completare la propria purificazione»¹⁹³, secondo uno schema molto simile a quello del *Purgatorio* dantesco. Importante in quest'ottica è anche la *Visione di Elisabetta di Schönau*: qui il Paradiso si colloca sulla sommità di un «montem excelsum, copioso lumine in summo illustratum, et quasi vias tres»¹⁹⁴, allegoria delle tre vie «che conducono attraverso la vita alla beatitudine eterna»¹⁹⁵.

La fondamentale differenza che intercorre tra Dante e i precedenti sta nel fatto che sulla cima di un monte egli non colloca il Paradiso vero e proprio, bensì il Paradiso terrestre, che nella *Commedia* rappresenta significativamente la tappa finale della purgazione, e non il luogo definitivo della pace eterna. Se dunque l'idea di porre un luogo in qualche modo paradisiaco sulla vetta di un monte esiste nella tradizione precedente, recuperando questo aspetto Dante lo inserisce in una prospettiva diversa. Il Paradiso edenico della *Commedia* è certamente un luogo paradisiaco – come ampiamente sottolineato dalla visione degli ultimi canti del *Purgatorio* – ma allo stesso tempo non si tratta del Paradiso “finale”, bensì di un luogo intermedio, che viene a coincidere con il luogo in cui avviene la purgazione definitiva delle anime: è proprio nel giardino dell'Eden che si trovano, infatti, i due fiumi in cui si compie il rito purificatorio definitivo che consente l'ingresso al Paradiso celeste.

Per la prima volta Dante lega strettamente il regno intermedio e il Paradiso terrestre, ma ciò non vuol dire che non si possano rintracciare alcuni “modelli” anche sotto questo aspetto: al contrario anzi

Many visions of the otherworld before Dante set the earthly paradise near purgatory; and indeed already in the *Aeneid*, after the region of the infernal punishments, Vergil had set a region of purgation before the entry of the Elysian fields.¹⁹⁶

Questo legame tra il giardino edenico e la parte finale del *Purgatorio* è già accennato, ad esempio, nella *Visio Drythelmi* di Beda: il giardino ameno che si trova in questo testo visionario, infatti, non è soltanto un luogo paradisiaco – anche se comunque non specificamente “terrestre” – e purgatoriale insieme, ma ha anche una funzione di anticamera del Paradiso vero e proprio. Oltre al fatto che questo luogo ricorda il carattere di Paradiso “intermedio” dell'Eden dantesco, è particolarmente significativo che il giardino di Drythelm è specificamente dedicato, proprio come in Dante, alle anime che hanno da poco ultimato la loro purificazione, e devono dunque restare in questo luogo per qualche tempo, prima di poter proseguire verso la beatitudine eterna.

¹⁹³ Ivi, p. 210.

¹⁹⁴ *Liber Viarum Dei*, col. 164.

¹⁹⁵ MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, p. 211.

¹⁹⁶ DRONKE, *Dante's Earthly Paradise*, p. 390.

Un altro testo che ricorda il collegamento dantesco tra Purgatorio e Eden è la *Visio Godeschalci*: in questa visione si afferma chiaramente che la via di destra del *trivium* – ovvero quella più chiaramente purgatoriale¹⁹⁷ e riservata specificamente ai *non valde male* e ai *non valde boni*, dunque agli spiriti purganti – conduce *in primis* a un prato verdeggiante, rappresentato secondo il modello del *locus amoenus*. Sebbene questo luogo non sia indicato specificamente come il Paradiso terrestre, ci interessa comunque che è qui una strada verso l’alto che permette di raggiungere un giardino paradisiaco, proprio come la scala del monte Purgatorio permette a Dante di giungere all’Eden.

In un certo senso proprio come nella *Commedia*, la via di destra è infatti dedicata proprio alle anime purganti che devono giungere al Paradiso, ma che non possono farlo passando per la via centrale che conduce direttamente al cielo. Il giardino della *Visio Godeschalci* si configura dunque già in un certo senso come il punto di arrivo della purgazione: proseguendo oltre questo prato, infatti, le anime incontreranno solo luoghi paradisiaci.

Per quanto sia dunque innegabile un qualche apporto delle visioni medievali per il legame Paradiso terrestre–Purgatorio, allo stesso tempo il confronto con i testi visionari ma anche apocrifo-apocalittici dimostra che è proprio Dante a strutturare per primo una connessione così evidente tra questi due luoghi. Come ha giustamente notato la Morgan, infatti, «in nessun punto della tradizione delle visioni il paradiso terrestre è legato in questo stesso modo al purgatorio, o anche solo a un’area di purificazione»¹⁹⁸.

Abbiamo in parte già accennato al fatto che il legame del Purgatorio con l’Eden dimostra chiaramente come Dante abbia inteso il regno intermedio in un senso ben diverso rispetto a quello che si trova nella tradizione a lui precedente. Dalla *Commedia* emerge infatti sia l’idea che il Purgatorio non debba essere considerato come quel luogo in qualche modo “infernale” che si trova invece in molte visioni precedenti, sia soprattutto una concezione per cui il regno intermedio è semmai vicino al Paradiso, come la strutturazione topografica dantesca sembra voler sottolineare in modo evidente.

Il terzo regno è dunque sottoposto da Dante a un significativo cambio di segno, che va oltre il suo distanziarsi dall’Inferno: il Paradiso terrestre ha infatti nella *Commedia* dantesca anche la “funzione” di indicare come il monte purgatorio sia strettamente connesso al Paradiso terrestre, e da lì a quello celeste, secondo il percorso ascensionale che abbiamo analizzato. Un cambiamento del genere è sicuramente dovuto a una modifica profonda dell’immaginario collettivo: come si è visto il

¹⁹⁷ Si ricorda qui che il *trivium* di cui si dice nella *Visio Godeschalci* è in realtà immagine stessa del Purgatorio; detto ciò, è però anche evidente che la via di sinistra conduce verso una sorta di inferno temporaneo, mentre la via centrale porta direttamente al cielo: in questo senso, la via “più purgatoriale” è proprio quella di destra. Per il discorso sulla struttura e la funzione di questo *trivium* cfr. *supra*, cap. I § 3.3.

¹⁹⁸ MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 209.

concetto di Purgatorio è nato infatti proprio in relazione a un'idea più elastica del giudizio ultraterreno, e quindi il fatto che Dante lo leghi al Paradiso è significativo di come si stia ormai diffondendo, all'altezza del XIV secolo, l'idea che l'uomo possa raggiungere la felicità, non solo intesa come felicità terrena, ma anche come specificamente ultraterrena.

Ecco perché il regno intermedio non è più in Dante – il quale è in questo precursore di una nuova visione della realtà che si diffonderà soprattutto nel periodo a lui successivo – né un Inferno appena più mite, né un luogo puramente intermedio: il regno intermedio è diventato al contrario una scalata che fin dall'inizio punta già verso l'Eden e verso le *stelle*.

4.3. Il Paradiso terrestre di Dante e il destino ultimo dell'umanità

Il Paradiso terrestre di Dante è infine significativamente il luogo in cui si uniscono l'Eden da cui ha avuto origine l'umanità stessa e il Paradiso escatologico in cui si colloca il momento finale della storia umana. Come abbiamo già ricordato, non è un caso che Dante abbia voluto collocare agli antipodi da un lato «both purgatory and Eden»¹⁹⁹, dall'altro la città di Gerusalemme. Ancora una volta la dimensione topografica è al contrario sintomatica di una concezione ideologica di ben più ampia portata: costruendo questa geografia Dante ha indicato chiaramente che la città di Gerusalemme, ovvero la «scene of the redemption»²⁰⁰, è esattamente opposta all'Eden, che è insieme luogo della perdizione dell'umanità e luogo a cui l'umanità farà ritorno per “chiudere il ciclo”, per poter finalmente godere della beatitudine eterna perduta da Adamo ed Eva.

Questo aspetto del Paradiso terrestre di Dante si ricollega alla più ampia prospettiva del viaggio, che fin dall'inizio si apre come un «cammin di nostra vita» (*Inf.* I, v. 1), introducendo dunque in modo evidente una prospettiva universale e legata all'umanità (cristiana) intera, che continuamente nella *Commedia* si intreccia alla prospettiva personale legata a Dante-personaggio. La chiara e simmetrica immagine del mondo costruita da Dante non serve dunque solo come schema del suo percorso nell'aldilà, ma anche come indizio della direzione verso cui si orienta la più ampia esperienza universale legata all'umanità intera. Il viaggio del poeta è insomma anche «specchio ed esempio dell'universale vicenda umana»²⁰¹ ed è perciò particolarmente significativo che la scalata della montagna purgatoriale si concluda con l'arrivo al Paradiso terrestre, che è in un certo senso luogo e insieme figura della natura umana stessa.

¹⁹⁹ DRONKE, *Dante's Earthly Paradise*, p. 390.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, p. XXIV.

L'intreccio delle due dimensioni è particolarmente evidente nel fatto che il giardino dell'Eden è in un certo senso il luogo in cui si conclude sia la vicenda "terrestre" di Dante sia la vicenda «della comunità umana, rappresentata dalla Chiesa»²⁰². Il Paradiso terrestre è chiaramente il cuore della *Commedia* stessa, il punto di svolta sia per Dante – che in questo luogo perde Virgilio, con tutto ciò che la sua figura significava, e segue definitivamente la strada che lo porta, con Beatrice, verso le stelle – sia dell'intera vicenda umana.

Questo secondo aspetto è indicato negli ultimi canti del *Purgatorio* sia dal richiamo dantesco all'idea che la corruzione presente ai suoi tempi sarà restaurata da una palingenesi – che si rifà alla certezza circa la salvezza dell'umanità dal male da parte del Velto, già richiamata nella profezia di *Inferno* I – sia soprattutto dalla prospettiva universale ed escatologia a cui rimandano i numerosi riferimenti apocalittici che si trovano nell'Eden dantesco.

4.3.1. Il legame tra Eden e dimensione apocalittica prima della *Commedia*

Per impostare correttamente un discorso sulla dimensione apocalittico-escatologica nell'Eden di Dante bisogna al solito notare in prima istanza come il collegamento tra il Paradiso terrestre e un qualche aspetto apocalittico-escatologico non è certo una novità assoluta di Dante.

Un legame di questo tipo è al contrario già largamente presente nella tradizione precedente alla *Commedia*, soprattutto in relazione alla presenza nell'Eden stesso delle due figure dei profeti Enoch ed Elia. Abbiamo già fatto alcune brevi considerazioni sulla presenza di questi personaggi nell'immaginario medievale²⁰³, ma sarà ora opportuno sottolineare come essi siano molto spesso inseriti tra gli abitanti del Paradiso terrestre: la funzione stessa dell'Eden, a ben vedere, era spesso associata dai «maestri della Scolastica [...] al fatto che esso era divenuto la patria di Elia e Enoch»²⁰⁴. Questi due profeti non sono ovviamente gli unici abitanti²⁰⁵ dell'Eden, ma sicuramente le loro figure sono quelle che nel Medioevo sono state più spesso associate al Paradiso terrestre.

La presenza di Enoch ed Elia in questo contesto dipende soprattutto dal fatto che entrambi «vivi furono sottratti alla vista degli uomini»²⁰⁶, Enoch perché "rapito" in cielo, Elia invece perché allontanatosi dalla vita su un carro di fuoco. Questa convinzione è stata ulteriormente accentuata dal

²⁰² CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Purgatorio*, p. XXVI.

²⁰³ Si ricorda qui brevemente quanto abbiamo già detto: si tratta di due figure di profeti per cui la Bibbia non parla in modo esplicito di una vera e propria "morte", bensì riferisce di un non meglio specificato allontanamento dalla vita, che ha poi alimentato le speculazioni sul luogo in cui i due si troverebbero: i riferimenti scritturali precisi sono *Genesi* 5, 24 per Enoch, e invece *Ebrei* 11, 22 e *II Re*, 2, 11 per Elia.

²⁰⁴ SANTI, *La natura dal punto di vista di Matelda*, p. 38.

²⁰⁵ Per una panoramica sui diversi abitatori di questo luogo si rimanda a GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, pp. 66-74.

²⁰⁶ GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, p. 66.

fatto che nel più volte citato *Libro di Enoch* si dice chiaramente che non si conosce il luogo in cui possa trovarsi il profeta: il Medioevo ha potuto perciò immaginare – sulla scorta di alcuni testi precedenti, tra cui soprattutto l’apocrifo *Vangelo di Nicodemo* in cui «Enoch ed Elia accolgono nel Paradiso terrestre le anime che Cristo ha liberate dall’Inferno»²⁰⁷ – che essi si trovassero proprio nell’Eden. Del resto già la credenza naturale per cui «chi scampava alla morte dovesse rientrar nel luogo [...] ov’era l’albero della vita»²⁰⁸ spingeva nella direzione di questa interpretazione; ciò non impedisce però che, al di là della connotazione di giovinezza che l’Eden dovrebbe comportare, i due profeti «compaiano di solito vecchissimi»²⁰⁹.

Una volta chiarito che le figure di Enoch ed Elia sono spesso rappresentate nel Paradiso all’interno del *corpus* delle leggende medievali, dobbiamo ora cercare di capire in che modo questi due profeti siano stati associati specificamente alla prospettiva apocalittico-escatologica. Può benissimo essere che talvolta questi testi non volessero presentare questi due personaggi «as eschatological figures»²¹⁰, ma piuttosto come

evidence that paradise is real in the present, for they are the two men who were taken into the place of the blessed without having to experience death.²¹¹

È però altrettanto innegabile che il legame tra Enoch ed Elia e l’*Apocalisse di Giovanni* è largamente presente nella tradizione medievale; a suggerire lo sviluppo di questo aspetto sono due elementi in particolare: un primo elemento è l’idea che anche la loro morte fosse «solamente differita»²¹² poiché proprio in quanto uomini essi avrebbero comunque dovuto morire ad un certo punto per poi resuscitare, nonostante la Bibbia non avesse parlato della loro morte.

A quest’idea si lega poi l’identificazione di Elia ed Enoch con i due testimoni non nominati dell’*Apocalisse di Giovanni*, in cui si dice che essi dovranno combattere contro l’Anticristo e saranno uccisi proprio in seguito a questa lotta, salvo ovviamente risuscitare in seguito. Secondo molti cristiani medievali, i due profeti-testimoni di derivazione apocalittica, e che torneranno sulla terra con l’avvicinarsi della fine del mondo, sono proprio Enoch ed Elia.

Quest’idea molto diffusa nel Medioevo ha dei precisi precedenti nella letteratura precedente al periodo medievale: oltre al già citato *Vangelo di Nicodemo*, bisogna ricordare in particolare – per quanto riguarda l’aspetto più propriamente apocalittico – l’*Apocalisse di Paolo*, testo in cui i beati aspettano il Giudizio nel Paradiso terrestre proprio in compagnia dei due profeti.

²⁰⁷ Ivi, p. 68.

²⁰⁸ Ivi, p. 66.

²⁰⁹ Ivi, p. 67.

²¹⁰ AUFFARTH, *Paradise Now*, p. 172.

²¹¹ Ibidem.

²¹² GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, p. 67.

Certo anche alcuni testi visionari recuperano quest'idea, che abbiamo infatti già trovato nella cosiddetta *Visione del 1011* contenuta nella *Chronica* di Ugo di Flavigny: in questa visione, infatti, il protagonista vede una *mansio* che – come gli spiega la sua guida Michele – è la dimora di Enoch ed Elia, che aspetteranno qui finché non arriverà il momento in cui essi resusciteranno per combattere contro l'Anticristo. Non si può però negare che i riferimenti ai due profeti siano abbastanza rari nella letteratura visionaria medievale: evidentemente agli autori di queste opere non interessava molto l'aspetto a cui sono legate le loro figure, ovvero quello apocalittico.

Alcune tracce più evidenti della presenza dei due profeti nel Paradiso terrestre vanno individuate in una tradizione più colta, di cui è un esempio perfetto – come abbiamo già ricordato²¹³ – il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, in cui si dice che Enoch ed Elia abitano il giardino dell'Eden.

Dante poteva dunque trovare sicuramente nei testi a lui precedenti dei riferimenti precisi sia per il legame tra Enoch ed Elia e il Paradiso terrestre, sia per la connessione dei due profeti a una prospettiva escatologica: il terreno per un collegamento tra l'Eden e il Paradiso escatologico era insomma già stato ampiamente preparato.

L'opera più significativa da questo punto di vista è la *Navigatio Sancti Brendani*, che si può ragionevolmente presupporre – data l'ampia diffusione di questo testo e il fatto che all'epoca di Dante si potesse accedere sia a copie latine sia a volgarizzamenti – che il poeta abbia letto, o che per lo meno ne conoscesse il contenuto.

In effetti tra questa “visione” e l'Eden dantesco ci sono diversi punti di contatto: in primo luogo è significativa in questo senso la funzione del fiume paradisiaco, il quale ha in entrambi i testi la funzione di indicare un confine netto che separa ciò che può essere rivelato all'uomo da ciò che deve rimanere a lui segreto e nascosto. Come Dante può comprendere e “sostenere” le visioni a lui riservate fino a un certo punto, così Brendano e i suoi monaci riescono sì a raggiungere l'isola paradisiaca, ma possono solo avere un “assaggio” delle sue meraviglie, senza poter avere un accesso completo al luogo, ovvero senza poter attraversare il fiume che divide in due l'isola. La dimensione escatologica è in un certo senso già evidente in quest'idea secondo cui il Paradiso terrestre è il luogo di un *mysterium* non ancora del tutto svelabile, che sarà pienamente accessibile ai meritevoli solo in un secondo momento, mentre per ora è solo accennato e prospettato.

Particolarmente significativo è però anche il fatto che nella *Navigatio* l'isola paradisiaca è specificamente indicata, come abbiamo anticipato, come la *terra repromissionis sanctorum*, ovvero come il Paradiso futuro, escatologico dunque, promesso ai giusti. In quest'isola paradisiaca è infatti adombrato anche il destino ultimo dell'umanità, o almeno della sua parte migliore (*sanctorum*), che

²¹³ Cfr. *supra*, cap. II § 5.3.

trascende una semplice rappresentazione dell'isola come Paradiso *voluptatis* secondo la tradizione più chiaramente celtica.

Non è chiaro quale sia esattamente il contenuto di ciò che viene rivelato a Brendano, ma ad ogni modo il giovane che viene incontro ai monaci dice chiaramente: «Post multa vero curricula temporum declarabitur ista terra successoribus vestris, quando Christianorum subvenerit persecutio»²¹⁴. La situazione richiamata è dunque evidentemente apocalittica, e la profezia riferita dalla figura angelica si pone in una chiara prospettiva escatologica, annunciando l'arrivo di un tempo in cui questa terra paradisiaca sarà concessa ai giusti.

4.3.2. La presenza dell'*Apocalisse* nella *Commedia* di Dante: la dimensione apocalittico-escatologica nell'Eden dantesco

Uno degli aspetti più significativi dell'Eden dantesco è dunque proprio la dimensione escatologico-apocalittica che domina negli ultimi sei canti del *Purgatorio*. Per poter comprendere correttamente il testo di Dante in questa prospettiva bisogna però delineare prima una panoramica sul rapporto generale tra la *Commedia* e la tradizione apocalittica, con particolare riferimento ai commenti che il poeta aveva probabilmente più presenti al momento della composizione della *Commedia*.

La letteratura apocalittica in generale infatti, e soprattutto l'*Apocalisse di Giovanni*, sono fonti importanti per Dante, in particolare proprio per la parte finale della seconda cantina: dalle varie "Apocalissi" egli ha recuperato soprattutto la prospettiva – in effetti connaturata al genere stesso – rivolta verso il destino ultimo dell'umanità, non tanto perché essa voglia delineare il momento finale della storia del mondo, quanto piuttosto perché concentra specificamente l'attenzione sulla destinazione finale dell'uomo all'interno dell'ampio progetto divino. Il destino dei beati viene legato, in questi testi, al raggiungimento del Paradiso dei giusti, che come abbiamo visto è spesso identificato con un giardino o con la Gerusalemme celeste.

È quest'ultimo il *topos* scelto, in particolare, dall'*Apocalisse di Giovanni*, testo che Dante ha sicuramente letto e studiato con attenzione: ovviamente non è sempre chiaro quali siano le opere che Dante ha effettivamente conosciuto, e di conseguenza – nel caso delle Scritture – spesso non si capisce bene quale sia la linea esegetica che egli decide di adottare. Per l'*Apocalisse*, tuttavia, è sicuro che per il poeta ha avuto una grande importanza la lettura di Agostino: possiamo infatti dire «con certezza che Dante avesse letto per intero il *De civitate Dei*, testo nel quale sono presenti [...] vistose tracce dell'*Apocalisse*»²¹⁵.

²¹⁴ *Navigatio Sancti Brendani*, XXVIII, 16, p. 110.

²¹⁵ Giuliana NUVOLI, *Dante lettore dell'Apocalisse*, in *L'apocalisse nel Medioevo*, cur. Rossana Eugenia GUGLIELMETTI, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 531-554, p. 532.

L'influenza agostiniana sulla lettura dantesca si nota in particolare nell'associazione «tra la bestia e la parte per così dire cattiva (“le erbacce”) della Chiesa»²¹⁶, dal frequente richiamo a *Daniele* e soprattutto dalla ripresa dell'idea circa la settima età della storia dell'uomo come un eterno riposo non solo dello spirito ma anche del corpo²¹⁷. Grande influenza su Dante ha anche la visione di Bonaventura da Bagnoregio, la cui lettura dell'*Apocalisse* sottolinea il «sacrificio del Cristo per la salvezza dell'umanità»²¹⁸.

Non ci dilunghiamo troppo nel ripercorrere i riferimenti precisi alle diverse proposte di esegesi apocalittica, prodotte dal Medioevo, che possono essere individuati nella *Commedia*. Non possiamo però non fare almeno riferimento all'importanza dell'*Expositio in Apocalypsim* (1195) di Gioacchino da Fiore. Egli distingue in quest'opera tre età dell'uomo (a differenza delle sette di Agostino), ovvero quella del Padre, quella del Figlio e quella dello Spirito Santo: quest'ultima avrebbe dovuto portare a «un'era di concordia e di fine della gerarchia della Chiesa»²¹⁹; al di là della precisa esegesi apocalittica di Gioacchino, interessa a noi soprattutto notare l'aspetto non solo di rinnovamento morale, ma anche di rinnovamento politico che la nuova età del mondo porterà con sé.

È evidente come Dante si sia ricordato di quest'idea per la sua strutturazione della visione profetica presente alla fine del *Purgatorio*, in cui si trovano sia la dimensione politica sia la dimensione escatologica della prospettiva apocalittica:

Gioacchino si fece strada oltre le anguste inibizioni del passato [...] fino a vedere nell'*Apocalisse* una visione dell'intero corso della storia, passata, presente e futura, visione che non era altro che la storia della chiesa. [...] Il *corpus* letterario di Gioacchino, con al centro la *Expositio* [...] [è] anche una imponente teologia della storia paragonabile come portata e come sistematicità al *De civitate Dei* di Agostino.²²⁰

Si capisce dunque come siano proprio Agostino e Gioacchino i modelli fondamentali sulla cui base Dante costruisce la prospettiva escatologica del suo Paradiso terrestre.

Un probabile ulteriore collegamento tra Dante e Gioacchino, che permette di giustificare alcuni aspetti della lettura dantesca, è poi la *Lectura super Apocalypsim* scritta da Pietro di Giovanni Olivi: quest'ultimo è infatti *lector* presso il convento francescano di Santa Croce tra il 1287 e il 1289, e perciò Dante lo ha probabilmente incontrato proprio in questa occasione.

L'interpretazione dell'*Apocalisse* di Pietro Olivi è chiaramente «di ascendenza gioachimita, da cui è ripresa l'idea della storia della Chiesa [...] come una continua lotta tra carnalità e spiritualità»²²¹,

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Si veda a questo proposito AGOSTINO, *De civitate Dei*, XXII, 30, vol. II, pp. 630-635.

²¹⁸ NUVOLI, *Dante lettore dell'Apocalisse*, p. 534.

²¹⁹ Ivi, p. 536.

²²⁰ Bernard MCGINN, *L'abate calabrese. Gioacchino da Fiore nella storia del pensiero occidentale*, Genova, Marietti, 1990, pp. 171-172.

²²¹ NUVOLI, *Dante lettore dell'Apocalisse*, p. 537.

ma anche opposta ad essa, soprattutto per l'insistenza con cui Olivi afferma la necessità di uno sforzo nella notte per far trionfare la Chiesa di Cristo. Così come Gioacchino, Pietro di Giovanni Olivi spera in un'epoca migliore e di rinnovamento per la Chiesa; entrambi questi autori, inoltre, indicano nell'opera di Francesco il punto di svolta verso la salvezza: non a caso quella di Francesco è una figura centrale anche nel *Paradiso* di Dante²²².

Le citazioni dell'*Apocalisse* giovannea non mancano in tutto il poema²²³: un esempio significativo e importante per il nostro discorso è rappresentato dalla matrice apocalittica di *Purgatorio* XX. Prima di arrivare al momento della solenne processione che si trova alla fine della seconda cantica, Dante aveva infatti già in un certo senso preparato il terreno a questa “prospettiva” in un canto precedente.

Nella *Commedia*, infatti, spesso «la reminiscenza apocalittica [...] costituisce un'avvisaglia del fatto che stanno per essere narrati e illustrati momenti di particolare tensione»²²⁴: così è ad esempio nel caso del mostro Gerione²²⁵ (in *Inferno* XVII), e lo stesso vale per i canti XIX e XX del *Purgatorio*, che hanno proprio la funzione di “introdurre” preliminarmente la dimensione escatologica che dominerà nei canti finali del *Purgatorio*.

La presenza di un'evidente eco dell'*Apocalisse* giovannea nel XIX canto conferma ulteriormente la possibilità di intendere *Purgatorio* XX come un canto fitto di echi apocalittici: a un certo punto Dante si inginocchia davanti all'angelo, il quale risponde al poeta dicendogli di alzarsi:

«Drizza le gambe, lèvati sù, frate!»,
rispuose; «non errar: conservo sono
teco e con li altri ad una podestate [...]».

(Pg. XXIX, vv. 133-135)

La “scena” qui rappresentata ricorda due passi piuttosto simili dell'*Apocalisse*, nei quali l'angelo ordina a Giovanni, che gli si era prostrato ai piedi, di rialzarsi; così si dice infatti nel capitolo 19:

Et cecidi ante pedes eius ut adorarem eum et dicit mihi: «vide ne feceris: conservus tuus sum et fratrum tuorum habentium testimonium Iesu Deum adora testimonium enim Iesu est spiritus prophetiae».²²⁶

²²² Si veda a questo proposito in particolare la presentazione della figura di Francesco nel “gruppo” di canti *Paradiso* XI-XII-XIII.

²²³ Per una panoramica su alcune tra le più importanti connessioni puntuali tra Dante e l'*Apocalisse* si veda – oltre al già citato *Dante lettore dell'Apocalisse* di Giuliana NUVOLI – il saggio di Eugenio CORSINI, *Dante e l'«Apocalisse»*, in “Lecture classensi”, VIII, Ravenna, 1979, pp. 77-84.

²²⁴ Maria Gabriella RICCOBONO, ‘Portar nel tempio le cupide vele’, in *L'apocalisse nel Medioevo*, cur. Rossana Eugenia GUGLIELMETTI, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 555-580, p. 558.

²²⁵ Si veda a questo proposito RICCOBONO, ‘Portar nel tempio le cupide vele’, p. 558, n. 7.

²²⁶ *Apocalypsis Iohannis*, 19, 10, p. 1901. Riportiamo qui un altro esempio molto simile: «Et dicit mihi: “vide ne feceris: conversus tuus sum et fratrum tuorum prophetarum et eorum qui servant verba libri huius Deum adora”» (*Apocalypsis Iohannis*, 22, 9, p. 1905).

Il legame del XX canto con *l'Apocalisse di Giovanni* è invece evidente nel ripetersi quasi martellante, all'interno della profezia di Ugo Capeto, del verbo *vedere*, che si ritrova infatti ben sette volte tra i versi 43 e 96, «con la evidente volontà di echeggiare lo speciale assetto visionario»²²⁷ del testo apocalittico di Giovanni, notoriamente basato sul frequente ricorrere di “vedere”, soprattutto nella forma *vidi*. Torneremo però in seguito su questo punto del XX canto in relazione agli ultimi due canti del *Purgatorio*, in particolare in relazione alla figura di Filippo il Bello.

Sebbene le citazioni apocalittiche siano dunque presenti in diversi punti della *Commedia*, è però comunque innegabile che esse si condensano in modo molto evidente negli ultimi canti del *Purgatorio* dedicati all'Eden²²⁸: qui Dante esplicita la presenza di una forte dimensione apocalittico-escatologica.

Bisogna *in primis* notare che nei canti in questione molte delle immagini che “compongono” la processione sono di chiara derivazione apocalittica: vanno così interpretati, ad esempio, i sette candelabri d'oro, i ventiquattro *senes*, le quattro bestie e la figura della meretrice. Recuperiamo qui brevemente i riferimenti testuali precisi dell'*Apocalisse di Giovanni* da cui Dante ha preso spunto per la costruzione di queste figure:

[12] Et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum et conversus vidi septem candelabra aurea [13] et in medio *septem candelabrorum* similem Filio hominis vestitum podere et praecinctum ad mamillas zonam auream.²²⁹

[4] et in circuitu sedis sedilia viginti quattuor et super thronos *viginti quattuor seniores* sedentes circumamictos vestimentis albis et in capitibus eorum coronas aureas.²³⁰

[5] Et de throno procedunt *fulgura* et voces et tonitrua et *septem lampades ardentis* ante thronum quae sunt septem spiritus Dei.²³¹

[6] Et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile cristallo et in medio sedis et in circuitu sedis *quattuor animalia* plena oculis ante et retro [7] et animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et tertium animal simile aquilae volanti [8] et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas et in circuitu et intus plena sunt oculis et requiem non habent die et nocte dicentia: sanctus Dominus Deus omnipotens qui erat et qui est et qui venturus est.²³²

²²⁷ RICCOBONO, *'Portar nel tempio le cupide vele'*, p. 565.

²²⁸ Per l'analisi completa di questi casi cfr. *supra*, § 3.

²²⁹ *Apocalypsis Iohannis*, 1, 12-13, p. 1882; qui, e analogamente per tutti i successivi riferimenti all'*Apocalisse*, il corsivo è mio.

²³⁰ *Apocalypsis Iohannis*, 4, 4, p. 1886.

²³¹ *Apocalypsis Iohannis*, 4, 5, p. 1886.

²³² *Apocalypsis Iohannis*, 4, 6-8, p. 1886.

Non sono invece di ascendenza strettamente apocalittica gli anziani e il «vecchio solo che avanza dormendo con la faccia arguta»²³³, i quali rimandano nel complesso «al Logos, alla parola scritta che è anche Nomos, norma di comportamento»²³⁴; in un certo senso vale lo stesso anche per i due personaggi che “chiudono” il corteo, ovvero la puttana e il gigante, che rimandano invece all’esito della deviazione dalla legge di Dio: si ha così «il difforme, il disordine, la violenza»²³⁵.

L’importanza di Gioacchino da Fiore e di Pietro Olivi è evidente soprattutto proprio in questa parte finale della processione “profetica”, ovvero nella rappresentazione legata al carro della Chiesa, che è infatti intrisa di riferimenti alla storia della Chiesa, continuamente danneggiata dalla corruzione e dal peccato all’interno di sé stessa. La matrice gioachimita è evidente nella forte critica al clero, nell’idea che la Chiesa è corrotta e dovrà purificarsi: è significativo in questo senso che Dante riprende qui anche la tradizione iconografica medievale – in cui il carro era utilizzato da Cristo per raggiungere la Comunità della Chiesa – ma solo per ribaltarla: nella rappresentazione dantesca è la puttana a salire sul carro, ed è proprio su di esso che «si compie il rito blasfemo»²³⁶ dell’unione tra essa e il gigante, tra la Chiesa e il potere temporale.

Le due figure del gigante e della puttana sono sicuramente quelle che hanno maggiormente diviso la critica circa la loro corretta interpretazione, poiché si tratta dei due personaggi meno immediatamente identificabili sulla base dell’*Apocalisse di Giovanni*. Per interpretare correttamente la figura del gigante dobbiamo recuperare il XX canto del *Purgatorio* – che come si è già detto è fitto di richiami apocalittici – in cui si trova un’invettiva di Ugo Capeto contro la sua progenie.

Questa critica di Ugo è «talmente estesa e così aspramente polemica e accesamente sarcastica che quasi tutti gli studiosi convengono sul fatto che il gigante [...] è da ricondurre ai Capetingi»²³⁷. La conferma fondamentale viene però in particolare da una frase pronunciata da Ugo – «Io fui radice de la mala pianta» (Pg. XX, v. 43) – in cui è abbastanza evidente l’eco della pianta spoglia – la *vedova frasca* (v. 50) – a cui il grifone legherà il carro nel canto XXXII, richiamata anche nel XXXIII come la pianta *ch’è or due volte dirubata quivi* (v. 57).

Dante ha voluto creare un chiaro parallelismo tra i canti ambientati nell’Eden e il precedente canto XX: basti pensare al fatto che in entrambi i casi è evidente la matrice apocalittica, così come in entrambi si ha un richiamo al libro di *Ezechiele*. Il libro biblico è riecheggiato rispettivamente nell’indicazione *ma leggi Ezechiel* (Pg. XXIX, v. 100) e nella descrizione di Filippo il Bello – il *novo Pilato* (Pg. XX, v. 91) – quale emerge dalle parole di Ugo Capeto, chiaramente esemplata sulla

²³³ NUVOLI, *Dante lettore dell’Apocalisse*, p. 549.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. 550.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ RICCOBONO, *Portar nel tempio le cupide vele*, p. 557.

rappresentazione del re di Tiro²³⁸ di *Ezechiele* 27-28: come quest'ultimo era colpevole di essere andato contro Gerusalemme, così Filippo ha osato «senza decreto / portar nel Tempio le cupide vele» (Pg. XX, vv. 92-93). L'utilizzo da parte di Dante dell'espressione *nel Tempio* (v. 93), oltre a ricordare la soppressione dell'ordine dei templari, può a ragione essere legata – sulla scorta della connessione, presente in *Ezechiele*, tra Gerusalemme terrena e Gerusalemme Celeste – a un attacco contro la Chiesa in generale:

Dante accusa cioè Filippo il Bello di aver dato l'assalto, con inaudita e rapace violenza, sia per fini di lucro che per cieca volontà di potenza, alla stessa città santa di Gerusalemme, dunque alla Chiesa apostolica romana di Cristo.²³⁹

L'associazione di Filippo il Bello con il “gigante” distruttore e corruttore della Chiesa è dunque già accennata in *Purgatorio* XX, e inoltre il legame tra questo canto e la visione dell'Eden è ulteriormente sottolineato dalla presenza nel XX canto di due riferimenti alla prostituzione²⁴⁰, che per quanto inseriti all'interno di un'«atmosfera allusiva»²⁴¹ anticipano in un certo senso il legame tra il gigante e la puttana del canto XXXII.

In questo modo sarebbe dunque giustificata l'interpretazione della figura del *gigante* come simbolo dell'Impero stesso, dietro a cui si profila la figura di Filippo IV, che agli occhi di Dante era l'immagine stessa della deviazione del potere imperiale. Sul fatto che si tratti proprio di Filippo il Bello si è scritto molto, ma in realtà ciò è difficile, se non impossibile, da stabilire: il punto è che per quanto sia probabile che il poeta avesse in mente un personaggio specifico nella delineazione del gigante, così come di vari “personaggi” della rivelazione, ciò non comporta che le figure utilizzate da Dante debbano “significare” specificamente la persona storica a cui il poeta può essersi ispirato.

Ci viene in un certo senso fornito più avanti un esempio chiaro di questo aspetto, quando Beatrice – interpretando la rivelazione – fa velatamente riferimento a un *dux*: nonostante quanto si è scritto sulla sua associazione con Arrigo VII, ciò non è possibile (Arrigo è infatti morto nel 1313, prima della stesura di questo canto). Dietro la figura del *dux* non è perciò necessario vedere un “referente” reale, individuando ipotetici riferimenti che infatti «il poeta ha scelto di non fornire»²⁴²;

²³⁸ Si noti inoltre che l'associazione tra Filippo il Bello e il re di Tiro è ulteriormente sottolineata dal fatto che entrambi sono figure di principi e mercanti allo stesso tempo.

²³⁹ RICCOBONO, *Portar nel tempio le cupide vele*, p. 565.

²⁴⁰ In *Purgatorio* XX sono presenti due riferimenti velati alla prostituzione: da un lato è presente una metafora chiaramente costruita con materiale sessuale e legata a Carlo lo Zoppo, che «con la lancia / con la qual giostrò Giuda, e quella punta / sì ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia» (vv. 73-75.), dall'altro lato troviamo il riferimento ben più esplicito riferito a Carlo II d'Angiò, sul quale dice infatti Ugo: «veggio vender sua figlia e patteggiarne» (vv. 79-80), richiamando dunque la prostituzione della figlia per fini politici da parte del sovrano.

²⁴¹ RICCOBONO, *Portar nel tempio le cupide vele*, p. 577.

²⁴² DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 120.

bensì il poeta esprime qui probabilmente la sua convinzione generale nella futura «venuta di un salvatore imperiale»²⁴³.

Lo stesso discorso vale per la figura della meretrice, la cui identificazione con la Chiesa, o meglio con la curia romana corrotta, è ugualmente dibattuta: Corsini in particolare ritiene che la puttana non possa essere considerata in questo senso poiché prima della sua comparsa «il carro [...] ha subito la seconda trasformazione: su di esso sono spuntate sette teste e dieci corna»²⁴⁴, ovvero ha avuto una «ulteriore e più radicale trasformazione nella direzione temporalistica e politica»²⁴⁵. Egli ritiene perciò che il carro si sia trasformato proprio nella bestia di memoria apocalittica, che Dante intenderebbe come simbolo dell'Impero Romano, proprio come nell'*Apocalisse di Giovanni*. Corsini avvalora la sua ipotesi ricordando che Dante – in *Inferno* XIX²⁴⁶ (vv. 109-111) – ha attribuito alle teste e alle corna della bestia un significato positivo: le due descrizioni di *Purgatorio* XXXI e *Inferno* XIX sono effettivamente molto simili, poiché entrambe si rifanno alla stessa figura mostruosa. La meretrice che appare a Dante nell'Eden non potrebbe dunque indicare la curia romana, poiché il carro rappresenta la bestia dell'*Apocalisse*, dunque la puttana è proprio la figura apocalittica «che sta seduta sopra la bestia scarlatta dalle sette teste e dalle dieci corna»²⁴⁷.

Non si capisce però perché dovrebbe apparire strano che Dante vi attribuisca prima uno, poi l'altro senso. Lo stesso Corsini ricorda infatti che – anche se con alcuni limiti – l'esegesi medievale, “appellandosi” in particolare al senso allegorico, «nel quale non sempre il dominio della fantasia è limitato entro ambiti accettabili»²⁴⁸, poteva sempre in un certo senso leggere nelle Scritture tutto e il contrario di tutto: non è dunque strano che nella stessa opere siano proposte concomitantemente due interpretazioni diverse dello stesso aspetto. Non bisogna perciò intendere la presenza di due diverse concezioni della bestia come un'incoerenza di fondo, al limite “risolvibile” solo con una complessa spiegazione che cambi il significato dei vari elementi per eliminare la presunta criticità del testo, bensì è al contrario più logico pensare che Dante abbia utilizzato lo stesso motivo due volte in due modi differenti.

Il significato positivo che le teste e le corna della bestia hanno nel XIX dell'*Inferno* può insomma essere riferito a una visione positiva dell'Impero Romano: Dante – essendo un grande lettore di Onorio – credeva nella consacrazione dell'impero di Augusto da parte di Cristo, e in generale nella funzione per certi aspetti “positiva” di Roma (come emergerà soprattutto in *Paradiso*

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ CORSINI, *Dante e l'«Apocalisse»*, p. 83.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Si noti corsivamente che si tratta, ancora una volta, del canto XIX: come per il XIX del *Purgatorio*, anche qui protagonista del canto è un papa, e anche qui è evidente il richiamo all'*Apocalisse di Giovanni*, che in questo caso è ovviamente presente nell'immagine della bestia.

²⁴⁷ CORSINI, *Dante e l'«Apocalisse»*, p. 83.

²⁴⁸ Ivi, p. 79.

VI). Ciò non impedisce dunque di vedere la figura del carro/bestia che si trova nell'Eden come un'immagine della Chiesa: quest'interpretazione infatti, come abbiamo già notato analizzando il XXXII canto, funziona benissimo, e anzi solo considerando in questo senso l'immagine del carro si può giustificare l'unione, sopra di esso, tra la puttana e il gigante, nonché la scomparsa del carro stesso all'interno della "foresta" avignonese.

Del resto, come fa giustamente notare Dronke, per quanto Dante recuperi diversi aspetti delle Scritture, questi «non funzionano [...] allo stesso modo che nella Bibbia»²⁴⁹; la prospettiva di significazione degli elementi apocalittici presenti nel Paradiso terrestre di Dante è più complessa. Lo stesso Dronke, nel suo saggio *Dante e le tradizioni latine medievali*, propone quella che a mio parere è la chiave di lettura più efficace per affrontare l'impresa piuttosto ardua di comprendere il significato dei diversi elementi allegorici presenti negli ultimi canti del *Purgatorio*.

La difficoltà di questa operazione dipende soprattutto dal fatto che, a ben vedere, la visione di Dante nell'Eden non è strettamente "allegorica": per interpretare queste immagini si deve piuttosto applicare il concetto di *collatio occulta*, che seguendo Dronke «si rivela illuminante e storicamente adeguato in quanto principio guida dell'analisi»²⁵⁰. L'idea della *collatio occulta*, espressa da Goffredo di Visnauf, indica una continua oscillazione tra significato soggettivo e significato oggettivo: in questo senso

L'albero il carro e l'aquila, il drago il gigante e la prostituta non racchiudono in sé solamente dei significati ereditati dalla tradizione: queste figure generano un significato più pieno che abbraccia [...] il soggettivo e l'universale.²⁵¹

Dobbiamo insomma considerare l'interazione tra le due dimensioni che dominano questa sezione del poema, ovvero l'esperienza di Dante da un lato e la valenza universale-escatologica dall'altro. Se infatti è vero che le immagini «oggettivano certe esperienze interiori di Dante e forniscono dei "paragoni occulti" per le sue percezioni»²⁵², bisogna però allo stesso tempo notare che nel momento in cui gli aspetti della coscienza di Dante vengono così cristallizzati, «essi acquisiscono connotazioni macrocosmiche»²⁵³.

Un esempio evidente di questo intreccio delle due dimensioni si trova nell'immagine dell'albero legato a Adamo: «si tratta evidentemente dell'albero il cui frutto Adamo aveva assaggiato nel Paradiso terrestre»²⁵⁴, dunque l'albero della conoscenza del bene e del male, ma non per questo ci si deve dimenticare dell'altro significato "morale" di cui parla Beatrice. La donna dice infatti a Dante

²⁴⁹ DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 99.

²⁵⁰ Ivi, p. 125.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ivi, p. 98.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ivi, p. 100.

che esso rappresenta anche la giustizia divina stessa, e si è peraltro già notato che Dante riprende la leggenda secondo cui l'albero della Croce è anche l'albero della conoscenza.

L'associazione tra albero della conoscenza e albero della Croce è ulteriormente avvalorata dal fatto che Dante utilizzi, in relazione alla pianta, l'espressione *legno dolce* (v. 44, Pg. XXXII), con un'evidente ripresa del «Dulce lignum»²⁵⁵ dell'inno *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* di Fortunato, nel quale l'autore rende omaggio proprio a questa leggenda. Nella stessa prospettiva "macrocosmica" si inserisce anche la connotazione della pianta come *albero robusto* (v. 46, Pg. XXXII), che ricorda in modo evidente un passo di *Daniele* in cui si racconta del sogno di Nabucodonosor: a lui appare un angelo sceso dal cielo, che ordina di spogliare completamente un albero alto fino al cielo, carico di frutti, collocato al centro della terra e descritto come il più bello di tutti. Al sogno segue l'interpretazione di Daniele:

[17] arborem quam vidisti sublimem atque robustam cuius altitudo pertingit ad caelum et aspectus illius in omnem terram [18] et rami eius pulcherrimi et fructus eius nimius et esca omnium in ea subter eam habitantes bestiae agri et in rami eius commorantes aves caeli [19] tu es rex qui magnificatus es et invaluisti et magnitudo tua crevit et pervenit usque ad caelum et potestas tua in terminos universae terrae [20] quod autem vidit rex vigilem et sanctum descendere de caelo et dicere «succidite arborem et dissipate illam attamen germen radicum eius in terra dimittite et vinciaturo ferro et aere in herbis foris et rore caeli conspergatur et cum feris sit pabulum eius donec septem tempora communitentur super eum». [21] haec est interpretatio sententiae Altissimi quae pervenit super dominum meum regem: [22] eicient te ab hominibus et cum bestiis feris erit habitatio tua et faenum ut bos comedes et rore caeli infunderis septem quoque tempora mutabuntur super te donec scias quod dominetur Excelsus super regnum hominum et, cuicumque voluerit, det illud [23] Quod autem praeceperit, ut relinqueretur germen radicum eius id est arboris regnum tuum tibi manebit postquam cognoveris potestatem esse caelestem.²⁵⁶

Nell'interpretazione di Daniele l'albero rappresenta Nabucodonosor e l'attacco contro di esso indica la volontà divina che il re sia esiliato dalla società umana finché non avrà riconosciuto la sovranità di Dio. Quello che più conta per il nostro discorso è però il fatto che il confronto con questo passo biblico suggerisce che l'albero dantesco legato a Abramo possa indicare anche il dramma interiore del poeta: in effetti, come nota Dronke, questo è l'unico modo per giustificare la seconda espiazione dell'albero, che non può ragionevolmente indicare una vanificazione della Redenzione di Cristo. Più probabilmente «il riferimento deve essere ad una distruzione interiore [...] che Dante si trova ad affrontare nel mondo politico»²⁵⁷: alla chiara prospettiva "universale" dell'Eden si lega insomma in modo altrettanto evidente la dimensione personale del poeta.

²⁵⁵ FORTUNATO, *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*, v. 24, p. 172.

²⁵⁶ *Daniel propheta*, 4, 17-23, p. 1353.

²⁵⁷ DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 102.

Molte altre immagini della processione mistica possono essere legate alla dimensione personale di Dante: così il carro rappresenterebbe il “veicolo” dell’anima del poeta²⁵⁸ ma potrebbe anche essere immagine dei suoi ideali stessi: «nella sua degradazione, il carro può suggerire la degradazione di quegli ideali»²⁵⁹. Dronke rilegge in questa prospettiva anche i due personaggi della puttana e del gigante: in questo modo la meretrice rappresenta una ripresa della *femmina balba* (v. 7) che Dante sogna nel XIX canto, e dunque un ulteriore richiamo dei desideri che lo avevano reso infedele alla memoria di Beatrice, a quella donna *santa e presta* (v. 26) che gli appare in sogno per distoglierlo dall’altra donna, «per far colei confusa» (v. 27). Dante crea del resto un evidente parallelismo tra le due figure della *femmina balba* e della *puttana*, ma questo paragone è anche e soprattutto funzionale a mostrare la differenza tra l’una e l’altra²⁶⁰: in particolare Dante vede la *femmina* in sogno, mentre significativamente nel penultimo canto del *Purgatorio* il poeta vede la *puttana sciolta* (v. 149) proprio dopo essersi risvegliato dal “sonno”²⁶¹ che lo ha colto nel canto precedente, come a indicare una nuova consapevolezza di quanto fosse erroneo rivolgersi a lei.

Il discorso sull’interpretazione delle immagini presenti nella visione a cui Dante assiste nell’Eden potrebbe essere molto più complesso e dettagliato, ma per il nostro discorso è sufficiente aver sottolineato la compresenza tra significato universale e significato personale dei vari segni. Ciò che più ci interessa ora è notare come la Redenzione sia richiamata più volte negli ultimi canti del *Purgatorio*: il ricordo del sacrificio di Cristo si inserisce infatti significativamente già in una dimensione escatologica, legata al suo ritorno.

Un’immagine densa di significati in questo senso è quella di Dante che si desta dal sonno che lo ha preso dopo la visione del rinnovamento dell’albero. Il risveglio del poeta è infatti per certi aspetti «simile ad una resurrezione»²⁶²: questo aspetto è sottolineato non solo dal grido *Surgi* (v. 72, *Pg.* XXXII) e dallo splendore che lo svegliano, ma anche e soprattutto da una serie di immagini più precise. Abbiamo già notato il riferimento alla trasfigurazione di Cristo davanti ai tre apostoli, ma vi sono ulteriori elementi importanti: il richiamo ai fiori di melo, in particolare, riprende una metafora

²⁵⁸ Dante riprenderebbe in questo senso un’immagine di derivazione platonica che egli conosceva bene grazie alla mediazione dell’inno *O qui perpetua* di Boezio.

²⁵⁹ DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 103.

²⁶⁰ Tra i numerosi elementi che contribuiscono a creare questo parallelismo tra le due figure femminili, si noti innanzitutto che in entrambi i casi è centrale la dimensione dello sguardo e in particolare il tentativo da parte della donna di “adescare” il poeta. Dante sottolinea però con uguale evidenza la differenza tra le due: nel primo caso è il poeta a rivolgere il proprio sguardo a lei («lo sguardo mio le facea scorta», *Pg.* XIX, v. 12), mentre nel secondo caso egli dice chiaramente che è la meretrice a guardarlo («l’occhio cupido e vagante / a me rivolse», *Pg.* XXXII, vv. 154-155); nel XIX la donna cerca di sedurlo con il canto, nel XXXII invece con il solo sguardo.

²⁶¹ Si noti inoltre che significativamente l’espressione «Surgi» è usata nella *Commedia* soltanto in queste due occasioni.

²⁶² DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 105.

del *Cantico dei Cantici* – «sicut malum inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios»²⁶³ – che assume qui un’ulteriore connotazione, legata all’albero della conoscenza. Secondo la visione di Dante Cristo «è il corrispondente celeste di quell’albero, un melo da cui gli angeli e l’umanità redenta possono mangiare avidamente»²⁶⁴: la metafora vuole dunque indicare che Cristo può risvegliare gli uomini dalla morte.

Il legame tra l’albero e la resurrezione ha il suo centro nella stretta connessione che Dante istituisce tra l’esperienza degli apostoli e la sua: in entrambi i casi colui che riceve una rivelazione cade in uno stato “vicino” alla morte, per poi essere risvegliato da Cristo, che resuscita donando nuova vita. La presenza della figura di Cristo nell’Eden è ulteriormente rafforzata nel XXXIII canto: nella parte iniziale di questo canto emerge chiaramente la connotazione di Beatrice come figura cristologica in quanto le parole da lei pronunciate in latino rappresentano una citazione precisa dal *Vangelo di Giovanni* e inoltre «il mantenimento del testo latino senza alcuna variazione evidenzia al massimo il suo aspetto ieratico, divino»²⁶⁵.

La vicinanza tra Beatrice e Cristo è ulteriormente sottolineata da altri aspetti specifici: entrambi percepiscono la domanda inespressa dei loro interlocutori e entrambi – nel chiarire i dubbi di questi – parlano consapevolmente in modo oscuro, ma promettono che presto sarà tutto più chiaro: come Beatrice dice «oramai saranno nude / le mie parole» (*Pg.* XXXIII, vv. 100-101), così Gesù dice ai discepoli:

Haec in proverbii locutus sum vobis; venit hora cum iam non in proverbii loquar vobis
sed palam de Patre adnuntiabo vobis.²⁶⁶

L’interpretazione della profezia di Beatrice è particolarmente complessa poiché si tratta di una profezia dal carattere fortemente oracolare. L’espressione «sappi che ’l vaso che ’l serpente ruppe, / fu e non è» (*Pg.* XXXIII, vv. 34-35), indica la “vendetta” contro il carro/bestia di memoria apocalittica: Dante intende probabilmente delineare, nonostante l’utilizzo di *fu*, un processo lungo e scandito in tappe, come l’angelo dell’*Apocalisse* spiega a Giovanni in relazione alla sconfitta della bestia cavalcata dalla prostituta. La prospettiva è dunque quella di una lotta escatologica che porterà proprio allo scontro finale e risolutivo.

La visione profetica che Dante riceve nel Paradiso terrestre si conclude proprio sulla rinascita, sul “rinnovamento” del poeta, che in un certo senso «è divenuto l’albero rinnovato»²⁶⁷: Dante riprende qui il motivo della *fronda* che ricorre altre due volte nei canti dedicati all’Eden, prima riferito ai

²⁶³ *Canticum Cantorum*, 2, 3, p. 997.

²⁶⁴ DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 106.

²⁶⁵ Ivi, p. 117.

²⁶⁶ *Secundum Iohannem*, 16, 25, p. 1688.

²⁶⁷ DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 124.

ventiquattro *seniores* «coronati ciascun di verde fronda» (Pg. XXIX, v. 93) e poi al velo di Beatrice «cerchiato de le fronde di Minerva» (Pg. XXX, v. 68). Le fronde che hanno caratterizzato gli “abitanti” di questo luogo paradisiaco sono ora anche del poeta, che ha riottenuto «la memoria [...] infallibile»²⁶⁸ restituitagli dal fiume Lete e che può dunque finalmente attraversare il rio, perché ha compiuto il suo “percorso” umano, sia in senso personale sia in senso universale.

Le varie immagini presenti nell’Eden di Dante hanno dunque una polisemia difficile da stabilire chiaramente e una volta per tutte: ciò che conta è che in queste figure si intrecciano continuamente le due componenti, quella personale e quella universale/escatologica. La dimensione soggettiva però non rende meno generale la portata della rivelazione offerta a Dante nell’Eden, e anzi:

Proprio perché queste immagini sono in Dante autenticamente soggettive, esse possono evocare l’universale con una forza tale che gli autori di trattati non possono raggiungere.²⁶⁹

Anche se Dante ha potuto recuperare da testi come la *Navigatio* l’idea di attribuire al Paradiso terrestre la connotazione di destino ultimo dell’umanità, così come può aver tratto da diverse altre fonti aspetti importanti per la descrizione della *foresta* come luogo ameno e strettamente terrestre, è allo stesso tempo evidente che il poeta va ovviamente ben oltre gli elementi ripresi dalla tradizione precedente. Dante costruisce infatti un Eden perfettamente bilanciato tra l’aspetto dell’innocente felicità terrena e del richiamo a una sorta di originaria “età dell’oro”, e la dimensione escatologico-apocalittica che identifica nel Paradiso terrestre il luogo in cui l’umanità, oltre ad aver avuto inizio, si ritroverà alla fine della sua storia.

Come il giardino paradisiaco della *Commedia* è sia terreno che ultraterreno, così allo stesso modo l’Eden si fa teatro della conclusione del personale percorso esistenziale di Dante, sia del destino ultimo della storia dell’umanità: le rivelazioni mistiche qui concesse al poeta sottolineano come la sua prospettiva sia chiaramente universale. Beatrice infatti ammonisce Dante ricordandogli che egli deve raccontare queste profezie, e quindi rendere tutti partecipi: si esplicita così la funzione escatologica dell’Eden, la cui verità di luogo ultimo, in una prospettiva specificamente apocalittica, per ora è stata rivelata solo a lui, ma un giorno avrà effetto sull’umanità intera.

L’analisi accurata del Paradiso terrestre di Dante ci conferma quindi che l’Eden della *Commedia* è una creazione assolutamente originale del poeta, che – pur avendo ripreso diversi aspetti dalla tradizione precedente – ha per primo rappresentato il Paradiso edenico come luogo intermedio tra il Purgatorio e il Paradiso vero e proprio, che significativamente gli uomini possono raggiungere tramite una purgazione fin dall’inizio orientata verso le *stelle*.

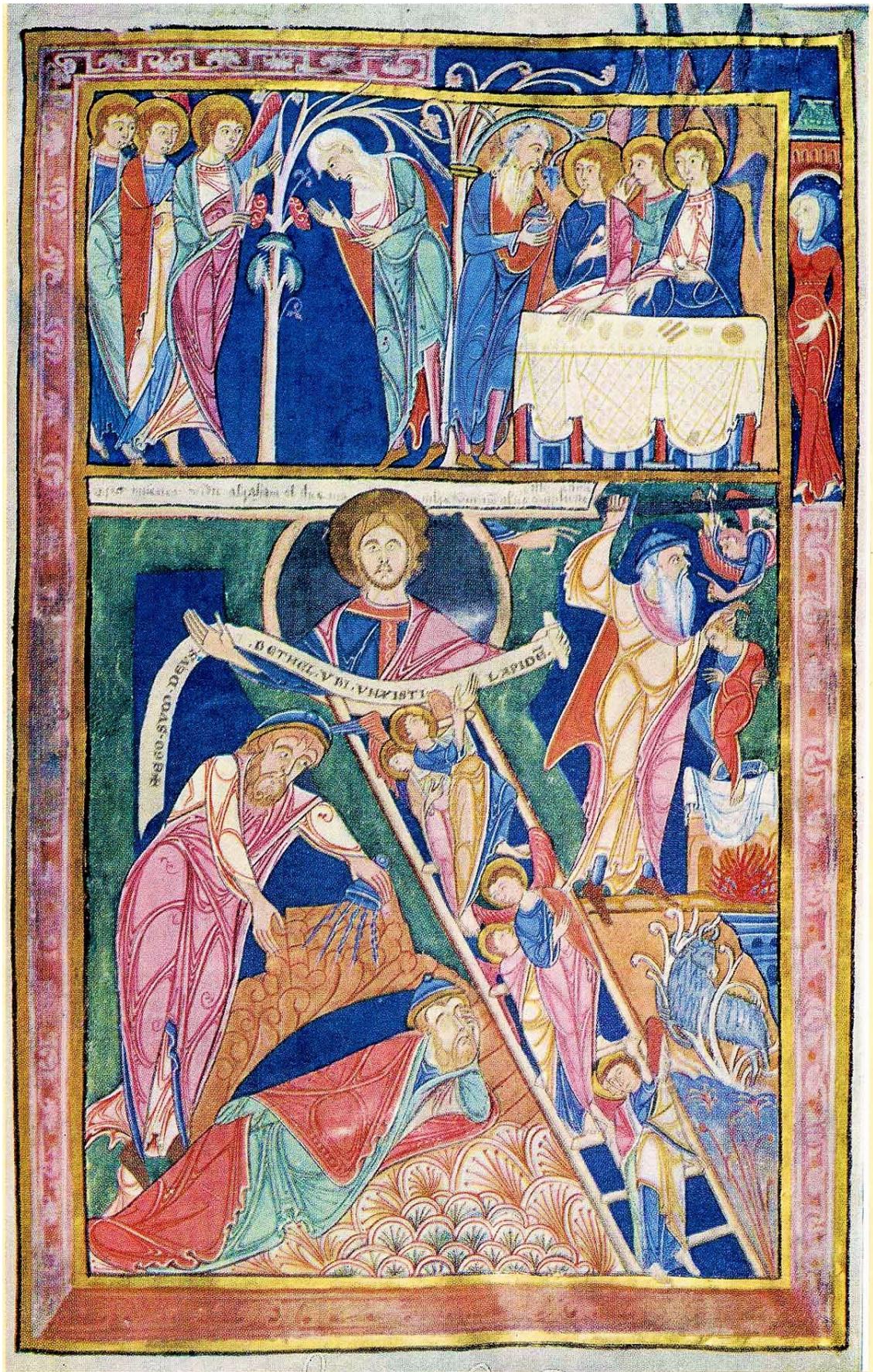
²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ivi, p. 125.

Tavole



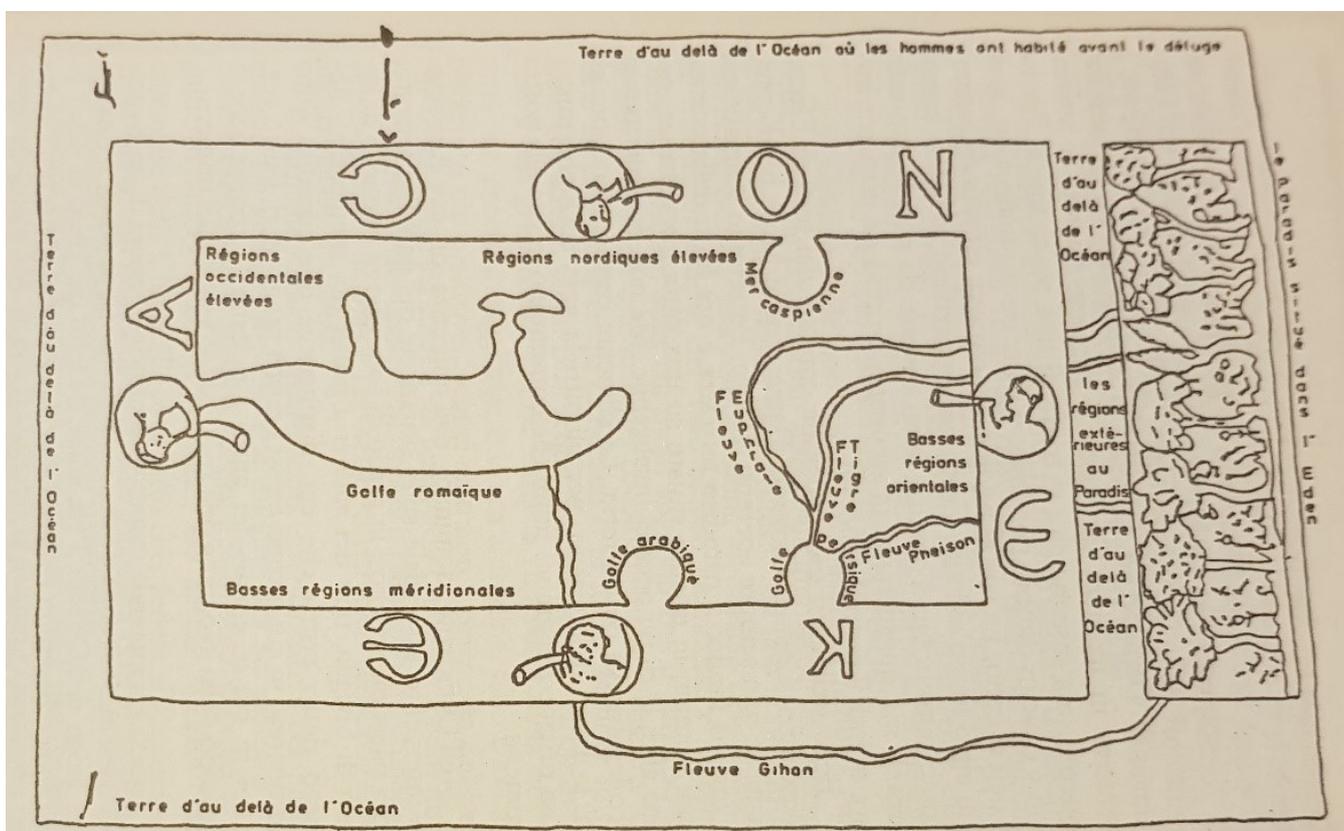
I. Il Paradiso rappresentato come il seno di Abramo: miniatura del *Salterio di St. Louis* (1123-1230).



II. Rappresentazione del motivo della *scala Jacobi* dalla *Lambeth Bible* (XII secolo).



III. Rappresentazioni del *Ratto di Elia*; da sinistra a destra: *Bibbia di Rochester* (1130 ca.), Canterbury, iniziale P; *Bibbia di Winchester*, iniziale P da II Re; *Bibbia di Dover* (metà XII secolo), Canterbury, iniziale P.



IV. Gli antipodi secondo la *Topografia* di Cosma. *Sopra*: rappresentazione degli antipodi da un ms. della *Topografia Cristiana*; *sotto*: rappresentazione schematica dell'ecumene di Cosma Indicopleuste.



V. Mappamondo di Hereford (1300 ca.), presso la Cattedrale di Hereford; grandezza: 158x133 cm.

Bibliografia

I. Edizioni di riferimento

Acta Thomae:

- Per il testo greco: ed. M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, vol. II, 2, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1972, pp. 99-291.
- Per il testo siriano: ed. W. Wright, *Apocryphal Acts of the Apostles. Edited from Syriac Manuscripts in the British Museum and the other Libraries*, voll. 2, London, Williams and Norgate, 1871.
- Per la traduzione italiana: ed. G. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. II: *Atti degli apostoli*, Casale Monferrato, PIEMME, 1994, pp. 321-428; la traduzione di Moraldi segue le due edizioni sopra indicate.

Agostino:

- *Confessiones*: ed. P. De Labriolle, *Saint Agustin. Confessions*, voll. 2, Paris, Les belles lettres, 1961.
- *Contra Faustum*: Patrologia Latina 42, coll. 207-518.
- *De civitate Dei*: ed. B. Dombart – A. Kalb, *Sancti Aurelii Augustini episcopi De civitate dei Libri XXII*, voll. 2, Stoccarda, B. G. Teubner, 1993.
- *De cura gerenda pro mortuis*: Patrologia Latina 40, coll. 591-611.
- *De Genesi ad litteram*: ed. J. Zycha, Praga-Vienna-Lipsia, 1894 (CSEL 28, 1); rist. Johnson Reprint, New York, 1970.
- *Enchiridion de fide, spe et charitate*: ed. E. Evans, Turnhout, Brepols, 1969 (CSEL 46), pp. 21-114.
- *Epistolae*: ed. L. Carrozzi, *Agostino. Le lettere*, voll. 3, Roma, Città Nuova Editrice, 1971 (vol. II) – 1974 (vol. III).

Alcuino di York:

- *Visione di Drythelm* [redazione in esametri]: ed. P. Godman, *Alcuin. The bishops, kings, saints of York; Versus de patribus, regibus et sanctis euboricensis ecclesiae* (vv. 876-1007), Oxford, Clarendon Press, 1982.
- *Visione di Seneca*: ed. E. Dümmler, *Versus de Patribus Regibus et Sanctis Euboricensis Ecclesiae*, Berlin, Weidmannos, 1980 (MGH, PLM: Poetae Latini medii aevi, I, 1), pp. 205-206.

Alexandri Magni Iter ad Paradisum: ed. J. Zacher, Regimonti, Theile, 1895.

Ambrogio:

- *De bono mortis*: ed. C. Schenkl, *Sancti Ambrosii opera. Pars prima*, 1897 (CSEL 32, 1); rist. Johnson Reprint, New York-London, 1962, pp. 701-753.
- Ambrogio, *De Paradiso*: ed. C. Schenkl, *Sancti Ambrosii episcopi mediolanensis opera 2/I*, Roma, Città Nuova, 1984, pp. 36-164.

Anselmo Scolastico, *Visio Anseli*: ed. R. Gamberini, *Visio Anseli. Il racconto di Anselmo Scolastico e dell'Anonimo sulla visione infernale di Oddone d'Auxerre*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2008.

Anselmo di Laon [e scuola], *Glossa Ordinaria*: Patrologia Latina 113 e 114 (qui il testo è erroneamente attribuito a Valafrido Strabone).

Apocalisse di Abramo: ed. G. H. Box, *The Apocalypse of Abraham*, London, Society For Promoting Christian Knowledge, 1918.

Apocalisse di Esdra (V-VI Esdra): ed. L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. II, pp. 1917-1938.

Apocalisse di Paolo:

- Per il testo greco: ed. C. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Lipsia, Mendelssohn, 1866, pp. 34-69.
- Per il testo latino: ed. Th. Silverstein, *Visio sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin, together with Nine Texts*, London, Lake, 1935 (St. and Doc. IV.).
Si è consultata anche l'ed. J. A. Robinson, *Text and studies*, vol. II, 3: *Apocrypha anecdota*, Cambridge, Cambridge University Press, 1893, pp. 11-42.
- Per la traduzione italiana: ed. L. Moraldi, *Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. III, Casale Monferrato, PIEMME, 1994, pp. 383-425.

Apocalisse di Pietro:

- Per il testo etiopico: ed. S. Grébaud, *Littérature éthiopienne pseudo-clémentine*, in “Revue de l'Orient Chrétien”, XII (1907, pp. 139-151) e XV (1910, pp. 199-208, 306-316, 425-433).
- Per il testo greco: ed. A. Lods, *L'evangile et l'apocalypse de Pierre*, Paris, Leroux, 1893.
- Per la traduzione italiana: ed. L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. III: *Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, Casale Monferrato, PIEMME, 1994, pp. 329-368. La traduzione è stata condotta a partire dal testo etiopico edito da Grébaud.

Apocalisse greca di Baruch (III Baruch): ed. R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 527-541.

Apocalisse siriana di Baruch (II Baruch): ed. R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1913, pp. 470-526.

Beda:

- *Hexameron*: Patrologia Latina 91, coll. 3-190.
- *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*: ed. B. Colgrave, Oxford, Clarendon Press, 1969; *Visio Drythelmi*: pp. 488-498.
- *Homelie geminarum libri duo*: Patrologia Latina 94, coll. 9-267.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem: ed. R. Weber, Stoccarda, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Boezio, *De consolatione philosophiae*: ed. C. Moreschini, Lipsia, Saur, 2005.

Bonifacio, *Epistolae*: ed. E. Dümmler, Monaco, Herstellung, 1978 (MGH, Epistolarum III: Epistolae Merovingici et Carolini aevi, I), pp. 215-432 [pp. 252-256 (Ep. X) e 404-405 (Ep. CXV)].

Brunetto Latini, *Trésor*: ed. P. Squillaciotti [per il primo libro], in *Trésor*, cur. Pietro G. BELTRAMI, Torino, Einaudi, 2007.

Cesario di Arles, *Sermones*: Patrologia Latina 67, coll. 1041-1089.

Cesario di Heisterbach, *Dialogus miraculorum*: ed. J. Strange, Köln-Bonn-Bruxelles, Lempertz, 1851.

Clemente Alessandrino, *Excerpta ex Theodoto*: ed. O. Stählin, Lipsia, Hinrichssche Buchhandlung, 1909, pp. 103-133.

Corrado di Eberbach, *Exordium Magnum Cisterciense sive Narratio de Initio Cisterciensis Ordinis*: ed. B. Griesser, Turnhout, Brepols, 1994 (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis 138).

Dante Alighieri, *Commedia*: ed. G. Inglese, voll. 3, Roma, Carocci, 2016.

Efrem (Ephrem) di Siro:

- *In Genesim commentarii*: ed. R. M. Tonneau, Louvain, Durbecq, 1955 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 152-153).

Egberto di Schönau [forse dettato da Elisabetta di Schönau], *Visione di Elisabetta di Schönau*: in *Liber Viarum Dei*, Patrologia latina 195, coll. 119-194.

Eteulfo:

- *Visio Merchdeorfi*: ed. E. Dümmler, *De Abbatibus*, XI, Berlin, Weidmannos, 1980 (MGH, PLAC: Poëtae Latini aevi carolini, I, 1), pp. 591-593.
- *Sogno di Eteulfo*: ed. E. Dümmler, *De Abbatibus*, XXII, Berlin, Weidmannos, 1980 (MGH, PLAC, I, 1), pp. 601-603.

Fortunato, *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*: ed. A. S. Walpole, *Early Latin Hymns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, pp. 164-173.

Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*: ed. E. Bartoli, *Il libro delle meraviglie*, Pacini, Pisa, 2009 (Scrittori latini dell'Europa medievale, VII).

Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa*: ed. B. Kotter, voll. 3, Paris, Les éditions du cerf, 2011 (Sources chrétiennes 535 e 540).

Girolamo, *Epistolae*: ed. I. Hilberg, Vienna-Lipsia, 1910 (CSEL 54); rist. Johnson Reprint, 1970.

Giuliano di Toledo, *Liber Prognosticorum futuri saeculi*: ed. T. Stancati, *Prognosticum futuri saeculi. Il preannuncio del mondo che verrà*, Napoli, EDI, 2012.

Goffredo da Viterbo, *Pantheon*: G. Waitz, Berlino, 1872, (MGH, Scriptores, XXII), pp. 1–338.

Gregorio di Tours, *Historia Francorum*: ed. B. Krusch e W. Levison, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1906 (MGH, Scriptores rerum merovingicarum, I, 1).

Gregorio Magno, *Dialogi*: ed. A. De Vogüé, *Dialogues*, III (*Livre 4*), Paris, Les éditions du Cerf, 1980 (Sources chrétiennes 265).

Gualtiero di Châtillon, *Alexandreis*: ed. M. L. Colker, Padova, Aedibus, 1978 (Thesaurus mundi 17).

Guiberto di Nogent, *De vita sua*: Patrologia Latina 156, coll. 837-962.

H. di Saltrey, *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*: ed. K. Warnke, *Das Buch vom Espurgatoire S. Patrice der Marie de France und seine Quelle*, Halle, Niemeyer, 1938 (Bibliotheca Normannica IX).

Heito, *Visio Wettini*: ed. E. Dümmler, Berlin, Hof-Buchdruckerel, 1884 (MGH, PLM, PLAC, II), pp. 267-275.

Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*: Patrologia Latina 82.

Il viaggio dei tre monaci al paradiso terrestre: ed. G. Ravaschietto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*: ed. G. P. Maggioni, voll. 2, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.

Jean de Joinville, *Histoire de saint Louis*: ed. A. Pauphilet, in *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1952.

Lattanzio, *Divinae institutiones*: ed. P. Monat, *Lactance. Institutions divines*, Paris, Les éditions du cerf, 1987 (Sources Chrétiennes 337).

Liber de vitis Patrum Emeretensium: Patrologia Latina 80, coll. 115-164.

Libro dei Giubilei: ed. Robert Henry Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 1-82.

Libro dei segreti di Enoch (II Enoch): ed. James H. Charlesworth, *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. I: *Apocalyptic Literature and Testaments*, New York, Doubleday, 1983, pp. 91-213.

Libro di Enoch (I Enoch): ed. Sacchi P., *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino, UTET, 1981, pp. 467-667; la traduzione qui contenuta è a cura di Fusella Luigi, che l'ha condotta principalmente sull'ed. Dillmann (1851).

Si è anche consultata l'ed. Charles R. H., *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 163-281.

Navigatio Sancti Brendani: ed. R. E. Guglielmetti, *Navigatio sancti Brendani: alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2014.

Onorio di Autun, *De imagine mundi*: Patrologia Latina 172, coll. 115-188.

Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis: ed. H. Musurillo, *The acts of the Christian Martyrs*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 107-130.

Pier Damiani:

- *Epistolae*: ed. Reindel K., *MGH: Die Briefe des Petrus Damiani*, voll. 4, Monaco, 1983-1988-1989-1993.
- *Institutio monialis*: Patrologia Latina 145, coll. 731-750.

Pietro il Venerabile, *De miraculis*: ed. Bouthillier D., *Petri Cluniacensis abbatis. De miraculis libri duo*, Turnhout, Brepols, 1988 (Corpus Christianorum Series Latina 83).

Pietro Lombardo, *Sententiae*: Patrologia Latina 82.

Prudenzio, *Cathemerinon Liber*: ed. M. Lavarenne, Paris, Les belles lettres, 1943, pp. 25-31 (*Hymnus ad incensum lucernae*).

Pseudo-Ugo di San Vittore, *De situ terrarum*: Patrologia Latina 177, coll. 209-216 [Il testo è qui considerato come III libro dell'*Excerptio priorum* di Ugo di San Vittore].

Quarto libro dei Maccabei: ed. Robert Henry Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 653-685.

Quarto libro di Esdra: ed. Robert Henry Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1913, pp. 542-624.

Rabano Mauro, *De universo*: Patrologia Latina 111, coll. 9-614.

Simeone di Durham, *Historia Dunelmensis Ecclesiae*: ed. T. Arnold, *Simeonis monachi opera omnia*, vol. I, 1857 (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores); rist. Kraus Reprint, London, 1965, pp. 1-135.

Stefano di Bourbon, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*: ed. J. Berlioz, Turnhout, Brepols, 2006 (CCCM 124B).

Sulpicio Severo, *Vita Martini*: ed. C. Halm, Vienna-Lipsia, (CSEL 1), pp. 117-118.

Tertulliano:

- *Adversus Marcionem*: ed. Moreschini, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1971 (Testi e documenti per lo studio dell'antichità XXXV).
- *De anima*: ed. Menghi, *L'anima*, Venezia, Marsilio Editori, 1988.

Ugo di Flavigny, *Chronicon Viridunense seu Flaviniacense*: ed. Pertz, Hannover, Hiersemann, 1963 (MGH, Scriptores, VIII), pp. 280-503.

Ugo di San Vittore, *Adnotationes elucidatoriae in Pentateuchon*: Patrologia Latina 175, coll. 29-86.

Valerio di Bierzo, *Item dicta Beati Valerii ad beatum Donadeum scripta*: ed. M. C. Dyaz y Dyaz, Segovia, Bibliofilos Gallegos, 1985, pp. 44-61.

Vangelo di Nicodemo: ed. L. Moraldi, *I vangeli apocrifi*, Casale Monferrato, PIEMME, 1996, pp. 593-723.

Visio Adamnani: ed. W. Stokes, *Adventure of St. Columba's Clerics*, in "Revue Celtique", XXVI, 1905, pp. 140-159.

Visio Alberici: ed. M. Inguanez, *La visione di Alberico*, in "Miscellanea Cassinese", XI, 1932, pp. 83-103.

Visio Baronti monachi Longoretensis: ed. W. Levison, *Passiones Vitaeque sanctorum aevi merovingici*, Hannover-Lipsia, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1910 (MGH, *Scriptores rerum Merovingicarum*, V), pp. 368-394.

Visio Bernardi (Casus monasterii Petrishusensis): MGH *Scriptores* XX, pp. 651-653.

Visio cuiusdam pauperulae mulieris: ed. H. Houben, in "Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins", LXXXV, 1976, pp. 31-42.

Visio Domenici: vedi *Legenda aurea*.

Visio Dorothei: ed. A. Hurst – O. Reverdin – J. Ridhart, *Papyrus Bodmer XXIX Vision de Dorotheos*, Fondation Martin Bodmer, Cologny-Geneve, 1984.

Visio Edmundi monachi de Eynsham: ed. S. I. Thurston S., in "Analecta Bollandiana", XXII, 1903, pp. 225-319.

Visio Fursei: ed. M. P. Ciccarese, *Vita sancti Fursei*, in "Romano Barbarica", VIII, 1984-1985, pp. 279-303.

Visio Godeschalci: ed. E. Assmann, *Godeschalcus und Visio Godeschalci*, Neumünster, in "Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins", 74, 1970, pp. 46-159 (*Redazione A*) e 160-199 (*Redazione B*).

Visio Guillelmi pueri (De revelatione inferni facta Guillelmo puero) in Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, XXVII, 84-85: ed. Duaci, Officina typographica Baltazaris Belleri, 1624; rist. da Akademische Druck, Graz, 1965.

Visio Gunthelmi: ed. G. Constable, *The Vision of Gunthelm and other Visions attributed to Peter the Venerable*, in "Revue Benedictine", LXVI, 1956, pp. 92-114.

Visio Iohannis Sancti Laurentii: *Patrologia Latina* 180, coll. 177-186.

Visio Karoli Grossi, in Guglielmo di Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*: ed. Roger Mynors, *The History of the English Kings*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 162-168.

Visio Ormi: ed. H. Farmer, *The Vision of Orm*, in “Analecta Bollandiana”, LXXV, 1957, pp. 72-82.

Visio Pauli: ed. Th. Silverstein, *Studies and Documents*, IV, London, 1935, pp. 153-155.

Visio Rotchari: ed. W. Wattenbach, in “Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit”, XXII, 1875, coll. 73-74.

Visio Thurkilli: ed. P. G. Schmidt, *Visio Thurkilli relatore, ut videtur, Radulpho de Coggeshall*, Leipzig, Teubner Verlagsgesellschaft, 1978.

Visio Tnugdali: ed. A. Wagner, Erlangen, 1882; rist. Georg Olms, Hildesheim, 1989.

Vita fabulosa Sancti Macarii romani: ed. C. Byeo, in “Acta Sanctorum”, LVIII, 13 ottobre, pp. 566-571.

Vita Patrum Jurensium: ed. F. Martine, Paris, Les éditions du Cerf, 1968 (Sources chrétiennes 97), pp. 369-373.

II. Studi

ACERBI Antonio, *Gli apocrifi tra «auctoritas» e «veritas»*, in *La Bibbia nel Medioevo*, cur. Giuseppe CREMASCOLI – Claudio LEONARDI, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996, pp. 109-139.

AMAT Jacqueline, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Etudes augustiniennes, 1985.

AUFFARTH Christoph, *Paradise Now—but for the Wall Between: Some remarks on Paradise in the Middle Ages*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions, II), pp. 168-179.

BARBLAN Giovanni (a.c.d.), *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988.

BASCHET Jérôme, *Vision béatifique et représentations du Paradis (XIe-XVe siècle)*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, vol. II, Micrologus VI, Turnhout, SISMEL, 1998, pp. 73-93.

BREGNI Simone, «*Paradisus, locus amoenus*»: immagini del Paradiso nei primi cinque secoli dell'era cristiana, in “*Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*”, anno XLI, n. 2, Firenze, Olschki, 2005, pp. 297-327.

BUONAIUTI Ernesto, *Il cristianesimo nell'Africa romana*, Bari, Bardi, 1928.

CAROZZI Claude:

- *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- *La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le haut moyen âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, II. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (23-29 aprile 1981)*, Spoleto, 1983, pp. 423-481.
- *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Roma, Ecole française de Rome, 1994.

CAVALLINI Giorgio, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 579-593.

CHARLES Robert Henry, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, voll. 2, Clarendon Press, Oxford, 1913.

CHARLESWORTH James Hamilton (a.c.d.), *The Old Testament Pseudepigrapha. Apocalyptic literature and testaments*, voll. 2, London, Darton-Longman-Todd, 1983.

CHIAVACCI LEONARDI Maria Chiara, *Dante. Purgatorio*, Milano, Oscar Mondadori, 2013.

CHIELLINI NARI Monica, *La Bibbia nelle immagini*, in *La Bibbia nel Medioevo*, cur. Giuseppe CREMASCOLI – Claudio LEONARDI, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996, pp. 409-424.

CICCARESE Maria Pia:

- *Alle origini della letteratura delle Visioni: il contributo di Gregorio di Tours*, in “Studi Storico-Religiosi”, V, 2, L’Aquila, Japadre Editore, 1981, pp. 251-266.
- *La Visio Baronti nella tradizione letteraria della Visiones dell’aldilà*, in “Romano Barbarica”, VI, 1981-1982, pp. 25-52.
- *Le visioni di S. Fursa*, in “Romano Barbarica”, VIII, 1984-1985, pp. 231-303.
- *Visioni dell’aldilà in Occidente*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2003.
- *Vita Martini 7: tra miracolo e visione dell’aldilà*, in “Augustinianum”, XXIV, 1984, pp. 227-233.

CIMOSA Mario, *La letteratura intertestamentaria*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1992.

CONTE Rosa, *Il leggendario «prete Gianni» tra Oriente e Occidente*, in “Orientalia Parthenopea”, XI, 2011, pp. 31-62.

CORSINI Eugenio, *Dante e l’«Apocalisse»*, in “Letture classensi”, VIII, 1979, pp. 77-84.

DANTE Alighieri, *La Divina Commedia*, a.c.d. U. Bosco e G. Reggio, Milano, Mondadori, 2013.

DE GAIFFIER Baudouin, *La légende de Charlemagne. Le péché de l’empereur et son pardon*, in *Études critiques d’hagiografie et d’iconologie*, Paris, Société des Bollandistes, 1967, pp. 260-75.

DELUMEAU Jean, *Storia del Paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, il Mulino, 1994 (ed. or. *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992).

DESREUMAUX Alain – SCHMIDT Francis, *Moïse géographe. Recherches sur les représentations juives et chrétiennes de l’espace*, Paris, Vrin, 1988.

DRONKE Peter:

- *Dante’s Earthly Paradise*, in DRONKE, *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 (Storia e Letteratura. Raccolta di studi e testi, 164), pp. 387-405.

- *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, il Mulino, 1990 (ed. or. *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986).
- *The completeness of heaven*, in *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, cur. C. MUESSING – A. PUTTER, London-New York, Routledge, pp. 44-56.
- *Viaggi al Paradiso terrestre*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000)*, cur. Michelangelo PICONE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000, pp. 93-103.

EASTING Robert, *Access to heaven in medieval visions of the otherworld*, in *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, cur. C. MUESSING – A. PUTTER, London-New York, Routledge, pp. 75-90.

GARDINER Eileen, *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*, New York-London, Garland Publishing, 1993.

GIRARDI Enzo Noè, *Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 653-670.

GONNELLI Fabrizio, *Visio Dorothei (P. Bodmer XXIX) v. 69*, in “*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*”, 67, 1987, pp. 79-81.

GRAF Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

HECK Christian, *Du songe se Jacob aux visions de saints dans l'art médiéval. Théophanie et géographie sacrée*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, vol. II, *Micrologus VI*, Turnhout, SISMEL, 1998, pp. 43-57.

HILHORST Anthony, *A Visit to Paradise: Apocalypse of Paul 45 and its Background*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (*Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions*, II), pp. 128-139.

INGLESE Giorgio, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015.

JOHNSTON Sarah Iles, *Working Overtime in ther Afterlife; or, No Rest for the Virtuous*, in *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, cur. Ra'anan S. BOUSTAN – Annette Yoshiko REED, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 85-100.

KRAUSS Heinrich, *Il Paradiso. Storia e cultura*, Roma, Donzelli Editore, 2005 (ed. or. *Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte*, München, C. H. Beck oHG, 2004).

LANE FOX Robin, *Augustine's Soliloquies and the Historian*, in "Studia Patristica", XLIII, 2006, pp. 173-189.

LE GOFF Jacques:

- *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983.
- *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981).
- *L'immaginario medievale*, Bari, Laterza, 1998.

LELLI Fabrizio, *L'evoluzione del concetto di she'ol/geenna nella tradizione ebraica*, in *Inferni temporanei. Visioni dell'aldilà dall'estremo Oriente all'estremo Occidente*, cur. M. C. Migliore. – S. Pagani, Roma, Carocci, 2011, pp. 127-145.

LENDINARA Patrizia, *The Scholica Graecarum glossarum and Scaliger's 'Liber glossarum ex variis glossariis collectus'*, in *Fruits of Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, cur. R. H. Bremmer Jr. e K. Dekker, Leuven – Paris – Bristol, Peeters, 2016, pp. 351-395.

LODOLO Gabriella, *Il tema simbolico del Paradiso nella tradizione monastica dell'Occidente latino (secoli VI-XII): lo spazio del simbolo*, in "AEVUM: Rassegna di scienze storiche-linguistiche-filologiche", LI, 1977, pp. 252-288.

MARTINELLI Bortolo, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 595-637.

MCGINN Bernard, *L'abate calabrese. Gioacchino da Fiore nella storia del pensiero occidentale*, Genova, Marietti, 1990 (ed. or. *The Calabrian Abbot. Joachim of Fiore in the History of Western Thought*, New York, Macmillan Publishing, 1985).

MOORE Edward:

- *La classificazione dei peccati nell'Inferno e nel Purgatorio*, in MOORE Edward, *Studi su Dante*, cur. Bruno BASILE), tomo II, cap. V, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 603-660.
- *Sacre Scritture e autori classici in Dante*, in MOORE Edward, *Studi su Dante*, cur. Bruno BASILE, tomo I, cap. I, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 41-342.

MORALDI Luigi (a.c.d.), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, voll. 3, Casale Monferrato, PIEMME, 1994.

MORGAN Alison, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma, Salerno Editrice, 2012 (ed. or. *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge University Press, 1990).

MUSURILLO Herbert, *The Acts of the Christian Martyrs*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

NOORT Ed, *Gan-Eden in the Context of the Mythology of the Hebrew Bible*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions, II), pp. 21-36.

NUVOLI Giuliana:

- *Dante lettore dell'Apocalisse*, in *L'apocalisse nel Medioevo*, cur. Rossana Eugenia GUGLIELMETTI, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 531-554.
- *Suoni e musica nella Commedia*, in *Lezioni su Dante*, cur. Giuliana NUVOLI, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 249-262.

PASQUINI Emilio, *Vita di Dante*, Milano, BUR, 2006.

PAGET James Carleton – SCHAPER Joachim (a.c.d.), *The new Cambridge History of the Bible*, vol. I: *From the beginnings to 600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

PÄTCH Otto, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

PIROMALLI Antonio, *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 639-652.

PORCELLI Bruno, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 553-577.

RAVASCHIETTO Giuliana, *Il viaggio dei tre monaci al paradiso terrestre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

REED Annette Yoshiko, *Enoch, Eden, and the Beginnings of Jewish Cosmography*, in *The Cosmography of Paradise: The Other World from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, cur. Alessandro SCAFI, London, Warburg Institute, Europe, London, Warburg Institute, 2016, pp. 67-94.

RIBADENEIRA Pietro, *Flos sanctorum, cioè Vite de' santi*, vol. II, Venezia, Giunti-Hertz, 1951.

RICCOBONO Maria Gabriella, *'Portar nel tempio le cupide vele'*, in *L'apocalisse nel Medioevo*, cur. Rossana Eugenia GUGLIELMETTI, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 555-580.

SABBATINO Pasquale, *L'Eden della nuova poesia. Purgatorio XXVIII-XXXIII*, in Id., *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla «Divina Commedia»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1991.

SANTA SEDE, *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1992, pp. 273-274.

SANTI Francesco, *La natura dal punto di vista di Matelda (Pur. XXVIII)*, in “L’Alighieri”, XXXII, 2008, pp. 35-48.

SCAFI Alessandro, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 (ed. or. *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, London, The British Library, 2006).

SIMEK Rudolf, *Paradise in Western Medieval Tradition*, in *The cosmography of Paradise: The Other World from ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, cur. Alessandro SCAFI, London, The Warburg Institute, 2016, pp. 201-210.

TIGCHELAAR Eibert J. C., *Eden and Paradise: The Garden Motif in some Early Jewish Texts (I Enoch) and other texts found at Qumran*, in *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*, cur. Gerard P. LUTTIKHUIZEN, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999 (*Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions*, II), pp. 37-62.

TOSCANO Tobia Raffaele:

- *Canto XXVIII*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, cur. Pompeo GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 533-551.
- *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche*, Napoli, Liguori Editore, 1988.

TROIANI Lucio, *Letteratura giudaica di lingua greca*, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cur. Paolo SACCHI, vol. V, Brescia, Paideia, 1997.

VINAY Gustavo, *Gregorio di Tours*, Carmagnola, Barbaries, 1940.

WRIGHT J. Edward, *The Early History of Heaven*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Indice delle immagini e delle fonti

I. Indice delle figure

- Fig. 1: rappresentazione schematica dello “spazio geografico” della *Visio Thurkilli*.
Da MORGAN, *Dante e l’aldilà medievale*, p. 166.
- Fig. 2: schema tipico di una carta del mondo secondo il modello T-O.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 73, fig. 5.1.
- Fig. 3: carta T-O da un ms. miscellaneo di Einsiedeln; grandezza: 18x14 cm; ms. Einsiedeln, Benediktinerabtei Stiftsbibliothek, 263 (973), f. 182v.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 74, fig. 5.2.
- Fig. 4: carta T-O (nella variante Y-O) da un ms. del *Commentarium in Somnium Scipionis* di Macrobio; ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 16679, f. 33v.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 74, fig. 5.3.
- Fig. 5: carta T-O da un ms. delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia; dimensioni: diametro di 11,5 cm; ms. Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, Plut. 27 Sin. 8 (codice spagnolo del 1300 ca.), f. 64v.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 76, fig. 5.4.
- Fig. 6: *mappa mundi* presente nel commento all’*Apocalisse* conosciuto come *Apocalisse di Silo*, perché copia redatta nel monastero di Silo di un *Comento* risalente al 1109; ms. London, British Library, Add. MS 11695, ff. 39v.-40.
Da <http://prints.bl.uk/art/406672/beatus-world-map> [ultima consultazione: 20-02-2018].
- Fig. 7: mappamondo della Bibbia di Torino del XII secolo; ms. Torino, Biblioteca Nazionale, L/I, f. 45.
Da <http://www.antoniothiery.it/torino.htm> [ultima consultazione: 20-02-2018].
- Fig. 8: mappamondo tratto dal manoscritto parigino del *Liber Floridus* di Lambertus de Saint-Omer; ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8865, della seconda metà del XIII secolo.
Da DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 81, fig. 4.
- Fig. 9: mappamondo del XII secolo dal *Liber Guidonis*.
Da DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 82, fig. 5.
- Fig. 10: carta del 1130 dedicata a Enrico V.
Da DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 83, fig. 6.

- Fig. 11: disegno sintetico della *mappa mundi* di Hereford.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 123, fig. 6.15b.
- Fig. 12: particolare della *mappa mundi* di Hereford: il Paradiso terrestre.
Particolare di DELUMEAU, *Storia del Paradiso*, p. 84, fig. 7.
- Fig. 13: mappamondo del *Salterio di Londra*; dimensioni: diametro di 9 cm; ms. London, The British Library, Add. 28681, f. 9r.
Da <http://www.camminando.eu/wordpress/wp-content/uploads/2014/01/mappamondo-032.jpg> [ultima consultazione: 20-02-2018].
- Fig. 14: disegno sintetico della *mappa mundi* del *Salterio di Londra*.
Da SCAFI, *Il paradiso in terra*, p. 124, fig. 6.16b.
- Fig. 15: il *pons probationis* e il giudizio delle anime; dettaglio dell'affresco *Il giudizio universale*, della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino.
Da <https://giacobbegiusti9.wordpress.com/category/loreto-aprutino-il-giudizio-universale-di-santa-maria-del-piano> [ultima consultazione: 20-02-2018].
- Fig. 16: miniatura a illustrazione di *Paradiso XXII* da un ms. della *Commedia*; ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 39, f. 405v.
Da MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, fig. 14.
- Fig. 17: dettaglio della tav. II.

II. Indice delle tavole

- Tav. I: il Paradiso rappresentato come il seno di Abramo: miniatura del *Salterio di St. Louis* (1223-1230); ms. Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Lat. 1186, f. 171.
Da <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-570775-2C6NU06W0G2K.html>
[ultima consultazione: 20-02-2018].
- Tav. II: rappresentazione del motivo della *scala Iacobi* dalla *Lambeth Bible* (XII secolo); ms. London, Lambeth Palace Library, 3, f. 6.
Da <http://www.lambethpalacelibrary.org/lambethbible> [ultima consultazione: 20-02-2018].
- Tav. III: rappresentazioni del *Ratto di Elia*; da sinistra a destra:
 - o *Bibbia di Rochester* (1130 ca.), Canterbury, iniziale P;
Da PÄTCH, *La miniatura medievale*, p. 134, tav. 138.
 - o *Bibbia di Winchester*, iniziale P da II Re;
Da PÄTCH, *La miniatura medievale*, p. 135, tav. 141.
 - o *Bibbia di Dover* (metà XII secolo), Canterbury, iniziale P.
 - o Da http://www.mondes-normands.caen.fr/italie/cultures/gb_fr/6/pic6-10b.htm
[ultima consultazione: 20-02-2018].
- Tav. IV: gli antipodi secondo la *Topografia* di Cosma.
 - o *Sopra*: rappresentazione degli antipodi da un ms. della *Topografia Cristiana*; ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 9.28, f. 92v.
Da <http://www.ilcrepuscolo.altervista.org/php5/index.php?title=Immagine:Antipodi03.jpg> [ultima consultazione: 20-02-2018].
 - o *Sotto*: rappresentazione schematica dell’ecumene di Cosma Indicopleuste.
Da DESREUMAUX – SCHMIDT, *Moïse géographe. Recherches sur les représentations juives et chrétiennes de l’espace*, Paris, Vrin, 1988, p. 20.
- Tav. V: mappamondo di Hereford (1300 ca.), presso la Cattedrale di Hereford; grandezza: 158x133 cm.
Da <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Hereford-Karte.jpg>
[ultima consultazione: 20-02-2018].
- Tav. VI: rappresentazione de *La scala delle virtù* dall’*Hortus deliciarum* di Herrad di Hohenburg (XII secolo); da un disegno di A. de Bastard d’Estaing – copia da un ms. distrutto della Biblioteca municipale di Strasburgo – nel ms. London, The British Library, Add. 42497.
Da <https://catholic-link.org/8-facts-middle-ages-brilliant/>
[ultima consultazione: 20-02-2018].