

Marino Alberto Balducci

Università di Stettino

USURA,
PROTOCAPITALISMO
E GIOTTO NEL CANTO XVII
DELL'*INFERNO* DI DANTE

Usury, proto-capitalism and Giotto in Dante's *Inferno* XVII

ABSTRACT

In this hermeneutical study on a canto that represents the emblematic center of all Dante's *Inferno*, we find a reflection about the extensive network of symbols which is related with the vice of greed, highlighting for the first time the hidden kinship between apparently different faults: usury, blasphemy and sodomy. Geryon the monster appears at the beginning, connecting us with mercantilism as a socio-historical phenomenon rapidly evolving when Europe sees its transition from feudalism to proto-capitalism. Later, the animalized figure of Reginaldo Scrovegni, in this same alienating context (the sole infernal canto which is entirely coloured as a fresco), suggests the implicit, ironic and disturbing presence of Giotto, with a secret moral reference (as a cruel contrappasso) to his famous masterpiece of Padua. Immediate horror and beauty come grotesquely together thus, in this hellish space, with a specific and surprising sarcastic power.

KEY WORDS: *Divine Comedy*, Giotto, homosexuality, scatology, usury.

Il canto XVII dell'*Inferno* dantesco non è davvero uno dei canti più noti della *Divina Commedia*, eppure è ricchissimo di un singolare significato simbolico che ben ne connota la posizione privilegiata di *ômphalos*, centro perfetto ($17 + 17 > 34$ canti) di questa prima visione dell'oltretomba percorso dal grande poeta, visione che è in parte descritta anche attraverso questo episodio specifico del viaggio maligno. Ed esso si ambienta in quell'enorme sabbione infernale dove drappelli di omosessuali corrono in massa sotto una pioggia di lingue infuocate. Qui l'atmosfera ricorda la punizione biblica di Sodoma e Gomorra: siamo precisamente fra l'area geografico morale della violenza (il settimo cerchio) e quella ancora più nera di Malebolge, dove comincia la punizione di colpe gravi legate alla frode, la colpa somma da un punto di vista cristiano perché perversione essenziale del Vero che è Via e che è Vita, cioè Vita Nuova, compiuta... germoglio di eternità.

E ora esaminiamo l'inizio del canto:

Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!

Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda,
vicino al fin d'i passeggiati marmi.

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;

due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.

Come talvolta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi

lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra.

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

[*Inf*, XVII, 1–27]

Ex abrupto il poeta ci mostra Gerione. È questo il mostro-serpente con testa di umano e velenosissima coda di scorpione che appare a un tratto dal buco nero, profondo crepaccio che rompe il centro del cerchio e immette nell'area inferiore. Tale guardiano infernale rappresenta un emblema della tendenza sbagliata del nostro pensiero diretto all'inganno degli altri per sete di lucro o di potere. Da questo punto di vista Gerione si associa al tentatore originario: il serpente dell'Eden; ma assieme, in quanto mostro serpentino riemerso da un 'foro sporco' di nero notturno e di quel sangue della cascata infernale, può inoltre simboleggiare il desiderio fallico delle aree oscene escrementizie che è ossessione costante del grande deserto infuocato dei sodomiti: lo stesso spazio di pena che l'uomo, il pellegrino protagonista, si trova alle spalle in questo momento. Il margine estremo del settimo cerchio è popolato da spettri degli usurai che furon mercanti famosi nel tempo di Dante, un tempo che, unitamente al declino del feudalesimo, assiste alla nascita di quel fenomeno modernamente denominato 'protocapitalismo'.

Non deve sorprendere dunque la condivisione di uno stesso luogo in inferno fra gli omosessuali, i bestemmiatori e i mercanti usurai che ora incontriamo nella visione. Così come i primi – i sodomei – anche gli altri hanno appunto simbolicamente cercato il piacere in aree 'escrementizie' connotate da sostanze morte, attraverso l'uso costante di un linguaggio sporco e blasfemo, o nella degradazione del proprio lavoro all'esclusiva e egoista ricerca del mero profitto e dell'oro: lo 'sterco del diavolo' (cfr. Le Goff 2010). Sia la bestemmia sia l'offesa volgare negano infatti la possibilità di un rapporto e di un

vitale dialogo con il creatore e coi nostri simili: per questo esprimono morte, ossessione di morte che è dunque scatologica, escrementizia.

In un tal senso non è certo un caso l'accostamento dantesco di questi dannati usurai a quelle bestie più comunemente attirate dai vari odori e sessualmente eccitate dai feromoni di urina ed escrementi, cioè i cani. Leggiamo infatti degli usurai tormentati dall'infernale pioggia di fuoco:

non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.

[*Inf.*, XVII, 49–51]

L'usura è dunque ossessione di cose morte, un desiderio innaturale per l'uomo; e per questo capace soltanto di generare nel cuore il dolore. L'usura si lega al delirio egoista di accumulare ricchezze tanto per accumulare¹. Di questa colpa è macchiato il protagonista indiscusso del canto XVII che è Reginaldo Scrovegni, un personaggio che fu senza dubbio fra gli italiani più ricchi del XIII secolo, e dunque, per Dante, un magnate per antonomasia.

Il sentirsi potenti e realizzati solo attraverso il guadagno è nefasto sempre e comunque, secondo la prospettiva etica dantesca²; e infatti il denaro non deve mai essere erroneamente considerato fine a se stesso, ma come un mezzo per realizzare progetti a beneficio del mondo nel quale viviamo. L'usura è passività (si lega appunto all'attesa inattiva dell'interesse): essa è dunque una colpa, certo, e molto grave, proprio perché rappresenta la ribellione al comando divino, lo stesso comando che segue nel suo svilupparsi l'esilio edenico e che, nel lavoro operoso, nella fatica³, vede la strada per la riconquista della perfetta originaria amicizia perduta col Padre e con la Gioia.

L'attività razionale dell'uomo, in senso fisico-pratico o intellettuale, si mostra sempre biblicamente come strumento di ricongiunzione della creatura ribelle al suo creatore. Il 'fare' dunque – il lavoro – è un'opera grande e può divenire prodigio, se è padroneggiato perfettamente e coscientemente dal sacerdote e dal 'mago': cioè dall'umano più integralmente evoluto, l'artista capace di collegare le cose al principio eternale e di svelarne la compiutezza immanente e occultata.

L'usura invece è un inerte e perverso commercio del tempo, valore che è immateriale e che, per tanto, è patrimonio esclusivo di Dio e di certo non ha carattere enumera-

¹ Sull'usura in generale come aspetto dell'attività umana nel Medioevo, si può fare utile riferimento a: Capitani (a cura di) 2010, Fanfani 2002, Gamba 2004, Giacchero 1977, Le Goff 2003, Nelson 1967, Semeraro 1991.

² In questa sua posizione rigorosa e negativa contro l'usura il Poeta segue la linea tracciata da Anselmo d'Aosta, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, convinti denigratori della nefasta tendenza diabolica ad accumulare denari e potere basato sulle ricchezze. Esiste comunque nell'ambito del pensiero etico-teologico medievale l'affermazione di una 'possibile e lecita usura', qualora essa sia esercitata con gli stranieri infedeli ed eretici, cioè coi nemici di quella Chiesa che tende ad autopromuoversi temporalmente, economicamente, politicamente. Questa è ad esempio la linea indicata da alcuni come Graziano, Pietro Comestore e certamente anche Bernardo da Pavia. Cfr. Bazzichi 2008: 34.

³ Cfr. *Gn.* III, 17–19.

bile, quantificabile⁴. In posizione intermedia fra Malebolge e il settimo cerchio, l'usura inoltre in questo canto XVII ci parla di congiunzioni maligne tra frodi e tra violenze, segnando quindi un diagramma dell'*homo mercator* che fa riflettere a fondo intorno ai limiti etici dell'arroganza e dell'avidità che molto spesso si uniscono all'esistenza di tutti coloro che vivono per i commerci, caratterizzandola.

Il fondamentale passaggio dalla società aristocratica del feudalesimo a quella borghese del mercantilismo dei nuovi ricchi non ha comunque per Dante e per il suo tempo dell'età gotica, significati esclusivamente negativi: il contesto sociale e politico delle libere e industriose comunità urbane ha infatti il pregio di consentire l'emancipazione civile in base ai meriti intrinseci dei cittadini, e non piuttosto per i privilegi ereditari della casta e del sangue. Il concetto – che è in sé moderno, libertario e democratico – di 'nobiltà del cuore e non di schiatta' segna infatti profondamente il pensiero di Dante (il suo *Convivio*, nel libro IV⁵, *docet...*) e senza dubbio distingue, fin dall'inizio, la sua stessa cifra poetica, in quel discorso filosofico-morale che tutti coinvolge i vari esponenti della scuola nuova, bolognese e fiorentina, da Guinizzelli a Cino de' Sighibuldi. È dunque sul 'cor gentil' che dai tempi danteschi si forma, consapevole o meno, ogni progetto foriero di autentica liberazione dell'individuo e si preannuncia – quasi un vaticinio – quell'ideale dell'uomo del Rinascimento che analogamente a Lorenzo il Magnifico, governatore e mercante, sarà al contempo un poeta e filosofo e protettore di artisti.

Reginaldo Scrovegni è tutto il contrario di questo ideale. Così come gli altri usurai, quest'anima, questo dannato, è emblema immorale di degradazione. È un uomo-bestia dentro l'inferno, il contesto che ora ne mette a nudo senza rimedio la perversità. E non soltanto lui è cane, come quegli altri, ma peggio, come si legge più oltre: «Qui distorse la bocca e di fuor trasse la lingua, come bue che 'l naso lecchi» (74–75).

L'usuraio viene dunque animalizzato e – nello 'stile sinfonico' (cfr. Balducci 1995) caratteristico dello stupendo narrare dantesco – lui si collega anche all'evocazione iniziale del mostro Gerione: la creatura tremenda e lurida nelle sue vene intossicate di male (la «sozza immagine di froda» del v. 7) che porterà nel suo volo il poeta e Virgilio laggiù verso il basso, a precipizio, a Malebolge. E questo è il volo della sodomia che si è detto (una penetrazione del 'buco sporco'), ma pure avventura e viaggio del mercantilismo.

Le indicazioni simboliche in questo senso son forti e inequivocabili, a quanto ci sembra. Gerione è certo figura dei nuovi commerci per terra e per mare, descritto infatti come una bestia da cavalcare (v. 80) e come un vascello (la «navicella» del v. 100, oppure i «burchi» della figurazione iniziale, al v. 19), inoltre il petto e la sua schiena sono dipinti di «nodi e di rotelle» a ricordare le merci di scambio fra le più preziose, cioè i favolosi tappeti di oriente (vv. 14–18) e, in questo senso, nel suo ritratto così non poteva mancare un'allusione anche ai castori (vv. 19–24), a quelle rare mercatanzie dei commerci del Nord Europa, le cui pellicce a quel tempo segnavano i bordi e i collari dei vari mantelli fra i più pregiati e ricercati (Veale 1966: 172–175).

Gerione inoltre è associato al falcone (v. 127); e anche questo non è certo un caso. Infatti l'arte di falconeria – di origine islamica – da poco tempo era stata introdotta in Europa e diffusa attraverso il famoso trattato di Federico II *De arte venandi cum avibus*,

⁴ Questo è fra l'altro il punto di vista di frate Remigio de Girolami e di Thomas Chobham. Cfr. Le Goff 2010: 34; Andenna 1998: 28–29.

⁵ Cfr. XVI–XIX.

ispirato a Moamyn (cfr. Willemsen 1991; Viré 1967). Cacciare coi falchi era l'ultima moda dei gran signori occidentali a quel tempo: un vero e proprio *status symbol*, considerati anche i costi elevatissimi dei predatori addestrati (Oggins 1986: 43–55). Inoltre, questo specifico riferimento collega ancora Gerione e il suo mondo al guadagno (in questo caso, di cibo)⁶ senza fatica da parte dell'uomo⁷, guadagno che certo si riconnette alla colpa di usura sul piano teologico-morale e indica il grave pericolo della rinuncia al duro lavoro e al suo valore purificante di cui si è detto. La falconeria come segno di orgoglio intellettuale e scientifico si unisce dunque all'imperatore sprezzante scomunicato, che Dante sa nell'*inferno*⁸, e all'eresia musulmana che lascia per tracotanza la strada amorosa del Cristo, la strada che appare definitiva teologicamente (cioè 'Strada' in assoluto) perché la sua è un'essenza di Amore infinitamente inclusivo⁹, abbraccia tutte le cose e non necessita altro.

L'ampia discesa vertiginosa sopra la schiena del mostro è descritta a conclusione del canto XVII, dopo che il nostro poeta, seguendo le indicazioni del proprio maestro Virgilio, ha osservato da solo la sorte degli uomini-cane.

Trova' il duca mio ch'era salito
già su la groppa del fiero animale,
e disse a me: "Or sie forte e ardito.
Omai si scende per sì fatte scale;
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male".
[...]
Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;
e poi ch'al tutto si sentì a gioco,
là 'v'era 'l petto, la coda rivolve,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
e con le branche l'aere a sé raccolse.
Maggior paura non credo che fosse
quando Fetonte abbandonò li freni,
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui "Mala via tieni!",

⁶ Dopo l'anno Mille si accentuano in Europa le norme di restrizione venatoria. Nell'età barbarica la caccia nei boschi era assolutamente libera, in seguito, con il crescente estendersi della proprietà privata, essa incominciò ad essere progressivamente impedita nelle ampie tenute di caccia feudali, e spesso con pene particolarmente crudeli per i bracconieri colti sul fatto, sovente castrati, oppure rinchiusi in pelli di cervo e poi lasciati sbranare dai cani. Cfr. Griffin 2008: 296; Martinelli 1890: 38. Per un ironico e tragico contrappasso qui, nell'*Inferno* XVII, proprio i magnati usurai che hanno impedito la caccia ai miserabili dentro le loro riserve dove tenevano gelosamente i falchi addestrati, sono costretti a guardare in continuazione dei cibi dipinti, senza potersi nutrire se non di fiamme pungenti e di dolore.

⁷ La caccia con il falcone non implica appunto alcuna fatica: si tratta solo di liberare il predatore al momento opportuno, e poi di attendere fermi il suo ritorno col cibo.

⁸ Cfr. *Inf.* X, 119.

⁹ Cfr. *Par.* III, 86–87.

che fu la mia, quando vidi ch'ì' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera.

[...]

Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,
che senza veder logoro o uccello
fa dire al falconiere "Omè, tu cali!",
discende lasso onde si move isnello,
per cento rote, e da lunge si pone
dal suo maestro, disdegnos e fello;
così ne puose al fondo Gerione
al piè al piè de la tagliata rocca,
e, discarcate le nostre persone,
si dileguò come da corda cocca.

[*Inf.* XVII, 79–84; 100–114; 127–136]

Il grande volo nel buio dentro il crepaccio è un'avventura di orrore per il Pellegrino; ed è estrema, un parossismo da incubo. È un'esperienza ravvicinata del male, nella sua essenza intossicata, e pure è segno tutto cristiano di rivelazione della menzogna d'inferno. Il male infatti non è assoluto, non è un Assoluto e non ci distrugge, se noi riusciamo ad uscire al di fuori di noi e del nostro egoismo affidandoci all'altro che, in questo caso, è la guida, il compagno Virgilio, lui che difende il discepolo dalla gran coda maligna avvelenata del mostro-veicolo (vv. 81–84).

Dante nel volo si paragona – ma è solo un contrasto, ed è funzionale – al figliolo di Dedalo ed a Fetonte (vv. 106–114): la sua discesa nel nero non è legata ad orgoglio (come nel caso dei due personaggi dei miti greci), è infatti solo umiliazione e un abbandono accettato perché la mente, la sua ragione, non sa ritrovare la strada solo fidando nei propri mezzi intellettuali.

Inoltre qui la calata a spirale nel vortice è accompagnata dal sangue della cascata, che non ci sembra il sangue del Flegetonte, o almeno non è solo quello, come si è detto altre volte (mi riferisco ad un'altra riflessione sulla presenza nascosta del Cristo e del suo sangue catartico dentro l'inferno proposta all'interno di un altro mio saggio, Balducci 2012: 181–187), perché proviene dal lato destro (e sconosciuto fin'ora) d'inferno, dal lato sacro del piccolo fiume dal quale Dante discende in quest'ora del suo percorso nel nero. È questo un fiume trasparentissimo (nemico di ipocrisie e di frodi pertanto), dai bordi bianchi di marmo e dai poteri miracolosi, poteri cristici, a quanto ci sembra (*ibidem*), connessi a quei vapori che nel sabbione da molto hanno protetto il Pellegrino dalla gran pioggia di fuoco.

Nella cupezza del vortice dunque, assieme a Gerione con la sua coda avvelenata, c'è anche il sangue e il suo potere che è 'magico', è doppio, di distruzione ma anche di misteriosa capacità protettiva, apotropaica. Virgilio dunque (con il suo corpo di spettro) offre nella discesa la protezione che è chiara ed esplicita, è razionale. Il sangue invece accompagna misteriosamente ed influenza dal buio dell'incoscienza quella calata. A quanto sembra e come crediamo di aver dimostrato in altra sede, un simile emblema ci porta al sangue cristico e alla virtù della croce che salva e rinnova proprio attraverso il degradarsi e discendere, l'avvilimento (*ibidem*).

Il pellegrino così giungerà senza rischi alla propria destinazione, scoprendo nel male, a questo punto per simboli, un 'buon compagno', per dirla col *Faust* di Goethe, strumento per certo inconsapevole di salvazione e pure veicolo per il viaggio alla ricerca del bene e della gioia.

Pro bono malum, senz'altro: vien da pensare così a quanto indicava Kant a proposito della paura nella sua *Critica del Giudizio* (par. 28). Si tratta della paura che è proprio il sublime dinamico naturale a produrre nel cuore, se mostra i suoi più tremendi e imponenti fenomeni. No, quell'orrore non ci distrugge, se siamo saldi; suscita invece la sensazione che in noi è nascosto qualcosa di molto più grande e divino del nostro essere individuale – senza confini – qualcosa che fino a allora, fino all'orrore, non sapevamo di avere. Questo è senz'altro il nostro Tesoro, che il permanere presso la morte, nel negativo, può dunque offrirci, come più tardi ci indicherà anche Hegel (Kant 1960: 25–26).

Ecco, se noi proviamo e se noi riusciamo, noi trasformiamo così nella nostra coscienza quel negativo nell'Essere, di cui poi il male non è certamente un nemico di paritaria potenza, ma è senza dubbio... strumento.

Ed ora un'ultima osservazione su *Inferno* XVII in generale.

Come si è detto, questa specifica fase del viaggio dantesco non è stata mai fino ad ora fra le più studiate e valorizzate della *Divina Commedia* in senso critico-ermeneutico, ma come possiamo vedere il suo simbolismo è ricchissimo e denso di significati morali e spirituali. Per una ragione specifica inoltre, questo episodio a suo modo ci mostra davvero un *unicum*, proprio per quanto concerne le caratteristiche più generali della visione infernale. È infatti un canto coloratissimo (e lo è per intero) proprio rispetto alle atmosfere notturne e livide di tutti gli altri che narrano della continua discesa nel buio¹⁰. Di molti colori è senz'altro coperto Gerione, quasi tappeto di amene tinte orientali (vv. 14–18), inoltre i vari usurai qui appaiono contraddistinti da quelle tasche che sono come scarselle per i denari e che pendono dai loro colli portando dipinti oppure a ricami gli stemmi dei loro casati, in tante e sgargianti tonalità dell'avorio, del rosso, del giallo e dell'azzurro:

Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne' quali 'l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi
che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch'avea certo colore e certo segno,
e quindi par che 'l loro occhio si pasca.

E com'io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d'un leone avea faccia e contegno.

Poi, procedendo di mio sguardo il curro,
vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro.

¹⁰ Questo canto è davvero unico, non nel senso che il colore non sia presente altrove in inferno (basti pensare al prato smaltato del Limbo, alle Erinni dai verdi serpenti e poi alle facce gialla, vermiglia e marrone scura di Lucifero), ma qui il cromatismo si spande eccezionalmente su tutto il testo, e lo fa dall'inizio alla fine, inglobando Gerione e gli usurai al completo. Inoltre in questo *Inferno* XVII noi ritroviamo un colore – l'azzurro – simbolicamente incompatibile in quanto 'celeste' con il contesto della voragine nera che è sotterranea. E questo azzurro, come vedremo e indicheremo, sembra mostrarsi in maniera alienante con un accento implicitamente parodico.

E un che d'una scrofa azzurra e grossa
 segnato avea lo suo sacchetto bianco,
 mi disse: "Che fai tu in questa fossa?"

[*Inf*, XVII, 52–66]

L'unicità del contesto emblematico dà da pensare; e a nostro avviso introduce un'al-lusione specifica a un fatto contemporaneo alla stesura della *Divina Commedia*. Giotto in quegli anni di primo Trecento su a Padova (e precisamente dal 1303 al 1305) aveva affrescato il suo capolavoro – la prima pagina del grande libro del Rinascimento – in quella cappella meravigliosa che fu voluta da Enrico degli Scrovegni, come un'offerta per la Madonna, a pieno vantaggio dell'esistenza eternale del padre, il Reginaldo, nell'oltretomba, e quindi ad espiazione delle sue colpe. Siamo davanti così in *Inferno* XVII ad un riflesso simbolico 'comico' e anche grottesco di quello che era accaduto fra i vivi nel mondo storico umano: proprio in quei giorni che erano gli stessi giorni di inizio della stesura del capolavoro dantesco e in particolare della prima cantica. In questo senso così, fra i più diversi colori presenti nell'episodio degli usurai, proprio l'azzurro è citato due volte¹¹ e per tanto enfatizzato, a ricordare il colore del lapislazzuli, al tempo ben più prezioso dell'oro per i mercanti (Hoeniger 1991: 115–124) ed usato in gran misura (e magari in ostentazione delle ricchezze dei committenti) nella stupenda volta stellata della cappella giottesca, e poi a piene mani nei manti – nell'oltremare! – della Madonna più volte rappresentata in quelle scene meravigliose del luogo della bellezza, là a Padova. Eppure i soldi dell'usuraio non servono a nulla dopo la morte; perché il destino, il suo destino, è segnato. E vale allora imparare dalla sua vita fasulla che non ha senso inseguire miraggi di strapotere terreno. Infatti, per il dannato, la meraviglia dell'arte giottesca non apre le porte (almeno per ora) alla salvezza eternale; ma si riversa in maniera distorta a ammassare colori sul luogo di pena. E qui si accresce tutto il dolore, con l'ombra di una maligna ironia che è in fondo soltanto un'ignominia e... quadreria perversita.

BIBLIOGRAFIA

- ANDENNA Giancarlo, 1998, Riflessioni canonistiche in materia economica dal XII al XV secolo, (in:) *Chiesa, usura e debito estero: giornata di studio in «Chiesa e prestito a interesse, ieri e oggi» in occasione del cinquantennio della Facoltà di Economia, (19 dicembre 1997) – Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano: Vita e Pensiero, 21–41.
- BALDUCCI Marino Alberto, 1995, *Il preludio purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Monsummano Terme-Pistoia: Carla Rossi Academy Press.
- BALDUCCI Marino Alberto, 2006, *Rinascimento e anima. Petrarca Boccaccio Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Firenze: Le Lettere.
- BAZZICHI Oreste, 2008, *Dall'usura al giusto profitto. L'etica economica della scuola francescana*, Torino: Effatà.
- CAPITANI Ovidio (a cura di), 2010, *L'etica economica medievale*, Bologna: Il Mulino.
- FANFANI Tommaso, 2002, *Alle origini della Banca. Etica e sviluppo economico*, Roma: Bancaria.

¹¹ Cfr. n.12.

- GAMBA Carlo, 2004, *Licita usura. Giuristi e moralisti tra Medioevo ed età moderna*, Roma: Viella.
- GIACCHERO M., 1977, Aspetti economici fra III e IV secolo: prestito ad interesse e commercio nel pensiero dei Padri, *Augustinianum* 17: 24–37.
- GRIFFIN Emma, 2008, *Blood sport: hunting in Britain since 1066*, New Haven: Yale University Press.
- HOENIGER Cathleen, 1991, The identification of blue pigments in early sienese paintings by color infrared photography, *Journal of the American Institute for Conservation* 30/2: 115–124.
- KANT Immanuel, 1960, *Fenomenologia dello spirito*, vol. I, Firenze: Sansoni.
- LE GOFF Jacques, 2003, *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*, Bari-Roma: Laterza.
- LE GOFF Jacques, 2010, *Lo sterco del diavolo. Il denaro nel Medioevo*, Bari-Roma: Laterza.
- MARTINELLI Amilcare, 1890, *La legislazione italiana sulla caccia*, Torino: Unione Tipografico Editrice.
- NELSON Benjamin, 1967, *Usura e cristianesimo*, Firenze: Sansoni.
- SEMERARO Cosimo, 1991, Prestito, usura e debito pubblico nella storia del cristianesimo, *Salesianum* 53: 383–400.
- VEALE Elspeth M., 1966, *The English fur trade in the Later Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press.
- VIRÉ François, 1967, Sur l'identité de Moamyn le fauconnier, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Paris), avril-juin, 172–176.
- WILLEMSEN Carl Arnold, 1991, *Federico II, Il trattato di falconeria*, Milano: Edicart.