

«Venne a la porta, e con un verghetta / l'aperse»: l'arma angelica e la conversio spirituale

Il presente intervento illustrerà una specifica risemantizzazione allegorica della verghetta del Messo angelico di Inf. IX. L'episodio che coinvolge tale oggetto e gli effetti determinati a livello scenico saranno reinterpretati come i catalizzatori di una svolta esegetico-narrativa in cui l'attraversamento della porta di Dite verrà inteso come il passaggio dalla Vecchia Legge veterotestamentaria a quella neotestamentaria secondo delle dinamiche prossime alla conversione spirituale.

Quando Gian Roberto Sarolli in una densissima e dottissima pagina dei *Prolegomena alla Divina Commedia* (1966) scriveva di una «appercepita complessità dei problemi»¹ danteschi si riferiva certamente a quella *intentio Dantis* con la quale il poeta ha predisposto la narrazione del suo *opus magnum*. Se il contenuto della *Commedia* può bene o male essere sintetizzato in schemi narrativi di immediata fruizione – non da ultimo racchiudendo il tutto nel motivo della *quête* della poesia medievale – la risemantizzazione potenzialmente inesauribile delle immagini dantesche, risposta fisiologica 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 gesto o una parola, se evidenziata da Dante, non solo può cambiare valore in base al contesto d'impiego ma, nell'istante in cui si manifesta, la sua forma convenzionale può addirittura subire una trasformazione valoriale e nel nuovo formato incidere attivamente sulla narrazione. Specifico fin da subito che sarà questa seconda eventualità l'oggetto d'interesse del presente scritto, ma è bene tuttavia riflettere brevemente anche sul primo caso di risemantizzazione valoriale poiché questo prepara teoricamente alla materia di studio qui discussa e cioè la funzione della verghetta del Messo divino di Inf. IX.

Quale esempio diretto dell'ambivalenza del significato di un oggetto in base alla sua modalità d'uso, in linea con il tema del convegno a cui afferisce questo lavoro, viene subito in mente la più archetipica delle armi medievali, la «spada lucida e aguta» come scrive Dante in *Purg.* XXIX, 140.

L'immagine ritorna costantemente nella *Commedia* e ad ogni apparire, a causa della volontà dell'autore di rendere l'oggetto co-partecipe nella trasmissione di un messaggio di volta in volta diverso, assume una funzione differente in un esteso campionario di significati. Si va dalla funzione iconoclasta della spada sorretta con ferma eleganza da Omero «poeta sovrano» in *Inf.* IV (vv. 86-88) all'oggetto con funzione punitiva come nel caso del diavolo che con decisi fendenti maciulla il corpo dei seminatori di discordie in *Inf.* XXVIII (vv. 37-39); o ancora, si pensi 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, ma visivamente mai realmente usate, dei due angeli della valletta dei principi. Già questi due ultimi 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, per esser ancora più precisi, teologico-allegorico, che ridefinisce totalmente, rispetto alla semplice *littera* del testo, il senso di ciò che Dante vede e ci racconta. Ancora più significativo è il fatto che questa sovrapposizione di senso può

¹ G.R. SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, LXVI.

cambiare totalmente il contenuto espresso dalla stessa immagine, calata però in contesti diversi. Dal punto di vista plastico, escluso l'ovvio contrasto spaziale, 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 (vv. 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. Ed 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 la personificazione delle *Lettere* di San Paolo essendo la spada proprio il simbolo dell'apostolo. Come ha giustamente notato Peter S. Hawkins, nell'*Epistola agli Ebrei* Paolo dirà infatti che «la parola di Dio è viva, efficace e più tagliente di ogni spada a doppio taglio».² Ma 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 chiaro riferimento ai delicati rapporti tra Chiesa e Impero,³ e poi ancora, sempre in riferimento 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 temporale.⁴ Quest'ultimo esempio è utile anche ad indicare come Dante non facesse un uso stringente della terminologia allegorica. Parlando del Sole e della Luna in riferimento alla Chiesa e all'Impero il poeta usa il termine «allegorice» (III, iv, 2), mentre trattando delle «due spade» ricorre a «typice» (III, ix, 18). Nell'alternanza nominativa, che si accompagna ad 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 poema. Poiché ciò che a breve si dirà sulla verghetta di *Inf.* IX trova una sua giustificazione proprio nelle direttrici culturali dell'esegesi allegorica cristiana sviluppatasi in epoca medievale è necessario vagliare quest'ultima nei suoi tratti di riferimento.

Come una lunga tradizione di studi ha insegnato, la realtà medievale è, per usare le parole di Salvatore Battaglia, un «cifrario dello spirito»⁵ e come tale non era sottoponibile, a differenza di quanto viene continuamente fatto con la contemporaneità, ad un'indagine sperimentale e puramente razionale – ciò lo si afferma sulla scorta di tante voci concordi nonostante su questo specifico punto Bruno Nardi avesse aperto una polemica proprio col Battaglia.⁶ La dimensione

² P.S. HAWKINS, *Dante's testaments. Essays in scriptural imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 67-68; PAOLO, *Epistola agli Ebrei* 4:12.

³ «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). Nel *Purgatorio* la spada ritorna anche in riferimento a Saul in *Purg.* XII, 40-42 [cfr. N. LONGO, *L'exemplum fra retorica medievale e testo biblico nel Purgatorio*, in E. Esposito, R. Manica, N. Longo, R. Scrivano (a cura di), *Memoria biblica nell'opera di Dante*, Roma, Bulzoni, 66] e più in generale nella *Commedia* almeno un'altra decina di volte.

⁴ Cfr. *Mn.* III, ix, 18.

⁵ S. BATTAGLIA, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella «Divina Commedia»*, in *Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi «Dante nel secolo dell'Unità d'Italia»*. Caserta-Napoli (21-25 maggio 1961), Firenze, Olschki, 1962, 22.

⁶ B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, 111-114; Charles S. 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 essere certi che il segno è pensato come

medievale poteva, cioè, essere conosciuta per via intuitiva attraverso una lettura interiore e spirituale, l'unica in grado di dare alla realtà e alle sue componenti un senso che non fosse «provvisorio né ingannevole [e che] [...] affrancasse le cose dalla loro fallace apparenza»⁷ poiché, come ben dichiarava Ugo di San Vittore, Dio si rivelava *in abdito et obscure*.⁸ 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. Pertanto, ricorrendo ad una nota immagine agostiniana, tutta la natura era fatta di entità che erano contemporaneamente *res et signa*. Ecco perché in *La filosofia del Medioevo* (1922) Étienne Gilson ebbe modo di osservare che ogni oggetto è «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'».⁹ In tale complesso macrocosmo dottrinale trova piena giustificazione il ricorso all'allegoria poiché è questa che può sciogliere il mistero di Dio riducendolo alle facoltà del nostro intelletto:¹⁰ «[l']allegoria è dunque il processo di rifrazione che illumina di nuova luce il mondo prima oscuro»,¹¹ dice l'Apollonio in *Storia della Commedia* (1951); l'allegoria è ovvero un mezzo suppletivo per approssimarsi all'intelligenza del dogma, conseguibile solo con un esegetico sforzo di fede.

Una forma d'arte che, coadiuvata dall'allegoria, era in grado di scrutare la realtà sensibile e mettere nella condizione di andare oltre la stessa dimensione contingente era detta propriamente cristiana.¹² 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 il *Cantico dei Cantici* salomonico o l'*Apocalisse*, propone esattamente questo sistema dottrinario binario essendo debitrice tanto del Libro della natura quanto di quello divino, poiché espressione di una verità in un formato però caratteristico 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»,¹³ cosa che fa di lui un poeta-teologo. 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».¹⁴ Ed è proprio una sacra rappresentazione il fondale su cui si innesta l'azione che coinvolge il Messo angelico di *Inf. IX*.

esistente nella cose ed espresso dalla cosa» (C.S. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1978, 61).

⁷ S. BATTAGLIA, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella «Divina Commedia»...*, 22.

⁸ «Quare in abdito et obscure locutus sit Deus» (UGO S. VITTORE, *De arca Noe morali* 1. IV, cap. IV, P.L. 176, coll. 668-670).

⁹ É. GILSON, *La filosofia del Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, 254.

¹⁰ Cfr. G. CREMASCOLI, *Allegoria e dialettica sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante*, in G. Barblan (a cura di), *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno internazionale promosso da «Biblia», Firenze, 26-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, 154.

¹¹ M. APOLLONIO, *Dante. Storia della «Commedia»*, Milano, Vallardi, 1951, 272.

¹² «Le cose invisibili di Dio sono conosciute attraverso le cose visibili ove queste siano comprese» (PAOLO, *Ad Romanos* 1:20).

¹³ T.L. RIZZO, *Allegoria, allegorismo e poesia nella Divina Commedia*, Milano-Messina, Principato, 1941, 17.

¹⁴ S. BATTAGLIA, *L'esperienza dottrinale nella poesia di Dante*, in S. Pasquazi (a cura di), *Aggiornamenti di critica dantesca*, Firenze, Le Monnier, 1972, 131.

Con «rappresentazione sacra» non mi riferisco alla caratterizzazione narrativa, ritratta ad esempio dal Sapegno,¹⁵ 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, né tantomeno intendo l'abusata raffigurazione etico-teologica dello scontro tra bene e male ipostatizzato nella collisione tra l'Angelo e i demoni di Dite resa ormai canonica da un famoso studio di Amilcare Iannucci.¹⁶ Con «rappresentazione sacra» alludo invece ad una dinamica tipologica di carattere liturgico,¹⁷ dunque di prefigurazione cristiana, che ritengo verrebbe ad attivarsi in questo canto con il dischiudersi simbolico del Nuovo Testamento a partire dall'Antico.

In un punto decisivo della *Gemma animae* di Onorio d'Autun in cui si discute della conflittualità tra Cristo e il Demonio c'è un passo importante, ad oggi mai usato come chiave interpretativa dantesca, in cui il sacerdote, 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 subierat 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 theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victorum redemptionis suae inculcat.¹⁸

Un attore in armi, che indossa un'armatura spirituale¹⁹ e brandisce un'arma di pari valore,²⁰ come quello che Onorio vede nel sacerdote cristiano trova uguale riscontro in *Inf.* IX. Così come ad

¹⁵ «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» (N. SAPEGNO, *Inferno*, in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, 103).

¹⁶ Cfr. A.A. IANNUCCI, *Dottrina e allegoria in «Inferno» VIII, 67 - IX, 105*, in M. Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, 99-124.

¹⁷ Non per nulla Ezio Raimondi chiamava quella di Dante la «lingua reale e la lingua del liturgico» (E. RAIMONDI, *Aspetti antichi e moderni dell'allegoria*, Bologna, CUSL, vol. I, 1985, 308). Sempre Raimondi propone una descrizione di uno schema 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 Messo]. 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, 310).

¹⁸ ONORIO D'AUTUN, *Gemma animae* I, LXXXI-LXXXIII (P.L., 172, 569-570). Su questo punto, cfr. inoltre F. OLHY, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, 310-311.

¹⁹ «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, P.L., 172, 569-570). Anche Paolo ricordava la necessità di indossare l'armatura di Dio (cfr. J. WHITMAN, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, 74, n. 21).

essere riprodotto nel canto in questione è anche il punto più alto della lotta portata avanti del ministro di Dio nel corso della liturgia, lotta di certo dialettica poiché finalizzata ad educare il fedele e relativa cioè all'apertura della parola divina per renderla condivisibile con gli astanti. Tutto questo, in *Inf.* IX, è abilmente 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 cuore dello studio qui proposto. Se infatti Virgilio è sufficiente ad 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 invocato dalle Erinni – 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 ad 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* – fa dell'angelo un *vestigium Dei*, una manifestazione della Grazia che Dio invia al fedele 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 definito come «straordinario [e] in cui un segno divino illumina altri segni»,²¹ proprio come nel complesso meccanismo degli eventi di *Inf.* IX e in linea con lo scenario medievale di cui si diceva prima. Ma c'è di più. L'ipotesi che con questo lavoro si vuole prospettare è che il Messo, oltre ad essere un *signum*, è anche un interprete dei *signa* poiché possiede quella che San Paolo ha definito la «ministratio spiritus», ovvero un'intelligenza spirituale assoluta, una «sacriator quaedam intelligentia», come si legge in Origene²² o in Girolamo,²³ 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» 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 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 Segni e Ruperto, l'intelligenza spirituale infatti «viene a togliere il velo della lettera, o il velo che è la lettera, per mettere in luce lo spirito».²⁴

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

²⁰ 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 doc. ch.* III, xxvi, 37).

²¹ Z.G. BARAŃSKI, *Guido Cavalcanti tra le «cruces» di «Inferno» IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, in D. Cofano, S. Valerio (a cura di), *Versi controversi. Letture dantesche*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, 51.

²² Cfr. ORIGENE, *In Ez.* h. 4, n. 1 (360); h. 6, n. 1 (378).

²³ Cfr. GIROLAMO, *In ps.* CVI (*An. mareds.*, III, I, 79).

²⁴ H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Milano, Jaca Book, vol. I, 2019, 332.

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

Tale appello è un'evidente ingiunzione a procedere oltre una fruizione esclusivamente letterale del racconto alludendo alla necessità di avanzare rispetto alla Vecchia Legge cristiana. Nella tradizione paolina il «velame» era infatti figura usata per simboleggiare la relazione tra Vecchio e Nuovo Testamento: quest'ultimo era «non revelatum»²⁵ proprio per colpa del velo che, di conseguenza, una volta rimosso avrebbe aperto alla rivelazione della Nuova Legge.

Su questo punto ha già discusso John Freccero, ma a mio umile 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 permetto di segnalare, è che egli, e con lui coloro che seguono il suo ormai famosissimo saggio *Medusa. The Letter and The Spirit (Dante. The poetics of conversion, 1986)*,²⁶ è caduto nella trappola di Dante intravedendo questo attraversamento dottrinale nell'appello ai lettori.²⁷ 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 non menziona minimamente, se non in modo fugace il Messo celestiale, tra l'altro da lui interpretato nella figura di Mercurio. È qui, nel momento in cui l'Angelo apre la porta, 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*.²⁸

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 attivato riconoscendo e oltrepassando, sulla scorta di una guida che nella Grazia di Dio agisce con mezzi divini (la verghetta), un confine simboleggiante un accrescimento delle leggi demoniache (è risaputo che la discesa infernale che inizierà passata la soglia della *civitas diaboli* porterà Dante al confronto con condanne sempre più gravi). 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*

²⁵ PAOLO, II *Cor.* 3:12-16.

²⁶ Cfr. J. FRECCERO, *Dante. The poetics of conversion*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1986, 119-135.

²⁷ Perché mai un depistaggio da parte di Dante? Non è forse vero che la tradizione ermeneutica 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 la 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.

²⁸ 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 teologi da parte di Dante nel poema è strettamente connesso a questa conversione» [J. FRECCERO, *Conversione e allegoria della Commedia*, «Intersezioni», XII (1992), 1, 17].

in bono et in malo: come predicava Paolo,²⁹ l'incapacità di vedere oltre il velo è imputabile al diavolo.³⁰ Il ruolo cardine del Messo – e con lui del Dante *auctor* che scrive la *Commedia* – è allora quello di essere esecutore dell'*expositio spiritus* per togliere il velo della lettera che uccide dell'Antico Testamento³¹ 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.

²⁹ Nel passo in questione (*II Cor.* 4:3 ssg.) 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.

³⁰ J. FRECCERO, *Dante. The poetics of conversion...*, 122-123.

³¹ PAOLO, *II Cor.* 3:6.