

Vincenzo Baraldi. Letteratura e denaro. Ideologie rappresentazioni metafore.

LEZIONE 6

6.1 La posizione di Dante nella storia civile e politica del suo tempo

Può essere utile, per affrontare l'argomento (Dante e il denaro) riprendere la proposta di leggere questo autore "come se si trattasse di Balzac" (1). Abbiamo già visto come l'ideologia legittimista e reazionaria del romanziere francese non gli impedì di dipingere un quadro assai pertinente e penetrante delle trasformazioni sociali della sua epoca. Anche nel caso del poeta fiorentino, le sue convinzioni politiche passatiste e la sua ostilità verso l'evoluzione "borghese" di Firenze gli consentirono di diagnosticare i mali del proprio tempo, in particolare l'idolatria del denaro, da cui scaturivano tutti gli altri vizi. In generale, possiamo ricordare che Dante individua nell'avidità di guadagno la principale fonte del disordine politico e sociale che affligge l'Italia, ai primi del Trecento, bollando la circolazione del denaro come fattore destinato ad alimentare le ingiustizie. A suo tempo è stato E. Sanguineti, riferendosi in particolare alla *Commedia* e al suo realismo, a suggerire tale angolatura; ma, al di là della forma volutamente provocatoria (polemica soprattutto verso l'interpretazione esclusivamente "lirica" di passi separati del poema) conferita al suo contributo, anche altri studiosi hanno, da sponde diverse, operato una sostanziale convergenza con tale approccio. Sentiamo ad esempio Th. Spoerri:

<<Quale cittadino di Firenze, cresciuto nella città dei primi banchieri europei, al tempo del capitalismo incipiente, Dante vede con intuizione geniale il fondamentale pericolo del nuovo mondo. Legato alle più profonde scaturigini dell'esistenza, egli si rende conto ben presto di quanto devastanti siano gli effetti della cupidigia, come lo spirito dell'avere contrasti con lo spirito dell'essere, e come il primo determini l'irrigidimento del singolo individuo e insieme il disgregarsi della comunità>> (2).

A sua volta, un qualificatissimo dantista come Emilio Pasquini, coautore- con A. E. Quaglio- di uno dei più accreditati commenti generali della "*Commedia*"; in una voce compilata per l'"**Enciclopedia dantesca**" (3) richiama i seguenti passaggi dello storico olandese Huizinga:

<<Di nessun peccato si fu più coscienti a quel tempo quanto dell'avarizia... Orgoglio e avarizia si possono contrapporre come il peccato del tempo antico e quello del tempo nuovo. L'orgoglio è il peccato dell'epoca feudale e gerarchica, in cui, i possessi e le ricchezze sono poco mobili. Allora il potere non è ancora essenzialmente collegato colla ricchezza; è più personale... Sembra che, soprattutto dal secolo XIII in poi, la convinzione che fosse la sfrenata avarizia a corrompere il mondo, abbia scacciato la superbia dal suo posto di primo e più fatale dei peccati nella valutazione della gente>>.

E, dopo aver operato un chiaro riferimento a Dante, lo stesso testo prosegue:

<<All'avarizia manca il carattere simbolico e teologico della superbia, è il peccato naturale e materiale, un istinto puramente terrestre. E' il peccato di un'epoca in cui la rivoluzione del denaro ha trasformato e sconvolto le fondazioni del potere. La valutazione della dignità umana diventa calcolo aritmetico...>> (4).

Ricordiamo qualche dato, di natura un po' nozionistica, che possa funzionare come sostegno di questa impostazione, seguendo da vicino anzitutto il contributo di Pasquini.

In primo luogo l'autore della Commedia è vissuto a cavallo tra Due e Trecento; è un cittadino di Firenze, appartiene da varie generazioni al ceto della piccola nobiltà. Osservando il mondo che lo circonda, prende atto del mutamento politico e sociale che ha comportato il passaggio da un'economia agraria ad una fondata invece sulla circolazione delle merci e del denaro. Nel contempo, accanto alle grandi istituzioni universalistiche del Papato e dell'Impero sono nati gli stati nazionali che saranno chiamati "moderni".

L'intero processo complessivo appare agli occhi di Dante non come un'evoluzione positiva, ma come una decadenza: in obbedienza alle proprie convinzioni religiose, giudicando in base a categorie morali e con la sicurezza di leggere in Dio le proprie idee, il mutamento viene considerato solo nelle sue componenti di deviazione ed errore. Le massime istituzioni politiche e religiose sono vacanti: i pontefici, invece di dedicarsi alla loro missione spirituale, sono da tempo coinvolti in strategie di tipo temporalistico, volte alla potenza e al consolidamento delle ricchezze.

Sovrani come Rodolfo d'Asburgo e Filippo il Bello risultano interessati unicamente all'unificazione territoriale dei rispettivi domini, nel mondo tedesco e in quello francese, seguendo una politica spregiudicata e dimenticando ogni ruolo di guida per una giusta convivenza civile.

La classe mercantile, della cui crescente intraprendenza Dante legge tutti i segnali nella storia di Firenze, attraverso la coniazione del fiorino d'oro ha causato la corruzione di "pecore" ed "agni" e ha trasformato ogni pastore in "lupo"; perciò non resta che bollare il "maladetto fiore" con la massima intransigenza (Par. IX, vv. 127-132).

L'assenza di ogni freno dall'alto ha condotto al dissolversi dei valori che un tempo assicuravano un corretto funzionamento dei rapporti sociali: si è scatenata la volontà di sopraffazione reciproca, da cui nascono le lotte di fazione che insanguinano le città italiane; dilaga la sete del denaro e una "gente nova", che spesso porta ancora addosso il "puzzo" della campagna, invade le città alla ricerca di "subiti guadagni", da conseguire tramite le attività mercantili o bancarie. L'antica

nobiltà feudale appare in declino, mentre le virtù cavalleresche di un tempo, “*cortesia e valor*”, scompaiono. Lo spettacolo si avvicina a quello del collasso di una civiltà.

Dante, attraverso il suo poema, si propone un fine morale: indicare una possibile via d'uscita, rivendicando la vitalità perenne dei valori al tramonto; una palingenesi non può mancare perché verità e giustizia non sono solo ideali del passato, ma valori indubitabili ed eterni. Perciò assume la posizione di un profeta alle soglie della fine del mondo; in quanto erede della civiltà classica pagana e di quella cristiana, unifica tutte le proprie convinzioni morali e politiche in una prospettiva apocalittica. Propone quindi, polemicamente, come ideale da realizzare nella convivenza umana, l'immagine della Firenze dei tempi del suo avo Cacciaguida, trasfigurando quel passato come simbolo di una città sobria e pacifica, non ancora tentata dal lusso e dalla corruzione.

6.2 La condanna dell'avidità insaziabile

Prima di osservare come si configura in vari passi rappresentativi il tema del denaro, va constatato che Dante- sia nelle cosiddette “**Opere minori**” sia nella “**Commedia**”- utilizza di preferenza la parola “**cupidigia**” per indicare una particolare inclinazione al male che causa le più terribili conseguenze per la giustizia. Il termine indica la smodata bramosia di possesso, l'avidità insaziabile rivolta non solo al denaro, ma a qualsiasi altro bene sensibile, non ultimo il potere.

La questione sta talmente a cuore al poeta da ritornare come una nota dominante in molti passaggi, a cominciare dal **primo canto dell'Inferno**.

Come molti ricorderanno, fra le tre belve che Dante incontra nella “selva oscura” la lupa, simbolo della cupidigia, viene considerata come la più temibile, più del leone, che rappresenta la superbia, e più della lince, che simboleggia la lussuria.

In particolare della lupa si dice:

<<di tutte le brame/ sembrava carca nella sua magrezza,

E molte genti fe' già viver grame>> (Vv. 49-51).

Inoltre, per evidenziarne l'insaziabilità, viene anche indicata come “*la bestia senza pace*” (V. 58), chiarendo che essa

<<ha natura sì malvagia e ria/ che mai non empie la bramosa voglia,

E dopo 'l pasto ha più fame che pria>> (Vv. 97-99).

Per sottolineare che tale inclinazione peccaminosa mina alla base la struttura della società cristiana, Dante afferma che la lupa si è unita e si unisce con molti altri esseri viventi, procurando

infiniti guai all'umanità e continuando a sbarrarle la via del riscatto. Perciò, utilizzando un linguaggio profetico volutamente oscuro, Dante preconizza che ad uccidere la lupa, in un prossimo futuro, verrà un cane da caccia (il "veltro"), in cui è delineata la persona di un riformatore politico-religioso, non ulteriormente specificato.

L'argomento viene ripreso esattamente a metà del poema, nel canto XX del Purgatorio. Qui alla lupa viene rivolta una violenta invettiva, che ne stigmatizza la brama sempre più forte e crudele, e si domanda al cielo quando verrà colui che la ricaccerà nell'Inferno. E' ripreso così il motivo del *veltro*, il salvatore dell'umanità che, secondo la maggioranza dei critici, al momento della stesura della seconda cantica, Dante identificava nell'imperatore Arrigo VII.

La *cupidigia*, o "avarizia" considerata nella sua accezione più ampia, viene denunciata più volte come colpa di intere comunità o di intere categorie. Interessa infatti i **Fiorentini** (Inf. VI vv. 74-75: "*superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi*"), i **Bolognesi** (Inf. XVIII v. 63), i **Catalani** (Par. VIII v. 77), l'intera dinastia dei **Capetingi** (Purg. XX vv. 40-96), **la curia papale e vari cardinali** (Inf. VII vv. 47-48; Inf XIX v. 104; Par. XVIII, vv.130-136). E' condannata infine come peccato di singoli individui che detengono responsabilità religiose o politiche: in quanto tali essi risultano particolarmente colpevoli perché impediscono il buon funzionamento della società. Si tratta così di **Federico II**, re di Sicilia (Par. XIX, v. 130), degli imperatori **Alberto e Rodolfo d'Asburgo** trattenuti dai loro interessi in Germania a scapito dell'Italia (Purg. VI vv. 104-106), di **Filippo il Bello**, responsabile dell'assoggettamento della Chiesa alla monarchia francese mediante lo spostamento della sede pontificia ad Avignone (Purg. XXXIII v.45). Notevole è l'elenco dei papi simoniaci: **Niccolò III, Bonifacio VIII, Clemente V; Giovanni XXII** a sua volta venera unicamente come santo Giovanni Battista, cioè il fiorino che ne porta impressa l'immagine (Par. XVIII vv. 133-136), mentre **Adriano V** solo al termine dei suoi giorni riesce a pentirsi della propria avidità (Purg. XIX, vv. 97-126). Durissima risulta la condanna degli ecclesiastici corrotti, che viene espressa nel Paradiso da *San Pietro* in persona, il quale ricorda come la Chiesa sia stata allevata con il sangue suo e dei martiri, non certo in vista del possesso di beni terreni, ma per l'acquisto della beatitudine eterna.

Sul versante positivo, Dante non ritenendo eliminabile dalla società il pauperismo, lo traduce in valore, come facevano tutti quei riformatori che miravano alla restaurazione della Chiesa primitiva: perciò nel canto XI del Paradiso viene espressa un'altissima ammirazione per **Francesco d'Assisi** e per i suoi seguaci, capaci di disprezzo per i beni materiali, mentre nel canto XXI, per bocca di **Pier Damiani**, il poeta ribadisce sia la lode dei religiosi che hanno saputo rinunciare ad ogni possesso sia la condanna per i pastori amanti del lusso (vv. 127-135).

6.3 Avari e prodighi, simoniaci e altri

Secondo Dante, il denaro dovrebbe essere usato con senso della misura; se non ci si sa contenere, si cade nell'avidità di ricchezza, con i due vizi opposti dell'*avarizia* (accumulo per il piacere del possesso) e della *prodigalità* (piacere di sperperare irragionevolmente: qualcosa di molto vicino a ciò che al giorno d'oggi chiamiamo *consumismo*).

Gli avari e i prodighi sono incontrati dal poeta nel canto VII dell'Inferno: di essi viene detto che *“tutto l'oro ch'è sotto la luna / e che già fu, di quest'anime stanche/ non potrebbe farne posare una”* (vv. 64-66). Questi dannati devono percorrere, suddivisi in due gruppi, un semicerchio, spingendo col petto dei grossi macigni; quando si scontrano, si insultano rinfacciandosi le loro rispettive colpe: *“Perché tieni? (perché accumuli?)”* e *“Perché burli? (perché disperdi?)”*. Quindi si voltano e ripercorrono il cammino inverso per poi scontrarsi di nuovo all'estremo opposto.

Dante si accorge che in quel cerchio i peccatori sono **più numerosi che altrove** e nota tra di loro un gran numero di *chercuti*, cioè religiosi. Il suo desiderio di identificarne qualcuno resta insoddisfatto, poiché- come gli insegna Virgilio- *“la sconoscente vita che li fè sozzi / ad ogni conoscenza or li fa bruni”* (la vita priva di saggezza, che li ha spinti a macchiarsi della colpa, ora li rende irriconoscibili). Virgilio aggiunge inoltre che queste anime, quando nel giorno del giudizio universale riprenderanno possesso del corpo, usciranno dal sepolcro rispettivamente con il pugno chiuso (a indicare il parossistico attaccamento al denaro) e con i capelli del tutto rasati (poiché hanno dilapidato ogni bene).

Osserviamo di passata che per Dante la colpa dei prodighi è meno grave di quella degli **scialacquatori**: questi ultimi infatti hanno distrutto completamente le loro proprietà e sono puniti, per questo peccato di violenza contro di sé, insieme con i suicidi. Nella selva surreale, intricata, impenetrabile, popolata di mostri alati come le Arpie, si svolge una medievale scena di *caccia infernale*: due scialacquatori, Lano da Siena e Jacopo da Sant'Andrea, vengono inseguiti da cagne fameliche che li sbranano. Il rapporto tra peccato e pena risulta chiaro: sono nudi come nudi restarono dei loro beni; sono inseguiti dalle cagne come lo furono dai creditori; sono violentemente lacerati come violenti essi furono verso le loro sostanze.

Scendendo ancora nei gironi infernali, dal canto XV al XXX, la condanna del denaro diventa un motivo ricorrente.

Nota in proposito la studiosa M. Polacco:

<<Nelle bolge dell'ottavo cerchio infernale sono puniti i peccati attinenti alla sfera della frode, i cui strumenti per antonomasia sono appunto la parola e il denaro, tra loro strettamente connessi. I ruffiani, i seduttori, gli adulatori, i consiglieri fraudolenti si servono delle parole (false) per ottenere denaro; i simoniaci e i barattieri scambiano per denaro i beni comuni (le cariche ecclesiastiche o pubbliche). La connessione si fa ancora più evidente nella decima e ultima bolgia, dove si trovano accomunati i falsificatori di metalli (alchimisti), di persone, di monete (falsari), di parole (bugiardi)>> (5).

Cercheremo di seguire per sommi capi l'articolazione complessiva del discorso di Dante, anticipando fin d'ora che un rilievo specifico deve essere accordato al caso dei **simoniaci** e a quello degli **usurai**.

L'episodio più significativo del canto XIX è costituito dall'incontro con il papa simoniaco **Niccolò III** : il peccatore è confitto a testa in giù in una stretta buca circolare, scalcia a gambe in aria e i suoi piedi sono lambiti dalle fiamme. Niccolò III non può vedere il poeta-pellegrino e crede che sia il nuovo papa venuto a prendere il suo posto attuale in quella bolgia, spingendo lui più in giù sotto terra, negli interstizi della roccia. *“Ed el gridò: -Se' tu già costì ritto, / Se' tu già costì ritto, Bonifazio?”* (vv. 52-54). Scoperto l'equivoco, l'ira e la stizza spingono Niccolò III a denunciare ancora più apertamente i propri torti e quelli dei successori, tra i quali vi sarà presto- egli dice- oltre che **Bonifacio VIII**, morto nel 1303- anche **Clemente V** (il quale probabilmente era ancora vivo e nel pieno della sua autorità mentre Dante scriveva questo canto).

Spesso Dante, quando la sua polemica e la sua condanna della corruzione ecclesiastica assume i toni più solenni, si appella all'autorità dei testi sacri. In questo caso (vv. 106 e seguenti) il riferimento è al cap. XVII del libro dell'Apocalisse, là dove l'evangelista Giovanni bollava la Roma pagana e la sua decadenza morale. Dante allude invece alla Roma papale corrotta dalla simonia: *“Fatto v'avete dio d'oro e d'argento; / e che altro è da voi l'idolatre, / se non ch'elli è uno, e voi ne onorate cento?”* (vv.112-114). A questo punto l'invettiva si sposta su quella che per Dante è la causa prima della corruzione della Chiesa, il potere temporale dei papi che è derivato dalla cosiddetta “Donazione di Costantino”, documento che il poeta- come tutti ai suoi tempi- ritiene autentico: con quell'atto l'imperatore fece del papa una figura ricca e potente, spingendo i vari successori di Silvestro I sulla strada della corruzione. Alle parole di rampogna, il dannato reagisce agitando con maggior violenza le gambe.

Da notare nel canto la perfetta alternanza e fusione di registri stilistici diversi: il grottesco che accompagna la pena dei dannati capovolti, l'ironia nello stratagemma dell'equivoco che rende possibile condannare dei personaggi ancora in vita, la solennità dell'invettiva, in cui per la prima volta nell'Inferno Dante proferisce le sue aperte e violente critiche contro i detentori della più alta

carica ecclesiastica. In particolare lo stile comico e realistico, che Dante adotta nei canti di Malebolge, compare in tutta evidenza nelle rime; ad es. nella sequenza dei vv. 22-33 troviamo: “*gambe/intrambe/strambe; giunte/unte/punte; buccia/cruccia/succia*”.

6.4 La rappresentazione degli usurai

Per Dante l'usura è una forma di violenza: chi presta denaro per ricavarne un utile compie un atto violento contro l'arte, che è figlia della natura, a sua volta figlia di Dio. Con il termine “arte” si indica il lavoro umano produttivo.

Gli usurai sono pertanto accomunati, nella loro punizione infernale, con altri violenti: sono disposti su una landa di sabbia rovente sulla quale cade una pioggia di fuoco, insieme con i bestemmiatori (violenti contro Dio) e con i sodomiti (violenti contro la natura per la loro pratica sessuale). Essi non si spostano, siedono piangendo sul sabbione e tentano inutilmente di ripararsi con le braccia e con le mani dalle fiamme che cadono dall'alto e deturpano i loro volti. Come già era avvenuto nell'incontro con gli avari, Dante non riesce ad individuare nessuno che conosca.

Fedele alle rappresentazioni figurative dell'epoca, il poeta afferma che dal collo degli usurai pende una borsa, simbolo della loro peccaminosa attività. Ogni borsa porta impresso uno stemma di famiglia e su ognuna si concentra con avidità lo sguardo del dannato, per somiglianza con il culto ossessivo della ricchezza che ha caratterizzato la vita terrena di questi peccatori.

Grazie agli stemmi, Dante riconosce i **Gianfigliuzzi** (leone azzurro in campo bianco), gli **Obriachi** (oca bianca in campo rosso), e **Reginaldo degli Scrovegni** (scrofa azzurra in campo bianco). Quest'ultimo si lamenta di essere l'unico padovano in mezzo a tanti fiorentini e prevede che presto avrà accanto a sé due famosi usurai, per il momento ancora vivi: **il padovano Vitaliano del Dente e il fiorentino Giovanni de Buiamonti**; infine chiude il proprio intervento con una smorfia bestiale della bocca e della lingua, come un bue che si lecchi il naso.

Qui Dante non punta ad una polemica antinobiliare generalizzata: vuole evidenziare ciò che nella nobiltà di sangue è andato smarrito per la perdita della nobiltà d'animo e intende colpire l'usura per la sua sterilità morale.

Tra gli avari aveva notato la notevole presenza di ecclesiastici, tra gli usurai rileva la presenza di nobili, ribadendo la polemica contro la degradazione morale degli uni e degli altri, perché sono venuti meno gli obblighi che la loro condizione imponeva.

In tutto l'episodio, acquista uno spiccato rilievo il processo di imbestiamento da cui sono colpiti i dannati: il gesto di agitare le mani è paragonato all'azione di cani che, nella calura estiva, si

difendono dal morso degli insetti “*or col ceffo or col piè*” (v. 50) ; la serie degli stemmi rinvia non solo araldicamente- al *leone*, all’*oca*, alla *scrofa*, ai *becchi*; i richiami animaleschi si concludono con la contrazione del volto- una “smorfia di bestia flemmatica”, uno “sberleffo bovino” (Momigliano)- che costituisce il suggello finale dell’incontro.

Con la sua consueta finezza, a proposito di tale metamorfosi animalesca ha scritto G. Getto:

<< *Le mani che Dio attraverso la natura ha voluto strumenti di lavoro, di quella arte che gli usurai hanno bestemmiato, rimaste inerti in vita, sono condannate nell’eternità, per stupendo contrappasso, ad agitarsi in vana difesa: un agitarsi in cui è perduta la dignità miracolosa della mano, la sua divina prerogativa di trasformatrice del mondo e di suscitatrice, nell’arte, di nuovi mondi, e il suo movimento creatore si avvilisce riducendosi alla misura di bestiali reazioni..>> (6).*

Umberto Carpi, a sua volta, propone le seguenti osservazioni: nei canti dell’Inferno dal XVII al XXX Dante fa ripetutamente i conti con Firenze, “*sullo sfondo, se è lecito dir così, della globalizzazione europea del denaro e della speculazione*”. Ne consegue una vera e propria “*geografia dei peccati monetari... maggiori e minori*”. Infatti le casate degli usurai rovinano Firenze e l’Italia; se nella selva dei suicidi avevano trovato posto un mercante fiorentino fallito e uno scialacquatore padovano, in **Malebolge** via via si incontrano i papi simoniaci; i feudatari falsari di monete, come i conti Guidi da Romena in Casentino; i fiorentini ladri; i lucchesi barattieri. Infine- come i padovani per l’Italia- i *caorsini* per l’Europa intera diventano per antonomasia (in analogia con quanto avviene per gli abitanti di Sodoma, in riferimento alla loro sessualità contro natura) i rappresentanti assoluti del peccato contro l’arte: la produzione di denaro attraverso denaro (7).

Per comprendere meglio l’intenzione polemica di Dante, ed il modo stesso in cui vengono puniti gli usurai, conviene mettere questo canto in rapporto al concetto di *liberalità* e agli ideali aristocratici del poeta. Può essere utile, ad esempio, richiamare i contenuti di una canzone dottrinale del tempo dell’esilio, (1305?), “*Doglia mi reca ne lo core ardire*” (8). Apparentemente essa è un invito alle donne, esortate a valutare bene le qualità dei loro pretendenti e a concedere l’amore solo a chi sia dotato dei valori più alti. Ben presto però assume l’andamento di una deplorazione per il venir meno nella società dell’autentica virtù morale. Poi dal piano generale si passa all’esempio concreto: si osserva come la liberalità vada sparendo, uccisa dal vizio della cupidigia. Si sviluppa quindi la polemica contro gli avari, anche riprendendo spunti dai vangeli e notando come, a causa dell’avarizia, si vedano *falsi animali* che tengono accuratamente rivestito il loro *vil fango*, mentre invece uomini virtuosi sono costretti ad andar *nudi*.

La perorazione prosegue poi attraverso una lunga metafora, ispirata alla falconeria, per sostenere che, se anche alla fine gli avari si lasciano andare ad offrire qualcosa, lo fanno in un modo così

stentato e con tanta malagrazia, che dai loro atti di donazione non può venire alcun merito. E qui si esprime una particolare indignazione verso quel tipo di donatore che fa pesare il suo gesto tanto da umiliare il ricevente.

U. Carpi – già citato in precedenza- in un saggio volto a identificare la nobildonna destinataria della canzone e a formulare un'ipotesi di contestualizzazione, pone in grande rilievo la gravità, agli occhi di Dante, di quel comportamento che “*volge 'l donare in vender*” (v.121). Ricorda poi quale rilevanza acquisti al contrario, nelle lodi della casata dei Malaspina (nel Purgatorio) e di Cangrande della Scala (nel Paradiso), in un caso il “*pregio della borsa e della spada*” e , nell'altro, il “*non curar d'argento*” e i gesti di magnificenza attraverso cui “*fia trasmutata molta gente*”: insomma, il prevalere della logica della liberalità e del dono su quella del mercato (9).

La canzone invece registra amaramente che uno dei capisaldi della convivenza civile è stato trascurato e dimenticato proprio da quegli aristocratici che avrebbero dovuto esserne i custodi naturali e che invece si sono degradati, a ciò spinti dall'interesse economico.

La disposizione di fondo è analoga a quella che detterà le terzine del *Paradiso* dedicate al confronto tra la Firenze attuale e quella dei tempi di Cacciaguida: Dante, quando osserva le dinamiche economiche, sociali e politiche della propria epoca, finisce per respingerle. Infatti- come ribadisce M. Santagata:

<<Egli, forse, comprende benissimo i meccanismi politici, sociali ed economici della modernità, ma di sicuro, dopo l'esilio, li rifiuta. Sono questi meccanismi ad aver trasformato Firenze da madre in matrigna. L'utopia restauratrice ed antistorica di un uomo che pure sembrerebbe aver maturato un precoce storicismo ha tutto l'aspetto di una vendetta, una sublime vendetta>> (10).

6.5 Altri peccatori infernali

Se poi volessimo continuare a seguire, anche nel più basso Inferno, il filo dei peccati commessi con il denaro, allora dovremmo prendere in considerazione gli incontri con i **barattieri**, con i **ladri**, con i **falsari**: nell'insieme costituiscono quella materia a cui si attagliano benissimo i due aggettivi- “*horrabilis*” e “*fetida*”- utilizzati da Dante, per caratterizzarla, nella lettera a Cangrande della Scala. Nei confronti di questa materia il poeta dispiega una notevole varietà di accorgimenti narrativi e di moduli espressivi e stilistici. In particolare spicca il suo ricorso ad un lessico plebeo o volgare, ad una scansione ritmica forte o spezzata, alla rime “*aspre e chioce*”, a passaggi in cui registri solenni ed eleganti si mescolano con i moduli del parlato. Sono le forme sentite come necessarie per esprimere una “*versione moralizzata*” di un universo eticamente degradato.

Nella rappresentazione della bolgia dei **barattieri**, Dante sottolinea che si tratta del peccato di persone dedite ad infimi e meschini maneggi e utilizza uno stile comico accentuato, se usiamo il

termine in senso stilistico, conforme alla retorica del suo tempo, atto a designare le forme quotidiane e plebee della rappresentazione. I barattieri sono quei truffatori abituati a vivere di inganni che, soprattutto, hanno approfittato delle cariche pubbliche per trarne illecito tornaconto personale. Come in vita furono invischiati nella corruzione, così ora giacciono immersi nella pece bollente, impediti ad uscirne dai diavoli che li sorvegliano, pronti ad afferrarli e colpirli con i loro uncini. Oltre che i peccatori, sono qui i diavoli ad essere al centro, con tutta la loro “*bizzarra, pittoresca, animalesca volgarità*” (11).

E' uno degli episodi più movimentati dell'itinerario oltremondano del poeta ed occupa quasi tre canti; comunemente, con riferimento specifico al canto XXII, si parla di “*commedia dei diavoli*”: qui Dante infatti svolge una parodia della disciplina militare e, in tono burlesco, descrive una pattuglia di Malebranche, demoni particolarmente grotteschi, che gareggiano negli inganni con un dannato e finiscono per scatenare una zuffa tra i membri della loro stessa masnada. La messinscena riprende e rielabora artisticamente alcuni tratti delle sacre rappresentazioni medievali e delle ingenue visioni dell'oltretomba che, in diversi testi del Duecento, avevano popolarmente rappresentato i diavoli nell'atto di cuocere i dannati in enormi pentoloni (12).

In questo canto spiccano soprattutto gruppi di rime che appartengono al registro comico: “*demoni/ghiottoni; Barbariccia/n'accapriccia/spiccia; porco/sorco; digrigna/tigna*”. Nel precedente invece assumono rilievo le scelte lessicali legate all'atto dell'uncinare da parte dei diavoli (“*graffiare, arruncigliare, toccare in sul groppone, scuoiare, squarciare, inforcare, stracciare*”; lo stesso nome collettivo di *Malebranche*); va poi considerato il campo semantico che collega personaggi e animali (un *diavol nero* sembra un “*mastino sciolto*”, gli altri diavoli dei *cani*, Ciriatto sembra un *cinghiale*); risulta particolarmente pittoresco il significato dei nomi attribuiti ad ogni componente della masnada ed infine il dettaglio anatomico contribuisce a sottolineare il carattere rozzo e plebeo del segnale mandato dal capo dei diavoli (“*ed elli avea del cul fatto trombetta*”).

L'atteggiamento del narratore nei confronti di tale materia non è solo di divertita curiosità, ma piuttosto anche di saldo distacco morale: pure i diavoli in fondo, con tutta la loro volgare agitazione, sono strumenti di Dio. E poiché i barattieri, immersi nella pece bollente, non possono manifestare il loro carattere, tocca appunto ai demoni infernali il compito di esemplificarne le colpe nella forma più ignobile, con i tipici tratti di bassezza, furbizia, litigiosità. Con ciò viene enfatizzato il disprezzo del poeta per un peccato tanto meschino. Ma indirettamente si realizza anche una sorta di risarcimento psicologico: l'accusa pretestuosa, cui avevano fatto ricorso i suoi avversari politici per condannare Dante all'esilio, era infatti quella di *baratteria*. Al giorno d'oggi

i media parlerebbero di *bustarelle*, *tangentopoli* o, in termini legali, di interesse privato in atti pubblici, di peculato e di concussione.

All'incontro con i **ladri** vengono dedicati due canti; la scena della settima bolgia appare terribile perché contiene un fitto intrico di serpenti tra i quali corrono, nudi e atterriti, i peccatori, variamente avvinghiati dai rettili. Più in particolare, nel canto XXV, campeggia il modulo narrativo della metamorfosi, in cui Dante dà prova di tutta la sua sapienza stilistica, gareggiando con grandi autori del passato (Lucano, Ovidio, Apuleio) e descrivendo lo scambio tra natura umana ed elemento zoologico, che si verifica contemporaneamente in due soggetti.

In prima battuta Dante incontra Vanni Fucci, un ladro pistoiese spavaldo e violento, che rivendica il furto degli arredi sacri del duomo della sua città (di cui altri erano stati incolpati). Colpito alla nuca da un serpente, si trasforma in cenere, quindi riassume sembianze umane per poi essere subito bloccato completamente dai serpenti. Dante coglie l'occasione per rivolgere un'aspra invettiva nei confronti di Pistoia. Nel canto XXV si assiste invece alla simbiosi tra uomini e animali: le parti anatomiche dei primi vengono separate e riassemblate insieme a parti animalesche, generando un essere mostruoso. Dante è orripilato e silenzioso; i peccatori con cui viene direttamente in contatto sono cinque fiorentini, colpiti dalle straordinarie metamorfosi; lo spettacolo alimenta lo sdegno che il poeta riversa- all'inizio del canto XXVI- nell'amara e sarcastica invettiva contro Firenze ("*Godi Fiorenza...*").

Nell'incontro con Vanni Fucci il poeta sottolinea la repentinità delle trasformazioni, usando come termine di paragone la leggenda dell'araba fenice e poi gli attacchi di epilessia. Al cospetto degli altri, registra con distacco impassibile e curiosità scientifica uno spettacolo straordinario ed eccessivo, che si spinge ai confini del fantastico e dell'osceno; in questo caso a colpire la sua attenzione sono la riduzione del corpo umano a pura massa materiale e il dinamismo continuo dei cambiamenti. Il senso generale della rappresentazione è, in entrambi gli episodi, abbastanza chiaro: coloro, che in vita privarono gli altri dei loro beni, nella bolgia per contrappasso vengono privati di qualunque forma stabile, che possa distinguerne la personalità individuale e l'integrità fisica.

Inoltre Dante, come autore, si colloca ben oltre l'orrore del pellegrino dell'aldilà: quello che intende comunicare è che Dio, nella sua infinita potenza, come ha fissato le leggi fondamentali della natura, così può anche permettersi, in ogni momento, di violarle.

Con un po' di buona volontà, possiamo cogliere un'eco poetica della rappresentazione dantesca dei ladri nel componimento *John M. Church* contenuto nell' "*Antologia di Spoon River*", che è riportato in fotocopia (13).

Nel caso dei **falsari di monete**, Dante ricorre alla scienza medica ed anatomica del suo tempo: questi peccatori sono colpiti dall'idropisia, che ne ingigantisce il ventre conferendogli enormi proporzioni rispetto al resto della figura, tanto che il poeta li paragona ad un liuto.

Tra loro incontra **Mastro Adamo**, condannato all'immobilità e tormentato dalla sete; è un chierico, un intellettuale, un "magister" che intesse il proprio discorso di riferimenti dotti, classici e scritturali, e supplica il pellegrino e la sua guida di concedergli una goccia d'acqua, come il ricco della parabola precipitato tra le fiamme infernali. Ha un momento di trepidante nostalgia quando ricorda, per contrasto, i dolci colli del Casentino pieni di ruscelletti freschi. Poi si va rapidamente alterando; ricorda di aver falsificato i fiorini su istigazione dei conti Guidi, di cui uno è già presente nella stessa bolgia; pur di vederlo soffrire, il dannato darebbe in cambio tutta l'acqua della fonte Branda; ma è immobilizzato e il suo odio resta impotente. Mastro Adamo è infine coinvolto in una rissa verbale con Sinone (falsario di parole), in cui i due si rinfacciano le colpe, secondo una tecnica che Dante aveva già sperimentato nella *Tenzione poetica* con l'amico **Forese Donati**, basata sullo scambio di mordenti invettive.

Dante assiste con profondo interesse a quel triviale diverbio, ma presto Virgilio, maestro di sapienza e di moralità, lo richiama: "*ché voler ciò udire è bassa voglia*". Il processo di riscatto del pellegrino riguarda anche la sua arte di poeta, che deve sapersi sganciare da forme espressive prive di verità e moralità, ridotte a puro gioco (14).

Virgilio tuttavia ammette che la colpa di Dante non è grave (v.142). Ciò comporta da un lato che Dante riconferma- praticandola- la validità della poesia comico-realistica e dall'altro che tale poesia è però ormai da subordinare ad un più alto impegno: può essere recuperata come necessaria, per un'arte che sappia render conto di tutta la realtà, solo quando un particolare contesto lo richieda. Non a caso, Dante svolgerà una profonda autocritica, distaccandosi da quel tipo di poesie giovanili, quando nel Purgatorio incontrerà proprio l'anima di *Forese* (C. XXIII).

D'altra parte, perfino nella cantica del *Paradiso*, che per definizione affronta la materia più sublime ed elevata, le risorse dello stile comico vengono impiegate per indirizzare, da quelle altezze, uno sguardo critico verso la terra, "*L'aiola che ci fa tanto feroci*", per sanzionare il male computo dagli uomini. Facciamo un breve esempio, relativo al canto XXVII. Dante si trova nel cielo delle stelle fisse, il cui movimento è attivato dai cherubini; in esso compaiono gli spiriti trionfanti, sotto forma di migliaia di luci; il pellegrino ha appena superato un triplice esame sulle virtù teologali (Fede, Speranza, Carità). Tutto il contesto quindi celebra la realtà eterna della Grazia, la potenza e la gloria di Dio, la partecipazione di un'anima all'infinito, lo splendore di carità di cui sfolgorano i beati, l'accordo liturgico delle voci paradisiache che intonano il *Gloria*

con una dolcezza inebriante: una ricchezza spirituale vera e sovrabbondante, tanto maggiore in quanto “*sanza brama*” (v.9). Eppure la luce si offusca, il canto degli inni si spegne nel silenzio e risuona severa la voce di San Pietro, in cui esplodono per l’ultima volta il dolore e lo sdegno, con un’enfasi caustica e l’utilizzo di un lessico plebeo. L’invettiva colpisce, in termini aspri e crudi, l’infamia di Bonifacio VIII che, davanti a Cristo, ha usurpato il seggio pontificio e ha trasformato Roma, sede della sepoltura dell’apostolo e città santa, in una fogna di vizio e corruzione. Da una parte quindi assistiamo al tripudio di luci, musica e canti che hanno indotto i lettori a pensare ad uno dei componimenti corali di Bach, dall’altra si svolge invece una requisitoria implacabile che, insieme ad uno stile elaborato e ad un calcolato uso della ripetizione, ricorre però anche a termini plebei e crudamente “espressionistici”: *cloaca, sangue, puzza* (in fotocopia questi versi).

NOTE ALLA LEZIONE 6

1. Edoardo Sanguineti, *“Il realismo di Dante”*, Sansoni, Firenze 1966, in particolare alle pp. 20-23. Dello stesso autore anche *“Interpretazione di Malebolge”*, Olschiki, Firenze 1961, e *“Tre studi danteschi”*, Le Monnier, Firenze 1961. Questi saggi sono stati poi raccolti sotto il titolo *Dante reazionario* e pubblicati dagli Editori Riuniti nel 1992;
2. Theophil Spoerri, *“Introduzione alla Divina commedia”*, Mursia Milano 1966, in partic. pp.250-55;
3. Emilio Pasquini, voce *“Cupidigia”*, in *“Enciclopedia dantesca”*, Roma Istituto Enciclopedia Italiana, 1970 ss. Vol. I-VI;
4. Johan Huizinga, *“L’autunno del Medioevo”*, trad. it. Sansoni, Firenze 1953, pp. 31-32;
5. Marina Polacco, voce *“Denaro”*, in *“Dizionario dei temi letterari”*, a cura di R. Ceserani, R. Domenichelli, P. Fasano, Garzanti- UTET, più edizioni;
6. Giovanni Getto, *“Lecture dantesche. Inferno”*, Sansoni, Firenze 1961, in partic. p.321;
7. Umberto Carpi, *“L’Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio”*, F. Angeli, Milano 2013, pp.133-40;
8. Dante Alighieri, *“Opere. Vol. I”*, Mondadori, Milano 2011, pp.552-82 (commento a cura di Claudio Giunta);
9. Umberto Carpi, op. cit., pp.79-90;
10. Marco Santagata, *“L’io e il mondo. Un’interpretazione di Dante”*, Il Mulino, Bologna 2011, pp.87-8;
11. Antonio Pagliaro, *“La rapsodia dei diavoli”*, in *“Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia”*, D’Anna, Messina-Firenze, 1967, tomo I, pp. 311-24;
12. Michelangelo Picone, *“Baratteria e stile comico in Dante”*, in *“Studi americani su Dante”*, a cura di G.C. Alessio e R. Hollander, F. Angeli, Milano 1991, pp.63-86;
13. Edgar Lee Masters, *“Antologia di Spoon River”*, trad. di F. Pivano, Einaudi, Torino, I ed. 1943, p.166;
14. Enrico Fenzi, *“Il canto XXX dell’Inferno”*, in *“Quaderni d’Italia”*, 10, 2005, pp.171-93.