

«Una spada lucida e aguta». La paura di Dante e l'*auctoritas* letteraria di San Paolo nella *Divina Commedia*

Franziska Meier¹

Ricevuto: 6 marzo 2021 / Accettato: 7 giugno 2021

Riassunto. L'articolo torna a interrogare il ruolo di San Paolo nella *Divina Commedia*. Diversamente da ricercatori recenti secondo i quali San Paolo serve da modello a Dante pellegrino a cui viene accordata una visione divina, questo articolo indaga la misura in cui l'Apostolo potrebbe aver servito da modello anche a Dante poeta. Al centro dell'argomentazione sta l'analisi della descrizione di San Paolo in *Purgatorio* XXIX che potrebbe essere collegata a quella d'Omero, e l'interpretazione delle allusioni paoline che pervadono l'invocazione ad Apollo nel primo canto del *Paradiso*. Le analisi delle due occorrenze paoline mostrano come Dante abbia formato un San Paolo autore come modello per la terza cantica.

Parole chiave: Dante; San Paolo; *Commedia*; *auctoritas*.

[En] «A sword so shining and sharp». Dante's fear and Saint Paul's literary *auctoritas* in the *Divine Comedy*

Abstract. The article provides a fresh view on Saint Paul's role in the *Divine Comedy*. In contrast to recent research that suggests that the Apostle only serves as a model to Dante the wayfarer, who ends up enjoying a vision of God, this study will show the extent to which the Apostle may have also served as a model to Dante the poet. It will analyze Dante's description of Saint Paul in the allegorical procession of *Purgatory* XXIX and how it relates to Homer in Limbus, as well as the sophisticated allusions to Saint Paul in the invocation to Apollo in *Paradiso* that link the Apostle to the poet's linguistic and poetical experiments in the third Cantic.

Keywords: Dante; San Paolo; *Commedia*; *auctoritas*.

Come citare: Meier, Franziska (2021): «“Una spada lucida e aguta”. La paura di Dante e l'*auctoritas* letteraria di San Paolo nella *Divina Commedia*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 209-224.

La presenza notevole del pensiero paolino nell'opera di Dante è già stata dispiegata dalla ricerca. Essa si manifesta fin dalla *Vita Nova* raggiungendo il suo culmine nella terza cantica della *Commedia* in cui gli accenni a San Paolo s'infittono². In que-

¹ University of Göttingen.

Email: Franziska.Meier@phil.uni-goettingen.de

² A titolo d'esempio si fa riferimento agli articoli dedicati a San Paolo nella *Dante Encyclopaedia* e nella *Enciclopedia dantesca*. Nel primo, Giuseppe di Scipio (2000) sottolinea la misura in cui Dante era influenzato dalla teologia paolina e, in più, anche dal «life of tribulation» di San Paolo. Il secondo è redatto da Giovanni Fallani (1970) che si sofferma soprattutto sulle tracce del pensiero paolino nell'opera dantesca. Si vedano anche le ricerche di Giorgio Petrocchi (1988) e di Giuseppe Ledda (2011).

sta sede non è la teologia paolina ci interessa, ci s'interroga piuttosto su San Paolo come *persona* e sulla misura in cui potrebbe fungere da modello a Dante poeta nella *Commedia*. È vero che l'Apostolo non fa parte dei personaggi che Dante pellegrino incontra nel corso del suo viaggio ultraterreno. Ciò non toglie che egli in quanto *persona* sia ben due volte evocato e descritto, vale a dire nel secondo canto dell'*Inferno* e nel XXIX del *Purgatorio*.

Si è soliti rimandare a San Paolo per ciò che riguarda Dante pellegrino. Infatti, nel momento in cui il protagonista si ripente di aver accettato la proposta di Virgilio evoca il nome dell'Apostolo:

Ma io, perché venirvi? O chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede. (*If.* II 31-33)

Dante pellegrino si presenta qui come infimo rispetto ai due precursori tanto eccezionali quanto sublimi. Tuttavia, già la proliferazione di pronomi della prima persona singolare che su tre versi occorrono quattro volte, mette il lettore in guardia. In effetti, poco più avanti questa prima insistenza sull'abisso che separa il pellegrino dal modello apostolico finisce per capovolgersi e per esaltare il protagonista stesso come il loro degno successore. Dopo che Virgilio gli ha svelato che anche nel suo caso una volontà divina, rappresentata da Beatrice, aveva concesso se non decretato la trasgressione del tabù di entrare nell'aldilà da vivo, Enea e San Paolo si trasformano in due modelli coi quali il pellegrino si accinge a equiparare il suo viaggio imminente.

Quanto a Dante poeta, invece, la misura in cui San Paolo funga da modello non è a mio avviso del tutto chiarita. È vero che per alcuni interpreti, fra cui spicca Giuseppe Ledda, il caso è chiuso. Nel suo articolo *Modelli biblici nella Commedia. Dante e San Paolo* si legge «Paolo diviene uno dei modelli fondamentali su cui Dante costruisce la propria identità di viaggiatore nell'aldilà e di autore investito della missione di raccontare la propria esperienza oltremontana» (Ledda 2011: 179)³.

*

In altre parole, San Paolo, contrariamente agli autori pagani come Ovidio o persino Virgilio stesso ai quali Dante s'ispira per ciò che riguarda lo stile e l'ornato in generale, si presterebbe come modello tanto per Dante pellegrino quanto per Dante poeta nella *Commedia*. Tuttavia, mi pare esser lungi dall'esser chiaro che cosa voglia dire "Dante poeta" in questo contesto. A ben guardare, Dante poeta non emula il precursore neotestamentario che per ciò che riguarda il compito o addirittura la missione di trasmettere il succo di un'esperienza ultraterrena ai cristiani. L'impronta che San Paolo ha lasciato su Dante poeta, si ridurrebbe quindi al *self-fashioning* in quanto profeta che predomina nella terza cantica. San Paolo pertanto non influenza anche l'operare poetico nel senso stretto.

Ledda stesso è ben consapevole di quanto sia problematica l'ipotesi di un'*auctoritas* letteraria di San Paolo. Prima di tutto, perché la seconda *Epistola ai Corinzi*

³ Nel libro *La Bibbia di Dante*, Ledda (2015: 216) riprende l'ipotesi accennando al fatto che la *Commedia* si apra e si chiuda con il motivo del *raptus* di San Paolo: «l'autorappresentazione del poeta come autore di un poema sacro investito di una missione paolina, quella di riconfortare negli uomini la speranza della 'gloria futura'».

parla sì di un viaggio nell'aldilà, seppur di sfuggita, ma lo fa come se un altro e non Paolo l'avesse trascorso quattordici anni prima. Inoltre, ciò che se ne svela ai profani è deludente, per dire il meno, perché, come Paolo spiega, il suo conoscente non doveva scoprire le *arcana verba*⁴. Nel secondo canto dell'*Inferno* infatti sembra rispecchiarsi questa mancanza d'autorialità da parte dell'Apostolo. Dante lo menziona come uno dei due possibili predecessori di cui si tramandava che erano ritornati sani e salvi dall'aldilà. Ma, contrariamente all'evocazione di Enea che è circondata dalla presenza del suo autore Virgilio, Paolo è raffigurato soltanto in quanto viaggiatore. Pur essendo presentato come una figura venerata che godeva della grazia divina, rimane assai distaccato dal racconto di questa sua esperienza. Nella *Commedia*, San Paolo vanta senz'altro un'*auctoritas* quanto all'esperienza dell'aldilà e del divino, ma in ciò non è incluso un'*expertise* in materia di rappresentazione letteraria.

Ciò non è contestato dal fatto che la ricerca abbia preso la *Visio Pauli*, in cui il viaggio nell'aldilà viene raccontato, come possibile modello al viaggio ultraterreno del Nostro. Nel terzo secolo dopo Cristo, la celebre frase paolina del rapimento al terzo cielo ha dato luogo a una lunga tradizione apocrifia, che avrebbe avuto un gran seguito nel Medioevo. Spia ne è la ricca produzione di visioni dell'aldilà. Non ha ancora trovato consenso se e, nel caso positivo, quale testimone della tradizione Dante abbia avuto in mente. È noto che egli passa sotto silenzio tutta la tradizione visionaria che nel corso del Duecento si era affievolita alquanto. La *Visio*, che parte dal ritrovamento miracoloso di un manoscritto in cui San Paolo avrebbe notato la sua visione, non mette in scena il rapimento al terzo cielo di cui si parla nell'*Epistola ai Corinzi*. Espone piuttosto un viaggio nel cielo nel cui centro si dipanano i luoghi di punizione (cfr., ad esempio, Ledda 2008). Malgrado l'uso della prima persona, il protagonista si presenta in maniera assai passiva. Qualunque versione si prenda in mano, Paolo non è altro che una fotocamera che registra a volte chiedendo chiarimenti senza mai investirsi personalmente. Non si riscontra nemmeno qualche segno velleitario di *dédoublement* fra personaggio e scrittore che, secondo Victor Hugo, Dante era il primo autore europeo a sfruttare. Ammesso che Dante abbia avuto in mente la *Visio Pauli*, la scelta dell'espressione topica «vas d'elezione» risulterebbe essere presa alla lettera. L'apostolo non è che un recipiente vuoto che man mano viene riempito di impressioni che egli, dal canto suo, trasmette fedelmente ai cristiani senza prendere cura della forma e senza ambire a una qualche dimensione d'autorialità. Nemmeno la *Visio* è dunque in grado di conferire a Paolo una dimensione letteraria.

Non sorprende che nel suo articolo Ledda si allontani rapidamente dalla *Commedia* per focalizzare sulle citazioni paoline evidenti nelle *Epistole* dantesche. In esse, infatti, si fa molto meno fatica a scoprire una *imitatio* di Paolo da parte di Dante autore. Rimane, comunque, il quesito se ciò comporti anche Dante poeta. Basandosi prevalentemente sull'*Epistola ai cardinali* e le *Epistole* stese durante la campagna imperiale, Ledda enuncia l'ipotesi che «Dante cerchi di costruire la propria identità autoriale e la propria autorità attraverso il ricorso al modello paolino» (Ledda 2011: 186)⁵. Va da sé che questa strategia si riscontra anche nell'auto-rappresentazione

⁴ Si veda *Ad Corinthios* II. XII 1-6: «Si gloriari oportet (non expedit quidem), veniam autem ad visiones et revelationes Domini. Scio hominem in Christo ante annos quatuordecim (sive in corpore, nescio, sive extra corpus, nescio, Deus scit), raptum hujusmodi usque ad tertium coelum. Et scio hujusmodi hominem sive in corpore sive extra corpus, nescio, Deus scit), quoniam raptus est in Paradisum et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui. Pro hujusmodi gloriabor, pro me autem nihil gloriabor, nisi in infirmitatibus meis».

⁵ La maggior parte delle citazioni analizzate si riscontra nelle lettere in cui Dante parla dell'imperatore Enrico

di Dante in quanto profeta nella *Commedia*. Cionondimeno, neanche nelle epistole – peraltro il genere in cui San Paolo s'espresse – si trovano cenni a un'autorità specificamente letteraria. E ciò vale ugualmente per la *Commedia* in cui il modello di San Paolo in quanto variante neotestamentaria della figura di profeta visionario⁶ a cui Dante poeta si ispira non pare abbracciare l'operare poetico in senso stretto.

Luca Azzetta è recentemente tornato sul tema concentrandosi sul modo in cui Dante si serve di San Paolo nell'*Epistola a Cangrande*. La figura di San Paolo non risulta leggermente modificata. Non è più il protagonista della *Visio Pauli*, di un viaggio ultraterreno, e nemmeno la figura del profeta, ma piuttosto quella di un eletto che godette della più alta forma di visione divina che il dibattito contemporaneo⁷ sulle qualità e sui pregi delle visioni nominate nella Bibbia aveva riconosciuto⁸. Fra i tre tipi discussi all'epoca – che Dante nell'*Epistola* raffigura in tre esempi insoliti secondo Azzetta (2019: 137), vale a dire la trasfigurazione di Cristo, la visione d'Ezechiele e il *raptus* che tutti e tre finiscono «con lo scacco della memoria e della parola» – spiccava la visione paolina⁹. Fu contraddistinta dalla violenza subita che alienò l'Apostolo dai suoi sensi e dal suo corpo. Grazie all'alienazione completa Paolo era in grado di vedere Dio tale quale i beati nel cielo sapevano goderne. Da quest'analisi dell'*Epistola* emerge in modo più chiaro l'ambizione di Dante, e cioè di proporre la visione paradisiaca come equivalente ai corrisposti biblici più alti e consacrati di lunga data¹⁰. Secondo Azzetta, questa strategia nell'*Epistola* vien dispiegata anche nella terza cantica della *Commedia*. Gli accenni ripetuti al *raptus* paolino nella *Commedia* svolgono la funzione di assegnare alla visione del Paradiso la stessa veracità e profondità che la tradizione attribuì al rapimento paolino.

Non sorprende più che Azzetta (2019: 139)¹¹ basandosi sulla sua lettura dell'*Epistola a Cangrande* se la prenda esplicitamente con una tendenza assai diffusa negli

VII. Sulle tracce di Paolo Dante scopre segni di Dio nella realtà storica. Si veda anche Ledda (2019), in particolare p. 182.

⁶ Per ciò che riguarda i presupposti del profetismo nel Duecento si veda Anna Rodolfi (2019).

⁷ Secondo Azzetta (2019: 144) «Dante stabilisce un rapporto diretto tra la visione da cui nasce la poesia della terza cantica e le tipologie di visioni bibliche individuate dal pensiero filosofico e teologico medievale a partire da Agostino». L'autore porta alla luce che Dante «ricorra a categorie proprie di un ambiente spirituale entro il quale il suo pensiero e la coscienza che egli ebbe della propria esperienza poetica e umana maturarono e trovano ancora oggi il loro significato profondo» (Azzetta 2019: 141).

⁸ Nella tradizione il *raptus* paolino «era stato interpretato senza eccezioni come una *visio intellectualis*, in cui l'intelletto dell'Apostolo vede la gloria di Dio faccia a faccia senza il supporto di immagini sensibili» (Azzetta 2019: 142).

⁹ Azzetta (2019) ha messo in rilievo come Dante adoperi i tre tipi di visione insieme a un lessico che era molto consueto nella tradizione teologica medievale e che si può rintracciare in Agostino e Tommaso d'Aquino intorno alle esperienze visionarie, e soprattutto al *raptus* di Paolo il cui carattere uditivo si trasforma in visione. L'analisi della *Epistola* fa leva sulle ricerche di Barbara Faes de Montoni (2007). La ricercatrice ricostruisce il dibattito intorno il quesito se la contemplazione oppure il rapimento raffiguri la forma più alta di visione divina che si svolse fra gli eruditi francescani e domenicani. Dalla sua indagine emerge che il Medioevo considerava Mosè e Paolo come paradigmi eccelsi della contemplazione del divino.

¹⁰ Azzetta (2019: 149) elogia «l'autorevolezza e la veridicità dell'ultima parte del viaggio dantesco con un'audacia che non si riscontra in alcuno degli antichi esegeti del poema». L'autorappresentazione di Dante come profeta che Ledda aveva ribadito passa invece in secondo piano.

¹¹ D'altronde Mirko Tavoni (2020) ha recentemente raggruppato Sergio Cristaldi, Anna Maria Chiavacci-Leonardi e Francesco Santi come sostenitori di spicco dell'ipotesi che in Dante la poesia sostituisca l'esperienza del divino. Si veda il suo intervento videoregistrato dedicato alla «Visione-processione allegorica-visionaria nel Paradiso terrestre» sul sito della Società dantesca (*Purgatorio. Temi, personaggi, episodi*) in giugno del 2020. Tavoni stesso prende una posizione leggermente modificata ammettendo qualche elemento veramente visionario negli ultimi canti del *Purgatorio*.

studi danteschi che comprende il Paradiso meramente «quale finzione poetica o allegorica». La sua presa di posizione ben argomentata risalta di nuovo la scissione che oppone una lettura letterale del viaggio ultraterreno a una lettura metaforica senza possibilità di una mediazione. Quanto all'uso della figura di San Paolo come modello di Dante poeta nella *Commedia* lo stesso quesito si ripropone di nuovo. La strategia rintracciata tanto nell'*Epistola* quanto nella *Commedia* coinvolge sì la figura di Dante poeta, ma ancora una volta l'*imitatio* non comporta una dimensione letteraria. San Paolo non pare assumere un'*auctoritas* letteraria. In altre parole: nell'uso del modello paolino si delinea di nuovo uno spacco fra la dimensione teologica – in cui l'Apostolo serve a Dante come modello per accreditare la veracità dell'ultima parte del viaggio ultraterreno – e la dimensione prettamente letteraria in cui l'Apostolo non pare avere una voce in capitolo e in cui i poeti pagani sembrano mantenere il predominio¹².

**

Per ciò che riguarda la seconda entrata in scena di San Paolo nel Paradiso terrestre, il problema delle due letture contrarie non sembra nemmeno porsi se diamo ascolto all'articolo introduttivo al *Purgatorio* di Jeffrey Schnapp (2007). La processione allegorica sembra essere una prova vivace che alla Bibbia, ed in essa a San Paolo, non spetti soltanto un'autorità letteraria, ma addirittura la massima autorità in questo campo:

Preceded by an immense candelabra that paints the heavens with the colours of the rainbow, the whole of the Bible parades before the poets' eyes book by book. Scripture's triumph confirms what the programmatic use of biblical materials in cantos 1-27 had already implied: that, despite (or, indeed, *because*) of its humble style, the Holy Book is the only absolute source of literary authority, the only absolute literary model. Its authority is so great that it relegates all other books to a position at its own margins. (Schnapp 2007: 101)

È fuori dubbio che Dante consideri la Bibbia come la più alta *auctoritas*. Varie volte ripete o fa ripetere dalle guide che ai cristiani comuni bastava seguirla alla lettera per essere ammessi nel Paradiso¹³. Ma ciò non preconizza niente quanto al valore letterario. In seguito alle osservazioni già fatte, conviene interrogarsi più precisamente se e in quale modo la processione allegorica porti alla ribalta una autorità specificamente letteraria della Bibbia e di San Paolo in particolare.

Stupisce che le personificazioni dei libri biblici che sfilano davanti agli occhi di Dante non mostrano attributi, aspetti differenzianti, ossia qualche ornamento. Ogni

¹² Occorre aggiungere che, in risposta a Benedetto Croce (1921) che proponeva di scartare il «romanzo teologico» nella *Commedia*, la ricerca si è impegnata a contornare – senonché a offuscare – l'inconciliabilità delle due letture, rincorrendo alla formulazione fortunata della «teologica poetica»; ovvero della teologia che si fa poesia e viceversa. Si veda al riguardo i titoli dati sia dalla monografia di Giulio D'Onofrio (2020), il cui primo volume è appena uscito, sia al volume curato da Matthew Treherne e Vittorio Montemaggi (2010).

¹³ A titolo d'esempio si veda *Pd.* V 76-78: «Avete il novo e 'l vecchio Testamento, / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida; / questo vi basti a vostro salvamento».

libro è rappresentato da un vecchio. Nemmeno Davide o Salomone si particolareggiano all'interno della processione. Sono tutti parimente «vestite di bianco» (Pg. XXIX 64); il candore peraltro è caratterizzato come eccezionale e insuperabile, conseguentemente non ha bisogno di un ornamento. Si può certamente supporre che il nome dei libri veterotestamentari sia sottinteso, sorprende lo stesso che la descrizione non fa intravedere tratti biografici o una qualche fisionomia d'autore. In ciò, la rappresentazione allegorica quasi retrograda rispetto alla nozione d'autore più differenziata che si era formata nell'ambito dell'esegesi biblica sotto la pressione della filosofia aristotelica nel corso del Duecento (cf. Minnis 1984). Infatti, nella processione allegorica non fa capolino la figura d'autore-copista che si era aggiunta all'*actor* incontestato ovvero alla *causa efficiens*, vale a dire a Dio ossia al Santo Spirito. All'inizio la figura dell'autore era concepita come una persona mossa a scrivere dalle altre tre cause (*finalis, materialis, formalis*); essa avrebbe preso gradualmente sempre più peso all'interno dell'esegesi¹⁴. La processione allegorica della *Commedia* comunque non dà credito a un contributo umano alla Scrittura.

Presa nell'insieme è significativo che nella processione siano innanzitutto gli alberi-candelabri che suscitano l'ammirazione di Dante pellegrino. È il «bel arnese» le cui luci, il cui canto e i cui colori lo riempiono d'entusiasmo a tal punto che egli si rivolge a Virgilio per condividere l'emozione. La nuova guida Matelda deve sollecitarlo affinché volga lo sguardo verso le genti vestite di bianco: «Perché pur ardi / sì ne l'affetto de le vive luci e ciò che vien di retro a lor non guardi?» (Pg. XXIX 61-63). Il comportamento del protagonista fa quindi scoppiare una cesura fra lo spettacolo di luci e colori che lo incanta e la sfilata delle personificazioni dei 24 libri che stentano ad attrarlo. E persino dopo aver suscitato la sua venerazione, essi non affacciano una qualche particolarità o bellezza che possa trattenere l'occhio del pellegrino.

Non sarebbe pertanto giusto dire che la descrizione delle personificazioni contesti alla Bibbia una sua bellezza ovvero poesia. Ciò che sorprende è che la componente "estetica" rimanga alquanto staccata dai "libri" biblici. Essa soverchia la processione, e la precede visto che non soltanto Dante pellegrino, ma anche i libri personificati seguono lo spettacolo delle sette liste. In ogni caso essa non invade né s'intreccia con i libri. Secondo i commenti le sette liste colorate hanno piuttosto un senso simbolico; essi stanno per i sette doni del Santo Spirito (la sapienza, l'intelletto, consiglio, timore di Dio, forza, scienza e pietà). I colori inoltre si associano all'arcobaleno, simbolo della nuova alleanza stretta da Dio con gli uomini. Ma il fatto che Matelda debba risvegliare il pellegrino dalla distrazione e che Virgilio anch'egli si mostri molto sensibile alla bellezza dello spettacolo potrebbe ben segnalare che al senso simbolico sia legata una forte connotazione poetica. Attraverso il comportamento di Dante pellegrino viene abbozzata una cesura netta fra l'aspetto estetico che abbraccia tutta la processione e il contenuto sobrio. Può darsi che Dante voglia suggerire che i libri biblici non siano opere d'arte lavorate da singole persone a seconda delle regole poetiche tramandate e che, nondimeno, abbiano una poeticità loro che nascerrebbe sull'ispirazione del Santo Spirito, a meno che questo non ne sia il fattore?

¹⁴ Si veda Minnis (1984: 81): «The elements of comparison suggested by these accounts of double, triple and quadruple efficient causality is important in so far as it manifests the exegetes' belief in the essential unity and rapport of the roles of God and man in the production of Scripture. But the element of distinction also suggested therein is far more important from our point of view. Discrimination between the primary efficient cause and the secondary of instrumental efficient causes meant that all contributors to Scripture, both divine and human, received due attention, with important consequences for the development of literary theory».

A una lettura in senso poetologico potrebbe anche far cenno il modo in cui Dante descrive l'inizio della processione. Si vedono fiammelle che lasciano «dietro a sé l'aere dipinto» (Pg. XXIX 74) operando come se fossero «pennelli». Contrariamente alla teoria dell'ottica medievale secondo la quale i colori dipendono dalla luce per esser visti, qui sono le luci che dipingono colori e al contempo trasformano l'aere trasparente in tela. Nell'opera di Dante il termine «colore» è spesso connesso con le sue riflessioni poetologiche. Fin dalla *Vita Nuova* esso sta per gli elementi dell'ornato stilistico, il quale a sua volta contraddistingue il mestiere del poeta e il cui uso richiede una consapevolezza maggiore da parte dell'autore. Benché i colori nella processione abbiano un chiaro senso etico-religioso e pertanto non corrano il rischio di essere adombrati, manipolati o fraintesi, si riscontra in effetti nello smarrimento entusiasta di Dante pellegrino una reminiscenza di quello stesso nodo dei colori retorici che per la prima volta Dante aveva esposto nel *Convivio*. Là dice di essere forzato a correre ai ripari perché i colori retorici erano sfuggiti al controllo dell'autore¹⁵. All'inizio della processione allegoria ritorna quindi la situazione di partenza nella quale uno spettacolo pieno di colori dispiega il suo fascino al punto di smarrire Dante pellegrino e di far dimenticare il vero messaggio contenuto e personificato dalle "genti" in bianco. Per fortuna, i colori e le luci ora sono ben collocati nell'ambito del Santo Spirito e il pericolo che corre l'anima di Dante spettatore è quindi sventato. A Dante poeta comunque preme di rivivere, o piuttosto re-inscenare ancora una volta il modo di pensare e raffigurare il rapporto fra l'ornato poetico e contenuto. Oltre a ciò, la messinscena della cesura fra i segni di bellezza e la processione dei libri potrebbe contenere un'indicazione quanto al valore poetico che Dante assegnava alla Bibbia nel suo insieme. Se la dimensione poetica rimane stranamente separata dai "libri" stessi, se ne può allora dedurre che Dante desideri marcare questa dimensione come irraggiungibile e al di fuori delle capacità umane? Corrisponderebbe il lato poetico a un'atmosfera che abbraccia i libri anziché a un lavoro specifico sulla lingua? Ne conseguirebbe che, anche se si ammette che la processione conferisca un'autorità letteraria alla Bibbia, essa non si presterebbe a essere appropriata da un poeta in carne e ossa? Comunque sia, la messinscena rende palpabile una dimensione letteraria della Bibbia che è in grado di destare l'ammirazione persino di un poeta pagano come Virgilio.

Oltre alle luci che colorano il cielo, si sente un canto che esce dall'albero-candelabro: «e ne le voci del cantare *Osanna*» (Pg. XXIX 51). Il canto si riduce alla ripetizione di una parola liturgica con la quale si è soliti invocare Dio nei salmi per chiedere aiuto ovvero per lodarlo. È la prima parola che si sente durante la processione e che si infila qui come suono gradevole nello spettacolo di luci e colori. I seniori della processione, invece, riprendono una parola latina «Benedicta» come introduzione alla lode di Maria. Nella parte che per l'appunto attira di più lo sguardo di Dante pellegrino spunta quindi una parola d'origine ebraica che era sopravvissuta alle traduzioni della Bibbia dall'ebraico al greco e dal greco al latino. Mentre Matelda parla la lingua di Dante pellegrino e conosce la poesia latina dell'età d'oro, nell'*Osanna* si manifesta la lingua dell'Antico Testamento. E il fatto che l'*Osanna* venga cantata rinforza ancora l'impressione di melodiosità dell'ebraico. Può darsi che le particolarità finora notate nella descrizione della processione allegorica pos-

¹⁵ Per maggiori ragguagli sul tema mi permetto di rinviare al mio Meier (2017).

sano riflettere un problema più generico che Dante aveva tematizzato nel *Convivio*, ossia l'impossibilità di rendere la poesia in un'altra lingua¹⁶?

In un articolo sui Salmi nella *Commedia* Sergio Cristaldi (2011) ha giustamente messo in rilievo la posizione oltranzista di Dante quanto all'impossibilità di tradurre la sonorità dei Salmi. Nel *Convivio* Dante, in effetti, asserisce che la poesia dei salmi così come quella d'Omero è andata persa nella traduzione. Così facendo, contesta implicitamente l'impresa di San Girolamo che era ben consapevole dei problemi della traduzione senza tuttavia rassegnarsi. Anzi, propose una sua versione equivalente all'originale. Contrariamente alla prima polemica dei pagani romani e greci che disprezzarono la *Bibbia* come rozza, Dante sembra contornare lo scoglio dicendo che nessuno era in grado di valutare la poesia biblica poiché scritta in lingua straniera. D'altronde Cristaldi ne ha dedotto che la *Commedia* debba essere stata un tentativo di «ri-creazione» (Cristaldi 2011: 93)¹⁷; in altre parole, che l'opera volesse rendere al messaggio biblico una sua poeticità in volgare accessibile ai contemporanei della penisola. Vuol dire che l'aspetto libresco della processione insieme alla cesura fra colori ovvero forma e contenuto ovvero gente vestita di bianco abbia lo scopo di far sentire questo problema di fondo nella ricezione della *Bibbia*? In altre parole: la separazione della dimensione poetica sarebbe un problema linguistico?

Nel canto XXIX del *Purgatorio* San Paolo accanto a San Luca cammina dietro al carro sul quale siedono gli evangelisti. Entrambi, a loro volta, precedono gli epistolari canonici meno importanti. Dà nell'occhio che nella composizione della processione allegorica Dante poeta accorda sensibilmente più spazio – a ciascuno una terzina – a questa coppia di libri neotestamentari. Mentre le altre personificazioni sfilano senza prendere contorni individualizzanti e persino gli evangelisti spariscono dietro alla descrizione speculativa delle loro ali e dietro alla danza delle tre donne, l'aspetto di Luca e di Paolo viene caratterizzato, seppure in maniera schematica. Ciò nondimeno, neanche in essi si ricava una qualche fisionomia d'autore. Se poi si prende in considerazione la raffigurazione successiva di Giovanni che dorme, questo dettaglio iconografico del sonno non pare più essere scontato. Anzi assume un altro significato. In esso si sintetizza l'impressione generale della processione, vale a dire

¹⁶ Nel primo trattato del *Convivio* (I vii 14-16), Dante scrive: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritte che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno».

¹⁷ Si veda anche la conclusione di Cristaldi (2011: 117): «Riceve conferma un'intuizione che avevamo già messo in campo: la salmodia propria del Paradiso, se non altro in certe sue punte, vede un forte rilievo della bellezza, della *dulcedo*, quasi a risarcimento della perdita di questo vettore consumatasi nella traduzione del Salterio dall'ebraico in greco e dal greco in latino. Se è così, Dante ha costantemente serbato fra le sue priorità il recupero della faccia nascosta dei Salmi, o almeno il suggerimento di quell'irraggiungibile profilo, e ha tentato diverse manovre di approccio: nel *Purgatorio*, la mirata commistione di latino e volgare; all'altezza della terza cantica, la polarità ulteriore di linguaggio inarticolato e articolato. Quest'ultima messa mira anzi a lambire i Salmi celesti, un obbiettivo ancor più ambizioso della reinvenzione di quelli davidici. In gioco è la prefigurazione della poesia non perdura, che perciò è fortemente poesia, ed evidenzia il tratto esclusivamente suo, incomunicabile a tutte le altre forme discorsive: la dolcezza verbale. Meglio se coadiuvata dal canto e dalla danza; ma in ogni caso, con l'indispensabile supporto di una pregnanza di senso».

che i libri non sono opere consapevolmente stese da autori-copisti.

Paolo e Luca sono delineati come «due vecchi» «in abito dispari, / ma pari in atto e onesto e sodo» (Pg. XXIX 134s). L'unica particolarità che emerge dalla descrizione di Luca è che egli si annovera fra i «famigliari / di quel sommo Ippocrate» (Pg. XXIX 136). Viene rammentata la sua professione di medico che, al contempo, sembra ripercuotersi nell'effetto benefico degli *Atti degli Apostoli* sul lettorato. Quanto a Paolo, la sua figura è contraddistinta dalla spada che tiene in mano e in cui si sente l'effetto dei suoi testi.

Mostrava l'altro la contraria cura
Con una spada lucida e aguta,
tal che di qua dal rio mi fè paura. (Pg. XXIX 140-142)

Contrariamente alla scrittura di Luca che ha l'effetto di sanare, le Epistole di Paolo feriscono apparentemente i lettori. Il che è sorprendente, visto che una gran parte degli *Atti degli Apostoli* è dedicata alla missione dell'Apostolo dei gentili. Colpisce che Dante pellegrino s'accorga di essere una seconda volta intimorito da San Paolo. È importante notare che l'Apostolo sia l'unico che provochi una forte reazione in Dante pellegrino. Mentre nel secondo canto dell'*Inferno* egli misurava tutta la distanza schiacciante che lo sembrava separare dal vaso eletto da Dio quanto all'impresa del viaggio ultraterreno, nel *Paradiso* terrestre questa minaccia, simboleggiata dalla spada, continua facendosi fisica addirittura. Il pellegrino si rende conto che nemmeno il fiume lo mette al riparo tanto la spada è acuta. Il Paolo del Purgatorio non smette pertanto di «recar conforto» alla fede, ma all'interno della messinscena della processione il compito di sanare e confortare è assegnato agli *Atti degli Apostoli*. Infine, colpisce che la raffigurazione dei due vecchi è contraddistinta da una certa incertezza. È difficile decidere se Dante tratti San Paolo come un'ulteriore personificazione di un libro biblico di cui, questa volta, sottolinea l'effetto sul lettorato, o se faccia entrare in scena il personaggio storico dell'Apostolo e con ciò il missionario eletto da Dio¹⁸.

A primo acchito, l'attributo della spada non sorprende. Nell'iconografia viene collegata al martirio di Paolo, e cioè alla sua presunta decapitazione in cui si sarebbe confermata la sua cittadinanza romana. Eppure all'epoca di Dante si trattò di un acquisito assai recente nelle raffigurazioni paoline. Nel terzo e quarto secolo, quando si formarono leggende intorno agli apostoli, a Paolo veniva assegnato un libro, un rotolo o un codice per dargli l'aspetto di un filosofo – con lo scopo di attrarre l'élite romana colta alla causa del cristianesimo. È soltanto verso la fine del Duecento che l'Apostolo dei gentili comincia a tenere una spada in mano¹⁹. Per ora mancano pur-

¹⁸ Petrocchi (1988: 75) è fra i pochi che si sia interrogato sulla valenza della figura: «Ma è l'immagine reale dell'apostolo quella di uno dei *due vecchi in abito dispari*, come è immagine reale di Luca quella dell'uno dei familiari di Ippocrate, o piuttosto simbologia delle *Lettere* paoline, sia pure con l'evidente necessità di donare alla figura una parvenza iconologica che suggerisse quasi il frontespizio del libro».

¹⁹ Si veda nell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale* l'articolo di F. Bisconti (1998) dedicato a San Paolo. Vengono elencati gli affreschi di Cimabue ad Assisi, la scultura di Arnolfo di Cambio nel ciborio di San Paolo come i primi documenti di Paolo con la spada. Secondo Giuseppe di Scipio (1998: in particolare 195), gli ordini dei cavalieri avevano preso un interesse particolare in San Paolo colla spada. Egli cita il *Rationale Divinorum Officiorum* in cui Durandus descrive cavalieri che tirarono la spada in onore di Paolo quando le sue epistole venivano lette.

troppo indagini affidabili sul perché e sul come della innovazione fortunata²⁰. Ad ogni modo, la spada non era ancora solidamente introdotta e lasciava quindi margini all'immaginazione di Dante poeta. Tant'è vero che i commentatori tendono ad associarla meno allo strumento del martirio che all'espressione «gladium spiritus» che occorre nella conclusione dell'*Epistola agli Efesini*²¹.

Come San Paolo spiega, la «spada» sta per il «verbum Dei» (*Efesini* VI 17), per la parola di Dio. L'espressione «gladium spiritus» è collocata in una serie di preghiere affinché i neofiti cristiani siano difesi dal male. La «parola di Dio» se ne distingue poiché serve da arma d'attacco per riconoscere e sventare il male alla radice. All'interno dell'epistolario paolino, la metafora inoltre richiama un passaggio nella *Lettera agli Ebrei* in cui l'operazione della parola di Dio viene descritta come «vivus es enim sermo Dei et efficax, et penetra bilior omni gladio ancipiti, et pertigens usque ad divisionem animae ac spiritus compagum quoque ac medullarum, e discretor cogitationum et intentionum cordis» (*Ebrei* IV 12). La spada è scelta come metafora per far mostra dell'operare della parola di Dio, vale a dire essa riesce a discriminare il bene dal male addentrandosi nell'intimore profondo del cristiano.

Qualora fosse così, sul piano delle immagini all'interno della *Commedia* la spada in mano a Paolo che trasmette l'effetto aggressivo delle epistole, si connette colla «spada nuda» (*Pg.* IX 82) con la quale l'Angelo guardiano del Purgatorio aveva tracciato sulla fronte di Dante pellegrino le sette «P» dalle quali Dante si sarebbe dovuto purgare. Al contempo, la spada di Paolo anticipa quella evocata da Beatrice nel canto successivo in cui rimprovera il suo amico di rimpiangere la partenza di Virgilio, perché «pianger ti conven per altra spada» (*Pg.* XXX 55). Se ne deve dedurre che la spada di San Paolo rappresenti la discriminazione del male insidiosamente nascosto e abbia un senso soprattutto, senonché esclusivamente purgatorio che Dante pellegrino intuisce pieno di paura? Può darsi che nella coppia di vecchi Dante abbia voluto sintetizzare i due effetti opposti della Sacra Scrittura? Nella figura di Paolo si raccoglierebbe la parte accusatoria e aggressiva nella lotta contro il male. Il ché di nuovo non coinvolgerebbe una dimensione autoriale poiché si lega con la nozione del «verbum Dei».

Tuttavia, la spada di San Paolo non è soltanto «aguta», ma anche «lucida». Dal contesto della processione viene spontaneo associare l'aggettivo allo spettacolo iniziale pieno di luci e colori. Pertanto, la spada di San Paolo potrebbe segnalare pure un aspetto poetico. Vuol dire che l'aggettivo punti sulla forza stilistica dell'autore oppure piuttosto sul fatto di riflettere le luci e i colori che soverchiano la processione? Rimanda quindi ancora una volta alla presenza dello Spirito Santo? Contro una lettura del genere si palesa il fatto che l'unico personaggio che tenga in mano una spada senza intenzioni purgatorie oppure imperiali²² sia il poeta greco Omero nel quarto canto dell'*Inferno*. Nel Limbo Virgilio aveva avvertito il suo allievo a ben guardare l'uomo che avanza con la spada: «mira colui con la spada in mano» (*If.* IV 86) Sulle prime si potrebbe considerare la spada in mano a Omero come un elemento privo di sorprese, poiché egli è un cantore delle armi. Dal punto di vista iconografico

²⁰ A causa del *lockdown*, non ho potuto consultare Bucarelli e Morales Martín (2011). I titoli degli articoli non menzionano la spada.

²¹ A titolo d'esempio si veda il commento *ad locum* di Anna Maria Chiavacci Leonardi (Alighieri 1997).

²² Nel *Purgatorio* la spada serve anche da simbolo del potere dell'Imperatore romano. Nel sedicesimo canto Marco Lombardo rimpiange che essa sia stata usurpata dal Papato (*Pg.* XVI 109-10).

l'attributo è comunque tutt'altro che evidente. Sul Parnasso affrescato da Raffaello Omero è presentato come un vecchio cieco, un rapsodo; non è quindi identificato con la materia trattata dall'epopea. In questo contesto non mi pare inutile rammentare che fra i poeti del Limbo Omero come San Paolo nella processione allegorica è l'unico ad avere un attributo differenziante. Può darsi che il poeta sovrano conosciuto per aver raccontato l'assedio di Troia che nella prospettiva di Dante dava l'avvio alla partenza d'Enea e poi alla fondazione di Roma, facesse da corrisposto a Paolo? E, di conseguenza, che Dante attraverso il ricorso all'immagine della spada che contraddistingue Omero conferisca una specie d'autorità letteraria anche a Paolo?

A questo punto vale la pena dare un'occhiata a ciò che segue nella conclusione dell'*Epistola agli Efesini*. Dopo aver introdotto il «gladium spiritus» San Paolo formula un'altra preghiera in cui chiede aiuto affinché il suo uso della parola sia appropriato alla materia scelta: «et pro me, ut datur mihi sermo in apertione oris mei cum fiducia, notum facere mysterium Evangelii, pro quo legatione fungor in catena.» (*Efesini* VI 19-20) Il «gladium spiritus», cioè la parola di Dio menzionata prima, si distingue quindi dalla lingua che l'Apostolo impiega nelle sue missioni. Nella teologia paolina questo mistero del Vangelo consiste innanzitutto nel messaggio complicato della crocefissione di Cristo, il cui significato enigmatico San Paolo aveva messo al centro della sua predicazione. Qualora Dante tenesse conto di questa ulteriore preghiera nell'*Epistola agli Efesini*, ci sarebbe da interrogarsi in quale misura la spada in mano a San Paolo rimandi infatti alla parola di Dio che a volte è rivelata ovvero donata a singoli esseri umani. Con ciò si rafforzerebbe l'idea che lo Spirito Santo sia la vera fonte anche dei libri del Nuovo Testamento. Oppure se Paolo fa piuttosto presente a Dante pellegrino l'ambizione da parte degli uomini di voler rendere il divino in parole umane. Ammesso che la spada in mano a Paolo abbia un senso metaletterario, la paura di Dante si collegherebbe al compito imminente della terza cantica. Vista da qui, l'oscillazione appena notata fra Paolo come personaggio storico e come personificazione dell'epistolario potrebbe perseguire un altro scopo. La figura di San Paolo non risulterebbe più essere soltanto la personificazione di un epistolario il cui fascino retorico proverrebbe dalle luci, dai colori emanati dallo Spirito Santo, ma dietro a essa si delineerebbe la presenza di un uomo che è in cerca delle parole adatte per trasmettere il messaggio divino all'umanità cristiana.

Come l'ha dimostrato Giuseppe Ledda (2011) fra altri, Dante modella la sua ascesa in Paradiso sul *raptus* paolino. Fin dal primo canto, in cui si moltiplicano i rimandi a San Paolo, Dante riprende la domanda lasciata in sospesa nell'*Epistola ai Corinzi*, segnatamente se egli sia stato elevato in cielo con il suo corpo o senza (*Pd.* I 73-75). Ripete l'impossibilità di comunicare ciò che si è visto lassù senza segnalare un divieto esplicito: «né sa né può chi di là su discende» (*Pd.* I 6)²³. Va da sé che tutti i riferimenti, come già sottolineato da Luca Azzetta (2019), risaltano la squisitezza

²³ La visione di Ledda (2011: 199), secondo la quale il Medioevo avrebbe trasformato il divieto di scoprire gli *arcana* in un'incapacità della lingua di esprimerlo, è probabilmente troppo schematica. Una visione più differenziata del dibattito sugli aspetti del *raptus* paolino si delinea comunque nello studio già citato di Barbara Faes de Montoni (2007).

della visione di Dio concessa a Dante pellegrino sulla quale si baserà anche la pretesa dell'autenticità della missione di Dante poeta. In questo senso Ledda (2015: 80) aveva concluso che «all'inizio della terza cantica sia l'impresa di scrittura da parte del poeta sia l'esperienza del protagonista sono poste sotto il segno del modello paolino, decisivo per la costruzione della duplice identità di Dante poeta e personaggio». In seguito alle analisi finora eseguite, conviene tuttavia tornare sulla *quaestio* e indagare se e come l'*imitatio* paolina abbia coinvolto anche l'operare di Dante poeta in senso stretto.

Il passaggio che al riguardo ha incuriosito di più nel primo canto del Paradiso, si trova all'interno dell'invocazione che Dante poeta indirizza questa volta al dio Apollo perché le Muse non gli bastano più. Per poter realizzare il suo «ultimo lavoro», la terza cantica, Dante richiede il sostegno d'Apollo e al contempo fa cenno a San Paolo in modo velato.

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro. (*Pd.* I 13-15)

Nella terzina occorre la parola «vaso» che rimanda alla perifrasi «vaso d'elezione», tolta dagli *Atti degli Apostoli* e che Dante pellegrino nel secondo canto dell'*Inferno* aveva già messo in gioco. Ora la perifrasi risulta applicata a Dante poeta stesso che, prima di stendere i ricordi del viaggio nel cielo, desidera ottenere l'appoggio di Apollo. Desidera essere un contenitore, imboccando il modello di San Paolo che sulla strada di Damasco era stato eletto e sopraffatto da Cristo per fungere d'ora in poi da vaso al messaggio cristiano. Negli *Atti degli Apostoli* il termine infatti viene impiegato all'interno del sogno in cui Cristo appariva ad Anania per sollecitarlo ad andare a guarire Saulo dalla cecità inflittagli. Cristo lo adopera per rispondere ai dubbi d'Anania che non comprende per quale motivo dovrebbe portare aiuto a un persecutore noto dei cristiani. La spiegazione data da Cristo enfatizza l'idea che anche un peccatore²⁴ possa promuovere la causa del cristianesimo in maniera eccelsa a patto che sia completamente rovesciato e alienato da sé stesso. Nell'immagine del «vaso» si condensa l'idea di un Saulo che viene svuotato e poi riempito di nuovo con un altro "liquido". Simile al secondo canto dell'*Inferno*, Dante sposta la perifrasi dal contesto della missione apostolica a quello del viaggio ultraterreno ossia del *raptus*. Il denominatore comune è la violenza che in entrambi i casi Paolo subisce per volontà di Dio. Nel caso del *raptus* essa irrompe in pieno accordo con la volontà di Paolo stesso secondo il dibattito duecentesco sulle visioni; l'alienazione dai suoi sensi e da ogni sensazione fisica si verifica soltanto temporaneamente, al fine di renderlo in grado di percepire il divino in modo diretto. In quello dell'accecamento, invece, la violenza non è né attesa né preparata; inoltre, l'alienazione di Saulo risulta definitiva, al punto di cambiare il nome in Paolo. E mi pare che anche questo secondo significato continui a pervadere il pensiero di Dante poeta per quel che riguarda lo specifico del suo operato poetico nella terza cantica.

L'invocazione all'indirizzo d'Apollo non lascia dubbi che Dante poeta, sebbene si presenti sotto la forma di un profeta, prosegue una grande ambizione marcatamen-

²⁴ Si veda al riguardo Ledda (2015: 79), che descrive Paolo «come il recipiente nel quale, al di là dei propri meriti, entra miracolosamente lo spirito divino per aiutare il prescelto a compiere, nonostante le sue debolezze, la missione di cui è investito».

te poetica. Il valore con cui Dante desidera essere riempito come se fosse un vaso è, per l'appunto, quello poetico o musaico, il quale rimaneva legato al patrimonio antico e pagano. Grazie al dono del dio, Dante poeta spera così di ricevere ciò che risulta indispensabile per ottenere la laurea. Sorprende che l'invocazione tolga ciò a cui il poeta teneva di più a partire dalla *Vita Nova*, vale a dire la maestria nella metrica e nella retorica, e un uso consapevole dei mezzi poetici che ai suoi occhi giustificava le licenze poetiche. In altre parole, la competenza richiesta per ottenere la corona secondo il modello antico non si basa più su un'arte praticata secondo le regole ed evidentemente guidata da un *ingegno*. Come già visto, Dante poeta si svuota per poter accogliere il "valore" del dio pagano²⁵. Ed è qui che infila la perifrasi di Paolo associata alla via di Damasco. In altre parole: Il "valor" apollonico-musaico pare rimpiazzare l'operato del fabbro finora orgoglioso di saper adoperare i suoi mezzi con la massima consapevolezza.

Com'è noto, ciò che Dante poeta considera come valore di Apollo è dispiegato attraverso un sapiente prelievo dalle *Metamorfosi* d'Ovidio. Contrariamente alla luce divina che all'inizio del primo canto pervade tutto l'universo a seconda degli ostacoli interposti, ciò che Dante poeta domanda ad Apollo non consiste in un poetare che sia ornato, cioè colorato, e al tempo stesso trasparente. Anzi, la sua richiesta consiste in un atto di spietata violenza e che Dante evoca senza mezzi termini. È vero che già nel primo canto del *Purgatorio* l'invocazione della musa Calliope mette l'accento meno sulla vittoria che sulla punizione che subiscono le sorelle sconfitte. All'inizio del *Paradiso*, tuttavia, Dante poeta non menziona nemmeno la vittoria meritata o meno di Apollo. Anzi, sorprende che il valore sollecitato sembri corrispondere esclusivamente alla performance dello scuoiamento dello sconfitto.

Come i commentatori hanno già notato, Dante apporta una modifica significativa alla narrazione d'Ovidio. Nelle *Metamorfosi* il narratore aveva preso cura di dettagliare il corpo sanguinoso del satiro Marsia che in seguito allo scuoiamento non è che una grande ferita. Dante invece dice:

Entra nel petto mio, e spira tue
 Sì come quando Marsia traesti
 De la vagina de le membra sue. (*Pd.* I 19-21)

Non è più la pelle che viene tolta al corpo del satiro; anzi è la pelle che viene tratta dalla «vagina de le membra sue» come se fosse una spada – almeno il termine «vagina» suggerisce quest'analogia. Ciò che ne emerge è comunque Marsia stesso – un'immagine a cui Michelangelo potrebbe ben essersi ispirato nell'auto-ritratto che inserì nell'affresco dell'*Ultimo Giudizio*. Nella descrizione di Dante ciò che sta all'interno, le membra, viene invertito in un recipiente («vagina») dal cui fondo la pelle che di solito avvolge il corpo è tratta fuori. Questa modifica del mito annette alla brutalità dell'originale ovidiano un'altra. Non è più una brutalità inflitta a un satiro, ma sconvolge al contempo le nozioni del lettore quanto a come un corpo sia composto, quanto a ciò che sta all'interno o all'esterno. Lo scuoiamento non è più soltanto un atto di violenza estrema, ma anche un atto in cui le nozioni solite vengono stravolte. Questa inversione ardua, dal canto suo, trova una specie di complemento

²⁵ Ledda (2015: 79) precisa che Dante non sfida, ma sollecita aiuto: «chiede di essere svuotato, liberato dalla corporeità dei propri limiti umani, per divenire un 'vaso' nel quale possa soffiare l'ispirazione divina».

nell'uso precedente della parola «ombra» (*Pd.* I 23) che nello stesso canto significa i ricordi che il pellegrino era riuscito a ritenere del suo viaggio attraverso la luce abbagliante del *Paradiso*. In questa riscrittura ovidiana le parole non perdono comunque il loro riferimento alla realtà. Dante poeta, per così dire, considera piuttosto necessario violentarle e sconnetterle dal loro uso normale, senonché sconquassarle per poter rendere la sua visione in versi. Nell'invocazione Dante non mette soltanto l'accento sulla performance strabiliante della punizione di Marsia, ma inizia già a metterla in pratica sfidando le nostre percezioni consuete.

È importante notare che i termini e la riscrittura delle *Metamorfosi* tramite gli elementi paolini²⁶ stiano all'opposto del modo in cui Dante aveva riflettuto sull'atto poetico. Fin dalla *Vita Nova* richiese ai poeti in lingua volgare di saper denudare il contenuto ad ogni momento. L'operato poetico-retorico era trattato come un vestito ovvero un ornamento che il poeta sapeva togliere a ogni momento per far vedere il messaggio «nudo». Invece di riprendere la metafora del vestito che copre il corpo ovvero il contenuto, Dante nel primo canto del *Paradiso* impiega termini fisici come la pelle e le membra che di solito formano un insieme, il corpo umano. Invece del vestito che si leva, Dante abbozza un corpo nudo, che fin qui stava per il contenuto, e in più gli fa soffrire una divisione dolorosa. Al poeta non è più richiesto di denudare, ma nel *Paradiso* deve scuoiare il corpo stesso. Evidentemente, il suo interesse non è quello del medico che si addentra nell'interno degli organi e muscoli, vale dire in tutto ciò a cui la pelle impedisce l'accesso. Si focalizza sulla pelle del corpo in cui Marsia rimane improntato e che, a sua volta, corrisponde all'ombra del Regno di Dio ovvero a ciò che è rimasto nella memoria. In altre parole, la poesia che Dante si accinge a comporre nella terza cantica e che deve far scuola non è più un'aggiunta staccabile a voglia, ma fa parte del corpo dal cui fondo deve essere estratta. Non viene quindi identificata alla mera superficie. Con ciò si potrebbe suggerire che l'invocazione stessa prepari anche la strada per una poesia in cui le metafore non fanno più parte dell'ornato come di consueto, ma sono scelte e impiegate da Dio stesso per farsi capire dall'intelligenza umana e quindi si staccano dalla nozione abituale della realtà fisica e materiale.

Infine, con tutta la cautela del caso, si potrebbe proseguire sulla via della associazione suscitata dalla parola «vagina»²⁷ e prendere l'immagine della spada come un cenno all'attributo di San Paolo nel *Paradiso* terrestre e magari anche a una trasformazione che succede alla pelle estratta di Marsia. Ci si potrebbe chiedere perché Dante nella misura in cui la pelle risulta o meglio si trasforma in spada connetta il suo operare poetico nella terza cantica colla spada lucida in mano a San Paolo. In questa prospettiva conviene notare tuttavia che la pelle implicitamente paragonata a una spada si presenta nel *Paradiso* come il risultato di un'operazione che dà l'avvio a una specie di metamorfosi, che in occorrenza equivale a una materializzazione. Qualora dovessimo considerare la spada in mano a Paolo come metafora che evoca la parola di Dio, la materializzazione raggiunta risulterebbe essere di nuovo metaforica e quindi corrisponderebbe a una particolarità centrale della resa poetica della terza cantica. Siccome quest'operazione è messa sotto l'insegna del dio pagano e, ciò che pare ancora più importante, è eseguita dal dio della poesia, Dante descrive la poesia

²⁶ Secondo Ledda (2011: 196), Dante corregge addirittura il mito ovidiano con San Paolo.

²⁷ Non è qui la sede di discutere l'aspetto sessuale della descrizione a cui la parola «vagina» potrebbe anche rimandare.

della terza cantica e come una trasmissione della parola di Dio e come il prodotto di un lavoro necessario anche se doloroso e violento. Qualora nella *Commedia* San Paolo finisse per assumere una specie di *auctoritas* letteraria, sarebbe dovuto a questa modifica ardua e intricata del mito ovidiano.

In conclusione, all'inizio della terza cantica il *raptus* paolino non è soltanto un modello di visione divina, ma viene anche applicato alla novità del lavoro poetico. Tacendo ogni aspetto di lavoro linguistico o autorialità in genere per ciò che riguarda Paolo, Dante sembra aver le mani libere per trasporre i presupposti della rivelazione di Dio nella lingua poetica che si accinge a mutare. Soltanto tramite questo rielaborato utilizzo del *raptus* San Paolo potrebbe esser servito a Dante poeta da modello. La nozione dantesca dell'apostolo si discosta comunque molto dall'immagine di un San Paolo, ammiratore e famigliare dei poeti pagani, che Giovanni Boccaccio svilupperà all'inizio delle sue *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*²⁸.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante (1997): *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci, Milano, Arnoldo Mondadori, 3 voll.
- Azzetta, Luca (2019): «Visioni bibliche, missione profetica e poesia tra l'*Epistola a Cangrande* e la *Commedia*», in Giuseppe Ledda (a c. di), *Poesia e profezia nell'opera di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna, 11 novembre 2017*, Ravenna, Centro dantesco, pp. 135-163.
- Bisconti, Fabrizio (1998): «Paolo, Santo», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani / Istituto dell'Enciclopedia Italiana. <https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-paolo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>.
- Boccaccio, Giovanni (1965): *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori.
- Bucarelli, Ottavio / Morales Martín, María (a c. di) (2011): *Paolo apostolo martiri. San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia*, Roma, Gregorian and Biblical Press. <<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/>>.
- Cristaldi, Sergio (2011): «Dante e i Salmi», in Giuseppe Ledda (a c. di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro dantesco, pp. 79-120.
- Croce, Benedetto (1921): *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- D'Onofrio, Giulio (2020): *Per questa selva oscura. Teologia poetica di Dante*, Roma, Città Nuova.
- Di Scipio, Giuseppe (1998): «Saint Paul and Popular Traditions», in Francesca Canadé Sautmann, Diana Conchado (eds.), *Telling Tales. Medieval Narratives and the Folk Tradition*, New York, Saint Martin's Press, pp. 189-208.
- Di Scipio, Giuseppe (2000): «St. Paul», in Richard Lansing, Teodolina Barolini (eds.), *The Dante Encyclopedia*, New York / London, Routledge, pp. 679-680.
- Faes de Montoni, Barbara (2007): «Mosè e Paolo: Figure della contemplazione e del rapi-

²⁸ «Appresso, se essi nol sanno, leggano negli *Atti degli apostoli* e troveranno se Paolo, vaso d'elezione, studiò i versi poetici, e quegli conobbe e seppe. Essi troveranno lui non avere avuto in fastidio, disputando nello areopago contro la ostinazione degli ateniesi, d'usare la testimonianza de' poeti; e in altra parte avere usato il testimonio di Menandro comico poeta, quando disse: «*Corruptant mores bonos colloquia mala*» (Boccaccio 1965: I i 100).

- mento nelle teologie del secolo XIII», *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali*, Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 17-48.
- Ledda, Giuseppe (2008): «Dante e la tradizione delle visioni medievali», in Michelangelo Piccone (a c. di), *Lecture Classensi, 37. Le tre corone. Modelli e antimodelli della Commedia*, Ravenna, Longo, pp. 119-142.
- Ledda, Giuseppe (2011): «Modelli biblici nella *Commedia*. Dante e San Paolo», in Giuseppe Ledda (a c. di.), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna, Centro dantesco, pp. 179-216.
- Ledda, Giuseppe (2015): *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana.
- Ledda, Giuseppe (2019): «Dante e il profetismo degli antichi pagani», in Giuseppe Giuseppe (a c. di.), *Poesia e profezia nell'opera di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna, 11 novembre 2017*, Ravenna, Centro dantesco, pp. 179-239.
- Meier, Franziska (2017): «Dante alle prese con i “colori rettorici”. Un aspetto della riflessione metapoetologica fra la *Vita Nova* e il *Convivio*», in Luca Marozzi (a c. di.), *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, pp. 57-70.
- Minis, Alastair J. (1984): «Authorial roles in the ‘literal sense’», *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scholar Press, 2^a ed., pp. 73-117.
- Penna, Angelo / Fallani, Giovanni (1970): «Paolo, Santo», in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-paolo_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-paolo_(Enciclopedia-Dantesca))>.
- Petrocchi, Giorgio (1988): «San Paolo in Dante», *Nella selva del protonotario. Nuovi studi danteschi*, Napoli, Morano, pp. 65-82.
- Rodolfi, Anna (2019): «Le profezie nella *Commedia* e la profetologia latina del XIII secolo», in Giuseppe Ledda (a c. di.), *Poesia e profezia nell'opera di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna, 11 novembre 2017*, Ravenna, Centro dantesco, pp. 43-68.
- Schnapp, Jeffrey (2007): «Introduction to *Purgatorio*», in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 192-207.
- Tavoni, Mirko (2020): «Visione-processione allegorica-visionaria nel Paradiso terrestre», relazione tenuta nel workshop della Società dantesca *Purgatorio. Temi, personaggi, episodi*. <<https://www.youtube.com/watch?v=coGMrnmvTX4>>.
- Treherne, Matthew / Montemaggi, Vittorio (a c. di) (2010): *Dante's Commedia. Poetry as Theology*, Notre Dame, Notre Dame UP.