

CENTRO SCALIGERO DEGLI STUDI DANTESCHI

CANTO XXVIII DEL PARADISO: SPIEGAZIONE E COMMENTO

(LEZIONE DEL 15/11/2021)

Il canto è di quelli proverbialmente teologici piuttosto sopportati che ammirati dagli specialisti¹. È generalmente suddiviso in quattro parti: la prima comprende i versi 1-39 con la visione del pellegrino Dante nel Primo Mobile, in particolare dei nove cerchi concentrici di fuoco, dove sono raffigurate le nove schiere angeliche, ruotanti intorno al minuscolo ma luminosissimo punto che rappresenta la Divinità. La seconda comprende i versi 40-78, con la risoluzione del primo dubbio di Dante sulla non corrispondenza della grandezza e velocità dei nove cori angelici con i nove cieli intorno alla terra, di cui gli angeli sono le intelligenze motrici; dubbio risolto da Beatrice con la precisazione, espressa con un ben congegnato ragionamento sillogistico, che la velocità è più alta quanto maggiore è la vicinanza a Dio. La terza parte, che comprende i versi 79-96, si suddivide fra il ritorno all'introspezione di Dante che si vede illuminato dalla verità e la raffigurazione degli ordini angelici colti nel loro splendore e tripudio ineguagliabile di luce e di canto. Nell'ultima, che comprende i versi 97-139, riprende la parola Beatrice per illustrare la classificazione degli angeli, con l'appendice finale dell'adesione alla tesi sulle gerarchie angeliche proposta da Dionigi contro quella di San Gregorio Magno². Nella prima parte, con la visione di Dante del punto luminosissimo con le nove schiere angeliche che gli ruotano intorno, Beatrice ha funzione speculare: si riferisce al primo movimento descritto nel passo paolino "*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*". Paolo è, alla fine del canto, il rivelatore a Dionigi di ciò che Dante contempla ora direttamente: Dante, titolare ("Io non Enea, io non Paolo sono") della nuova Visio Pauli: e il suo inizio fa proprio assistere al passaggio dal "*nunc*" al "*tunc*", dal "*per speculum*" al "*facie ad faciem*", e ha dunque valore di perno. E forse tocca spingersi un passo più in là, se nell'ultima citazione, "*per veder se 'l vetro/ li dice il vero*", l'allitterazione non è accidentale, ma contribuisce a fissare e coinvolgere, tra la soggettività della visione e l'oggettività del vero, la mediazione dello specchio³. Qui l'essenziale strumento conoscitivo di Dante sono, al modo stilnovistico, i "*belli occhi / onde a pigliarlo fece Amor la corda*". Corda, cioè lenza, laccio, rete, meglio ancora le ritorte del prigioniero: quasi fossimo in presenza della consueta "*agudeza*" trobadorica o petrarchesca del catturato, con la relativa etimologia di Amore da amo, ovviamente inclusa da Dante ma qui non più esauriente. A questa altezza Amore non si limita alla banale ipostasi cortese, ma è l'Amore infinito di cui Dante è oggetto, Dio-Amore

¹ G. Contini, *Canto XXVIII*, in Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*, Firenze, 1968, p. 1001.

² F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del "Paradiso"*, "Lettere italiane", n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 538.

³ G. Contini, *Canto XXVIII*, in Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*, Firenze, 1968, p. 1005-1006.

volto alla sua salute magari mediante astuzie teologiche⁴. È chiaro che Beatrice è qui, come globalmente in tutto il Paradiso, il mezzo attraverso cui il pellegrino raggiunge la sua visione della divinità. L'attrazione erotica di Beatrice per il pellegrino è accolta qui come uno degli elementi che abilitano la sua visione della divinità. Quello che il pellegrino vede nei suoi occhi è una soluzione poeticamente ingegnosa della sfida rappresentativa del ritrarre Dio e gli Angeli che mediano fra il suo amore e il mondo materiale⁵. Poi Dante guarda il cielo e vede un punto luminosissimo e le schiere angeliche intorno. L'Alighieri lo raffigurò conformemente alle immagini [imagini] che gli suggeriva lo studio di Boezio, dell'Aquinate e dello Pseudo-Dionigi [Dionisio] Aeropagita. Come le schiere del trionfo stanno intorno a Cristo e Maria, così nel trionfo degli angeli un punto raggia lume "*acuto sì che il viso, ch'egli affoca, / chiuder conviensi per lo forte acume*". Nella natura corporale e umana di Cristo e di Maria si accentra la umana glorificazione; nella natura spirituale e divina del Creatore, è il centro o fuoco [foco] di tutta la glorificazione degli spiriti⁶. Il centro immobile e fulgentissimo rappresenta Dio nella sua eternità. I cerchi che gli s'aggirano intorno raffigureranno il tempo angelico, ossia l'*evo* coi tempi che lo accompagnano. Dante ne' cerchi ci fa considerare la varia velocità e lo splendore diverso, ossia il tempo e l'eccellenza della cognizione di vari ordini angelici⁷. Dante sta osservando il punto luminosissimo nel quale riconoscerà l'Unità e Trinità di Dio e vicino ad esso vede girare un cerchio di fuoco ("*d'igne*") tanto veloce da superare il moto di quel cielo (il Primo Mobile) che più rapidamente si volge intorno alla Terra. Questo primo alone è circondato da un secondo, e questo da un terzo, e via seguitando. Il settimo è così esteso che persino il "*messo di Iuno*", cioè l'arcobaleno, se anche fosse un circolo intero e non un arco, quale noi lo vediamo sarebbe troppo stretto per contenerlo. Ed ognuno si muove con velocità decrescente, in proporzione del numero d'ordine di ciascuno in rapporto all'unità: il secondo ha velocità angolare pari alla metà del primo, il terzo la ha pari a un terzo del primo e così via. E risplende più limpida la fiamma di quel cerchio che ruota più vicino alla "favilla pura", cioè a Dio, perché, essendo più prossimo alla perfetta verità che Egli è, maggiormente si compenetra in essa. Il commento di Beatrice ("*Da quel punto / dipende il cielo e tutta la natura*") riflette quasi letteralmente la formula aristotelica "*Ex tali igitur principio dependet coelum et natura*" (Metafisica, XII, 7) ripresa da San Tommaso nella Summa Theologica; ma Dante sostituisce all'astratto "principio" il concetto di "punto geometrico"⁸. Anche in questo canto, nelle raffigurazioni angeliche, domina la simmetria, anzi proprio il disegno geometrico con l'insistenza sulla solita figura del cerchio, usuale allegoria della perfezione, che ruota intorno al punto infinitamente piccolo e luminoso, che è Dio. Dante qui si riallaccia a una ben collaudata simbologia medievale incentrata sulla geometria (e non solo medievale: oltre che in San Tommaso, Dante poteva ritrovare questa immagine della Divinità in Boezio e Aristotele). Nel Convivio proprio il punto e il cerchio sono indicati come elementi basilari della geometria. In un contesto sublime come quello occupato dalle pure intelligenze motrici, che sono gli angeli, non potevano sussistere altre forme se

⁴ G. Contini, *Canto XXVIII*, in Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*, Firenze, 1968, p. 1010.

⁵ R. Psaki, *Paradiso XXVIII*, "Lectura Dantis", n. 16/17 (Spring-Fall 1995), p. 425-426.

⁶ G. Busnelli, *Il concetto e l'ordine del "Paradiso" Dantesco*, Città di Castello, 1911, p. 167.

⁷ G. Busnelli, *Il concetto e l'ordine del "Paradiso" Dantesco*, Città di Castello, 1911, p. 180-181.

⁸ V. Pappalardo, *La Divina Commedia tra fisica, matematica e astronomia*, Salerno, 2014, p. 138.

non perfetti elementi geometrici, che sono “principio” e “fine” della geometria. Alla geometria bisogna aggiungere, come sempre nel Paradiso, la luce: i cerchi angelici sono di fuoco tanto più ardente e di velocità tanto più forte quanto più sono vicini al punto divino infinitamente piccolo e luminoso; in generale la simbologia del fuoco abbagliante informa tutto il canto. Per questa insistita presenza occorre ritornare a Dionigi, al capitolo XV del “De coelesti hierarchia”. Dionigi ricorda la frequente simbologia del fuoco riferita agli angeli nelle Sacre Scritture, tra cui spicca proprio la figura delle ruote di fuoco (le citazioni rinviano soprattutto a passi di Ezechiele e Daniele). Poi illustra le caratteristiche del fuoco che rendono possibile la comparazione con Dio: la sua intangibilità, purezza, potenza, la capacità di dividersi e rinnovarsi senza patire minorazioni e mescolanze, soprattutto il perpetuo movimento verso l’alto, tutte qualità potenzialmente riportabili per allegoria alla Divinità⁹. Abbiamo detto che la concezione aristotelica della Divinità come punto da cui dipende tutto l’universo deriva a Dante da San Tommaso e da Dionigi. Da San Tommaso già bella e chiara era scaturita l’immagine [*image*] del punto figurativo di Dio eterno e creatore presente al decorso di tutti i tempi. Il moto però circolare da cui [*onde*] sono animati i cori angelici viene da Dionigi [Dionisio], sebbene ancora per tramite dei commenti e particolarmente di quello dell’Aquinata. Anche Dionigi [Dionisio] assegna al punto luminoso, ch’egli sott’altro aspetto, se non sott’altra luce, presenta, l’attributo d’eternità. Dio, a detta di Dionigi [Dionisio] trattiene nel tempo e muove a’ propri fini le parti dell’Universo. “Cima del mondo” sono gli angeli creati nel cielo. Molti caddero, ma quella moltitudine che vi rimase ricominciò il proprio giro intorno a Dio¹⁰. Dante poi espone il dubbio sul differente comportamento per quanto riguarda la velocità dei nove giri angelici rispetto ai nove cieli paradisiaci. Se Dante ha prima ipotizzato che la maggior luminosità del cerchio di minore ampiezza dipende dalla sua maggior vicinanza al punto divino, non riesce tuttavia a capacitarsi della discordanza tra la progressiva diminuzione di velocità dei cerchi angelici dal più interno al più esterno, e la situazione inversa dei cieli, dove quello più interno e meno esteso, il cielo della luna, risulta il più lento. La donna replica prima con una breve osservazione generale sulla difficoltà della questione che non è mai stata affrontata da nessuno, poi con precise argomentazioni deduttive che danno la soluzione del problema: Beatrice dimostra come sia fondamentale non la “parvenza”, cioè la grandezza, ma la “virtù” propria di ciascuna intelligenza motrice, cioè degli angeli, che imprimono la loro influenza sui cieli: alla virtù maggiore dei cori gerarchicamente più importanti corrisponde la maggiore ampiezza dei cieli. Si deve ribadire la struttura simmetrica di questa parte, tutta imperniata su parallelismi e ripetizioni, il ricorso sempre alla stessa costruzione sintattica con frequenti e ben calibrati periodi ipotetici. L’accuratissima elaborazione stilistica è in funzione della densità ideologica del brano, con l’ennesima dimostrazione della possibilità di “ritualizzare” anche la teologia, quasi di teatralizzarla, visto il ben congegnato susseguirsi di domande e risposte, scandite secondo i rassicuranti ritmi simmetrici e le calcolate pause di qualche inserimento lirico metaforico: “*In questo miro, e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine*”. Si deve constatare l’importanza di queste inserzioni che rallentano la tensione intellettuale, sia nei passi più

⁹ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del “Paradiso”*, “Lettere italiane”, n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 544-545.

¹⁰ G. Busnelli, *Il concetto e l’ordine del “Paradiso” Dantesco*, Città di Castello, 1911, p. 183-184.

argomentativi sia in quelli più descrittivi, come nella terza parte del canto incentrata sul tripudio visivo e musicale dei corpi angelici¹¹. Dante manifesta soddisfazione e gioia per la risoluzione, grazie a Beatrice, del suo dubbio sulla diversità dell'ordinamento cielo-terra, e lo fa con la similitudine di un cielo interamente spazzato da tutte le impurità dal vento di Nord-Ovest. Quest'immagine ha ispirato attenzione, sia perché è leggermente “recherché”, sia per le sue rime inusuali “roffia” e “paroffia” (82, 84). La similitudine si chiude con una più breve “Come stella in cielo il ver si vide” (87)¹². Infatti, il passo “Come rimane splendido e sereno / l'emisperio de l'aere, quando soffia / Borea da quella guancia ond'è più leno, / per che si purga e risolve la roffia / che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride / con le bellezze d'ogni sua parroffia; / così fec'io...” ha un'intenzionalità espressiva e d'altra parte è intensamente storico, cioè il valore mite e catartico del maestrale si spiega bene solo se spiri in quella Romagna dove Dante avrà composto questa fine del Paradiso. La scena, oltre ad avere sviluppo culturalmente concentrico (per l'inserzione dotta di Borea e della sua iconografia), vale per metafora: allegoria della svelata verità nella sua purezza. E se essa culmina fonicamente nell'acuto di ride, l'immagine strettamente avvinta alla luce ricorda (oltre al verso “Ne l'altra piccioletta luce ride”) il celebratissimo “Trivia ride tra le ninfe etterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni” (“Tutti i seni” sempre del cielo è l'equipollente di “ogni sua parroffia”). Un vertice espressivo, indubbiamente, ma anch'esso va letto contestualmente “in levare”; è incluso in una comparazione, si ammanta di equivalenti mitologici¹³. Il culmine di questa espressività così composita si riconosce facilmente in “roffia” e “parroffia” (concorrente greco di parrocchia). Roffia significò in antico “ripulitura e spuntatura di pelli conciate”, e, da questo significato, ch'è sicuro, fu facile passare all'altro di “roba di rifiuto” e “immondezza e sudiciume” in generale. L'impostazione viene anche qui, ma semplificando, dal Parodi, troppo preoccupato della documentazione dialettale toscana: “da connettere”, come egli sa benissimo, con l'antico francese “roife” e il settentrionale “rofia” e affini “forfora, crosta, desquamazione della lebbra”. Ma questo è il termine presente, non quello tecnico dei pellai che ne è una specificazione: è la lebbra del cielo che spazza il maestrale, la roife di uso già letterario. La lingua del canto è dunque connotata da uno sforzo di differenziazione¹⁴. Anche gli angeli danno la manifestazione della loro letizia per la spiegazione fatta da Beatrice a Dante. A questo punto Dante allude al loro numero. Il passo è interessante come riferimento aritmetico: “L'incendio suo seguiva ogni scintilla; / ed eran tante, che 'l numero loro / più che 'l doppiar delli scacchi s'immilla” (Par. XXVIII 91-93). Dante si trova di fronte a un problema da risolvere: vuole rendere l'immagine di un numero grande, grandissimo, tendente ad infinito. Una sbrigativa definizione “infiniti” avrebbe costituito qualche serio problema di carattere teologico, oltre a risultare notevolmente meno incisiva per il lettore, la cui fantasia è stimolata dal poter immaginare di contare fino a tale numero. Mentalmente di certo non può arrivarci, ma la sua concreta finitudine lo rende molto più efficace.

¹¹ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del “Paradiso”*, “Lettere italiane”, n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 547-548.

¹² R. Psaki, *Paradiso XXVIII*, “Lectura Dantis”, n. 16/17 (Spring-Fall 1995), p. 428.

¹³ G. Contini, *Canto XXVIII*, in Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*, Firenze, 1968, p. 1024-1025.

¹⁴ G. Contini, *Canto XXVIII*, in Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*, Firenze, 1968, p. 1013-1014.

Dante sceglie di cercare un più azzeccato parallelo nella scienza dei numeri. Dante afferma che il loro immillarsi supera il doppiar delli scacchi. È un evidente riferimento alla leggenda di Sissa Nassir, l'inventore degli scacchi. Si narra che Sissa Nassir abbia chiesto al sovrano di Persia, cui aveva fatto dono del nuovissimo passatempo, una ricompensa apparentemente modesta. Il sovrano gli avrebbe dovuto donare un chicco di riso per la prima casella, il doppio (due) per la seconda, il doppio ancora (quattro) per la terza e così via fino alla sessantaquattresima, ultima casella. Si trattava di una quantità mostruosamente grande, a motivo della vertiginosa crescita di una funzione esponenziale. Si tratta di una progressione geometrica (successione di numeri tale che il rapporto q tra un termine della successione e il precedente sia costante) di ragione $q=2$. Alcuni ritengono che questo "immillarsi" abbia un significato più preciso. Sulla scorta di un'affermazione di Tommaso d'Aquino "*Multitudo angelorum transcendit omnem materialem multitudinem*" (la moltitudine degli angeli supera ogni moltitudine materiale) (Summa Theologica I, CXII, 4) è possibile che Dante non fosse ancora soddisfatto dell'iperbolico numero rappresentato dal "*doppiar de li scacchi*" e così abbia pensato di sostituire alle potenze del due le potenze del mille. Il problema di Sissa Nassir si trasforma in quello di trovare la somma dei primi sessantaquattro termini di una progressione geometrica il cui primo termine è uno e la ragione vale 100^{15} . Segue l'ultima estesa spiegazione di Beatrice sull'ordinamento dei cori angelici, con opportune delucidazioni sulle diverse forme di contemplazione e beatitudine. Alla prima e più importante gerarchia di Serafini, Cherubini, Troni viene assegnato lo spazio maggiore con la cruciale affermazione del primato della visione di Dio, cioè della conoscenza, cui segue l'amore. Alla triade successiva di Dominazioni, Virtudi, Podestati è connessa una delle più alte espressioni poetiche del canto "*L'altro ternaro, che così germoglia / in questa primavera sempiterna / che notturno Ariete non dispoglia, / perpetüalmente "Osanna" sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s'interna*". Di nuovo il canto e il riferimento all'eternità s'incontrano insieme: la musica, come spesso nel Paradiso, utilizzata per comunicare l'estasi ineffabile e insieme la conferma di una condizione perenne, allusa proprio attraverso una metafora tratta dal ciclo delle stagioni, ma originalmente riveduta per il mondo celeste. All'ultima triade di Principati, Arcangeli Angeli è dedicato meno spazio perché più bassa di grado: così, proporzionalmente, alla prima triade toccano quasi sei terzine, alla seconda tre, all'ultima una, ancora a dimostrazione dell'irrinunciabile simmetria dantesca. Seguono le tesi esposte da Dionigi e riprese da San Tommaso. Dante precisa che l'attività dei cori consiste nella contemplazione di Dio e nel fungere da mediatori in questa operazione per quelli inferiori. "*Questi ordini di sù tutti s'ammirano, / e di giù vincon sì, che verso Dio / tutti tirati sono e tutti tirano*". Fondamentale questo richiamo all'attitudine esclusivamente contemplativa degli angeli, alla superiorità di ciascun ordine rispetto all'inferiore e alla loro imprescindibile funzione di attrazione e mediazione verso l'alto. Emerge il principio basilare illustrato da Dionigi nel suo trattato: la gerarchia non è soltanto la disposizione ontologica voluta da Dio, ma diventa anche lo strumento per la creatura, con la sua libera accettazione del posto e compito assegnato, per ottenere la perfezione e unirsi al creatore. Forse a tutte le ipotesi formulate dagli interpreti sulla preferenza accordata a Dionigi va aggiunta proprio l'insistenza di

¹⁵ V. Pappalardo, *La Divina Commedia tra fisica, matematica e astronomia*, Salerno, 2014, p. 23-24.

questi sul concetto di gerarchia come fondamento dell'universo creato¹⁶. È opportuno ora spendere qualche parola in più su Dionigi, il cosiddetto Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, presunto discepolo greco di San Paolo. Le opere di questi, che devono collocarsi fra il V secolo e l'inizio del VI, sono di chiara impronta neoplatonica ed ebbero molta fortuna anche in Occidente, in particolare il breve ma fondamentale trattato sugli angeli, "*De coelesti hierarchia*", che fu tradotto e influenzò autorità come San Tommaso. Non va trascurato il rilievo tributato alla figura di Dionigi, la cui importanza era stata anticipata con la sua inclusione, nel canto X, fra la schiera degli spiriti sapienti del cielo del Sole. San Tommaso lo presenta insieme ad altri beati proprio come il risolutore delle questioni angelologiche: "*Appresso vidi il lume di quel cero / che giù in carne più a dentro vide / l'angelica natura e 'l ministero*". Tale citazione di Dionigi comporta un'ancora più rilevante implicazione: l'influenza del filone mistico di ascendenza neoplatonica ben presente nella Commedia. Anche se Dante prediligeva una diversa prospettiva filosofica e teologica, il razionalismo aristotelico-tomistico, nel poema sono adeguatamente rappresentate tutte le correnti di pensiero cristiano; è riconosciuta l'esigenza sincretistica del poeta, l'aspirazione a raccogliere tutto lo scibile secondo sicure valutazioni che fissano con inappellabile giudizio il contributo più o meno giusto e positivo di ogni autore alla conquista dell'autentica verità e quindi della salvezza finale. È stata avanzata da Padoan un'altra tesi, al di fuori delle questioni di angelologia e dei rapporti fra le diverse correnti di pensiero cristiano: il riferimento a Dionigi sarebbe funzionale all'esaltazione dello stesso viaggio soprannaturale di Dante. Si dovrebbe risalire alle rivelazioni sui cori angelici ricevute da Dionigi da parte di San Paolo. Infatti, il canto si chiude proprio con l'allusione in tal senso di Beatrice "*E se tanto secreto ver proferse / mortale in terra, non voglio ch'ammiri: / ché chi 'l vide qua sù gliel discoperse / con altro assai del ver di questi giri*". San Paolo ammette il privilegio di essere stato rapito al terzo cielo, appare quindi nella Commedia un predecessore di Dante, sin dal canto II dell'Inferno ("*Io non Enea, io non Paulo sono*"). Dare la palma della verità a Dionigi, che aveva conosciuto tali verità proprio da San Paolo, era allora quasi inevitabile, per la possibilità d'innalzare indirettamente il nuovo privilegiato e convalidare la sua parola come nuova rivelazione¹⁷. San Gregorio Magno, invece, ci presenta un altro ordine gerarchico diverso da quello di Dionigi. Il canto si chiude sul riferimento al contrasto fra Gregorio e Dionigi. Dante rappresenta il primo sorridente di sé alla scoperta del proprio errore, con il giusto atteggiamento di chi riconosce i limiti della mente umana e accetta la superiore verità (un esempio di ricerca positiva anche nell'errore, ben diverso dai cattivi teologi biasimati nel canto successivo)¹⁸. Sulla scia dei *Moralia* di San Gregorio, la sequenza include, in tre gerarchie di tre ordini ciascuna, secondo una tipica corrispondenza col modello trinitario: Serafini, Cherubini, Potestà, Principati, Virtù, Dominazioni, Troni, Arcangeli e Angeli. Mentre in questo canto la sequenza subisce

¹⁶ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del "Paradiso"*, "Lettere italiane", n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 549-550.

¹⁷ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del "Paradiso"*, "Lettere italiane", n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 539-542.

¹⁸ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del "Paradiso"*, "Lettere italiane", n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 550.

qualche variazione¹⁹. Canto estremamente dottrinale, quindi, che però ha dei momenti poetici ed un particolare uso della lingua caratterizzato da un forte sforzo di differenziazione. In particolare, Contini parla di intensità accresciuta di parole individuali: una concentrazione inusuale di neologismi (*'mparadisa, s'invera, s'immilla, s'interna*) forme latine (*sberna, ubi, vimi, alo, igne, miro, soblimi, circumcinto, rape*) e forme rare o locali (*vonno, terminonno, roffia, parroffia*). Taddeo conferma che una straordinaria proporzione di questi etimi irregolari sono *hapax*, parole che compaiono solamente qui nella Commedia (tutti i neologismi: *osannar, circumcinto, rape, sberna, ternaro, soblimi, alo, vonno, terminonno, roffia, parroffia, colloca, gerarcia, perpetüalmente, splendido, scintilla*). Questo sforzo intenzionale di differenziazione, dice Contini, è dovuto al fatto che “resta a Dante poco spazio per colpire e dunque dovrà crescere la concentrazione e quasi l'ostentazione degli strumenti” (1014, 1011). Questa intensità accresciuta è, come i paradossi che punteggiano il canto, al servizio della rivendicazione e dell'ostentazione di maestria della materia difficile e arcana, materia che costa al lettore qualche piccolo sforzo per assimilarla²⁰. Insomma, negli ultimi versi Beatrice spiega che non c'è modo di arrivare a definire la gerarchia angelica attraverso la ragione, quindi non ha senso filosofare intorno a essa, si può solo con la rivelazione; perciò, è riconosciuta come veritiera la teoria di Dionigi, perché egli fu convertito al cristianesimo da San Paolo e per questo la conobbe dal racconto di chi, prima di Dante, aveva avuto il privilegio di salire in Paradiso da vivo e vederle di persona²¹.

¹⁹ F. Spera, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del "Paradiso"*, "Lettere italiane", n. 4, v. 42 (ottobre-dicembre 1990), p. 538-539.

²⁰ R. Psaki, *Paradiso XXVIII*, "Lectura Dantis", n. 16/17 (Spring-Fall 1995), p. 431.

²¹ F. Abate, *Commento al canto XXVIII della Divina Commedia. Paradiso*, sito Internet di Cultura in circolo, 2020.