

**Questioni di santità
Prospettive (semiotiche) su Dante**

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Dannata ricchezza e beata povertà La spiritualità francescana in Dante

Alessandro Vettori

Department of Italian Studies, Rutgers University, New Brunswick, NJ, USA
vettori@rutgers.edu

Abstract

A vertical reading of Cantos XI of the *Comedy* reveals a thick network of interconnections between the administration of money in *Inferno*, the punishment of the prideful through exempla of humility in *Purgatorio* XI, and the representation of Francis's mystical marriage with Lady Poverty in *Paradiso* XI. The strong links in subject matter among the three cantos XI in the three different canticles show how the opposition between the world of economic gain of northern Italy in Dante's time and the minimalist lifestyle the Franciscans preached in the same years might very well be a deliberate choice on the poet's part. The pathway of condemning wealth in hell moves through humility (another Franciscan virtue besides poverty), before it reaches Francis's apotheosis of absolute poverty in heaven.

Key Words

Usury; Poverty; Humility; Wealth; Franciscan Order

Sommario/Contents

1. Francescanesimo e Dante
2. Condanna del denaro
3. Povertà e umiltà

1. Francescanesimo e Dante

Il Francescanesimo di Dante ha affascinato generazioni di studiosi e continua a essere argomento di ricerca anche in tempi più recenti, a cominciare dagli scritti di Raoul Manselli, passando da quelli cronologicamente ancora più vicini a noi, quali gli studi di Nicholas Havely e Ronald Herzman, per finire con la collettanea curata da Santa Casciani (v. Masseron 1946; Havely 2004; Herzman 1982, 2003; Casciani 2006). Le intersezioni fra Dante e la spiritualità francescana assumono caratteristiche molto variegata, che hanno a che fare direttamente con il Santo di Assisi e la ventata di rinnovamento evangelico da lui inaugurato agli inizi del XIII secolo, per estendersi alla filosofia e teologia di Bonaventura da Bagnoregio, figura di spicco del *Paradiso* dantesco, ma anche alle interpretazioni apocalittiche di altri seguaci della frangia più radicale del Francescanesimo, quali Ubertino da Casale e Pietro di Giovanni Olivi. Nel presente studio mi propongo invece di ritrovare nell'opera dantesca uno stretto legame con il concetto di povertà che Francesco riporta all'attenzione della spiritualità cristiana, e soprattutto della gerarchia ecclesiastica. Attraverso l'analisi di alcuni passi della *Commedia* si potrà dimostrare come Dante concepisca la povertà non soltanto come essenzialità di vita votata al risparmio di denaro e di risorse ma quale concetto spirituale più generale, cioè allargato all'assenza di tutto quanto costituisce una separazione e un ostacolo fra l'umanità redenta e la divinità, si tratti della superbia, dell'avarizia, o dell'eccessivo attaccamento a qualsiasi bene terreno, come ad esempio l'amore lussurioso. La riscoperta francescana della semplicità del messaggio evangelico ispira anche Dante a rivedere in modo radicale il rapporto con il denaro, con la proprietà e con tutto quanto lega l'umanità alla terra, fino a condurlo a considerazioni originali sull'umiltà, quale virtù essenziale nella propria visione esistenziale.

2. Condanna del denaro

Una lettura "verticale" dei canti XI della *Commedia* rivela un ben articolato discorso dantesco sulle conseguenze nefaste dell'accumulo indiscriminato di ricchezze e la ricompensa celeste per la scelta di una povertà di vita, passando per la fondamentale virtù dell'umiltà che governa il percorso salvifico. Il canto francescano per eccellenza, *Paradiso* XI, con la biografia poetica di Francesco e la storia del suo ordine, illumina il lettore sull'interpretazione dantesca di povertà quale sposa del Santo e legata a lui e alla sua spiritualità in modo indelebile, proprio come una consorte. Nella sua accezione allargata di semplicità, quale caratteristica precipua del nuovo ordine religioso, la povertà francescana diventa sinonimo di umiltà, in quanto virtù che impone la spogliazione da tutto quanto è superfluo, ivi compresa un'alta opinione di sé e del proprio operato umano, artistico e religioso. È questo il peccato di superbia che scontano le anime di *Purgatorio* X-XII, dove l'enfasi sull'arte in quanto simbolo dell'orgoglio umano dovuto al successo riprende il discorso sul lavoro disgiunto dall'accumulo di ricchezze, che è il tema affrontato in *Inferno*

XI. Nell'ultima sezione di questo canto, Dante condanna senza mezzi termini l'usura, che si contrappone all'attività lavorativa o artistica, considerata legittima perché consente la sussistenza, mentre l'accumulo disgiunto dalla fatica lavorativa di *Inferno X* si collega ad avarizia e prodigalità, già condannate in *Inferno VII*, e alla successiva rappresentazione degli usurai in *Inferno XVII*.

La condanna dantesca del denaro si colloca nel discorso più ampio della corruzione politica e soprattutto ecclesiastica, e prende corpo nelle ripetute e quasi ossessive denunce della Donazione di Costantino, vista da Dante come la matrice di tutti i mali politici, morali e culturali della sua epoca.¹ A testimonianza di quanto il poeta percepisse questo fatto storico come l'origine di una trasformazione della Chiesa da virtuosa roccaforte spirituale a fallace istituzione politica, le apostrofi contro di essa ritornano in tutte e tre le cantiche, ma sempre con toni molto negativi. In mezzo ai loculi dei papi simoniaci, che costituiscono il bersaglio dell'ira dantesca in *Inferno XIX*, alla Donazione viene attribuita la responsabilità dell'eccessivo desiderio di guadagno dei pontefici, troppo occupati da affari umani per dedicarsi al loro compito di guida pastorale delle anime; è per questo motivo che Dante accusa Costantino ai versi 115-117. Nella potente allegoria di *Purgatorio XXXII*, l'aquila lascia le penne sul carro della Chiesa già devastato dalle persecuzioni (ai versi 124-129) e l'aggressione è stata spiegata anche in questo caso come il lascito dell'Impero alla Chiesa. L'opera di Costantino viene evocata nel canto di Giustiniano, quando in *Paradiso VI* 1-6 si parla di nuovo del trasferimento della capitale dell'Impero da Roma a Bisanzio, un cambiamento, per Dante, contro natura e contrario al moto della Storia, che invece procedono entrambe da oriente verso occidente. Anche questo trasferimento è visto come un effetto indiretto della Donazione. Finanche in *Paradiso XX* 55-60, quando Costantino viene presentato nell'occhio dell'aquila del Cielo di Giove, pur non imputandogli la responsabilità delle conseguenze disastrose della sua azione (altrimenti non sarebbe beato in paradiso), si continua ad associarlo alla presunta donazione che avrebbe rovinato la purezza spirituale della Chiesa. Nonostante Dante non possedesse le conoscenze filologiche per respingere la validità storica del documento, egli lo ritiene comunque illegittimo, pur se autentico, e in *Monarchia* (III.x.1-20) cita l'*Etica* (4.1) di Aristotele per spiegarne la fallacia delle premesse e ascriverlo quindi semplicemente all'avidità di potere del papato, che ha causato più in generale la corruzione di tutta la Chiesa (Alighieri 1988: 345-351). Pur riconoscendo le gravi responsabilità degli ecclesiastici per aver abbandonato il precetto della povertà, Dante scaglia poi i suoi strali anche contro l'accumulo di ricchezze fra i laici.

In *Inferno VI* 115, Pluto, il dio della ricchezza messo a guardia del quarto cerchio, viene definito "il gran nemico" e sotto il suo controllo si puniscono nel canto seguente gli avari e i prodighi; siccome «con misura nullo spendio ferci» (VII 42), queste anime sono costrette a spingere dei pesanti macigni con il torace, a significare la pesantezza della ricchezza che hanno venerato in

¹ Il tema della Donazione di Costantino in rapporto alla corruzione della Chiesa ai tempi di Dante viene trattato in modo più esaustivo in Vettori (2021).

terra, mentre i due gruppi gridano, «Perché tieni?» e «Perché burli?» (30), per ricordarsi a vicenda lo smodato accumulo e spreco di denaro commesso in vita. Il loro movimento ritmico, per quanto lento, sembra quello di una danza attorno al cerchio che Dante paragona alla ridda, un ballo tondo fatto da molte persone insieme. Il verso di riferimento, «convien che qui la gente riddi» (24), rima con Cariddi, perché un'altra similitudine possibile associata allo scontro fra anime avarie e anime prodighe è quella con il mulinello che fa l'acqua nello stretto di Messina, allo scontro fra le acque di due mari; questo porta il poeta a menzionare Cariddi, la mostruosa divinità marina che nel Medio Evo era associata al peccato di avarizia.² Il testo dantesco sottolinea due elementi in particolare: 1) la grande moltitudine di gente in questo cerchio in rapporto ad altri gruppi di peccatori, «Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa» (25), a sottolineare la preponderanza dell'avarizia fra i peccati dell'umanità; e 2) come la maggioranza di coloro che hanno peccato per la cattiva amministrazione del denaro furono ecclesiastici, dato che, alla domanda di Dante: «se tutti fuor cherchi / questi chercurti alla sinistra nostra» (38-39), Virgilio risponde dicendo che, se anche non tutti furono tonsurati, «tutti quanti fuor guerci» (40), ovvero ciechi. Successivamente Virgilio conferma il sospetto dantesco che la maggioranza degli avari siano in effetti tonsurati e quindi ecclesiastici:

Questi fuor cherchi, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio (46-48)

L'insistenza del poeta è quindi sulla diffusione di questo peccato fra l'umanità in generale, ma l'accusa peggiore è rivolta agli uomini di Chiesa, i quali, anziché arginarlo, se ne macchiano essi stessi in misura maggiore di altri.

Nel *Purgatorio*, avarizia e prodigalità vengono punite sulla quinta cornice, dove il contrappasso rimanda nuovamente alla pesantezza dell'elemento terrestre che tiene le anime fisse sul pavimento della balza, a significare l'attaccamento ai beni materiali. La loro penosa condizione viene messa ulteriormente in evidenza dal Salmo CXVIII, di cui esse recitano il solo versetto che si addice alla pena che stanno scontando; mentre cantano «Adhesit pavimento anima mea», le anime piangono e sospirano, per esprimere il dolore che provano, ma anche il desiderio di Dio. La vicinanza alla terra è al contempo un richiamo del contrappasso analogico al loro peccato di materialismo e un sintomo dell'espiazione tramite umiliazione, dato che la posizione prona indica sottomissione; inoltre, il termine *humus*, terra, è legato etimologicamente a *humilitas*,

² L'associazione dell'avarizia a Cariddi è di origine virgiliana e si ritrova nel commento di Servio a *Eneide* III 420: «Charybdis autem in Siciliae parte posita femina fuit voracissima, ex Neptuno et Terra genita, quae, quia boves Herculis rapuit, fulminata a Iove est et in maria praecipitata: unde naturam pristinam servat» <http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/document/index/document_id/12>.

per cui la posizione sul terreno rimanda anch'essa all'umiltà.³ Degno di nota è il fatto che le due anime con cui il pellegrino si intrattiene siano un papa e un re, rappresentanti dei due poteri supremi, quello spirituale e quello temporale. Legato mani e piedi e prono sul pavimento della cornice ad ammirare la terrenità che ne ha causato la pena, Papa Adriano V esprime la sola lamentala di non poter guardare in alto verso Dio; come dice il Papa stesso, «e nulla pena il monte ha più amara» (117), l'umiliazione di dover fissare lo sguardo in basso è fra le punizioni più dure, proprio perché lo tiene lontano dal cielo, sede della divinità. L'altro monarca punito per avarizia è il re francese Ugo Capeto, capostipite della dinastia capetingia e considerato da Dante un impostore di bassa lega, figlio di un beccaio, che usurpò il trono dei carolingi e si impadronì di beni materiali insieme al potere.

Nessuna testimonianza storica attendibile parla dell'avarizia di Papa Adriano V o di Ugo Capeto, che Dante pare prendere come modelli per la cupidigia dei monarchi. Come sottolineato da Barolini, il peccato punito sulla quinta cornice è più legato all'avidità di potere che non al denaro o ai possedimenti terreni ed è per questo che il poeta presenta qui due figure di spicco del panorama politico, quali un re e un papa (Barolini, *Digitaldante*). La Lupa evocata in *Purg.* XX 10-12 è un'immagine eloquente di desiderio smodato:

Maladetta sia tu, antica lupa,
che più che tutte l'altre bestie hai preda
per la tua fame senza fine cupa!
O ciel, nel cui girar par che si creda
le condizion di qua giù trasmutarsi,
quando verrà per cui questa disceda?

In un parallelismo diretto con *Inferno* I, la lupa/cupidigia viene messa in rapporto con l'avvento di un non meglio identificato salvatore che la sconfigurerà e instaurerà un regno di pace e di amore, il contrario di quello gestito dai due monarchi appena incontrati e successivamente dai capetingi sul trono francese.

In questi canti del *Purgatorio* tutto confluisce a condannare l'attaccamento ai beni terreni di quanti detengono il potere, siano essi papi o re; in *Purg.* XX 92-93, vengono evocati finanche i Cavalieri Templari, i ricchissimi banchieri del re di Francia, che nel 1312 vennero soppressi da Filippo il Bello in un atto di sopruso nei confronti del papato. Benché vittime della cupidigia reale che essi stessi avevano sostenuto e finanziato, la presenza del controverso Ordine dei Templari nei canti dedicati all'avarizia invita a riflettere su come il pensiero dantesco in questo contesto si rivolga al mondo della finanza e come la sua condanna sia inappellabile. Nella rappresentazione dantesca, il mondo governato dal denaro è un tutti contro tutti causato dalla cupidigia di ricchezze e di potere.

³ Riguardo a un'interpretazione di questo passo e del salmo in questione, si veda Vettori (2019: 63-67 [2021: 47-50]).

L'associazione dell'avarizia con la prodigalità è solo di Dante, dato che la prodigalità non è considerata peccato in nessun manuale teologico del tempo.⁴ La peculiarità dell'inclusione dantesca della prodigalità accanto all'avarizia, sia nell'*Inferno* che nel *Purgatorio*, si potrebbe attribuire alla grande avversione del poeta verso tutti i peccati legati al denaro, sia all'accumulo che allo sperpero; questo atteggiamento potrebbe avere origine nella cultura del denaro della Firenze di fine Duecento e inizi Trecento, che rappresenta una trasformazione radicale rispetto all'economia agraria e di scambio dei secoli precedenti.⁵

Proprio a questa smodata passione per il denaro e al nascente mondo capitalista fa riferimento la ripetuta condanna dell'usura, quale peccato associato al prestito e alla nascita degli istituti bancari. Strettamente legata alla crescita economica dei secoli precedenti a Dante, l'usura viene gradualmente legalizzata tramite l'istituzione di banche di credito e scambio che proliferano a Firenze nel XIII secolo, quando la necessità di denaro liquido per i commerci si sostituisce gradualmente a un'economia agricola incentrata sui latifondi. La condanna dantesca dell'usura è molto più forte e decisa di quanto non avvenga presso la cultura a lui contemporanea e avviene sia su basi bibliche che su basi classiche.⁶

In *Inferno* XI 79-84, Virgilio chiarisce, citando l'*Etica* (7.1) di Aristotele, che questo è un peccato di "incontinenza", la quale, indicando mancanza di moderazione o autocontrollo, è associata al concetto aristotelico di "dismisura". Successivamente, rispondendo al pellegrino Dante che domanda spiegazione del perché Dio sia offeso dall'usura, Virgilio cita di nuovo l'*Etica* (2.2) per spiegare come il sostentamento procurato dal lavoro umano, artistico o manuale, segua in tutto le leggi della creazione divina e della natura; ma poi completa il quadro citando anche il *Libro della Genesi* (3, 19), che parla del lavoro umano come fatica e sudore, condanna divina dopo la caduta dell'Eden. Faticare per guadagnarsi da vivere è il contrario dell'accumulo ozioso di denaro, che è invece la prerogativa dell'usuraio, il quale ammassa denaro superfluo solo aspettando che esso si accumuli producendo interessi e quindi ricchezza. Andando contro le leggi divine, l'usura è peccato di violenza contro Dio, insieme alla bestemmia e alla sodomia; ma nell'inferno dantesco l'usura è anche un peccato contro natura. La natura, spiega ancora Virgilio a Dante, prende le mosse dall'intelletto divino e «da sua arte», ovvero dalla sua creazione, e l'"arte" umana, intesa come *techne*, non soltanto come espressione artistica ma anche come creazione manuale, artigianale e lavorativa più in

⁴ Sia per il peccato punito sulla quinta cornice purgatoriale come legato più al potere che non al denaro, sia per l'originale associazione dantesca di avarizia e prodigalità, si vedano i commenti di Teodolinda Barolini a *Inferno* VII, sull'associazione di avarizia a prodigalità, <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-7/>>.

e a *Purgatorio* XIX sul desiderio di potere come peccato principale di Adriano V, <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>>.

⁵ Per un'approfondita comprensione dell'economia del tempo, v. Little (1978) e Lopez et al. (1979).

⁶ Su questa distanza nella considerazione dell'usura fra la cultura tardomedievale e Dante, si veda Stifani (2005).

generale, si ispira alla natura e, essendo figlia della natura, è anche nipote di Dio. Il lavoro e il guadagno che ne seguono sono quindi derivati direttamente o indirettamente da Dio.

È per questo motivo che la *Tabula exemplorum*, la raccolta di racconti morali ed *exempla* sapienziali del XIII secolo, definisce *latrones* (“banditi”) gli usurai, dal momento che non vendono mercanzia, ma vendono invece il tempo; ma il tempo non può essere smerciato, perché non appartiene all’uomo, appartiene a Dio. Infatti, come sottolinea, Jacques Le Goff nel suo studio sull’usura, nella spiritualità medievale il tempo è dono di Dio all’umanità affinché lo utilizzi per salvarsi (Le Goff 1979). Nell’iconografia tardo medioevale gli usurai vengono rappresentati sul letto di morte con una borsa attaccata al collo o alla vita, una borsa che simbolicamente contiene il denaro guadagnato illegalmente e che in punto di morte devono restituire. La rappresentazione dantesca degli usurai contiene forti somiglianze con questa immagine; il pellegrino li scorge seduti sotto una pioggia di fuoco che cade su tutti i violenti contro Dio, con un sacchetto («una tasca», *Inf.* XVII 55) che pende loro dal collo e sulla quale è inciso lo stemma di famiglia; grazie allo stemma il poeta riconosce alcuni di loro e li può svergognare proclamando pubblicamente il loro peccato. Dante condanna la loro sete di denaro e ricchezze, ma anche l’abbandono degli antichi codici cavallereschi che abbinavano alla ricchezza fondiaria la nobiltà cortigiana, per votarsi a una cultura totalmente incentrata sull’accumulo di capitale, in particolare nella Firenze del suo tempo. Dante muore troppo presto per dare testimonianza delle ingenti ricchezze accumulate dai Bardi, dai Peruzzi e dagli Acciaiuoli, tramite la fondazione di istituti bancari che faranno di Firenze il centro finanziario europeo della metà del XIV secolo (e che costituiranno anche la fortuna artistica della città tramite il mecenatismo mediceo dei secoli successivi); il poeta non esita però a denunciare le famiglie dei Gianfigliuzzi, degli Ombriachi e degli Scrovegni, fiorentine le prime due e padovana la terza, che sono fra le famiglie identificate dagli emblemi che vede il pellegrino nel terzo girone del settimo cerchio. Raggruppare questi peccatori per famiglie anziché accusarli singolarmente rimanda alla natura collettiva di questo peccato, che di solito è associato a una dinastia anziché a un singolo, ma dimostra anche il disprezzo per questi peccatori, che per il poeta non sono degni nemmeno di essere menzionati per nome.⁷ Rappresentarli esattamente nel mezzo della prima cantica — il Canto XVII è quello centrale dell’*Inferno* — ha anche un valore poeticamente simbolico in un’opera tutta strutturata sull’ordine numerico e sulle simmetrie, quasi il poeta volesse richiamare l’attenzione dei lettori proprio su questo peccato più che su altri (v. Balducci 2016: 147). Come sottolinea Rachel Jacoff, è interessante che, pur se la tradizione ci ha tramandato la figura dell’ebreo come prestatore, gli usurai di Dante siano tutti cristiani (Jacoff 2004). L’usura fa vibrare anche una corda familiare per Dante poeta, dato che la famiglia di Dante era forse implicata in questo peccato, come dimostra con abbondanza di fonti la recente

⁷ La questione interessante del perché Dante pellegrino non riconosca nessun individuo fra questi peccatori, che sicuramente di usurai ne avrà conosciuti molti nella Firenze del suo tempo, viene affrontata da Stifani (2005: 23-24).

biografia di Alessandro Barbero.⁸ Più in generale, sembra che avarizia e usura per Dante si sostituiscano all'orgoglio come peccato più grave della sua epoca e, a questo riguardo, acquista ancora più importanza il collegamento verticale dei canti XI della *Commedia*, dall'usura in *Inferno* XI attraverso la superbia punita in *Purgatorio* XI, all'elogio francescano della povertà in *Paradiso* XI (v. Montefusco e Petricca 2020: 185).

3. Povertà e umiltà

Grazie alla riscoperta dell'essenzialità della vita evangelica riproposta dai Francescani, in tempi vicini a Dante si sviluppa una maggiore sensibilità nei confronti della povertà, soprattutto quando all'interno dell'Ordine ci si confronta e ci si scontra sulla retta interpretazione della regola di povertà assoluta tramandata dal fondatore. L'episodio cruciale che riassume letteralmente e metaforicamente l'importanza di ritornare dall'opulenza mondana alla purezza edenica è rappresentato dalla spoliazione pubblica di Francesco in Piazza San Rufino, così come questa è narrata in tutti i testi della leggenda francescana e che si è tramandata in tutta l'iconografia successiva, giottesca e non. Francesco si spoglia e rimane nudo come Eva e Adamo nel Giardino dell'Eden, per manifestare l'aspirazione alla purezza perduta; restituendo i panni al padre egli rinuncia anche alla ricchezza avita della famiglia commerciante di stoffe, per lasciarsi avvilluppato nelle braccia e nel mantello del vescovo, suo nuovo padre spirituale, che lo accoglie umile e privo di qualsiasi difesa.

Forti analogie si hanno con la scena altrettanto icastica del denudamento del Re David in *Purgatorio* X, quando questi è chiamato a rappresentare l'umiltà su uno dei bassorilievi che servono da *exempla* ai superbi della prima cornice. Togliersi gli indumenti, in Francesco come in David, acquista il significato della privazione dell'orgoglio, dato che nudità significa umiltà, ma è anche sintomo di umiliazione — in quanto la copertura del vestiario costituisce una difesa e una protezione dell'identità più intima. L'assenza di indumenti e la danza scatenata del Re David di fronte all'Arca Santa vengono derisi dalla superba moglie Michal, ma sono invece lodati da Dio, il quale punisce Michal con la sterilità, una condizione che per la cultura biblica è sinonimo di morte. La miracolosità delle sculture garantisce invece alle anime che contemplan questo bassorilievo il dono di vederlo muoversi, quasi fossero presenti alla scena reale narrata nel *Secondo Libro di Samuele* 6, 1-23, e non davanti a una statica rappresentazione marmorea (v. Casagrande 1990). Dante specifica che chi contempla le immagini, sia il pellegrino che le anime dei superbi, ode il suono della musica e dei canti, osserva i movimenti e percepisce l'odore dell'incenso che emana da esse; il poeta definisce questa sinestesia un «visibile parlare» (*Purg.* X 95), un'espressione che rende in termini poetici la figura retorica in questione.

⁸ Riguardo al possibile coinvolgimento degli Alighieri con l'usura, si veda il documentatissimo studio biografico di Barbero (2020: 89-99).

È presente anche qui il concetto di *techne*, di lavoro artistico, che nel contesto miracoloso della montagna purgatoriale unisce e riassume la creazione divina e l'arte umana, che sono quindi, in questo caso unico, congiunte in un unico elemento creaturale avente origine dal divino. Così vengono descritte le sculture:

[...] quella ripa intorno
[...]
esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura li avrebbe scorno.
(*Purg.* X 29-33)

Riprendendo la riflessione su natura, creazione divina, lavoro e arte sviluppata da Virgilio in *Inferno* XI, si sottolinea in questo passo come, per la loro bellezza e miracolosità, le sculture non sono frutto del lavoro artistico umano, ma sono forgiate direttamente da Dio, che ne è l'artista; saltando il passaggio della figlia-natura, le sculture come espressione artistica divina e non umana sono contemporaneamente figlie e nipoti di Dio.⁹ La degenerazione filiale dell'usura, che devia dal concetto di natura che dà nutrimento e sussistenza attraverso la fatica del lavoro naturale e manuale, per accumulare inutilmente beni superflui materiali, viene redenta indirettamente dall'intervento divino negli esempi purgatoriali di umiltà.

La riflessione dantesca su umiltà e superbia acquista toni alquanto contraddittori in *Purgatorio* XI, laddove si insiste sulla futilità della celebrità umana, raggiunta sia tramite i talenti naturali che con il duro lavoro di applicazione, nell'arte della miniatura di Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, oppure nella pittura di Cimabue e Giotto, o anche nella poesia dei due Guido, Guinizzelli e Cavalcanti, e del poeta — presumibilmente Dante — che li supererà entrambi.¹⁰ Il ragionamento dantesco tende a svalutare la vanagloria associata al successo e all'orgoglio che ne derivano, ma valorizza invece l'espressione artistica come traguardo delle capacità umane, che a momenti sfidano anche la potenza creatrice divina. L'umiltà, che è antidoto all'orgoglio, è legata alla privazione, come avviene nelle altre due scene evocate nelle sculture marmoree. L'Annunciazione di Maria e il dialogo fra l'Imperatore Traiano e la vedova colgono entrambi i protagonisti in momenti di solenne vulnerabilità, quando si trovano privi di qualsiasi difesa atta a proteggerli dal destino che li aspetta; la loro disponibilità al dialogo e all'incognita del futuro li rendono umili al disegno divino. Maria accetta la maternità senza conoscere da dove provenga; Traiano abbandona il proprio status, scende da cavallo e rende giustizia alla donna. È l'eliminazione dei preconcetti e dei pregiudizi che fanno di loro degli esempi di umiltà da seguire.

⁹ Per maggiori dettagli sull'interpretazione dei bassorilievi di umiltà, si veda Vettori (2019: 96-127 [2021: 79-108]).

¹⁰ La contraddizione fra il cristianesimo di Dante e il suo smodato desiderio di celebrità viene evidenziata in Hartley (2013).

La riscrittura dantesca del Pater Noster in *Purgatorio* XI 1-24 porta ulteriormente alla luce la contraddittorietà che caratterizza l'approccio dantesco all'umiltà elogiata in questo episodio. Se da un lato la parafrasi si propone come *sermo humilis*, asservito alla superiorità del testo primario, di fatto essa, riscrivendo un testo sacro, adattandolo, modificandolo e rendendolo proprio, si mette in competizione con il *verbum Domini*, poiché il Pater è l'unica preghiera tramandata direttamente da Cristo agli apostoli nei Vangeli. La questione spinosa del rapporto fra umiltà — la virtù protagonista di questo episodio purgatoriale — e la superbia — il peccato da scontare — si manifesta nella scelta stilistica del poeta, che mette in bocca alle anime oranti di questa balza, non la versione canonica del Pater Noster, ma una parafrasi composta dal proprio ingegno artistico (Barolini 1992: 122-142 [2003: 173-198]). La riscrittura, discostandosi di gran lunga (in quanto genere letterario) dall'altezza liturgica dell'originale, si presenta come umile rifacimento parafrastico; ma, a questa parvenza di umiltà scrittoria, si sovrappone la presunzione di riscrivere in poesia umana la preghiera divina. Dante fa pregare i superbi, non con le parole di Cristo, ma con le proprie. In quanto serie di glosse che espandono e delucidano teologicamente e spiritualmente la preghiera, il testo dantesco si colloca, da un punto di vista retorico, in posizione umile e subordinata, asservito al testo maggiore e in funzione esplicativa, come sono i paragrafi e le glosse per un qualsiasi testo letterario, poetico o prosastico; ma, in quanto rifacimento della lingua divina in parole umane, da far utilizzare come preghiera purificatoria del peccato di superbia alle anime purgatoriali dell'aldilà, la parafrasi diventa invece atto di superbia contro Dio.¹¹

Sembra qui che alla semplicità della parafrasi si inframezza l'orgoglio personale dell'autore che predilige la propria versione a quella divina. Come ha già sottolineato la critica, il francescanesimo è presente in questo canto a più livelli. Nel rifacimento dantesco si riscontrano, infatti, alcune tracce di semantica francescana, a cominciare dal «laudato [...] da ogni creatura» (4-5) della seconda terzina alla «pace» (7) invocata nella terzina successiva, che riecheggia il *pax et bonum* del saluto francescano tradizionale.¹²

Ma il vero antidoto dantesco a superbia, usura e avarizia è da riscontrarsi nell'apoteosi della povertà di *Paradiso* XI 64-66; 71-75, dove Dante offre una rappresentazione di Francesco incentrata perlopiù sul suo rapporto intimo con la povertà. Nel linguaggio poetico della terza cantica, il ritorno alla purezza evangelica proposto dal Santo riprende la figura retorica del linguaggio mistico utilizzato dalla *Legenda* francescana del secolo precedente, per alludere all'intimità stabilita da Francesco con la povertà come a un matrimonio che li lega indelebilmente al cospetto divino. Ma Dante aggiunge il dettaglio

¹¹ Quanto Rita Copeland afferma del *Convivio* di Dante come lingua volgare asservita in tutta la complessità del rapporto che la lega al testo primario è applicabile anche al Pater Noster di *Purgatorio* XI (Copeland 1991: 184).

¹² I forti accenti di umiltà presenti nella riscrittura del Pater Noster vengono messi in evidenza in Mazzucchi (2014: 310). Il saggio non manca di portare all'attenzione di lettrici e lettori i forti e numerosi echi francescani presenti nel rifacimento della preghiera evangelica (pp. 311 *et passim*), che anticipa, «significativamente e quasi per *antiphrasim*», *Paradiso* XI (p. 311).

della vedovanza della donna, che è al contempo una critica alla Chiesa che non ha mantenuto la vicinanza all'essenzialità predicata da Cristo e trasmessa dai Vangeli, e un'esaltazione delle altezze spirituali raggiunte da Francesco che risollevarono la Chiesa dalla corruzione in cui è precipitata:

Questa, privata del primo marito,
millecent'anni e più dispetta e scura
fino a costui si stette senza invito;
[...]
sì che, dove Maria rimase giuso,
ella con Cristo pianse in su la croce.
(*Par. XI* 64-66; 71-72)

La narrazione esalta Francesco per le sue doti di umiltà e povertà, mentre accusa indirettamente quanti nella Chiesa hanno fatto la scelta contraria, preferendo ricchezza e opulenza. Sembra che la vicinanza a Cristo, tratteggiata in altri riferimenti presenti in *Paradiso XI*, quali il luogo di nascita a est che serve a creare il parallelismo di Ascesi/Assisi con l'Oriente (53-54), si attui poi quasi esclusivamente attraverso la modulazione della presenza della povertà, personificata nella sposa che lo accompagna per tutta la vita. Al verso 58 è «tal donna» che lo guida a lottare contro i disegni paterni sulla propria vita, poi il matrimonio mistico al momento della spoliazione pubblica ai versi 61-63, per narrare quindi della vicinanza di Cristo stesso alla medesima sposa fino ad accompagnarlo sul calvario ai versi 64-72 e annunciare infine a chiare lettere chi sono questi due amanti:

Ma perch' io non proceda troppo chiuso,
Francesco e Povertà per questi amanti
prendi oramai nel mio parlar diffuso.
(*Par. XI* 73-75)

Da questa unione intima vengono generati i figli dell'Ordine, i frati che lo seguono e che si scalzano anch'essi per seguire l'esempio del maestro (79-84); la privazione delle scarpe li accomuna ai poveri del loro tempo ma è anch'essa sinonimo di spoliazione e vicinanza alla sposa. Il sigillo papale sulla Regola dell'Ordine (93), la visita al Sultano (100-102), le stimmate (106-108) e infine la morte (115-117) sono tutte fasi della vita del Santo che dipendono da quella scelta preliminare in favore della povertà, a cui egli rimane legato dall'inizio alla fine della sua vita convertita, proprio come in un matrimonio.

Il dettaglio della povertà come sposa di Cristo, prima di diventare sposa di Francesco, deriva direttamente dai testi della *Legenda* francescana e ricorre nelle agiografie di Bernardo di Chiaravalle e Tommaso da Celano, ma si fa risalire più specificamente al trattato anonimo *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Dominna Paupertate* (Paolazzi 1990). Questo testo narra della ricerca affannosa di Madonna Povertà da parte di Francesco e dei suoi frati ed è corredato di tutti i topoi del genere provenzale e cavalleresco, fra cui il

concetto del totale asservimento del cavaliere all'amata (conosciuto come il *Frauendienst*) e la donna amata che diventa, secondo la terminologia provenzale corrente, un *Midons*, il mio signore (con un interessante rovesciamento dei generi), e il cui stato sociale supera di gran lunga quello dell'uomo a lei asservito. Madonna Povertà porta già nel suo nome il paradosso dell'applicazione di certi stilemi dell'amor cortese alla mistica francescana, per cui si chiama la personificazione della povertà con l'appellativo di Madonna, un titolo onorifico riservato a damigelle altolocate, mentre della donna si invertono poi tutte le qualità estetiche. Quando Francesco e i suoi frati giungono alla sommità della montagna trovano una donna brutta, consumata dalla fame, spettinata e vestita di stracci, tutte caratteristiche che rovesciano gli stilemi di bellezza ed eleganza della tradizione provenzale, senza però trasformare il testo in una descrizione satirica. In questa estetica del brutto *ante litteram*, Francesco si innamora di Madonna Povertà proprio perché essa conserva le qualità contrarie a quelle dell'amore mondano ed è chiaro dagli abbondanti riferimenti biblici del testo che la donna è anche un'allegoria della Sapienza, oltre che della Povertà, quella Sapienza cioè che aleggiava nel vuoto dell'universo, unica compagna di Dio onnipotente prima della creazione del cosmo. Come nel *Sacrum Commercium*, in *Paradiso XI* la Povertà è sposata a Cristo ed è l'unica che sale con lui al culmine del martirio, al contrario di Maria che rimane invece ai piedi della croce.

In forma letterale tramite la condanna dell'usura, dell'avarizia e della prodigalità, o in forma allegorica tramite l'esaltazione della Madonna Povertà francescana, Dante lancia un invito martellante a riscoprire la moderazione finanziaria come virtù sia laica che, soprattutto, ecclesiastica. Il poeta riscontra nell'atteggiamento francescano nei confronti della povertà una soluzione alla questione dell'eccessiva ricchezza e opulenza della Chiesa, che egli fa risalire alla Donazione di Costantino. L'allegoria della povertà francescana, se da una parte si presenta come una critica sociale del poeta al capitalismo nascente nella Firenze a lui contemporanea, dall'altra ricopre la funzione poetica di fare da specchio a Beatrice, la donna desiderata e da ritrovare al termine di un cammino tortuoso alla sommità di una montagna, che è, così come nel *Sacrum Commercium*, la montagna che conduce alla donna amata, ma che ha come destinazione finale Dio stesso.

Il rapporto di Dante con il denaro è inestricabilmente legato alla storia dell'economia fiorentina del suo tempo e trova una risposta nelle prese di posizione dei radicali francescani su come mettere in atto la povertà predicata dal Fondatore dell'Ordine. Dal Francescanesimo, Dante assume anche l'idea di uno stretto connubio fra essenzialità economica della vita e umiltà come virtù più importante dell'etica umana, oltre che della religione cristiana, tanto da essere rappresentata all'ingresso della montagna purgatoriale, a governare tutta l'ascesa purificatoria. Questo dinamico interagire fra povertà, Francescanesimo e umiltà si sviluppa nei Canti XI delle tre Cantiche e trova esplicitazione in un'analisi verticale di questi canti.

Bibliografia

Alighieri, Dante

1988 *Monarchia*, a cura di M. Pizzica, Introduzione di G. Petrocchi, Milano, Rizzoli.

Balducci, Marino Alberto

2016 «Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante», *Romanica Cracoviensia*, 3, 147-155.

Barański, Zygmunt

2002 «Canto XI», in G. Güntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, Firenze, Franco Cesati, 151-164.

Barbero, Alessandro

2020 *Dante*, Bari, Laterza.

Barolini, Teodolinda

1992 *Undivine Comedy: De-theologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press; tr. it. *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, 2003.

2018 «Inferno 7: Aristotle and Wealth, with a Note on Cecco d'Ascoli», in *Commento Baroliniano, Digital Dante*, New York, Columbia University Libraries. <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-7/>>.

Calenda, Corrado

2013 «Canto XI», in A. Mazzucchi e E. Malato (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 343-365.

Casagrande, Gino

1990 «“Esto visibile parlare”: A Synaesthetic Approach to *Purgatorio* 10. 55-63», in P. Cherchi e A. C. Mastrobuono (a cura di), *Lectura Dantis Newberriana II*, Evanston, Northwestern University Press, 21-57.

Casciani, Santa (ed.)

2006 *Dante and the Franciscans*, Leiden, Brill.

Copeland, Rita

1991 *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Corrado, Massimiliano

2013 «Canto XVII», in A. Mazzucchi e E. Malato (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 526-572.

Cristaldi, Sergio

2017 «Purgatorio XI», in E. Pasquini e C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. Volume VII*, Bologna, Bononia University Press, 5-37.

Delcorno, Carlo

2011 «Inferno XI», in E. Pasquini e C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. Volume VII*, Bologna, Bononia University Press, 137-156.

Doglio, Maria Luisa

2015 «Sul canto VII dell'*Inferno*. Avarizia e accidia. Vizi capitali e gente senza identità umana. Abbruttimento e fango», in M. L. Doglio, «*Più aperto intendi ancora: tre letture dantesche*. Inf. VII, Purg. XVII, Par. XXXII, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 3-20.

Farrell, Joseph (ed.)

2014 *The Vergil Project*, Philadelphia, University of Pennsylvania. <<http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/>>.

Ginzburg, Carlo

2010 «Dante's Blind Spot (*Inferno* XVI-XVII)», in S. Fortuna, M. Gragnolati e J. Trabant (eds.), *Dante's Plurilingualism, Authority, Knowledge, Subjectivity*, New York, Routledge, 150-163.

Hartley, Julia Caterina

2013 «Fame and Glory in Dante's *Commedia*: Problematizing *Purgatorio* XI», *MHRA Working Papers in the Humanities*, 8, 19-29.

Havelly, Nicholas

2004 *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia*, Cambridge e New York, Cambridge University Press.

Herzman, Ronald

1982 «Dante and Francis», *Franciscan Studies*, 42, 96-114.

2003 «From Francis to Solomon: Eschatology in the Sun», in T. Barolini e H. W. Storey (a cura di), *Dante for the New Millennium*, New York, Fordham University Press, 320-333.

Hosle, Paul

2021 «New Light on Dante's Construction of Geryon», *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*, 4, 67-86.

Jacoff, Rachel

2004 *Dante and the Jewish Question*, Center for Medieval and Renaissance Studies, Bernardo Lecture Series, 13, New York, Binghamton.

Karp, Morris

2020 «Dante's Coins: Currencies of Justice in the Three Kingdoms», *Dante Studies*, 138, 92-127.

Le Goff, Jacques

1979 «The Usurer and Purgatory», in AA. VV., *The Dawn of Modern Banking*, New Haven (CT), Yale University Press, 25-52.

Little, Lester K.

1978 *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

Lopez, Robert et al.

1979 *The Dawn of Modern Banking*, New Haven (CT), Yale University Press.

Masseron, Alexandre

1946 *Dante Alighieri, le grand poète qui tant aime saint François*, Paris, Éditions Franciscaines.

Mazzucchi, Andrea

2014 «Canto XI. Filigrane francescane tra i superbi», in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento Anni. II. Purgatorio – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 298-336.

Meier, Franziska

2021 «Canto VII», in Z. Barański e M. A. Terzoli (a cura di), *Voci sull'Inferno di Dante: una nuova lettura della prima cantica. Volume 1*, Roma, Carocci, 195-215.

Montefusco, Antonio; Petricca, Filippo

2020 «Introduction», in Montefusco et al., *Dante and Economics*, "Dante Studies", 138, 176-308.

Oldcorn, Anthony

2008 «Canto XI. Gone with the Wind», in A. Mandelbaum, A. Oldcorn e C. Ross (eds.), *Lectura Dantis. Purgatorio. A Canto-by-Canto Commentary*, Berkeley, University of California Press, 103-118.

Paolazzi, Carlo (a cura di)

1990 *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Padova, Messaggero di S. Antonio Editrice, 1625-1666.

Ravenscroft, Simon

2011 «Usury in the Inferno: Auditing Dante's Debt to the Scholastics», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 42, 89-114.

Stifani, Cosimo

2005 «Gli usurai nell'Inferno dantesco: uno squarcio nel costato di Cristo», *Rivista di Studi Italiani*, 23 (2), 17-34.

Vettori, Alessandro

2021 «Dante, Costantino, il papa e la povertà francescana», *Mimesis. Minima Philosophica*, 30, Atti del Convegno “Tra Monarchia e Commedia: Filosofia e poesia della giustizia” (Università di Torino, 1-2 ottobre, 2020), 153-172.

2019 *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the Comedy*, Leiden e Boston, Brill; tr. it. *L'ascesa a Dio: Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, 2021.

Alessandro Vettori è Professore ordinario di Letteratura Italiana e Letteratura Comparata alla Rutgers, The State University of New Jersey, USA, dove dirige il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana. Le sue pubblicazioni comprendono volumi monografici e collettanei su Jacopone da Todi, Francesco d'Assisi, Dante, Boccaccio, Giuseppe Berto e articoli su Diego Fabbri e Luigi Pirandello. Dirige la rivista d'italianistica *Italian Quarterly* e cura la collana di traduzione “Other Voices of Italy” presso la Rutgers University Press.