

MATTEO MASELLI

«VENNE A LA PORTA, E CON UN VERGHETTA / L'APERSE»:
L'ARMA ANGELICA E LA *CONVERSIO* SPIRITUALE NELLA *COMMEDIA*

1. Risemantizzare l'arma

Quando Gian Roberto Sarolli nella densa e dotta introduzione ai *Prolegomena alla Divina Commedia* (1971) scriveva di una «appercepita complessità dei problemi»¹ danteschi si riferiva a quella *intentio Dantis* con la quale il poeta ha predisposto la narrazione del suo *opus magnum*. Se la *Commedia* può bene o male essere inclusa entro specifici schemi narrativi – non da ultimo in quello della *quête* della poesia medievale – la costante risemantizzazione delle immagini dantesche, tratto consequenziale a quella *intentio* di cui sopra, complica tuttavia un quadro interpretativo che tormenta medievisti e dantisti fin dalla prima diffusione dei commenti al poema divino. In altre parole, nella *Commedia* un'immagine, sia questa un personaggio, un oggetto o persino un semplice gesto, se evidenziata da Dante, non solo può cambiare valore in base al contesto d'impiego ma, nel momento in cui si manifesta, la sua forma convenzionale può addirittura subire una trasformazione valoriale e nel nuovo formato incidere attivamente sulla narrazione. Proprio su questa seconda eventualità si concentrerà il presente lavoro. Tuttavia, è bene accennare anche al primo caso di risemantizzazione poiché questo prepara teoricamente alla materia di studio qui discussa.

Quale esempio dell'ambivalenza del significato di un oggetto in base alla sua modalità d'uso, in linea con la tematica del volume a cui afferisce questo scritto, viene subito in mente una delle più archetipiche armi medievali qual è la «spada lucida e aguta» (*Purg.* XXIX, 140)².

¹ GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, p. LXVI.

² Qui e altrove i versi della *Commedia* sono tratti da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di GIORGIO PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994.

L'immagine ritorna più volte nella *Commedia* e a ogni apparire, a causa della volontà dell'autore di rendere l'oggetto co-partecipe nella trasmissione di un messaggio costantemente diverso, assume una funzione differente con riferimento a un esteso campionario di significati. Si va dalla funzione iconoclasta della spada impugnata con ferma eleganza da Omero «poeta sovrano» in *Inf.* IV, 86-88, all'oggetto con funzione punitiva come nel caso del diavolo che con decisi fendenti lacera il corpo dei seminatori di discordie in *Inf.* XXVIII, 37-39; o ancora, alla funzionalità sacrale dell'arma dell'angelo guardiano del secondo regno che in *Purg.* IX incide con essa le sette P penitenziali sulla fronte di Dante o, nel canto precedente, alle spade infuocate e dalla punta mozza brandite con intento difensivo – visivamente mai realmente utilizzate – contro la biscia demoniaca dai due angeli della valletta dei principi.

Già questi ultimi due casi, ma in realtà lo stesso potrebbe dirsi anche per i primi, lasciano intravedere quella complessità di lettura sottesa all'incidenza che l'oggetto ha nell'interpretazione complessiva della scena. È, cioè, intuibile come la spada dell'angelo guardiano del *Purgatorio* e quelle degli angeli guardiani della valletta dei principi abbiano un valore che ecceda la semplice figurazione letterale rivendicando un intendimento simbolico o teologico-allegorico che ridefinisce totalmente, rispetto alla semplice *littera*, il senso di ciò che Dante vede e ci racconta.

Ancora più significativo è il fatto che questa sovrapposizione di senso può cambiare totalmente il contenuto espresso dalla stessa immagine. Dal punto di vista plastico, escluso l'ovvio contrasto spaziale e narrativo, vi è forse qualche differenza tra il già ricordato Omero che nel Limbo incede lento impugnando la spada e l'anonimo vegliardo, anch'esso munito di quell'arma, che segue il carro della Chiesa nella processione sacra di *Purg.* XXIX, 139-141? Se non fosse per la diversa reazione avuta da Dante, di silenziosa reverenza nel primo caso e di spiazzante paura nel secondo, nulla vieterebbe un'ideale sovrapposizione letteraria tra le due figure. Invece proprio la spada attiva un sovrasenso allegorico che definisce meglio il vecchio personaggio del *Purgatorio*, allontanandolo al contempo da quello limbatico, in cui la tradizione esegetica è solita riconoscere, per l'associazione della spada a San Paolo, la personificazione delle *Lettere* dell'apostolo. Nell'*Epistola agli Ebrei* Paolo infatti dirà:

Vivus est enim Dei sermo et efficax et penetrabilior omni gladio ancipiti et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus, compagum quoque et metallarum, et discretor cogitationum et intentionum cordis³.

³ PAOLO, *Epistula ad Hebraeos* 4:12 (i versetti biblici citati in questo lavoro sono tratti da *Nova Vulgata*, *Bibliorum Sacrorum Editio*, Sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II, *Ratione habita*, *Iussu Pauli PP. VI recognita*, *auctoritate Ioanni Pauli PP. II promulgata*, *Editio Typica altera*, consultata online: www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html). Cfr. anche PETER HAWKINS, *Dante's testaments. Essays in scriptural imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 67-68.

Eppure, anche in questa simbologia sacra apparentemente consolidata trova posto una complessità intrinseca che ridefinisce ancora una volta la concettualità dell'oggetto considerato. La spada, difatti, è simulacro imperiale e Dante stesso lo ricorda sia nella *Commedia* quando lamenta che l'arma si è unita al pastorale con chiara allusione ai delicati rapporti tra Chiesa e Impero⁴ e poi, ancora, sempre in relazione alla conflittualità tra i due Soli, nella *Monarchia* dove discute delle due spade offerte da Cristo ai suoi discepoli in rappresentanza dei poteri spirituale e temporale⁵.

Quest'ultimo esempio è utile anche a indicare come Dante non facesse un uso stringente della terminologia allegorica. Parlando del Sole e della Luna in riferimento alla Chiesa e all'Impero – passo, tra l'altro, utile per discutere della liceità dell'ermeneutica allegorica⁶ – il poeta usa il termine «allegorice» (*Mn.* III, IV, 2), mentre trattando delle «due spade» ricorre a «typice» (*Mn.* III, IX, 18). Nell'alternanza nominativa, che si accompagna a una parallela complessità del contenuto allegorico, Dante si dimostra perfettamente in linea con la tradizione medievale dalla quale riprende la visione del cosmo fatto di simulacri divini che regola con sistematicità il comparto allegorico del suo poema⁷. Poiché ciò che a breve si dirà sulla verghetta di *Inf.* IX trova una sua giustificazione proprio entro le direttrici culturali dell'esegesi allegorica cristiana sviluppatasi in epoca medievale è necessario considerare quest'ultima nei suoi più marcati tratti di riferimento.

⁴ «L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada / col pastorale, e l'un con l'altro insieme / per viva forza mal convien che vada» (*Purg.* XVI, 109-111). Nella seconda cantica la spada ritorna anche in riferimento a Saul in *Purg.* XII, 40-42 (cfr. NICOLA LONGO, *L'«exemplum» fra retorica medievale e testo biblico nel Purgatorio*, in *Memoria biblica nell'opera di Dante*, a cura di ENZO ESPOSITO *et al.*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 66) e più in generale nella *Commedia* almeno un'altra decina di volte.

⁵ Cfr. *Mn.* III, IX, 18 (il testo di riferimento della *Monarchia* è DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di PIER GIORGIO RICCI, Milano, Mondadori, 1965).

⁶ Nella *Monarchia* (III, IV, 6-10) Dante segnala alcune circostanze in cui l'allegoria è superficiale e la sua interpretazione non necessaria. Nonostante le principali intenzioni del trattato politico siano ben lontane dall'elucidare prassi scrittorie, in esso viene stabilito, grazie anche alla mediazione del magistero agostiniano, un principio che punta a regolare e limitare un'onnicomprendente interpretazione allegorica: se il testo non lo richiede, se è ovvero tale da suggerire già a livello della lettera il suo significato autentico, non è affatto necessaria, anzi rischia di essere del tutto deleteria, una sua codifica allegorica. Considerando la questione dei *duo magna luminaria* e la lettura allegorica delle due spade di Pietro indicate dal Vangelo di Luca, Dante segnala due possibili tipologie di errori che si possono commettere in simili circostanze, ovvero ricercare un senso dove non c'è e assegnarne uno diverso da quello effettivo (cfr. ANTHONY CASSELL, «Luna est ecclesia». *Dante and the «Two Great Lights»*, in «Dante Studies», CXIX [2001], pp. 1-26; MAURIZIO PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995, p. 22).

⁷ Cfr. BONAVENTURA, *Breviloquium* II, 11, in *Id.*, *Opera omnia* [...], Quaracchi, Ex Typ. Collegii S. Bonaventurae 1891; UGO DI S. VITTORE, *Eruditionis didascalicae liber septimus*, PL 176, 814 (ogni qual volta nel testo compare la sigla PL ci si riferisce alla *Patrologia Latina*, a cura di JACQUES-PAUL MIGNÉ, Paris, Garnier, 1815-1875, CCXXI, consultata online: www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875_Migne_Patrologia_Latina_01_Rerum_Conspectus_Pro_Tomis_Ordinatus_MLT.html).

2. *Res et signa*

Come una lunga tradizione di studi ha insegnato, la realtà medievale è, per usare le parole di Salvatore Battaglia, un «cifrario dello spirito»⁸ e come tale non la si riteneva adatta a un'indagine sperimentale e puramente razionale⁹. La dimensione medievale poteva, cioè, essere conosciuta per via intuitiva attraverso una lettura interiore e spirituale, l'unica in grado di darle un senso che non fosse «provvisorio né ingannevole [e che] [...] affrancasse le cose dalla loro fallace apparenza»¹⁰ poiché il centro d'irradiazione dei sensi del creato si rivelava «in abdito et obscure»¹¹. Per i medievali la verità non era allora in ciò che si mostrava ai loro occhi carnali ma quella espressa nella rivelazione di un contenuto nascosto la cui ricerca era sviata dall'oggettività delle cose visibili. Ricorrendo a una nota immagine agostiniana, tutta la natura era fatta di entità che erano contemporaneamente *res et signa* e pertanto ogni oggetto era «*essenzialmente* un segno, un simbolo, in cui Dio si fa da noi conoscere: "nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet"»¹².

⁸ SALVATORE BATTAGLIA, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella Divina Commedia*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*. Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), Firenze, Olschki, 1962, p. 22. L'osservazione del Battaglia aderisce perfettamente all'idea di una consistenza multistrato della realtà, tratto autonomistico per un'epoca, come quella medievale, ossessionata dall'interscambio tra fenomenico e soprannaturale: «Gli uomini e le donne del Medioevo credevano che il visibile fosse compenetrato d'invisibile, che il soprannaturale fosse sempre pronto a manifestarsi sulla terra, che tra il visibile e l'invisibile non esistesse una frontiera netta, e tanto meno una cesura» (JACQUES LE GOFF, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 107).

⁹ Ciò lo si afferma, oltre che a fronte di un certo incipiente naturalismo e sperimentalismo aristotelico (cfr. GIUSEPPE LEDDA, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, p. 12), anche sulla scorta di tante voci concordi, nonostante su questo specifico punto non siano mancati illustri dissensi, come quello di Bruno Nardi polemico proprio con il Battaglia (cfr. BRUNO NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 111-114). Singleton avrebbe ipoteticamente risposto a Nardi che se noi oggi non siamo in grado di vedere la complessità simbolica del creato è perché siamo figli del pensiero rinascimentale e non perché il creato non sia fatto di una consistenza ambivalente dato che «per S. Agostino e per Dante – possiamo starne certi – il segno è nella cosa e dalla cosa è presentato. È stato Dio a porvelo. Non è l'uomo ad aggiungervelo» (CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 48).

¹⁰ SALVATORE BATTAGLIA, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella Divina Commedia*, cit., p. 22.

¹¹ «Quare in abdito et obscure locutus sit Deus» (UGO DI S. VITTORE, *De arca Noe morali* 1. IV, cap. IV, PL 176, 668-670).

¹² ÉTIENNE GILSON, *La filosofia del Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 254.

In un così complesso macrocosmo dottrinale trova piena giustificazione il ricorso all'allegoria che, perseguendo una spinta al plastico e alla visualizzazione dell'inintelligibile¹³, poteva ricondurre il mistero di Dio alle facoltà dell'intelletto umano¹⁴: «[l']allegoria è dunque il processo di rifrazione che illumina di nuova luce il mondo prima oscuro»¹⁵, dice l'Apollonio in *Storia della Commedia* (1951). L'allegoria è, cioè, un mezzo suppletivo per approssimarsi all'intelligenza del dogma¹⁶. Dante stesso accoglie questo postulato sviluppandolo sul piano della creazione artistica poiché la visione alla base della *Commedia* è obiettivata in immagini che in sé incorporano lo spirituale nel sensibile¹⁷.

Un lavoro di matrice cristiana permetterà quindi di scrutare e interrogare la realtà sensibile e di predisporre poi le condizioni per perseguire contenuti altrimenti inaccessibili alla razionalità. Da questo punto di vista non vi è forma d'arte che risulti estranea alla mentalità medievale come quella fine a sé stessa, incapace di trasportare chi la vive entro una realtà soprasensibile¹⁸. Da qui la nascita e la diffusione di lavori che, riuscendo a riprodurre le rivelazioni profetiche, mistiche e visionarie dello spirito in immagini concrete, ispirate cioè dai segni che Dio ha lasciato in natura – uno dei due Libri con cui il Creatore parla agli uomini –, assumono un valore equiparabile al testo sacro – il secondo Libro di Dio. La *Commedia*, al pari di opere come l'*Apocalisse* o il *Cantico dei Cantici* salomonico

¹³ L'allegoria compie «uno sforzo supremo di visualizzare l'invisibile» (UMBERTO BOSCO, *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966, p. 21).

¹⁴ Cfr. GIUSEPPE CREMASCOLI, *Allegoria e dialettica sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno internazionale promosso da Biblia (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di GIOVANNI BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, p. 154.

¹⁵ MARIO APOLLONIO, *Dante. Storia della Commedia*, I-II, Milano, Vallardi, 1951, I, p. 272.

¹⁶ Rispetto alla comune distinzione tra allegoria *in factis* e *in verbis*, si intende qui l'allegoria in una prospettiva generale.

¹⁷ Cfr. FRANCESCO MAZZONI, *Per la storia della critica dantesca. I. Jacopo Alighieri e Graziolo Bambaglioli (1322-1324)*, in «Studi Danteschi», XXX (1951), p. 161. «L'unità della realtà, che dà fondamento unitario al proprio sistema polisemico, gli consentirà [a Dante] di trattare unitariamente lettera e allegoria» (VITTORIO COZZOLI, *Il fondamento della polisemia dantesca*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, I-IV, a cura di ANNA CERBO, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, III, p. 836). Ciò è reso possibile dal fatto che «[p]er Dante [...] come per tutti i mistici l'intero universo era una foresta immensa di simboli ove ogni cosa, ogni parvenza era unita per arcane corrispondenze alle altre parvenze, l'immagine dell'una richiamava quella dell'altra, la preannunciava, le dava senso e valore» (la citazione di Menallo è tratta da DOMENICO COFANO, *L'esegesi dantesca di Domenico Mauro*, in «Studi Medievali e Moderni», XXV [2021], p. 422).

¹⁸ ANTONINO PAGLIARO, *Simbolo e allegoria nella Divina Commedia*, in «L'Alighieri», IV (1963), 2, p. 12. «Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur, sempiterna eius et virtus et divinitas, ut sint inexcusabiles» (PAOLO, *Epistula ad Romanos* 1:20).

– l'accostamento è voluto e ricorrente già dai tempi di Guido da Pisa¹⁹ –, propone esattamente questo sistema dottrinario binario essendo debitrice tanto del Libro della natura quanto di quello divino, poiché espressione di una verità anche se narrata nel formato della finzione letteraria. Dante riesce, cioè, a condensare nelle sue terzine quella duplice realtà – la letterale e l'allegorica – in un poema che «non è più lettera ma è spirito, non è più figura ma è realtà»²⁰, cosa che fa di lui un teologo-poeta²¹. L'Alighieri promuove così una «interdipendenza tra la razionalità e la trascendenza [facendone] il tema centrale della *Divina Commedia*, che lo ha drammatizzato con la regia di una sacra rappresentazione»²²; ed è proprio una sacra rappresentazione il fondale su cui si innesta l'azione che coinvolge il Messo angelico di *Inf.* IX.

3. *Expositio spiritualis e conversio cristiana*

La «rappresentazione sacra» non deve essere qui intesa come quella caratterizzazione narrativa, ritratta ad esempio dal Sapegno²³, dell'animo del *viator* Dante in cui, sotto i bastioni chiusi di Dite, ritorna la conflittualità tra dubbi e ansie sulla legittimità del suo viaggio ultraterreno (*Inf.* VIII, 94-102), né tantomeno la si deve associare all'abusata raffigurazione etico-teologica dello scontro tra bene e male ipostatizzato nella collisione tra il Messo e i demoni di Dite, resa ormai canonica da un famoso studio di Amilcare Iannucci²⁴. Con tale formula alludo invece a una

¹⁹ Cfr. PAOLA NASTI, *A Friar Critic. Guido da Pisa and the Carmelitan Heritage*, in *Interpreting Dante. Essays on the traditions of Dante commentary*, a cura di PAOLA NASTI, CLAUDIA ROSSIGNOLI, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 110-179. Sul *Cantico dei Cantici* in rapporto a Dante, cfr. almeno EAD., *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007.

²⁰ TITO LUCREZIO RIZZO, *Allegoria, allegorismo e poesia nella Divina Commedia*, Milano-Messina, Principato, 1941, p. 17.

²¹ Cfr. ROBERT HOLLANDER, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, p. 83. Per una posizione contraria, incentrata cioè sul Dante poeta-theologus, cfr. almeno DENNIS JOHN COSTA, *Dante as a Poet-Theologian*, in «Dante Studies», LXXXIX (1971), pp. 61-72.

²² SALVATORE BATTAGLIA, *L'esperienza dottrinale nella poesia di Dante*, in SILVIO PASQUAZI, *Aggiornamenti di critica dantesca*, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 131.

²³ «Questa sorta di sacra rappresentazione risponde a una precisa ed evidente esigenza strutturale: sulla soglia della città di Dite, mentre il pellegrino s'accinge ad affrontare la parte più ardua del suo viaggio, si ripresentano, con rinnovata gravità, le ragioni di ansia e di perplessità, i dubbi, gli ostacoli e i pericoli, che s'erano già affacciati ed erano stati provvisoriamente superati all'inizio dell'impresa» (NATALINO SAPEGNO, *Inferno*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di NATALINO SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, p. 103).

²⁴ Cfr. AMILCARE IANNUCCI, *Dottrina e allegoria in Inferno VIII, 67-IX, 105*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di MICHELANGELO PICONE, Ravenna, Longo, 1987, pp. 99-124.

dinamica tipologica di carattere liturgico²⁵, dunque di prefigurazione cristiana, che ritengo verrebbe ad attivarsi in questo canto riproducendo l'atto del dischiudersi simbolico del Nuovo Testamento a partire dall'Antico. Per mostrare il compimento di questo processo è necessario estendere lo sguardo critico verso dinamiche intertestuali che, seppure non direttamente, hanno lasciato tracce ravvisabili anche in Dante.

In un punto decisivo della *Gemma animae*, finora mai usato come chiave interpretativa dantesca, Onorio d'Autun²⁶ discute della conflittualità tra Cristo e il Demonio raffigurando il sacerdote come un guerriero cristiano che, armato della parola di Dio, reitera lo scontro con il male ogni qualvolta celebra il rito sacro della messa:

Hoc ut dictum est in figura praecesserat, quando David cum Goliath congressus populum a tyrannide ejus eruerat [...] quia et Christus cum diabolo duellum sibierat et populum oppressum ab eo eripiebat.

[...] Sacerdos itaque pugil noster cum hoste populi congressurus, armis munitur spiritualibus, quia pugnaturus est contra spiritualia nequitiae in caelestibus [...]. Porro libro, in quo est verbum Dei pro gladio armatur, per confessionem diaboli Domino renuntiatur, sicque hostis ad singulare certamen provocatur, quasi enim totis viribus pugnat, dum cantum et orationes et reliqua contra diabolum recitat.

[...] Sciendum quod hi qui tragaedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in teatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victorum redemptionis suae inculcat²⁷.

²⁵ Non per nulla Raimondi definiva quella di Dante la «lingua reale e la lingua del liturgico» (EZIO RAIMONDI, *Aspetti antichi e moderni dell'allegoria. Prima parte*, Bologna, Cooperativa Universitaria Studio e Lavoro, 1985, p. 308). Sempre Raimondi propone una descrizione di uno schema ermeneutico che, per quanto generale nelle parole del critico, è applicabile anche in questo scenario: «l'elemento liturgico dà un [...] nuovo carattere a quello che chiamiamo [...] allegorismo dantesco. Nel rito liturgico c'è un soggetto che fa qualche cosa, c'è un attore, solo lui [qui il Messso]. Ma come attore vive una realtà generale [qui la sacra rappresentazione], e la sua individualità è tanto più forte quanto più vive quella realtà generale. La poesia che rinasce è anche Cristo che rinasce, mentre dà il senso generale, il grande modello [conversione della Legge], il termine più ampio entro il quale si porta anche la vicenda particolare [l'apertura di Dite]» (ivi, p. 310).

²⁶ Il rapporto tra Dante e Onorio d'Autun è stato studiato solo a latere. A titolo d'esempio, Pertile mette in relazione i due riconoscendo a Dante la ripresa da Onorio di alcune analogie strutturali dalla sua rilettura del *Cantico dei Cantici* (cfr. LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, p. 37 sgg.). Cfr. anche MARINA JOHNSTON, *Dante and Honorius of Autun*, in *Stanford Studies in Language and Literature*, a cura di CRAIG HARDING, Stanford, Stanford University Press, 1941, pp. 96-98.

²⁷ ONORIO D'AUTUN, *Gemma animae I*, LXXXI-LXXXIII, PL 172, 569-570. Su questo punto, cfr. inoltre FRIEDRICH OHLY, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 310-311.

Un attore in armi che indossa un'armatura spirituale²⁸ e brandisce un'arma di pari valore²⁹ come quello che Onorio vede nel sacerdote cristiano trova uguale riscontro in *Inf.* IX, dove è tra l'altro riprodotto anche il punto più alto della lotta portata avanti del ministro di Dio nel corso della liturgia, lotta di certo dialettica poiché finalizzata a educare il fedele e relativa all'apertura della parola divina per renderla condivisibile con la comunità dei credenti. Tutto questo, in *Inf.* IX, è sintetizzato da Dante in due versi:

[L'angelo] Venne alla porta, e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.
(*Inf.* IX, 89-90)

È questo il punto centrale dello studio qui proposto. Se infatti Virgilio è sufficiente a evitare la morte dell'anima del pellegrino – è il mantovano che fa volgere Dante in direzione opposta a Dite ed è lui che ricopre con le sue mani gli occhi del discepolo per tutelarlo dalla minaccia dello sguardo meduseo – il *viator* non può tuttavia che dipendere da una forza ancora più alta, dopo aver scampato il pericolo di atrofizzazione morale, per muoversi verso Dio. Ed è proprio il Messo che rompe la stasi in cui si trovavano Dante e Virgilio.

Che l'angelo debba ascrivere a una forma testuale che non possa prescindere da una verità scritturale è presto dimostrato dalla denominazione del personaggio. L'essere inviato da Dio – «da ciel messo» (*Inf.* IX, 85), dunque *signum coeleste* – ne fa un *vestigium Dei*, una manifestazione della Grazia che Dio invia al fedele

²⁸ «Denique sandaliis se procreis induit, caput humerali pro galea tegit, totum corpus alba pro lorica vestit. Cum stolam collo circumdat, quasi hastam ad resistendum vibrat. Cingulo pro arcu se cingit, sub cingulum pro pharetra sibi appendit. Casula pro clypeo protegitur, manipulo pro pugili clavo utitur» (ONORIO D'AUTUN, *Gemma animae* I, LXXXII, PL 172, 569-570). Anche Paolo ricordava la necessità di indossare l'armatura della fede: «De cetero confortamini in Domino et in potentia virtutis eius. Induite armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias Diaboli. Quia non est nobis colluctatio adversus sanguinem et carnem sed adversus principatus, adversus potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, adversus spiritalia nequitiae in caelestibus. Propterea accipite armaturam Dei, ut possitis resistere in die malo et, omnibus perfectis, stare. State ergo succincti lumbos vestros in veritate et induti lorica iustitiae et calceati pedes in praeparatione evangelii pacis, in omnibus sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela Maligni ignea exstinguere; et galeam salutis assumite et gladium Spiritus, quod est verbum Dei; per omnem orationem et obsecrationem orantes omni tempore in Spiritu, et in ipso vigilantes in omni instantia et obsecratione pro omnibus sanctis et pro me, ut detur mihi sermo in aperitione oris mei cum fiducia notum facere mysterium evangelii, pro quo legatione fungor in catena, ut in ipso audeam, prout oportet me, loqui» (PAOLO, *Epistula ad Ephesios* 6:10-20).

²⁹ L'immagine è d'altronde ricorrente nella tradizione cristiana in quanto si presta ottimamente alla collisione tra bene e male tipica del credo evangelico. Spesso basta anche una lapidaria esclamazione per riprodurre l'ardimentoso compito che spetta al fedele di Dio. Così, ad esempio, si esprimeva Agostino: «Apprehende arma et scutum et exsurge in adiutorium mihi» (AGOSTINO, *De doctrina christiana* III, XXVI, 37).

che per beneficiarne dovrà sciogliere la forma – la *littera* – nella quale si mostra. È inevitabile che lungo questo atto di lettura ci si conformi ai principi di un'ermeneutica scritturale, a quel processo che Zygmunt Barański ha ottimamente qualificato come «straordinario [e] in cui un segno divino illumina altri segni»³⁰, proprio come nel complesso meccanismo degli eventi di *Inf. IX* e in linea con lo scenario medievale di cui si diceva prima.

Tutto ciò è inoltre funzionale a introdurre l'ipotesi che il Messo, oltre a essere un *signum*, sia anche un interprete dei *signa* poiché possiede quella che San Paolo ha definito la «ministratio spiritus»³¹, ovvero un'intelligenza spirituale assoluta, una «sacrior quaedam intelligentia», come si legge in Origene³² o in Girolamo³³, che sotto l'azione di una grazia celeste rivela il senso ultimo posto nella lettera del testo. Il Messo ha cioè il compito di favorire una «expositio spiritualis»³⁴ della lettera per nulla dissimile dall'*interpretatio* quadripartita dei passi allegorici promossa dall'esegesi biblica, e quest'azione è scenicamente figurata dagli effetti derivanti dall'impiego della sua verghetta, che non banalmente serve ad aprire ciò che tocca: l'apertura di Dite e l'oltrepassamento dei suoi confini sono tipologicamente allusivi, per il lettore che quotidianamente tende a Dio, della rottura della lettera e con essa dell'apertura di una nuova legge morale. Come sagacemente indicato da Henri de Lubac, che riprende suggestioni di Bruno di Segni³⁵ e Ruperto di Deutz³⁶, l'intelligenza spirituale «viene [infatti] a togliere il velo della lettera, o il velo che è la lettera, per mettere in luce lo spirito»³⁷.

Da questo punto di vista il testo partecipa alla dialettica dell'*intus et foris*: scritto esteriormente con parole umane è internamente plasmato dallo Spirito. La lettera è dunque un involucro esteriore che racchiude in sé altri sensi³⁸. Dante ebbe modo di condividere questa condizione strumentale della *littera* rifacendosi a più

³⁰ ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI, *Guido Cavalcanti tra le «cruces» di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, in *Versi controversi. Letture dantesche*, a cura di DOMENICO COFANO, SEBASTIANO VALERIO, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, p. 51.

³¹ PAOLO, II *Cor.* III, 8.

³² Cfr. ORIGENE, *In Ez.* h. 4, n. 1 (360); h. 6, n. 1 (378).

³³ Cfr. GIROLAMO, *Liber De Expositione Psalmorum*, PL 26, 1277-1300B.

³⁴ GREGORIO MAGNO, *Regulae Pastoralis Liber*, PL 76, 71C.

³⁵ «[S]piritualem intelligentiam sub velamine litterae non cognoscebat» (BRUNO DI SEGNI, *Expositio In Pentateuchum*, PL 164, 205C).

³⁶ «Super vilem litteraturam, spiritualis intelligentiae conspicit ornamentum» (RUPERTO DI DEUTZ, *De Trinitate Et Operibus Ejus Libri XLII*, PL 167, 1473D).

³⁷ HENRI DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, I-II, Milano, Jaca Book, 2019, I, p. 332.

³⁸ D'altronde, uno dei principali tratti dell'allegoria è proprio quello di nascondere e contemporaneamente di svelare in quanto «[i]l letterale include in sé, senza dichiararlo, l'allegorico [e] [...] il fatto stesso che la lettera copra e nasconda un significato implica che questo le è, o le è considerato, necessariamente interno, che è il suo significato» (GENNARO SASSO, *Allegoria e simbolo*, Torino, Aragno, 2014, pp. 7-8).

di un modello patristico. Tra questi vi fu senza dubbio Ezechiele (2:9-10), in cui si legge che il profeta inghiottì un libro «scriptus intus et foris», una doppia conformazione che alluderebbe al senso storico o letterale nella sua sezione esteriore e a quello spirituale o allegorico con riferimento alla divisione interna³⁹:

Et haec scriptura bene dicitur liber scriptus intus et foris: foris quantum ad sensum litteralem, intus vero quantum ad sensum mysticum sub littera latentem⁴⁰.

Un'immagine simile è presente anche nell'*Apocalisse* (5:1) in cui si fa riferimento a un «librum scriptum intus et foris signatum sigillis septem» che è posto nella mano destra di Colui che «sedentis super thronum». Per Dante non è poi da escludere la mediazione di Gregorio Magno che, sull'esempio di Girolamo⁴¹, commentando il passo di Ezechiele vede nel libro ricevuto dal profeta la Scrittura e nell'atto del mangiarlo la conferma che le pagine sacre sono il nutrimento dei fedeli:

Liber enim sacri eloquii intus scriptus est per allegoriam, foris per historiam. Intus per spiritalem intellectum, foris autem per sensum litterae simplicem, adhuc infirmatibus congruentem⁴².

Tenuto conto di ciò diventa di rimando più chiaro nel contenuto e nella funzione anche il nebuloso suggerimento che Dante rivolge ai lettori dagli intelletti sani, e cioè quello di scrutare la dottrina avvolta del velo dei versi poetici:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(*Inf.* IX, 61-63)

³⁹ Cfr. STANLEY BENFELL, *The Biblical Dante*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, pp. 58-61.

⁴⁰ NICCOLÒ DI LIRA, *Prologus in moralitates Bibliorum*, PL 113, 33B.

⁴¹ «Porro Hiezechiel librum devorat et intus et foris scriptum, tam sacramenta divina quam simplicem historiam continentem» (GIROLAMO, *Homiliae XIV In Jeremiam* I, 5, 3); «Scriptusque erat [...] foris in historiae littera, intus in intelligentia spiritali» (GIROLAMO, *Homiliae XIV In Ezechielem*, I, 3, 1a, 821-823).

⁴² GREGORIO MAGNO, *Homil. In Ezech.* I, 9, 30, PL 76, 785-1072. Più in generale la dialettica dell'*intus et foris* tra senso letterale e allegorico è accennata, tra gli altri, anche in Aimone d'Auxerre (*Expositionis in Apocalypsin Beati Joannis Liber Septem*, PL 117, 1013BD), Bernardo di Chiaravalle (*Sermones in Cantica Cantorum*, PL 183, 843B), Anselmo di Laon (*Enarrationes In Apocalypsin*, PL 162, 1520A), Ruperto di Deutz (*De Trinitate Et Operibus Ejus Libri XLII*, PL 167, 1468A), Alcuino di York (*Commentaria Super Ecclesiasten*, PL 100, 669C), Riccardo di S. Vittore (*In Apocalypsin Joannis Libri Septem*, PL 196, 756B).

Tale appello è un'evidente ingiunzione a procedere oltre una fruizione esclusivamente letterale del racconto⁴³. Se si tiene poi presente che nella tradizione papolina il «velame» era una figura usata per simboleggiare la relazione tra Vecchio e Nuovo Testamento – quest'ultimo era «non revelatum»⁴⁴ proprio per colpa del velo che, di conseguenza, una volta rimosso avrebbe aperto alla rivelazione della Nuova Legge – risulta più agevole credere che qui Dante stia anche alludendo alla necessità di avanzare rispetto alla Vecchia Legge cristiana.

Su questo punto ha già discusso John Freccero ma, a mio parere, l'ha fatto secondo una prospettiva non pienamente centrata sul vero fulcro del canto. Freccero ha, cioè, acutamente intuito che in questo luogo della *Commedia* viene a compiersi una transizione tra due forme diverse di messaggio evangelico ma, quello che mi pare opportuno segnalare, è che egli, e con lui coloro che seguono il suo ormai noto saggio *Medusa. The Letter and The Spirit* (in *Dante. The poetics of conversion*, 1986)⁴⁵, è caduto nella trappola di Dante intravedendo questo attraversamento dottrinale nell'appello ai lettori⁴⁶.

È indubbio che quei versi suggeriscano una conversione prima ermeneutica e poi etica, ma appunto l'appello fa solo questo: suggerisce un atto da compiersi. È un altro invece il luogo in cui quella conversione è mostrata, in cui è coinvolto persino l'angelo armato, nonostante questo sia archetipo del bene – Freccero invece menziona il Messo celestiale solo fuggacemente, accostandolo, tra l'altro, alla figura di Mercurio. È qui, nel momento in cui con l'arma sacra l'angelo apre la porta di Dite, che i lettori, dopo essere stati convinti da Dante con il suo appello, devono rivolgere i loro intelletti sani, perché è qui che avviene la conversione nella forma della *revelatio*⁴⁷.

⁴³ Sul passo si è scritto tantissimo. Mi limito dunque a rimandare a un esteso numero di testi consultabili online nella sezione dedicata a *Inf. IX* all'interno del repository digitale *Database Allegorico Dantesco* progettato da chi scrive (www.databaseallegoricodantesco.it/test/index.php). Qui ci si limita invece a segnalare solamente uno degli ultimi e più interessanti articoli sulla terzina in questione: DEANA BASILE KELLY, *The Hermeneutics of Conversion. Apostrophe, Reader Engagement, and the Medusa-Beatrice Binary*, in «Quaderni d'Italianistica», XLIII (2022), 2, pp. 60-65.

⁴⁴ PAOLO, II Cor. 3:12-16.

⁴⁵ Cfr. JOHN FRECCERO, *Dante. The poetics of conversion*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986, pp. 119-135.

⁴⁶ Perché mai un depistaggio da parte di Dante? Non è forse vero che la tradizione esegetica medievale sottolineava costantemente come uno sforzo maggiore nell'interpretazione delle Scritture avrebbe comportato una ricompensa parimenti soddisfacente alla sua fatica (e non dimentichiamoci che, se la *Commedia* non era la Sacra Scrittura, era pur vero che era come la Sacra Scrittura)? E poi, a ben vedere, Dante in realtà non nasconde nulla: prima c'è l'appello e poi una dimostrazione di conversione che coincide con la vittoria del bene sul male. Non è colpa di Dante, ma dei suoi esegeti, come sosteneva Pietrobono nei suoi studi sull'allegoria dantesca, se vengono alterate linearità di contenuto con letture ingegnose e profonde ma alle volte così articolate da perdere di vista il fenomeno più visibile.

⁴⁷ Lo stesso Freccero aveva scritto come con il poema Dante aveva proposto «una morte dell'uomo vecchio, per dirla con S. Paolo, e la nascita di quello nuovo. L'uso dell'Allegoria dei

Nell'episodio considerato, si sta proclamando dunque la Nuova Legge, il Nuovo Testamento che «cambia» la lettera del Vecchio nello spirito attraverso un atto di conversione – «[s]i enim conversi essemus ad Dominum sine dubio auferretur velamen»⁴⁸ – attivato riconoscendo e oltrepassando, sulla scorta di una guida che nella Grazia di Dio agisce con mezzi divini (la verghetta), un confine, come la soglia della *civitas diaboli*, simboleggiante un accrescimento delle leggi demoniache. Può pertanto comprendersi l'importanza della verghetta del Messo di *Inf.* IX quale mezzo che attiva il livello anagogico del testo sfruttando la tomistica *distinctio in bono et in malo*⁴⁹: come predicava Paolo⁵⁰, l'incapacità di vedere oltre il velo è imputabile al diavolo⁵¹.

Il ruolo cardine del Messo – e con lui del Dante *auctor* che scrive la *Commedia* – è allora quello di essere esecutore dell'*expositio spiritualis* per togliere il velo della lettera che uccide, come quello dell'Antico Testamento⁵², e proclamare, così, una conversione in nome dello spirito. Narrativamente ciò avviene con Dante e Virgilio che, muovendo «i piedi inver' la terra, / sicuri appresso le parole sante» (*Inf.* IX, 104-105), si lasciano finalmente alle spalle le minacce dei diavoli di Dite.

teologi da parte di Dante nel poema è strettamente connesso a questa conversione» (JOHN FRECCERO, *Conversione e allegoria della Commedia*, in «Intersezioni», XII (1992), 1, p. 17).

⁴⁸ ORIGENE, *In Ex.*, h. 12, n. 1.

⁴⁹ Cfr. TOMMASO, *Quodlibet* VII, q. 3 a. 1 co; VII, q. 6 a. 2 ad 1, Editio Leonina, Roma-Paris, 1996.

⁵⁰ Nel passo in questione (II *Cor.* 4:3 sgg.) è tra l'altro indicata proprio la dialettica tra le cose visibili e terrene e quelle invisibili e spirituali, con le prime che sviano dall'incontro con Dio conseguibile rivolgendo la nostra attenzione alle seconde.

⁵¹ JOHN FRECCERO, *Dante. The poetics of conversion*, cit., pp. 122-123.

⁵² PAOLO, II *Cor.* 3:6.