

## ROSSANA GUGLIELMETTI

### Dalla *Visio Pauli* a Dante: la lunga storia dei viaggi nell'aldilà

Pur nella sua indiscutibile unicità, la *Commedia* reinterpreta generi e modelli preesistenti. Il Dante autore dichiara fin dal principio quali sono i suoi riferimenti fondanti, attraverso la celebre obiezione che il Dante personaggio rivolge a Virgilio in *Inferno* II, dopo avere scoperto che gli si prospetta un'esperienza privilegiata, quella di un viaggio nei i regni dell'aldilà. Nel suo discorso – volto a dichiararsi indegno di questo viaggio – Dante fa due allusioni molto precise: la prima a Enea, la seconda a Paolo.

Tu dici che di Silvio il parente,  
corruttibile ancora, ad immortale  
secolo andò, e fu sensibilmente.  
(...)

Andovvi poi lo Vas d'elezione,  
per recarne conforto a quella fede  
ch'è principio a la via di salvazione.

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enèa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.

[*If.* II 13-15, 28-33]<sup>1</sup>

Che cosa significa questa obiezione di Dante, che come sappiamo Virgilio respingerà? È il modo per segnalare al lettore che nella scelta della cornice letteraria del viaggio nell'aldilà vi è l'intento collocarsi in una doppia tradizione. Una, facilmente riconoscibile, è quella della catabasi classica, della discesa agli inferi che, come Enea, altri personaggi dell'antichità hanno compiuto (Teseo, Orfeo, Eracle, in certo senso Odisseo pur non entrando fisicamente). Essa, nella forma datale da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, è con evidenza un elemento che sostanzia soprattutto la topografia dell'*Inferno* e molti dei personaggi che vi si incontrano, specialmente nel ruolo di custodi; ma consegna a Dante anche una componente più profonda, di natura 'funzionale'. Tipico delle catabasi antiche era lo scopo pragmatico del viaggio, spesso realizzato nell'incontro del protagonista con interlocutori precisi: non – come sarà in chiave cristiana – un'edificazione morale del viaggiatore, ma la sottrazione agli inferi di una persona o un oggetto, oppure il colloquio con qualcuno che potrà dare informazioni decisive per la vita nell'aldilà (l'unica dimensione che realmente conta). Questo è chiaramente il modo con cui Virgilio usa questo motivo letterario, facendo sì che Anchise, profetizzando a Enea il futuro glorioso di Roma, esprima la visione politica che egli intende trasmettere attraverso il poema. Dante ne è perfettamente consapevole, e del resto anche la tradizione visionaria medievale prima di lui aveva saputo far tesoro di questa potenzialità militante della rivelazione ricevuta nell'altro mondo, come vedremo.

---

<sup>1</sup> Le citazioni della *Commedia* seguono il testo critico di Giorgio Petrocchi.

Se il senso e la dimensione del debito virgiliano sono ben chiari e universalmente riconosciuti dalla critica, più problematico e discusso è invece il riferimento a Paolo. A un primo livello, è ovvio il richiamo – infatti costante nei commenti all'*Inferno* – al cap. 12 della *Seconda epistola ai Corinzi*, nel quale san Paolo allude con pochi, criptici cenni ad un'esperienza di rapimento mistico che formalmente è attribuita a una terza persona, ma certo deve intendersi come propria:

<sup>2</sup>Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. <sup>3</sup>E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – <sup>4</sup>fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunciare.

Dunque un'esperienza estatica, limitata all'ambiente paradisiaco (il “terzo cielo”), ineffabile, che già di per sé potrebbe giustificare la menzione di Paolo come altro ‘viaggiatore dell'aldilà’. Il punto dibattuto è se Dante avesse in mente solo questo, nel momento in cui si metteva in relazione contemporaneamente con Enea e con Paolo. E la risposta che una lunga tradizione di studi ci permette ormai di dare è che no, il nome dell'Apostolo delle genti portava con sé altri sottintesi. Benché vari commentatori continuino a negarlo, come in un'ansia di non compromettere il Divino Poeta con una letteratura inferiore, Dante era certamente consapevole che accanto a *2 Corinzi* esisteva e sarebbe venuto alla mente dei suoi lettori un altro, ben più ricco racconto, che vedeva Paolo protagonista di un'esplorazione completa dei regni oltremondani. Si tratta di quella che abitualmente è chiamata *Visio Pauli*, dal titolo con cui più comunemente circolò in latino, o Apocalisse di Paolo, con riferimento al titolo dell'originale greco<sup>2</sup>. Come quest'ultimo suggerisce, lo scritto appartiene a quel genere apocalittico che conobbe ampio sviluppo nel periodo intertestamentario e nei primi secoli cristiani (dando luogo anche all'unica Apocalisse riconosciuta come canonica, quella di Giovanni): rivelazioni sui tempi messianici e sulle realtà escatologiche che si volevano concesse a personaggi autorevoli (Enoch, Isaia, san Pietro...), nelle quali trovava posto anche la descrizione della sorte ultraterrena dei giusti e dei dannati. Specialmente per i cristiani, in attesa della promessa della resurrezione e della vita eterna, narrazioni di questo tipo servivano a rispondere anche a una domanda divenuta urgente: lo stato delle anime dopo la morte. Dopo i primi decenni di diffusione del *kerygma* cristiano, diventa evidente il differimento della *parusia*, il ritorno di Cristo atteso come imminente dalle prime generazioni; i fedeli nel mentre muoiono senza vedere questo evento, e inevitabilmente si pone il problema di che cosa accada delle loro anime in quel tempo intermedio tra la morte individuale e il giudizio universale che arriverà alla fine dei tempi. Il genere apocalittico e poi delle visioni dell'aldilà risponderà a questa domanda.

Tra questi apocrifi, fu proprio quello con protagonista san Paolo, che al cenno di *2 Corinzi* dà ampio e fantasioso sviluppo narrativo, a conoscere la maggior fortuna in Occidente, grazie a una pressoché immediata traduzione latina che ne fece sostanzialmente l'archetipo di un intero genere letterario; ed è in questo genere che evidentemente Dante intende collocarsi.<sup>3</sup> Collocarsi a modo suo, superandolo come sempre, perché segno di ogni esperienza letteraria che Dante ha attraversato è la rivisitazione a un livello più alto di quanto ricevuto dalla tradizione. Al tempo stesso, è chiaro il suo profondo radicamento in questo genere, di cui raccoglie tutta l'eredità, sia in termini di *topoi*, ossia di motivi ricorrenti, sia in termini di funzioni. Motivi e funzioni che si accumularono e articolano

---

<sup>2</sup> Sul problema della data e del contesto di composizione del testo greco cfr. almeno PIERLUIGI PIOVANELLI, *Les origines de l'Apocalypse de Paul reconsidérées*, “Apocrypha 4”, 1993, pp. 25-64 e CLAUDE CAROZZI, *Eschatologie et au-delà : recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence 1994 (che pubblica anche due delle versioni latine estese). Il testo latino, nella sua articolazione redazionale complessa e mutevole nel tempo, è stato edito più volte, affiancando più versioni: cfr. THEODORE SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli : The History of the Apocalypse in Latin Together with Nine Texts*, London 1935; il volume di Carozzi appena citato; THEODORE SILVERSTEIN, ANTHONY HILHORST (ed.), *Apocalypse of Paul : A New Critical Edition of Three Long Latin Versions*, Genève 1997; LENKA JIROUŠKOVÁ (ed.), *Die Visio Pauli : Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter unter Einschluss der altschechischen und deutschsprachigen Textzeugen*, Leiden-Boston 2006.

<sup>3</sup> Per una panoramica sul genere visionario, punto di riferimento imprescindibile è CLAUDE CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine: V<sup>me</sup>-XII<sup>me</sup> siècle*, Roma 1994; utili anche JACQUES LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982; e ALISON MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma 2013.

lungo secoli, in decine di racconti visionari strutturati e autonomi, come anche di inserti occasionali in opere di altra natura (storiografiche, agiografiche, omiletiche...).

Sarà uno di questi *topoi* approdati anche alla *Commedia* a guidarci nella storia del genere e delle sue diverse declinazioni e sfaccettature, ossia il motivo dell'immersione graduale dei dannati. Pur presente anche altrove nell'*Inferno*, la pena dell'immersione in un liquido per sua natura afflittivo trova la sua versione più compiuta e precisa nel canto XII, nel primo girone del settimo cerchio, nel quale sono puniti i violenti contro il prossimo (omicidi o predoni). I dannati, sotto la sorveglianza dei Centauri, giacciono in un fiume di sangue bollente – la rilettura dantesca del virgiliano Flegetonte – a livelli diversi in ragione della gravità delle loro colpe:

Or ci movemmo con la scorta fida  
lungo la proda del bollor vermiglio,  
dove i bolliti facieno alte strida.

Io vidi gente sotto infino al ciglio;  
e 'l gran centauro disse: «E' son tiranni  
che dier nel sangue e ne l'aver di piglio.  
(...)

Poco più oltre il centauro s'affisse  
sovr' una gente che 'n fino a la gola  
parea che di quel bulicame uscisse.

Mostrocci un'ombra da l'un canto sola,  
dicendo: «Colui fesse in grembo a Dio  
lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola».

Poi vidi gente che di fuor del rio  
tenean la testa e ancor tutto 'l casso;  
e di costoro assai riconobb' io.

Così a più a più si faceva basso  
quel sangue, sì che cocea pur li piedi;  
e quindi fu del fosso il nostro passo.

[*If.* XII 100-105, 115-126]

Come spiega il centauro Nesso, i primi dannati che si incontrano, immersi fino all'altezza delle ciglia, sono i tiranni, vale a dire coloro che hanno versato sangue e depredato i beni altrui più di chiunque altro. Il livello successivo è quello dell'immersione fino alla gola, destinato alla categoria degli assassini potremmo dire più 'occasional', figura esemplare dei quali è Guido di Montfort, che pochi decenni prima aveva ucciso il cugino del re d'Inghilterra colpendolo al cuore in chiesa; cuore che ancora si venera a Londra, sul Tamigi. A seguire, dannati che emergono dal sangue anche con tutto il busto, fino ad arrivare a essere lambiti dal fiume ribollente solo all'altezza dei piedi, in una progressione inversa che rispecchia la minor gravità della colpa.

Di nuovo, se cerchiamo che cosa dicano dell'episodio i commenti al canto XII, troviamo immediatamente citato, com'è ovvio, il VI libro dell'*Eneide*, per quel Flegetonte fiume di fiamme che circonda le mura del Tartaro; di esso, tuttavia, Dante sfrutta qui poco più che il nome. Da dove gli viene tutto il resto della rappresentazione? Dall'intera tradizione visionaria, a partire dal suo modello primo, la *Visio Pauli*. Giunto a visitare l'inferno dopo un lungo percorso attraverso le sfere celesti, quindi i luoghi deputati ai giusti, l'Apostolo assiste fra l'altro a questa scena<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Traduzione mia, sulla base del testo latino edito da CAROZZI, *Eschatologie et au-delà...* cit.

E vidi lì un fiume ardente di fuoco e, entrato, c'era una moltitudine di uomini e donne immersa fino alle ginocchia e alcuni uomini fino all'ombelico, altri fino alle labbra, altri ancora fino ai capelli; interrogai l'angelo e chiesi: «Signore, chi sono costoro nel fiume di fuoco?». Rispose l'angelo: «Quelli né caldi né freddi, che non sono stati trovati nel numero dei giusti né in quello degli empi. Questi infatti spesero il loro tempo sulla terra dedicando qualche giorno alle preghiere, ma altri al peccato e alla fornicazione fino alla morte». E domandai: «Signore, chi sono costoro che sono immersi fino alle ginocchia?». Mi rispose: « Sono quelli che appena usciti di chiesa si danno a chiacchiere vuote. Invece questi immersi fino all'ombelico sono quelli che dopo aver fatto la comunione con il corpo e il sangue di Cristo vanno e si danno alla fornicazione, e non hanno smesso di peccare fino alla morte. Quelli immersi fino alle labbra sono i detrattori che si riuniscono nella chiesa di Dio; quelli immersi fino alle sopracciglia sono quelli che amano la malignità e agiscono per il male del loro prossimo».

L'angelo sostanzialmente spiega che l'immersione è commisurata alla gravità dei peccati; possiamo anche, fra l'altro, riconoscere come i primi germogli del concetto di contrappasso, per esempio nel legare la fornicazione all'immersione fino all'ombelico, i peccati commessi tramite la parola all'immersione fino alla bocca, o la malevolenza verso il prossimo all'immersione fino agli occhi, attraverso i quali passa l'invidia.

È insomma la *Visio Pauli* che ha fondato questo *topos*, come ha fondato il genere stesso. Un genere che evolve, dapprima, attraverso racconti – più o meno estesi – inseriti in opere di altra tipologia: epistole, scritti storiografici, vite di santi. Meritano di essere citati in particolare i *Dialogi* di Gregorio Magno, che nel IV libro dedicato a tracciare una concezione dell'aldilà teologicamente accettabile propongono svariati episodi di descrizione di realtà infernali e purgatoriali, destinati a restare un punto fermo nell'immaginario successivo<sup>5</sup>. A partire dall'VIII secolo, tuttavia, il genere si fa anche autonomo, con le prime visioni che costituiscono opere a sé stanti. Lungo questo processo, va notato, cambia il tipo di protagonista: non più un apostolo o padre veterotestamentario come negli apocrifi, talvolta ancora un santo ma per lo più un uomo umile, un semplice monaco se non un laico per il quale la visione diventa anche un'occasione penitenziale. Il protagonista, dunque, non è più soltanto qualcuno la cui santità è fuori discussione e cui Dio concede il privilegio del viaggio nell'aldilà perché possa ammaestrare gli altri cristiani, ma diventa un personaggio che per primo ha bisogno di una sua redenzione e porta questa testimonianza ad altri, che proprio per questo possono fra l'altro immedesimarsi in lui e in questo suo percorso di riscatto spirituale. Il genere delle visioni ha infatti una palese funzione pedagogica, come alcune di esse dichiarano fin dal prologo in termini molto schietti. Non vi è niente di più efficace per ottenere un buon comportamento da parte dei cristiani – spiegano – che terrorizzarli con la prospettiva di tormenti spaventosi nell'inferno o piuttosto incoraggiarli con la prospettiva di meravigliose gioie da raggiungere nel paradiso.

Un altro elemento che accomuna le visioni successive alla *Visio Pauli*, dove l'Apostolo coincideva con il narratore stesso, è quello della mediazione redazionale. La cornice è normalmente una morte apparente dalla quale il visionario si risveglia, raccontando la sua esperienza a un'altra persona – un chierico o monaco, spesso in ruoli di responsabilità, che possa dare quindi un'autorevolezza al suo resoconto –, ed è quest'ultima a darle forma scritta, nel doppio ruolo di redattore e testimone della veridicità dell'esperienza stessa.

Il contesto geografico che soprattutto contribuisce allo sviluppo del genere nell'Alto Medioevo (e manterrà una sua speciale prolificità anche nei secoli successivi) è quello insulare: sono autori irlandesi e anglosassoni a praticarlo con gli esiti più importanti e strutturati, creando modelli efficaci nel rilanciare questa forma letteraria anche nel resto dell'Europa latina. Uno su tutti, Beda, con i racconti visionari inseriti nella sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*<sup>6</sup>. Il più importante fra questi, la visione di Drithelm, offre peraltro la più nitida rappresentazione della concezione

<sup>5</sup> Il testo, con traduzione italiana, si può leggere in: SALVATORE PRICOCO, MANLIO SIMONETTI (ed.), Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli*, Milano 1992.

<sup>6</sup> Edizione di riferimento, con traduzione italiana, è: MICHAEL LAPIDGE, PAOLO CHIESA (ed.), Beda, *Storia ecclesiastica degli Angli*, 2 voll., Milano 2008-2010.

quadripartita dell'aldilà dominante nel Medioevo, per cui a una regione purgatoriale dove le anime colpevoli ma non dannate sono tormentate si affianca anche una regione amena, benché ancora priva della visione di Dio, destinata alle anime virtuose ma non perfette in attesa di accedere al paradiso.

È però a un altro autore dell'VIII secolo che ci rivolgiamo per proseguire nel nostro percorso sul motivo dell'immersione graduale: Wynfrith (che prese il nome latino di Bonifacio), il più importante missionario anglosassone sul Continente nonché collaboratore di Pipino il Breve nella riforma della chiesa franca. Una sua epistola riporta la visione di un monaco dell'abbazia di Wenlock (oggi nello Shropshire), nella quale ricompare il nostro fiume<sup>7</sup>:

Vedeva anche un fiume di fuoco e pece che ribolliva e ardeva, uno spettacolo veramente spaventoso e raccapricciante. Sopra c'era un ponte di legno, al quale le anime sante e gloriose si affrettavano desiderose di passare sull'altra riva. E alcune, senza la minima esitazione, passavano di là, altre invece scivolando dal ponte cadevano nel fiume infernale, e alcune erano immerse quasi interamente, altre solo in parte, per esempio alcune fino alle ginocchia, alcune fino alla vita, alcune fino alle ascelle.

A prima vista parrebbe la stessa situazione della *Visio Pauli*, solo arricchita del motivo complementare del ponte probatorio già introdotto nella topica del genere da Gregorio Magno. Un ponte dalle lontane origini orientali, la cui funzione è mettere alla prova le anime: quelle degne di passare al regno paradisiaco lo oltrepassano senza difficoltà, mentre alle indegne tocca la caduta ora in un fiume di fuoco, ora in un baratro infestato di mostri, comunque in un luogo di tormento. In realtà, in questo caso il passaggio per il ponte cambia il registro e il ruolo del fiume, in quanto – come poi si preciserà – queste anime immerse per gradi diversi a seconda della gravità del peccato stanno scontando una purificazione, che le porterà a fuoriuscire risalendo la riva dalla parte opposta, divenute degne del paradiso. In sostanza dunque, per usare un termine che Wynfrid ancora non avrebbe adottato, questo fiume è un purgatorio.

È opportuno soffermarsi su questo punto. Noi siamo molto condizionati dalla visione che soprattutto Jacques Le Goff, nella sua celebre ricostruzione della storia del 'terzo regno' dell'aldilà, ci ha trasmesso di questo luogo: l'idea cioè di una nascita piuttosto tardiva, consolidatasi solo nel XII secolo prima della consacrazione dottrinale nel 1274. Tuttavia, se è vero che la trasformazione dell'*ignis purgatorius* di ascendenza paolina<sup>8</sup> in una definizione che lascia l'aggettivo come sostantivo autonomo appare così tardi, il concetto in sé di un luogo di sofferenza espiatoria è quasi sempre esistito. Già nei primissimi secoli cristiani al tempo intermedio fra la morte dell'individuo e il giudizio finale vediamo associata questa opportunità di purificazione, ed uno degli sviluppi più caratteristici del genere visionario è proprio contribuire a dar forma sempre più definita allo spazio dove essa avviene, narrando di tormenti e luoghi a ciò deputati. Tormenti e luoghi che, nati con una caratterizzazione pienamente infernale e spesso non ben distinti topograficamente dall'inferno vero e proprio né strutturati in un insieme coerente, acquistano funzione diversa. Il modo in cui sono concepiti è infatti molto lontano da come noi tendiamo a immaginarli pensando a Dante, per cui il purgatorio è nettamente distinto dal regno della dannazione, sereno pur nell'asprezza delle sue pene, caratterizzato dalla preghiera e dall'armonia, abitato da rassicuranti angeli. Ma questa è innovazione di Dante. Il purgatorio delle visioni precedenti risente invece di un condizionamento biblico, ossia del modo come i lettori della Vulgata hanno avuto accesso al Salmo 86, il cui versetto 13 *eruiisti animam meam de inferno inferiori* suggeriva che gli inferni fossero due; l'espressione ebraica originaria significava 'dal profondo dell'inferno' ma così tradotta in latino, per ovvia deduzione, ha

---

<sup>7</sup> Testo latino e traduzione dell'epistola 10 sono accessibili nell'antologia: MARIA PIA CICCARESE (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze 1987, da cui citiamo. L'edizione di riferimento per il latino, ivi riprodotta, si legge in *Epistolae Merovingici et Karolini Aevi*, I, Berlin 1892 (MGH Epistolae III).

<sup>8</sup> La nozione di un passaggio attraverso il fuoco come purificazione che permette l'accesso alla salvezza eterna dipende da una breve allusione nella *Prima lettera ai Corinzi* (3, 13-15); il linguaggio teologico vi si riferisce con l'espressione *ignis purgatorius*, che a sua volta dà origine, in testi del XII secolo, al sostantivo con cui si designa il luogo deputato a tale purificazione.

condotto a pensare che esistesse un livello inferiore dell'inferno – quello della dannazione vera e propria – ma anche un livello superiore, sede di tormenti terribili ma temporanei, volti appunto alla purificazione delle anime.

Aver introdotto la 'terza via' di una purgazione dopo la morte è un utile strumento per la pastorale della Chiesa: se i peccatori non si sentono già ormai perduti per la salvezza ma possono contare su un recupero oltre il tempo e i mezzi di questa vita, più facilmente si affideranno alla mediazione ecclesiastica per essere guidati in questa espiazione, che comincia in vita ma si completerà poi. Vi è inoltre un risvolto affettivamente importante per i sopravvissuti al defunto, cui è offerta la possibilità di contribuire alla sua salvezza con elemosine, messe e preghiere di suffragio, a loro volta guidati dai loro sacerdoti. L'importanza che questa idea assume nella pastorale ha il suo perfetto *pendant* nel fatto che le visioni dell'aldilà sviluppano sempre di più proprio questa parte purgatoriale, a scapito della descrizione del vero inferno e del paradiso (a volte persino del tutto assenti dal quadro, come realtà inaccessibili dal visionario).

Vi è poi un altro sviluppo interessante che il genere attraversa e di cui si ha un esempio ancora nella narrazione di Wynfrith. Il monaco protagonista assiste alla scena della morte e dannazione del re di Mercia (uno dei regni anglosassoni del tempo) – fra l'altro raccontata come fosse una profezia dell'evento, retrodatando l'epoca dell'esperienza del protagonista nell'aldilà: un espediente molto simile a quello che usa Dante nel celebre episodio di Niccolò III in *Inferno* XIX, quando fa annunciare al papa già dannato il prossimo arrivo nella bolgia dei simoniaci di Bonifacio VIII, ancora vivente nel 1300, anno fittizio del viaggio. Al di là di questo dettaglio, tuttavia, ciò che conta è come le visioni comincino a popolarsi non più solo di categorie astratte di peccatori ma anche di personaggi reali, anche importanti (come un sovrano), con una conseguenza di grande rilievo: il visionario, in tal modo, non è più soltanto spettatore della struttura dell'aldilà e latore di ammonimenti morali generali, ma diventa il testimone delle sorti individuali di precise persone. La visione cristiana, così, torna in un certo senso a saldarsi con quella che era una funzione della catàbasi classica, come accennavamo all'inizio, vale a dire la dimensione politica, perché se il viaggiatore nell'aldilà ha la possibilità di assistere al giudizio divino emesso nei confronti di sovrani, potenti, alti ecclesiastici, significa che è abilitato da Dio a trasmettere un messaggio sul governo temporale o spirituale del mondo. In altri termini, chi redige una visione trova tramite questa finzione letteraria il modo più efficace di accreditare il proprio giudizio sulla realtà e sul presente, conferendogli l'autorevolezza di una sentenza divina.

Ho parlato di finzione, come noi oggi vediamo simili racconti, ma va ricordato che i loro lettori e ascoltatori credevano per lo più alla verità di queste esperienze. Lo strumento politico che essi rappresentavano era efficace al punto che in età carolingia noi troviamo ormai esclusivamente visioni scritte in questa chiave politica, nelle quali si esprimono precisi giudizi sul comportamento di Carlo Magno, Ludovico il Pio e altri imperatori (puniti nell'aldilà o minacciati di punizione), nonché su quali dovrebbero essere gli orientamenti di riforma dell'impero stesso o addirittura su questioni di successione al trono. Assistiamo ai primi esperimenti di qualcosa che per Dante sarà essenziale: il ruolo politico e profetico del visionario, quale tramite appunto del giudizio divino di cui è informato per una rivelazione diretta, che lo pone da questo punto di vista al di sopra anche dell'autorità ecclesiastica.

In una di queste visioni caroline ritroviamo il nostro tema del fiume. Si tratta di quella attribuita a Carlo il Grosso, ultimo degli imperatori a tentare, negli anni '80 del IX secolo, la riunificazione dei territori un tempo governati da Carlo Magno (il testo mira in particolare a sostenere uno degli eredi in lizza). In questo caso il motivo prende la forma di paludi e fiumi dove scorrono metalli fusi<sup>9</sup>:

E così salimmo per montagne di fuoco altissime, dalle quali nascevano paludi e fiumi incandescenti e ogni genere di metallo ribollente, dove incontrai innumerevoli anime di uomini e principi di mio padre

---

<sup>9</sup> Traduzione mia sulla base del testo latino edito in: FRANCO CAVAZZA, *La Visio Karoli* (Crassi), *gli excerpta historica (pertinenti ai Carolingi) e il poemetto «Cesar tantus eras» nel Codex Oxoniensis, Bodleian Library, Ms. Lat. class. D. 39 (L)*, "Sileno. Rivista di studi classici e cristiani 25", 1999, pp. 21-50.

e dei miei fratelli, alcune precipitate lì fino ai capelli, altre fino al mento, altre fino all'ombelico, e gridarono verso di me tra i lamenti: «Da vivi ci piaceva, con te, con tuo padre e con i tuoi fratelli e i tuoi zii, far guerra, uccidere e saccheggiare per amore dei beni terreni. Per questo siamo tormentati in questi fiumi ribollenti e nei diversi metalli».

Il protagonista incontra dunque l'élite di corte, l'establishment che circondava il padre, afflitto di nuovo da un'immersione graduale. Qual è il peccato per il quale queste anime sono così tormentate? Se volessimo parafrasare la spiegazione che essi rivolgono a Carlo, costoro sono i violenti contro il prossimo e i suoi beni, esattamente la categoria alla quale Dante assegna la stessa pena. Inevitabile chiedersi se sia una coincidenza fortuita o se questo antecedente carolingio gli fosse noto. Senza che si possa dare una risposta sicura, va detto che la *Visio Karoli Crassi* fu uno dei testi più diffusi, grazie anche al fatto di essere incorporata in più opere storiche e enciclopediche<sup>10</sup>: uno dei testi, pertanto, cui Dante aveva ogni opportunità di accedere.

Dopo queste reinterpretazioni caroline in chiave politica, il genere delle visioni continua a svilupparsi fino a toccare il suo culmine nel XII secolo. Non solo si redigono numerosi resoconti visionari, ma essi per lo più diventano molto più estesi, narrativamente raffinati, efficaci. È il momento della maturità di questa tradizione, che continua a ereditare dei *topoi* consolidati ma sa anche rinnovarli, elaborare soluzioni creative sia nella configurazione dei luoghi ultraterreni sia nelle interazioni dei protagonisti con le loro guide e i personaggi che incontrano, insomma sfruttare il potenziale di questa tipologia letteraria sotto ogni profilo.

Uno di questi racconti è il *Tractatus de purgatorio sancti Patricii* di Enrico di Saltrey<sup>11</sup>, distinto dal fatto eccezionale che non si tratta di una visione propriamente detta, in quello stato di morte apparente che funge abitualmente da cornice, ma di un percorso che il protagonista, il cavaliere irlandese Owen, compie in vita e con il proprio corpo. Egli accede a un purgatorio sotterraneo donato agli uomini da san Patrizio e collocato su un'isola del Lough Derg, in Irlanda, nel quale potrà espiare tutte le sue colpe per uscire purificato e trascorrere poi il resto della sua vita in santità. Fra le diverse categorie di anime sofferenti ne incontra alcune immerse in fosse, ennesima rivisitazione del motivo del fiume:

Tutte le fosse erano piene di liquidi e di metalli ribollenti, nei quali stava immersa una moltitudine di dannati dei due sessi e di diverse età. Alcuni vi erano immersi completamente, altri fino alle sopracciglia, altri fino agli occhi, o alle labbra, o al collo, o al petto, o all'ombelico, o al femore, o alle ginocchia, o alle tibie; alcuni vi erano tenuti per un solo piede, altri per le due mani o una soltanto. E tutti per il dolore urlavano e piangevano.

Si può notare come il *topos* viene elaborato fino alle sue estreme conseguenze, con un'enumerazione di parti del corpo mai prima così articolata: un esempio, come si diceva, della volontà di questi autori di mettersi alla prova in esercizi di 'variazione sul tema'. Più interessante, tuttavia, abbandonando a questo punto il motivo che ci ha fin qui guidati, è considerare un altro degli spazi incontrati dal cavaliere:

Questo campo era pieno di gente dei due sessi e di diverse età, e tutti erano inchiodati al suolo. Sopra alcuni di loro stavano draghi fiammeggianti, che con denti infuocati li laceravano, come se volessero mangiarli. Altri avevano intorno al collo o alle braccia o a tutto il corpo serpenti fiammeggianti che affondavano la testa nei petti di quegli infelici, e ne trafiggevano il cuore con un aculeo infuocato. Rospi di incredibile grandezza e quasi fatti di fuoco sedevano sui petti di alcuni infelici e, conficcandovi i loro orribili artigli, cercavano di strappare i loro cuori.

---

<sup>10</sup> Essa è riprodotta fra l'altro nella più diffusa summa enciclopedica bassomedievale, lo *Speculum Maius* del domenicano Vincenzo di Beauvais, composto alla metà del Duecento, e nei *Gesta regum Anglorum* dello storico inglese Guglielmo di Malmesbury, risalenti agli anni '20-'30 del XII secolo.

<sup>11</sup> Un'edizione con traduzione italiana del testo è quella curata da GIOVANNI PAOLO MAGGIONI, in *Il Purgatorio di san Patrizio: documenti letterari e testimonianze di pellegrinaggio (secc. XII-XIV)*, Firenze 2018. Da questa sono ripresi i passi citati di seguito.

Quei miseri che erano tormentati in questo modo non cessavano mai di piangere e urlare. E i diavoli, correndo tra loro e sopra di loro, li flagellavano violentemente.

Anime inchiodate al suolo. Spontaneo pensare a *Inferno* XXIII 109-126, dove si spiega che gli ipocriti, avanzando gravati del peso intollerabile delle loro cappe, calpestano Anna e Caifa crocifissi a terra, come furono responsabili della crocifissione di Cristo. Tutta la scena che segue, invece, in cui si descrivono rettili e rospi che avviluppano le anime e le straziano affondando i loro artigli e denti, evoca quanto Dante racconta proprio nei due canti seguenti, quelli dedicati ai ladri. Ladri tormentati da rettili che li inseguono, li avvincono e mordono, e innescano così una spaventosa metamorfosi che fa del dannato stesso un rettile, prima del ritorno alla forma umana in un eterno ciclo di tortura. La coincidenza (anche sul piano della consecutività delle due situazioni) è tra quelle che sono state sottolineate a sostegno dell'ipotesi che il poeta possa aver tratto ispirazione dal *Purgatorium Patricii* per la concezione della pena dei canti XXIV-XXV, accanto ai modelli classici dati da Lucano e Ovidio e espressamente citati in una sfida letteraria. D'altra parte, le immagini di intreccio e compenetrazione fra membra umane e rettili non possono non ricordare anche una fonte figurativa, la rappresentazione musiva dell'inferno nel Battistero di San Giovanni di Firenze, opera di Coppo di Marcovaldo<sup>12</sup>: tutt'attorno al Lucifero centrale (non a caso, un Lucifero dotato di tre fauci per sbranare dannati, quello centrale nella stessa posizione di Giuda), rospi enormi, serpenti e lucertoloni azzannano figure umane, una delle quali addirittura è inghiottita da un rospo fino alle ascelle, tanto che i due appaiono ormai un'unica creatura ibrida. Non ho esitato a usare la parola fonte perché il Battistero è uno dei luoghi che Dante ha frequentato certamente e questo mosaico è stato completato durante la sua infanzia. Se siamo costretti a sospendere il giudizio su tante possibili fonti letterarie, che non possiamo provare che abbia letto e sfruttato direttamente, almeno di questa siamo sicuri.

Se dunque è lecito sospettare che l'artista abbia suggerito a Dante l'idea di fondo della pena dei ladri, Coppo, quanto a lui, avrà preso spunto dalla scena del Purgatorio di san Patrizio? E Dante si è ispirato solo a Coppo oppure sia al mosaico che alla visione? Su questo terreno diventa più difficile dare delle risposte univoche, poiché si pone un problema che non è solo del genere visionario, ma trasversale a molti altri generi della letteratura medievale: il problema dell'intreccio di possibili fonti di natura differente, letterarie, iconografiche ma anche appartenenti a un terzo universo, per forza di cose sfuggente, che è quello della trasmissione orale. Se noi possediamo ancora almeno parziale testimonianza di quanto veniva rappresentato dagli artisti e veniva scritto, riusciamo a cogliere poco più che qualche traccia indiretta di quanto veniva raccontato (in famiglia, nelle piazze, dai pulpiti delle chiese); eppure, nella vita della maggior parte delle persone l'oralità era il canale preponderante di diffusione delle informazioni, delle storie e leggende, nonché di tutto ciò che formava il fantasioso immaginario dell'aldilà (e da questo punto di vista parte importante di tale trasmissione orale sono i predicatori, consapevoli dell'efficacia del tema della dannazione e della beatitudine per ammaestrare il popolo cristiano).

È questo intreccio inestricabile che fa sì, ad esempio, che nel Monastero di San Francesco di Todi a metà del Trecento qualcuno abbia rappresentato il purgatorio mescolando una scena tratta dal Purgatorio di san Patrizio (il santo che ammette il visitatore attraverso il suo pozzo) e spazi di pena che in parte appaiono ispirati invece a un'altra delle grandi visioni del XII secolo, quella di Tnugdál (di nuovo con protagonista un cavaliere irlandese e la più diffusa in tutta Europa). Non solo: il visitatore non reca il nome di Owen come nel racconto di Enrico di Saltrey, ma è identificato da una didascalia come *Dominus Nicolaus*, ossia il nome con cui Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea* aveva sostituito quello originale, nel riprodurre il racconto (trasformando così il capitolo della

---

<sup>12</sup> La coincidenza è già stata notata anche nello studio di LAURA PASQUINI «*Pigliare occhi, per aver la mente*». Dante, la «*Commedia*» e le arti figurative, Roma 2020, prezioso repertorio di fonti iconografiche che Dante ebbe o poté avere occasione di conoscere.



*Legenda aurea* in un episodio di tradizione indiretta del testo di Enrico)<sup>13</sup>. Riprova appunto di come fonti e influssi letterari e iconografici si sovrapponevano e intersecassero, ripetendo motivi consolidati e dando origine a motivi nuovi.

Se vogliamo figurarci come un uomo del Trecento potesse immaginare l'aldilà, insomma, dobbiamo tenere a mente un insieme di fattori che potremmo così riassumere. Una matrice più antica, la *Visio Pauli* (già crogiolo di fonti giudeo-cristiane, classiche, ellenistiche e non solo), genera una tradizione letteraria, quella delle visioni propriamente dette (comprese le molte rielaborazioni medievali della *Visio Pauli* stessa); nel suo sviluppo, questa assorbe e inventa ulteriori spunti e interagisce nei due sensi con immagini e idee che passano invece attraverso sia l'oralità, sia la tradizione figurativa. Il continuo interscambio e intreccio fra i tre canali fonda e forma l'immaginario medievale dell'aldilà e quindi l'immaginario che Dante riceve dalla sua cultura e sul quale costruisce la *Commedia*.

Ad esso le visioni del XII secolo danno un vigoroso contributo, grazie alle loro fantasiose invenzioni, così come rinnovano e raffinano il genere a livelli più profondi. Sul piano topografico, gli spazi purgatoriali piuttosto confusi dell'Alto Medioevo evolvono in un purgatorio più nitidamente delimitato e identificato, sia nella sua parte afflittiva che nel simmetrico 'paradiso di attesa' (fra l'altro con riferimento, più volte, a un luogo montuoso, come poi sarà in Dante che sostanzialmente unifica i due elementi della precedente quadripartizione).

Nei testi di quest'epoca matura inoltre una classificazione dei peccati attenta non solo alla moralità più 'privata', ma sempre più interessata a una dimensione interpersonale, ossia all'impatto che determinati comportamenti negativi hanno sul prossimo e sulla società nel suo insieme; peccati dunque di natura civica, politica, ecclesiastica, in linea peraltro con quella funzione politica delle visioni di cui si è parlato. In alcuni si constata anche quell'attenzione per le dinamiche interiori che segna in ogni ambito la letteratura dell'epoca, di pari passo con una pastorale sempre più capace di addentrarsi nell'analisi dei diversi peccati e della vita spirituale degli individui, che mira alla direzione del singolo nella specificità della sua esperienza e delle sue attitudini, invece di applicare schemi penitenziali impersonali: così, oltre alla descrizione di categorie generiche di peccatori (i ladri, i lussuriosi...), acquista spazio l'incontro con persone reali, spesso contemporanee e vicine al visionario, di cui si raccontano la storia e i moti della coscienza.

Proprio da questo modo più interiorizzato di vivere il concetto di colpa e di penitenza trae nuova linfa anche la resistenza contro una concezione troppo materiale dell'aldilà, che attraversa tutto il cristianesimo medievale ma senza riuscire a prevalere. Vi sono voci che sottolineano come l'inferno e il paradiso si dovrebbero immaginare come condizioni di estrema sofferenza o estrema gioia psicologica, più che come luoghi nei quali si esperisce fisicamente il massimo dolore o il massimo piacere possibile. Le visioni – ed è ovvio, perché non potrebbero esistere altrimenti – sono tutte orientate sul materialismo più accentuato; ma anche la produzione teologico-pastorale finisce con l'abbracciare questo punto di vista e affermare che accanto all'aspetto spirituale delle pene o della beatitudine è ugualmente presente quello corporeo, per quanto in una fisicità diversa da quella del mondo terreno.

Dopo l'ultima di queste grandi visioni (quella di Thurkill, del 1206)<sup>14</sup>, in latino la storia del genere si interrompe: fors'anche perché con esse aveva raggiunto il suo culmine, ma probabilmente ancor più perché a quest'altezza cronologica acquista sempre maggior importanza ed efficacia la trasmissione del patrimonio letterario e narrativo (specie in campi come questo) tramite le lingue volgari. Numerosi sono infatti dal XIII secolo i volgarizzamenti delle visioni latine precedenti, cui si affianca una produzione in vernacolo di nuovi testi visionari (come quelli di Giacomino da Verona o Bonvesin della Riva), nonché di racconti più nettamente allegorici, che abbandonano

---

<sup>13</sup> Jacopo introduce una sua versione rielaborata del *Tractatus* nel cap. XLIX, dedicato a san Patrizio: cfr. GIOVANNI PAOLO MAGGIONI (ed.), Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 2 voll., Firenze 2007, pp. 368-372 (riprodotto e commentato anche in MAGGIONI, *Il Purgatorio* cit.).

<sup>14</sup> Edita da PAUL GERHARD SCHMIDT, *Visio Thurkilli relatore, ut videtur, Radulpho de Coggeshall*, Leipzig 1978.

ormai la convenzione della realtà del viaggio e della mediazione del testimone-redattore; narratore e viaggiatore finiscono col coincidere, proprio come avviene nella *Commedia* stessa.

Quando Dante – come si diceva all’inizio – sceglie proprio questo genere, questa cornice letteraria per esprimere nel modo più compiuto il suo messaggio per gli uomini del suo tempo ha alle spalle tutto questo: descrizioni di ogni tipo di luoghi (pozzi infuocati, fiumi di fuoco pece e metalli, fucine demoniache, valli ghiacciate, monti, giardini edenici, sfere celesti, città e chiese trasfigurate in edifici paradisiaci...); rappresentazioni di decine di pene o di condizioni felici; un’integrazione già molto sviluppata tra categorie più astratte e personaggi individualizzati che diventano singoli esseri umani con una loro storia; la stratificazione di funzioni che le visioni hanno assunto, fino a quella – forse per lui la più importante – di strumento profetico di giudizio e di orientamento del presente.

Per leggerlo più a fondo, dunque, è necessario inseguire sempre la dialettica tra Enea e Paolo, non dimenticare la tradizione visionaria a favore di Virgilio come anche delle fonti teologiche ‘alte’; perché ci poniamo in condizione di circoscrivere e misurare in tutta la sua grandezza l’apporto originale di Dante solo se abbiamo prima riconosciuto quanto invece è un portato di modelli precedenti e come egli lo abbia trasformato. Ignorare il mondo delle visioni in quanto troppo basso per lui, non all’altezza del suo genio – come certe voci critiche tendono a suggerire – rischia di precludere una parte non ininfluente della nostra comprensione della sua opera; certamente e incommensurabilmente superiore, ma nondimeno nutrita anche di questa fantasiosa tradizione.