

# DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2009

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI  
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ  
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

A kiadvány a hálózati hivatkozás (link) megadásával változatlan formában és tartalommal szabadon terjeszthető, nyomtatható és sokszorosítható.

Il materiale può essere utilizzato, condiviso e stampato liberamente citando precisamente la fonte.

MAGYAR DANTISZTIKAI TÁRSASÁG  
1088 BUDAPEST, MÚZEUM KRT. 4/C

## SOMMARIO – TARTALOM

JÁNOS KELEMEN: L'analisi dei canti XVIII-XX del <i>Paradiso</i>	1
TÓTH TIHAMÉR: A Pokol III. éneke. Vestibulum: közönyösök, semleges angyalok. A kárhozottak átkelése.	31
HOFFMANN BÉLA: A Pokol XXVII. éneke Nyol- cadik bugyor: Álnok tanácsok kiötlői. Guido da Montefeltro	107
JÓZSEF NAGY: L'interpretazione vichiana di Dante	155
DIÁNA MÉREY: Il simbolismo metafisico di Dante	181
JÓZSEF NAGY – JÓZSEF TAKÁCS: Cronaca delle attività della Società Dantesca Unghe- rese	219
<i>In memoriam Kelemen Balázs</i>	223

## L'analisi dei canti XVIII-XX del *Paradiso*<sup>1</sup>

1. Dante dà un'immagine del tutto chiara dell'ordine morale dell'oltretomba, della gerarchia dei peccati e delle virtù. All'ordine morale corrisponde perfettamente la struttura geografica e cosmologica dei tre regni ultraterreni. Ciò determina anche la struttura narrativa della *Divina Commedia*, innanzitutto le stazioni del viaggio oltremondano, oltre al ritmo della successione della storia narrata nei vari canti.

Ma questo sistema minuziosamente elaborato in tutti i suoi dettagli, la suddivisione precisa dei peccati e delle virtù, presa in prestito da Aristotele e dalla teologia cristiana, esauriscono davvero il mondo di Dante? Possiamo supporre con pieno diritto che sullo sfondo esista anche un ulteriore principio ordinatore, una connessione ancora più profonda e originale. Di tale connessione possiamo avere un'immagine diretta nella scena dell'incontro con l'Aquila, nei canti XVIII, XIX e XX del *Paradiso*. Prima di cercare di afferrare – basandoci sulla lettura continuata dei tre canti in questione – quest'immagine, rievochiamo in grandi linee i punti rilevanti della narrazione.

Il canto XVIII comincia con l'interruzione del dialogo tra Dante stesso e il suo avo: Cacciaguida, che ha appena predetto l'esilio del poeta („Tu proverai sí come sa di sale /lo pane altrui” – XVII 57-8) e ne ha richiamato l'attenzione verso l'obbligo di portare a termine a tutti i costi la missione di cui è incaricato („tutta tua vision fa manifesta” – XVII 128), si è sommerso in una profonda meditazione. Dopo che Dante,

---

<sup>1</sup> Le citazioni della *Divina Commedia* sono tratte dalla seguente edizione: Dante, *Tutte le opere* (introduzione di I. Borzi, commenti a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro), Newton Compton, Roma 1993 (di seguito *DTO*).

seguendo il consiglio di Beatrice, si rivolge di nuovo a Cacciaguida, quest'ultimo riprende il filone del discorso per presentare le anime che abitano nel quinto cielo, dei combattenti per la fede (XVII 28-51). Solo in seguito alla rassegna di tanto eccellenti combattenti si giunge al sesto cielo, quello di Giove, che ospita gli spiriti giusti.

La descrizione del passaggio si estende per quasi venti versi (sei terzine), così che il nuovo episodio comincia solo al verso n. 70: il poeta viene accolto dall'immagine delle anime che volano come uno stormo d'uccelli, e che perpetuamente riordinando le loro schiere in volo, assumono le forme di lettere che risplendono d'oro, lettere che – ad una lettura a tutto campo – danno come risultante il primo verso del *Libro della Sapienza*: DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM („Amate la saggezza, voi che giudicate la terra” – *Sapienza*, 1,1). L'ultima lettera di „TERRAM”, la „M”, rimane per un momento sospesa; in seguito alla discesa di ulteriori luci, rilevandosi nella parte superiore si trasforma in un giglio, poi – per mezzo di un nuovo riassetto – assume la forma di un'aquila (XVIII 94-113). I due canti successivi sono costituiti in gran parte dalle parole dell'Aquila, indirizzate a Dante.

Il lettore odierno può immaginare le lettere apparse nel cielo di Giove come proiettate da un moderno proiettore: la trasformazione della „M” in giglio e in aquila, con lo sciamare e lo scintillare accecante delle anime che la formano, potrebbe farci pensare ad un videoclip. Non è la prima volta che Dante dimostra la propria incredibile capacità di formare immagini vive, capacità con la quale si potrebbe gareggiare solo chiamando in aiuto la tecnologia più moderna: qui la forte creatività immaginativa e visuale deve aiutare a far percepire al lettore che i segni visivi, le immagini, come anche la parola scritta, sono talmente importanti da poter attribuire loro addirittura una forza magica, un carattere sacro, se non un'im-

portanza cosmica. La scena è una dimostrazione chiara del fatto che il mondo del poeta – ovvero il modo in cui egli stesso vedeva questo mondo, nel senso della cultura municipale che dà il fondamento alla sua opera – è già permeato sia dalla scrittura che dalla visualità: la scena del cielo di Giove non è altro che la trasformazione dinamica e mutua delle lettere e delle immagini. Anche in altri luoghi della *Divina Commedia* si percepisce l'attrazione che Dante sente per i caratteri ortografici: basta rievocare la scrittura – a lettere scure – sopra l'ingresso dell'inferno, che è anch'essa, innegabilmente, di rilevanza cosmica. Alla luce di tutto ciò si può affermare che la scena delle lettere risplendenti che appaiono nel cielo è importante tanto dal punto di vista dello studio della relazione tra scrittura, immagine e oralità, che per il ruolo di queste nella mentalità e nell'immaginazione dell'uomo del tardo medioevo.<sup>2</sup> La visione di uno stormo d'uccelli che disegnano delle lettere nel cielo, ha avuto indubbiamente dei precedenti,<sup>3</sup> ma ciò non mette in questione l'originalità dell'immagine dantesca. Passiamo ora all'analisi dei momenti rilevanti dell'episodio.

2. Dell'elevarsi dal cielo di Marte a quello di Giove, in corrispondenza con il contesto paradisiaco già accennato, il poeta si rende conto che mentre l'arco della propria rotazione è aumentato, e gli occhi della sua Donna brillano ancora più

---

<sup>2</sup> Per la questione del ruolo della *Divina Commedia* nella cultura scritta, vedi il capitolo su Dante e la cultura della scrittura [„Dante és az írásbeliség kultúrája”] nel volume: János Kelemen, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók* [Dante filosofo. Divagazioni di teoria dell'arte e del linguaggio], Atlantisz, Budapest 2002, pp.159-177.

<sup>3</sup> Vittore Branca, “Il canto XVIII del *Paradiso*”, in Tibor Kardos (a cura di), *Dante a középkor és a renaissance között* [Dante tra Medioevo e Rinascimento], Akadémiai, Budapest 1966, p.366.

limpidi e luminosi, pure il colore del cielo cambia d'improvviso da rosso a bianco argento (XVIII 52-69). Esempi particolari dell'osservazione poetica sono i due paragoni che mostrano con sensibilità la metamorfosi. Il primo paragone è il seguente: „E come, per sentir piú diletanza /bene operando, l'uom di giorno in giorno /s'accorge che la sua virtute avanza, /sí mi accors'io che 'l mio girar d'intorno /col cielo insieme avea cresciuto l'arco. / veggendo quel miracol [l'immagine di Beatrice] piú adorno" (XVIII. 58-63).

Il secondo paragone crea una relazione veramente audace tra fenomeni distanti tra loro, come da una parte la successione dell'arrossire e dell'impallidire del viso delle giovani ragazze, dall'altra il passaggio dal cielo rosso di Marte al biancore di Giove (XVIII. 64-9):

E qual è 'l trasmutare in picciol varco  
di tempo in bianca donna, quando il vólto  
suo si discarchi di vergogna il carico,  
tal fu ne li occhi miei, quando fui vólto,  
per lo candor de la temprata stella  
sesta, che dentro a sé m'avea ricolto.

Mihály Babits, nella sua traduzione in ungherese della *Commedia*, non usa – in relazione con il pianeta Giove che accoglie Dante – il termine „temperata”, che però nel luogo testuale in questione (XVIII. 68-9) ha un'importanza particolare. Giove splende infatti di una luce temperata – ovvero, come si può leggere nel secondo Trattato del *Convivio*, „Giove è stella di temperata complessione” –, fenomeno che si spiega in virtù del suo collocamento „in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte”.<sup>4</sup> Nello stesso luogo del *Convivio* già figura anche l'attributo del biancore: Giove „intra le stelle bianca si

---

<sup>4</sup> Dante, *Convivio*, II/XIII, in *DTO* p.922.

mostra, quasi argentata”.<sup>5</sup> Lo sfondo di tale caratterizzazione è costituito dalla disquisizione riguardante la connessione tra la scienza e il cielo, in particolare tra le singole stelle e le diverse scienze. Il „carattere temperato” e il colore bianco rende Giove simile alla Geometria, giacché la Geometria pure „si muove intra due repugnanti a essa, sì come tra ’l punto e lo cerchio”, ed „è bianchissima, in quanto è senza macula d’errore”.<sup>6</sup>

È molto importante tener d’occhio il fatto che nella *Commedia* l’attributo „temperata” e il colore bianco appaiono insieme allo stesso modo che nel *Convivio*. Tale fatto – oltre alle somiglianze dei concetti astrologici nei due testi – è un elemento organico dell’apparato allegorico che mette in movimento l’episodio dell’Aquila. Infatti, le corrispondenze anteriori possono essere portate avanti senza sforzo: la giustizia, che deve manifestarsi nella pratica del potere imperiale e nel giudizio, e che viene esercitata dalle anime che formano l’Aquila, ha i segni distintivi della geometria, dato che „è senza macula d’errore” ed è „temperata”. Essendo temperata, occupa una posizione intermedia (ossia mira al centro!) tra due estremità. Tale interpretazione del carattere „geometrico” della giustizia è rafforzata dal fatto che in un luogo ulteriore dell’episodio in questione, con un’evidente allusione ai *Proverbi*, Dio appare come Massimo Geometra, ovvero „Colui che volse il sesto /a lo stremo del mondo” (*Paradiso*, XIX. 40-1).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *ibidem*.

<sup>6</sup> *ibidem*.

<sup>7</sup> “Quando egli fissava i cieli, io ero là; quando tracciava un cerchio sull’abisso; quando condensava le nubi in alto, quando fissava le sorgenti dell’abisso; quando stabiliva al mare i suoi limiti, sicché le acque non ne oltrepassassero la spiaggia; quando disponeva le fondamenta della terra” *Proverbi*, 8, 27-9.



3. L'allegoria che si estende per i tre canti in questione non è chiara in tutti i suoi dettagli. Lo stormo d'uccelli delle anime, per esempio, disegna "cinque volte sette" vocali e consonanti in cielo, mentre il testo accenna esplicitamente solo ai primi tre caratteri dello scritto: "sí dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano, e faciensí /or D, or I, or L in sue figure" (XVIII. 76-8). A questo punto, evidentemente, c'è ampio spazio per le congetture. *DIL* avrebbe dunque un significato determinato, e se sí, cosa significherebbe? Un numero? Se fosse un numero, potrebbe trattarsi di cinquecento *più* uno *più* cinquanta, che mediante l'eventuale analogia col "cinquecento diece e cinque"<sup>8</sup> potrebbe indicare il *DVX*, ossia riferirsi ad un condottiero, a un principe che porterà alla vittoria la giustizia? Tali congetture<sup>9</sup> sboccano necessariamente in altrettante aporie, che giustamente vennero definite da Croce interpretazioni *allogrie*. Sarebbe altrettanto sterile meditare sulla funzione della trasformazione (in una certa fase) della "M" in un giglio, del resto simbolo dei tanto odiati re francesi.

Pur avendo degli aspetti non-funzionali, l'allegoria è comprensibile nella sua complessità: innanzitutto è indiscutibile che – nonostante la configurazione dell'Aquila sia formata dal volo libero delle anime – l'immagine in questione sia dipinta in cielo da Dio stesso, che non è allievo di alcun maestro, e che così non deve seguire alcun modello:

---

<sup>8</sup> L'allusione si riferisce alla famosa e misteriosa profezia, oltre che alla sua interpretazione forzata: „un cinquecento diece e cinque, /messo da Dio, anciderà la fuia /con quel gigante che con lei delinque" (*Purgatorio*, XXXIII 43-5). Evidentemente il *DVX* si ottiene solo cambiando l'ordine delle lettere che descrivono il „cinquecento dieci e cinque".

<sup>9</sup> Alcune idee possibili a tale proposito sono state studiate recentemente da Vittorio Sermonetti che le ha pubblicate ne *Il paradiso di Dante*, Rizzoli, Milano 1993, pp. 303-4.

Quei che dipigne lí, non ha chi 'l guidi;  
ma esso guida, e da lui si rammenta  
quella virtù ch'è forma per li nidi.<sup>10</sup>

L'iscrizione e l'immagine celeste dell'Aquila fungono da segni visibili della verità secondo la quale "nostra giustizia /effetto sia del ciel" (*Paradiso*, XVIII. 116-7), ossia del fatto che la giustizia, nel suo senso primario, è di natura divina. Questo concetto figura nell'iscrizione dell'inferno, in tal suo senso universale e primario: tale iscrizione esprime che Dio, per mezzo della creazione dell'inferno, ha obbedito ai requisiti della giustizia ("giustizia mosse il mio alto fattore" – *Inferno* III. 4). In altre parole diremo che Dio ha creato il luogo in cui – mettendo in vigore il principio della giustizia distributiva della remunerazione e del castigo, rispettando rigidamente la "legge del taglione" – punisce i colpevoli per mezzo delle punizioni corrispondenti alla natura e alla misura dei delitti commessi.

Dante ha distinto la giustizia distributiva, da una parte rispetto alla giustizia positiva, che è incorporata nelle leggi e nei codici, dall'altra nei confronti della giustizia intesa come virtù signorile e come categoria politica – anzi, persino da quanto oggi chiamiamo giustizia sociale, o giustizia della società ben ordinata. A quest'ultima accenna Carlo Martello,

---

<sup>10</sup> *Paradiso*, XVIII. 109-111. È particolarmente importante l'uso dell'espressione "guidi": Dio non ha bisogno di alcuna guida, mentre l'uomo, e così Dante stesso, necessitano di una guida in tutte le proprie attività. Pensiamo ad Ulisse: „e piú lo 'ngegno affreno ch'í non soglio,/perché non corra che virtù nol guidi" (*Inferno* XXVI. 21-2). È da notare che il luogo citato ci riconduce anche a problemi estetici (della visualità), che però non possiamo trattare in questa sede. Dio anche nella sua qualità di artista (Colui che dipinge l'Aquila) è un creatore: non segue, ma *crea* un modello, una *forma* per le cose reali.

quando esamina l'indispensabilità dell'organizzazione sociale e ribadisce che il benessere dell'uomo esige che l'uomo stesso sia un *cittadino (cive)* inserito nell'ordine della società, come anche si ritiene necessario che nell'ambito di tale ordine ognuno possa trovare il proprio posto e svolgere un'attività adeguata (cfr. *Paradiso*, VIII. 115-120).

L'episodio dell'Aquila ha per tema principale la giustizia nel senso della virtù signorile. Di conseguenza i canti XVIII e XIX sono da leggersi innanzitutto come canti politici, che si integrano tra i grandi canti storico-politici della *Commedia*, come per esempio il canto VI su Giustiniano, o l'VIII su Carlo Martello, ambedue del *Paradiso*.

4. È facile riconoscere come l'ultima "M" dell'iscrizione celeste corrisponda al monogramma della monarchia terrena, mentre l'aquila che scaturisce da essa è l'aquila di Roma, le cui lodi erano state precedentemente tessute da Giustiniano, le cui parole mirano a chiarire che l'aquila è simbolo simultaneo dell'impero e della giustizia, "ché mal segue quello /sempre chi la giustizia e lui diparte" (*Paradiso*, VI. 104-5).

Dante chiarisce in diverse occasioni la questione fondamentale della propria riflessione a questo proposito, ovvero come mantenere in vigore nel mondo terreno-temporale – nell'attuale contesto politico – l'unità e l'armonia che sono peculiari per l'ordine del mondo divino. Nel *De monarchia* sostiene che "il genere umano massimamente assomiglia a Dio quando è massimamente uno",<sup>11</sup> affermandone la garanzia nell'impero, nel potere imperiale subordinato esclusivamente a Dio, non al Papa. La giustizia si realizza nell'esercizio esclusivo del potere da parte dell'impero: in questo qualsiasi azione che abbia per obiettivo la divisione dell'impero (come per

---

<sup>11</sup> Dante, *Monarchia*, in Dante, *Opere minori* (a cura di P.V. Mengaldo), R. Ricciardi, Milano-Napoli 1979, Tomo II, I/VIII, p.319.

esempio la *Donazione* di Costantino a Papa Silvestro, in conseguenza della quale venne sancita l'appartenenza di Roma alla Chiesa), risulta priva di fondamento giuridico, dato che l'ufficio imperiale ha il "compito di tenere il genere umano soggetto [e unito] a un suo volere e a un suo non volere".<sup>12</sup> Come vedremo, l'Aquila stessa è fondamentalmente un'allegoria di questa unità ardentemente desiderata, rappresentata in questa scena paradisiaca.

Il discorso dell'Aquila dal punto di vista tematico e del contenuto, ha due momenti rilevanti. Il primo è la risposta al dubbio di Dante relativo alla sorte degli individui di buon'animo che non hanno potuto conoscer Cristo, e che per questo non hanno ricevuto il battesimo (*Paradiso*, XIX. 67-90). Il secondo è la dimostrazione degli esempi negativi e positivi con riferimento agli individui che hanno agito rispettivamente contro o a favore della giustizia. L'elenco degli esempi negativi comincia con Papa Giovanni XXII (XVIII. 124-136), a cui segue l'invettiva contro i re ingiusti (XIX. 106-148), le cui azioni appaiono spaventose persino per i pagani ("Che poran dir li Perse a' vostri regi" – XIX. 112). Da questo momento l'invettiva assume la struttura di un *acrostico* che include tre volte tre terzine (tre terzine accomunate dall'iniziale "L", altre tre dalla "V", le ultime tre dalla "E": cfr. XIX. 114-141). La lettura delle tre lettere in sé non appare particolarmente significativa, ma resta un fatto notevole, se prendiamo in considerazione il famoso *acrostico* del canto XII del *Purgatorio* (25-63), applicato ugualmente dal poeta per presentare esempi negativi, con una sequenza di lettere che forma la parola "VOM" (uomo).

Gli esempi positivi sono rappresentati dalle anime che formano le membra dell'Aquila (XX. 31-72), ossia da Davide, l'occhio dell'Aquila, e da cinque altre anime, che formano

---

<sup>12</sup> *op. cit.*, III/X, p.477.

l'arco del ciglio dell'Aquila (sottolineiamo che l'Aquila viene osservata di profilo, quindi a chi osserva è visibile uno solo dei suoi occhi!). Tra le ultime cinque ci sono anche due pagani, l'imperatore Traiano e Rifeo, eroe troiano. Prescindendo dalla complessa giustificazione del modo in cui i due sono stati posti nel cielo, il poeta – quasi continuando le invettive precedenti – ne contrappone le figure a quelle dei papi e dei re cristiani, per dimostrare che esistono dei pagani ben più meritevoli della grazia, di quanto lo siano tanti cristiani (“molti gridan «Cristo, Cristo!», /che saranno in giudizio assai men *prope* / a lui, che tal che non conosce Cristo” – XIX. 106-8). A dir la verità, gli esempi positivi del canto XX, come anche quelli negativi dei due canti precedenti, sono poco più di un elenco arido di nomi, e non appartengono alle parti di miglior esito poetico della *Commedia*. Allo stesso tempo è innegabile la forza della satira dantesca nella conclusione del canto XVIII, dove il poeta si scaglia in un'invettiva contro Giovanni XXII, accusando il papa corrotto di adorare – assumendo l'immagine di San Giovanni Battista – il fiorino d'oro fiorentino, ignorando totalmente le figure dei Santi Pietro e Paolo (XVIII. 133-6):

Ben puoi tu dire: «l' ho fermo 'l disiro  
 Sí a colui che volle viver solo  
 E che per salti fu tratto al martiro,  
 Ch'io non conosco il pescator né Polo».

L'incontro con le anime giuste solleva alcune questioni, oltre ad essere l'occasione per un'importante osservazione dal punto di vista della presente analisi. Una di queste è l'attribuzione di una particolare importanza ai numeri *sei* e *cinque*, nella scena in questione: importanza che sentiamo di sottolineare, giacché ci troviamo nel *sesto* cielo, di fronte a *sei* anime – inserendo quella di Davide nel computo. Il fatto poi che il ciglio dell'Aquila sia composto da *cinque* anime, rima

evidentemente con una serie di altri *cinque*. Solo riferendoci agli esempi più importanti ricorderemo che l'iscrizione celeste è formata da cinque parole, che dalla *M* della quinta parola prende forma l'Aquila. Vittore Branca – che a proposito ci offre anche altri esempi –, ricorda che il microcosmo stesso ha per numero centrale il *cinque*, numero del resto simbolo della perfezione umana.<sup>13</sup>

Tali connessioni ed interrelazioni, pur non contribuendo significativamente alla creazione di effetti poetici, né alla rappresentazione della drammaticità dei destini umani, indubbiamente rendono più fitte le reti dei significati tessute da Dante. Si può dunque affermare che gli esempi positivi siano anche incarnazioni della perfezione umana, e che il cielo di Giove sia il cielo della perfezione umana. Non è un caso, del resto, che i pagani beatificati, che per motivi eccezionali si trovano nel Paradiso, siano proprio uomini di illustrata eccellenza, acquisita in terra per mezzo del proprio senso di giustizia.

Osserveremo inoltre che, diversamente dalle situazioni “tipiche” (a posteriori diremmo “stereotipate”) in cui si svolgono gli incontri con gli abitanti dell'aldilà, il poeta dialoga in quest'occasione con l'Aquila, nonostante essa (diversamente dalle proprie parti, che invece rappresentano le anime di persone umane vissute in terra) non sia un essere *unico* di per sé, che possa avere un'esistenza propria in senso assoluto, in

---

<sup>13</sup> Branca, *op. cit.*, p. 370. Facciamo inoltre notare che Dante, richiamandosi ad Aristotele, fa nel *Convivio* corrispondere proprio in questo modo il *pentagono* con la ragione, ossia con l'uomo che dispone della capacità superiore dell'anima. “Come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, così levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto”. *Convivio*, IV/VII, in *DTO*, p.974.

quanto è piuttosto – se vogliamo – un disegno, un simulacro, la configurazione dell'insieme di numerosi parti autonome, come accade per una costellazione. D'altra parte neanche le anime che formano l'Aquila (o che sono persino nominate dal becco dell'Aquila), sono degli individui *distinti* in base al posto che occupano nella configurazione accennata: ciò viene precisamente espresso dall'attributo utilizzato dal poeta nella prima terzina del canto XIX, dove si nomina "l'anime conser-te". Queste anime dunque – nonostante di alcune ci venga segnalata la storia personale – non sono *individualizzate*. Di qui discende il corrispondente visivo del concetto che Dante formula della giustizia, ovvero del fondamento ultimo della giustizia. Ritourneremo in seguito su questo argomento, poiché è ora necessario analizzare il dubbio di Dante, inteso come tema principale del canto XIX, nonché la risposta al dubbio, che viene offerta dall'Aquila.

5. Immediatamente dopo che l'Aquila si è mostrata, sollevando le ali, nella totalità della propria figura, e ha dato inizio al suo discorso, Dante la interrompe, e prescindendo dalle solite introduzioni, anzi da Beatrice stessa, si rivolge direttamente all'Aquila, più precisamente alle anime che la formano (XIX. 25-33):

solvetemi, spirando, il gran digiuno  
che lungamente m'ha tenuto in fame,  
non trovandoli in terra cibo alcuno.  
[...]  
Sapete come attento io m'apparecchio  
ad ascoltar; sapete qual è quello  
dubbio che m'è digiun cotanto vecchio.

È notevole il fatto che – contrariamente ai riti e modelli di comportamento in uso negli episodi precedenti – in quest’occasione Dante non chiede il parere di Beatrice, anzi non le rivolge neanche uno sguardo, dal momento in cui perde di vista Cacciaguida. Nell’insieme dei tre canti dedicati al cielo di Giove, è come se la Donna non ci fosse. A livello narrativo dunque esiste una significativa scissione rispetto alla usuale forma del discorso, ma ciò sembra finora non aver attirato l’attenzione dei commentatori, fatta eccezione per Chimenz, che si è posto la domanda se questo passaggio in secondo piano di Beatrice non avesse un “significato nascosto”.<sup>14</sup> Chimenz, non risparmiando persino delle osservazioni ironiche indirizzate ai dantisti che cercano delle spiegazioni a tutto, ha negato che si dovesse cercare un ulteriore significato più profondo in questo luogo, argomentando che Dante avrà pur commesso degli errori, dimenticando la regola, posta da sé e per se stesso, di dover continuamente esprimere il proprio rispetto nei confronti di Beatrice. Probabilmente è così, e non possiamo dire di più a questo proposito. Stante l’assenza di Beatrice, si verifica l’occorrenza per cui non le si attribuiscono commenti o speculazioni teoretiche: se la Donna dicesse qualcosa anche nel cielo di Giove, sarebbe inevitabile per lei esprimere la propria posizione, o addirittura una sentenza finale riguardo alla questione della giustizia, così da imprimere un sigillo, con il proprio accordo, a tutto ciò che si ascolterà da parte dell’Aquila. È evidente che lo scetticismo di Dante – conseguenza del proprio tormentarsi – è causato dalla teoria “ufficiale” (che pure rispecchia fedelmente lo spirito dell’epoca) resa esplicita nelle ammonizioni dell’Aquila.

Da parte nostra riteniamo pertanto poco credibile l’eventualità che Dante non abbia dato la parola a Beatrice per di-

---

<sup>14</sup> Siro A. Chimenz, „Il canto XIX del *Paradiso*”, in Giovanni Getto, *Lecture dantesche*, Sansoni, Firenze [1964] 1970, vol. III: *Paradiso*, p.395.



strazione o dimenticanza: potremmo al massimo attribuirgli d'aver operato una specie di rimozione – in senso freudiano –, con l'aiuto della quale celare l'assenza di una risposta convincente e soddisfacente. L'assenza verbale di Beatrice non è solo un segno del tormento che – come lo stesso Chimenz riconosce – Dante sente a causa del dubbio, ormai da tanto tempo e in misura tale da costringerlo a rivolgersi impazientemente e direttamente all'Aquila; ma ciò rispecchia anche il fatto che Dante ritiene inconclusa e impossibile a concludersi la questione della giustizia.

Il problema, che tocca l'idea della giustizia nel suo fondamento, viene formulato come segue ed espresso per mezzo del becco dell'Aquila (XIX. 70-8):

[...] Un uom nasce a la riva  
de l'Indo, è quivi non è chi ragioni  
di Cristo, né chi legga, né chi scriva;  
e tutti suoi voleri e atti boni  
sono, quanto ragione umana vede,  
senza peccato in vita o in sermoni.  
Muore non battezzato e senza fede:  
ov'è questa giustizia che 'l condanna?  
ov'è la colpa sua, se el non crede?

L'Aquila ribadisce che chi, per motivi indipendenti dalla propria responsabilità, muore senza conoscere Cristo, "non battezzato e senza fede", non potrà mai giungere in cielo, indipendentemente dal fatto di esser vissuto prima o dopo Cristo (XIX. 103-5):

[...] A questo regno  
non salí mai chi non credette 'n Cristo,  
vel pria vel poi ch'el si chiavasse al legno.

Dante afferma lo stesso nella *Monarchia*, aggiungendo che l'umanità ha bisogno dell'aiuto della fede per comprendere e accettare l'esclusione di chi non ha conosciuto Cristo dalla cerchia delle anime beate, dato che la ragione – entro i propri limiti – non può considerare giusta tale sentenza: “nessuno, per quanto fornito in sommo grado delle virtù morali e di quelle intellettuali, tanto secondo l'abito quanto secondo l'atto, può salvarsi senza la fede, posto che non abbia mai avuto alcuna notizia di Cristo. Poiché la ragione umana da sé non può capire come ciò sia giusto; tuttavia lo può aiutata dalla fede”.<sup>15</sup>

Evidentemente la fede, che in questo luogo (e in molti altri) corregge la ragione e ne oltrepassa i limiti, è la fede *religiosa*. Bisogna però osservare a questo punto che ci sono alcuni luoghi testuali in cui Dante dà l'impressione di non ripetere semplicemente la solita tesi della subordinazione della ragione alla fede, individuando invece – a nostro parere – il problema molto più generale e moderno della relazione tra comprensione, accettazione e supposizione di verità. Il luogo testuale a cui ci riferiamo è il seguente (XX. 88-93):

Io veggio che tu credi queste cose  
perch'io le dico, ma non vedi come;  
sí che, se son credute, sono ascose.  
Fai come quei che la cosa per nome  
apprende ben, ma la sua quiditate  
veder non pò se altri non la prome.

Le parole dell'Aquila – che come simbolo dell'Impero rappresenta la giustizia terrena – possono essere interpretate nel modo seguente: in quanto accettiamo e crediamo nelle parole

---

<sup>15</sup> *Monarchia*, ed. cit., II/VII, p.407.

di qualcuno (nella cui autorità confidiamo) che una cosa è *in un certo qual modo*, ciò non significa ancora la *comprensione* della cosa in questione. La fonte della fede – nel senso di “belief” – è in questo caso semplicemente l’autorità, e non il riconoscimento basato sulla valutazione autonoma. Dunque, qui si tratta di un semplice sapere a livello *verbale*: si conoscono i nomi delle cose, ma non le “cose stesse” (l’“essenza” di esse).

Sullo sfondo delle parole dell’Aquila si tratteggiano i due concetti di fede, oltre a divenir visibile la differenza tra le due logiche del “credere”: quella tra credere “*in qualcosa*” e credere “*qualcosa*”. Il primo caso rappresenta l’impegno assoluto, la convinzione che esclude qualsiasi tentativo di revisione delle opinioni accettate (ovvero l’“incorreggibilità” del giudizio), in sostanza la forma religiosa della fede, mentre nel secondo siamo di fronte alla *supposizione*, che possiamo assumere – su base autoritaria – da altri, ma anche formare e sostenere su base empirica o deduttiva. È evidente come già questa mera distinzione ponga in una prospettiva diversa la concezione dantesca della relazione tra fede e sapere, su cui si basa l’opera di Dante – la sua struttura narrativa e il suo contenuto filosofico-teologico. Non possiamo spingerci oltre su questa strada, che in futuro (rispetto a Dante) lontano condurrà alla formulazione dei problemi epistemologici fondamentali, giacché l’Alighieri stesso ha formulato a questo riguardo solo un’intuizione, senza sviluppare oltre tale problematica.

Tornando al problema principale dell’episodio, bisogna dunque sostenere che alla legge rigida instauratasi nei confronti dei pagani, non esiste eccezione. Non può essere considerata un’eccezione neanche l’ascesa al cielo di Traiano e di Rifeo, perchè “D’i corpi suoi non uscir, come credi, /gentili, ma cristiani, in ferma fede” (XX. 102-3). Infatti Traiano, grazie alle preghiere di Gregorio Magno, è stato risuscitato da Dio. La

risurrezione ha permesso all'anima dell'imperatore romano (come ricorda anche San Tommaso) "ch'a la morte seconda /fu degna di venire a questo gioco [di ascendere beata nel cielo]" (XX. 116-7). San Tommaso aveva inoltre completato il quadro aggiungendo una chiosa in questo senso fondamentale anche per Dante: dall'esempio non risulta che ciò sia, in senso generico, il risultato dell'intervento provvidenziale, giacché le cose – in armonia con la legge generale – per lo più accadono in modo diverso da quello che in casi privilegiati è lecito.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda Rifeo, nel suo caso si deve parlare del miracolo della fede precristiana, fede "implicita". L'uomo ha meritato di poter ascendere – in seguito alla morte di Cristo – dall'inferno al paradiso grazie alla sua personale capacità – per mezzo di una grazia particolare – di intuire la redenzione, per cui si sono impiantate nel suo animo le tre virtù teologiche, il possesso delle quali "sostituisce" l'appartenenza alla cristianità in quanto risultato della rivelazione.<sup>17</sup> Fonte letteraria dei caratteri che ne animano la figura è un breve episodio dell'*Eneide*, nel quale Rifeo appare tra gli eroi deceduti durante la distruzione di Troia. Dante ha evidentemente segnalato il suo posto nel cielo tra le anime giuste, perchè Virgilio l'aveva caratterizzato come campione del diritto e della giustizia massimamente riconosciuto tra i Teucrici ("iustissimus unus qui fuit in Teucris et servantissimus aequi").<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> cfr. San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* III, „Appendice alla parte III”, Qu. 71, Art. 5 („Risposta alla Replica 5.”), in *The Summa Theologica of Saint Thomas* (translated by Fathers of the English Dominican Province), Great Books of the Western World 19-20, Enciclopedia Britannica INC., Chicago-London-Toronto 1984, Vol. II, p.908.

<sup>17</sup> cfr. XX. 127-9

<sup>18</sup> Virgilio, *Eneide*, II 26-7.

Rifeo, come del resto Traiano, è un'eccezione alla regola: il suo merito è quello di essere stato *prescelto* dalla grazia nonostante fosse pagano. Dante sa bene che né le eccezioni alla regola, né la regola stessa che esclude dal paradiso gli innocenti e i virtuosi vissuti prima di Cristo, sono compatibili con le esigenze della giustizia: come sempre accade in questi casi, l'insufficienza della ragione viene chiamata a giustificare l'incompatibilità. L'Aquila ricorda infatti che "ne la giustizia sempiterna /la vista che riceve il vostro mondo, /com'occhio per lo mare, entro s'interna" (XIX. 58-60). Qualsiasi tentativo ulteriore di comprendere questo enigma non solo è superfluo, ma addirittura ingiustificato e riprovevole, perchè – qui la voce severa dell'Aquila riecheggia l'avvertenza della *Lettera ai romani* –: chi siamo noi per formulare dei giudizi su una cosa qualsiasi?<sup>19</sup> ("Or tu chi se' che vuo' sedere a scranna, /per giudicar di lungi mille miglia /con la veduta corta d'una spanna?" – XIX. 79-81.)

Alla luce della fede la giustizia deve essere considerata equivalente alla volontà divina: "La prima volontà, ch'è da sé buona, /da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse. /Cotanto è giusto quanto a lei consona: /nullo creato bene a sé la tira, /ma essa, radiando, lui cagiona" (XIX. 86-90). In questo passo ben si vede come tra le due alternative, ossia che 1) Dio vuole una cosa, perché essa è per natura buona e giusta, o che 2) una cosa è buona e giusta perchè Dio la vuole, l'Aquila faccia appello alla seconda. È giusto che coloro che non sono battezzati, siano pure essi senza peccato e pieni di virtù, non possono arrivare al cielo; e ciò è giusto perchè Dio così vuole. A livello formale, dunque, è questa la risposta alla domanda di Dante.

Tale risposta non ha niente di nuovo, se pensiamo che già gli spiriti del Limbo, da noi incontrati nel IV canto dell'*Inferno*,

---

<sup>19</sup> "O uomo, tu chi sei per disputare con Dio?" *Romani*, 9, 20.

si trovano in quel luogo specialissimo (come Virgilio stesso, che è anch'egli membro di questo gruppo – cfr. *Inferno*, IV. 39) perché nonostante fossero senza peccato, non furono in grado di “adorar debitamente a Dio” (*Inferno*, IV. 38). Anzi, già nel I canto dell'*Inferno* Virgilio chiarisce come proprio a causa di questo difetto potrà accompagnare Dante solo nei primi due regni dell'oltretomba, essendogli negato il Paradiso (*Inferno*, I. 124-6):

ché quello imperador che là sù regna  
perc'ì fu' ribellante a la sua legge,  
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

In seguito, nel IV canto, Virgilio spiegherà nei dettagli come tra le persone nate prima di Cristo, ad eccezione di Adamo e di alcuni personaggi dell'Antico Testamento, “spiriti umani non eran salvati” (IV. 63). Niente e nessuno potranno redimerli da questo loro difetto immeritato, che non è controbalanciato dalle proprie virtù (cfr. *Inferno*, IV. 33-8).

In realtà le parole dell'Aquila diventano peculiari proprio per quest'antecedente, ossia per il fatto che Dante riprende un problema che precedentemente sembrava esser già stato esaurito e concluso. Riproporlo dimostra come Dante ritenesse moralmente inquietante il fatto che si privasse un intero gruppo di anime del premio della beatitudine,<sup>20</sup> non avendo trovato

---

<sup>20</sup> Non è la prima, né sarà l'ultima volta che ci ritorna. Un attributo quasi perpetuo di Virgilio è quello di non aver peccato, pur non essendo cristiano: „Io son Virgilio; e per null'altro rio /lo ciel perdei che per non aver fé” (*Purgatorio*, VII. 7-8). „Quivi sto io con quei che le tre sante /virtù non si vestiro, e senza vizio /conobber l'altre e seguir tutte quante” (*Purgatorio*, VII. 34-6): dunque pur mancando delle virtù teologiche, egli seguì tutte le virtù cardinali. Inoltre, nel canto XXXII del *Paradiso* la linea teoretico-teologica dell'intera opera si conclude – ormai in forma dottrinale – proprio con la trattazione di questo problema.

una risposta soddisfacente alla questione che oggi individueremmo come una *discriminazione*, e che in effetti rispecchiava negli ambiti celesti alcune abituali *discriminazioni* medievali (cfr. *Inferno*, IV. 43-5). Diversi luoghi testuali dell'episodio dell'Aquila dimostrano che per Dante tutto ciò non era un mero problema teologico e astratto, ma un problema morale: rivolgendosi all'Aquila – o, per meglio dire, alle sue parti –, il poeta parla ancora di quella sete insaziabile suscitata dall'irrisolvibilità del suo dubbio. Come si era visto, l'Aquila pur rispondendo alla domanda di Dante non fa altro che insistere su ciò che si sarebbe dovuto chiarire già nel Limbo: Dio vuole che i non-battezzati non possano ottenere la beatitudine. Ai nostri occhi ciò è solo apparentemente una risposta, che al massimo serve per tranquillizzare o per convincere chi pone la domanda, mentre non è affatto adatta per spiegare e rendere razionalmente accettabile il carattere giusto del giudizio discriminatorio.

Ovviamente il valore estetico, la "verità artistica" di un'opera poetica non consiste nella sua eventuale capacità di dare una risposta razionale secondo i criteri di una dimostrazione logica, a certe questioni teologiche e filosofiche formulate in concetti astratti. E Dante non può essere nemmeno accusato di non essere in grado di dare una risposta tale. Invece è un suo merito – cosa non abituale alla sua epoca – di aver espresso continuamente il dubbio e la perplessità causati da una tesi teologica apparentemente accettabile che, dal punto di vista della fede, dev'essere accettata per forza. Si deve sottolineare che l'esclusione dal paradiso di un intero gruppo di anime meritevoli, significa escludere una parte dell'umanità dalla validità della giustizia remunerativa che – in linea di principio – è necessariamente universale. Così come – secondo l'insegnamento averroistico esplicitamente riformulato nella *Monarchia* – è universale pure l'"intelletto possibile": "l'opera-

zione propria del genere umano, *preso nella sua totalità*, è di farsi che in ogni momento tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile sia in atto".<sup>21</sup> Mettere in atto la potenzialità dell'intelletto possibile deve essere la capacità per eccellenza, lo scopo esistenziale dell'intera umanità. Quest'idea dell'universalità è in contraddizione con la concezione discriminatoria della beatitudine. Inoltre è in contraddizione con l'ideale fondamentale e con l'ipotesi di principio della *Divina Commedia*, secondo cui l'argomento dell'opera, in senso allegorico, consiste nel formulare un giudizio sull'uomo *come tale* secondo la misura della giustizia. Ovvero, come possiamo leggere nell'*Epistola a Can Grande della Scala*: l'argomento dell'opera è l'uomo, "prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius".<sup>22</sup>

Dante era cosciente della tensione e dell'eventuale scissione che il proprio dubbio poteva causare nei fondamenti dell'intero sistema di pensiero alla base della sua opera. Ma forse si può affermare, senza rischi di sovrainterpretazione, che fosse cosciente – o almeno che "l'autore modello" del testo fosse cosciente – della contraddizione che indubbiamente sussiste tra l'universalità dell'obiettivo perseguito dall'intera umanità e il carattere di esclusività della beatitudine. Allo stesso tempo però è proprio questa tensione che spiega il carattere ultratemporale del messaggio della *Divina Commedia*.

6. Da ciò che si è detto finora è chiaro che a livello strutturale e tematico (ossia dal punto di vista filosofico-teologico), come anche a livello poetico, esiste una stretta connessione tra i canti dedicati al cielo di Giove e le scene che si svolgono nel Limbo. Riteniamo a questo punto necessario soffermarci sull'argomento.

---

<sup>21</sup> *Monarchia*, I/IV, p.303 (corsivi di chi scrive)

<sup>22</sup> *Episole*, XIII. 11.



La relazione strutturale tra i due episodi può essere riassunta nel modo seguente: avanzando nell'azione del "romanzo teologico", in ambedue i casi giungiamo a dei punti in cui lo stesso luogo ci invita a riflettere sul problema dei non-credenti buoni e virtuosi. Il problema filosofico-teologico nel cielo delle anime giuste è: com'è possibile che il merito non riceva la giusta *rimunerazione*? Nel Limbo è invece piuttosto: com'è possibile che le anime, nonostante tutti i loro meriti, senza alcuna colpa propria, debbano *scontare una pena* (anche se in una forma lieve, ossia nella forma di una *privazione*, e non in forma di una *punizione positiva*)? I due problemi, caratterizzati da segni contrari, appaiono simmetrici, ed anche a livello poetico sboccano in conseguenze analoghe, dato che in ambedue i casi sorge un contrasto drammatico tra la fede da una parte (all'ordine della quale pure il poeta deve obbedire, come in effetti fa) e la ragione dall'altra, che non accetta come giusto ciò che la fede ordina di accettare. Oltre a tutto questo le sorti umane, illustrate dagli esempi dei non-credenti meritevoli, suscitano una compassione profondamente vissuta dall'osservatore e dal lettore, in modo che il contrasto tra fede e ragione viene ampliato nel conflitto tra fede e umanità.

Ciononostante i problemi formulati nel cielo di Giove e nel Limbo non sono del tutto simmetrici: dal punto di vista del nostro tema il Limbo assume importanza perchè Dante lo considera come un posto intermedio tra la penitenza infernale e la beatitudine paradisiaca. Diversamente dalla contrapposizione dicotomica – accettata dallo stesso Dante –, tra bene e male, tra virtù e peccato, il poeta vede nel Limbo una possibile risoluzione, una specie di "terza via", che fino ad un certo punto gli dà sollievo nell'angoscia soffocante dei dilemmi che lo tormentano. Si tratta del mondo del "duol senza martiri" (*Inferno*, IV. 28), dove le anime vivono "senza speme [...] in disio" (*Inferno*, IV. 42): in altre parole, le anime in que-

stione sono costrette a desiderare la visione di Dio senza poter mai averne soddisfazione.

Ricorderemo che il Limbo di Dante ha per lo meno due antecedenti,<sup>23</sup> il primo dei quali evidente nell'insegnamento teologico sull'orlo superiore degli Inferi (riconducibile a Luca 16, 22), riservato – secondo i teologi cristiani – da una parte agli ebrei giusti che credono nella venuta di Cristo, e che in seguito ad essa vengono assunti in cielo (“limbus Patrum”), dall'altra parte ai bambini non battezzati (“limbus puerorum”). Il secondo antecedente è reperibile nella descrizione virgiliana dei Campi Elisi, nel canto VI dell'*Eneide*, descrizione che – secondo la constatazione tante volte ripetuta dalla filologia dantesca – ha esercitato un'influenza decisiva sull'idea sorprendentemente innovativa del poeta. Nel Limbo dantesco infatti – contrariamente ai pareri teologici competenti, ma in consonanza con Virgilio – oltre ai bambini vi sono anche degli adulti (“eran molte e grandi, /d'infanti e di femmine e di viri” – *Inferno*, IV. 29-30). Anzi, alcuni di essi – i grandi spiriti – hanno persino il privilegio di poter illuminare con la luce del proprio animo l'oscurità infernale, e di poter continuare le loro conversazioni su temi sublimi in un “nobile castello”. Si trovano qui non solo i grandi dell'antichità greco-romana, ma persino alcuni esponenti dell'Islam, come i dotti Avicenna e Averroé, o il condottiero conquistatore di Gerusalemme, il Saladino! L'acquisizione del modello virgiliano dei Campi Elisi, come anche il popolamento del Limbo per mezzo dei pagani magnanimi, rappresentano un distacco radicale rispetto all'intera tradizione teologica, ivi inclusa la concezione teologica dell'epoca di Dante. È significativo che fino all'Ottocento non si trovi neanche un commentatore che non abbia espresso il pro-

---

<sup>23</sup> I problemi relativi al Limbo dantesco sono analizzati in modo eccellente da Giorgio Padoan ne „Il limbo dantesco”, in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Longo, Ravenna 1987, pp.103-124.

prio disaccordo – per quanto riguarda il tema degli abitanti del Limbo – nei confronti Dante.

Le parole dell’Aquila nel cielo di Giove e quelle di Virgilio nel Limbo, si pongono dunque in un rapporto di consonanza, se guardiamo alla loro essenza: per i pagani non c’è beatitudine giacché il peccato originale pesa su di essi come su qualsiasi essere umano, e senza il battesimo non possono ricevere l’assoluzione. Nonostante tutto questo, sembra che ci sia un rimedio per l’offesa sofferta dal nostro senso di giustizia: le grandi anime non condividono la sorte di coloro che sono veramente peccatori e si trovano nell’inferno in conseguenza dei propri peccati. Le grandi anime a cui accenniamo non sono tormentate da sofferenze fisiche (come i veri peccatori), ma da sofferenze spirituali. La ragione e il senso di giustizia del lettore contemporaneo – e del viaggiatore di allora – non sono però soddisfatti neanche da questo. Già nel Limbo Dante esprime la propria costernazione, con un accento che darà il tono di base alle parole indirizzate all’Aquila (*Inferno*, IV. 43-5):

Gran duol mi prese al cor quando lo ‘ntesi  
però che gente di molto valore  
conobbi che ‘n quel limbo eran sospesi.

7. Ritorniamo adesso al problema della relazione tra l’Aquila e le parti che la formano. Si è visto che le anime, pur essendo nominate – solo alcune di esse –, non sono *individualizzate*: in un certo senso solo l’Aquila si comporta come essere autonomo e particolare, è la sola a parlare. Le parole pronunciate dall’uccello celeste sono pronunciate dalle anime tutte insieme, ma suonano come se parlasse solo l’Aquila. Nel meta-linguaggio dell’interpretazione potremmo dire che le diverse voci prodotte individualmente dalle anime si fondono in un’u-

nica voce, che forma la sostanza sonora di un unico atto discorsivo [speech-act], la cui esecutrice, il cui soggetto agente è l'Aquila. Le parti si fondono nell'*intero*. Tutto ciò è ben segnalato dai paragoni tratti dall'esperienza sensibile, che introducono la domanda dal poeta rivolta all'Aquila (*Paradiso*, XIX. 19-24):

Cosí un sol calor di molte brage  
si fa sentir, come di molti amori  
usciva solo un suon di quella image  
ond' io appresso: «O perpetüi fiori  
de l'eterna letizia, che pur uno  
parer mi fate tutti vostri odori.

L'unità che in questo modo si crea ha un segno grammaticale del tutto particolare nell'uso dei pronomi: "ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, /e sonar ne la voce e «io» e «mio», /quand'era nel concetto «noi» e «nostro»" (XIX. 10-2). In questo esempio i pronomi personali alla prima persona singolare e plurale, dal punto di vista del referente sono identici, cosa che ci viene confermata dalla mutua sostituibilità dei pronomi possessivi singolari e plurali. Dante ha dunque trovato in questo episodio un mezzo linguistico veramente originale per mostrare che nell'"io" dell'Aquila si realizza l'unità del "noi" della moltitudine o della società. L'"io" dell'Aquila si manifesta, per così dire, come "soggetto collettivo".

Ci sono altri luoghi testuali d'importanza notevole, dove si può osservare una corrispondenza simile tra le forme della prima persona singolare e plurale dei pronomi. Pensiamo, per esempio, all'*incipit* dell'*Inferno*, in cui è facilmente riconoscibile come sia il pronome riflessivo in prima persona singolare (*mi ritrovai*) che il pronome possessivo alla prima persona plurale (*nostra vita*), si riferiscono in modo duplice allo stesso sog-

getto. Da una parte si riferiscono al narratore, dall'altra all'umanità intera, rappresentata nell'oltretomba dal poeta (*Inferno*, I. 1-3):

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

È plausibile che la concezione della soggettività collettivistica, rappresentata visualmente dall'Aquila, sia interpretabile anche partendo dall'approccio della filosofia dell'anima [philosophy of mind], giacché ci riconduce alla teoria dell'"intelletto possibile" delineata nella *Monarchia*. L'esistenza umana si distingue dalle altre forme di esistenza proprio perché si fonda sull'attuarsi dell'intelletto possibile. Siccome a livello dell'individuo singolo quest'attuazione non può essere pienamente realizzata, è necessario che "vi sia una moltitudine nel genere umano, per mezzo della quale tutta questa potenza venga attuata".<sup>24</sup> Questa moltitudine deve essere necessariamente l'universalità del genere umano, ossia – come si è già accennato – il "genere umano, preso nella sua totalità",<sup>25</sup> che a sua volta (in base all'esempio dell'Aquila) dev'essere immaginata come un soggetto collettivo che dispone di una realtà propria peculiare. La moltitudine realizza (attualizza) "tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile"<sup>26</sup> per mezzo di un'attività *peculiarmente sua*. A questo punto il poeta attribuisce il primato alla totalità rispetto all'individuale e al particolare. Senza entrare nei dettagli del dibattito continuo sul tanto discusso "averrosimo" di Dante,<sup>27</sup> vale la pena di osservare

---

<sup>24</sup> *Monarchia*, I/III, p.299.

<sup>25</sup> *Monarchia*, I/IV, p.303.

<sup>26</sup> *ibidem*.

<sup>27</sup> È da tenere presente che Dante stesso, nel corso della trattazione delle condizioni dell'attuazione dell'intelletto possibile, ha fatto espli-

che le concezioni che saranno formulate molti secoli dopo la morte del poeta fiorentino, sottolineando il primato del *genere* ed il cui esempio più rilevante sarà l'idealismo tedesco, non saranno caratterizzate solo come totalitarie od olistiche, ma anche come "averroistiche". Così accade che Herder accusi di "averroismo" Kant, perché Kant cerca l'obiettivo della storia a livello del *genere*, ossia della *Gattung*, e non a livello dell'individuo.<sup>28</sup>

Si ricongiungono le fila, riguardo alla natura, alla ragione umana e alla giustizia. Secondo l'insegnamento della *Monarchia*, per il raggiungimento dell'obiettivo dell'uomo, ossia per la piena realizzazione delle proprie capacità intellettuali, è essenziale l'attività complessiva del *genere* umano, la cui *condicio sine qua non* è, a sua volta, la piena armonia tra gli individui e le comunità parziali dell'umanità: un'armonia tale che si manifesta nella comunità *univoca* delle anime che – per mezzo del becco dell'aquila – dicono: "io". La *condicio sine qua non*, dunque, è l'*unità* della ragione e della comunità umana.

Al centro del pensiero dantesco sta proprio questa concezione di unità. In ultima analisi è proprio questo il principio ordinatore del mondo rappresentato nella *Divina Commedia*. Il poema, letto sotto questo aspetto, è il dramma del contrasto tra unità e disunione, tra concordia e discordia, tra guerra e pace. Diversamente dal caso della struttura narrativa, che divide in tre parti l'itinerario ultraterreno del nostro eroe, dal punto di vista del dramma sopraccennato ci rivela un mondo bipolare ovvero, per meglio dire, ci troviamo di fronte a due

---

cito riferimento al gran commentatore di Aristotele: "di questo avviso è [...] Averroé nel commento ai libri dell'*Anima*". *Monarchia*, I/III, p. 301.

<sup>28</sup> Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in Herder, *Zur Philosophie der Geschichte*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952, II, p.213.

condizioni possibili del mondo, la prima delle quali sarebbe lo stato del mondo attuale, perpetuamente colpito dalla discordia e dai conflitti; la seconda l'immagine utopistica di un mondo in armonia. Nel primo caso abbiamo la scomposizione del giusto ordine mondiale, mentre nel secondo si ristabilisce in forma immaginaria il giusto ordine mondiale.

In questo modo i tre regni dell'oltretomba, percorsi dall'eroe nel corso delle tre cantiche, non si differenziano in base al loro referente ed al loro contenuto concettuale-ideologico, ma in base alla propria struttura narrativa. Senza dover riabilitare la distinzione crociana tra struttura e poesia, bisogna riconoscere che gli elementi chiamati *allogri* (strutturali) da Croce, e tra questi la descrizione dell'aldilà e del viaggio ultraterreno, servono solo come quadro di superficie per orientarci nel mondo della *poesia* e per scoprirne il principio ordinatore. Dobbiamo infatti prendere sul serio la caratterizzazione veramente plastica di Hegel della *Divina Commedia*: così com'erano gli uomini, nelle loro attività e nelle loro sofferenze, nelle loro intenzioni e nelle realizzazioni di esse, così stanno dinanzi a noi, per l'eternità, come irrigiditi in forma di statue di bronzo.<sup>29</sup> Ciò significa che il poema, per quanto riguarda il suo argomento e il suo contenuto concettuale, non tratta dei tormenti infernali, delle pene del purgatorio e della beatitudine paradisiaca, ma dei conflitti carichi di contraddizioni della vita terrena, e dell'utopia della riconciliazione. Tenendo presente l'immagine hegeliana, il poema mostra un'immagine di questo mondo, prescindendo in senso astratto dalla temporalità. In oltre, a critica dello stesso, ci proietta un'altra immagine, che rappresenta l'aspirazione alla pace. Dante, come suggerisce il

---

<sup>29</sup> cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica* [in base alla traduzione ungherese: *Eszttékai előadások*], Akadémiai, Budapest 1980, III, p.313.

titolo del volume ormai classico di Auerbach, è il poeta del mondo terreno.<sup>30</sup>

Le storie drammatiche raccontate dai diversi personaggi, le sofferenze da loro subite come penitenze, generalmente fanno parte della vita del mondo terreno, mentre le rappresentazioni di situazioni statiche, che esprimono la pace, la beatitudine e l'armonia, appartengono per lo più al mondo dell'utopia. La vita di questo mondo viene rappresentata per lo più nelle scene dell'*Inferno* e in misura minore in quelle del *Purgatorio*; il mondo utopico invece – comprensibilmente – appare innanzitutto nei canti del *Paradiso*. Formulando tutto ciò in modo più accentuato, ma senza intenzione di introdurre caratteri spiritosi o ironici, si può affermare che l'inferno di Dante sia la vita di questo mondo. Il mondo delineato nei canti dell'*Inferno* è lo scenario delle lotte spietate tra individui e fazioni, e i peccati rappresentati da Dante, come anche le pene, sono prodotti di questo mondo scomposto dalla discordia. Indipendentemente da ciò, gli istigatori di discordia hanno un luogo di penitenza a parte in una delle ultime bolge, e non è un caso che ricevano dei castighi tanto terribili, come quello di Maometto, che viene e va tagliato in due (*Inferno*, XXVIII. 31), o di Bertran de Born, che "l capo tronco tenea per le chiome, /pesol con mano a guisa di lanterna: /e quel mirava noi e dicea: «Oh me!»" (*Inferno*, XXVIII. 121-3).

Ovviamente, pure le numerose invettive delle ulteriori due cantiche (come l'invettiva dell'Aquila contro i re cristiani) rappresentano il mondo reale, mentre lo stato utopico del mondo (contrapposto alla realtà) nel quale regna la giustizia,

---

<sup>30</sup> Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Verlag Walter de Gruyter und Co., Berlin und Leipzig, 1929. Il fatto che Dante sia capace di connettere il punto di vista della trascendenza con la rappresentazione del mondo terreno, secondo Auerbach si spiega col „realismo figurale“ del poeta.



viene presentato proprio nei canti dell'Aquila, con un'intensità che supera molti altri canti del *Paradiso*.

Come ultima precisazione dobbiamo aggiungere a tutto ciò che la rappresentazione convincente di tale ordine d'armonia e d'unità non si trova nelle risposte, o nelle speculazioni sulla beatitudine, e nemmeno negli esempi positivi o negativi dell'Aquila. Si è visto infatti che le parole espresse mediante il becco dell'uccello celeste sono adatte solo formalmente, in base alla propria autorità, a sciogliere il dubbio percepibile nelle domande del poeta, e in realtà suscitano inquietudine. L'utopia dell'armonia completa tra gli individui viene rappresentata innanzitutto nell'*immagine* dell'Aquila, tra l'altro in quei paragoni e metafore poetici meravigliosi, che – per mezzo dell'uso di tutte le possibili modalità sensitive – rivelano la superiorità della *totalità*, composta da parti singole.

Traduzione di József Nagy

*A Pokol III. éneke*

**Vestibulum: közönyösök, semleges angyalok. A kárhozottak átkelése**

**1. Az alászállás kezdete**

A második ének végén az Utazó vezetőjét követve megkezdí alászállásának nehéz útját (*Inf.* II.142). Az első és a második ének egyfajta bevezetés, amely e rendkívüli utazáshoz vezető okokat és előzményeket taglalja. Az első ének – mondja *Freccero* – az egész *Commediához* szolgál általános bevezetésül, míg a második a pokolra szorítkozik (*Freccero* 1986: 96).

Az egész pokol, ahogy az alászállás is egyfajta fordítottja a lélek üdvösség felé tartó haladásának, ám egyúttal annak nagyon is szükséges feltételét képezi. A morális érzékelés első eleme a büntetés és a megbüntetettség szinte még gyermeki tapasztalata. Az az Ószövetségben tükröződő morális fejlődés, melynek egyik első állomása „a fogat fogért, szemet szemért” elv, a Pokol büntető igazságosságának, s végeredményben az egész dantei *contrapassónak* is alapja (*Lansing-Barolini* 2000: 220.). Az Utazónak e pokoli *humanophániája* tehát nemcsak a morális törvények mindenkori szigorú érvényességét közvetíti, hanem jelzi azok sajátos fejlődését és változását is, amelyek az utazás során és a múlt időnek köszönhetően mennek végbe.

A bátorság és a gyávaság fontos kifejezések lesznek az alászállás pszichológiájának olvasói megértésében, hiszen az egész feladat véghezvitelében a gyávaság (*viltá, viltade*) leküzdése elengedhetetlen feltétel az Utazó részéről. Az Utazót, mint a vándorlás kezdetén Mózeset, rendkívüli kétely szállja meg saját erejét illetően. Az, hogy képes lesz-e megfele-

ni a nagy feladatnak. „*De én, hogy menjek? Engemet ki hitt le? Nem vagyok Aeneas, se Pál, se lélek, kit én vagy bárki méltónak tekintene. Azért, ha mégis ilyen útra térek, félek, hogy balga lennék, balga bátor*” (Inf. II.31-33.). De az elbeszélő Költőt is hasonlóan súlyos mózesi feladat terhe nyomasztja: kivezetni a népet a szomorúság állapotából a boldogságéba és az üdvösségébe, a lelki-szellemi Kánaán földjére egy ehhez alkalmas, új költői nyelv megalkotása révén (DÖM 1965: 511.), minthogy a hős feladata nem egyszerűen csak bejárni az utat, hanem meggyőző erejű erkölcsi útmutatással is szolgálni, eleget téve elhívottságának. A bátorság ugyanis nem csak térbeli szembe- szegülést, szembehelyezkedést jelent abban az értelemben, hogy felvállalja a feladatot, hanem időbeli dimenziója is van. A bátor, a hős ugyanis már a jövőben él. A pokoli vestibulumban lévők „hírét a világ is elfeledte” (Inf. III.49), aminél súlyosabb büntetést aligha lehetne kiróni egy eposzi hősrre. A „fama” (hírnév) a hősi (mitikus) létmód egyik legfontosabb eleme, amely a reneszánszban oly fontos törekvéssé válik majd. Aki hírnevet akar, az úgy cselekszik, mintha egy örök lényhez illő örök tetteket vinne véghez, vagyis ennél fogva már az örökkévalóságban él. (Tatár 1989: 36) A hős az időben saját tetteivel szembesül, amelyek mindörökre meghatározzák. Akinek a hírneve is elveszik, annak a tettei is elvesznek, mintha ő maga soha nem is létezett volna.

Vergilius feddő-ösztönző bátorítása szükséges azonban, hogy az Utazót meggyőzze a továbbhaladás fontosságáról: „*Nos hát, mi lesz? Mért állsz itt? Mi gátol? Mért hogy szívedben gyávaság a féreg? Miért nem vagy mernibiró, tette bátor, miután három ily hölgy, tiszta lélek gondol ügyedre mennyek udvarában, s én is szavammal annyi jót ígérek?*” (Inf. II.121-126.). Érvként utal a három mennyei törődő, Lúcia, Mária és Rákhel személyére, akik a gondviseles három isteni tulajdonságának, a megvilágosodásnak (a fénynek), a kegyelemnek és a szemlélődő

életnek a képviselői. E tulajdonságokon keresztül árad a gondviselés őrző fénye a lélekre, hogy benne a cselekvés a helyes irányba mozduljon el. Vergilius szerepe is a gondviselés egyfajta „túlvilági-fizikai” megtestesülése, aki az utazásban és a továbbhaladásban a szereplő javát hangsúlyozza. Ennek ellenére az Utazó sokszor vizsgálatra szorul még, hiszen tapasztalata időben határolt, korlátozott, és ennek szülötte a félelem, amelynek következtében az ember nem lát túl a pillanatnyi benyomások okozta rémületén.

Ha a kereszténység nem hozta volna el a kegyelem ajándékát, akkor az embernek a *Limbuson* kívül nem is maradna más választási lehetősége. *Cervigni* az *Aeneis* és a *Commedia* hőseinek összevetésében éppen a kegyelem fontosságát emeli ki: „Amint már megjegyeztük, Dante utazása természetében tér el Aeneas utazásától: a keresztény vándor útja hallgatólagosan előfeltételezi a halált, Krisztus feltámadását, és megmutatja az alázat útját, amely az ember gyengeségének, saját „elégtelenségének”, a kegyelemtől való abszolút függésének a felismerésén alapul. Erkölcsi értelemben ez az „elégtelenség” a lélek esendőségén nyugszik, amelynek „gyógyulásához” elengedhetetlen a pokol bűnbánattal terhes bejárása és következményeként az isteni megbocsátás” (Ianucci 1989: 75.).

A dantei hős számára nagyon is eleven tapasztalatnak tűnik, hogy pusztán az emberi értelemre és erőre hagyatkozva nem lehetséges átlépni a fizikai világ határait. Aquinói Tamás szavaival szólva: „Bennünk vannak kezdetei mindazon dolgoknak, amelyek előkészítenek az immateriális szubsztanciák értelmi befogadására, de magunk nem vagyunk képesek elérni azt” (Aquinas 1993: 50). De mik ezek a határok és honnan erednek? Valaki kívülről ránk erőlteti őket? Nem. Sokkal inkább maga az értelem teremti meg ezeket a határokat, amely kizárja, „levágja” magából a tudat „fölötti” (valójában azon túli) jelenségek megértésének lehetőségét. Míg Aeneas ereje

elegendő arra, hogy vezetőjével az alvilágot bejárja (rögvest látható ez az első jelenetből is, amikor Aeneas belépve az alvilágba – erejét fitogtatva – ütni, vágni kezdi az árnyakat), Dante számára az értelem és a fizikai erő adta diszpozíció elégtelen. Utazása feltételezi az isteni kegyelmet, míg Aeneasé a hős erejét és hírnevét.

A pokoli alászállás kezdetén az Utazó különösen sok bátorításra szorul, hiszen a harmadik ének nem csupán a pokol egyes részéről nyújtja az első benyomásokat, hanem annak egészéről is, de a hőst magát itt éri az első megtapasztalások is (Güntert 2000: 54.). Ezeket az érzékek szállítják a szemlélőnek, ahogy a cseperedő értelem is ez alapján tesz szert első fogalmaira. Melyek azok a jelenségek, amelyekkel az Utazó ebben az első látványban szembesül? Itt találkozik az elátkozottak első csapatával, itt tárul föl a maga sajátosságában a pokoli természet látványa, és itt jelenik meg a mű szempontjából oly fontos szerepet játszó, a morális igazságszolgáltatást és az isteni rendet felmutató *contrapasso* elve. Itt ismeri meg a büntetés természetét, és itt pillantja meg az első démont, a kárhozatra szállító hajóst, Kharónt.

A sok érzéki elem, az elsuhanó és meg-megjelenő árnyak, a félhomályban alig kivehető formák világa teszi igen változattá az ének tematikáját. Itt valójában még a formátlanság, a meghatározhatatlanság világában vagyunk. Mintha a teremtés „előtti” pillanatokban járnánk, amelyet az anyag kaotikus mozgása és zavara jellemez. Talán éppen ez teszi annyira sajátossá az éneket is. A fent elmondott általános elvek, amelyek a pokol jellemzőiként mutatkoznak meg, természetesen még csak most kezdenek feltárulkozni az Utazó előtt, ahogy az lassan-lassan átlép a fizikai és a szellemi világ határán.

Güntert az ének két fontos szervező elemét különíti el: az egyik maga a kapu a felirattal, amely átvezet egy új, az élőkől

elzárt valóságba. A kapun túl, de még az igazi pokol kezdete előtt található egy tér, a *vestibulum* (*antiinferno, előtér*), a gyávák, vagy a közönyösök és a semleges angyalok hadával. Ezt a teret a kapu és az Acheron folyó határolja: ez utóbbit – Kharónnal és a rajta átkelő lelkekkel együtt – tekinti Güntert a másik nagy szervező elemnek. Hasonlóképpen ezt a két fő egységet különíti el kommentárjában Buti is (Buti 1858: 82.). A magunk részéről elfogadhatjuk Bán Imre felosztását is, aki az éneket három alapvető, fentebb már használt tematikai egységre bontja: az első részt a kapu felirata és annak az Utazóra gyakorolt hatása (1-21.), a másodikat a gyávák, a közönyösök és a semleges angyalokkal kapcsolatos tapasztalatok és látványok alkotják, amelyhez hozzátartozik az egész pokoli tér fizikai tapasztalata (22-69.) valamint a nagy lemondó megpillantása, míg a harmadik rész az Acheron-parti jelenetet tartalmazza Kharónnal, a reszkető bűnös lelkekkel és Dante csodás átkelésével együtt (70-136.). Bán hozzáteszi, hogy az egyes részek hossza azok fontosságával és az éneken belül játszott szerepével is összefüggésben van (Bán 1988: 115). A felosztás kérdése azért lehet lényeges, mert ez lesz a túlvilági belépés tematikai alapja, a benső, pszichikai átlényegülés motívuma is.

Az ének tartalmilag legfontosabb eleme az átkelés, a bűnös lelkek átjutása az Acheron vizén. Azonban az Utazó szempontjából nézve is fontos jelentése van az áthaladásnak: benne mintegy megtörténik az utazó Dante rituális túlvilági beavatása (Güntert 2000: 53-54.). Három „térbeli” áthaladással állunk szemben. Ezek megfeleltethetők a kapun, a gyávák senkiföldjén és az Acheronon való áthaladásnak. Ez azonban – mint majd látjuk – nem csak egyszerű helyváltoztatás, hanem *a túlvilágba történő kognitív átlépés és elmerülés kezdete* is: egy új érzékelés és egy új szemlélet kibontakoztatása.

A kapu a felirat olvasásával, a bűnre váró büntetés tudatossá tételével a pokoli jelenvalóság első mozzanatát jelenti, majd ezt követi a túlvilági hely (vestibulum) fizikai felismerése, amely az érzékeken keresztül mintegy rányomja a „pokol” pecsétjét az érzékelő elméjére. A pokolban a bűn lesz a valóság érzékelésének alapja: a bűnön keresztül válik érzékelhetővé az, ami van. Az alászállás folyamata is egyre mélyebb (nem akaratlagos) megértést takar, míg végül a folyón való átkelés az Utazó teljes – fizikailag már nem is követhető – átlényegülését hozza. Ez megfelel annak az örvénylő, spirális mozgásnak („*turbo spira*”, *Inf.* III.30.), amellyel Dante a pokoli forgatagot jellemzi. Nem elég, hogy minden körbe-körbe halad, önmagába zártan, hanem *ez a mozgás spirálisan egyre mélyebbre, lefelé visz.* Az út látszólag körbe halad, de valójában minden megtett lépéssel lejjebb lép az Utazó. A bűn súlya nehezedik ekképpen az emberre, amely menthetetlenül egyre lefelé húzza. Ez a spirális szívóerő a pokol sajátossága, amelyből a bűnös lélek számára nincs menekvés. A bűn olyannyira egyre szűkülő körbe szorítja az embert, hogy végül már semmilyen más önazonosságot teremtő tette sem marad: bűne lesz identitásának egyetlen és utolsó forrása.

Ez a rituálé nagyon is megfelel a *Convivióban* már érintett, az ember pszichikai és fizikai fejlődését célzó főbb állomásainak, amelyek révén a tanulási folyamat (az értelemnek, mint az ember legfőbb potencialitásának kimunkálása) a személy átváltoztatásába, átalakulásába (megtérésébe) torkoll az Isten felé fordulás utolsó, a 45. évtől fellépő életszakaszában (*Convivio* IV.28.). A megtisztulók és az üdvözültek útja felfelé, az isteni vonzás irányába halad, míg a pokolban minden a saját nehézkedésének engedelmessé zuhan, esik egyre lejjebb.

## 2. A kapu és felirata

Az ének sajátságos módon veszi kezdetét, és egy kapu feliratával kezdődik. Hirtelen, mintha a semmiből támadna, egy kapu bukkan fel, rajta felirattal. A kapuról semmilyen képet nem kapunk, csak a felirat szövege alapján tudjuk elképzelni és érzékelni.

A felirat alapján véve arról szól, hogy itt *valami egészen más kezdődik*, szemben az érzékek által eladdig tapasztalható világgal. Az első tercinából megtudjuk, hogy az út hová vezet. Először is a fájdalom városába, amelynek neve *Dis*, a pokoli székhely. Aztán az örök fájdalomba, vagyis a kín egy olyan állapotába, amelynek időben soha nem lesz vége. A fájdalom elszenvedése újra és újra megvalósul, vagyis a lélek számára minduntalan előállnak azok a fizikai feltételek, amely alapján kénytele lesz a kín örökös elszenvedésére. Végül, a kapun átvezető út a kárhozott nép közé visz, akik Ádám rossz magvaként vesztek el az üdvösség számára. A három elem szinte megjeleníti a kaput, annak talapzatát és az örökkévaló időbe nyúló boltozatát, amely az ítélet örökkévalóságát hangsúlyozza.

A második tercina a felállításra és a készítőre utal a *Három-az-egy-Istenben* személyén keresztül. Mindenekelőtt azonban az igazságosságra, amely a pokol teremtésének alapja. A bűnhődés az igazságosságnak szükséges része, amelyet bibliai utalásokra is alapozva egyértelműnek gondoltak a középkorban. Olyan világ, amelyben nincs *morális retribúció*, nem lehet igazságos és nem lehet értelmes, mivel az értelem fő funkciója az ítélet. A bölcsesség szerepe a kapu felállításában erre is utalhat.

Az igazságosság e büntető jellegének elgondolása nem újdonság. A görög metafizika kezdettől fogva az igazságosság büntető jellegében gondolkodott, ahogy ez Anaximandrosz *tíszisz* (jóvátétel) fogalmában már megjelent. Az univerzum



metafizikai alapja a létezők egymással szemben elkövetett sértéseinek kölcsönös jóvátétele, vagyis a bűnhődés. Legalábbis a vallási szemléletben így mutatkozik meg. Az alkotó erők a hatalom (Atya), a bölcsesség (Fiú) és a szeretet (Szentlélek). A pokol nem az igazságtalanság, hanem mindenekeelőtt az igazságosság kifejeződése, amelyen keresztül az alkotó a morális jóvátétel teljes hatalmával van jelen. A bűn megbüntetése a szeretet és a bölcsesség jegyében áll, amely ezért nem annyira megütközést, mintsem csodálatot ébreszt, kifejezvé az univerzum működésében az elemek egymásra utaltságát és csak magasabb szempontból belátható összefüggéseit.

A felirat utolsó sorai arra utalnak, hogy a pokol örökké fennáll: létét a teremtett, de örökkön fennálló létezőktől nyeri, amelyen semmit nem változtat, hogy az Utolsó Ítélettel a pokol megsemmisül, mert az ítélettel maga az idő „szűnik” meg. Az ítélet az üdvösség végső jelenét fejezi ki, amelyből a pokol örökre az időtlenség semmijébe vész. A benne zajló idő sajátosságát Dante majd a X. énekben tárja fel, amely nyitott a múltra és a jövőre, de a jelenre nem. A lét pedig mindenkor jelenvaló (aktualitás), amely azt jelenti, hogy a pokol örökévalósága nem az aktualitásban, hanem ellentétében, a jelen hiányában fejeződik ki.

A reménytelenség forrása a harmadik tercina utolsó, közmondássá váló sorából „fakad”. A pokol örök változatlansága megfoszt a változás minden reményétől. A végpont, amely az egész feliratot lezárja, talán a legnagyobb hatással van az olvasóra, minthogy az esszenciális reménytelenség borzalmának és felfoghatatlanságának pecsétjét égeti be elméjébe.

A pokol kapujában, a pokol határán állunk. Különös határ ez. Nem képzelhető el egy ország határáként. A pokoli geográfia és a pokol fizikai realitása ugyanis „csak” képe egy sajátos

„negatív prediszpozíciónak”, amely inkább a lélek állapotában fejeződik ki. A kapu tehát nem egy fizikai, területi egység kezdetét jelöli ki, hanem mindenekelőtt a fájdalomnak és az elkárkozásnak, az Istentől való elhagyatottságnak és az isteni ítélet végrehajtásának az állapotát. Ez a határ tehát, miként a bűn, az emberrel együtt elmozdulhat, és az emberrel együtt hozza létre a két világ közötti választóvonalat.

*A határt, amelyet a kapu reprezentál és amely megteremti a pokolba való belépés lehetőségét, a bűn hozza létre.* Ez teremti meg a választóvonalat jó és rossz között, és ezt tekinthetjük az ének erkölcsi értelmének. Ha nem így lenne, akkor talán az ének sem a felirattal kezdődne, hanem egy hatalmas építmény – amely a korabeli császári diadalíveket vagy a középkori városkapukat idézné – leírásával, megmutatásával. Ez a kapu olyan, amelyik nem külsődlegességében, hanem abban a morális tartalmában tesz szert jelentőségre és jelentésre, amely feliratként rajta áll. Pontosabban a felirat az, amely a kapu fizikai realitását a bűnre adott válaszként teremti meg. Amivel itt találkozunk, az a szent szövegekre jellemző módszer, amely a láthatóval reprezentálja a láthatatlant, mert az elme nem képes másképpen befogadni tartalmát (Draskóczy 2008: 93.).

A felirat formáját tekintve a Szentháromságot és a *Szent három-az-egyben-Isten* ítéletét reprezentálja. Rögvest az elején háromszor ismétlődik meg a „*per me si va*” (rajtam keresztül; általam), amely így anaforát képez. Az ismétlődés szinte egy híd íve alatt átfolyó sodró vízként visz át a kapu alatt, amellyel szemben úszni szinte lehetetlenség. Az ismétlődés „sodrása” igen erős. Az ereszkedő hangsúly is jól mutatja az időtlenbe való kitágítást, amely a földi világtól való kérlelhetetlen elszakadást fejezi ki az ítélet örökkévaló és megváltoztathatatlan természetével együtt (Giacalone 1997: 19.).

Az elkárkozás tere a várossal van összefüggésben, amely utal a társadalmiság nélkülözhetetlen emberi vetületére (va-

gyis az egyéni bűnök minden esetben a társadalommal szemben elkövetett bűnökként jelentkeznek) és a bűnök közösségromboló hatására (Ferrante 1993: ch.03). Természetesen ebben a képben nagyon erősen jelen van az ágostoni elem: a „*città dolente*” (a fájdalom városa) ellentéte az Isten városának (*civitas Dei*), de a dantei felfogásban sokkal erősebb a politikai-szociológiai értelem, mint a metafizikai aspektus. Ferrante szerint a „fájdalom városa” (*città dolente*) utalás a földi pokol helyére, Firenzére, ahol az önzés tört utat a köz javával szemben, ellentétben a menny városaként idealizált birodalmi Rómával. Az egész művet átölelő apokaliptikus hangnem is bel-érthető, ha a „*gyászoló város*” értelemben szerepel. Ebben a képben a pusztulását gyászoló bibliai Jeruzsálem metaforája lenne, amely az exegeták szerint az Utolsó Ítélet előképe, tehát ebben a formában alkalmazható a pokolra (Durling-Martinez-Turner 1992: 62.).

Az „örök fájdalom” az elkárhozás végtelen idejére utal. A pokol örökkévaló fájdalma a teremtés lényegéből fakad, amely a világ alapjait öröktől fogva létező dolgokból eredezteti. A pokol az öröktől fogva létező dolgok „szülőtte”, ezért maga is örök. A remény feladása így nem a kárhozottak döntéséből, hanem a pokol lényegéből fakad: tartama ugyanis az időtlenség, amelyben nincs változás, tehát remény sincs. Az Utazó félelmét ez az esszenciális reménytelenség, amely a harmadik tercinában nyeri el kifejeződését, csak tovább fokozza. A kárhozott állapot a Jó végleges elvesztését jelenti. A kárhozottak (*perduta gente*) evilági céljaikkal cserélik fel az isteni akarat célját, vagyis abszolúttá teszik mindazt, ami feltételes, elszakitva így a Jóságot az örök Lét forrásától. A veszteség azonban nem csak abban az értelemben az, hogy akik ide jutottak, elveszettek, hanem abban is, hogy elvesztették azt a meghatározottságukat, ami emberré teszi őket, vagyis az „Isten kép-

másra” teremtett mivoltukat, amelynek az emberi értelem a fénybefogadó tükre.

A második tercina Istenre utal, mint az örök büntetés felállítójára, de három személyén át megjelenítve. A „létrehozásról” azonban tudni kell, hogy a pokol a Sátánnak és a lázadó angyaloknak (ördögöknek) készült (Mt 25. 41.) – illetve Danténál a semleges angyaloknak is – nem az embernek, így az ember csak az elutasítás, az isteni hármasság tagadásának mentén részesülhet a pokol valóságában. Az elutasítás annak a hármasságnak megfelelően történhet, amelyet megbontva az ember mint „Isten képmása” e hármasság egyik-másik színét kifakítja. Az emberi bűn is e hármas egység megbontása mentén bontakozik ki: a bűnös, aki nincs tekintettel Istenre, szándékosan elfordul tőle, megfosztván magát attól, hogy cselekvése más irányt nyerhessen. Isten úgy kormányozza a világot, mint egy bölcs császár (*imperator*) vagy mint egy *podesta*, aki Firenze élén, mint városvezető állt. A hatalom tehát nem egyszerűen birtoklás, hanem mindenekelőtt kormányzás, amely akkor a legtökéletesebb, ha meg kíván felelni annak a kormányzásnak, ahogyan Isten az univerzumot törvényei szerint elrendezte.

A bölcsesség, a tudás a Fiú tulajdona. A bölcsesség ezért az emberi értelem potencialitásának legmagasabb megnyilvánulási módja. Nem egyszerűen az ész használata és feltétlenné tétele, mint Ulisses esetében, hanem mindannak figyelembevétele, amit a közösség és az egésznek a jóléte jelent. A *bölcsesség mindenekelőtt tekintet a másokra, tekintet a Másra*. Salamon olyan tudást kér Istentől, amellyel neki engedelmességgel tudja kormányozni és szolgálni a népét (1Kir. 3.9-12.). A bölcsesség mindenekelőtt olyan gyakorlati észhasználat, amely a gondviselés módjára rendezi a dolgokat úgy, hogy abból a lehető legnagyobb jó származzék mindenki számára, amely „jó” közvetlenül Isten szolgálatát jelenti. A királyok

bölcsessége – látható – nem igényel közvetítőt, hanem ő maga e tudása révén közvetlenül felelős Isten előtt.

A szeretet, mondja *Ansel Éva*, az ember gyökér-tulajdon-sága, amellyel megkapaszkodik a világegyetem itt és most létező valóságában, a csillagködök és kozmikus gázok felhői-ben és a mindent elnyelő gigászi gravitációs terek örvényében (Ansel 1983: 408.). Dante szerint is a *primo amore* a valódi bölcsesség forrása és a mindent mozgató erő kvintesszenciája. A szeretet karom és fog, amely az „igazi” zsákmány birtoklására csak a világ szellemi rendjét követve tehet szert. A *Három-az-egyben-Isten* tehát annyiban „teremtője” a végtelen bűnhődés terének, amennyiben az egyes személyek elutasítása megteremti a hiányzó Isten, a hiányzó szeretet és a hiányzó értelem „helyét”. Az ítélet ezért mindenekelőtt a racionális teremtmény szabad elhatározásából adódik, amelyben elutasítja Isten Szeretetét, Bölcsességét és Hatalmát, és ugyanilyen értelemben választja a bűnt. (Frongia 1998: 36.)

A tartalom problematikája ennek a feliratnak a fényében jelenik meg. Mi az, ami az Utazó megrökönyödését kiváltja vele kapcsolatban: az örök kárhozat teológiai nehézsége vagy a bűnös lélekre nehezedő kemény ítélet szava, esetleg a felirat olvashatóságának nehézsége? A teológiai probléma természetesen sok értelmezőt megindított. A felirat ugyanis arról szól, hogy aki mindazt, ami mögötte van, alkotta, nem áll az isteni igazságosság uralmán kívül, sőt éppen ő az, aki létrehozta: *A giustizia mosse..., fecemi la divina podestate...*, a legnehezebb teológiai kérdések közé tartozik, s választ igényel arra a problémára, hogy a végtelen jóság miképpen alkothatta meg a végtelen bűnhődés terét, a poklot? Mazzoni erre utal Dante megbotránkozása kapcsán, miután a feliratot elolvassa: „*A felirat centrumában lévő sorok azt fejezik ki, hogy a kapu Isten közvetlen műve a Háromságon keresztül: semmi nem lehet ennél homályosabb és felkavaróbb*” (Mazzoni 1967: comm. ad loc.).

Lehet, hogy a teológiai probléma nagyon eleven ezekben a sorokban, de véleményünk szerint ez csupán a büntető igazságosság eszméjét fejezi ki, amely az akkori gondolkodás szerint a teremtett isteni világrend részét képezte. Az Istentől származó büntetés jogos és igazságos: Dante, a költő ezt húzza alá a kapu feliratában. A Színhátéknak, mint az emberi életdráma felmutatójának azonban meg kell bontania a büntető és kegyelmező Isten egységét. Ez a megbontás szükség-szerű, mert nem jöhetne létre a mű hármasszerkezete, amely az időben a vándor útjára épülve bontakozna ki. A teológiai probléma tehát sokkal inkább a mű szerkezetének és felépítésének kérdéséből ered.

A feliratot benső tartalmának teológiai-filozófiai magyarázatán keresztül azonban nem lehet kizárólagosan megérteni. Frongia a kapuval szemben arra az álláspontra helyezkedik, hogy az akár a képzelet szülötte is lehet, amelynek formája és nagysága a rajta lévő szavak súlyából ered, és „*a szó szemantikai megértésében álló építménynek*” („semantic implication of the word”) nevezi (Frongia 1998: 39). A kapun lévő felirat olvasása már magának a pokolnak a jelenlétére utal, ahogy a bűn már maga is a pokolnak a része. A pokoli kapu a bűnre kimondott ítélet jelenvalóságát és súlyát jelenti. A felirat révén a nyelv teremti meg a pokolba lépés helyét, a bűn által megteremtett hamis „azonosságot”. Olvasása, mint sajátos mozdulat pedig egy adott helyre történő belépéssel válik rokoníthatóvá.

Tudjuk, hogy a szent iratok olvasása mennyire nagy szereppel bírt és bír ma is a vallási közösségek életében. Az írás olvasása egyben megjelenítése, felelevenítése a szent történetnek, amelyhez valamennyien az olvasás és a megértés pillanatában csatlakozunk. Az olvasás az olvasott szöveg géniuszával ajándékoz meg. Ha így értjük, akkor a szavak által jelölt tartalom maga teremti meg a képet, nagyságát és

vonásait fenyegetése arányában mutatva meg, odaidézve a képben a bűnös lelket is, aki Isten ítéletétől sújtva vonul át az irtóztató kapu alatt. A szavak „súly” és a kapu monumentalitásának érzete szorosan összefügg. A „súly” itt a szavak kikerülhetetlen és megmásíthatatlan valóságára, valóságtartalmára utal: a nyelv reprezentálja azt az alkotó „részecskét”, amely az üres, kaotikus anyagba a nehézkedést és az elrendezést beleviszi.

A felirat szövege tehát egyszerre sötét, mint amilyen a pokol maga és az értelmének befogadhatatlan a súlya. Az ember nehezen vagy egyáltalán nem tudja elméjébe fogadni a végtelenség dimenzióját, amely azonban legfőbb vágya. Az értelem véges dolgokra szabott, véges mennyiségekre, így kénytelen olyan hasonlatokhoz folyamodni, amelyek maguk is folytonos értelmezésekre szorulnak, mert a körülöttük lévő világ is változik, holott az allegória tartalmára vonatkozóan mindig azonos. Az Utazó is kénytelen vezetőjéhez fordulni.

Vergilius válaszában utal az előző énekben mondottakra: olyan dolgokat fog itt látni, amelynek befogadása nem egyszerű, amiért különleges bátorságot és eltökéltséget kíván tőle. Az út nem egyszerűen fizikailag nehéz, hanem nyelvbe öltöztetni is az: az előbbi az Utazó, az utóbbi a Költő feladata. A folytatáshoz tehát fel kell adni a gyávaságot és minden kétséget az utazás sikerességét illetően. A Költő feladata azonban életfeladat, s hogy célhoz érjen, végig kell haladni rajta, bármi történjék is.

Miután az Utazó látta vagy olvasta a feliratot (ezt pontosan nem tudjuk eldönteni), kérdést intéz mesteréhez, amelyben kifejti, hogy bizony nehéz megragadnia a szöveg értelmét. Mert miről is szól ez a kérdés pontosan? A szöveg értelme nem világos számára vagy a feliratnak, mint betűknek szavakba fűzött egysége nehezen és csak bizonytalanul vehető ki a pokoli félhomályban? Az a szó, hogy „*vidi*” (láttam), nem

feltétlenül jelenti azt, hogy minden részletét pontosan el is olvastam. Vergilius reakciójának mindenképpen útmutatónak kell lennie, hiszen szükségszerű, hogy összefüggés álljon fenn az Utazó kérdése és Vergilius válasza között, máskülönben koncepciótlanságba süllyednénk. A vezető azonban, s ez döntő lehet, nem a felirat interpretálásával kezdi mondandóját, hanem azzal, hogy itt el kell hagyni minden gyávaságot, minden kishitúséget, mert arra a helyre jöttünk, amelyről már szóltam az előző énekben, és ennek a bizonyos helynek ez a felirat a tanúsága. Az, hogy a Költő ismeri a felirat tartalmát, még nem kell jelentse, hogy az Utazónak is ismernie vagy tudnia kellene: bizonyos szavakat kibetűz belőle, de az egésznek a jelentése nem feltétlenül áll össze a számára. A „*persona accorta*” kifejezés inkább olyan személyre utal, aki valamit már tud, és e tudás fényében bölcs és belátó az Utazó aktuális magatartására nézve és az adandó tanácsot illetően. Vagyis olyan tanáccsal látja el a tanítványt, amely a jövőre vonatkozó tudását visszahozza a jelenbe, és annak mentén határozza meg a követendő dolgokat. Ez az állapot pedig igaz lesz Dante olvasóira nézve éppúgy, mint a hit követőire. Vallási értelemben ugyanis szintén elővételezve van egy jövő (az üdvösség vagy a kárhozat állapota), amelyhez képest nyer a jelen összes tette értelmet.

Visszatérve a fentebb mondottakra, tehát elmondhatjuk, hogy Vergilius az Utazóval ellentétben felfogta és megértette a kapun lévő szöveget, azaz el tudta olvasni. Az „*oscuro*” tehát nehezen kivethető, elmosódott körvonalakat feltételez, így az Utazónak nem az a problémája, hogy helyesen érti-e a szöveget, hanem az, hogy nem látja tisztán és világosan a feliratot magát, ami természetesen megnehezíti a megértést. Vergilius azzal teszi egyértelművé a felirat tartalmát, hogy kifejti: innen veszi kezdetét a fájdalom népének az országa, akik elveszítették az értelem javát, vezetőjét, Istent.



Ha az Utazó esetlegesen nem tudja minden részletét tekintve elolvasni a feliratot, még nem jelenti azt, hogy a Költő ne ismerné, akár annak legkörmönfontabb teológiai problémáit is. Vergilius válasza árulkodó lehet, ha a belépés előfeltételeként a gyávaság (*viltá*) és minden gyanú, kétely (*sospetto*) félretevésére szólítja fel az Utazót. A felírtakra mint olvasott és megértett szövegre utal, ellentétben az Utazó nem teljesen tiszta olvasatával, amely tovább fokozza a kételyt és a bizonytalanságot. Vergilius tudja, hogy az Aeneis főhőse hasonlóan elbizonytalanodott helyzetbe került már a túlvilágba való belépést követően, és világosan érti Dante félelmét: „*S indulj már te is, Aeneás, kard kézbe kivonva, most van szükség hős lélekre s a szív erélyére!*” (*Aen. VI.260-261*). A kétely önmagában és a félelem attól, amit látnia kell majd, ebben a helyzetben a cselekvés ellen hat, tehát le kell győznie. Gyávaságot szül, amely nemcsak a szereplő útját veszélyezteti, de lehetetlenné teszi a Jó ügyét is, amiért az utazás zajlik. A kétely pedig a jó megcselekedése ellen hat, ami ebben az esetben az utazás véghezviteléről való lemondást jelenti. „...A kétségbeesés az erkölcsi élet megsemmisülését jelenti, az érzés és a gondolat megfagyását: a halált, a semmit, a káoszt, a szellem éjszakáját, negatív fenségességet” (De Sanctis 1997: 134.). A félelem ugyanakkor az értelemről, mint Isten legfőbb adományáról való lemondást jelenti: „A félelem ugyanis nem egyéb, mint lemondás arról a segítségről, amit az értelem nyújt” (Bölcs, 17.11.).

Sokatmondó, hogy Vergilius úgy utal a felírtakra, mint valamiféle tanúságra, amely igazolja korábban mondott szavait. Lám, ez az a hely! Az Utazó előtt inkább a kapu rettenetes képe van, amelyet mi olvasók éppen a felírtból, a felírt alapján tudunk elképzelni. Csak Vergilius érintése és derűs arca győzi meg küldetésének különleges voltáról és arról a

kegyelemről, amely lehetővé teszi számára az örök dolgok megpillantását.

A felirat tartalmának súlyát és az Utazóra váró nehézség pszichés hatását enyhítendő Vergilius derűs arcot mutat, sőt érintésével még inkább lelket önt belé. Így ebben a megerősített lelki állapotban vezeti be Vergilius az Utazót az élők-től elzárt, túlvilági helyre. Elzárt, mert érzékeink nem képesek felfogni ezt a dimenziót: az értelem számára is szimbólumok, allegóriák kellenek a valóság számunkra nem érzékelhető oldalának megragadásához.

### **3. A pokol „hangja”**

A következőkben (22-69. sorok) az Utazó első tapasztalatait ismerhetjük meg. Az emberi fájdalom mindenféle hangjait hozza feléje a pokoli lég, amelyre olyan jelzőket alkalmaz, mint csillagtalán, időtlen és fekete. Látható, pontosabban hallható, hogy az első hatások milyenek: auditívak. Az Utazó még mindig küszködik a testi szemeinek szokatlan világ befogadásával. Sóhajok, sírás, nyöszörgés, amelyek még szinte fel is erősödnek a pokol zárt, visszhangos, csillagtalán egében. A csillagok a középkori vándorok, hajósok, utazók számára fontos útmutatóul szolgáltak: a pokoli lég csillagtalansága kiúttalanságot és eltévelyedettséget feltételez. Nincs semmilyen irány. A fájdalomnak ez a sok hangja pedig elszomorítja az Utazó szívét, azonnal kiváltva a részvétet, egyfajta benső, pszichikai megindultságot, amely sírásra készíteti. *Az első hangok tehát közvetlenül az ember artikulálatlan, érzelmi megnyilvánulásait fejezik ki.*

De Sanctis és Güntert is fontosnak tartja megjegyezni, hogy a harmadik ének mutatja meg először a pokol hamisítatlan jellegét. Azaz minden egyes mozzanatból, ami a harmadik énekben megjelenik, a pokol egészére következtethetünk, *belőle „a pokol hangja szól ki”*. Az énekben az Utazó által megélt

élmények mintegy le is leplezik az egész egyes vonásait, ahogy a rész is hordozza az egész tulajdonságait, illetve a részben az egész, mint cél benne van. A *Monarchiában* Dante egész filozófiájának alapelveként rögzíti: „A rész úgy viszonylik az egészhez, mint céljához és legjobb állapotához” (DÖM 1965: 409). A pokolban persze mindez eltorzul és fordítva jelenik meg: hiszen itt a fájdalom lesz a cél, és a legrosszabb állapot a legigazságosabb.

A kapun való belépést követően nagy kaotikus összevisszaság fogadja az Utazót, ahol minden úgy repül és mozog, mint a forgószelemben örvénylő por és homok. E szövegrész (22-30) gazdag retorikai aspektusára és dinamikus jellegére utal Frongia, Mazzoni, Sapegno és Padoan is. A pokol sajátos, spirálban lefelé haladó mozgását már említettük, de ezen a ponton egy újabb fontos jellemző vonással dúsul fel a kép: a zűrzavarral, a „hely-telenséggel”, a „sehol-sem léttel”. Minden mozog, mindent a kielégítetlen vágy hajszol, ahogy az a zászló képében az ének közepe táján meg is jelenik annak megfelelően, ahogy a lelkiismeret úzi és hajtja a bűnöst, s nem hagyja nyugodni egyetlen pillanatra sem. A büntetés természetete is ilyen: szüntelenül újra és újra meg kell élni, újra és újra összeáll az a test, amely elszenvedti a büntetést. Másrésztől itt olyan bravúros fogalmi képeket is megmutat Dante, mint a *voci alte e fioche* esetében, ahol a szemlélőhöz viszonyítva érzékelteti a forgószeleszerűen közeledő hangok közeledését és távolodását, s azt, ahogy a magasabb hang átmegy mélyebbe és gyengébbe. A pokolnak ez az általános képe konkrétan az V. énekben mint a kielégítetlen vágytól való örök nyugtalan-ság bukkan majd fel (*Inf.* V.31-33.).

Ezek a fizikai hatások és megnyilvánulások nem egyszerűen csak a pokol realitását hivatottak tükrözni, hanem azt a különbséget is, ahogy maga az anyag a különböző szinteken megnyilvánul. Itt áthatolhatatlan tömörséget mutat: minden

ütközik egymással, minden-mindennel konfrontációban van, minden egyes ki van szolgáltatva a másiknak és a másik hatásának, amely nem befogad, hanem taszít. A paradicsomban viszont már minden légiessé, áthatolhatóvá, kölcsönössé és vonzóvá válik. Az anyag természete is egészen más lesz: egyre szellemibb vonásokat ölt magára.

Az éneken szerfelett uralkodnak az érzéki benyomások: rengeteg érzelmet fokozó hatás tolul egymásra a képek, a hangok, a „szagok” és a látványok révén. Itt jelenik meg a *De Sanctis* által is emlegetett „negatív fenségesség” olyan fogalmakban, mint „örök fájdalom”, „csillagtalan égbolt” vagy a „fájdalomtól legyőzött nép”, amelyeknek konkrét tartalma, határa (csúfsága) még nem válik egyértelműen körvonalazhatóvá. A látvány formátlanságának és erőszakosságának köszönhetően az Utazót egyszerre önti el a félelem és a csodálat. A konkretizálásra csak az alászállás során kerül sor, ahol már nemcsak a fájdalommal, annak hangjaival, hanem a fájdalmat elszenvedő személyekkel is találkozunk, és megismerhetjük kárhozathoz vezető bűneik történetét. E folyamat során a csúfság annak arányában ölt mind láthatóbb alakot, ahogy körről-körre, bugyorról-bugyorra haladunk lefelé.

A pokolból elsőként feltoluló hangok úgy jutnak el az Utazó fülébe, mintha valahonnan visszaverődnének: *risonavan per l'aere senza stelle*. Vagyis a hangok nem jutnak ki, minden visszafordul önmagába. Másrészről ide sem jut be semmi fény. Amikor Dante a negyedik ének végén elhagyja a Limbust, azt mondja: „*Io vegno ove non é che luca*”. Elindulok oda, ahol már nincs semmi fény. Ez jelenti majd az újabb határt: a megválthatatlanságba való teljes bezártság, erkölcsi szegregáció határát, ahol a jótól leválasztott rossz marad önmagára. A karakterek is ezt fogják tükrözni: túlzó szenvedélyeik foglyaiként állnak teljes egyoldalúságukban. A karak-

terek személyek, de személyiségük már csak szenvedélyeikben mutatkozik meg.

A természetes helyek arisztotelészi elvén alapuló gondolkodás számára semmi sem természetellenesebb, mint a határolatlan tér fogalma. A kozmosz mint rendezett, határolt tér és a természet sem valami végtelen, meghatározhatatlan energiacsomó, hanem az a hely, ahol az éppen ilyen vagy olyan élet születik és növekszik. A határolt terek hierarchiája építi fel az egész univerzumot, amelyek végeredményben az *egetet* (cieli) alkotják. Ebből következik, hogy minden csak a magának megfelelő helyen tud növekedni, és a rossz földbe vetett mag rossz gyümölcsöt fog hozni („Nem teremhet a jó fa rossz gyümölcsöt, sem a rossz fa jó gyümölcsöt.” Mt 7.18.), ahogy Jézus is utal rá példabeszédében. *„A hely úgy viszonyul tartalmához, mint annak formájához”*(DÖM 1965: 515), mondja Dante maga is a Can Grandénak írt levelében, kifejezve ezzel a különféle terek és a benne létezők szoros kapcsolatát.

Egy alapvetően mezőgazdasági társadalomban, ahol minden a környezeten, az időjáráson, az éghajlaton és a hozzá való alkalmazkodáson múlik, a hely kitüntetett szereppel bír. Természetes dolog, hogy nem lehet növényeket olyan helyen termesztetni, amelyek azon az éghajlaton nem maradnak meg. A középkori gondolkodásban a hely és a létező teleologikus összefüggése evidenciaként adott. Abban a Firenzében viszont, ahol a gazdasági tevékenység jelentős része függetlenné vált ettől a környezeti helyzettől, ez az eredeti viszony megbomlott, vagy legalább is – a hagyományos keresztény erkölcs szemszögéből – ekként lehetett érzékelni: a hipokriták, a csalók, a tolvajok mind-mind egy olyan helynek a „szülőttei”, akik ezt a természetes kapcsolatot vagy lerázták magukról, vagy egyszerűen kikerültek belőle. *Természetesen a bűnők önmagukban is hordozzák az erkölcsi negatívumot, de Dante mindezt az eredeti teleologikus cél „elvétségének” egységes*

*szempontja alá helyezi.* Joan Ferrante emeli ki, hogy mennyire fontosak Danténál a korabeli gazdasági életből vett fogalmak és jelzők, a piaci tevékenységgel összefüggő kifejezések, amelyeket ő szellemi értelműbe fordít át (Ferrante 1993: ch.06). Pontosan a gazdasági tevékenység az, amelyben a teleologikus célok határozottan kimutathatók. A lélek „eladása”, „árúvá” tétele az egyik legsúlyosabb következménye a féktelen hatalomváagnak, a személyek eltorzulásának és perverzálódásának, amelynek élén nem más, mint a Dante által nagy vehemenciával támadott egyházi intézmény, a pápaság áll, amely szintúgy kilépett a maga természetes helyéből, midőn a világi hatalom felé fordult.

A „kárhozott” (*dannati*) állapot maga is a rossz hely kifejeződése: a lélek nem ott van, ahol rendeltetésének megfelelően lennie kellene (Bianchi 1906: 23.). Hasonlóképpen szól Dante a Paradicsom VIII. énekének végén: *Sempre natura, se fortuna trova / discorde a sé, com' ogne altra semente / fuor di sua region, fa mala prova.* (Par. VIII.139-141. „A természet, ha a szerencse gyérül szolgálja, úgy csíráz csak, mint a magvak, ha körülöttük jó föld nem kövériül.”). A lélek és a lelki tulajdonságok maguk is úgy csíráznak és úgy bontakoznak ki, mint a növényi magvak: a rossz földben nem tud megszületni a lelki funkciókba öltöztetett szellemi lélek, az intellektus, hiszen nem fejlődhetnek ki azok a szervei, amelyekkel képes lenne az isteni lényeg befogadására. A pokol ebben az értelemben rossz „hely”: a sokaság, a zűrzavar és a soha nem nyugvó végtelen vágy által meghatározhatatlan állapot, amelyet az Istentől való totális elkülönültség jellemez. Ez azonban nem egyszerűen elhagyatottság, hanem terméketlenség is.

Az idő szintén e teleologikus egység része. Nem önállóan adott, hanem „mindennek megvan a maga ideje”. Az idő a mozgás maga, pillanatok szukcesszív egymásra következése, fejlődés. A pokol időbeli jellegzetessége az, hogy bár örökké

tart (*eterno duro*), de ennek ellenére az idő múlása nyomon nem követhető benne valamiféle külső jegyek alapján, amiért is inkább időtlenségről beszélhetünk. „A földön – írja Francesco Mazzoni – a fény és az árny váltakozása, az évszakok egymásra következése a béke érzését adja az embernek, az élet újrakezdésének bizonyosságát minden szünetet követően: itt az idő is eltöröltetett, *a lég örökké fekete (tinta) és változás nélküli (sanza tempo)*.” (Mazzoni 1967: comm. ad loc.) A reményre pedig ott van lehetőség, ahol változás van. A remény a változás lehetősége: a pokolban azért nincs semmi remény, mert nincs semmi változás (Buti 1858: 86). A pokol örökkévalósága tehát nem tartam, mert az idő nem nyomja rá bélyegét az eseményekre: mindig minden ugyanaz marad.

A pokol természetéhez tartozik sötétsége, félhomálya, s a fényvel szemben a világ sötét felét („*emisperio di tenebre*”, *Inf.* IV.69.) jelenti. A fény a teremtés szimbóluma. Az isteni világteremtés első mozzanata a világosság és a sötétség szétválásztása. A fény a korai keresztény és gnosztikus tanításokban is az isteni szellemet jelenti, a fensőbb világ kiadásának fizikai valóságát, amely világosságot hoz a sötétségbe. Minden mozgás a fény felé vagy a fény felől indul el, ami az embernek szintén egy ősi, alapvető tapasztalata. A fény a szellem „képe”, amely a csillagokon és az égitesteken keresztül kiterjeszti befolyását az evilági teremtményekre. A teleologikus összefüggés itt is fellelhető: minden létezőnek a fény a célja, és minél több fény befogadására törekszik. A pokolba, a Föld mélyére már nem hatol be Isten fénye, amely a *privatio boni* sajátos kifejezése és megjelenítése.

A neoplatonikus filozófiában a lét, az istenség allegóriája a fény (De Wulf 1909: 353.). Ha viszont a pokolban mindent az üdvözítő fény esszenciális hiányával értelmezhetünk, akkor lehet, hogy a pokol – kérdezi Frongia tanulmányának végén – maga is egy „*ontológiai abszurditás*”, azaz a nemlét tárgyiasítása

lenne (Frongia 1998: 41.). Ha bűn alapja az Istentől való távolság, a fény befogadására való képtelenség, akkor a tökéletes bűnösség állapota a tökéletes semmivel azonos. Ahogy az első zsoltár mondja: „...*bűnösök útja a semmibe vész*” (Zsolt. 1.6). Csakhogy a bűn mégis valami cselekvés, valami, ami a nem-cselekvő semlegesekhez képest valamilyen értelemben mégiscsak pozitívnak hat. A klasszikus meghatározás szellemében (a gonosz a jó hiánya) ez csak úgy lehetséges, ha a negációt egy még korábbi negáció előzi meg, amelyet Freccero így magyaráz: „Ez a negatív prediszpozíció pedig nem mozgás, hanem sokkal inkább egy olyan állapotnak, olyan szándéknak a felállítása, amely minden alá tartozó, belőle kiinduló cselekvést a gonosz színével fest be. A bűn tehát, mondhatjuk, a megsemmisülés inkarnációja” (Freccero 1986: 117.).

A bűn tehát cselekvés, de a halálnak és a megsemmisülésnek a cselekedete, amely feltételezi a bűn választásának kiindulópontját. Ez a pont az üdvözítő fénytől, az Istentől való elfordulást jelenti. Freccero és Frongia is arra törekszik, hogy egy magasabb nézőpontból megmentse a *privatio boni* elvét, és ne kelljen ontológiai státuszt adni a gonosznak, ahogy Dante sem akarta, ami meglátásunk szerint megfelel hitvédő szándékainak is a *dolciniánus* (szélsőségesen interpretált szegénység-eszme, amely ellentétének elpusztításába torkollt) vagy a *kathar* eretnekséggel szemben. A pokol természete ezek szerint nem önmagából, hanem a bűnből és a bűn természetéből fakad elsősorban, amely már magában hordozza a lét-hiányt, a semmit. A bűn a maga végletességében nem egyszerűen deformálja a lelket, hanem megszünteti. *Capaneus* nagyon is jól tudja, hogy a büntetés nem másban, mint magában a bűnben rejtezik (*Inf.* XIV.62-64.), így a pokol a bűn valósága lesz, a „hely”, amelyet a bűn tölt meg, és amelyet az isteni



igazságszolgáltatás ítelt el. Még hozzá nem rákövetkezően, hanem már az elkövetés pillanatában.

#### **4. Az értelem java (il ben dell'intelletto)**

A félelem, ahogy Salamon fentebb idézett (17.11.) bölcsességéből is kiviláglik, egy fontos és lényeges ponton találkozik annak elvesztésével, ami a pokolbéli kárhozott népet jellemzi. A kárhozott állapot egyik lényegi vonása, hogy a bűnösök elveszítették az értelem javát, vagyis az *(il) ben dell'intelletto* (*Inf.* III.18.). Ez a veszteség határozza meg azt az állapotot, amit a *perduta gente* felirata jelent a kapun, hiszen maguk is a veszteség állapotában vannak.

Az értelem javának, tökélyének elvesztése súlyos következményekkel jár: az emberi létállapot elvesztésével és feladásával, mert ez a faji státusz mindenekelőtt ennek birtoklásához kötődik. Vagyis az ember emberi voltát az értelem adja meg, mint ahogy az angyalvoltot a tiszta intelligencia, csak amíg az utóbbiaknál az értelem szeparált, addig az embernél testi érzékekhez kötött (Lansing-Barolini 2000: 38.).

Az értelem java az értelem tökéletessége, kimunkálása és használata, mivel az ember éppen értelme által kapja meg az állattól való elkülönöződés módját, *per quod homo differt a brutis* (Benvenuto 1855: 91). Ha az ember elveszíti értelmét, akkor maga is olyanná válik, mint az állatok, *sicome sono le bestie* (Jacopo della Lana). Az ember számára azonban ez a visszaváltozás, ez a visszalépés a bűnben ölt testet. Az értelem elvesztése tehát a bűn szinonimája is: Buti a pokol első énekéhez fűzött kommentárjában hozzáteszi, hogy „ameddig az ember bűnben van, addig nem ember” (Buti 1858: 25.). *Az ember állatisága tehát nem természetes ösztöneiben, hanem mindenekelőtt bűneiben ölt testet.* Ha valaha volt is a kereszténységen belül olyan irányzat, amely a természetet megvetette volna, akkor ez Danténál határozott ellenállására

talál: a természet nem önmagában, hanem a bűn által romlik meg.

Az arisztotelészi felfogást tekintve az értelem java annak kimunkálásában és végső célját tekintve az igazság megragadásában áll. Boccaccio hasonlóan magyarázza, hogy ez a *bene* az igazság maga, és a mi tökéletességünk pedig az igazságról való gondolkodásban van. Az igazság elgondolása és kimondása, annak rendszere pedig a tudomány, az ember értelmi tökéletességének csúcса, amely a tökéletes égi mozgás lenyomataként, mint *seconda perfezione* áll elő (Convivio II. 13.6.).

S valóban, a *Commedia* értelmezhető a tudomány allegóriájának (De Sanctis 1997: 114). Az igazság ismerete azonban önmagában még nem vezet boldogsághoz. A negyedik énekben felhangzó végtelen sóhajok is éppen ezt idézik (*Inf.* IV.26-27.). Azt az állapotot, amely nem volt képes eljutni az igazság ismeretétől Isten ismeretéig és a végső boldogsáig, úgyhogy örök beteljesületlen vágyakozásuk sóhaja tölti be a leget. Az értelmi erények kimunkálása és kifejesztése Danténál – Platónhoz kapcsolódva – nem csupán az igazsághoz, hanem magához Istenhez vezetnek el. Benvenuto maga is elmondja, hogy az értelem nem csak megkülönböztet minket az állatoktól, de hasonlónak is tesz Istenhez (*similatur Deo*).

Azonban az olyan fogalmakkal, mint az Ész, értelem, intellektus óvatosan kell bánni. A skolasztikában *Boethius De Sancta Trinitate* (A szentháromságról) című értekezésére alapozva a megismerés egyes területeihez más és más értelmi tevékenységeket rendeltek. A természettudományok az ész és értelem (*ratio, disciplina*) használatán alapulnak, az isteni tudomány pedig az *intellektuson*. Értelem ez is, csakhogy sajátos, amely fogalmilag nem választható le a változó anyagi világtól, de aktuálisan absztrahálható belőle. Ennek az értelemnek a bizonyítási alapja „Isten léte”, ahogy a matema-

tikában is léteznek bizonyos evidenciák, tanítja Szent Tamás (Aquinas 1993: 4.). Az értelem javának elvesztése tehát a gondolkodás egy egész területének elvesztését jelenti, azt tehát, ami egyáltalán képessé tehet a boldogság örök forrásának megtalálására. A keresztény értelem megőrzi az igazság absztrakt felfogását, de azt fogalmilag elválaszthatatlannak tekint a teremtett világtól és teremtőjétől, vagyis az igazság végső tartalmában nem más, mint Isten megismerése. A XVI. századi kommentátor *Bernardo Daniello*, Platónra utalva így ír: „...secondo Platone [l'intelletto] consiste non in solamente conoscerlo, ma in grandemente amarlo. Il bene dell'intelletto adunque non è altro, che lo conoscimento di Dio.” [„...Platón szerint az értelem nem csupán megismerésében, hanem kiváltképpen szeretetében áll. Az értelem java tehát nem más, mint Isten megismerése”

(Daniello, comm. ad loc., <http://dante.dartmouth.edu>)]

A filozófiához, az igazság keresésének legmagasabb rendű formájához nélkülözhetetlen tehát a szeretet, amely szűkebb értelemben a tárgyhoz való odaadó viszonyt (figyelmet), tágabb értelemben magát Istent (mint az igazság forrását) jelenti. Ezért mondható, hogy a végső igazság Istenben van, azaz az igazságnak Isten a forrása. Isten látása tehát az abszolút igazság megpillantása is egyúttal. A középkori gondolkodás az igazságot léttel és aktualitással ruhazza föl (Gilson 2000: 380-381), amelyből az igazságot kereső, kutató emberi értelemre vonatkozóan az következik, hogy az emberi értelem fölött - mivel „az ok nem adhatja azt, amiye nincs” - egy végtelen isteni értelem van, amely az ember világosságának forrása.

A keresztény filozófia döntő állítása, hogy az igazság és Isten feltételezik egymást: Isten nélkül nem lehetséges az igazság (a jó), a világ pedig, amelyben nincs igazság, nem lehet Isten teremtette világ, mert nem lehet jó. A jó feltételezi a

létet, az pedig az igazságot, amely nélkül az előbbi sem lehetséges. Ez a „logikai hármasság” véleményem szerint a *ben dell’intelletto* dantei fogalmának is megfelel, amely szerint az evangélium valóban az emberi értelem legmagasabb szillogizmusaként érvényesül (*Par.* XXIV.94-95.).

### **5. Nyelv és valóság: az ének stilisztikai problémái**

A harmadik ének körül komoly viták keletkeztek abban a tekintetben, hogy egyáltalán mennyiben szerves része a műnek, mennyiben képvisel még egyfajta keresést az elbeszélői reprezentáció lehetőségeit és módjait illetően, mennyiben tekinthető a *commedia in fieri* „túlélő” részének és tanúságának. Ezzel összefüggésben a legnegatívabb véleményt Natalino Sapegno fogalmazta meg, aki szerint az egész ének a „maga természetes módján szigetelődik el” a megelőző és a rákövetkező énekektől. Hiányzik a tematikai egység, „a központi motívum, amely körül összegyűlnek, és amelyben egyenként értelmet nyernek a képzetgazdag szöveg teremtette epizódok és jelenetek” (Sapegno 1971: 54.). Természetesen nemcsak a harmadik énekről van szó, hanem, Sapegno szerint, általánosabb megközelítésben a *Commedia* első hét éneke még az útkeresés és a felépítés kialakításának jegyében zajlott, amit a nyolcadik ének sajátos kezdete is igazolni látszik: *io dico seguitando...*(„folytatván mondandóm...” *Inf.* VIII.1), hozzáátéve, hogy nagyon nehéz lenne nem észrevenni egy oldottabb és tisztább stílus jelenlétét a nyolcadik énektől kezdődően. Mark Musa is utal kezdeti bizonytalanságokra, mindenekelőtt a *contrapassonak* a harmadik énekben még nem teljesen kikristályosodott használatára (Musa 2004: 39.).

Güntert Girardira alapozva cáfolja ezeket az ellenvetéseket, aki ezt az éneket „a Pokol legegységesebb énekei közül az egyik legszebbnek” tekinti, ahol *a szervező elem nem értelmi, hanem sokkal inkább tonális, érzelmi és pszichikai jellegű.* Persze

nem csak ez alapozza meg a harmadik ének egységét, hanem a pokol egészének előzetes felmutatása.

Az ének stílusában kétségtelenül eltér az első két ének sokkal inkább lírai tónusú hangvételétől, amelyben egyes értelmezők a különféle stílusok (narráció, líra) ötvözetét vagy ennek kísérletét vélik felfedezni (Simonelli 1993: 94.). Ezek a problémák talán azért is jelenhettek meg ilyen élesen, mivel itt két látásmód feszül egymásnak: az Utazóé és a Költőé. Az utazó látja és elmeséli tapasztalatait, a költő megérti ezeket, és az elmondottakat, az elbeszélteket egy olyan formába ülteti, amely a nyelvet áttemeli a pusztán érzéki tapasztalhatóság leírásának eszközéből egy olyan közvetítő szerepbe, amely az olvasót kényszeríti, hogy a felszínről a jelentés mélyebb rétegeibe hatoljon (Ferrante 1993: ch.06). Ezzel pedig éppen azt mondhatjuk, hogy maga az elbeszélés formája az, ami költői lesz és ami így további értelmezési lehetőségekkel gazdagíthatja a művet.

Pusztán esztétikai szempontból az említett kettős játék – az Utazó és a Költő között – mindig is megőrzi azt a távolságot, amely révén a legcsúfabb is a költészet tárgyává tehető. E kettős viszonyban vagy játékban megmarad a méltóság lehetősége, megmarad a sajnálkozásé, a szájalomé, amely megmenti a lírai hangot. A költő Dante – írja Giacalone – „minden elátkozott lélek számára megőrzi az emberi méltóságot, amely sajátjuk volt, még ha éppen ez okozta elkárkozásukat is” (Giacalone 1997: 8.). Ez a fajta megőrzés, amely a szerző és az utazó különbségében válik lehetségessé, már önmagában lehetőséget ad a pokol megéneklésére.

A nyelv legfontosabb funkciója a valóság reprezentálása, úgy, abban a mivoltában, ahogy az számunkra adott. Erre mutat rá *Teodolinda Barolini* a Pokol XVIII. énekével kapcsolatban, aki szerint a dantei stílus alapvető jegye, hogy a nyelvnek a hely sajátosságait kell tükröznie, azaz a nyelv nem külön-

bözhözhet a valóságtól. „A metapoétikai nyelvnek ez a nagy zuhanása a dantei decorum alapvető elvét világitja meg: a nyelvnek nem szabad különböznie a valóságtól. Ami stilisztikailag a legmegfelelőbb („come si con verrebbe al tristo loco”), az illeszkedik a legjobban a megjelenített realitáshoz, „sí che dal fatto il dir non sia diverso.” (Barolini 1992: 93.) A nyelvi stílusok aszerint alakulnak, hogy milyen valóságot kell megformálniuk. A kárhozottak nyelve maga is szörnyű (*orribili favelle*), igazodik a pokoli hely természetéhez, azaz a nyelven keresztül továbbra is kifejezésre jut a szó teremtő ereje, amely létrehozza az elkárhozottak valós világát. Egy kettős játék bontakozik ki: a nyelv azzal, hogy megnevezi, meg is teremti a valóságot, amely azonban visszahat a nyelvre magára. Ez utóbbit, nyelv és valóság kapcsolatát mindenképpen egyben láthatjuk az embernek azzal a köztes természetével („*homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium*” *Mon. III.15.3*), amelyről Dante a *Monarchiában* is ír, és amely egész lényünket jellemzi. A nyelv az ember „egyszerre érzéki és szellemi természetével függ össze”. (Kelemen 2002: 107.). A nyelv tehát olyan jeleknek a halmaza, amelyek az embernek e komplex valóságát, romolhatatlan és romlandó természetét is tükrözik.

Nyelv és valóság dinamikus kapcsolatában bontakozik ki az a világ-egész, amely itt a művön keresztül megjelenik. A gondolkodás sem más, mint ennek a viszonynak a nyelv általi leképezése, azaz csak annak mentén lehetséges, hogy ez a viszony nem statikus: a nyelv teremtő ereje az isteni *Ige* folyamatos testté válásának (*Jn 1. 14*) felel meg, ami által a gondolt gondolat része a teremtő folyamatnak. Tudjuk, hogy Dante „tercinákban” hozta napvilágra saját gondolatait, vagyis ez volt gondolkodásának igazi formája (Bán 1988: 115.); ebben a formában reprezentálhatta a legtökéletesebben azt a valóságot, amely éppen e dinamizmusa miatt folytonosan alakul és változik, miközben új és új értékeket és jelentéstartalmakat fűz

hozzá. A dantei mű „mélységének” ez az egyik alapja: a nyelv sajátos, teremtő képességének kiaknázása és költői formában való megjelenítése. Ezért képes minden kornak új arcot mutatni, mert maga is úgy jelent meg, mint a világ formája.

A nyelv és a valóság kapcsolata mutatja, hogy e „túlvilágnak” valójában minden egyes eleme itt, a jelen világába, vagy legalább is az időnek ebbe a rétegébe mélyesztí gyökerét. Gondoljunk csak a XIV. énekben megjelenő Capaneusra, aki éppen így kezdi mondandóját: „ami élön voltam, az vagyok holtan” (*Inf.* XIV.52). Luperini pedig éppen ezt mondja Dante pokol-képeről: „...a Pokol a Dante-korabeli társadalom képe: egy gőgös, fösvény és irigy társadalomé. Nézzük csak meg a bűnösök különféle kategóriáit: bűnözők, árulók, tolvajok, uzsorások, hipokriták, kerítők, korrumpáltak, szimóniakusok, csalók... A földi város sokkal inkább hasonlít az ördög, semmint az ég városához” (Cataldi-Luperini 1989: XIX.).

A valóságban elkövetett tettek és a túlvilági büntetések szoros kölcsönös viszonyban állnak egymással, aminek határozottan transzcendentális jelentése van. Danténál azonban sokkal inkább morális és nem teológiai kérdésről van szó, azaz ez a jelentés inkább immanens, vagyis az emberiség egészére, a vele kapcsolatos etikai és politikai felelősségre utal. Természetes, hogy megjelenik mellette a teológiai értelmezés, de nem ez az elsődleges. Az, hogy ebben a földi világban már a túlvilágot is éljük, felelőssé tesz bennünket a világért: ezért lehetséges a felelősség, és ezért van transzcendens irányultsága is. A büntetés már ott van az elkövetett bűnben, még ha az érzékek közvetlenül nem is fogják azt föl: az egyéni érdekek mentén széteső társadalom, a gyűlölet kölcsönös szövődése már önmagában a legsúlyosabb büntetést jelentik minden egyes résztvevő egyed és az ember társadalma számára.

A nyelv ennek „evilági-túlvilági” látásnak fontos „szervét” képezi, amelynek révén kitégíthatók a szűkebben értelmezett

valóság határai. Az ének 21. sorában leírt *segrete cose* ezért nem titkos, rejtélyes dolgokat jelent, hanem olyanokat, amelyek az élők előtt el vannak zárva. A dantei kifejezés latin *secerno, secernere* (*elválog, levág*) igéből ered, amely jól jellemzi a földi lét és a túlvilág viszonyát, azaz nem két világ szembeállításáról van szó, hanem dimenzionális különbségről: az érzékek úgy működnek, mint egy olló, egyszerűen lenyisszantják a valóságról az általuk befogadhatatlan jelenségeket. Az isteni világrend az ember felől nézve éppen ezért lehet rejtőzködő. A különbség és nem a szándék a titokzatosság forrása, ami azt is jelenti, hogy a nyelv valamilyen módon mégis csak megragadhatja e titokzatosság forrását, ha a dimenzionális különbséget képes felfedni.

A dantei nyelvhasználat hasonlít a jézusi és a prófétai parabolák szerkezetére: a valóság elemei (mitológia, fizika, politika stb.) építik fel a „túlvilágot”, amelynek minden egyes díszlete a tettekből fakadó elkárhozás vagy üdvösség allegorikus képe. A jézusi nyelvezet is a korabeli zsidóság problémáit és környező világát használja fel a végső dimenziók ábrázolásához. A valóság elemei, tárgyai, tettei, még a legbanálisabbak is, mintegy magukba szippantják az allegorikus funkciót, megszemenőig kitérítve határaikat. Igazolhatja ezt a *confessio ágostoni* mintaképe alkalmazása, amely a személyes hitvallást üdvtörténeti dimenzióvá és mindenki által követhető példázattá szeretné kitéríteni (Freccero 1986: 4-8.).

Ebben az értelemben a megjelenítés egész kérdése más alakot ölt. A struktúrát és az elrendezést magának az olvasónak kell újrateremtenie, amely az utazás későbbi tartalmának függvényében is változhat. Elfogadjuk tehát Güntert érvelését, hogy az ének „logikusan összefűzött és strukturált sorrendiséget” alkot a drámai ritmus növekedését szolgálva, és éppen ez a növekedés az, ami a logikát itt sajátos módon érvényessé teszi. De hangsúlyoznunk kell, hogy ez csupán egyik olvasata



a struktúrának, amely éppen azért lehet igaz, mert az egésznek a rendjét tükrözi. A nyers realizmus és drámaiság, ami Dante énekét alapvetően elkülöníti a vergiliusi mintától, lendíti egyébként folyamatosan tovább e túlvilági úton, hiszen olyan feszültséget teremt, ami az ének metanyelvi szintjén is megjelenik a rengeteg érzéki hatásban. A sok kép okán szinte lehetetlenné válik a túlságosan hosszanti elidőzés egyiknél-másiknál: a továbblépés kényszere szinte beépült a szövegbe, ahogy érezzük azt az erős vonzást, amely a kárhozottakat bűnhődésük forrásáig viszi, hajtja.

Szokás a harmadik énekét a leginkább vergiliusi éneknek tekinteni, ahol helyenként szövegszerűen ismétlődnek meg az Aeneis sorai. Mindenekelőtt a mű VI. énekéről van szó, ahol Aeneas leereszkedik az alvilágba, hogy halott apjával találkozhasson. Richard Lansing „a vergiliusi túlvilági mechanizmus nyílt adaptációjáról” beszél (Lansing 2003: 48.), de ennek az adaptációnak nagyon is fontos és lényeges jelentése van az ókort is magába foglaló kereszténység megértésében. Dante a maga utazását, amelynek politikai üzenete letagadhatatlan, ugyanúgy a pogány világ adományaként tekinti, mint ahogy a keresztény világ önmagát a római birodalom politikai és társadalmi rendjének örököseként és letéteményeseként tudja. Ezzel együtt (a vergiliusi minta használatával) *nemcsak feleleveníti az impérium dicsőségét és nagyságát, hanem mintegy hozzá is illeszti azt az isteni igazságosság fájához*. Az egész antikvitás lépett be ezzel az üdvtörténet egyetemes rendjébe, amelyet Dante „adott vissza” a pogányságnak az irodalmi hagyományon keresztül.

A pokolnak tehát nemcsak evidenciája volt Aeneas utazása, hanem a római eredet allegorikus értelmezése is szerepet játszott benne. A katolikus univerzumban ugyanis az egész világ, térben és időben az isteni gondviselés része, tehát a pogány világ is az, amelynek jeles képviselői egyfajta „nem

tudatos kinyilvánítói voltak a keresztényi és egyetemes erkölcsi igazságoknak”(Giacalone 1997: 16). Dante a keresztény kultúrát egyértelműen az antik világ betetőzésének tekintette, s az egész görög-római filozófiát a kegyelem befogadásának előkészületeként értette meg, hiszen a bölcsesség szeretetében már ott van a világot teremtő szeretet „ereje”, noha az üdvtörténeti dimenziót az antikvitás nem fedezte fel, pontosabban az zárva maradt előle.

## 6. A morál kívülálló

A harmadik énekben megjelenő, a *Commedia* egészében elsőként büntetett furcsa „had” a gyáváké és a közönyösöké. A megérdemelt büntetésük azonban éppen a nem-tettből, az erkölcsi „semlegességükből” fakad, amely a szeretettel szemben, de a konkrét bűnökön innen határozható meg. A dantei túlvilágot az evilági tettek definiálják, tehát a nem-cselekvés nem mentesít a bűn terhe alól. Az itt lévő közönyösök egy tömegben mutatkoznak a semleges angyalokkal (az egyetlen hely a Színházban ahol angyalok és emberek együtt vannak, mert ebben az egy dologban képesek ugyanarra a szintre kerülni).

Az angyalokról tudjuk azonban, hogy a korabeli teológiában ők a mozgató intelligenciák. A semlegesek azonban éppen a mozgató intelligencia e kettős elvét látszanak tagadni: a mozgatást (cselekvést) és az intelligencia forrását (Istent).

Ezen angyalok semlegessége mögött azonban mégis valamiféle bűn lepleződik le, még ha nincs is definiálva. Velük kapcsolatban Buti azt írja, hogy „magukban álltak abban a viszályban, amely megteremtésüket követően Lucifert Isten elleni lázadásra bírta” (Buti 1858: 83.). Ha Isten határozott hitet és szeretetet kíván az embertől, akkor milyen „erős” ez a kívánalom az angyalok részéről? Természetesen nem arról van szó, hogy ezek az angyalok a maguk egyszerűségében önzőek

lettek volna és csak magukra gondoltak volna, hanem az egész morális viszonyrendszeren maradtak kívül, ami alapján nem lehetséges a cselekedetek jóként vagy rosszként történő megítélése. Ezen angyalok „vétké” tehát az, hogy nem hozzák létre a morális univerzumot, és ebben az értelemben maradnak semlegesek. Azaz semlegességük nem önmagában rossz valami (nyilvánvaló, hogy Dante nem is a fogalmat ítéli el), hanem mert *egy öncsaláson alapul, amely azt hiteti el velük, hogy tökéletesek, ennél fogva nem is gyógyulhatnak meg.* A bűnös, aki felismerte bűnét és a bűn lényegét, vagyis, hogy azzal rosszat tett a közösségnek, alapvetően közelebb van a megigazuláshoz, mint azok a langyosak, akik e hamis kép miatt egy lépést sem tesznek az üdvösség felé vezető úton előre.

Az angyalokkal kapcsolatos bűn lényegét John Freccero kimerítően elemezte a *per sé f(u)oro* tartalmán keresztül. Eszerint a morális választás két tényezőből áll: az elsőben az Istenhez való viszonyunkat határozzuk meg, míg a másodikban ennek megfelelő módon cselekszünk. A két lépés igazából nem is választható el egymástól: a cselekedetek nélküli hit halott, míg a hit nélküli cselekvés esztelen. *„Látjátok tehát, hogy cselekedetekből igazul meg az ember, és nem csupán a hit által” (Jakab levele, 2. 24).* Nem lehetséges azonban a jót megtenni anélkül, hogy az Istenhez (a szeretethez) való viszonyt ne határoznánk meg, azaz a mozgás elindítójaként ne lenne jelen. A dantei kozmoszban minden mozgást a szeretet indít el, így teljesen abszurd a szeretettől való mozdulatlanság állapota. A semleges angyalok ugyanakkor mégis csak ezt „mozdulatlaniságot” képviselik. Úgy tűnik azonban, hogy a választás maga egy sokkal elemibb választáson nyugszik. Ez pedig éppen az a kérdés, amely az Istenhez való viszonyt érinti: „Az első esetben a helyzet magában foglalja az Istenre irányuló tekintetet. Másodszor pedig a racionális teremtmény ennek a helyzetnek a keretein belül cselekszik. Az ezt

megelőző állapot vagy eltávolodás Istentől, vagy megtérés Hozzá, amely két határozottan különböző erkölcsi univerzumot hoz létre: egyet az üdvösségnek és egyet az elkárkozásnak. A következő momentum, a milliárdnyi lehetséges dolgok egyikének választása, meghatározza a bűnösség vagy a kegyelem fokát mind a két lehetséges univerzumon belül” (Freccero 1986: 117.).

Ez azt is jelenti, hogy nem három csoportról lesz szó (lázadók, bűnösök és a közönyösök), hanem kettőről, mivel a „semlegességnek” és a bűn elkövetésének fundamentuma ugyanaz: az Istentől való eltávolodás, amely vagy megmarad ebben az állapotban vagy a bűn elkövetése felé visz. S a „semlegesek” bár konkrét bűnt nem követtek el, de létrehozták a bűn állapotát. *Cristoforo Landino* kommentárja egyébként meglehetősen hasonló érvelést tartalmaz: ő is a szeretettel szemben elkövetett bűnt tekinti a közönyösség és a tényleges bűnösség fundamentumának, kiinduló alapjának. „A gyávák hidegek, mert szeretet nélkül vannak, amely az egyetlen dolog, ami az embereket cselekvésre hevíti. Ezért is nevezik a költők a szeretetet lángnak, *hinc illud est mollis flamma medullas et uritur infelix Dido* (ez, melynek érzéki lángja gyulladt meg szívében és hevítette szerelemre a boldogtalan Didót). S mivel a szeretet a tevékenység princípiuma, ezért az angyalok hierarchiájának első rendjébe a Szeráfok tartoznak, akiknek a neve hevületet és szeretetet jelent. S ez a magasból azokra helyekre árad és terjed ki jobban, amelyek a leginkább befogadják és igénylik. Elegendő arra gondolnunk, hogy a szeretet valamennyi cselekedetünk alapelve. De ahogy Platón a Lakomában leírta, kétfajta szeretet van, két Vénusz, egy égi és egy földi. Az ég az égi dolgok szeretete felé vonz bennünket, amelyből lelkünkben megszületik az erény, a cselekvés és a gondolkodás. A föld az esendő földi dolgokért gyújt lángra bennünket, amelyből a rossz szenvedélyek, önmagunk és Isten

nem ismerete erednek bennünk. S mondhatjuk, hogy ez a miértje az emberek közötti generációknak. Az elsők, akik szeretet nélkül vannak, s nem cselekszenek se jót, se rosszat. A második kategória a földi dolgokat szereti, s rosszat tesz. A harmadik az égi dolgokért lánghol, és cselekszi erény szerint a jót. Ebből a háromból az első kettő bűnös, mert nemcsak rosszat tenni bűn, hanem – bár kisebb mértékben – nem erényesen cselekedni is az. Mivel mi úgy lépünk az életbe, hogy racionális lények vagyunk, és Isten azoknak teremtetett bennünket, mint Salamon mondja. Vagyis kezünkben van a döntés joga, azaz szabad akarattal bírunk, hogy azzal cselekedhessünk a társadalmi és a polgári életben mint Márta, vagy elmerüljünk a szemlélődésben mint Mária, elérendő az örök boldogságot. Így bizonyára nagy bűnt követünk el, ha nem használjuk az értelem eszközét, amellyel az örök életre tesszük képessé magunkat. *Nem elég tehát tartózkodni a rossztól, hanem meg is kell tenni a jót.* " (Cristoforo Landino 1481: commento ad loc.).

A „semleges angyalok” bűnét hordozzák azok a humán lelkek is, „kik dicséret és gyalázat nélkül éltek”, azaz nem hozták létre a jó és a rossz meghatározásához nélkülözhetetlen morális univerzumot, s megmaradtak az Istentől való távolság langyos állapotában. Vergilius hozzáteszi, hogy itt a pokol mélyében már irigyelnek minden más sorsot (mert felismerték a sorsválasztás elhalasztásának következményeit), és reményük sincs a halálra (mert életüket nem „cserélték be” az alapvető erkölcsi döntésre jó és rossz között). Ez a csere az objektív halhatatlanság forrása, mintegy a létezés cél-oka, míg az ő esetükben nem halhatatlanságról, hanem egyszerűen a halandó folyamat soha véget nem éréséről van szó. Az ő halhatatlanságuk a „rossz halhatatlanság”, azaz semmit nem tesznek hozzá a világ „értékéhez”, hanem a jó soha meg nem cselekvésének távolságában maradnak meg örökre.

Az irigység a döntés elmulasztásának már helyre nem állítható lelki gyötrelme. Dante az irigységet az egyik legfőbb bűnnek tartja. S ha jól megnézzük, a paradicsomban az egyik elszántan tagadott és hiányzó tulajdonság éppen az irigység, hiszen az üdvözült lelkek annál boldogabbak, minél több boldog lelket tudhatnak maguk között. A más sorsra való irigység vágy nem más, mint a személyes sors elvetése és megtagadása. A gyávák azok, akik személyes sorsukat felvállalni nem merték, hanem rejtve maradtak bizonyos álcák és társadalmi vagy politikai elvárások mögött: nem magukat adták, hanem egy magukról kialakított képet próbáltak létrehozni. A halál lehetetlensége ugyanebből adódik: mivel nincs személyes elkötelezettség, nincs minek lezáródnia és befejeződnie sem. Ezek a lelkek, írja Mark Musa, valójában nem képesek eldönteni, hogy élni szeretnének-e vagy halni inkább, ami azt jelenti, hogy életüknek képtelenek voltak egy határozott irányt adni, olyat, amely a testet fokozatosan becsereéli a lélek halhatatlanságának értékeire (Musa 2004: 37.). Ők megmaradnak ebben a kettősségben, és nem tudják eldönteni, hogy mit tegyenek: evilági javakért küzdenek vagy lelkük üdvösségért? Ebből a szempontból még a pokol determináltsága is felülmúlja őket.

Az ókor és a keresztény korszak közötti folytonosságot megtartva persze elképzelhető, hogy Danténak szüksége van egy olyan „helyre” a pokolban, ahol az ókor bölcseit elhelyezheti anélkül, hogy a büntetés terhét indokolatlanul rájuk kellene raknia, sőt, ahol az észnek a fölénye egyértelműen érvényre jut a szenvedélyeknek való alávetettséggel szemben. Ebben a felosztásban a gyávasággal szemközt a Limbus lakói még „dicsőbökké” válnak, valamiféle „igazolást” nyernek a morális rendben elfoglalt helyükről. Güntert Girardi alapján maga is felhívja a figyelmet a III. és a IV. ének összefüggésére, amely szerint az *Antiinferno* és a *Limbus* egyfajta antitézist

alkotnak, és nem lehetetlen az sem, hogy éppen a Limbusban lévőek nemessége hívta életre az Antiinferno névtelenjeinek tömegét. „Sapegnonak ellentmondva, mint láttuk, aki teljesen elszigeteltnek tekinti a harmadik éneket, Girardi éppen a negyedik énekkel kapcsolja egybe, mivel együtt alkotják az Acheron előtti és az Acheron utáni részen, de még a pokol sötét mélységén innen azt a kapun túli marginális teret, amelyet Antiinfernónak és Limbusnak neveznek.”(Güntert 2000: 52.) Güntert ezen kívül hozzáteszi, hogy nyilvánvalóan koncepcionális ellentét van a 'gyávák' és a 'nemesek' között, pontosabban a *Convivio* nemesség-fogalma között, amelynek fő összetevője és vezérlője az ész és az értelem.

Vergilius ezt követően kifejti az itt lévőek bűnének lényegét, amelyet a halál reménytelenségével (azaz a totális megsemmisülést vágnak a büntetés eszközévé vált „túlvilági” létük helyett), életük vakságával és a más sorsra irányuló irigy vággyal ír le. A világ is elfeledte hírüket, és olyan alacsony fokán álltak a létezésnek (tulajdonképpen csak az emberiség létszámát gyarapították), hogy Vergilius egyenesen ezt mondja az Utazónak: kár az utazás (az üdvösség felé való haladás) drága idejét rájuk pazarolni, tovább kell menni (vö. *Inf.* XXX.130-148.).

A következő sorokban (64-69.) a *contrapasso* elve alapján Dante a büntetésüket mutatja meg. Véresre kapart arcuk morális értelemben vett felismerhetetlenségüket és személytelenségüket, valamint a megsemmisülés kínzó, de soha el nem érhető vágyát mutatja. A rovarok képviselik a hiányzó benső ösztönzést és az akaratot, így külsővé válva, kényszerítik őket valamiféle mozgásra és haladásra, bár legszívesebben egyhelyben állnának. A férgek pedig önképüket jelentik, míg kiserkenő vérük hiábavalóságukat, azt az állapotot, amelyben pusztá fizikai létüket képtelenek voltak „meghaladni”.

Felvetődhet egy kérdés azzal kapcsolatban, hogy milyen lelkek állnak a zászló mögött és milyen lelkek az Acheron partján? Vergilius erőteljes figyelmeztetése Dante felé, hogy nézze meg őket, majd ugyanazzal a mozdulattal menjen is tovább, kifejezi a törést. Az Acheron partján gyülekező lelkek már a bűnösök hadát jelenítik meg, míg a zászló alatt azok vonulnak, akik „férgék” (*vermi*) maradtak, és nem született belőlük „angyali pillangó” (*angelica farfalla*). (Purg. X.125.) S nem azt látjuk, hogy kínjukból *contrapasso per analogia* éppen a férgék táplálkoznak? A szenvedés és az emberi szabadság között szoros korreláció van, és az egyik értelmezi a másikat. „Az embernek szabad viszonya csak akkor lehet szenvedése-éhez” – mondja Ancsel Éva –, „ha azok nem véletlen szenvedések, hanem szuverén módon választott és véghezvitt tettekből származnak, s ennyiben értelmesek.” (Ancsel 1983: 221.) Itt maga a szenvedés az, ami értelmetlen és hiábavaló.

Ekkor egy másik jelenség kelti fel az Utazó figyelmét, nevezetesen egy zászló, amely szünet nélkül leng ide-oda és körbe-körbe. A zászlónak semmilyen feliratát, színét, jelképét nem ismerjük, gyaníthatóan nincs is neki. A közömbösséget és a sehova sem tartozást szimbolizálja, amelyet ezeknek az embereknek most követniük kell. Igen nagy számú emberhad halad (rendkívül lassan, rovaroktól gyötörve) a zászló mögött, amelynek méretét Dante azzal a klasszikus toposszal jellemzi, amely a halálnak áldozatul esett emberek sokaságáról szól (57. sor). Az emberiség jelentős része nem vesz részt az emberi világot formáló morális döntések meghozatalában, létüket a szabványosság és a benső meghatározatlanság jellemzi, meghúzódás a társadalmi álcák mögött. Dante azonban biztosítja olvasóját afelől, hogy ezzel szembesülve maga már nem fog ebbe a kategóriába tartozni.

Elég kínzó az a gondolat, hogy a gyávák közé kellene besorolnunk az emberiség jelentős százalékát. Sapegno ellenvetése



szerint Dante viszont összekeveri a „gyávaságot” a „középszerűséggel” (Sapegno 1971: 70.). Ez ellen azt vethetjük, hogy az *ignavi* dantei fogalmában nem a véges dolgokhoz, hanem a végtelen Istenhez való viszony a döntő, még akkor is, ha a „középszerűségben” gyakrabban lepleződik le az előbbi.

A közönyösséget a jó hiánya definiálja, ami elválasztja őket minden más pozitív meghatározástól, amiben egyébként a „kívülmaradás” meghatározható lenne. Minthogy az életben jelenlétük a hiánnyal írható le, úgy a hiány jelzi jelenlétüket a pokolban is. Ha azonban feltesszük, hogy az ember szabadság maga folyamatos döntési kényszer jó és rossz között (morális felelősség), akkor ebben az értelemben a nem-döntés is döntésnek minősül. De valójában hány ember képes élete során abszolút módon dönteni? Valljuk meg, ez elég lehetetlennek tűnik, de az erkölcsi felelősséget nagyon is feléleszti annak tudata vagy képzelete, hogy a névtelenek tömege elnyeléssel fenyegeti megvezett szubjektivitásunkat.

## 7. A nagy lemondó

Az Utazó felismer néhányat az árnyak közül (itt már egyre határozottabban jelenik meg a látás), például azét a férfiét, aki a nagy lemondást tette. A kommentárok nagy részére és a *Commedia* más helyeire, valamint a történeti utalásokra alapozva nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy a nagy lemondó árnya *Celesztin* pápát rejti. Az Utazó itt érti meg teljes világossággal, hogy a kárhozottaknak ezt a csoportját pontosan kik is alkotják, akik se Istennek, se ellenségeinek nem kedvesek.

A kritika elég nagy teret szentel annak a „rejtélynek”, hogy ki is áll a nagy lemondó mögött. A legkézenfekvőbbnek V. Celesztint (eredeti nevén Pietro da Murronét) tekintik az árny mögötti alaknak, de megemlítették itt már Ézsaut, Giano della

Bellát (Dante kortársát, firenzei politikust), Pontius Pilatust, Julianust, Romolust (Buti), sőt Diocletianus császárt is. A probléma mindezekkel a nevekkal az, hogy egyáltalán nem meggyőzőek, míg Celesztinre van utalás a *Commedia* más helyén, jóllehet közvetlen bizonyítékkal ez sem szolgál az árny kilétét illetően.

A lemondó kiléte érdemben nem visz közelebb az ének megértéséhez, ellenben érdekes adalékkal szolgálhat az Utazó pszichikai, lelki állapotának feltárásához. Az ének elején a Vergilius szájából felhangzó szavak, amelyekben a gyávaság és a kétely feladására figyelmeztet, viszonyba állítható a nagy lemondó alakjával. S bárki legyen is az, az Utazó nem eshet abba a hibába, hogy a kishitűség és a félelem legyőzze és eltaszítsa a neki kiszabott úttól. A kishitűség az az állapot, amely az embert eltérítheti attól, hogy az erejéhez méltó jót megcselekedje. Aquinói Tamás szerint: „...a kishitűség eltéríti az embert attól, ami valódi erejével arányban állna”, tehát szembefordítja természetes hajlamával, ami Istentől jön. „Tehát, amiért az önteltség bűn, a kishitűség is az” (Aquinói Tamás 1947: II,2,133-1.).

Tény hogy, rendkívüli érzelmi felindulás kíséri az árny felismerését. Ez azt jelzi, hogy nehéz lenne az árnyat egy általános fogalommal vagy egy térben és időben nagyon távoli személlyel beazonosítani. A modern értelmezések (pl. Padoan, Simonelli) mind Celesztint látják az árny mögött, amit az alábbi érvekkel támasztanak alá: a „láttam és felismertem” (*vidi e conobbi*) formula azonnali felismerést jelent, amely nem kell, hogy személyes ismeretséget is jelentsen szükségképpen. Brunone Bianchi azonban konkrét történeti bizonyítékkal szolgál, minthogy egy régi feljegyzésben szerepel, hogy egyesek látni vélték őt lemondását követően Firenzében megállni a San Gallo templomában 1294. decemberében. Hozzáteszi, hogy „amikor a költő e sorokat írta, Celesztin még

nem volt a köztisztelet része” (Bianchi 1906: 26.). A felismerést olyan a szövegben nem említett tárgyak és kellékek is vezethették (pl. pápai tiara stb.), amelyekkel az elkárhozottakat gyakorta ábrázolták abban a korban. Nagyon beszédes a Pokol XXVII. éneke, ahol Bonifác azt mondja: „...kezemben a kulcsok, melyekre elődömnök nem volt gondja.” (Inf. XXVII.104-105) Ez a sor elég egyértelmű utalás lehet Celesztinre, akit Dante bűnösnek lát Bonifác hatalomra juttatásában, így nyugodtan elhelyezhette őt az Antiinferno névtelenjeinek tömegében, noha a két sor közötti összefüggésre konkrét bizonyíték nincsen.

Persze az is lehet, hogy nem véletlenül maradt megnevezetlenül a személy kiléte és Dante szándékosan egy emblematikus figurát kívánt felmutatni, nem egy egyedi embert, hanem aki a gyávák egész hadát jellemzi (Sapegno 1971:77.). Frongia elképzeldhetőnek tartja, hogy itt a túlvilági Utazó a mű íróját látja viszont, utalva a II. ének azon helyére, ahol Dantét erős kétely fogja el műve befejezhetőségét illetően (Frongia 1998:43.). Kétségtelen, egy ilyen megpillantás valóban nagyon erős érzelmi hatást váltana ki, de aki végeredményben egyetért egy ilyen utazás kezdetével, miért is látná meg önmagát egy meg nem nevezett árnyban, vagyis nem elkezdni, hanem éppenséggel a befejezni és a végigvinni jelent igazi kihívást.

Sajátos véleményt fogalmazott meg Francesco Buti, aki a harmadik énekhez fűzött kommentárjának lábjegyzetében azt írta: „aki a nagy lemondást tette, azon Romulus Augustulust kell értenünk, akinek tettevel a római birodalom fensége is meghalt közöttünk” (Buti 1858:93.). Buti Dante konzekvens magatartására utal a római történelem értékelését illetően, összefüggésben a kommentátorok nagy bizonytalanságával és saját elkötelezettségével a szerzetesi visszavonultság iránt. Ha komolyan vesszük is, több bizonyíték erre sincs.

Természetesen pro és contra érvek sokasága hangzott már eddig is el. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy Dante egész természete a közjó iránti cselekvést mindig magasabbra helyezte az önérdéknél, még olyan esetekben is, ha az a cselekvőre nézve közvetlen kárral járt vagy járhatott. A szerzetesi elvonultságot és elhivatottságot (*vocazione d'eremita*), amelyre Petrarca is hivatkozik a *De vita solitaria*-ban, olyan formában nem lehet elfogadni, hogy a jóság potencialitását a megvalósulás (actualitas) alacsonyabb szintjére helyezze. A hatalomról való lemondás, ha a hatalomból egyébként jót tudnánk származtatni az alánk tartozókra, nem erény, hanem véték. Dante egész morálfilozófiájának lényege, hogy a jó csak megcselekedve jó (az egész túlvilági struktúra ezen nyugszik), amint ez az Első Mozgatóból és a szeretetből, mint mozgásból következik. Az erkölcs mindenekelőtt cselekvés.: „Nem az elméletre, – írja Dante a XIII. levélben a Commediáról – hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében meg az erkölcsi vonatkozásokról tárgyalunk is, az nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében”(DÖM 1965: 511.). Az erkölcsi cselekvés pedig mindig az adott lehetőségből maximálisan kibontakoztatható jóra törekszik.

### **8. Az Acheron partján: Kharón és az átkelő bűnösök**

Az Utazó – Vergilius intésére – a közönyösök és a gyávák jelentéktelenségét hangsúlyozva gyorsan elfordul tőlük, és tekintetét előre, az Acheron partjai felé veti (a szem már teljesen vagy részben akklimatizálódott a hely fényviszonyaihoz), ahol nagy tömeget vél felfedezni, akik sietősen kelnének át rajta. Az Utazó kéri Vergiliust, hogy szolgáljon magyarázattal az ottaniak kilétét illetően, amire a vezető leinti kíváncsiságát, hogy ha majd odaérnek, akkor sorra-rendre mindenről tudo-

mást fog szerezni. A további szótlanságnak ez is oka, amivel kezdetét veszi az ének harmadik szakasza (70-136.).

A szótlanság és az Utazó szégyene nemcsak Vergiliusnak az előbb látott közönyösökkel szembeni magatartását és ítéletét fejezi ki, hanem azt is, hogy *a Költő mindenekelőtt határozott erkölcsi állásfoglalásáról ismeretes ezzel szemben!* Az Utazó és Vergilius közötti játék, a sok lelki rezdülés és elmozdulás, amely kettejük viszonyában fellép, a Költő véleményének egyfajta formáját is jelenti.

Alighogy a parthoz érnek, máris jön feljűk a túlvilági révész, Kharón, aki az átkelő bűnösöknek időtlen idők óta mondott szavait kiáltja feljűk, amelyek az örök kárhozatot vetítik előre. Ez az intenzitás és gesztikuláció ugyanakkor a „figuratív invenciók erőteljes realizmusát” szolgálja. Alakjában azonban van valami groteszk vonás, sőt bizonyos szempontból a komikum felé hajlik az egész ábrázolás (Güntert 2000: 58-59.). Ez a fajta groteszk látásmód és komikum a pokol egészére vonatkozatható, ahol a bűnösökhöz hasonlóan a pokol démonjai is ugyanolyan egysíkúak, durvák és esztelenek. A démonok történetüket illetően immobilisek, minthogy annak híján vannak. Egyetlen feladatuk: a szenvedés és a szenvedés okozása. Az emberből alapvetően egyetlen részt testesítenek meg: a bűnt. Ahogy De Sanctis mondja, inkább fajt jelentenek, mintsem személyt: ők a legalacsonyabb fokozatai a szellemi létnek, ahol az értelem ösztönné és az akarat a vágy lelketlen követőjévé válik (De Sanctis 1997:134.).

A hajózás, az átkelés az egész mű egyik lényegi motívuma: a pokol híres Ulisses-énekében is találkozunk vele, de a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* szintén megjelenik, mint fő motívum (Sallay 2007:12.). Az átkelés a profán világból történik a szakralitás világába. Dante nagyon gyakran használ a tengerre, illetve a hajózásra vonatkozó motívumokat a lélek-

nek a létezés tengerén való utazásának allegóriájaként. Ez az utazás a lélek szakralizálása vagy elkárhozása.

Kharón gyors megjelenése mutatja, hogy a halált követően a lélek fölötti ítélet azonnal bekövetkezik: nincs halasztás vagy várakozás: a hajós rögvest ott van, hogy átvigye őket az örök büntetést jelentő túlpartra. A megbánásnak még az életben be kell következnie (ellentétben Montefeltro szavaival: *Inf.* XXVII. 118-119.), hogy az ítélet is halasztást nyerjen. Ezt egyébként nagyon jól mutatja a „*cosí sen vanno*” jelenideje (118-120.), ami nem azt jelenti, hogy ez éppen akkor történt így, amikor én, az utazó ott voltam, hanem így történik mindig. A költői leírásban használt jelen idő azt sugallja, hogy az átkelés minden napnak minden órájában megtörténik. Az elkárhozás éppen olyan folyamat részeként történik meg, mint a teremtés, csak-hogy itt „a pokol örökkévaló jelenének időtlenségébe” történik belépés. (Musa 2004: 45.) Röviden elmondja, hogy mi vár a bűnösökre, illetve mi az, amitől megfosztják magukat az elkövetett bűn által. A tűz, a sötétség és a fagy (jég), a pokol három fő fizikai jellemzője, egyben a szenvedésük forrása. Mindhárom elem alapvetően ellentétes az élettel.

Amikor Kharón észreveszi, hogy az Utazó élőként van az átkelő nyomorultak társaságában, egyszerűen távozásra szólítja fel, de ő nem mozdul. Erre Kharón mintha hangot váltana, szól: más úton és más kikötőn (utalás a Purgatóriumra) jön majd át a túlpartra az Utazó. Az Utazónak mondott szavak a Költő sorsát jelzik, aki nem itt fog átlépni az életből a halálba, hanem a Purgatórium folyóját (Tiberis) átszelő „könnyebb csónakon” (*Purg.* II.101). Kharón itt nem annyira szörnyként, mint inkább az isteni akarat végrehajtójaként jelenik meg, aki bölcsességével tudja jelezni az Isten által akart utat. Tragédiája vagy tragikomikuma abban rejlik, hogy mégiscsak alávettette az isteni akaratnak, akinek haragja bár kegyetlen félelmet kelt a bűnösökben, az visszavonhatatlanul kialszik az isteni

kegyelemtől övezett Utazóval szemben (Giacalone 1997: comm. ad loc.).

Kharón alakját Dante szinte teljes egészében átveszi Vergiliustól (*Aen.* VI.298-304.), de a figurát mérhetetlen módon dramatizálja. Ennek egyik fontos eszköze a személyessé tétel, a perszifikáció, amely révén az átkelés nem valami elvont megjelenítője lesz a lelkek halál utáni helyzetének, hanem nagyon is valóságos képben tűnik fel. Dante Kharónja a pokol legkidolgozottabb és – ahogy Padoan mondja – az emberhez leginkább hasonlító démonja. Ezt a hasonlóságot ő azonban a vergiliusi modell hatásának tulajdonítja (Padoan 1967: comm. ad loc.). Egész megjelenése olyan, aki ellentmondást nem tűrő, sőt durva beszédével eleven valóságként bizonyítja a kapu feliratán korábban olvasottakat (Fosca 2003: comm. ad loc.).

Vergilius egyszerűen leinti Kharónt, akinek dühe démoni és ösztönös természetéből fakad, mondván, hogy minden ellenállás fölösleges, hiszen ezt az utazást az isteni akarat irányítja: „...így akarják ott, ahol lehetséges mindaz, amit akarnak...” Ez a formula, mintegy varázsszó megismétlődik az ötödik (*Inf.* V.22-24) és a hetedik (*Inf.* VII.11-12) énekben, kifejezve, hogy a pokol vagy a rossz semmilyen autonómiával nem bír, és még Kharón is kénytelen-kelletlen meg kell hajoljon a felsőbb isteni akarat előtt (*Par.* XXXIII.34-35.). E döntéssel szemben pedig nincs helye további érvelésnek.

Kharón szemei tüzes fényben izzanak, kifejezve a vadságot, a harag izzását és az ösztönlét erejét. Az ernyedt és mezítelen bűnös lelkek nagyon is megijednek Kharón szavaitól, akik ezt követően hangos káromlásba fognak. A káromlás, amely az ének elején is hallható volt, mint ami jellemző a pokol egészére, nem más mint nyelvbe öltöztetett kárhozat. Lerombolása annak a szerkezetnek, magának a nyelvnek, amelyben Isten és az élet kimondható, amelyben a lét jelenvalóságot nyer. A káromlás ugyanakkor a végtelen partikula-

rizmusnak is a kifejezése, amelyben az egyén nyelvileg sem jut túl a vágyaiba és a szenvedélyeibe való beleveszésnél. Nem is marad számukra más, minthogy törvényszerűen rossz sorsot kövessenek. S mivel a szenvedély az egyetlen, amit követni képesek, ezért, még ha félelemtől reszketnek is a büntetés elkerülhetetlenségének tudatában, nem tudnak más tenni, mint vágyaikat követni. A fizikai törvények szükségszerűségével kárhoznak el, mert amire vágnak, az lesz büntetésük is.

Az istenfélelem hiánya tagadja az elkötelezettséget, az irányt és a célt, amely máskülönben az élet gazdagítását, szebbé tételét jelenti. Kharón betereli őket a csónakba, amely egyáltalán nem erőszakmentesen történik, függetlenül attól, hogy a bűn vágya az ítélet vágyába torkoll. A bűn az ítéletet „vonzza”, afelé gravitál, de ellenállást is tanúsít. Ádám rossz magvából sarjadt fa levelei itt hullnak le és válnak el a parttól, s alighogy átértek a túlpartra, máris új had váltja őket az innensőn. Vergilius mintegy összegzi a tapasztaltakat: akik Istennel nem békülnek meg, itt gyűlnek össze, mert az igazságosság erre ösztökéli őket. A rossz nem fogadhatja el az igazságosság létét, de mivel feltételezi önmaga számára (Istennel szemben), szükséges, hogy ugyanettől az ösztönzéstől hajtva kárhozzanak el. A félelem a bűnhődéstől *sui generis* vágygá formálódik, ahogy gyakorta tapasztalhatjuk, hogy saját félelmeink is létrehozhatják az elképzelt valóságot. Itt azonban jó lélek nem kel át, s a „jó” legcsekélyebb jelenléte is már komoly védelmet, pajzsot jelent a lélek számára, ezért az Utazónak is tudnia kell már, hogy Kharón szavai mit jelentenek, vagyis azt, hogy nem fog elkárhozni. Az olvasó számára is éppen ez az üzenet mutatkozik meg a szöveg olvasása által: a keresztényi szeretet és hűség cselekedetekben való tanúsága biztosítja arról, hogy ne a kárhozottak között keljen át (vö. Péld 16.6).



## 9. Az utazó Dante csodás átkelése

Az irodalmi kritika egyik nagy – látszólag meddő – problematikája, hogy miképpen jutott túl Dante az Acheron vizén, amelyre ő maga utalást sem tesz, csupán az előjeleket mutatja meg (földrengés, szél, vörös, felvillanó fény), továbbá azt a hatást, amelyet ezek a jelenségek fizikai állapotára tettek (álomszerű állapot).

Közvetlenül Vergilius beszédének befejezése után az egész vidék megremegett. Az Utazón érzéketlenség és álom lesz úrrá. Elveszíti a fizikai világgal való közvetlen kapcsolatot, ahogy az az álomban történik meg. A túlvilági határfolyó átlépése is ebben válik lehetővé, vándorként és nem bűnös-ként. A másik, ezzel összefüggésben álló dolog, hogy az utazás véghezviteléhez Danténak magának is át kell lépnie a meghalás szakaszán, amelyet a közvélekedésben gyakorta azonosítottak az álommal, az álomba merült ember állapotával. Ez az átlépés nem megjeleníthető, ahogy az ember sem tudja pontos határát meghúzni az ébrenlét és az álom határának, tehát nem véletlen, hogy Dante nem adott számot az átkelés mikéntjéről. Ennek az állapotnak a megtapasztalását viszont nem kerülheti el. *Cervignit* idézve: „...‘túlvilági’ alászállásában Dante sem tudja nem megtapasztalni a halált, amely az eredeti és az egyéni bűnnek a következményeként elválaszthatatlan feltétele a túlvilágba való belépésnek, s amely a tudat elvesztésében és a vándor (álomhoz hasonló) eláulásában nyilvánul meg” (idézi: Fosca 2003 comm. ad loc.). Az utolsó sor ereszkedő hangsúlya szövegszerűen is jól érzékelteti az eszmélet elvesztésének folyamatát.

S mivel ebben az állapotban történik meg, nincs megfeleltethetősége a költemény valóságára vonatkozóan, hogy miképpen jutott át: Kharón vagy egy angyal révén. A határ, amely elválasztja a halál állapotát a tudatos állapottól, már nem a tudat része, hanem az isteni kegyelemé. Ebből levonhat-

juk azt a következtetést, hogy az átkelés bármiképpen is történjék meg, szükségképpen homályban kell maradnia, hiszen ezek az események nem a tudatos, a tudat által reprezentált világ részét jelentik. Ennek ellenére több kritikus kitartóan kutatott olyan összefüggések után, amelyek mégiscsak közelebb visznek a megoldáshoz. Sokan természetfölötti erők beavatkozását sejtetik Dante átjuttatásában (angyal, Lúcia, Beatrice segítségével), de ez bizonyos szempontból ellentmondásban áll Vergiliusnak Kharónhoz intézett szavaival, amelyben szinte utasítja, hogy az ellenállásáról tegyen le, ami ebben az esetben pontosan azt jelenti, hogy vigye át a túlpartra, hiszen ez Isten kegyelméből történik. Buti ugyanakkor éppen amellett érvel, hogy az átjutás semmiképpen nem történhetett meg Kharón hajóján, mivel Dantét nem a bűn, hanem az isteni kegyelem vezette útján, tehát „a szerző titokzatos módon éppen azt bizonyítja, hogy az érkező Angyal vitte át a túlpartra” (Buti 1858:105.). Az utolsó sorokban leírt jeleket egyértelműen a természetfölötti megjelenésének fizikai tüneteiként értelmezi, amelyre az *Aeneisben* is találunk utalást. *Mindenesetre az átkelés a pszichikai állapot megváltozásában ölt testet, abban zajlik le.*

A bukás, a halál az átlépés elengedhetetlen feltételének látszik. Ismét Giacalonét idézve: „A költő összességében egy pillanatra sem rejti el a magányos ember kudarcát, de vissza-utasítja a természeti és az emberi állapot manicheista megve-tését, és megmutatja, hogy éppen ezen bukáson keresztül halad a mindenható Szeretet titokzatos útja.” (Giacalone 1997: 66.) A természeti előjelek inkább arra utalnak, hogy ez az átlépés lehetséges, és nem ellentétes az élet biológiai, fizikai folyamataival.

## 10. Parafrázis és kommentár

1 PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,  
PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,  
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.  
RAJTAM KERESZTÜL JUTSZ A FÁJDALOM VÁROSÁBA,  
RAJTAM KERESZTÜL JUTSZ AZ ÖRÖK KÍNBA,  
RAJTAM KERESZTÜL LESZEL AZ ELVESZETT NÉP TAGJA.

4 GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE;  
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,  
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.  
ÉGI ALKOTÓMAT AZ IGAZSÁGOSSÁG VEZETTE,  
AZ ISTENI HATALOM TEREMTETT,  
A LEGTELJESEBB BÖLCSESSÉG ÉS AZ ELSŐ SZERETET.

7 DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE  
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.  
LASCiate OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE.  
ELŐTTEM NEM VOLT SEMMI TEREMTETT  
CSAK MI ÖRÖK, ÍGY ÉN IS ÖRÖKKÉ TARTOK.  
HAGYJATOK FEL MINDEN REMÉNNYEL, TI, AKIK IDE BELÉPTEK.

10 Queste parole di colore oscuro  
vid' io scritte al sommo d'una porta;  
per ch'io: „Maestro, il senso lor m'è duro.”  
*E homályba vesző szavakat  
láttam felírva egy kapu csúcsán;  
mire én: „Mesterem, e szavak értelme áthatolhatatlan számomra.”*

**13** Ed elli a me, come persona accorta:  
„Qui si convien lasciare ogne sospetto;  
ogne viltà convien che qui sia morta.  
*S ő így szólt hozzám, mint aki értőn látja a dolgokat:  
„Itt minden kétséget hátra kell hagyni;  
minden gyávaságnak itt kell legyen halála.*

**16** Noi siam venuti al loco ov'i t'ho detto  
che tu vedrai le genti dolorose  
c'hanno perduto il ben de l'intelletto."  
*Arra a helyre jöttünk, ahol, mint mondtam,  
látni fogod a fájdalomtól gyötört embereket,  
akik elvesztették értelmük javát."*

**19** E poi che la sua mano a la mia puose  
con lieto volto, ond' io mi confortai,  
mi mise dentro a le segrete cose.  
*S miután kezét kezemre tette,  
derűs arccal, amelyből vigaszt merítettem,  
vezetett az élőkől elzárt dolgok közepébe.*

**22** Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.  
*Itt aztán sóhajoknak, sírásnak és jajveszékelésnek  
hangját visszhangozta a csillagtalan ég,  
hogy már ettől könnyezni kezdtem.*

**25** Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle  
*Különféle nyelvek, szörnyű beszédek,  
hirtelen felerősödő, majd elhalkuló hangjai  
fájdalomnak és dühnek, és velük kezek csapkodása*

**28** facevano un tumulto, il qual s'aggira  
sempre in quell' aura senza tempo tinta,  
come la rena quando turbo spira.  
*alkotott oly nagy összevisszaságot, amely ott kavargó  
az időtlen fekete lég alatt örökre,  
mint a homok, amelyet a szél örvénye ragad magával.*

**31** E io ch'avea d'error la testa cinta,  
dissi: „Maestro, che è quel ch'i' odo?  
E che gent' è che par nel duol sì vinta?”  
*S én, kinek elméjét mindettől kínzó kérdések sokasága övezte,  
mondtam: „Mester, mi az, amit hallok?  
S miféle népség ez, akit így legyőzött a fájdalom?”*

**34** Ed elli a me: „Questo misero modo  
tegnon l'anime triste di coloro  
che visser senza 'nfamia e senza lodo.  
*S ő hozzám: „E nyomorúságos módon  
tengődnek azoknak a szomorú lelkei,  
akik dicséret és gyalázat nélkül éltek.*

**37** Mischiate sono a quel cattivo coro  
de li angeli che non furon ribelli  
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.  
*Össze vannak keveredve angyaloknak  
azzal a rossz karával, akik nem lázadtak,  
sem hűségesek nem voltak Istenhez, hanem magukban álltak.*

**40** Caccianli i ciel per non esser men belli,  
né lo profondo inferno li riceve,  
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli.”  
*Az egek kiűzték őket, hogy általuk kevésbé szebbek ne legyenek,  
de még a mély pokol sem fogadja be őket,  
mert ezzel a bűnösök is valamiféle dicsőséget szereznének.”*

**43** E io: „Maestro, che è tanto greve  
a lor che lamentar li fa sì forte?”  
Rispuose: „Dicerolti molto breve.  
*S én: „Mesterem, mi gyötrelem nehezedik  
rájuk, amely ilyen hangos sírásra készíteti őket?”  
S felelte: „Röviden elmondom neked.*

**46** Questi non hanno speranza di morte,  
e la lor cieca vita è tanto bassa,  
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.  
*Ezeknek reményük sincs a halálra,  
és vak életük olyan alacsony,  
hogy irigyek minden más sorsra.*

**49** Fama di loro il mondo esser non lassa;  
misericordia e giustizia li sdegna:  
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.”  
*Hírük fennmaradását a világ se hagyta  
nem méltóak sem könyörületre, sem igazságosságra:  
ne beszéljünk róluk, nézd meg és haladj tovább.”*

**52** E io, che riguardai, vidi una 'nsegna  
che girando correva tanto ratta,  
che d'ogne posa mi parea indegna;  
*S én, ahogy néztem őket, egy zászlót pillantottam meg,  
mely oly sebesen futott körbe-körbe,  
hogy úgy látszott, méltatlan minden pihenésre;*

**55** e dietro le venìa sì lunga tratta  
di gente, ch'i' non averei creduto  
che morte tanta n'avesse disfatta.  
*s mögötte oly hosszú sorban jöttek  
az emberek, hogy nem is hittem volna,  
hogy a halál mennyit eltaposott már.*

**58** Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,  
vidi e conobbi l'ombra di colui  
che fece per viltade il gran rifiuto.

*Miután néhányat felismertem közülük,  
észrevettem és megismertem annak árnyát,  
aki gyávaságból a nagy lemondást tette.*

**61** Incontanente intesi e certo fui  
che questa era la setta d'i cattivi,  
a Dio spiacenti e a' nemici sui.

*Azonnal megértettem és bizonyossá vált nekem,  
hogy ez a rosszak azon szektája,  
akik sem Istennek, sem ellenségeinek nem kedvesek.*

**64** Questi sciaurati, che mai non fur vivi,  
erano ignudi e stimolati molto  
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

*Ezek a nyomorultak, akik élők sose voltak,  
csupaszon álltak és nagyon gyötörték őket  
szúnyogok és darazsak, amelyek ott voltak.*

**67** Elle rigavan lor di sangue il volto,  
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi  
da fastidiosi vermi era ricolto.

*Véresre kaparták arcukat,  
úgy, hogy a könnyekkel kevert vért a lábuknál  
bosszantó férgek gyűjtötték össze.*

**70** E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,  
vidi genti a la riva d'un gran fiume;  
per ch'io dissi: „Maestro, or mi concedi

*S miután távolabbra tekinthettem,  
embereket láttam egy nagy 84old84 partján,  
mire így szóltam: „Mesterem, most tedd lehetővé nekem,*

**73** ch'i' sappia quali sono, e qual costume  
le fa di trapassar parer sù pronte,  
com' i' discerno per lo fioco lume."  
*hogy megtudjam kik azok és miféle szokásnak engedve  
látszanak oly sietősen átkelni rajta,  
amennyire a gyöngye fényen át felfedhetem."*

**76** Ed elli a me: „Le cose ti fier conte  
quando noi fermerem li nostri passi  
su la trista riviera d' Acheronte."  
*Erre ő: „E dolgok számodra nyilvánvalóak lesznek,  
amikor megállítjuk majd lépteink  
az Acheron szomorú partjainál."*

**79** Allor con li occhi vergognosi e bassi,  
temendo no 'l mio dir li fosse grave,  
infino al fiume del parlar mi trassi.  
*Akkor lesütött és szégyenkező szemekkel,  
félve, hogy beszédem terhére lenne,  
a folyópartig szavam fékeztem.*

**82** Ed ecco verso noi venir per nave  
un vecchio, bianco per antico pelo,  
gridando: „Guai a voi, anime prave!  
*S íme akkor hajóján felénk jött  
egy kopott szőröket viselő ősz öreg,  
így kiáltova: „Jaj nektek, hitvány lelkek!*

**85** Non isperate mai veder lo cielo:  
i' vegno per menarvi a l'altra riva  
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.  
*Ne reméljétek, hogy valaha is látjátok még az eget:  
jövök, hogy titeket a túlpartra vigyelek  
az örök sötétségbe, fagyba és tűzbe.*



**88** E tu che se' costì, anima viva,  
pàrtiti da cotesti che son morti."  
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,  
*De te, aki itt vagy, élő lélek,  
távozz ezektől, akik már halottak."*  
*Majd miután látta, hogy nem távozom,*

**91** disse: „Per altra via, per altri porti  
verrai a piaggia, non qui, per passare:  
più lieve legno convien che ti porti."  
*ezt mondta: „Más úton, más kikötőkön át  
jössz majd a túlpartra, és ottt kelsz át:  
finomabb fából vájt csónak kell, hogy áthozzon."*

**94** E 'l duca lui: „Caron, non ti crucciare:  
vuolsi così colà dove si puote  
ciò che si vuole, e più non dimandare."  
*Erre vezetőm: „Kharón, ne átkozódj:  
így akarják ott, ahol lehetséges mindaz,  
amit akarnak, hát ne kérdezz többet."*

**97** Quinci fuor quete le lanose gote  
al nocchier de la livida palude,  
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.  
*Erre megnyugodott e sápadt víz  
hajósának szőrös arca,  
akinek szemei körül tűzkarikák izzottak.*

**100** Ma quell' anime, ch'eran lasse e nude,  
cangiar colore e dibattero i denti,  
ratto che 'nteser le parole crude.  
*De azok a lelkek, akik csupaszon és ernyedten ott álltak,  
sápadtra váltottak és csikorgatták fogaikat,  
rögvest, hogy megértették a kemény szavakat.*

**103** Bestemmiavano Dio e lor parenti,  
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme  
di lor semenza e di lor nascimenti.

*Káromolták Istent és felmenőiket,  
az emberi fajt, a helyet és az időt, megfogantatásuk  
pillanatát és megszületésüket.*

**106** Poi si ritrasser tutte quante insieme,  
forte piangendo, a la riva malvagia  
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

*Majd valamennyien, sírva és jajongva,  
odagyűltek a gonosz partra,  
amely vár minden embert, aki Istent nem fél.*

**109** Caron dimonio, con occhi di bragia  
loro accennando, tutte le raccoglie;  
batte col remo qualunque s'adagia.

*Kharón ördög, parázsló szemekkel,  
intésével valamennyit egybegyűjti csónakjába,  
és aki habozna, azt evezőjével taszítja.*

**112** Come d'autunno si levan le foglie  
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo  
vede a la terra tutte le sue spoglie,

*Mint ősszel a falevelek, egyik a másik  
után lehullnak sorba, míg az ág  
a földön látja egész lombozatát,*

**115** similmente il mal seme d'Adamo  
gittansi di quel lito ad una ad una,  
per cenni come augel per suo richiamo.

*hasonlóképpen Ádám rossz magva  
az intésre egymás után válik el a parttól,  
mint lépre csalt madár a csábos-hívó szóra.*

**118** Così sen vanno su per l'onda bruna,  
e avanti che sien di là discese,  
anche di qua nuova schiera s'auna.

*Így indulnak el át a sötét hullámon,  
s mielőtt még átértek volna a túloldalra  
már is új csapat gyűlt össze az innenső parton.*

**121** „Figliuol mio,,, disse 'l maestro cortese,  
„quelli che muoion ne l'ira di Dio  
tutti convegnon qui d'ogne paese;  
„Gyermekem”, mondta kegyes mesterem,  
„azok, akik Isten haragjában halnak meg  
mind itt gyűlnek egybe a világ minden tájáról;

**124** e pronti sono a trapassar lo rio,  
ché la divina giustizia li sprona,  
sì che la tema si volve in disio.  
*és készen állnak, hogy átkeljenek e folyamon,  
mert az isteni igazságosság ösztökéli erre őket  
úgy, hogy félelmük vágyba fordul.*

**127** Quinci non passa mai anima buona;  
e però, se Caron di te si lagna,  
ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona."  
*Itt jó lélek soha nem kel át;  
s ha Kharón morgolódik is miattad,  
jól értheted immár, hogy szavai mit jelentenek."*

**130** Finito questo, la buia campagna  
tremò sì forte, che de lo spavento  
la mente di sudore ancor mi bagna.  
*Ahogy befejezte beszédét, a sötét vidék  
oly erősen megremegett, hogy a rémület  
emlékétől is izzadság fűröszt.*

**133** La terra lagrimosa diede vento,  
che balenò una luce vermiglia  
la qual mi vinse ciascun sentimento;

*A könnyáztatta föld szelet keltett,  
melyből vöröslő fényvel villám csapott ki,  
hogy minden érzékem legyúrte;*

**136** e caddi come l'uom cui sonno piglia.  
*s elzuhantam, mint aki álomba merül.*

**1-9:** A felirat funkciója a kapu textuális megjelenítése. A háromszor három tercina az isteni hármasságra utal, kifejezve a teremtés egészének (beleértve a pokol) igazságosságát. A bűntetések és az érdemek hierarchiája a kozmosz szférikus konstrukcióját követi. A kapuval kapcsolatban később elhangzik, hogy Krisztusnak a „poklokra” való alászállásakor a kopogtató letörött és a kapu kissé megrongálódott (*Inf.* VIII.126.), továbbá, hogy mindig szélesre van tárva (*Inf.* V.20; XI.89.). Krisztus beszédeiben használta a „kapu allegóriát” és elmondta, hogy a szűk kapun kell bemenni, mert a széles romlásba visz (*Mt* 7.19.). A széles kapu a világi ember útját övezi, a szűk a hitben maradókét. Az Aeneis VI. énekében ugyanezt olvassuk: „nyitva a gyászteli Díshez, nap mint éj, a bejárat” (*Aen.* VI.127.), azaz könnyű az alvilágba kerülni. A három tercina a poklall kapcsolatos alapvető jellegzetességet mutat meg. A felirat maga ugyanakkor idézi a jellegzetes középkori latin feliratokat, epigrammákat. Utalás van benne a felállítás szándékára (1-3.), az építető nevére (4-6.) és az építés idejére (7-9.). Ebből egyesek következtetnek arra, hogy nagybetűs írása az elfogadhatóbb. (Hollander 2000-2007: comm. ad.loc.) Így értve jelentheti, hogy minden bűnös kizáratik abból a Rómából, amelyben Krisztus is római (*Purg.* XII.25.).

- 1-3: Giacalone kommentárjában az alábbi hármast felosztást alkalmazta az első tercinára, amely szerint az anaforát alkotó feliratban kifejeződik a büntetés teljessége, azaz annak időbeli, térbeli és erkölcsi jellege (*città dolente* = az elkárhozás tere; *eterno dolore* = az elkárhozás ideje; *perduta gente* = az elkárhozás erkölcsi értelme).

- 4: Az igazságosság eszméjében kezdettől fogva jelen van a büntetésnek a fogalma. A kapu a büntető igazságosság eszméjét fejezi ki, amely büntetés azonban Isten üdvözítő tervének (a helyreállításnak) a része. *XVI. Benedek Spe Salvi* enciklikájában a következőket írja: „Isten az igazságosság, és igazságot szolgáltat. De az ő igazsága ugyanakkor kegyelem is. [...] A kegyelem nem oltja ki az igazságosságot, a jogtalanságot nem teszi joggá. Nem szivacs, amely mindent letöröl, hogy a végén teljesen közömbös legyen, hogy mit tett valaki a földön.” (*Spe salvi*: 44-46.) Az „apokalipszis” elképzelésében is jelen van az igazságosság gondolata, amely nem annyira pusztulást, hanem sokkal inkább helyreállítást jelent. A mű anagogikus értelemben is jelentheti ezt: a Színjáték az apokalipszis kezdete (az igazságosság megjelenése), amely egy hosszú történeti folyamatban bontakozik ki.

- 5-6: A *“divina Potestate”*, a *“somma Sapienza”* és a *“primo Amore”* (hatalom, bölcsesség, szeretet) utalnak erre az isteni háromságra (Atya, Fiú, Szentlélek), ahol a hatalom az Atya, a bölcsesség a Fiú és a szeretet a Szentlélek tulajdonsága. A Fiúra használt „legteljesebb Bölcsesség” kifejezése erős averroesi konnotációra utal, amely szerint egyetlen isteni értelem van, amelyben osztozik minden más.

- 7-9: Három öröktől fogva létező dolog a következő (*Par. XXIX. 22-36.*): az anyalok (tisztá forma vagy cselekvés), az elsődleges anyag (tisztá potencialitás, *materia prima*) és az egek (cselekvésben részben megvalósult lehetőség). Arisztotelésztől tudjuk, hogy a teremtett létezőknek két fajtájuk van.

Azok, amelyek nem változóak és örökkévalóak (*protén ouszia*) és azok, amelyek változóak és mulandók (*deutera ouszia*). Az első kategóriába tartozó dolgokat – a keresztény arisztotelizmusnak megfelelően – Isten (aki egyedül örökkévaló a szó szoros értelmében, akinek nincs se kezdete, se vége) közvetlenül teremtette (azaz van kezdetük, de nincs végük), míg a második kategóriába tartozók a másodlagos okok hatását tükröző dolgok. A teremtett örökkön létezők az ideák, az ideák elsődleges anyaga (*materia prima*), az egek, az angyalok és végül a humán lelkek.

**10-12:** Eldönthetetlen, hogy az Utazó látja vagy olvassa is a szöveget (Freccero 1996: 97.), de Vergilius reakciója mindenképpen értelmezi a kérdést. Több megoldás közül is választhatunk, de akár egységbe is foglalhatjuk az eltérő véleményeket: az Utazó bizonyos részeit kibetűzi, ami kellő rettenetet kelt benne, de az egész nem látja a pokoli félhomályban. Sisson Dante egyik angol fordítója például „aki értette” (*under-stood*) értelemben fordítja a „*persona accorta*” kifejezést. Tehát, aki előtt világos és egyértelmű a felirat tartalma. Pontosan miben is áll a felirat nehézsége, azt a következő sorok magyarázzák, ám az értelmezők két határozottan ellentétes véleményt fogalmaztak meg az *oscuro* és a *duro* kifejezések kapcsán. Nyilvánvaló, hogy a két fogalom között összefüggés van, tehát az egyiknek az értelmezése már definiálja a másikat és viceversa. Az *oscuro* kifejezést Boccaccio használta „sötét színű” értelemben (Babits is ezt követte fordításában), utalva a kapun szereplő szöveg színére és a pokol fénytelen, örökké sötét jellegére. Ha azonban az *oscuro* szín, párja a *duro* (a színnek tisztaságával ellentétben) a szöveg homályosságára és ezzel nehezen érthetőségére vagy láthatóságára kell utalni. Amikor Dante azt mondja, hogy *il lor senso m'é duro*, akkor eszerint értelmének nem teljesen

világos a kapu üzenete és a benne foglalt tartalom nehezen érthető a számára. Mazzoni határozottan ezen értelmezés mellett teszi le a voksát, és részletesen el is magyarázza, hogy mi okozhatott Danténak súlyos megértési nehézséget. A másik értelmezés szerint (s a modern kommentátorok inkább ezt fogadják el), a két kifejezést pszichikai értelemben kell fel-fogni. Az *oscuro* nem a felirat fizikai tulajdonságaira, hanem annak fenyegető és félelmet keltő olvasatára utal. A fenyegetés mélysége pedig abból a kettősségből fakad, amely a bűnök időlegessége és a büntetés örökkévalósága, illetve a felirat olvasásának jelene és a jövő reménytelen lezáródása között feszül. A fenyegetéshez Dante tudatában nem az értetlenség, hanem e kemény és súlyos (*duro*) mondatok megértése társul. Freccero, Padoan és sokan mások számára is egyértelmű János evangéliumának visszahallása Jézus szavainak „keménységéről”. „Tanítványai közül sokan, amikor ezt hallották, így szóltak: 'Kemény beszéd ez: ki hallgathatja őt?'" (Jn. 6.60.) Ez a beszéd az eucharisziáról szólt, amely a léleknek a test általi megjelenését (*spiritualia per corporalia*), átlényegülését mondja el, amely talán nem véletlen utalás itt a pokol kezdetén, ahol a test nem lényegül át, nem jelent többet, mint a csupasz, csak a fájdalomnak kitett testet.

**19:** Az „értelem java” maga Isten. Arisztotelianus forrása a *Nikhomakhoszi Etikában* (6.2.1139a) található. Isten tehát mindenben mint a végső cél, a lét tökéletessége fejeződik ki. Dante ez ismétli több helyen is: „az igazság az ész java” (*Convivio*, II. 13.6.); „Isten az értelem legfőbb tárgya” (*Convivio*, IV. 22. 13.”); „az igazságba, amelybe minden értelem megnyugszik” (*Par.* XXVIII.108.). Hasonlóan szerepel János evangéliumában, hogy Isten és az igazság elválaszthatatlanok, mert megismerésünk célja az igaz Isten. *Ez pedig az örök élet, hogy megismerjenek téged, az egyedül igaz Istent* (Jn. 17.3.).

**22-24:** Az első hatások a hangélmények, mivel a látás még nem szokott hozzá az örök félhomályhoz. Forrását megtaláljuk Máté evangéliumában „Ott lesz majd sírás és fogak csikor-gatása” (13.42.), vagy az *Aeneas*ban (VI.557-559.) A pokol ugyanis nem fogad be kívülről semmi fényt, csak annyi van benne, amennyi a gyötörtetés tűzéből, illetve mások szerint Dis városából világít (Padoan), halovány (*fioco lume*) sugarakat juttatva e rettentő sötét világba. A pokol belső tüzei közül mindenképpen ki kell emelni a harmadik ének antitézisének is tartott negyedik éneket, ahol a kereszteleetlenek és az ókor nagy bölcsei találhatók: itt meglehetősen sok fénnel talál-kozzunk, de a transzcendencia fénye nem képes áttörni még ide sem, ahol az értelem oly nagy hőfokon izzik. Ez a pokoli sötét-ség, ugyanakkor a látás lehetősége olyan fordítóban és értel-mezőben, mint *Mark Musa*, némi kételyt keltett: hogyan ismer-hetett föl bárkit is az Utazó ebben az áthatolhatatlan sötét-ségben? A pokol tüze világítja meg a bűnösöket vagy valami más? Musa felfed egy bizonyos fényt, ez a *mala luce* (*Inf. X. 100*), amely se nem sötétség, se nem világosság. „Az örök homályban létezve a kárhozott lelkek megfosztattak a Nap és a csillagok fényének örömétől, de máskülönben arra vannak ítélve, hogy lássanak és látszódjanak a pokolban, hogy titkos, rejtett bűneik nyilvánvalóvá legyenek mindenki számá-ra.” (Musa 2004: 39.) A bűn tehát az igazság fényében megmu-tatkozik és láthatóvá válik, azáltal, hogy szinte visszaveri a fényt. Viszont minél szellemibb az anyag, annál több fényt képes átengedni önmagán.

- 23: „*Sanza stelle*”: a pokol fénytelen egére utaló „csillagtalan” („*sine sidere*”, *Aen. III.204.* vagy „*tristis sine sole domos*” /nap-nemlátta homály/, VI. 534.) vergiliusi kifejezés látható mö-götte. A csillagok egyébként Isten jelenlétét szimbolizálják.

- 24: Az utazó azért kezdett „könnyezni, sírni”, mert még soha nem hallotta a kinnak ilyen szívszaggató fájdalmát. *Momi-*



*gliano* szerint itt két motívum ötvöződik: az egyik, hogy a sötétben a jajveszékeltetés még félelmetesebbnek tűnik, ami által a pokol sötétje is még áthághatatlanabbá válik. Össze-zavarodik a hang és a kép, egyfajta „szinesztézia” alakul ki, amelyben az Utazó elveszettségének pszichikai érzete is fokozódik.

**25:** Igazi bábeli nyelvzavar tükröződik a nyelvek összevisz-szaságában. A bábeli toronyról mondja Dante, hogy az „a megzavarodás tornya” (*De Vulgari Eloquentia*, VI.237.). A zavar akkor áll be, amikor Isten büntetésül összezavarja az építetők nyelvét, hogy csak az azonos tevékenységet végzők értik meg egymást. A zűrzavar a pokolban még teljesebb, ahol mindenki önmagával van elfoglalva. Mindenki beszél, de senki sem érti a másikat (*De Vul. Eloq.* V.169-173.).

**31:** Az Utazó „zavara” mindenekelőtt annak köszönhető, hogy pillanatnyilag még nem érti, kik is állnak a szenvedők mögött. Az Aeneas II.559.-re utalva sokan ragaszkodnak az „*error*” (*borzalom*) kifejezéshez. Brunone Bianchi inkább pszichológiai magyarázatra hagyatkozik: „Az *errore* a mi estünkben jobban kifejezi azt a rémületet, amely akkor szállja meg az embert, ha egy olyan helyre lép be, ahol hangosan kiabálnak és üvöltenek.” A két rész közötti összefüggés megállapításához és bonyodalmaihoz egy kódolási probléma is hozzájárult, amely az ének 31. sorában lelhető fel: *Ed io, che aveva d’error (orror) la testa cinta*. Itt ugyanis nem mindegy, hogy melyik szót használjuk, mert annak az egész részre vonatkozóan jelentésmódosító szerepe van. Egyes kódexek az *orror* kifejezést használták ebben a sorban, amely így azt jelentené, hogy az átélt borzalom gyúrta volna le Dante értelmét, ekképpen viszont semmi összefüggés nem lenne a 61. sorral, ahol Dante kifejezi, hogy végre megértette, kik is

ezek a maguk összességében az ide-oda lengő zászló mögött (*incontanente intesi e certo fui*). A megértés előzőleg zavart és kételyt feltételez: a borzalom megpillantása és átélése nem feltétlenül, ráadásul úgy, hogy Vergilius előzőleg már tudatta Dantéval, milyen tapasztalatokra készüljön. Ennek ellenére sokan ragaszkodnak (Mazzo-ni, Daniello, Tommaseo, Sa-pegno stb.), az *orror* kifejezés használatához, mert a kérdés tónusában sokkal erősebben érződik a megdöbbenés és a borzongás, mint a bizonytalanság. A hely jellegéhez azonban nagyon is illik a bizonytalanság, amelyet a leginkább olyankor élhet át valaki, ha olyan helyre lép be, ahol üvöltöznek és hangoskodnak.

**37-39:** Az angyalok karok szerint rendeződnek hierarchiába élükön a szeráfokkal és legalul az őrzőangyalokkal. Ennek a hierarchiának kiterjesztése a „rossz angyalok kara”, vagyis azok akik közömbösek maradtak mindennel szemben. Még náluk is „magasabb” szinten állnak a pokol ördögökké züllött angyalai. (Az ördögök a bukott angyalok, míg a démonok az egykori istenek alvilági figurái, mint pl. Minósz, Kakusz vagy Kharón.) Természetesen ezek a lények létükben már nem angyalok, így pejoratív és ironikus velük szemben a „coro” (kar) kifejezés használata. A semleges angyalokra lelhetünk néhány korabeli forrást: ilyen például Szent Brendon utazása (*Navigatio Sancti Brendani*), amely rendkívül ismert legenda volt a korban, ahol találkozhatunk ezekkel a furcsa lényekkel. A képzőművészetben is megjelentek, például a firenzei Francesco Botticini képein. A Jelenések könyvében (*Jel.* 3.15-16.) is található utalás az erkölcsi lustaságot illetően, amely akadály lehet a lélek meggyógyításának, ha annak vizsgálatára nem vezet. Érdekes lehet még e tekintetben a Pál látomásának nevezett apokrif irat, ahol szó van egy tüzes folyóról, amely valamiféle vestibulumban található, és azok

merülnek el benne, akik nem voltak „sem hidegek, sem melegék”, sem jók, sem rosszak. A Vestibulum és a Limbus között komoly erkölcsi határ is húzódik. Nicola Fosca kommentárjában így ír: „A gyávákkal ellentétben a Limbus felnőttei cselekszenek (s néhányuk nagyszerű tetteket visz véghez), és fenntartják benső rendjüket, azaz az értelemnek (természetes igazságosság) a szenvedélyek fölötti kontrollját, bár nem cselekedték meg a 'jót' arra érdemes és tökéletesen erényes módon, hiszen tetteiket nem az Isten nevében való szeretet töltötte be.” *Whitehead* kifejti, hogy minden aktualitás célja, hogy meghatározottságra tegyen szert. Ebben a meghatározottságban objektiválja saját folyamatát, amely így hozzáadódik az univerzum valóságos potencialitásához, gazdagítva a teremtés egész folyamatát. Ez a meghatározottság mint morális döntés jelenik meg számunkra: kell döntenünk jó és rossz között. Ez Dante gondolatmenetének is megfelel, amely az értelemet Isten „választásához” köti. (Vö. A.N. WHITEHEAD, *Folyamat és valóság*, Budapest, 2001. 259.)

**52-54:** A zászló antitézise azoknak, akik egész életükben nem voltak képesek követni semmit, s most e mögött kell felsorakozniuk. Másrészt a zászlón semmilyen jel nem látszik, amely pedig analógiaként életük anonimitására és tökéletes jelentéktelenségére utal. A *contrapasso per analogia* (analógia szerinti ellentételezés) és a *contrapasso per antitesi* (antitézis szerinti ellentételezés) elveiről van szó. Analógia akkor van, ha a büntetés hasonlít a bűnre, antitézis pedig akkor, ha a büntetés magán a bűn elkövetőjén mutatkozik meg.

**58-60:** Celesztin mint pápa 1294. július 5-én lépett hivatalba, s öt hónappal később, december 13-án lemondott. Ekkor már több mint 80 éves volt, és szerzetesi elhivatottsága miatt különösebben nem is vonzotta a hatalom intézményeként mű-

ködő pápai trón. Az őt követő jóval ravaszabb és politikusabb Bonifác később börtönbe is csuktatja, ahol Murrone 1296. májusában meg is hal. Mindezek után V. Kelemen (a pápaság avignoni időszakában) 1313-ban szentté avatta.

**64-66:** A meztelenségük jól jellemzi lelki állapotukat, míg a rovarok és a férgek azt, hogy nem tudtak túllépni egy bizonyos állapoton, mint amikor a hernyó bábjából pillangó lesz (vö. *Purg.* X.124-129.). De Sanctis így ír: „A kiindulási pont a közönyösök. Nincs személyiség, nincs jellem. Sem bűn, sem erény, mert nincs cselekvő erő. A közönyösök képezik az erkölcsileg legalacsonyabb fokot. Kettősség: az erkölcs a pokol előterébe helyezi őket, de a költő sokkal mélyebbre, alacsonyabbra minden elvetemülnél. Büntetésük az örök gyötörtetés, mivel semmit nem tettek ezen a világon. A lábuknál önképük van: a férgek.” A Purgatóriumnak ezen az említett helyén Dante a görög *entomata* kifejezést használja, amely a pillangó hernyóállapotát jelenti. Az ember csupán egy köztes állomás a romlandó és a romolhatatlan lét között (*Mon.* III. 15. 3.), ami azt jelenti, hogy változása és fejlődése cselekvően szükségszerű. A változás motorja és lényege azonban Isten, nem pedig valamiféle „irracionális” belső ösztön.

- 64: Vö. Jelenések 3.1.: „Tudom, hogy élőnek neveznek, de halott vagy.”

**69:** Ugyanez a fogalom (*vermi*) szerepel a már említett *Purg.* 10.125-ben: „Nui siam vermi nati a formar l’angelica farfalla.” (*Féregek vagyunk, kik arra születünk, hogy az angyali pillangót létrehozzuk.*) Akik itt vannak, azok nem hozták létre az „angyali pillangót”, így tetteik hiányaként maguk a férgek emésztik őket.

**73-75:** A sietős átkelés képe az Aeneas VI.314-315. sorait idézi: „És állt és esdett mind, hogy mielőbb odatúlra jussanak és ama part felé karjuk epedve kitérták.” Dante a sietség okát azonban egy morálmefafizikai értelmezésbe csomagolja, nevezetesen, hogy a bűnös vágy maga rohan céljához, amely bűnhődésük forrása is egyben.

**78:** Acheron (görögül: Ἀχέρων), elsődleges jelentésében a fájdalom (a könny) folyója. A túlvilág négy folyója közül (Styx, Pyriflegeton, Cocytus, az antik mitológiában még Léthé is ide tartozik) az egyik, a mitológia szerint a Styx mellékfolyója volt, amelyen keresztül Kharón szállította át az eltemetett meghaltak lelkeit. Valóságosan is létező folyó, az északnyugat görögországi Epirusz tartományban található. Platón is említést tesz róla a Phaidónban. Dante teszi egyértelműen a pokol határfolyójává.

**82:** Kharón alakját Dante szinte teljesen átveszi Vergiliustól (Aen. VI.298-304.), aki a mitológia szerint Erebus és az Éj gyermeke volt. Ő az első mitológiai figura, akit Dante démonná formáz át, amely egyben deformáció erkölcsi és fizikai értelemben is. Az antik istenből megmaradt azonban rigorózus természete és nyers ereje.

**93:** Kharón itt a purgatóriumi angyali hajósra utal, aki a Tiberisen viszi át a megtisztulni vágyó lelkeket (Purg. II.13-45.).

**95-96:** Rituális formula, amely az áthaladást segíti (vö. Pok. V. ének). Utalás az isteni hatalomra, ahol potentia és actus öröktől fogva ugyanaz. Isten léte és a teremtés aktusa egymástól elválaszthatatlan, ezt fejezi ki a lehetőség és az akarat egysége. Ez a sor idézetként szerepel egy 1317-es bolognai bűneseti

regiszterkönyv elején, igazolva, hogy az *Inferno* már Dante életében közkézen forgott (Durling-Martinez-Turner 1997: 67.)

**108:** Az Isten félelem hiánya az Istentől való totális szeparáció állapotának eredménye. A félelem mindenekelőtt tiszteletet, hálát és kapcsolatot jelent, a *mysterium tremendumot*.

**112-117:** A lehulló falevelek képében az elkárhozást látjuk. A lomb az emberi lélek megjelenítője, ahogy a *Purg.* XXXIII. 142-145-ben olvashatjuk, ahol új lombról (*novella fronda*) beszél, készen felemelkedni a csillagokhoz. Vergilius *Georgiconjában* is szövegszerűen megtalálható ez a kép (*Georg.* 2.82), de erkölcsi értelem nélkül.

**130-136:** A jelenség lényege azon a középkori elképzelésen alapul, hogy a föld kipárolgó gőzei és gázai váltják ki a szeleket és a föld rengéseit (vö. *Purg.* XXI.55-57.). Az isteni megjelenést amúgy gyakorta előzik meg rendkívüli természeti jelenségek (vö. *Aen.* VI.254-258.), mintegy jeleként az értelemmel befoghatatlan misztériumnak, amelynek következménye egyfajta halálhoz közeli állapotba kerülés. Az álomban megtörténik a lélek Istenhez való emelkedése, amely tere is a példázattal szolgáló túlvilági utazásnak.

## Irodalom

- Cataldi – Luperini 1989 DANTE Alighieri, *La Divina Commedia* (cura e commento di Pietro Cataldi e Romano Luperini), Le Monnier, Firenze, 1989.
- Convito 1827 DANTE Alighieri, *Convito (Convivio)*, Padova, 1827.
- Buti 1858 *Commento di Francesco da BUTI sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Tomo primo, Nistri, Pisa, 1858.
- Benvenuto 1855 BENVENUTO da Imola, *Commento latino sulla Divina Commedia di Dante Alighieri*, voltato in italiano di Giovanni Tamburini, vol. I., 1855.
- Güntert 2000 Georges GÜNTERT, *Canto III*, in: *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Casali Ed., Firenze, 2000.
- De Sanctis 1997 Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Newton Compton, Roma, 1997.
- Sapegno 1971 Natalino SAPEGNO, *Il canto III dell'«Inferno»*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- Barolini 1992 Teodolinda BAROLINI, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, New Jersey, 1992.
- Simonelli 1993 Maria Picchio SIMONELLI, *Lectura Dantis Americana, Inferno III*, Pennsylvania Press, 1993.
- Giacalone 1997 G. GIACALONE, *Interpretazione strutturale e figurale dell'«Inferno»*, in: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Zanchelli, Bologna, 1997.

- Kelemen 2002 KELEMEN János, *A filozófus Dante*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- Lansing 2003 Richard LANSING, *Dante: The Critical Complex*, Taylor & Francis, 2003.
- Lansing-Barolini 2000 Richard LANSING, Teodolinda BAROLINI, *The Dante encyclopedia*, Taylor & Francis, 2000.
- Fosca 2003 Nicola FOSCA, Original publication by the Dartmouth Dante Project, 2003. (<http://dante.dartmouth.edu>)
- Frongia 1998 Eugenio N. FRONGIA, *Canto III: The Gate of Hell*, in: A.Mandelbaum, A.Oldcorn, C. és C.S. Ross, *Lectura Dantis: Inferno*, University of California Press, 1998.
- Hollander 2000-2007 *Inferno* (2000), *Purgatorio* (2003) and *Paradiso*, translated by Robert and Jean HOLLANDER, were published by Doubleday/Anchor, New York, in: Dartmouth Dante Project, 2000-2007. (<http://dante.dartmouth.edu>)
- Ferrante 1993 Joan FERRANTE, *The Political Vision of Divine Comedy*, Princeton, New Jersey 1993.
- Draskóczy 2008 DRASKÓCZY Eszter, *Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'Inferno. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi*, Quaderni Danteschi, 2/2008.
- DÖM 1965 Anno 3., N.4  
DANTE Összes Művei (DÖM), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- Bianchi 1906 *La Commedia di Dante Alighieri dichiarata da Brunone BIANCHI*, Firenze, Le Monnier, 1906.
- Padoan 1967 *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)* a cura di Giorgio PADOAN. Vol. IX of Opere di Dante a cura di V. Branca, F. Maggini e B. Nardi. Firenze, Felice Le Monnier, 1967.



- Reynolds 2006 Barbara REYNOLDS, *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*, I.B. Tauris, 2006.
- Freccero 1986 John FRECCERO, *The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, 1986.
- Mazzoni 1967 Francesco MAZZONI, *Inferno: I-III: Saggio di un nuovo commento*, G.C. Sansoni, 1967.
- Durling-  
Martinez-Turner  
1997 Robert DURLING, Ronald MARTINEZ, Robert TURNER: *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*, Oxford University Press, 1997.
- Dante 1991 DANTE Alighieri, *Az egyeduralom*, Kossuth, Budapest, 1991. (Sallay Géza fordítása)
- Aquinoi St.  
Thomas 1947 AQUINOI St. Thomas, *Summa Theologica*, Benziger Bros. Ed., 1947. Translated by Fathers of the English Dominican Province (english).
- Aquinas 1993 AQUINAS, *Selected Philosophical Writings*, Oxford University Press, 1993.
- Arisztotelész  
1988 ARISZTOTELÉSZ, *A lélek*, in: *Lélekfilozófiai írások*, Európa, 1988. (Steiger Kornél fordítása)
- Bán 1988 BÁN Imre, *Dante tanulmányok*, Budapest, 1988.
- Tatár 1989 TATÁR György, *Az öröklét gyűrüje*, 1989.
- Ross 1996 Sir David ROSS, *Arisztotelész*, Osiris, 1996.
- Aquinói Szent  
Tamás 1987 AQUINÓI Szent Tamás, *A teológia összefoglalása*, Ecclesia, 1987.
- Ianucci 1989 *L'Acheronte dantesco*, Ed. A.A. Ianucci, Dante Today, Toronto, 1989.
- Ancsel 1983 ANCSEL Éva, *Három tanulmány*, Kossuth, 1983.
- De Wulf 1909 Maurice De Wulf, *History of Medieval Philosophy*, Translated by P. Coffey, D.Ph. (1909),
- Gilson 2000 Étienne Gilson, *A középkori filozófia szelleme*, Kairosz, 2000.

- Musa 2004 *Dantes Alighieri's Divine Comedy: Inferno*, fordította és jegyzetekkel ellátta Mark MUSA, Indiana University Press, 2004.
- Sallay 2007 Sallay Géza, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, In: *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del novecento*, Bp. 2007.

## THE THIRD CANTO OF DANTE'S INFERNO

This study is a complex endeavor to bring on the light the content and the moral allegory of third canto of Dante's Inferno. The author uses a large secondary literature to achieve this final and examines the diversities of the vary opinions made in account of it. By this doing he provides us a textual interpretation and a non-metric translation in hungarian too of the third canto. This translation has bold settlings to various parts of the canto interpreted by many authors oppositely. Over the translation there is a study for make a solid explanation of the canto and the first impressions apparently scrappy of Hell. With this the author will the hole canto fit into the structure of Comedy.

This part is the first rappresentation of proper Hell, or rather textual vestibule of it all to the first round. The place of the mentioned canto within the hole Comedy was debated first of all by such commentator as Natalino Sapegno, who had keep it incongruent and chaotic aggregation of images and elements. There is much truth in this statement undoubtedly, but since from the Hell is first experienced by him (the wayfarer), the coherence of the things it was not shown yet for the observer after having stepped into the otherworld. We are moving from the childlike consciousness of the experience until the divine consciousness of the redemption. The real coherence of this canto can be seen only from higher moral standpoint where the necessity of travelling coincides with the final of redemptory procession.

In this canto the experiments of the passage prevails significantly the multi-crossing interpretation possibilities of other cantos filled with dialogs, and theological and philosophical suggestions. Naturally the philosophical or theological problems of creation of Hell or the neutral angels there

are not lacking, but on the level of experiences (the effective plot of our part) the separated objects of seeing but first of all hearing makes a little place for any interpretation, only for a commentary. There is a direct experience rather than dialogs and changing ideas. Because of it this canto could be said dogmatic as the first interpreters were addressed so in the early history of Greek philosophy.

The psychological and experimental effects hurl too the reader in a one way street of the hellish submergence. The spiral movement of the infernal wind signs the same one way trafficking downwards. There is no hope for other direction as to the deep. This movement presents already on phonosymbolic surface of poetical text with his many enjambments, anaphora and rhymes.

Dante continually takes his reader through this dramatic, psychological representation to call up in him a story that would become his proper story of personal glorification. For the reader is attracted to be done the moral decision on which he can definite his way to the final glorification. Here we can see first the danteian penalty principle, the contrapasso in that the sin and the punishment are confirming to teleological aspect of his thinking. The sin generates semantically the barrier too what is represented by the hellish gate that could be moved or mounted by human spirit oneself. Everything is arranged to the final-cause aspect.

The main theme of canto is the crossing of river in Acheron that is manifested in psychical transformation of the subject, taking place in it. This transformation by reason can be addressed using the word of faith: a conversion of what first step is in this canto as the conversion for traveller begins with the hellish under landing, seeing the people converted to sin. In the conversion there is presented the final of human morally allotted life: any to seeing God, and many to seeing

own damnation. The wayfarer makes the first steps on the street of glorification revealing who are going in the inverse direction. In this ambiguity the reader is called up to follow the morally right way of the traveller.

*A Pokol XXVII. éneke*

**Nyolcadik bugyor: Álnok tanácsok kiötlői. Guido da Montefeltro**

A XXVI. és a XXVII. ének gondolati és morális egytövűségére a konkrét emberi sorsok tematikai-narratív párhuzamosságán és az azonos pokolbéli bugyron túl már az előző ének strukturális határátlépése is utal (Ulixes történetének *elbeszélői* zárására a XXVII. énekben kerül sor). Bár Ulixes ebben az énekben verbálisan már nem szólal meg, vagyis elbeszélésének utolsó mondata földi történetének utolsó momentumával esik egybe (*S végül a tenger vizét fölöttünk összezárta*), mindazonáltal az új ének első két sora a hős *beszédesen* néma jelenlétét rögzíti, jelezve, hogy az Utazóval és Vergiliusszal történt találkozás végére még nem került pont. S noha a harmadik sor informál arról, hogy távozása a költő engedélyével volt csak lehetséges, az engedély *mikéntjének* homályban hagyása miatt csak a cselekmény ér véget, de nem az elbeszélés. Montefeltro lesz majd az, aki a hetedik tercina utolsó sorában felidézi az elbocsátás verbális formáját („*Istra ten va, più non t’adizzo*”, azaz *Most mehetsz, tovább nem ösztökéllek!*). Ez az alaki szó által közvetített vergiliusi beszédstílus és szóhasználat, amellet hogy megerősíti a latin költő görögre vonatkozó értékítéletét, elbeszélői funkciójában pontot is tesz a találkozás elbeszélésére. S mégis, amint jeleztük, az új ének narratív struktúrája nemegyszer formailag és modálisan is visszhangozza az előző éneknek az ulixes-i elbeszélésben megnyilvánuló szintaktikai jellegzetességeit.

Montefeltro és Ulixes gyors helycseréje az ének kezdetén (Montefeltro szinte lesben állva várja Ulixes távozását) nem csak a történet sajátja, hanem az elbeszélésé is, amelyben

különös hangsúlyt nyer. Nem pusztán az olvasói érdeklődés fenntartását szolgáló írói fogásról van ugyanis szó, hanem arról, hogy Montefeltro *metaforikus értelemben is Ulixes helyébe lép*, átveszi annak helyét. A nyolcadik bugyorban a bűneik tekintetében szenvedők azonossága – amelyre a helycsere képzetesen is utal – szolgál alapul ahhoz, hogy Dante időívet vonhasson az antik kor bűnöseitől egészen az aktuális jelenig, vagyis megszünteti az egymástól egyébiránt különböző személyek történeti távolságát az időnek az örökkévalóba torkoltatásával, hogy a maga fikciójában e találkozásokat életre hívhasssa. Ezért is lehetséges, hogy Montefeltro története és az abba bevont VIII. Bonifác pápa ténykedése Ulixes vétkeinek amolyan folytatásaként, sajátos ismétléseként álljon elénk. Ez az ismétlés újszerű fénybe vonja az előzőt, ami így megújul: nem másolat tehát, még ha jelentéstanilag a lehető legszorosabb rokoni kapcsolatban áll is vele. Röviden: ennek az éneknek is általános értelemben vett alaptémája az emberi gondolkodás, a nyelv és az erkölcs mint határ viszonya, valamint még tágabban az isteni igazság kijátszására tett mindenféle emberi kísérlet hiábavalósága (vö. Cataldi-Luperini 1989: 139.). E kísérlet mögött is ott rejtőzik tehát a megismerés- és megértés-problematika, vagyis az, hogy az emberi értelem Isten működésének természetét teljességgel át nem láthatja, különösen akkor, ha az „én önmaga útjába áll”.

Ugyanakkor az ének konkrét tematikai kérdései, jelesül a VIII. Bonifác pápa és Guido da Montefeltro ghibellin hadvezér, majd később ferences kistestvér között mindvégig fennmaradó összeütközés mögött tágabb értelemben a világi hatalom és a pápaság viszonyának Dantét, a szerzőt nagyon is izgató kérdése feszül, aki azon egyetemes monarchia eszméjét vallja, amely szerint az a császár vezetése és a pápa lelki irányítása alatt áll. Ezzel szemben VIII. Bonifác pápa a teokratikus-univerzalisztikus állameszme képviselője, amely elméleti

síkon az *Unam Sanctam* bullában nyer megfogalmazást, gyakorlatilag pedig a ghibellin keresztény családok ellen vezetett harcokban, míg a harmadik válasz Szép Fülöpé, aki a nemzetállami eszmét, avagy az antik-modern nemzeti felfogást képviseli vele szemben (vö: Szovák 1999: 93; 95-96.). A dantei álláspont tehát nem egyezik meg egyikkel sem. Ez az általános problematika az énekek főként Romagnára szűkül ugyan le, de mindvégig kihallik mögüle. Ahogy kihallik belőle az egyház hierarchikus rendjét rosszalló ferencesek szemrehányása is.

Az ének főhőse Guido da Montefeltro, a XIII. század egyik legrafináltabb politikusa és katonai vezetője, aki híressé – legalább is a szövegintenció szerint – mindazonáltal nem annyira bátorsága, mintsem intrikusi mivolta, csalárd ígéretei és cselei révén vált, amint azt maga is megvallja, és személyes bűneként el is ismeri: *tetteim nem az oroszlánéira vallottak, hanem a rókáéira. // Átláttam jól, hogy érek célba, s az összes rejtett ösvényt oda / jól ismertem, és olyannyi jártasságot szereztem eme művészetben, / hogy híre a föld határáig is elért (74-77.).* A Guido által elbeszélte történet tényei – eltekintve egyelőre az elbeszélői modalitásoktól – a következők: életének nagy részében hadvezér és politikus volt, majd öregkorában – hogy elkerülje a pokolra jutást – szerzetesnek állt, megbánván csalárd tetteit, melyeknek híre, akár az előző ének elején emlegetett firenzei tolvajoké, bejárta a világot. E megtérés eredményes lehetett volna, ha a pápa – amint Guido maga vallja – fenyegetéssel rá nem bírja egy bűnös, álnok és cselvető tanács megadására. A pápa ugyanakkor ígéretet is tett néki arra, hogy már *előzetesen* feloldozza e bűne alól. Ám az ítéletkor kiderül, hogy a feloldozás aktusa érvénytelen, s ezért a hős pokolra jut, nem pedig Ferenc kistestvér paradicsomi közelségébe.

A Guido önvallomásában kibomló élettörténetet megelőzően a hős Romagna sorsa iránt érzett szenvedélyes szereteté-



ről tanúskodva érdeklődik Vergiliustól az aktuális jelenről. Kíváncsisága testi fájdalmánál is nagyobb: tudni szeretné, mi a helyzet Romagnában, amelynek érdekeiért a politikai álnokság eszköztárát is bevetve harcolt egészen öregkoráig. Guido kérdését persze a szerző intenciója táplálja. Ezért sokatmondó, hogy az elbeszélő visszaemlékezése szerint a válasz már-már kibuggyant belőle. Túl azon, hogy a bűnös érdeklődésében kettejük közös szenvedélyét pillantja meg, s szólni vágyik, a kijelentés arról is hírt ad, hogy már nemegyszer meghányta vetette magában e kérdést, vagyis már régóta van válasza Romagna helyzetére, még hozzá olyannyira, hogy reflexív-ironikus tercinánként méri ki az információkat Romagna aktuális helyzetéről, a látszólagos békéről, hogy aztán majd Guido pápát támadó vallomásán keresztül saját nézőpontját még nyomatékosabbá tegye a keresztény világot vesztébe kergető VIII. Bonifácra. A vallomás kilenc tercinájából az első három (85-93.) a maga repkényszerű mondatszerkesztésével és a többszörös tagadás formájának intenzitásával, az állítmányra történő vároztatásával, amely a „szónoki beszéd crescedóját idézi” (Giacalone 2005: 523.) a nyelven magán is „felmutatja” a pápának a világ teljességét birtokolni vágyó hatalmi étvágyát.

A Firenze sorsáért érzett Farinata-féle (X. ének) aggodás és életigazolás vágya Guido esetében áttevődik Romagnára, irányta érzett szenvedélyes szeretetére, vagyis a kezdetben Firenzére vonatkozó társadalom-politikai kérdésfelvetés a *Színjátékon* belül egyre táguló sugarú tematikai körré terebélyesedik. A latin föld *édes* (26-27.) valamint a világ *vak* jelzője ugyan az idős Cavalcantit idézi a szóhasználat szintjén (*Inf.* X. 58-59; 69.), de a politikai szenvedély Guidót Farinatával társítja. A *quella dolce terra / latina ond'io mia colpa tutta reco*, / vagyis az *édes latin földről*, / *ahonnan az én egész bűnöm származik* kijelentés azonban nem pusztán a vétkek színhelyeire utal, hanem valamiféle mentegőzés is kiérződik belőle: az, hogy a szeretet

volt az oka annak, ami őt csalárd tettekhez vezette. Montefeltróból a szövegnek ezen a pontján a megtérés előtti ember, avagy a bűnbe ismét visszahullott lélek szól ki annyiban, hogy a kijelentésben a hős a véték súlyát és a személyes felelősséget az énben uralkodó szenvedélyes szeretetre mint pozitív értékre igyekszik áthelyezni, ám az – minthogy a *bűn okaként* funkcionál – a *mértéket* meghaladó öngazoló szenvedélyként lepleződik le. Guido kérése a szövegnek ezen a helyén *még nem* képezi részét önreflexív elbeszélésének, hanem arra szolgál, hogy két földije jóindulatát, vagyis válaszdadásukat elnyerje. Önvallomásra Guido nem is készül, de eleget tesz az Utazó kérésének. Ám nem egyszerűen viszonzásképpen, minthogy annak beszámolója kielégítette kíváncsiságát, hanem mert kielétének fölfedése – legjobb meggyőződése szerint – nem jár kockázattal, vallván, hogy a pokolból hír az élőkhöz már nem juthat el. *Vagyis önmaga felfedésének nincs számára tétje. Ha volna, mint állítja, meg se szólalna.* Beszéde – mint hinni véli – voltaképpen hallgatás, mivel az élők ítéletét magára már nem vonhatja. Nyugodtan szólhat, *hiszen a világ úgyis megmarad tévedésében* személyének pozitív megítélését illetően. Emlégessek csak őt megtért bűnösként és lelki békében eltávozott ferencesrendi kistestvérként, ahogy egykoron maga a „félrevezetett” szerző Dante is tette *A vendégség* megfelelő passzusában!

E ponton fel kell vetni a kérdést, hogy nem ironikusan értendő-e az a megokolás, amellyel az Utazó Guidót beszédre ösztökéli, mondván, hogy beszámolója révén híre és neve tovább fennmaradhat az élők között. Bár a szereplő Dante ezen a ponton még nem tudja, kit rejt a láng, abban már csak a XI. énekben a bugyrok lakóiról Vergilius által adott leírás és konkrétan a *még több mocskosabb foltra* tett utalás alapján is bizonyos lehet, hogy az itt lévő elkárhozott lelkeknek legfeljebb *híres hírhedtségéről* adhat majd számot odafenn, vagyis hogy, amint maga Guido is észrevételezi, az új hír elterjedése a világban

csak *gyalázatot hozhatna a fejére*. Hogy ennek az Utazó által felkínált szívésségnek már a pusztá gondolata is kellemetlenül érinti Guidót – minthogy a híradás korántsem válna javára – azt nem csak okfejtő megnyilatkozása támasztja alá (58-63.), hanem a megszólalás fonoszimbolikus jellegzetessége is: a megnyilatkozás akusztikai sajátossága «*S'i credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo, questa fiamma staria senza più scosse* (61-63.), vagyis a “*Ha azt hinném, hogy válaszomat olyan valakihez intézem, / aki előbb-utóbb visszatér a világba, / ez a láng egyet se rezdülne már;*” megfelel a fellobbanó tűz sistergő-sziszegő égéshangjának, de egyúttal hallhatóvá teszi Guido rejtett indulatát-rettegését a leleplező-déstől. Mindez arra a fonoszimbolizmus keltette nyelvi-pszichikai jellemzésre emlékeztetheti az olvasót, amelyben az ulixes-i beszéd kezdeti kelletlensége is kifejezést nyert (XXVI. 89-93.). Mindemellett és mindezt alátámasztandó, Guido az egész elbeszélése során *nem is nevezi néven magát*. Ezzel hangzik egybe a válaszadást megelőző mozzanat is: a láng mormogása és ide-oda ingása ugyanis – amint Terracini észrevételezi (Terracini 1962: 529.) – Guido habozásáról-zavaráról is hírt ad.

Az az önynyugtató kijelentés, amellyel Guido az élőknak a túlvilágról adandó hír lehetetlenségére utal, mely „tény” birtokában – vélekedése szerint – szabadon beszélhet, valamint az Utazó őt ennek cáfolatáról meggyőzni nem kívánó hallgatása – amely mögött az immanens szerzőnek a korábbi félrevezettségéből származó sajátos bosszúját is láthatjuk – együttesen *fonák* helyzetet teremt: Guido *logikai hibát* vét, minthogy vallomása mégis csak közkinccsé válik. Hiszen a tanúbizonyosság erre maga *A színjáték*, amelynek elbeszélő hőse Isten *kegyelméből* járhatja be a túlvilágot, és akit úti beszámolóra is *kötelezett* ez a kegyelem. Vagyis a fikció szerint Guido elfeledkezett arról, hogy Isten számára nincs lehetetlen. Ez a mozzanat, valamint az Utazó hallgatása groteszk és ironi-

kus nézőpont alá vonja Montefeltro figurájának gondolkodási logikáját.

Vallomásában Guido önnön figuráját szinte kizárólagosan a pápa által megzsarolt és félrevezetett áldozati minőségére hegyezi ki, ismételten megkísérelvén elmosni a személyes felelősség körvonalait. Szembeötlő e tekintetben az *akarom, hogy jól érts engem (voglio che m'intenda)* kijelentés már-már erőszakos, Guido önértékelésének megfelelő látásmódot követelő jellege (72.). Előadásmódja szerény előzetese lesz a *Pokol* XXXIII. énekében szereplő Ugolino-féle vallomásos elbeszélési forma sajátosságának, amennyiben a hős szót sem ejt saját felelősségéről az ominózus eset kapcsán, de annál inkább szól ellenségének embertelen kegyetlenségéről. Mindezen erkölcsi fogyatékoság arra utal, hogy a megtérés maga is inkább érdekeltvű öregkori kísérlet volt: ez az ember, aki örvend azon, hogy a világ tévedésben marad, ugyanaz, mint aki a bűnös tanácsot adta a pápának. Szembeszökő, hogy Guido egész vallomásában *nyoma sincs a tanács megbánásának*, amely Palestrina pusztulását okozta. Guido tehát *nem saját bűne, hanem a büntetés miatt* kesereg, amelyben kétségtelenül van szerepe félrevezettségének. A vallomás mindazonáltal akaratlanul is hírt ad a megtérés iránt érzett vágya „mélységéről”. Arról, hogy a menekvés logikája és nem annyira a mély megbánás és a megtérés szilárd vágya tette ferencessé a *Quando mi vedi giunto in quella parte / di mia etade*, vagyis *Amikor láttam magam abba a szakaszába érni / életkoromnak...* (79-80.) megjegyzése árulkodik: Guido már előzetesen is tisztán látta, mit kell majd tennie öregkorában, mi lesz majd célszerű ahhoz, hogy a túlvilági büntetés ne sújtsa le rá. Vagyis nem a csillapíthatatlan lelki szükséglet volt az, ami kivonulásra készítette a világból, de annál inkább az az *intellektuálisan célirányos belátás*, amely az emberi élet alkonyba fordulásából nyeri forrását. Az tény, hogy Guido megbánja addigi életének vétkeit,

illetve szándékában állt a megbánás – s erre a ferencesek közé vonulása szolgál igazolásul –, ám hogy mi volt az, ami erre elsősorban készítette, a félelemből sarjadt önös érdek vagy a lelkiismeret őszinte szava, meglehetősen kérdéses. Mi a fentiek és az alábbiakban majd kifejtendők alapján inkább az utóbbi felé hajlunk. Mindenesetre némi adalékul szolgálhat e probléma megítéléséhez az életében nem kevésbé bűnös fiának, Buonconte da Montefeltrónak a sorsa, aki halála pillanatában – apjával ellentétben – *őszinte* bűnbánatot gyakorolt (*Pur.* V. 85-129.), és a *Purgatóriumba* került. Az, hogy a két ének az apát és a fiút e tekintetben ellenpontozottan mutatja be, rávilágít Guido szerepének megítélhetőségére a konfliktusban: *a számítás nélküli bűnbánat elsődlegességére* Isten ítéletében. Mindazonáltal és előzetesen érdemes jelezni azt is, hogy önvallomásában Guido, bár a pápára hárítja bűnét, talán önmaga előtt is észrevétlenül mégis csak „megfogalmazza” tettének lényegét, utalva arra, hogy a korábbi bűneit követte el újra. A korábbi bűnök pedig a ravaszkodás és álnokság bűnei (*tettei a rókáeira vallottak*), vagyis az erkölcstelen kalkuláló gondolkodás sajátjai voltak. A tanácsadás melletti döntését tehát mérlegelés előzte meg, *s osztotta a pápának a bűn alóli felmentést „igazoló” ravasz ötletét.* Mindezt különös erővel hangsúlyozza az a tény, hogy az elbeszélő Dante az utolsó elkövetett bűn és a korábbiak között *rímviszonyt* teremt (lásd a 71. és a 75. sort), vagyis az egybehangzás az álnok gondolkodást (*volpe*) szemantikailag az újbóli bűn (*colpe*) jellemzőjévé teszi.

Célszerűnek látszik, ha a Guidóval történtek és az általa megcselekedtek megítélésében visszatekintően és a szöveg-egész összefüggését szem előtt tartva a kerub Guido ráébredését kiváltó szavaiból indulunk ki: *Ó, fájdalmas énem! Menynyire megrázkodtam, lamint megragadott, és így szólt: / “Talán eszedbe se jutott, hogy tudok logikusan gondolkodni?”* Az összerendezésben tetten érhető felocsúdás nyilvánvaló jele annak,

hogy Guido valamiféle új értelemnek, vagy mondjuk így, a *megértésnek* jutott a birtokába: annak ugyanis, hogy mindenféle logikát nélkülözött az előzetes feloldozás érvényességébe vett bizalma. Vagyis a pápa ígéletében nem ismerte fel azt az ellentmondást, amelyet a kerub fejt ki Szent Ferencnek (*„Mert hát feloldozni nem lehet azt, ki bűnét meg nem bánta, / és megbánni meg akarni is a bűnt egyidejűleg nem is lehetséges, / mivel az ellentmondás elve azt nem engedi meg.”*), aki sietősen magáénak hitte Guido lelkét, minthogy a ferences-rend – létezetőségének feltételeként – elfogadta az Anyaszentegyháznak, a pápának való engedelmisség követelményét. A pápa kérését illetően Guido világosan felismerte, hogy az bűnre kényszeríti, és a két rossz megoldás közül – vélekedése szerint – a kisebbik rossz mellé állt (inkább tanácsot ad, semmint hogy kiközösítsék). Mindazonáltal úgy vélte, ha feloldják a tanácsadás bűne alól, akkor nyugodtan halhat meg, s ezáltal mentesül Isten haragjától. Tehát Guido nem elsősorban a fenyegetésre adja be a derekát, *hanem az előzetes feloldozás megnyugtató érvének hatására*, amelyet egy pillanatra sem tekintett logikát nélkülözőnek, hiszen ellenkező esetben nem lepődik meg, amikor a kerub elragadja magával. Ugyanakkor Guido halogatása a pápának adandó választ illetően arra mutat rá, hogy nem szívesen tesz eleget a kérésnek, mert az keresztezi a túlvilági büntetés elkerülésére irányuló szándékát, minthogy a tanácsadás a szerzetesi fogadalomban megtestesülő törekvését hiábavalósággal fenyegeti. A *parole ebbre* kitétel jelentését a *szereplő* Guido a lázas, hatalomvágytól megrészegült ember szavára fordítja le, aki pápai méltóságát, szent kötelességeit és a szerzetesi fogadalmat semmibe véve bűnre csábította őt (91-93.), amikor a keresztény Colonna-család megsemmisítése, Penestrino lerombolása és földi hatalmának kiterjesztése érdekében ármányos ígéletet akart kicsikarni belőle, ami érthetetlen volt számára, és fogadalmával ellenkezett, miközben engedelmisséggel tartozott az

egyházfőnek. Vagyis a pápa megnyilatkozását (*parole ebbre*) a szereplő Guido nem a részek összefüggéstelen beszédéhez hasonlítja, mivel az nagyon is átgondolt, de egy pápa szájába egyáltalán nem illő, bűnelkövetést igénylő beszéd. Ezért hallgat Guido, és ezért veti be a pápa a kiközösítéssel való fenyegetés eszközét. A zsarolás, amelyre Guido mint saját döntésének kényszerítő erejére erőteljesen utal, tény, s ugyanakkor az engedelmesség követelményére épül. Alapjául a pápai tévedhetetlenség (*infallibilitas*) helytelenül értelmezett dogmája és a Máté Evangéliumában (Mt. 18, 18) a kulcsok hatalmára vonatkozó jézusi kijelentésnek a megidézése szolgál: „*Bizony mondom néktek: A mit megkötök a földön, a mennyben is kötve lesz; és a mit megoldok a földön, a mennyben is oldva lesz*”. A pápa mérhetetlen gőgjét nem az evangéliumi passzusra való utalása emeli ki, hanem az eredeti szöveg azon mondatszerkesztése (*Lo ciel poss' io serrare e diserrare*, vagyis *Az egeknek kapuját, mint tudod, én zárhatom és én nyithatom*), amelyben az *én* erőteljes hangsúlyos pozícióba kerül, és mint ilyen nem a szolgálat, hanem a hatalom tisztviselőjévé teszi a pápát. A *súlyos érvek* a fenyegetésre, a kiközösítésre és a túlvilági elkárhozásra vonatkoznak, amelyeknek következtében Guido – állítása szerint – nem teheti meg, hogy ne döntsön. Döntése a *kisebbik rossz* mellett a bűnös tanács megadására vonatkozik, és *nem öleli fel az előzetes feloldozás kérdését is. Mert ha annak elfogadását is a bűne alá sorolta volna be, nem várhatta volna nyugodtan a végítéletet*. Valójában a pápa ígérete megnyugtatóan hatott rá, s lelkiismeretének háborgását végleg elcsendesítette. De felvetődik a kérdés: Miért nem mondta a pápa Guidónak, hogy majd *utólag* oldozza fel? Hiszen az érvényes lehetett volna. A válasz: azért, mert az előzetes feloldozás ígérete azt a hitet kelthette Guidóban, hogy valójában nem is bűnt követ el, hanem engedelmeskedik, vagyis a *bűnt bizonyos fokig az engedelmesség erényévé lehetett átminősíteni, mely*

*erény nem zárja be előtte a Paradicsom kapuit.* Az utólagos feloldozás ígérete ugyanis nem hathatott volna rá ugyanolyan erővel, hisz akkor az elkövetés bűne erőteljesebben lett volna jelen Guido tudatában, ami esetleg kereszttezhetne volna a pápa terveit.

Mindebből az következik, hogy Guido az előzetes feloldozás ötletét *egyfelől logikusnak* tartotta egészen a haláláig, *másfelől* és csak elbeszélői mivoltában, *a posteriori*, a kerub által hallottak és a következmények alapján minősíti *alogikusnak*. S innen kezdve, vagyis a kerub gúnyos szavait követően *az elbeszélő Guido* által korábban kijelentett *parole ebbre* minősítés *már az előzetes feloldozásra is kiterjed*, ami a gondolkodást Istentől függetlenítő ráció bűnének jelentését is magában foglalhatja. Hiszen a kerub csípős megjegyzése éppen ezen ötlet képtelenségére vonatkozik, vagyis azt minősíti *parole ebbre*-nek, ami fölött Guido korábban átsiklott. Valójában a kerub azt állítja, Guido csak azért élhette tovább megnyugodva életét, mivel abban a hitben volt, hogy vétke elnézhető a pápai feloldozás következtében (*„minthogy te előre lemosod rólam azt a bűnt, amelybe most szavam által kell esnem...”*). Vagyis a kerub szarkazmusa éppen Guido gondolkodási logikáját állítja pellengérré, s tapint így rá arra, amire Guido oly büszke volt egykor, s amiben most vereséget szenvedett a pápa jóvoltából. A szarkazmus a kérdés mögött lényegében egy állítást villant fel, amiből mint olyanból Guido bűne, vagyis az álnok tanács eredt. A kerub a következőt hangsúlyozza: *„Te, Guido magadat igen okosnak vélted, azt hitted, hogy kijátszhatasz engem, aki az isteni igazságszolgáltatás közvetítője vagyok.”* Hiszen nem kétséges, hogy bár a pápa Guidót egy paktum megkötésére kényszeríti, azt a hős alá is írja. *A feloldozás elfogadása a bűnbánat hiányáról tanúskodik, amelyet Guidónak nem is lehetett ideje gyakorolni, sőt, amely a tanács megadása után sem fogta el, márpedig e nélkül – eltekintve most az elkövetés előtti felmentés*



*képtelenségétől – nem érvényes a feloldozás.* A kerub tehát fricskát ad célzásával az ész tekervényes használatának és a rejtett ösvényeken haladó alattomos gondolkodásnak, amelyről szerzetessége előtt Guido olyannyira híres volt, és ami működhetett ugyan az ember világában, de hatástalan maradt Istennel szemben. Nem véletlen az az átkozódás és csillapíthatatlan gyűlölet – bármily jogos legyen is –, amely Guido szavaiból a pápa felé árad: ez abból a szégyenérzetből is táplálkozik, amely a gondolkodásának és téves számításának csapdájába esett hőst önti el „művészetének” kudarcra láttán. Több szempontból is sokatmondó az ének 72. sora (s hogy miként és mely cél-okból, akarom, hogy jól érts engem!), amelyben Guido az Utazó figyelmét követeli a pápa által okozott bűnbekelésének *mikéntjét* és *cél-okát* illetően. Kijelentésén belül Guido a hangsúlyt *nem a mikéntre* helyezi, amely az ő személyes gondolkodásának kudarcát, vagyis a feloldozás elfogadását és ezzel együtt *a személyes felelősségét* is jelezné, hanem a *cél-okra*, vagyis elsősorban a pápa ténykedésére. Arra, hogy a pápa őt olyan *eszközül* használta fel, amely – vagyis Guido tanácsadása – *kauzálisan vezette el céljának*, a Colonnák megsemmisítésének eléréséhez. Guido a maga eszközváltának hangsúlyával áldozatváltára utal, mellőzve a ténytet, hogy az eszköz itt nem valamiféle szerszám (ha csak nem jelképes értelemben), hanem *személy*, aki ugyan a döntést el nem kerülheti, de abban, hogy *miképpen* dönt, szabadsággal bír. Pedig éppen ezen a *mikénten* fordult meg, hogy alkalmas eszköz lesz-e személye a pápa céljának eléréséhez vagy megghiúsításához. A *cél-ok* nyomatékos hangsúlyozását Guido beszédében az elbeszélő Dante a szövegben ki is emeli. Ez a szövegkiemelés arról is tanúskodik, hogy az elbeszélő átlát Guidónak azon a szándékán, amellyel az őt saját értelmezése felé kívánja terelni. Sőt a kiemelés, vagyis a *mely cél-okból?* (*quare*), a jelentése mellett egy olyan terminus használatára is felhívja a figyelmet, amely a

filozófia és a logika stílusregiszterébe írható bele, azaz a tudományos nyelv szóhasználati körébe tartozik. Azáltal, hogy Guido ezzel a szóformával él, mintegy jelezvén, hogy gondolkodása és a logika tudománya nála rokonságban vannak, célként teszi meg magát a kerub későbbi, a gondolkodási logikára vonatkozó szarkasztikus és *találó* megjegyzésének (122-123.). A kerub nem véletlenül utal tehát a logikát nélkülöző hibás gondolatvezetésre, a *mikéntre*. Guido tévedését a pápához intézett tanács végkövetkeztetése, az „így diadalt ülsz majd *magas trónusodon*” kitétel is alátámasztja, amelyben a magas trónus kifejezés elorzásával állunk szemben, hiszen az első ének 128. sora ezt a minősítést Istennek tartja fenn. Joggal utal arra Fasani (Fasani 2000: 386.), hogy ebben a spirituális és a világi hatalom összezavarodása tűnik elő. A kerub szavai az önmagára hagyatkozó és Istentől magát függetlenítő, azaz *ilyeténképpen szükségszerűen alogikus ész hübriszére* is célzást tesznek, amit az is igazol, hogy Guidót a halál kételytől mentesen találta. Amíg kételynélküliségét Guido félrevezettségével indokolja, amellyel áldozat-voltát hangsúlyozza, addig a kerub *a magabízó és féktelen gondolkodás bűnére is céloz egyben*. Bár az ötlet a pápától ered, annak elfogadása Guido részéről azt jelenti, hogy a gondolkodás pápai hübrisze, a *superba febbre*, vagyis – mint majd látni fogjuk – a vele *jelentésánilag azonossá váló lepra* megfertőzi a szereplő Guidót is. De csak azáltal, hogy azt a maga számára megnyugtatónak véelve, elfogadja. Ezért pontos Croce Guidót illető megfogalmazása, amely szerint a hős *bűnös áldozat* (Croce 1966: 97.).

Guido történetének értelmezése során szükségesnek látszik tehát megkülönböztetni a *szereplő* és az *elbeszélő* Guido eseményekkel kapcsolatos vélekedését. Ez a különbség a *lebbre*, a *superba febbre* és a *parole ebbre* szintagmák jelentés-elmozdulásában mutatkozik meg. A jelentés-feltöltődések egyfelől úgy jelentkeznek, mint a Guido tudatában és nézőpontjában a

kerub szavait követően beállott változások, másfelől pedig mint a dantei szöveg jelentésképződésének, a nyelvi-metaforikus szövegszerveződés jelentésgeneráló aktivitásának eredményei, amelyek – sem a szöveg szintjeit, sem a jelentésképződést és annak eltéréseit illetően – nem esnek egybe teljességgel. Nyilvánvaló, hogy a *lepra* (*lebbre*) jelentése a szereplő és elbeszélő Guido tudatában megmarad a maga valódi, testi betegséget jelölő mivoltában. A *superba febbre* a szereplő értelmezésében egy konkrét célra irányuló *csillapíthatatlan és bűnös hatalmi vágyként*, míg az elbeszélőében – a kerub szavait követően – a magát Istenhez mérő ember gögijének jelentésére is szert tesz. A *parole ebbre* a szereplő tudatában a pápa elhívottságával összeegyeztethetetlen és ennél fogva érthetetlen beszédet jelöli, míg az elbeszélő azt az elhívottságának tudatától is *megittasult* és alogikus szavaiként rögzíti. Ezt a kettősséget az elbeszélő Dante azonban a szöveg magasabb szintjére emeli azáltal, hogy a szintagmák között *rímviszonyt* teremt, amely az *újfajta jelentés* létrejöttével már csak megszüntetve őrzi meg magában a régit. A *lepra* a szöveg *allegorikus* szintjére emelkedve immár *a lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének* jelentésében funkcionál, melynek lényegi attribútuma egyfelől az a láz, amely a gögből vagy hübriszből ered (a *superba*, mely az *alázat* ellenpárja, a láz jelentését az Isten hatalmának elbirtoklására törő sóvár vágy értelmével ruházza fel), míg másfelől a *parole ebbre* éppen az ennek megfelelő, ezt tanúsító és a pápát felemésztő láz megnyilvánulásának szóbeli formája, amely az ulixes-i *őrült* (*folle*) értelmére tesz szert. De meg is fordíthatjuk: a *lepra* éppen ezek kifejeződésének eredménye. A *superba febbre* tehát a pápa egész lényét felemésztő láz, azaz a mindennek felett álló birtoklás vágya, amelynek bizonyítéka az előzetes feloldozás ötletének bevetése, és amely, vagyis a szó, a leprával mint fertőző és gyógyíthatatlan betegséggel azonos jelentésűvé válik. A szöveg tehát sajátos egységet te-

remt e hármasságban. Mindezt azonban egyéb szövegrészek is alátámasztják.

Bonifác Guidónak küldött üzenetében ezt mondhatta: „Gyere el, szükségem van a tanácsodra, mert nem tudok megoldani valamit, ami teljesen fölemészt, és valósággal lázban égek tőle”. Bonifác természetesen Guidót, a volt cselvető hadvezért hívatta magához, míg Guido úgy vélte, hogy szerzetesként szól hozzá a hívás. A megkeresésben Guido a pápának azon szándékát vélhette látni, hogy az szemléletében és gyakorlatában elmozdulni kívánna az elvilágiasodástól mint felismert hibától, ám a bírvágy ezt nem engedi, s ezért éppen a ferencesek mindenféle személyes tulajdont elvető és meggyőző érveire van szüksége. Hiszen ahhoz a rendhez tartozik, amely magával a már-már aszketikus szegénységben élés gyakorlatával mintegy ellentétét képezi az egyház elvilágiasodásának, intézményesülésének, a központosított pápai rendnek, és amely egyház, „ha elvileg fenntartja is, hogy a lelki és a világi, az egyházi és a politikai elem különbözik, önmagát mégis főként a vallási-politikai viták összefüggésében s a politikai és jogi hatalmi eszmék hordozójaként értelmezi (Wiedenhofer 1997: 83.)” Guidót meglepi hát a tanácskérés célja. Abból, hogy a pápa őt hadvezéri minőségében hívatta, nyilvánvalóvá válik: lázától *Bonifác úgy nem szabadulhat, ha azt csillapítani érvekkal akarják*; orvossága csak egy afféle tanács lehet, mely a *vágy kielégüléséhez*, vagyis győzelemre vezet a Colonnák felett Palestrina bevételével. Mászt értett tehát az „orvosság” Guido, és mászt értett rajta Bonifác.

A korábbi hasonlat, amely szerint Konstantin magához kérére Szilvesztert, hogy az leprájából kigyógyítsa, és amelynek eredménye a császár kereszténnyé válása volt, *sajátos* analógiás előzetese a Bonifác–Guido esetnek. Sajátos, minthogy az elválasztás elve uralmat szerez az egyesítő elv felett. Valójában csak látszólagos és merőben külsődleges az analógia, hi-

szen többszörös ellentét nyílik meg a két epizód között. De tekinthetjük a hasonlat két elemét egymás tükörképeinek is, s ez esetben *tükörszövegekről beszélhetünk*. Már a szerepek felcserélése sokatmondó: amíg a hasonlat első felében a pápa mint a lelkek üdvösségére ügyelő és Istentől spirituális erővel felruházott szereplő valójában a lélek *orvosa*, s a császár mint a világi hatalom képviselője a keresztényüldözés kórtünetében, leprájában szenvedő *beteg*, akit a pápa kigyógyít, addig a hasonlat második felében a jelen pápája, akinek hitbélileg és erkölcsileg gyógyítónak kellene lennie, maga szenved betegségben, és szorulna kezelésre. De a gyógmódot éppen a *világtól*, az egykori hadvezértől várja el. Konstantin gyógyulásvágya és igénye, valamint megtérése „valóságos”, míg saját „gyógyulását” Bonifác gögös hívságának kielégülésével érheti csak el. Amíg Konstantint gyógyulása a keresztény hit erejéről és igazáról győzi meg, vagyis arról, hogy a test betegségére a lélek keresztényi egészsége a gyógyír, addig Bonifác, aki a lélek és a szellem betegségében szenved, nemhogy nem gyógyul ki korábbi vétkeiből, hanem még inkább elhatalmasodik rajta a kór. Guido, az „orvos” pedig, aki e baj elhárításához maga is hozzájárul, sarlatánként tűnik föl, megszegvén egyfelől a ferences-rendi regulában foglalt tiltást, megtartva viszont másfelől a rend engedelmisségi kötelességét. A lepra szó (*lebbre*), amelynek középkori jelentése az erkölcsi tisztátalanságot is magában foglalta, s így a keresztényüldöző és megtérés előtti Konstantin vonatkozásában *allegorikus* értelemmel is bír, a szövegnek ezen allegorikus értelmében teremt analógiát a keresztények ellen harcoló VIII. Bonifáccal. Nem véletlenül képez rímviszonyt Bonifác lázával (*febbre*): nem véletlenül, mivel a szövegben állhatna *lebbra* is a megnevezés másik formájában a *lebbre* helyén, ám ez esetben a két epizód látszólagos hasonlóságának súrlódásából és a szavak *hangalaki azonosságából* megszülető szövegértelem szinte

teljességgel elsikkadna, és elmosódna az, hogy ez a tisztátalanság miként fertőzi meg a keresztényi evilági létet, hogyan válik jellemzőjévé, és miként ragad át Montefeltróra is. A kulcsszintagmák rímhelyzetbe állítása tehát nem merül ki az egybehangzás versnyelvi szépségében, hanem olyan szemantikai összefüggésrendszerre világít rá, amely a vallomás értelmezésének legalább is egyik kulcsaként működhet. Az, hogy a lepra az alaki szóban bukkan fel a *lebbre* formájában, jelzi, hogy a nyelv fölébe kerekedik megszólaltatójának, vagyis hogy *öntükröző*, *autoreferens* képességénél fogva a konkrét elsődleges jelentést elmozdítja az allegorikus értelem felé, s a beszélő önleplezésévé válik, annak szándékától függetlenül. Mindemellett a pápán elhatalmasodott kór mint lepra és mint Guidót, a ferences-rendi szerzetest is megfertőző betegség mintegy a *fonákjáról illeszkedik* ahhoz a hagyománytörténeti kulturális kontextushoz, amelyben a lepra a rendalapító Ferenc megtérésének talán legdöntőbb eseményéül szolgált: az Úr ugyanis éppen a leprások közé küldte őt, aki – vizsgálását irgalommal gyűrve le – mély keserűségben is képes volt megtapasztalni a lelkében eláradó édesség zamatát (Goff 2002: 54.), és aki mindig is megmaradt annak, akivé vált, ahogy arra a *Par. XII.* énekében (115-126.) Szent Bonaventura utal Ferenc családjának és utódainak megosztottsága kapcsán.

Montefeltro történetébe, bűnébe és bűnhődésébe az elbeszélő Dante *már* az ének első hasonlatában az analógia és az allegória szintjén és a *mise en abyme* szövegalakzatával beavatja a még mit sem sejtő olvasót. Azok a sorok ugyanis, amelyek a szicíliai ökör-kínzóeszköz működését, illetve hanghatását írják le, nem egyszerűen csak a lángban rejlő lelkek megszólalásának akadályoztatását tárják elénk, hanem a Bonifác és Guido közötti viszonyrendszer előzetesét is, amelyben ráadásul a *s ez így is volt rendjén* elbeszélői kiszólás, amely Perillus bűnhődésének helyénvalóságát igazolja, egyúttal

Montefeltróra is kiterjesztetik. Ugyanis, ahogy Phalaris tirannus megbízza Perillust egy új kínzóeszköz kiötlésével, s aztán alkotóján próbálja ki azt (vagyis a tűztől átizzott ökörben alkotójának jajszvai az állat bőgésének illúzióját keltik), úgy bízza meg az álnok tanács kiötlésével Bonifác Guidót, aki a sikeres tanács következményeit („*ígérj sokat, és csak vajmit tarts meg belőle*”) mintegy visszahatásként a maga bőrén is megtapasztalja majd, *hiszen a pápa, bár ígérete szerint feloldozza, vagyis a lehető legtöbbet ígéri neki, ám mit sem tart meg belőle*. A feloldozás érvénytelensége folytán Guido kénytelen lesz elszemvedni saját tanácsának következményeit: ő maga is lángokban fog perzselődni miatta. Guido tanácsadása így valójában a *kínzóeszköz szinonimájaként* működik: önmagán túl a keresztény világot is képviselő azon Colonna-családnak is kínzóeszköze lesz, amelynek egyik tagja, Giovanni di San Paolo bíboros ráadásul Ferenc kistestvér lelkes támogatója volt (Goff 2002: 59.). Bonifác előzetes feloldozás-ígérete azért is álnok, mert elhallgatja a következményeket, ahogy Phalaris sem említette az új kínzóeszköz kiötlőjének, hogy az rajta is kipróbáltatik. Vagyis a tanács, ahogy Perillus kínzóeszköze is, másoknak (a tirannus ellen lázadóknak és a pápa mint középkori tirannus ellenségeinek), de kiötlőiknek is végzetévé válik. A kínzóeszköz *metonimikus* jelentésátvitellel tehát Guido tanácsát is jelöli. Vagyis a szöveg azonos szintre helyezi Perillust és Guidót, akikről az elbeszélői szó azonos ítéletet fogalmaz meg. A hasonlatot tehát, amelyet az elbeszélő fogalmaz meg, a *szöveg egésze* kimozdítja a maga statikus helyzetéből, s ennek következtében olyan új jelentéstopplettel gazdagodik, amelynek híján volt az elbeszélői szó, és amely az értékpozíciót is kijelölő dinamizmusával mintegy intencionálja a Guido-Bonifác konfliktus értelmezésének egyik lehetséges irányát is. Hiszen a hasonlat a Guido vallomásában foglaltak olyan kiegészítéseként funkcionál, amely a Guido által el-

hallgatásra szánt lényegi mozzanatra vetít fényt. *Vagyis ön-maga felelősségét a pápa bűnével elfedni szándékozó hős elbeszélői kísérletére.*

A kritikai irodalomban ellentétes álláspontok rajzolódnak ki abban a tekintetben, hogy ki is valójában az ének főhőse, Bonifác pápa vagy Montefeltro, valamint – s a nézetkülönbségek alapjában véve ebből erednek – hogy bűnük tekintetében melyikük helyezhető inkább egy szintre a XXVI. ének főhőseivel, vagyis Ulixes-szel? A dantisták egyik csoportja (Croce 1966: 97.; Momigliano 1974: 551-552.; Chimenz 1958: 18.; Fasani 2000: 376-377.) szerint az ének főhőse Bonifác pápa volna annak köszönhetően, hogy Guido nem a maga bűnéről látszik szólni, hanem Bonifácéről. Ehhez csak annyit fűzünk hozzá, hogy a dantei intenció értelmében kívánja éppen Montefeltro azt, hogy sorsában (de persze nem az énekben) a főszerep a pápáé legyen, s hogy ő mintegy a háttérben maradjon. Vagyis helyeselné a fenti dantisták nézeteit. Fasani – akinél Ulixes határátlépése a hübrisz legmagasabb foka és károkozásának végső oka – azt is észrevételezi, hogy Bonifác alakja és nem Montefeltróé rímel Ulixes alakjával, mondván, hogy Guido utolsó bűne inkább Bonifácé, aki a hős cselekvésének és elkárkozásának mozgatója, hiszen az előzetesen már bevonta a vitorlákat. Mindezt az a formális kompozíciós egybeesés is megerősíti – a tulajdonképpeni fabula kezdetét jelölő 85. sorról van szó mindkét ének tekintetében –, amely Ulixes és Bonifác alakját egymás mellé rendeli (*A nagyobbik és réges-régi lángcsücske... ; Az új Farizesok fejedelme...*). Emellett nem lehet nem utalni a XXVII. ének azon alaki kitételére, Guido Bonifácot illető ítéletére (*...és nem volt tekintettel sem magas pápai méltóságára, sem a rárótt szent kötelességeire, de vállalt kötelékemre sem*, 91-92.), amely az erőteljes hármas tagadással, szintaktikailag azonos módon ismétli meg azt, ami Ulixes vallomásában (XXVI. 94-95.) a három visszatartó erő elégtelenségére vonat-



kozott: (*sem a kisfiam iránt érzett gyöngéd szeretetem, sem koros atyám tisztelete, sem a szerelem...*). Nem kétséges, hogy Bonifác alakjában is az ész erkölcstelen használatával állunk ugyan szemben, amit Guido megtévesztése és az a már jelzett szövegértelmezés is tanúsít, amelyben a *parole ebbre* az ulixes-i folle (*őrült*) szinonimájaként funkcionál, ám amíg Ulixes hübrisze az én nagyságát előmozdító ismeretvágyból táplálkozik, és a hős az emberi ész létmegértő magabizóságába vetett hittel halad útján, melynek során nincs tekintettel senkire és semmire (Kelemen 2007: 31.), és ami halálát, de nem pokolbéli büntetését okozza majd, addig Bonifác Istent is fölülíró nagysággá akar válni, vagyis nem csak a földi lét tirannusaként, de Isten működését is korlátozni akaró zsarnokként tűnik fel. Bár a kompozíció nyelvi tagoltságának értelemadó rendszere az előző ének hőisére is rávetíti Bonifác alakját, a keresztény Isten ismeretét nélkülöző, tudásvágyó antik hős bűneinek súlya messze alatta marad a Kinyilatkoztatott ismeretében élő Bonifácéi mögött, akinek tettei éppen pápai hivatása miatt más megítélés alá esnek. Figurája Ulixes-szel szemben démonivá éppen mérhetetlen felelősség- és kötelességmulasztása miatt nő, s ezért helye korántsem pusztán a hamis tanácsadók között, hanem sokkalta inkább a Pokol legmélyén, az Istent és a kereszténységet magát elárulók között lehetne. A főpap természetében feltárt szakadás tagadja is a felvett pápai név (Bonifác) etimológiailag (Fekete 1992: 27.) 'jó sorsú' (*buon fato*) jelentését. Bonifácra Celesztin jövendölése telt be, aki a hagyomány szerint azt mondta: „*Rókaként ugrottál a trónra, oroszlánként fogsz uralkodni, és úgy halsz meg, mint egy kutya* (in <http://www.inkvizicio.hu/europa/html>)”.

Ugyanakkor a dantisták másik csoportja szerint (Giacalone 2005: 512; Terracini 1962: 535.) Montefeltro szimmetrikus kiegészítője Ulixes figurájának. Guido alakja meglátásunk szerint is jogosan rendelhető Ulixes figurája mellé, hiszen elkárho-

zásuk oka az álnok tanácsadás, az én magabizóságából származó gondolkodás bűnös használata. E tekintetben talán nem felesleges emlékeztetni az előző ének azon önfigyelmeztető elbeszélői kiszólására, amely *az erény által megfékezett ész* szükségességére utal (19-21.). Hiszen ezt a kitélt a nyolcadik bugyorban tapasztaltak hívják életre, s így nem csak Ulixesre, hanem Montefeltróra is vonatkozik, vagyis intencionálja a szövegértelmezést magát, és így valójában a XXVII. ének előzetese is. Mindemellett az önfigyelmeztetés verbális gesztusa valamint a kerub Guido gondolkodását illető megjegyzése mint a két történet nyitó- és zárópontja a legteljesebb mértékben egybehangzik. Igaz, hogy amíg az utolsó tanács Ulixesnek „csak” az életébe kerül, addig Guidónak az üdvösségébe. Halála előtt Ulixes, megpillantva a földet, vagyis a hegyet, közel vágyának beteljesüléséhez abban az illúzióban ringathatta magát, hogy helyes volt tanácsával társait az utolsó nagyszabású felfedező vállalkozásra ösztökélnie. A szerzetesé vált Guido is abban a hitben ringatta magát, s erre Giacalone is utal (Giacalone 2005: 524), hogy utazása már Isten közzelségébe vitte, de a kikötőben veszteglő hajót az ész fékezetlen hullámai letépik horgonyáról, és szintúgy elsüllyed.

## Parafrázis és kommentár

- 1** Già era dritta in sù la fiamma e queta  
per non dir più, e già da noi sen già  
con la licenza del dolce poeta,  
*Már kihúzza magát és moccanatlan állt a láng, jelezve, hogy szavát  
bevégezte, s már indult is el tőlünk a kedves költő engedélyével,*
- 4** quand' un'altra, che dietro a lei venìa,  
ne fece volger li occhi a la sua cima  
per un confuso suon che fuor n'uscita.  
*mikor egy másik, mely mögötte közeledett, csúcsával magára vonta  
tekintetünket, mivel zavaros hang tört elő belőle.*
- 7** Come 'l bue cicilian che mughhiò prima  
col pianto di colui, e ciò fu dritto,  
che l'avea temperato con sua lima,  
*Hasonlóan a szicíliai ökörhöz – első bődülése annak jajszavát  
visszhangozta, s ez így is volt rendjén, ki őt reszelőjével mesterien  
kimunkálta –,*
- 10** mughhiava con la voce de l'afflitto,  
sì che, con tutto che fosse di rame,  
pur el pareva dal dolor trafitto;  
*amely úgy bőgött a lesújtott lélek hangján, bár ha rézből volt is  
egészen, mintha őt magát járná át a fájdalom,*
- 13** così, per non aver via né forame  
dal principio nel foco, in suo linguaggio  
si convertian le parole grame.  
*a hangok itt sem leltek utat, sem nyílást kezdetben a tűzben, így  
annak nyelvén a szavak kivehetetlenekké váltak.*

**16** Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio  
su per la punta, dandole quel guizzo  
che dato avea la lingua in lor passaggio,  
*De amint szabad útra letek ott fenn a lángnak csúcsán, átadván  
neki azt a rezgést, mellyel a nyelv útjukra bocsátotta őket,*

**19** udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo  
la voce e che parlavi mo lombardo,  
dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo",  
*a következőket hallottuk: "Ó, te, kihez most hangommal fordulok, s  
aki az elébb lombardul szóltál, mondván, 'Most eriggy, tovább nem  
ösztökéllek',*

**22** perch' io sia giunto forse alquanto tardo,  
non t'incresca restare a parlar meco;  
vedi che non incresce a me, e ardo!  
*annak ellenére, hogy tán kissé késve értem ide, ne sajnálj maradni  
még, hogy szót válts velem; én, látod, nem sajnálom, és égek!*

**25** Se tu pur mo in questo mondo cieco  
caduto se' di quella dolce terra  
latina ond' io mia colpa tutta reco,  
*Ha te ebbe a vak világba csak most zuhantál ide alá az édes latin  
földről, ahonnan az én egész bűnöm származik,*

**28** dimmi se Romagnuoli han pace o guerra;  
ch'io fui d'i monti là intra Orbino  
e 'l giogo di che Tever si diserra».  
*mondj, békében élnek vagy háborúznak Romagnában?; merthogy ott  
születtem én az Urbino és a Tevere forrása közti hegyháton."*

**31** Io era in giuso ancora attento e chino,  
quando il mio duca mi tentò di costa,  
dicendo: «Parla tu; questi è latino».

*Én még mindig figyelmesen, előre hajolva kémlelődtem, amikor vezetőm oldalba bökött, mondván: "Beszélj vele te, ő a latinok közül való!"*

**34** E io, ch'avea già pronta la risposta,  
senza indugio a parlare incominciai:  
«O anima che se' là giù nascosta,

*S én, aki már kész voltam a válasszal, késlekedés nélkül beszélni kezdtem: "Ó, te ott lenn, lángra rejtett lélek,*

**37** Romagna tua non è, e non fu mai,  
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;  
ma 'n palese nessuna or vi lasciai.

*a te Romagnád nincs és soha nem is volt háborúnak híján zsarnokai szívében; de nyíltan háború nem folyt ott, amikor odahagytam.*

**40** Ravenna sta come stata è molt' anni:  
l'aguglia da Polenta la si cova,  
sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni.

*Ravenna olyan helyzetben van ma is, mint sok éve: a Polenták sasa kotlik rajta úgy, hogy kifeszített szárnyaival Cerviát is befedi.*

**43** La terra che fé già la lunga prova  
e di Franceschi sanguinoso mucchio,  
sotto le branche verdi si ritrova.

*A város, mely kiállta a hosszas megpróbáltatásokat, és amely vérhalmot rakott a francia harcosokból, zöld karmok közé került ismét.*

**46** E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,  
ch che fecer di Montagna il mal governo,  
là dove soglion fan d'i denti succhio.

*S a verrucchiói elagott és a fiatal szelindek, akik leszámoltak  
Montagnával, ahol szokták, fogaikkal csontig rágnak, s a velőt  
kiszívják.*

**49** Le città di Lamone e di Santerno  
conduce il lioncel dal nido bianco,  
che muta parte da la st ate al verno.

*A Lamone és a Santerno menti városokat a fehér fészki  
oroszlánkölyök irányítja, ki pártja színét évszokról évszakra  
váltogatja.*

**52** E quella cu' il Savio bagna il fianco,  
così com' ella sie' tra 'l piano e 'l monte,  
tra tirannia si vive e stato franco.

*A város, melynek egyik partját a Savia áztatja, ahogy a síkság és a  
hegy közé ékelődött, úgy is él, hol zsarnokság alatt, hol meg  
szabadságban.*

**55** Ora chi se', ti priego che ne conte;  
non esser duro più ch'altri sia stato,  
se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte».

*Most pedig, hogy ki vagy te, kérlek, mondd el, ne légy érzéketlenebb,  
mint amennyire más volt veled, hogy a világban nevedet ne mossa el  
az idő”.*

**58** Poscia che 'l foco alquanto ebbe ruggiato  
al modo suo, l'aguta punta mosse  
di qua, di là, e poi dié cotal fiato:

*A tűz egy darabig még tompán morajlott a rá jellemző módon, majd  
éles hegyét hol erre, hol arra ingatva, egy szuszra a következőket  
mondta:*

**61** «S'i' credesse che mia risposta fosse  
a persona che mai tornasse al mondo,  
questa fiamma staria senza più scosse;  
*“Ha azt hinném, hogy válaszomat olyan valakihez intézem, aki  
előbb-utóbb visszatér a világba, ez a láng egyet se rezdülne már;*

**64** ma però che già mai di questo fondo  
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,  
senza tema d'infamia ti rispondo.  
*de minthogy ebből a mélységből soha élő ember még nem tért vissza,  
már mint, ha az igazat hallottam, gyalázattól nem tartva válaszolok.*

**67** Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero,  
credendomi, sì cinto, fare ammenda;  
e certo il creder mio venìa intero,  
*Katonaember voltam, aztán meg ferencesrendi szerzetes, azt hívén,  
felővezvén magam vele, jóvátetem bűneim, s hitem bizonyára  
igazolódott volna,*

**70** se non fosse il gran prete, a cui mal prenda!,  
che mi rimise ne le prime colpe;  
e come e *quare*, voglio che m'intenda.  
*ha nincs a papok papja – csak nyelné el a föld!-, ki visszavetett  
egykori bűneimbe; s hogy miként és mely cél-okból, akarom, hogy jól  
érts engem!*

**73** Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe  
che la madre mi diè, l'opere mie  
non furon leonine, ma di volpe.  
*Amikor még az a hús és vér ember voltam, kivé anyám engem  
megszült, tettem nem az oroslánéira vallottak, hanem a rókáéira.*

**76** Li accorgimenti e le coperte vie  
io seppi tutte, e sì menai lor arte,  
ch'al fine de la terra il suono uscie.

*Átláttam jól, hogy érek célba, és a rejtett ösvényt mindet jól  
ismertem, s olyan jártasságot szereztem e művészetben, hogy annak  
híre a föld határáig is elért.*

**79** Quando mi vidi giunto in quella parte  
di mia etade ove ciascun dovrebbe  
calar le vele e raccogliere le sarte,

*Amikor láttam magam abba a szakaszába érni életkoromnak,  
amelyben az embernek be kellene vonnia a vitorlákat és  
összegöngyölni az árboctartó köteleket,*

**82** ciò che pria mi piacëa, allor m'increbbe,  
e pentuto e confesso mi rendei;  
ahi miser lasso! e giovato sarebbe.

*azt, ami korábban tetszett, akkor már sajnáltam: megbánva és  
bevallva bűneimet, szerzetes lettem, hívén – ó, jaj, én nyomorult! –,  
hogy javamra lesz majd.*

**85** Lo principe d'i novi Farisei,  
avendo guerra presso a Laterano,  
e non con Saracin né con Giudei,

*Az új Farizesok fejedelme, aki a Laterán közelében háborúskodott –  
de nem a szaracénokkal, és nem is a zsidókkal,*

**88** ché ciascun suo nimico era Cristiano,  
e nessun era stato a vincer Acri  
né mercatante in terra di Soldano,

*merthogy minden ellensége csakis Keresztény volt, akik közül egy  
sem volt azon egykor, hogy Acri legyőzessen, és nem is kereskedett a  
Szultán földjén –,*



**91** né sommo officio né ordini sacri  
guardò in sé, né in me quel capestro  
che solea fare i suoi cinti più macri.  
*nem volt tekintettel sem magas pápai méltóságára, sem a rárótt  
szent kötelességeire, de vállalt kötelékemre sem, mely egykor  
mindegyikünket soványabbá tett.*

**94** Ma come Costantin chiese Silvestro  
d'entro Siratti a guerir de la lebbre,  
così mi chiese questi per maestro  
*Hanem amint egykor Konstantin magához kérte Szilvesztert  
Szokraté mélyéből, hogy leprájából őt kigyógyítsa, mint orvosát  
hívatott magához ő is,*

**97** a guerir de la sua superba febbre;  
domandommi consiglio, e io tacetti  
perché le sue parole parver ebbre.  
*hogy szabadítanám meg az őt felemésztő lázától; tanácsot kért tőlem,  
ám én hallgattam, mert szavai olyanok voltak, mint ki lázában  
félrebeszél.*

**100** E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti;  
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare  
sì come Penestrino in terra getti.  
*De aztán újrakezdte: " Ne gyanakodj szívedben!; már most  
megadom a feloldozást, csak taníts meg arra, miként tegyem, hogy  
Palestrina a földdel egy legyen.*

**103** Lo ciel poss' io serrare e diserrare,  
come tu sai; però son due le chiavi  
che 'l mio antecessor non ebbe care".  
*Az egeknek kapuját, én zárhatom és én nyithatom, mint tudod;  
vagyis két kulcs van a kezemben, melyeket elődöm kellően nem  
értékelt".*

**106** Allora mi pinser li argomenti gravi  
là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,  
e dissi: "Padre, da che tu mi lavi

*Ekkor e súlyos érvek arra hajlítottak, hogy a hallgatást rosszabb megoldásnak véljem, és így szóltam: "Atyám, minthogy te előre lemosod rólam*

**109** di quel peccato ov' io mo cader deggio,  
lunga promessa con l'attender corto  
ti farà trüünfar ne l'alto seggio".

*azt a bűnt, amelybe most szavam által kell esnem: ígérj sokat, és csak vajmit tarts meg belőle, s így diadalt ülsz majd magas trónusodon".*

**112** Francesco venne poi, com' io fu' morto,  
per me; ma un d'i neri cherubini  
li disse: "Non portar: non mi far torto.

*Mikor meghaltam, Ferenc már jött is értem; de egy fekete kerub így szólt hozzám: "Ne vidd magaddal, ne légy méltánytalan velem.*

**115** Venir se ne dee giù tra ' miei meschini  
perché diede 'l consiglio frodolente,  
dal quale in qua stato li sono a' crini;

*Velem kell jönnie az én nyomorultjaim közé; mivel álnok tanácsot adott: attól a pillanattól közelében vagyok, hogy elragadjam;*

**118** ch'assolver non si può chi non si pente,  
né pentere e volere insieme puossi  
per la contradizion che nol consente".

*mert feloldozni nem lehet azt, ki bűnét meg nem bánta, és megbánni meg akarni is a bűnt egyidejűleg nem lehet, mivel az ellentmondás elve azt nem engedi meg.*

**121** Oh me dolente! come mi riscossi  
quando mi prese dicendomi: "Forse  
tu non pensavi ch'io löico fossi!"

*Ó, fájdalmas énem! Mennyire megrázkódtam, amint megragadott,  
és így szólt: "Talán eszedbe se jutott, hogy tudok logikusan  
gondolkodni?"*

**124** A Minòs mi portò; e quelli attorse  
otto volte la coda al dosso duro;  
e poi che per gran rabbia la si morse,  
*Minòszhoz vitt; s az meg farkát nyolcszor csavarta rá kemény  
gerincére; majd nagy haragjában még bele is harapott,*

**127** disse: "Questi è d'i rei del foco furo";  
per ch'io là dove vedi son perduto,  
e sì vestito, andando, mi rancuro».  
*S mondta: "Ő a tűzben rejtve égő bűnösök közé való"; ezért vagyok  
én kárhozottan itt, ahol most látsz engem, s így, lángba öltözötten,  
szenvetve járok szüntelen".*

**130** Quand' elli ebbe 'l suo dir così compiuto,  
la fiamma dolorando si partio,  
torcendo e dibattendo 'l corno aguto.  
*Amint bevégezte mondandóját a láng, fájdalommal telve tova indult:  
hegyes szarva meg-megrándult, félre-félrecsavarodott.*

**133** Noi passamm' oltre, e io e 'l duca mio,  
su per lo scoglio infino in su l'altr' arco  
che cuopre 'l fosso in che si paga il fio  
*Én és vezetőm folytattuk utunkat fel a sziklahídra, egészen fel az  
újabb ív hajlatához, mely azt az árkot fedi, ahol alant azokat  
számoltatják el,*

**136** a quei che scommettendo acquistan carco.  
*akik viszályok szítása miatt hordozzák büntetésük súlyát.*

**1-3.** A láng nyelve, amely míg Ulixes beszélt, ide-oda mozgott, most, minthogy elhallgatott, kiegyenesedve és mozdulatlanul állt. Vagyis Ulixes Vergilius engedélyére várt, hogy távozhasson. A lángnyelv, vagyis a nyelv mozdulatlansága már a szövegszerű megfogalmazás előtt az elhallgatásra utal. A beszéd mint a fel-felcsapó láng mozgása egyúttal jelzi azt is, hogy a szólás következtében a tűz kínjai még erősebbek, ahogy erre Montefeltro is céloz (23-24. sor), mondván, hogy beszél, még ha általa a láng okozta kínok fokozódnak is. A beszéd tehát, az emberi nyelv és gondolkodás bűnös használata, amely másoknak okozott kint, és amely pokolra jutásuk következménye volt, itt, *mintegy emlékeztetőül*, kínjaikat tovább fokozza: a túlvilágon is további hátrányokkal jár, s mintegy újabb árnyalattal gazdagítja az *analógiára épülő* dantei *contrapassót*. Amikor Guido arra kéri Vergiliust, hogy ne menjen tovább, ne hagyja őt szó nélkül, a kérést az informálódás vágya diktálja, s Vergilius esetleges helyben maradása csak a beszélgetés lehetőségének feltételét, engedélyezését jelzi. Így azzal, hogy a mozdulatlanságban perzsel jobban a láng (Vandelli 1987: 221.), nem érthetünk egyet, mivel a beszéd mint a lélegzet által kiváltott mozgás (szél), fellobbantja a lángot. Ugyanakkor e bűnösöknek a szentjánosbogarakhoz hasonlított állandó cikázása (*Pok. XXVI. 29.*), amely el-lentmondani látszik az előbbieknél, az égés okozta fájdalom elviselhetetlenségének képi kifejeződése, és korántsem a fájdalom csillapíthatóságának eszköze, amint azt a ruhájukban égő és futásnak eredő szerencsétlen emberek evilági látványtapasztalata is tanúsítja.

- A *dolce poeta*, vagyis a költő minősítése a narrátor Dante által az emlékezetben még most is élő hála kifejeződése, minthogy kívánságára Vergilius a maga *belátó szívéllyességével* lehetővé tette Ulixes megszólaltatását (vö.: Gicalone 1997: 515.).

**4-6.** A még kivehetetlen hang Guido da Montefeltróé, aki Ulixeshez hasonlóan, lángnyelvbe burkoltsága folytán csak nehe-

zen tudja érthetővé-hallhatóvá tenni mondandóját, ám a göröggel ellentétben maga kívánczik beszélni, míg Ulixest megnyilatkozásra Vergilius ironikus megjegyzései és a visszatartás lehetetlensége sarkallta. Az artikuláció nehézsége további kinnal is sújtja őket, hiszen nyelvük azelőtt nem ismert akadályokat céljaikat elérendő.

**7-19.** A rézből készített, belül üres ökröt mint új kínzóeszközt Perillus ötlötte ki Phalarisnak, a szicíliai Agrigento kegyetlen tirannusának utasítására. Az ökröt, miután az elítéltet belézárták, lánggal kezdték hevíteni. Az üreg kiképzése olyan volt, hogy a fájdalomtól a szenvedő jajszavai az ökör bőrdülésére emlékeztették a jelenlévőket. Phalaris magán Perilluson próbálta ki találmányának hatékonyságát. Dante e hasonlatban Ovidiusra támaszkodik: *És Phalaris szörnyű ökrébe dobatta Perillust, / Hogy maga lássa, galád műve hogyan sikerült. / Méltán jártak el így; kívánni se kell jogosabbat, / Mint ha saját módján vész el a felfedező* (Ovidius 1958: 80.). A narrátor egyedül a reszelőt említi meg munkaeszközként, amely szó azonban elsődleges jelentését a háttérben hagyva az aprólékos figyelemmel végzett, kegyetlenkedés céljaira teremtett kínzóeszköz megalkotására irányuló rafinált technikai-metodikai munkamenetre, a megoldásokra és a hozzá szükséges észjárásra hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor Phalaris és a jelenlévők „szórakozása a megelevenedő élettelen anyagon” mérhetetlen cinizmusukra is utal, hiszen ha a bűnöst saját ötletével joggal bünteti is, de a mű maga Phalarisnak volt vágya. Bűnös tesz itt áldozattá egy bűnöst, éppen úgy, ahogy majd Bonifác pápa fog eljárni Guidóval, aki illetéknéppen „modern Ulixes és bűnös áldozat” (Croce 1966: 97).

- Montefeltrót, aki életében gyors elméjű és szavú ember volt, és aki alig várja, hogy szólhasson, a tűz okozta égés fájdalmán túl az artikuláció akadályozottságának kínja is átjárja. A bűnöst rejtő lángot rezgésbe a bűnös szólásának vágya (nyel-

ve) hozza, mely rezgés a lángnyelv hegyén nyerve kiutat, emberi szóként nyilvánul meg. Bár a bűnösök rejtve vannak a lángban, a láng nem elsősorban valamiféle új külső, hanem inkább olyan újfajta kép róluk, amely emberi alaptulajdonságuk jellegzetességét, a nyelv révén gyakorolt csalárdságukat az *emberforma elrejtettségébe* is belerajzolja, hasonlóan ahhoz, mint ami az öngyilkosok, tolvajok esetében is tapasztalható (vö.: Momigliano 1974: 540).

**20-21.** Vergilius Mantova mellett, Lombardia földjén született, amelyen akkoriban egészen a Marche tartományig kiterjedő Észak-Itáliát értették (XX. 56.), és nyelve a lombardizmus jegeit viselte magán (Kardos 1962: 1121). Ennek példája az *istra* az *adesso* (*most*) helyett.

**22-30.** Guido da Montrefeltro az Urbino városa és az Appeninek Coronaro nevű hegyénél lévő Tiberis-forrás közé ékelődött vidék szülötte. Romagna aktuális állapotáról érdeklődve és a számára oly édes olasz föld emlékétől vezettetve szól ki a lángból, minthogy a bűnösök, amint a Farinata-történet már jelezte (*Pok. X. ének*), csak a jövőt látják, de a jelenről nincs ismeretük. A 24. sor *vedi che non incresce a me, e ardo!* (*én, látod, nem sajnálom, és égek!*) sort az *és* kötőszó kettős értelemmel ruházza fel. Az első esetben a *pedig* jelentésére tesz szert, amelyvel a hős arra utal, hogy az égés okozta kínok ellenére is lesz türelme *mozdulatlanul* állva *beszélni* Vergiliusszal, míg a második esetben az *és* a *sőt* jelentését ölti magára, és az információhoz jutás *belső perzselő vágyát* hangsúlyozza. Vagyis az *én, látod, nem sajnálom, és égek!* kijelentés egyidejűleg foglal magában kettős értelmet: ha a beszéd nyomán fel-fellobbanó tűz még további kinnal is jár, akkor a hősben e kinnal is perzselőbb vágnak kell égnie. A hiátusban és erős cezura után álló *e*, ahogy Terracini joggal észrevételezi, mintegy kirob-

bantja Guido lefojtott érzületét, és az *égek szó jelentése a lázas, emésztő vágyra is átterődik*, bár a patetikus felkiáltás nem teljességgel spontán, hanem a célt kitzúzó szubjektivitás érvelése (Terracini 1964: 524.), a *captatio benevolentiae* része. Guido beszédmódja (*annak ellenére, hogy tán kissé késve értem ide, / ne sajnálj maradni még, hogy szót válts velem; / én, látod, nem sajnálom, és égek!* // visszaidézi a kérlelő könyörgésnek azt a két momentumát, amellyel az előző énekben az Utazó fordult Vergiliushoz, valamint amellyel Vergilius Ulixes felé, még ha azt irónia itatta is át. Ugyanakkor Guido aggodalmát, hogy elutasításra talál, minden bizonnyal az a határozott hangvétel is táplálta, amellyel Vergilius távozásra szólította fel Ulixest. Vagyis Guido a *szánalomra* apellál, amelyért cserébe aztán (56. sor) az Utazó is választ vár kérdésére, mondván: *ne légy érzéketlenebb, mint amennyire más volt veled...*

- Guido, Montefeltro grófja politikai és hadvezéri képességei okán nagy hírnévre tett szert, és 1274-től egész Romagna ghibellin hadvezére lett. 1275-ben legyőzi a bolognai guelfeket, majd beveszi Cesenát és Bagnacavallót. 1282-ben zseniális hadicsellel védi meg Forlit a pápai és a francia seregek támadásától. Tetteiért az Egyház kiátkozza és kiközösíti. A be nem hódoló Guido kényszerlakhelye Chioggia, majd Asti lesz, de miután Pisa előljárójává választja, ismét összetűzésbe kerül a pápával, aki kiközösíti családjával együtt. Guido ezután megvédi Pisát a firenzei guelfek támadásaival szemben, majd miután Pisa és Firenze békét köt 1292-ben, ismét aktív politikai és katonai részt vállal Romagna ügyeiben. 1296-ban újra békét köt az Egyházzal, majd félrevonulva a világi élettől, belép a ferences kistestvérek rendjébe (Vandelli 1987: 224; Szabadi 2004: 117.).

- Dante *A vendégség* IV. értekezésének XXVIII. részében (Dante 1962: 341.) Guidót nemes lelkű emberként jellemzi, aki helyesen tette, hogy lebocsátotta a világi tevékenység vitorláját, s

venségében a valláshoz fordult, lemondva minden világi élvezetről és munkáról. Nyilvánvaló, hogy a *Színjáték XXVII.* énekének írásakor Dante új információ birtokába jutott, amely szerint Guido erkölcsileg elítélendő tanácsot adott VIII. Bonifác pápának. Ez magyarázhatja a Guido megítélésében beállott dantei nézőpontváltozást.

**31-35.** Vergilius Dantéra, Guido kortársára bízta a választ, aki-  
ben frissek a tapasztalatok, s aki maga is latin, vagyis „olasz”,  
ellentétben az előző ének hősével, a görög Ulixes-szel. A sze-  
replő Dante, hallván Guido kérését, már-már magától is meg-  
szólalt volna, hogy kiöntse magából keserűségét és haragját az  
ellenségeskedésektől, ámulásoktól, törvénytelenségektől és vér-  
ontásoktól szétszagotott Romagna sorsa miatt.

**36-54.** Dante válasza tömörségében is átfogó (egy-egy tercina  
jut Ravennának, Forlinak, Rimininek, Faenzának és Imolának,  
valamint Cesenának, míg az első tercina általános összefoglaló  
jellegű). Az egész elbeszélés által közölt tények mint megin-  
gathatatlan bizonyosságok azonban többnyire *metonimikus*  
szerkesztésmódban vannak adva, amely kifejezésre juttatja  
Dante ironikusan kesernyős-indulatos nézőpontját is.

- Az első tercina (37-39.) nem pusztán tényközlő válasz Guido  
kérdésére, hanem jelzi az Utazó kiérlelt nézőpontját arról is,  
hogy a béke valójában látszat, és mindig is csak látszat volt: az  
ellenségeskedés, a gyűlölet most még csak rejtőzik Romagna  
urainak lelkében, minthogy előző évben – de erről Dante nem  
szól – a pápa nyomására ünnepélyen megfogadták az ellen-  
ségeskedések beszüntetését (Vandelli 1987: 222.).

- Ravennában 1275 óta a Polenták uralkodtak és V. Márton  
pápasága alatt hatalmukat kiterjesztették Cervia sóbányáira is.  
Az idősebb Guido da Polenta, Francesca da Rimini apja. A csa-  
ládra és annak magas pozíciójára Dante a címerben lévő sas  
említésével utal, amely ugyan tényszerű jelölés, de szárnyai-



nak „mozgásba hozása” jelzi a család hatalmának határait, mindazonáltal a fejedelmi címer, a heraldikus szimbólum és a *kotlik* ige összekapcsolása korántsem mentes az iróniától.

- Forli, Romagna ghibellin városa volt, s jelenleg az Ordelaffi család uralma alatt áll. A város hosszas ellenállást folytatott a pápai guelf és francia csapatok ellen Guido di Montefeltro irányítása alatt, aki az Egyház világi hatalmának ellensége volt. Montefeltro remek hadicselének és bátorságának köszönhetően a franciak hatalmas vérveszteséget szenvedtek el 1282-83-ban (Aldo Rossi 1971: 1020). Az Ordelaffi család címeréről nyeri el megnevezését Danténál: arany mezőben zöld oroszlán. Ennek karmai között található Forli, melyet *görcsösen* védelmez.

- Dante, a költő, s nem a szereplő, aki még nem tudja, kihez intézi szavait, az ütközet említésével kifejezésre juttatja Guido iránti elismerését.

- A Rimini mellett található Verrucchióból származó Malatesta (az *elaggott*), Paolo és Gianciotto apja, 1295-ben elűzte Riminiből a ghibellineket, és Rimini urává vált. Malatestino (a fiatal „szelindek”) követte őt (Pok. XXVIII. 97.), aki végtelen kegyetlenségéről, ghibellin-gyűlöletéről (orgyilkosságairól, családi vérengzéseiről) volt hírhedt már apja idejében is. Ők együtt gyilkoltatták meg a börtönben Montagnát, a ghibellinek vezérét. A szelindek elnevezés és az áldozataikat bestiális módon szétmarcangoló állatiasságuk között Dante *jelentéstani rímviszonyt* is teremt (vö: Giacalone 1997: 519; Momigliano 1974: 544.). A város, amelyre az *ahol mindig is szokták* kitétel utal, Rimini.

- A Lamone folyó Faenza partjait mossa, míg Santerno mellett Imolat találjuk. Mindkettőt Maghinardo Pagani da Susinana kormányozza, akinek pajzsát fehér mezőben egy kis zöld oroszlán díszíti. Politikai érdekei és egyéb érzelmei miatt hol ghibellinként, hol guelfként viselkedett. Az oroszlán tulajdon-

ságát, a félelmet nem ismerő határozottságot a jelző – paradox módon – megkérdőjelezi, és így azt a történelmi tényekkel összhangba is hozza. Innen adódik, hogy a jelzőben foglalt minősítés ironikus felhangjáról van inkább szó, semmint az ábrázolás méreteiről.

- A Savio folyó Cesenára utal. Amilyen sajátos egy síkság és egy hegy közé ékelődő fekvése, olyan az állapota a politika felől is nézve: amolyan középúton van a Signoria (fejedelemség) és a szabad városállam között, minthogy Galasso da Montefeltro (Guido unokafivére) már négy éve volt a városállam legfőbb tisztviselője és előljárója, s így, ha törvény szerint nem is, de ténylegesen annak ura volt (Torraca in Gicalone 2005: 520.).

**55-66.** Dante, aki tudatában van annak, hogy beszámolójával eleget tett a lángba rejtett lélek vágyának, e szívességért a bűnös kilétének felfedését várja, és cserébe nevének további fennmaradását ígéri az élők világában. A név természetszerűleg a jó hír (*fama*) jelentésében áll, amelyre Guido (66. sor) korántsem véletlenül reagál az *infamia* szóval, amelyben az *in* fosztóképzője a *famának*, vagyis a rossz hír, azaz a közmegevetéssel járó gyalázatos tett következményeinek jelentésében szerepel.

**67-72.** Dante kérdésére (ki vagy te?) Guido, *biztos, ami biztos*, nem nevezi néven magát, ugyanakkor mégis teljes választ ad rá. Teljeset, minthogy az embert csak a saját történetével lehet leírni. Ezt teszi Guido is. Az elbeszélés két részre tagolódik. Az itt jelzett első két tercina tömören összefoglalja az életutat: A részletesebb történetmondás 19 tercínát ölel fel, melynek középpontjában a bűnbeesés *mikéntje* és *cél-oka*, valamint következményei állnak.

- Giudo beszédmódján nem az egykori ferences szomorúsággal átítatott hangja szüremlik át, hanem az eszében és logikájában önmagát csalhatatlannak vélő nagy stratégá szégyene. Ez a kudarc hívja életre a pápát illető átkait és a maró gúnyt (az *il gran prete*, vagyis a pap *nagy* jelzője ellentétes jelentésűvé válik az ironia folytán, melyet a *csak nyelne el a föld!* kívánsága is megerősít), és helyezi át a hangsúlyt önmagáról VIII. Bonifácra, a felbújtó zsarolóra. VIII. Bonifác, alias Benedetto Gaetani, akit Dante szimoniával is megvádolt már a XIX. énekben, az 1294-ben pápaságáról lemondott V. (Szent) Celesztint követte a trónon. Bár neve (Celesztin) az égből jövő jelentését bírja (Fekete 1992: 29.), a szöveg erre rációfól: a pápa a pokolban, a hitványak között talál magának helyet.

- Uralma kezdetén Bonifác összetűzésbe került a nagyhatalmú Colonna-családdal, mely két bíborost is adott az Egyháznak. A bíborosok kétségbe vonták Celesztin lemondásának jogszerűségét, melynek indokait a kánonjogász Gaetani fogalmazta meg. Mögötte a lemondatás cselét vélték látni. Ezzel megkérdőjelezték az új pápa megválasztásának jogosságát is.

- Bonifác nevéhez fűződik az *Unam sanctam* bulla kiadása, amelyet a Szép Fülöp francia királlyal hosszasan fennálló ellenségeskedés hívott életre, és amelyben a pápa az egyház és az állam viszonyának értelmezésében a pápai univerzalizmus elvét szögezi le Gelasius pápa (492-496) híres "két hatalom" tételére támaszkodó érveléssel: (...) *az egyházon belül s annak birtokában két kard van: a lelki hatalom és a világi hatalom kardja. (...) Mindkét kard, a lelki is, az anyagi is az egyház hatalmában van. Ámde az utóbbit az egyházért kell forgatni, az előbbit pedig maga az egyház forgatja; azaz a lelkit a papok forgatják, az anyagit a királyok s a katonák ugyan, de csak akkor, ha a papok azt helyeslik vagy megengedik. Mert egyik kardnak a másik alatt kell lennie, s a világi hatalmat alá kell rendelni a lelki hatalomnak.* Vagyis a vétkező világi hatalom felett a lelki hatalomnak van joga ítélkezni, de a

lelki hatalom fölött csak Isten az, aki ítéletet hozhat (Szovák 1999: 97.).

- A Colonna család feje, Sciarra Colonna és Guillaume de Nogaret, francia államminiszter egy fegyveres csapattal betört a pápa anagnini rezidenciájára, ahol Bonifác bíborosaival értekezett. Ennek során ölték meg Bicskei Gergely esztergomi érseket és további négy bíborost. A pápa azonban nem volt hajlandó lemondani hatalmáról a halál árnyékában sem. A város lakói és az Orsini család csapatai mentették ki a pápát, aki beleőrülve a megaláztatásokba 1303. októberében, Rómában elhunyt (vö. Szovák 1999: 96; Török 1993: 921-922.).

**73-84.** Önértékelésében (amely természetesen egybeesik a szerzői intencióval) Guido tetteinek eredményét és ennek mindenüvé eljutó hírét mindenekelőtt ravaszságának, politikai cselvetéseinek és ármányainak tudja be, nem pedig nyíltszakos szembenézésének. Éppen ezekkel kívánt volna leszámolni öregkori szerzetességével, de a kijelentés szintjén is minősítette már *a jóvátenni* és *a korábbi bűneim* kitétellel (66. és 71. sor). Ám éppen előélete lesz majd az oka annak, hogy Bonifác pápa hozzá fordulhat bűnös tanácsért.

- Az emberi lét tengerében tett útjának középkori hajós-metáforája az ulixes-i úthoz kapcsolódik, de a göröggel ellentétben hite és reménye szerint végleg bevonja a vitorlákat és összegöngyöli a köteleket.

- Ugyanakkor a megtérés kísérletének kezdetét jelző gondolat (79-81.) a szituációval (vagyis az öregkorhoz érkezéssel) jól kalkuláló Guidót láttatja az olvasóval, aki szerint ilyenkor már célszerű, ha az ember bevonja a vitorlákat, szem előtt tartva, hogy Isten ítélete elé kerül lelke. Az öregkor is egyfajta alkalom számára, melyet meg kell ragadni.

**85-93.** Krisztus szenvedéstörténete előmozdítóihhoz hasonlítja Guido az új farizeusokat és azok fejedelmét, vagyis a képmutató és a külső, világi érdekeket követő vallás képviselőit, a keresztény Egyház aktuális mivoltát megszemélyesítő pápát és támogató környezetét (a kardinálisokat, a klérust), akik a pápaság akkori székhelye, a Laterán mellett folytattak harcot és űzték el házaikból a Colonna-családot 1297-ben. Guido nem egyszerűen csak kijelenti, hogy a pápa maga a keresztények ellen támadt, hanem hangsúlyozza azt is, hogy *mi helyett* tette mindazt. A hosszú körmondat kifejező erejét, a szemrehányó iróniát a sokszoros tagadás teszi egyre intenzívebbé, amelyet egy *rejtett ismétel*s még fel is erősít. Vagyis a pápa 1297-ben nem a szaracénok és a zsidók, hanem a kereszténység ellenségei ellen mozgósította erőit. Azok ellen tehát, akik korábban (1291-ben) a Szentföldön hitük távoli védbástyáit óvták Acriban, vagyis akik *nem a szaracénok* voltak, és akik, tartva magukat a pápai előíráshoz (IV. Miklós), amely tiltotta a muzulmánokkal folytatott kereskedést, nem is *a zsidók voltak* (Лозинский 2005: 513-514.). A szöveg azonban a következő értelmezést is megengedi: a pápa nem azok ellen harcolt, akik Acri ostrománál a kereszténység árulói voltak, avagy a pápai tilalom ellenére muzulmánokkal kereskedtek.

- A 93. sorban Guido az 1220-as év pünkösdjén tartott káptalanra céloz, amelyen Ferenc bánatára a testvérek többsége a lazább rendi életvitel mellett foglalt állást, ami később nem kis viták után a testiek (carnales) és a lelkiek (spirituales) irányzataihoz vezetett el a renden belül (vö. White 1999: 68.). Ferenc halála után Pármai János, majd Bonaventura, akik a rend generálisai lettek, még viszonylagos sikerrel békítették a két irányzatot. Szent Bonaventura halála után és a II. Lyoni egyetemes zsinatot követően (1274) a spirituálisokra nézve szomorú idők következnek az anconai spirituálisok vezetőit például eretnekséggel vádolják, és bebörtönzik őket. Min-

dazonáltal az Egyház elvi szempontból nem engedhette meg, hogy a ferencesi szegénységet a vádlottak padjára ültesse, hiszen az Krisztusnak és apostolainak példáin alapult, bár – és ezzel tökéletes ellentétben – korábban, vagyis 1322 előtt, amikor is XXII. János e tárgyban körkérdést intézett a keresztény világ tudósaihoz, a szegénység rendjének radikális követőit likvidálták (Magyar 1999:102.).

- 1223-ban Ferenc új regulát készít (regula bullata), amelyet Honorius pápa jóváhagy. Ez van ma is érvényben. Kimarad belőle több minden, ami az 1221-es része volt: az engedelmeség megtagadása, ha az előljárók méltatlanok (*Az előljárók nem adhatnak olyan utasítást, amely ellentétes a testvérek lelki üdvével vagy a regulával, de a testvérek teljes engedelmességgel tartoznak előljáróik iránt... Mert ahol hibáról vagy éppen bűnről van szó, ott nem lehet szó engedelmességről*), a leprás betegek gondozásának feladata, a kétkezi munka szükségessége és a szegénység szigorú elve (Goff 2002: 70; 76.). Ferenc elfogadta ugyan, hogy a szentségek kiszolgáltatására papi testület hivatott, de elutasított mindenféle hierarchiát, kiközösítést, vallván, hogy Isten minden teremtményében jelen van (Goff 2002: 28.).

- Gilson meglátása szerint a ferences aszketizmus, korántsem a teremtett világ megvetését jelenti (elég itt a *Naphimnusz*t áti-tató és a lírai énnék a teremtés által szétáradó örömeire gondolni), hanem a megromlott világ gyümölcseitől szükséges tartózkodást, jelezvén, hogy így is lehet élni. A rend, a jóság és a szépség mellé áll, hogy visszaállítsa őket önmagában és a világban, hogy „tisztára mossa az univerzum arcát, hogy ez újra Isten arcát tükrözze”, és hogy az ember élete Istenre vonatkoztatott legyen. Mindebben éppenséggel a keresztény optimizmus jut kifejeződésre, még ha sajátos vargabetű-formában is (Gilson 1998: 122.).

**94-99.** A középkorban igen elterjedt egyik legenda szerint a keresztényüldöző Konstantin császár leprában betegedett meg, de gyógyíthatatlan betegsége ellenére sem fogadta meg orvosi tanácsát, hogy gyermekek vérében fürödjön meg, megszánván az ártatlanokat. Álmában megjelent előtte Szent Péter és Szent Pál, akik azt sugallták neki, hogy küldessen el az üldöztetés elől a Szoratte hegyén rejtőzködő Szilveszter pápáért, és keresztelkedjék meg általa, ami gyógyulását eredményezi majd. Ez így is történt, és Konstantin Krisztus követőjévé vált (vö. Momigliano 1974: 551.). Szilveszter pápa neve (Fekete 1992: 91.) az erdőben élőt jelenti, s itt a név megfelel a korábbi remete-életének. Konstantin etimológiailag (Fekete 1992: 64.) a szilárd és következetes gondolkodást jelenti, ami megtérését követően jellemezte is viselőjét a keresztények védelmezésében.

- A lepra, túl a maga sokszínű jelentéslehetőségein, amelyeket a szöveg kínál, ismételten előhívja Szent Ferenc életének tanulságait, mintegy bevonva azokat a szövegértelmezésbe. A *Végrendeletében* vissza akarta vonni az 1223-as regulából kihagyottakat: kinyilvánítja ugyan engedelmességét az egyház iránt, de emlékeztet a leprások szerepére megtérésében és az Istentől kapott inspirációjára. A leprásoknak adott csók a leg-  
elesenetebbek szolgálatának példája (Goff 2002: 80; 54.).

**100-111.** Bonifác orvosságként Guido tanácsát igényli, melynek révén (Penestrino lerombolásával) mindenhatóságából fakadó lázát csillapíthatja. De nem a fenyegetés, hanem az ígéret adja meg a lökést ahhoz, hogy Guido eleget tegyen a pápa kívánságának. Hiszen lett volna alkalma utólagosan gyónásra a rendházfőnökénél is, ha a kétely egyáltalán felvetődik benne a feloldozás érvényessége felől. Bonifácnak Celesztint illető szavaiban rejlő szarkazmusa, de az egész okfejtéséből áradó, a jogtalanságot semmibe vevő gúnyos hanghordozása a forrását

illetően gyökeresen különbözik a kerub kérdését hangoló iróniától, melyet az igazság követelménye vált ki belőle.

- Bár Guido nem nevezi néven, az előző pápa és az egyetlen, aki pápaságáról lemondott V. Celesztin volt. Őt Dante a hitványak közé helyezi (Pok. III. ének, 59-60.), minthogy lemondásával utat nyitott VIII. Bonifácnak, Dante, Firenze és a Császárság ellenségének. Celesztin a kánoni jogba iktatta, hogy a pápának joga van lemondani trónjáról. Ehhez Gaetani bíboros, vagyis Bonifác minden segítséget megadott, hogy teljesülhessen. Később az új egyházfő őrizet alá vette az egykori pápát. Celesztin imádsággal és vezekléssel töltötte napjait, amikor több mint kilenc hónapos raboskodás után kilencvenegy évesen meghalt. Később V. Kelemen pápa szentté avatta.

**112-123.** Nem nélkülözi a komikumot Szent Ferenc felbukknása Guido halála és Isten ítélete pillanatában. Bár a szentek ismerik Isten akaratát, Ferenc kissé elkapkodta a dolgot: jött kistestvére lelkéért, amint azt ígérte is halálakor. Minthogy a ferencesek rendje pápai alárendeltségben tevékenykedett, Guido feloldozása és Ferenc megjelenése ezzel egybehangzó, ami egyúttal a ferencesek pápára való ráhagyatkozását iróniával vonja be.

- A hamis tanács után a Guido sarkában álló kerub felbukknásának komikus motívuma – ami kétségkívül a népi hiedelmek és a középkori írások hangulati világát idézi meg – tér majd vissza Guido fiának, Buonconte da Montefeltro történetében is (Pur. 85-129.). A szituációkban résztvevők azonban ellenpontozottan jelennek meg, ugyanis itt az ördög vélekedik tévesen Buonconte túlvilági helyéről, és ő is hoppon marad.

- A kerub ítélete áttételesen Bonifác bűnére is vonatkozik, hiszen hamis tanácsot adott az előzetes feloldozás ígérétevel Guidónak. Így a csúfondáros hangnem rávetül a középkornak



a kánonjog területén talán legműveltebb pápájára is. Hiszen az előzetes feloldozással nem csak a jogot, hanem a logikát is megcsúfolta (Colombo 1970: 175).

- A kerub az olvasóban a csúfondáros, derűs és határozott ördög képét, semmint félelmet keltő lényét ébreszti fel.

**124-132.** Minósz aktusa az uroboroszt, a saját farkába harapó kígyót idézi fel, amely így körformát alkot, és tág értelemben az örökkévalóság erőteljes metaforája lesz (Biedermann 1996: 401.), vagyis az örökkévaló büntetésre ítéletést jelképezi.

- Minósz, aki a farkát nyolcszor tekerte rá kemény gerincére, az élő tűz palástjában láthatatlan és égő bűnösök között (*nyolcadik bugyor*) jelölte ki Guido tartózkodási helyét. Minósz gesztusa (*farkának csavarintása*) a verbális ítélethirdetés helyébe lép, míg a farkába harapás afféle felkiáltójelként funkcionál, mellyel ítéletét a szörny mintegy lezárja. Az örökkévaló szenvedésre ítéletnek, azaz a körformának a nyolcszori megismétlése Minószból, az igazságos, de kérlelhetetlen bíróból dühöt vált ki: talán mert megkímélhette volna ettől Guido, akinek jobb sors is juthatott volna, de egyszerűen azért is, mivel a vicsorító morgás természetes tulajdonsága a bűnt gyűlölő ítélezőnek (Pok. V. 4.).

- A *mi rancuro* ige jelentése nem pusztán a tűz okozta kínok miatti szenvedésre utal, hanem arra, hogy az nem hagyja egy pillanatra sem elfelejteni a pápa által kicsikart tanács bűnét, aminek következtében megtérési kísérlete kudarcot vallott: ebből a fájdalomból méltatlankodással vegyes és kiutat többé már nem találó keserűség szól ki.

- Ezt az örökre magára záruló testi-lelki kint a láng távozásának mikéntje is aláhúzza: meg-megránduló és félre-félre-csavarodó hegye a lélek vergődésének és zűrzavarának képi megfelelője. Másrészt pedig a láng csúcsának immár hangtalan mozgása a belső és önmarcangoló beszéd jelévé válik.

Mindezt a kint, amint Fasani joggal észrevételezi (Fasani 2000: 388.) a tompa és komor hangzású asszonáncok, a határozói igeneves formák is felerősítik, amelyek a gyötrelmet-gyöt-rődést szüntelen fennmaradását is jelzik egyben. Ugyanakkor Guido távozásának nyelvi előkészítése és e távozás leírása a tompa hangeffektusok révén (*duro, furo, perduto, rancuro, compiuto, aguto*) körszerűen kanyarodik vissza a hős megjelenésének fonoszimbolikus jellegzetességéhez, s mintegy távolról visszhangozza a két hangutánzó igét (*mugghiò, mugghiava*), melyeket a kijelentés szintjén is alátámasztja az elbeszélői szó a *grame* jelző használatával, amely a tompa, *nyomorúságos* hang jelentésében áll. Vagyis hanghatásokból építkező sajátos rondszerkezettel állunk szemben.

**133-136.** Dante és Vergilius a kilencedik bugyor fölött átvezető "hídra" lép, amely alatt az árokban az emberek közt egykor ellenségeskedést és viszályt szító „konkolyhintő” bűnösök szenvednek.

## Irodalom

- |                         |  |
|-------------------------|--|
| Biedermann 1996         | Hans Biedermann, <i>Szimbólumlexikon</i> , Budapest, Corvina   |
| Cataldi - Luperini 1989 | Pietro Cataldi-Romano Luperini, in: Dante Alighieri, <i>La Divina Commedia</i> , Firenze, Le Monnier |
| Chimenz 1958            | Siro A. Chimenz, <i>Il canto XXVII dell'Inferno</i> , Roma, Signorelli                               |
| Croce 1966              | Croce, <i>La poesia di Dante</i> , Bari, Laterza   |
| Colombo 1970            | Paolo Colombo in <i>Nuovissimi temi danteschi svolti per voi</i> , Bologna, Editrice Capitol         |

- Casini-Barbi-Momigliano 1974 Tommaso Casini - Silvio Adrasto Barbi - Attilio Momigliano, in *La Divina Commedia, Inferno*, Firenze, Sansoni
- Fasani 2000 Remo Fasani, *Canto XXVII*, in *Inferno*, Firenze, Franco Cesati
- Fekete 1992 Fekete Antal, *Keresztneveink, védőszenteink*, Budapest, Szent István Társulat
- Giacalone 2005 Giuseppe Giacalone, *Canto XXVII*, In Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Bologna, Zanichelli
- Gilson 1998 Étienne Gilson, *A középkori filozófia szelleme*, Budapest, Paulusz Hungarus/Kairosz (ford. Turgonyi Zoltán)
- Kardos 1962 In *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon
- Kelemen 2007 *La metafora della nave in Dante*, In *Ulisse l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Budapest, Italian Cultural Indtitute
- Le Goff 2002 Jacques Le Goff, *Assisi Szent Ferenc* Bp., Európa (ford. Szilágyi András)
- Лозинский 2005 Михаил Лозинский, in *Данте Алигьери, Божественная Комедия*, Москва, ЭКСМО
- Magyar 1999 Magyar István Lénárd, *A spirituálisok mozgalmától a ferences obszervanciáig*, *Vigilia*, 64. évf., 2. szám.
- Ovidius 1958 Ovidius, *Ars Amatoria - A szerelem művészete*, in *A kétezer éves Ovidius*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Rossi 1971 Aldo Rossi, *Montefeltro, Guido da*, in *Enciclopedia Dantesca* III.

- Szabadi 2004 Szabadi Sándor, *Dante Alighieri, Isteni Színjáték* (fordítás és kommentár), Budapest, Püski
- Szent Biblia *Szent Biblia (Új Testamentom)*, Budapest, 1992., 23. (Károli Gáspár fordítása)
- Szovák 1999 Szovák Kornél, *Potestas papae, potestas regia*, *Vigilia*, 64. évf., 2. szám.
- Terracini 1964 B. Terracini, *Il canto XXVII dell'Inferno*, *Lecture dantesche* (szerk. G. Getto) Firenze
- Török 1993 Török József, *Bonifác, VIII.* in Magyar Katolikus Lexikon I. kötet, Budapest, Szent István Társulat
- Vandelli 1987 Giuseppe Vandelli, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano, Hoepli
- White 1999 Kristin E. White, *Szettek Kislexikona*, Budapest, Maecenas Könyvkiadó

## IL XXVII CANTO DELL'INFERNO

Il presente saggio, oltre a presentare la parafrasi e il commento in lingua ungherese del Canto, ne offre una lettura interpretativa, nel corso della quale vengono messe in risalto le caratteristiche sintattiche della struttura narrativa che non di rado si trovano in sintonia, sia dal punto di vista della forma, che della modalità, con il cosiddetto Canto di Ulisse.

Si richiama l'attenzione su una rima speciale che si costituisce tra le parole „lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio”, proferite da Dante narratore nel Canto precedente, e le parole dal cherubino dette a questo stesso proposito, che a loro volta formano una „cornice” entro cui può esser inserita una possibile interpretazione del Canto. Viene inoltre sottolineato

lo spostamento di significato che i sintagmi „lebbre“; „parole ebbre“ e „febbre“ hanno nella coscienza del personaggio di Montefeltro e in quella del narratore Montefeltro, nonché la loro posizione di rima, creata da Dante narratore, grazie a cui i sintagmi vengono innalzati al livello linguistico-metaforico dell'organizzazione testuale, contribuendo alla realizzazione di un nuovo significato: la lebbra, nel senso ormai allegorico, contagia il papa (febbre) che pronuncia le parole ebbre (hybris) con cui egli infetta il mondo cristiano. Le parole sarcastiche del cherubino si riferiscono alla falsa logica del pensiero di Guido da Montefeltro: alludono al fatto che egli fornisca al papa il consiglio fraudolento non tanto sotto l'influsso di una minaccia, quanto piuttosto per la promessa della tranquillizzante assoluzione preliminare. Ciò spiega la sorpresa che coglie il consigliere alle parole dell'angelo: Guido parla davvero del „quare“ e non del „perché“ della sua avventura, cercando di deresponsabilizzarsi, accentuando la responsabilità del papa e presentando se stesso come una vittima del pontefice. Si analizzano inoltre i due paragoni, come analogie preliminari del caso di Guido: l'analogia Constantino-Silvestro non solo si proietta sul rapporto tra Bonifacio VIII e Guido, ma lo interpreta anche nel senso inverso, mentre nell'analogia Perillo-Falaride, che funziona come testo speculare nei confronti di Guido-Bonifacio, viene fissato il giudizio di Dante narratore, che discende dalla osservazione per cui „e ciò fu dritto“, riferita a Guido stesso, la cui figura si attaglia a quella di Perillo. Le analogie, dunque, non rimangono immagini esteriori alla vicenda di Guido, bensì ci offrono una chiave sia per l'interpretazione del Canto che per la valutazione di questo personaggio.

## L'interpretazione vichiana di Dante\*

### Introduzione

L'elemento più conosciuto dell'eredità spirituale di Giambattista Vico consiste nella prima elaborazione dell'ermeneutica storica moderna: partendo dall'interpretazione di Croce, è come se il pensiero di Vico avesse avuto un continuo *ricorso* nelle opere di Kant, di Schleiermacher, di Hegel, (e passando oltre all'elenco crociano) di Dilthey, dei neokantiani, dello stesso Croce e di Gentile, di Heidegger, dei grandi filosofi ermeneutici italiani, e infine di Gadamer – tralasciando le comparazioni di certe concezioni teorico-linguistiche e teorico-scientifiche vichiane con alcune tesi della scienza cognitiva.<sup>1</sup> È noto però che l'opera di Vico è importante anche dal punto di vista della contribuzione, da essa data, alla modificazione in senso positivo della posizione di Dante nel canone letterario: Vico è stato il primo promotore di tale rivalutazione ad aver avuto la capacità di far muovere i dibattiti settecenteschi su

□ Ringrazio il Prof. Paolo Cristofolini, il Prof. Andrea Battistini, la Prof.ssa Manuela Sanna, la ricercatrice Alessia Scognamiglio, il Prof. Maurizio Malaguti e il lettore Michele Sità per il loro generoso aiuto. Il presente studio è stato realizzato nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797.

<sup>1</sup> Secondo la famosa caratterizzazione di Croce, Vico „fu né più né meno che il secolo decimonono in germe“, in più il ricorso più significativo del concetto vichiano di „provvidenza“ sarebbe „l'astuzia della ragione, formulata da Hegel“. Benedetto Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* [1911], Laterza, Bari 1933, p.257; p.254. Per gli approcci analitico-semiotici vedi Marcel Danesi (a cura di), *G.B. Vico and Anglo-American Science*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York [1994] 1995.

Dante<sup>2</sup> nella direzione della stima adeguata dell'opera di Alighieri. Dal punto di vista della rivalutazione dell'opera dantesca, in seguito a Vico, bisognerà ricordare, in ordine cronologico, l'attività di Alfieri, poi di Foscolo, e infine quella di Leopardi, per mezzo delle quali si è potuta realizzare la svolta in questione: è dunque anche grazie allo sforzo di tre generazioni d'intellettuali, nel periodo pressappoco di un secolo, che nella storiografia letteraria italiana (poi mondiale) Dante dall'Ottocento in poi è stato canonizzato univocamente come il maggior poeta italiano. Ciò è vero nonostante il fatto che Vico (a differenza di diversi suoi contemporanei) non abbia scritto alcun trattato di poetica nè sia autore di alcuna delle possibili storie della letteratura italiana: probabilmente il suo obiettivo primario non era la modificazione del canone letterario. Tra gli autori sopraccennati nel Settecento è stato Alfieri che – per quel che riguarda la valutazione di Dante – ha esercitato con buona probabilità l'effetto immediato più grande rispetto a quello di Vico, ma il merito di tale iniziativa è comunque di Vico: in definitiva è il suo nuovo approccio a Dante che, nelle interpretazioni fatte di quest'ultimo (posteriori a Vico) riappare a modo di *ricorso*.

La forza d'impatto dell'interpretazione vichiana di Dante ha persino ai giorni nostri, in un certo senso, un effetto di novità. Ciò è provato tra l'altro dal fatto che uno dei più eccellenti ricercatori di Vico, Paolo Cristofolini, abbia ritenuto importante – per mezzo di un'analisi filologica accurata e della cura di un'edizione critica – porre (di nuovo) al centro dell'attenzione dell'opinione pubblica scientifica il terzo libro, intitolato „La scoperta del vero Omero” (appunto su Dante ed Omero) della *Scienza Nuova* del 1744, oltre al testo vichiano

---

<sup>2</sup> Un caso estremo di questi era la polemica su Dante svoltasi tra Saverio Bettinelli e Gasparo Gozzi (1756-1758).

dal titolo *Giudizio sopra Dante*.<sup>3</sup> La recensione più importante di quest'edizione è stata scritta da Andrea Battistini, un altro dei più grandi specialisti di Vico: il dialogo (in parte polemico, in parte integrativo) dei due grandi ricercatori vichiani dà luogo a diversi spunti di riflessione sulla concezione dantesca di Vico.<sup>4</sup>

## 1. Omero e Dante

La tesi centrale del giudizio di Vico su Dante è che Alighieri sia paragonabile ad Omero, innanzitutto in base al fatto che ambedue sono apparsi in una determinata fase della barbarie (ossia nell'età degli eroi, che nella teoria di Vico è un periodo ideale dal punto di vista della poesia). Tuttavia è proprio per questo motivo che i due grandissimi poeti – che secondo Vico presentano dei caratteri filosofici non ancora rovinati dalla filosofia – si differenziano tra di loro, giacché mentre Omero è apparso nella barbarie originaria, Dante è apparso in un possibile *ricorso* della barbarie, ossia nella *barbarie della riflessione*. „Quasi tutte le comparazioni [di Omero sono necessariamente] prese dalle fiere e da altre selvagge cose [...] per farsi meglio intendere dal volgo fiero e selvaggio: però cotanto riuscirvi, che tali comparazioni sono incomparabili, non è certamente d'ingegno addimesticato ed incivilito da alcuna filosofia. Né da un animo da alcuna filosofia umanato ed impietosito potrebbe nascer quella truculenza e fierezza di stile, con cui descrive tante [...] sì diverse e tutte in istravaganti guise

---

<sup>3</sup> G.B. Vico, *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante* (a cura di P. Cristofolini), Edizioni ETS, Pisa 2006.

<sup>4</sup> Andrea Battistini, „G.B.Vico: La scoperta del vero Omero, seguita dal Giudizio sopra Dante”, in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, vol. 1, anno XXXVIII, 1/2008 (terza serie, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma), pp.197-204.



crudelissime spezie d'ammazzamenti, che particolarmente fanno tutta la sublimità dell'*Iliade*"; è la stessa „costanza [poetica] poi, che si stabilisce e si ferma con lo studio della sapienza de' filosofi [...] appunto come nella ritornata barbarie d'Italia – nel fin della quale provenne Dante, il toscano Omero, che pure non cantò altro che istorie".<sup>5</sup> Queste frasi, citate così spesso, sono in completa armonia con la lettera IX indirizzata al discepolo preferito di Vico, Gherardo Degli Angioli (ossia Gerardo De Angelis, che ha pubblicato la lettera in questione nel 1726), scritta in un tono didattico e con una certa affinità alla filosofia del linguaggio (e letta innanzitutto da specialisti). „Egli nacque Dante in seno alla fiera e feroce barbarie d'Italia, la quale non fu maggiore che da quattro secoli innanzi, cioè nono, decimo ed undecimo. E nel dodicesimo, di mezzo ad essa, Firenze rincrudelì con le fazioni de' Bianchi e Neri, che poi arsero tutta l'Italia, propagata in quella de' guelfi e de' ghibellini, per le quali gli uomini dovevano menar la vita nelle selve o nella città come selve, nulla o poco tra loro e non altrimenti che per le streme necessità della vita comunicando".<sup>6</sup> A questo impoverimento estremo del volgare si oppone l'intenzione stessa della stesura del capolavoro dantesco: Dante nella „sua *Comedia* dovette raccogliere una lingua da tutti i popoli dell'Italia, come, perché venuto in tempi somiglianti, Omero aveva raccolta la sua da tutti quelli di Grecia; onde poi ogniuno ne' di lui poemi ravvisando i suoi parlari natii, tutte le città greche contesero che Omero fosse suo cittadino. Così Dante, fornito di poetici favellari, impiegò il cole-

---

<sup>5</sup> Vico, *Scienza nuova* (1744), in Vico, *Opere* (a cura di A. Battistini), Mondadori, Milano [1990] 2001, tomo I, pp.813-814 (§ 785-786).

<sup>6</sup> Vico, *A Gherardo degli Angioli (Su Dante e sulla natura della vera poesia)*, in Vico, *Opere*, ed. cit., tomo I, p.317. Vico ha perfino scritto una poesia a Gherardo (VIII, in Vico, *Opere*, ed. cit., p.282).

rico ingegno nella sua *Comedia*".<sup>7</sup> Come Silvio Suppa osserva a proposito, l'„affermazione della risorsa del pensiero civile al di là dei confini del tempo e delle civiltà", l'„intenzione di riprendere il nesso fra storia e senso, autorizza il nostro filosofo [Vico] ad un accostamento di figure tanto diverse fra, e tutte unite, da Omero a Tacito, a Dante e a Ficino, in una vocazione intorno ai valori fondanti di una civiltà «metafisica», dove cioè l'identità specifica dei soggetti non impedisca una linea di comune appartenenza ad un tessuto di valori essenziali per la conservazione della civiltà".<sup>8</sup>

Dal punto di vista dell'analisi presente sono più importanti gli antecedenti del paragone Omero-Dante, tuttavia anche per mezzo di alcuni esempi ottocenteschi può essere chiaramente mostrato in qual misura l'analogia Omero-Dante, formulata con maggior rilievo da Vico, abbia definito le valutazioni su Dante, posteriori a Vico in senso cronologico ma – a quanto sembra – non in senso dottrinale, dando così luogo, in modo peculiare, all'analogia Dante-Vico: i seguenti tre esempi sono tratti dalla *Bibliografia vichiana* di Benedetto Croce. Nel caso del primo autore, Ugo Foscolo, è da sottolineare la profondità con la quale le dottrine di Vico si sono incorporate nelle tesi letterarie foscoliane. „Quando, nell'*Origine e ufficio della letteratura*, [Foscolo] scriveva che «tutte le nazioni, esaltando il loro Ercole patrio, ripeteano con quante fatiche egli avesse protetti dagl'insulti delle umane belve, ancor vagabonde per la gran selva della Terra, quei primi mortali, che la certezza della prole, delle sepolture e dei campi e lo spavento delle folgori e delle leggi aveano finalmente rappacificati» [Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (Orazione),

---

<sup>7</sup> *op. cit.*, p.319.

<sup>8</sup> Suppa, "Diritto e politica nella scienza vichiana", in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi* (a cura di Andrea Battistini e Pasquale Guaragnella), Pensa Multimedia, Lecce 2007, p.169.

Stamperia Reale, Milano 1809, pp.48-49], [...] faceva suoi non soltanto concetti, ma altresì parole e giri di frase vichiani”.<sup>9</sup> In base a ciò non causa nessuna meraviglia che nelle riflessioni critiche foscoliane posteriori alla citata *Orazione*, scritte in Inghilterra, sia chiaramente afferrabile il giudizio di Vico su Dante: tra l’altro nel *Discorso sul poema di Dante* del 1825 „sono di forte sapore vichiano le considerazioni sulla poesia primitiva, il parallelo tra Omero e Dante, l’aggettivo «eroico» attribuito al secolo dell’autore della *Commedia*”.<sup>10</sup> In secondo luogo vale la pena di dare un’occhiata alle disquisizioni contenute nel volume dal titolo *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* di Giambattista Corniani da Orzinovi (pubblicato a Brescia tra il 1803 e il 1813): secondo Corniani Vico „fu dotato d’«ingegno in singolar modo penetrativo e fecondo di speculazioni vaste, eminenti, meravigliose, ma non di rado oscure, sconnesse e figlie d’immoderati accendimenti d’immaginazione: onde noi volentieri lo appelleremo il Dante della filosofia»”.<sup>11</sup> Merita infine di esser preso in considerazione pure il parallelo Dante-Vico, tracciato da Jules Michelet nel suo *Introduction à l’histoire universelle*: „Dante est l’expression complète de l’idée italienne du rythme, du nombre» [...] «c’est encore sous la forme harmonique de la cité que l’histoire de l’humanité apparut au fondateur de la philosophie de l’histoire, le Dante de l’âge prosaïque de l’Italie, Giambattista Vico»”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Croce, *Bibliografia vichiana* (accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini), vol. I, R. Ricciardi, Napoli 1947 (Sezione terza: „Dall’esodo dei patrioti napoletani al «Discorso» di Michelet [1800-1827]”, Cap. I: „In Italia”), p.426.

<sup>10</sup> *ibidem*.

<sup>11</sup> Corniani citato da Croce-Nicolini, in Croce, *op. cit.*, p.449.

<sup>12</sup> Michelet citato da Croce-Nicolini, in Croce, *op. cit.*, vol. II, 1948 (Sezione quarta: „Dalle fatiche vichiane del Michelet alla parentesi positivista, ovvero all’apogeo della fortuna del Vico [1827-1860]”,

## 2. Dibattiti su Dante in Italia prima del Settecento

Nell'analisi di alcuni momenti dei cambiamenti dell'immagine di Dante, anteriori al Settecento, sembra evidente che nel canone letterario in formazione la definizione della posizione di Alighieri fosse continuamente, pure in questo periodo (al lato di altri temi e ai più diversi livelli) all'ordine del giorno. Era di grande rilievo, tra l'altro, la traduzione e il commento in latino della *Commedia* fatti da Giovanni Bertoldi da Serravalle (in connessione al Concilio di Costanza svoltosi tra il 1414 e il 1418). Ancora nel Quattrocento Francesco Filelfo sottolineava – a parte alcune riserve – la perfezione della poesia dantesca. Secondo l'idea di base delle *Prose della volgar lingua* del cardinale veneziano Pietro Bembo, il modello letterario è costituito dall'opera di Petrarca (per la poesia) e da quella di Boccaccio (per la prosa). Gian Giorgio Trissino, che ha tradotto in italiano il *De vulgari eloquentia*, basandosi in parte proprio su quest'opera ha completato il modello di Bembo, rilevando l'aspetto „illustre” e „cortigiano” della lingua. In base a tutto ciò risulta chiaro che „escludendo Dante dal canone dell'imitazione, Bembo si opponeva al «naturalismo» linguistico di marca fiorentina”.<sup>13</sup> La roccaforte dell'antidantismo era l'Accademia degli Infiammati, fondata nel 1542, nella quale la radicalizzazione estrema delle indicazioni linguistiche di Bembo è stata collegata col razionalismo neoaristotelico di Pietro Pomponazzi. Tutto questo – oltre a rendere esclusivi i punti di vista linguistici e stilistici bembiani – portava alla netta separazione di poesia e filosofia: con riferimento alla valutazione di Dante ciò ha rafforzato il luogo comune secondo il

---

Cap. I: „Fuori d'Italia”), p.532.

<sup>13</sup> Emanuela Scarano, “Il dibattito sulla *Divina Commedia*”, in Giorgio Baroni (a cura di), *Storia della critica letteraria in Italia*, UTET Libreria, Torino [1997] 2001, p.195.

quale Alighieri fosse grande come filosofo e non come poeta.<sup>14</sup> Bernardino Tomitano nei suoi *Ragionamenti della lingua toscana* paragonava Dante con Petrarca basandosi di nuovo sulla teoria di Bembo: „l'uno [Dante] «maggior filosofo», l'altro [Petrarca] superiore «nella bella elocuzione, dalla quale si denomina il Poeta»”.<sup>15</sup>

Prendendo in esame gli autori favorevoli a Dante è importante accennare le apologie dantesche di Girolamo Benivieni: *Dialogo di Antonio Manetti circa il sito, forma et misure dello inferno* (1506), nonché il *Discorso sopra la Comedia di Dante* (dello stesso periodo, con datazione incerta). In quest'ultimo è rilevante l'apparizione del paragone Omero-Dante, che avrà un'importanza così grande nel Settecento; dalle riflessioni qui presentate si desume tra l'altro quanto segue: „pari a Omero e a Virgilio per la dimensione conoscitiva che immette nella propria poesia, Dante non è inferiore a loro nemmeno sul piano dell'«efficace e propria locutione» e della «somma magnificentia»”.<sup>16</sup> Tali testi hanno ispirato gli intellettuali dell'Accademia Fiorentina a redigere, nel 1556, la *Difesa di Dante*,<sup>17</sup> nella quale gli autori accentuavano la necessità di un'interpretazione alternativa e più libera della *Poetica* d'Aristotele. In questo modo erano in grado di rivelare due aspetti importanti del corpus dantesco (non valutati dai bembisti): la mescolanza degli stili e il carattere *realistico* della *Commedia*. „A ognuno dei tre regni oltremondani Dante adatta uno stile di-

---

<sup>14</sup> Peculiarmente dal Settecento in poi è stato il parere contrario a predominare, ed è questo uno dei motivi per il quale il volume di János Kelemen, *Il Dante filosofo [A filozófus Dante]* (Atlantisz, Budapest 2002) ha un'importanza particolare: nel suo lavoro Kelemen riabilita Dante come filosofo e sottolinea tra l'altro che nell'opera di Dante filosofia e poesia si completano a vicenda organicamente.

<sup>15</sup> *Storia della critica letteraria in Italia*, ed. cit., p.196.

<sup>16</sup> *op. cit.*, p.197.

<sup>17</sup> cfr. con l'opera dal medesimo titolo di Gasparo Gozzi, del 1758.

verso («il basso per l'Inferno [...] il mediocre per il Purgatorio e l'alto per il Paradiso»); il che [...] non gli impedisce di contemperarli tutti all'interno di ogni singola cantica «secondo che dal decoro giudicava essere astretto». Di qui l'efficacia espressiva e l'evidenza della rappresentazione, nonché la varietà e la molteplicità degli oggetti e dei personaggi che Dante imita [...] perfettamente<sup>18</sup>: si tratta di un'imitazione praticata dal poeta col piacere negatogli da Bembo. In sintesi: la riduzione bembista della *Commedia* a testo esclusivamente filosofico già nel Rinascimento era considerata insostenibile da molti pensatori.

A Roberto Castravilla si attribuisce il *Discorso nel quale si mostra l'imperfezione della „Commedia“ di Dante* (1572), che l'autore ha scritto reagendo all'*Ercolano* del 1570 di Benedetto Varchi: in quest'ultimo, secondo la formulazione di Varchi, „Dante è superiore a Omero“ (!).<sup>19</sup> Nel Settecento il paragone Omero-Dante (formulato dunque da scrittori rinascimentali) è stato recuperato da Gravina e da Vico, poi è stato sviluppato da autori della seconda metà del secolo diciottesimo. Dal punto di vista del culto d'Omero si deve prendere in considerazione la traduzione dell'*Ossian* fatta da Melchiorre Cesarotti, per il quale „Ossian fu [...] un Omero addomesti-

---

<sup>18</sup> *Storia della critica letteraria in Italia*, ed. cit., p.199; Scarano cita Carlo Lenzi, uno degli autori della *Difesa di Dante*. Vale la pena di confrontare questa riflessione sulle tre lingue connesse ai tre domini della *Commedia* con l'analisi della divisione linguistica del lavoro che si articola nel *De vulgari eloquentia*, in Kelemen, *op. cit.*, „La storicità della lingua“ [„A nyelv történetisége“], pp.115-122.

<sup>19</sup> *Storia della critica letteraria in Italia*, ed. cit., p.200. I nomi di Dante e di Omero sono stati connessi in un contesto del tutto particolare da Torquato Tasso: „Dante «è più simile ad Omero nell'ardire e nella licenza [...] che a Virgilio»“. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, Il Mulino, Bologna 2004, p.58.

cato".<sup>20</sup> Inoltre Cesarotti „nella sua lettera indirizzata a [James] Macpherson affermava che Ossian non ha dimostrato solo la superiorità della poesia antica su quella moderna, ma anche gli errori della poesia antica", e ciò significa che „Ossian era ritenuto [da Cesarotti] come un poeta più perfetto, «più originale» di Omero, realmente «antico» e da seguire".<sup>21</sup> Tornando però alla critica antidantesca di Castravilla, in questa l'autore faceva sistematicamente appello alla *Poetica* d'Aristotele: con lo stesso metodo ha scritto allora Antonio Albizzi nel 1573 la propria apologia dantesca, nella quale – rilevando l'aspetto fondamentalmente *orale* della poesia – ha rigettato la concezione secondo la quale i precetti aristotelici dovessero essere rispettati in tutti i tempi e in tutti i casi. Si deve inoltre menzionare l'impegno per l'adeguata valutazione di Dante realizzato da Vincenzo Maria Borgini (in primo luogo ricercatore di Boccaccio) nei seguenti lavori: *Introduzione al poema di Dante per l'allegoria; Difesa di Dante come cattolico; Osservazioni sopra le bellezze notate ne' canti dell'inferno XVII-XXIII*.

### 3. „La scoperta del vero Omero"

Nell'introduzione al proprio volume Cristofolini rileva che, nonostante Vico abbia grande importanza nell'analisi scientifica della questione omerica, Friedrich August Wolf nel suo *Prolegomena ad Homerum* del 1795 non fa alcun riferimento a Vico, e allo stesso modo il filosofo napoletano non fa nessun richiamo al *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade* di Francois D'Aubignac (cronologicamente anteriore all'opera di Vico) – di modo che le tesi vichiane in questione non possono

---

<sup>20</sup> Walter Binni, „Cesarotti e la mediazione dell'Ossian", in Binni, *Preromanticismo italiano*, Laterza, Bari 1974, p.157.

<sup>21</sup> Péter Sárközy, *Da Petrarca all'Ossian [Petrarcától Ossziánig]*, Akadémiai, Budapest 1988, p.135.

essere inserite nella storia delle ricerche su Omero. Le riflessioni vichiane sono comunque di grande valore, giacché Vico è stato il primo a formulare che il nome „Omero” non si riferisce ad una persona, ma a numerosi rapsodi che rappresentavano tutti i popoli dell’impero greco, inoltre che non è filosofia ciò che *Illiade* e *Odissea* trasmettono, ma è passione poetica barbara, in più, che queste opere servono da fonte storica.<sup>22</sup>

Vico formula inoltre la domanda se Omero possa essere o meno considerato un filosofo. Come indica Cristofolini, la fonte di questa riflessione vichiana è identificabile nella *Ragion poetica* di Gianvincenzo Gravina. In armonia con alcune tesi di Vico, Gravina riteneva tra l’altro che – per quanto riguarda l’origine – la poesia fosse „la scienza delle umane e divine cose convertita in immagine fantastica e armoniosa”,<sup>23</sup> ossia che fosse una certa forma primitiva del sapere, che appare ed è in vigore innanzitutto nelle „menti volgari”. Secondo Gravina, nel caso degli antichi, e in particolare di Omero e di Esiodo, bisogna supporre una *sapienza riposta*, giacché solo attraverso questa si rivela il significato autentico delle favole e degli ammaestramenti morali ed etici antichi. Lo stesso Vico segnala, nella sua autobiografia, che era in corrispondenza con Gravina fino alla morte di quest’ultimo, avvenuta nel 1718, e che era al corrente per es. delle divergenze d’opinioni – con delle conseguenze gravissime – tra Gravina e Crescimbeni all’interno dell’Arcadia. La problematica vichiana sul supposto carattere filosofico di Omero è dunque riconducibile, con grande probabilità, a Gravina, con la riserva che – come tra l’altro mette in rilievo Giuseppe Mazzotta – Vico ovviamente si relazionava in

---

<sup>22</sup> Cfr. Prefazione di Cristofolini, in Vico, *La scoperta del vero Omero* (...), ed. cit., pp.6-7.

<sup>23</sup> Gravina, *Della ragion poetica*, in Tiziana Carena, *Critica della ragion poetica di Gian Vincenzo Gravina: l’immaginazione, la fantasia, il delirio e la verosimiglianza*, Mimesis, Milano 2001, p.152.



modo critico alla concezione del suo amico arcadico: „nell’idea graviniana della poesia come imitazione dei classici si eclissa l’originalità o la «scoperta». Il pensiero di Vico, che affonda le sue radici nella coscienza della grandezza della tradizione, rivendica l’inimitabilità di Omero e il suo inarrivabile primato estetico. Questa critica mossa al cartesiano Gravina, che è critica di un modo tutto filosofico e riflessivo di pensare il rapporto tra filosofia e poesia, induce Vico a rimeditare la sapienza poetica e la sua incommensurabile profondità identificata con Omero e con la scoperta”, ossia la „necessità di determinare cosa sia la scoperta, porta Vico a confrontarsi con il discorso platonico su Omero”.<sup>24</sup> Il riferimento antico di Vico dunque non è Platone (che sia nell’*Eutifrone* che nella *Repubblica* deplora gli eroi omerici per la loro immoralità), ma è *La vita di Pirrone* di Diogene Laerzio. Quando Vico si richiama a Platone, nonostante ciò, lo fa in base al proprio riferimento al *Cratilo* platonico formulato nel proemio del *De antiquissima* del 1710, dove (partendo dalla distinzione *physis-nomos*) argomentava a favore della concezione *physis*. Dal punto di vista della formazione di Vico, nel decennio 1710-1720, era di particolare importanza lo studio approfondito del *De jure belli ac pacis* di Grozio, nonché dello „stato ferino” di Lucrezio (e si potrebbe aggiungere anche quello dello stato di natura di Thomas Hobbes): ciò ha condotto Vico a rigettare definitivamente il concetto della *prisca sapientia* [sapienza arcaica] e l’ha stimolato ad indagare la formazione della religione derivante dalla paura e del linguaggio istintivo.<sup>25</sup>

La sapienza, per quanto riguarda il suo aspetto più rilevante, non è filosofica, ma è *poetica*: è questo l’oggetto d’analisi di

---

<sup>24</sup> Mazzotta, *La nuova mappa del mondo – La filosofia poetica di G.B. Vico*, Einaudi, Torino 1999, p.159.

<sup>25</sup> cfr. Prefazione di Cristofolini, in Vico, *La scoperta del vero Omero* (...), ed. cit., pp.7-8.

Vico nel secondo libro („Della sapienza poetica“) della *Scienza nuova*. Ovviamente l’epica non-filosofica d’Omero serve da fonte inesauribile per la sapienza poetica. In un luogo della sezione sulla „Metafisica poetica“ Vico argomenta in base all’etimologia greca dell’espressione *poeta*: „i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente gener umano [...], dalla lor idea criavan essi le cose [...], onde furon detti «poeti», che lo stesso in greco suona «criatori»“. <sup>26</sup> La fonte di tale concezione è da ricercare nel *Simposio*, nel quale, secondo la spiegazione attribuita a Diotima, la creazione (*poiesis*) ha più significati, giacché le produzioni che fanno parte di tutte le arti sono delle creazioni, e gli artèfici di queste sono creatori (*poietés*) – ciononostante gli artèfici non sono denominati creatori, ma tutti hanno una denominazione particolare. Questo si spiega col fatto che „una sola parola, staccata dalla sfera totale della creazione [...] – la parte che riguarda la musica e la poesia [...] – viene designata con il nome della totalità. Soltanto questa parte [...] è chiamata creazione [...], e coloro cui appartiene questa parte della creazione [...] sono chiamati creaori“. <sup>27</sup> Questa è, dunque, la fonte della „sapienza poetica“ vichiana. „Il poeta-*poietés* è creatore di linguaggio, di miti e storie, di *exempla* su cui si costituisce l’*ethos* di una nazione, dunque le istituzioni civili; tale è il ruolo di quelli che Vico ha chiamato i «poeti teologi»“. <sup>28</sup> Nella teoria che si articola nella *Scienza nuova*, come si è già detto, perde vigore la „sapienza riposta“ (ancora supposta da Vico nel *De antiquissima*) contenente filosofia morale e verità divina espresse dal *poeta magister*: al suo posto entra in scena „la creatività poetica popolare che nel linguaggio della passionalità e dell’immaginativa primordiale produ-

---

<sup>26</sup> Vico, *Scienza nuova* (1744), ed. cit., pp.570-571 (§ 376).

<sup>27</sup> Platone, *Simposio*, 205 C, citato nella Prefazione di Cristofolini, in Vico, *La scoperta del vero Omero (...)*, ed. cit., p.9.

<sup>28</sup> Prefazione di Cristofolini, in Vico, *op. cit.*, p.9.

ce e tramanda a noi la testimonianza globale di quello che è stato il suo mondo”.<sup>29</sup>

In base al punto di partenza dell’analisi approfondita del concetto-chiave vichiano in questione, effettuata da Giuseppe Cacciatore, è in funzione della „sapienza poetica” che può produrre i propri effetti l’*ingegno poetico*, fondamentale dal punto di vista della *generazione* del linguaggio. In più, „accanto alla metafisica poetica si pone, per Vico, una logica poetica, nel senso che la facoltà immaginativa [...] ha bisogno di essere completata da una [...] facoltà semantica diretta all’individuazione del significato”.<sup>30</sup> Nei capitoli della *Scienza nuova* sulla sapienza poetica, in connessione agli inizi della civiltà – e con riguardo non tanto alla formazione delle istituzioni, ma a quella della *volgare virtù* – si delinea anche una specie di *morale poetica*. Vico riformula il passaggio sistematico dalla metafisica alla logica: „la filosofia, grazie all’opera di rischiaramento compiuta dai filosofi e servendosi dei raziocinii della logica, ma alla luce innanzitutto della religione (che costituisce un vero e proprio *prius* antropologico e psicologico del processo di civilizzazione, ben anteriore ad ogni «superbia delle menti»), «scende a purgare il cuore dell’uomo con la morale» [Vico, *Scienza nuova* (1744), ed. cit., p.643 (§ 502)]”.<sup>31</sup> La sapienza poetica – come Vico l’aveva già formulato nell’*Orazione VI* del 1707 – ha un duplice valore: pratico-civile e filosofico-epistemologico. „Vi è nell’uomo una originaria natura corrotta che immediatamente si riflette sulle incompiutezze e manchevolezze del linguaggio, del pensiero e della condotta morale. La punizione divina del peccato originale si è manifestata innanzitutto attraverso la massima dispersione dei linguaggi,

---

<sup>29</sup> *op. cit.*, p.10.

<sup>30</sup> Cacciatore, „Vico: i saperi poetici”, in *G.B. Vico e l’enciclopedia dei saperi*, ed. cit., p.264.

<sup>31</sup> *op. cit.*, p.265.

poi con la moltiplicazione delle opinioni e la molteplicità delle convinzioni, infine con il diffondersi delle passioni e dei vizi dell'anima. [...] L'idea della sapienza e dei saperi umani va ben al di là della sua funzione retorico-pedagogica".<sup>32</sup> In base alla *Scienza nuova* l'inizio della civiltà umana è dunque contrassegnato dalla sapienza poetica,<sup>33</sup> e si può affermare che forse nessun filosofo aveva formulato, tanto coscientemente quanto Vico, il legame originale tra poesia e azione umana nel termine *poiein*: dal punto di vista storico-antropologico „il sapere poetico è ciò che caratterizza l'originarietà primitiva dell'uomo e non ancora la sua dispiegata razionalità".<sup>34</sup>

L'ultima parte della Prefazione di Cristofolini<sup>35</sup> è stata ripubblicata nel volume – già citato – *G.B. Vico e l'enciclopedia dei saperi* (che comprende gli Atti del Convegno dal medesimo titolo, tenutosi a Bari nel 2004). Da questo testo vorrei rilevare solo alcuni passi riguardanti specificamente Dante. Secondo

---

<sup>32</sup> *op. cit.*, p.259.

<sup>33</sup> *cfr. op. cit.*, p.260.

<sup>34</sup> *op. cit.*, p.266. Sono particolarmente interessanti pure le disquisizioni di Manfred Lentzen sulla sapienza poetica, nell'ambito delle quali lo studioso compara tale concetto-base vichiano con alcune tesi di Rousseau, di Herder e di Dilthey; *cfr.* Lentzen "Il concetto di *sapientia poetica* negli scritti di G.B. Vico", in *G.B. Vico e l'enciclopedia dei saperi*, ed. cit., pp.269-281, in particolare pp.279-281. Lentzen è uno studioso altrettanto importante del rapporto Omero-Dante-Vico. Secondo una parafrasi di Vico formulata da Lentzen, nel passaggio dalla barbarica età degli dèi all'età eroica, ossia nel Medioevo, "rinasce e fiorisce [...] di nuovo il poetico, l'immaginario, il senso per il sublime, ed è in particolare Dante che Vico adduce come esempio caratteristico, ponendolo al centro del suo interesse e creando un nesso con Omero, alla cui grandezza poetica il vate della *Divina Commedia* si riallaccia"; Lentzen, *op. cit.*, p.273.

<sup>35</sup> Prefazione di Cristofolini, in Vico, *La scoperta del vero Omero (...)*, ed. cit., pp.10-19.

Cristofolini la formazione dell'immagine vichiana di Dante può essere sintetizzata in tre tappe: „in primo luogo, Dante merita di essere detto «il primo o tra' primi degli storici italiani», così come Ennio lo è stato tra i latini e Omero per tutta la gentilità [...]. In secondo luogo, a partire dalla confutazione della «falsa opinione» cinquecentesca (e graviniana, e vichiana) della «raccolta» dei dialetti, Dante va lodato come «puro e largo fonte di bellissimi favellari toscani» [Vico, *Giudizio sopra Dante*, in Vico, *La scoperta del vero Omero (...)*, ed. cit., p. 137]. Al terzo e più importante momento, abbiamo la lode della «sublime poesia» e dei suoi «principali fonti»,<sup>36</sup> che sarebbero *l'altezza d'animo* rivolta esclusivamente alla gloria e all'immortalità, nonché l'animo dotato delle virtù della *magnanimità* e della *giustizia*.

Nella recensione all'edizione in questione di Cristofolini, Battistini sottolinea, tra l'altro, come nella visione di Vico si possa presumere che, in quanto la *Scienza nuova* „è come un organismo, la parte dedicata alla scoperta del vero Omero ne è il cuore”.<sup>37</sup> Secondo la sua ipotesi filologica, degna d'attenzione, Vico avrebbe scritto il *Giudizio sopra Dante* come un'introduzione per il commento alla *Commedia* intitolato *Dante con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi commentatori*, pubblicato nel 1732 da Giovanni Battista Placidi e dedicato a papa Clemente XII.<sup>38</sup>

Se Battistini intende farci capire meglio l'importanza dell'edizione di Cristofolini dei due testi vichiani in questione, è opportuno tener d'occhio che, in altre occasioni, nemmeno Cri-

---

<sup>36</sup> Cristofolini, “Da Dante a Omero, da Gravina a Vico”, in G.B. Vico e *l'enciclopedia dei saperi*, ed. cit., p.381.

<sup>37</sup> Battistini, „G.B. Vico: La scoperta del vero Omero (...)”, ed. cit., p. 199.

<sup>38</sup> *op. cit.*, p.204.

stofolini aveva mancato di mettere in evidenza al pubblico lettore la rilevanza di alcuni studi di Battistini. Secondo uno scritto di quest'ultimo,<sup>39</sup> oltre ad Omero, pure Virgilio ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione della filosofia di Vico (con una certa analogia al caso della formazione di Dante). Secondo l'opinione di Cristofolini „Battistini documenta in modo del tutto convincente non soltanto la forte presenza della *auctoritas* virgiliana in tutto l'arco della formazione letteraria e retorica di Vico, ma l'ulteriore avvicinamento di Vico a Virgilio all'indomani della lettura rivelatrice del groziano [e nel presente studio già accennato] *De iure pacis ac belli* [...], e nel profondo mutamento di prospettiva antropologica che in quegli anni si manifesta. [...] Virgilio è [...] la dimostrazione «di come si possa ancora fare poesia epica nonostante che si sia circondati dalla più compiuta razionalità». Ciò comporta per Vico «profonde conseguenze ermeneutiche, per le quali diventa possibile che l'uomo moderno, con un'opera di 'ringiovanimento', arrivi a 'rimbarbarire' la propria mente purificandola con un rito catartico delle sottigliezze analitiche del presente»".<sup>40</sup>

È da aggiungere che Battistini, in un ulteriore lavoro, analizza nei dettagli la ricezione vichiana delle concezioni su Virgilio formulate nell'Umanesimo-Rinascimento: ciò può farci capire meglio alcuni aspetti delle immagini formate da Vico su Virgilio e su Dante. „Dopo avere preparato il terreno che farà di Dante il «toscano Omero» [...], con la parentetica finale si provvede a separarlo da Virgilio, della cui *Eneide* invece, anche per la venerazione dantesca verso il suo «maestro» e

---

<sup>39</sup> Battistini, "Un poeta «dottissimo delle eroiche antichità». Il ruolo di Virgilio nel pensiero di G.B. Vico", in *Critica letteraria*, 88-89 (1995), pp.167-182.

<sup>40</sup> Battistini citato in Cristofolini, *Vico pagano e barbaro*, Edizioni ETS, Pisa 2001, pp.90-91.

«autore», era stata promossa dagli Umanisti [...] a erede diretta la *Commedia*, proprio in nome di una lettura culta, morale e allegorica applicata anche al poema latino. Erano non per caso gli anni in cui Vico, scrivendo, quasi simultaneamente con la prima *Scienza nuova*, l'autobiografia, ricordava le giornate spese a studiare e a postillare Virgilio «appetto [...] di Dante [...], su questa curiosità di vederne con integrità di giudizio le differenze» [Vico, *Vita di G.B. Vico scritta da se medesimo*, in Vico, *Opere*, ed. cit., p. 13]. È un'operazione critica – prosegue Battistini – che, nel chiamare in causa Dante a proposito del confronto tradizionale tra Omero e Virgilio, trova antecedenti nell'esegesi del tardo Cinquecento”.<sup>41</sup>

#### 4. Sulla lettura vichiana di Dante

Nel suo studio „La lettura vichiana di Dante”, Massimo Verdicchio da una parte offre un commento dettagliato ai tre argomenti di partenza del *Giudizio sopra Dante*,<sup>42</sup> per mezzo dei quali Vico ci spiega perché sia importante leggere Alighieri,<sup>43</sup> dall'altra parte ricostruisce criticamente e sviluppa diversi studi anteriori che avevano per oggetto d'analisi l'interpretazione vichiana di Dante. Per es. in base all'analisi di Aldo Vallone dal titolo „La «lettura» dantesca di Vico”, dall'interpretazione vichiana di Dante si può desumere che Vico, ri-

<sup>41</sup> Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, ed. cit., p.57.

<sup>42</sup> “La *Commedia* di Dante Alighieri ella è da leggersi per tre riguardi: e d'Istoria de' tempi barbari dell'italia, e di fonte di bellissimo parlari Toscani, e di esempio di sublime poesia”. Vico, *Giudizio sopra Dante*, in Vico, *La scoperta del vero Omero (...)*, ed. cit., p.137.

<sup>43</sup> cfr. Verdicchio, “La lettura vichiana di Dante” [“Vico Dante-olvasata”] (trad. in ungherese di Norbert Mátyus), in *Helikon*, 2005/4, pp.493-495.

gettando tutti gli approcci critici antecedenti al suo, ha semplicemente utilizzato l'opera di Dante per i propri scopi.<sup>44</sup> Il tema è stato trattato ben più sistematicamente nello studio „Vico and Dante” di Glauco Cambon, però i limiti della sua interpretazione (che consistono nell'accettazione di alcune presupposizioni, riguardanti Dante e Vico, ormai superate) questionano la validità del paragone tra Dante e Vico qui elaborato.<sup>45</sup> Secondo Cambon il poema dantesco è un elogio del potere divino che interviene nelle cose umane: questa sarebbe la differenza rispetto al pensiero di Vico, secondo il quale la provvidenza avrebbe solo la funzione di *metafora* nella propria concezione rivoluzionaria ed in cui, fondamentalmente, si afferma che l'uomo sia il creatore del proprio mondo, capace proprio per questo di conoscere e di formare la propria storia. Mentre cioè Dante sarebbe stato totalmente incantato dalla fede nel trascendente, Vico sarebbe invece un rivoluzionario premarxista che distrugge i miti. Anche in tal caso, però, è più importante il loro tratto comune, ovvero quello di pensare per mezzo di concetti storicamente concreti.<sup>46</sup> Secondo l'interpretazione di Cambon, nella triplicità vichiana della coscienza umana e della storia si scorge un modello dantesco: la versione secolarizzata dell'inferno (corrispondente al sentimento senza riflessione, caratteristico dell'età degli dèi) sarebbe seguita dal purgatorio (la provvidenza illuminante, afferrabile nell'età degli eròi), poi dal paradiso (la visione pura dell'essere, rintracciabile nell'età degli uomini). Rivelando tali analogie, Cambon intende affermare pure che l'opera maestra di Dante sarebbe una sorta d'illustrazione dei pensieri vichiani, la *Scienza nuova* appare invece come il commento riguar-

---

<sup>44</sup> cfr. *op. cit.*, p.496.

<sup>45</sup> cfr. *op. cit.*, p.498.

<sup>46</sup> cfr. *op. cit.*, pp.496-497.



dante l'autenticità del testo dantesco.<sup>47</sup> In base alla formulazione di Cambon la poetica dantesca della redenzione può essere letta come un'allegoria della civiltà e della storia (tracciata nella *Scienza nuova*), ma tutto ciò è valido anche in senso opposto: in realtà la *Scienza nuova* sarebbe una poesia, pur senza la presenza del soprannaturale, il quale invece è al centro della concezione della *Divina Commedia*. Nonostante fosse nella prosa del proprio capolavoro che Vico potesse far fiorire la propria creatività poetica, i due autori sarebbero connessi anche in base al fatto che ambedue rilevavano – sofferma Cambon – l'incompatibilità tra filosofia e poesia:<sup>48</sup> l'attribuzione di tale tesi d'incompatibilità è sicuramente l'elemento meno sostenibile nell'analisi comparativa di Cambon.

Verdicchio sottolinea: il dialogo tra Dante e Casella<sup>49</sup> non prova affatto che l'autore della *Divina Commedia* si sia differenziato dalla filosofia, al contrario: l'episodio in questione innalza a livello di vigore generale la filosofia nella *Commedia*, affermando che la ragione vincitrice dei sensi sia per l'uomo l'unica via possibile che conduce a Dio.<sup>50</sup> Dante nel *Convivio* ancora aveva tentato di separare la poesia dalla filosofia; invece nella *Commedia* si nota un intrecciamento *de facto* tra poesia e filosofia, di conseguenza l'esclusione dell'attitudine filosofica *analitica* (separatrice). Il rapporto tra poesia e filosofia è reso ancora più chiaro da Mazzotta nelle riflessioni che seguono. „La sfida di Vico consiste nella conscia elaborazione di una «nuova

---

<sup>47</sup> cfr. *op. cit.*, p.497. È come se Cambon sostenesse la presenza intertestuale della *Commedia* nella *Scienza nuova*. Analogamente a ciò, gli autori che comparano Vico con Hobbes presuppongono la presenza intertestuale del *Leviatano* nella *Scienza nuova*. (Per tale comparazione si veda ad esempio: Franco Ratto, *Materiali per un confronto: Hobbes–Vico*, Guerra Edizioni, Perugia 2000).

<sup>48</sup> cfr. Verdicchio, *op. cit.*, p.497.

<sup>49</sup> Dante, *Purgatorio*, II 85-117.

<sup>50</sup> cfr. Verdicchio, *op. cit.*, p.499.

scienza», che aggiri e anche smantelli le barriere del vero e del falso, le quali costituiscono il discorso e la crisi della modernità. Questa «nuova scienza» è la poesia”.<sup>51</sup> È innanzitutto dal punto di vista della propria concezione poetica che Vico rigetta ciò che ritiene scetticismo epicureo e spinozista (che secondo lui è caratteristica fondamentale della scienza moderna contemporanea). Per Vico „la poesia è il cuore della sua impresa, ed è la fondazione di tutte le scienze. D’accordo con Dante (*Inferno*, XI) e con il concetto tomistico dell’arte” elaborato nella *Summa Theologiae*, „Vico propone l’arte come il corrispettivo della prudenza”, in quanto in base all’argomento della scolastica „la prudenza è una virtù dell’intelletto pratico diretta al fare (*agibilia*)”, mentre „l’arte è la virtù dell’intelletto pratico indirizzata al creare (*factibilia*)”, di modo che „l’aggettivo «poetico» [...] qualifica tutte le branche delle scienze della *Scienza nuova* [...]. Il poetico orienta [...] la scienza come totalità nel dominio del creato e del fatto: in questo senso l’arte aggioga insieme il conoscere e il fare, il *verum* e il *factum*. Se si concepisce in tal modo l’opera d’arte, come principio applicabile a tutte le umane creazioni, i dualismi fra verità e artificio non resistono”.<sup>52</sup>

Verdicchio aggiunge a tutto questo che, nell’approccio neohegeliano di Croce, Vico in realtà non „leggeva” Dante, solo lo interpretava secondo gli schemi tramandati dalla tradizione, inoltre secondo gli schemi costruiti dallo stesso Vico nella *Scienza nuova*. Secondo allora il „Vico crociano” (ossia Croce che parla per bocca di Vico) la poesia subirebbe un’alienazione dalle discipline umanistiche per conseguenza di un processo storico, in quanto la poesia è da considerare come una forma arcaica della filosofia.<sup>53</sup> Pur non essendo del tutto adeguato

---

<sup>51</sup> Mazzotta, *op. cit.*, p.235, corsivi miei, J.N.

<sup>52</sup> *ibidem*.

<sup>53</sup> cfr. Verdicchio, *op. cit.*, pp.499-500.

(nel senso che Croce prima di tutto *utilizzava* Vico per dimostrare la validità del proprio sistema filosofico), è proprio quest'approccio crociano che ha reso Vico immortale: Croce ha stabilito la posizione eccellente di Vico nel canone letterario-filosofico in modo analogo a quello in cui Vico l'aveva fatto con Dante. Sia la *Commedia* che la *Scienza nuova* in fin dei conti rigettano le distinzioni come „barbarie-illuminismo“, „metaforico-concettuale“, „allegorico-letterale“, ma mentre Dante teoricamente fonda la propria poetica su tali principi, Vico vuol invece attribuire tali errori ad un passato ormai definitivamente superato. In base a tutto questo si potrebbe dire che Vico non sarebbe mai in grado di leggere in senso autentico Alighieri, mentre Dante sarebbe ben disponibile a leggere Vico, e in un senso particolare l'ha pure fatto: ciò è testimoniato dal modo in cui si ricorda di uno dei propri maestri, Brunetto Latini (che, per il suo intelletto enciclopedico, è da considerare come il „Vico dell'epoca di Dante“): „ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, /la cara e buona imagine paterna /di voi quando nel mondo ad ora ad ora /m'insegnavate come l'uom s'eterna: /e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo /convien che ne la mia lingua si scerna“; “[...] e parve di costoro /quelli che vince, non colui che perde” (*Inferno*, XV 82-87; 123-124).

## 5. Osservazioni conclusive

Mazzotta nel proprio grandioso lavoro – citato già varie volte nel presente studio – sembra voler andare all'estremo possibile nell'approfondimento dell'analisi della *filosofia poetica* di Vico, e questo vale anche per il rapporto concepibile tra Vico e Dante, in connessione al quale sono particolarmente importanti, le osservazioni dello stesso Mazzotta sulla concezione allegorica di Dante e di Vico sul mito dell'Egitto. È ben

nota la teoria dantesca dei quattro sensi elaborata nel *Convivio* (e presentata in forma semplificata nell'*Epistola XIII*) per dare una chiave interpretativa alla *Commedia*: per quanto riguarda il quarto senso (nel linguaggio accademico "quotidiano" detto anche *mistico*), questo

si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria; sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico.<sup>54</sup>

Anche in base a questa citazione (qui con funzione meramente illustrativa) è evidente che l'Egitto (in quanto mito) sia un elemento allegorico fondamentale dal punto di vista della

---

<sup>54</sup> Dante Alighieri, *Convivio*, in Dante, *Opere minori* (a cura di Cesare Vasoli e di Domenico De Robertis), Tomo I/Parte II, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1988, II/I/4-9, pp.115-117. Sia questa spiegazione dantesca, sia quella incorporata nell'*Epistola a Cangrande della Scala* (ossia in Dante, *Epistola XIII*, in Dante, *Opere minori* [a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, et al.], Tomo II, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp.611-613), com'è noto, si basa sul Salmo 113 („In exitu Israel ... potestas eius”).

costruzione della *Divina Commedia*; tale elemento allegorico, in forma modificata, riappare anche nel capolavoro di Vico. Mazzotta rivela in modo geniale e in tutti i suoi aspetti importanti questa connessione: „La proiezione dell’Egitto attraverso il tempo e il culto della memoria, che appare anche come un’idolatria della morte e della sua macabra conservazione, rianoda e allarga un altro cruciale aspetto del mito dell’Egitto, che non si è mai allontanato dall’orbita della coscienza occidentale”.<sup>55</sup> Oltre all’attacco di Agostino contro le pretese egiziane di antichità (formulato nel *De civitate Dei*), „le obiezioni immaginarie e morali all’Egitto [...] sono rintracciabili – come si era già accennato – sia nel racconto biblico dell’Esodo, sia nella *Divina Commedia*, che fa dell’Esodo la sua metafora [o allegoria] strutturante. In entrambi i testi, l’Egitto è l’incarnazione letterale del [...] tempo come morte, e simboleggia il fantasma della nostalgia, l’idolatria del passato che seduce gli esuli nel deserto”, di modo che „la cattività degli Ebrei in Egitto, come la visione dell’*Inferno* [...], è la comune resa provvisoria al prepotente richiamo del passato e della morte. Lasciare la casa della schiavitù, come lasciare l’inferno, equivale a rifiutare il culto della morte [...] e la implicita credenza che la morte è il principio di tutte le cose. Vico, il cui pensiero rimemora il mondo dei morti, coglie quel che gli Ebrei vedevano come l’essenza dell’idolatria degli Egiziani”.<sup>56</sup>

Vico – ripetiamo – considera i miti come delle *fonti storiche*, ma per poter utilizzarli in questo modo, al livello della normatività effettivamente deve distruggere qualsiasi mito (in altre parole deve annientare l’aspetto mitico del mito), incluso quello relazionato all’Egitto, così fondamentale, come si è visto, dal punto di vista della tradizione ebraico-cristiana. „Abbiamo dimostrato [...] il dominio alto ch’i sacerdoti avevano

---

<sup>55</sup> Mazzotta, *op. cit.*, p.127.

<sup>56</sup> *ibidem*.

delle terre d'Egitto. [...] Maneto [...] giunse tanto ad impazzare la boria de' dotti, ch'Atanagio Kirckero nell'*Obelisco panfilio* dice significare la santissima Trinità".<sup>57</sup> Quest'allusione ad Athanasius Kircher in sé dimostra il carattere in certo senso tecnico-scientifico dell'approccio vichiano al tema dell'Egitto. „Alla pratica della memoria come morte Vico giustappone la tradizione viva della scienza“, infatti c'è „un aspetto scientifico nella percezione dell'Egitto nella *Scienza nuova*".<sup>58</sup> Secondo l'argomentazione di Vico i geroglifici, oltre all'Egitto, erano usate in diverse civiltà: ciò dimostra che i geroglifici „non sono un'invenzione divina né il residuo del linguaggio edenico".<sup>59</sup>

L'analisi di Mazzotta è del tutto appropriata, e da parte mia aggiungerei solo quanto segue. A mio parere già Dante tendeva ad utilizzare il mito dell'Egitto in senso tecnico: ciò risulta evidente dal fatto che l'abbia inserito nella sua teoria dell'interpretazione – parallelamente all'uso poetico rintracciabile nella *Divina Commedia*. Si potrebbe dire che Dante, nella totalità della sua opera, abbia usato l'argomento dell'Egitto come *mito* (nella sua poesia epica-cristiana-politica), e l'abbia simultaneamente *privato* dello statuto del mito (nella propria teoria esegetica, con riguardo specifico alla *Commedia*). Vico sicuramente ha notato questo duplice uso dantesco dell'argomento, originalmente mitico, dell'Esodo dall'Egitto: probabilmente non riteneva possibile sostenere lo statuto mitico di questo tema antico, quindi ha cercato di trovare una soluzione che apparentemente rendesse più univoco tale tema. In altre parole Vico ha sviluppato e radicalizzato l'approccio scientifico-tecnico dantesco relazionato all'argomento del-

---

<sup>57</sup> Vico, *Scienza nuova* (1744), ed. cit., p.714 (§ 605).

<sup>58</sup> Mazzotta, *op. cit.*, p.127; a proposito si vedano in particolare i „Corollari d'intorno all'origini delle lingue e delle lettere“: Vico, *Scienza nuova* (1744), ed. cit., pp.600-609 (§ 428-440).

<sup>59</sup> Mazzotta, *ibidem*.

l'Egitto: ciò è un ulteriore e importante punto di connessione, una possibile continuità tra Dante e Vico.

## Il simbolismo metafisico di Dante

### I. Le interpretazioni e definizioni del simbolo nel Medioevo

Huizinga, descrivendo l'esperienza simbolica nel Medioevo, osserva che

Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di S. Paolo ai Corinzi: "Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem." Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per gran tutto nell'aldilà.<sup>1</sup>

Ogni cosa, quindi, come osserva Gilson, è "essenzialmente un segno, un simbolo, in cui Dio si fa da noi conoscere."<sup>2</sup> Nella visione simbolica, dunque, come fa rilevare Eco, "la cosa si presenta come segno complesso" ed "In termini di semiotica moderna diremmo che si presenta come segno ad alte capacità connotative e che connota attraverso un procedimento retorico."<sup>3</sup> Secondo il modello del simbolismo metafisico la relazione tra l'oggetto e la realtà sovrannaturale non viene posta co-

---

<sup>1</sup> Johan Huizinga, "Declino del simbolismo," in *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 282.

<sup>2</sup> E. Gilson, *La filosofia del Medioevo: Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, trad. it. di Maria Assunta Del Torre, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 257.

<sup>3</sup> Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, Milano, Bompiani, 1970, p. 177.



me relazione di causa ed effetto ma attraverso quello che Huizinga chiama “un corto circuito dello spirito,”<sup>4</sup> essendo un’identificazione per essenza. Il filosofo sottolinea che il rapporto si stabilisce tra due cose “con un brusco salto, e non come un rapporto di causa ed effetto, ma di significato e scopo.”<sup>5</sup> Inoltre, secondo l’Eco, il segno viene adoperato in funzione connotativa, e, quindi, gli enti diventano metafore o simboli di realtà sovranaturali.<sup>6</sup> Tuttavia, il Vallone fa rilevare che il simbolo in Dante “non è mai statico,” “cresce sempre e si stimola. É chiaro. É aperto ad ogni infinita figurazione ed è rare volte confuso equivoco oscuro. Non ci pare che sia riducibile *sic et simpliciter* a metafora pura, secondo una concezione moderna, o come piace a taluni letterati moderni.”<sup>7</sup>

Volendo definire la nozione del simbolo nell’ambito medievale, occorre esaminare e porre a confronto le varie teorie ed interpretazioni del simbolismo metafisico sussistenti nelle teoretiche dell’epoca. Infatti, come asserisce Pinto, si può notare una continuità del pensiero neoplatonico in cui si inseriscono le teorie simboliche dei vari autori anche se con sfumature diverse: “il *symbolon* pseudodionisiano traduceva l’*aenigma* paolino e isidoriano, e in questa tradizione di pensiero si inseriscono le teorie sul simbolo dei vittorini e di Alano di Lilla.”<sup>8</sup> Inoltre, accanto alla parola paolina *aenigma*, si trovano anche *figura* e *similitudo*, *signum* e *symbolum*. Per Giovanni

---

<sup>4</sup> Huizinga, op. cit., p. 284.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, op. cit., p. 178.

<sup>7</sup> Vallone, “Personificazione, simbolo e allegoria del Medio Evo dinanzi a Dante,” in *Filologia e letteratura*, Anno X, Fasc. II, No. 38, 1964, Napoli, Luigi Loffredo Editore, p. 220.

<sup>8</sup> Raffaele Pinto, “L’allegorismo dantesco e l’orizzonte ermeneutico della modernità,” in *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1994, p. 131.

Scoto Eriugena, l'universo è un'infinita manifestazione e rivelazione di Dio in cui "Nihil enim visibilium rerum corporali-umque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet."<sup>9</sup> Ugo di San Vittore, nel suo commento alla *Gerarchia Celeste* di Pseudo-Dionigi, formula la sua definizione del simbolo: "Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem."<sup>10</sup> Secondo la visione del simbolismo neoplatonizzante ogni cosa sensibile rispecchia il volto di Dio e rimanda ad una realtà spirituale ed invisibile, come affermava Riccardo di S. Vittore, riprendendo le parole di Giovanni Scoto: "habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem."<sup>11</sup>

Infatti, Dante, pur conoscendo e nutrendosi di tutte queste correnti e tradizioni del simbolismo neoplatonizzante, non ha mai esposto la sua teoria dell'uso del simbolo o spiegato cosa egli ne intendesse. Tuttavia, due passi del *Convivio* rimandano alla nozione del simbolo pseudodionigiano in implicita funzione esemplare. Commentando il significato allegorico del verso "non vede 'l sol che tutto 'l mondo gira," nel brano III, xii, 6 del *Convivio*, si avverte:

Qui è da sapere che sì come trattando di sensibile per cosa insensibile si tratta convenevolmente, così di cosa intelligibile per cosa inintelligibile trattare si conviene. E però sì come ne la litterale si parlava cominciando dal sole corporale e sensibile, così ora è da ragionare per lo sole spirituale e intelligibile, che è Dio.

---

<sup>9</sup> *De Divisione naturae, Peryphyseon*, V, 3, PL 122.

<sup>10</sup> *In Hierarchiam Coelestem*, PL 175, 1053.

<sup>11</sup> *Benjamin major*, PL 196, 90.

Qui, siamo in presenza di una vera e propria definizione del simbolo, ove la realtà sensibile o visibile sta *ad invisibilia bona similitudinem*, appartenendo ad una visione del mondo in cui, come scrive l'Areopagita nella *Gerarchia Celeste*, "le bellezze visibili sono immagini della bellezza invisibile" (I, 3). L'altro passo sarebbe il IV, xii, 13-16, in cui Dante rappresenta le varie età della vita umana in una parabola simbolica tratta dalla vita di Marzia e Catone ed egli conclude: "E quale uomo terreno fu più degno di significare Iddio che Catone? certo nullo." Nell'interpretazione simbolica del racconto classico, possiamo assistere all'apertura del simbolo finora ritenuto chiuso e indecifrabile. Tuttavia, la profezia di Beatrice nell'ultimo canto del *Purgatorio* (40-43), che interpreta la successione simbolica delle trasformazioni del carro, rimane ancora "buia," per l'accenno all'enigma oscuro del "cinquecento diece e cinque" e per l'insufficienza della nostra visione e del nostro intelletto mortale: "E forse che la mia narrazion buia, / qual Temi e Sfin-ge, men ti persuade, / perch'a lor modo lo 'ntelletto attua; / ma tosto fier li fatti le Naiade / che solveranno questo enigma forte / senza danno di pecore o di biade. / Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte (33, 46-54)." Qui, saranno i fatti avvenire a risolvere il significato simbolico delle sue parole, e pertanto Beatrice lo avverte di annotarle senza volendo interpretarle.

Inoltre, l'Aquinate, nella sua dottrina del linguaggio poetico e scritturale, ha legittimato l'utilizzazione della polisemia scritturale nell'ambito dell'espressione poetica, conciliando l'*alieniloquium* della tradizione neoplatonica e patristica latina con l'empirismo della gnoseologia aristotelica. Tale razionalizzazione del misticismo neoplatonico e agostiniano risulta in una rivalutazione della nozione del simbolo e, come fa rilevare Pinto, "nella riscrittura del *signum* (o *symbolon*) pseudodionisiano nella *metaphora* ... a sua volta ridefinita forma di cono-

scenza.”<sup>12</sup> La nozione tomistica della *metaphora*, quindi, come afferma Pinto, “traduce il *signum* del testo pseudodionisiano latino (che a sua volta traduceva il *symbolon* del testo greco).”<sup>13</sup> Tommaso, nel commento al trattato dionisiano sui *Nomi Divini*, descrive l’esperienza simbolica come un processo conoscitivo in cui l’uomo diventa decifratore della realtà sensibile attraverso la scoperta dei signa Dei, traducendo il termine dionisiano *symbolon* come *metaphora*:

quae quidem signa sunt tam perfectiones quae procedunt a Deo in creaturas, quam et metaphorae quae a creaturis per similitudinem transferuntur in Deum. Et huiusmodi quidem signa dicuntur propria cognitioni rerum divinarum ex parte nostra, quia non est possibile nobis aliter innotescere res divinas nisi hoc modo /.../ (I, ii, 69).<sup>14</sup>

Qui, si avverte che noi con il nostro intelletto mortale non possiamo conoscere le cose divine ma solo attraverso metafore o simboli che dalle creature sono trasferiti a Dio per similitudine.

Diffatti, Dante, nel *Convivio* (II, i), identifica la nozione tomistica della metafora con l’allegoria, come osserva Pinto: “Ciò che in Tommaso si presenta come polarità interna al “sensus litteralis” (*figura e figuratum*), in Dante appare come polarità fra *lettera*, che in quanto *nascondimento* coincide con la *figura* di Tommaso, e *allegoria*, che in quanto *veritate* coincide con il *figuratum* dell’Aquinata.”<sup>15</sup> In ultima analisi, si può affermare che Dante, traducendo la nozione tomista della meta-

---

<sup>12</sup> Pinto, op. cit., p. 141.

<sup>13</sup> Pinto, op. cit., p. 132.

<sup>14</sup> Citato da Pinto, op. cit., p. 130.

<sup>15</sup> Pinto, op. cit., p. 145.

fora come l'allegoria, che in quanto *l'alieniloquium* può riferirsi tanto alla sacra dottrina che alla poesia, associa immediatamente la nozione dell'allegoria al concetto pseudodionisiano del simbolo come forma di rivelazione spirituale e divina. Tuttavia, il suo intervento trasforma radicalmente il modello metaforico dell'Aquinata, liberando il senso figurato dalla prima significazione e introducendo nel discorso poetico una polisemia di tipo verticale tra i vari livelli del significato che tendono ad unificarsi su un livello unico di realtà spirituale.

## II. Il simbolismo metafisico

Come si è visto, l'idea che tutte le cose sono simboli di realtà invisibili e spirituali appartiene tanto al misticismo agostiniano che al neoplatonismo cristiano, in quanto ogni cosa sensibile riflette in qualche modo la divina bellezza e, come spiega l'Areopagita nella *Gerarchia Celeste*, "le bellezze visibili sono immagini della bellezza invisibile" (I, 3).<sup>16</sup> Analogamente, nel trattato *De doctrina christiana*, San Agostino espone la sua teoria del simbolismo, definendo il *signum* o il simbolo come una cosa sensibile che accenna ad un'altra cosa sovransensibile: "signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire."<sup>17</sup> Inoltre, Agostino distingue tra *signum translatum*, i. e. una cosa che significa qualcos'altro oltre al suo senso immediato, e *signum proprium*, i. e. una cosa che significa un'altra cosa. In realtà, la nozione agostiniana di *signum translatum* appartiene alla seconda significazione secondo il modello tomistico, ma ha valore metaforico o simbolico. Qui, infatti, Agostino non di-

---

<sup>16</sup> Tutte le seguenti citazioni del testo dalla *Gerarchia Celeste* sono tratte da questa edizione: Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, trad. di Piero Scazzoso, a cura di Enzo Bellini, Milano, Rusconi, 1999.

<sup>17</sup> PL 34, 36.

stingue tra senso metaforico e spirituale, come avviene nella dottrina tomistica, ma fra senso letterale e senso figurato o simbolico, ed a questo modello sembra ricorrere Dante quando nel *Convivio* elimina la distinzione tomistica tra metafora ed allegoria.

Nella gnosi dionisiana, il simbolo diventa forma di rivelazione divina, e la teoria del simbolismo di Dionigi assume la forma visionaria di un'angeologia. Secondo egli, la Sacra Scrittura utilizza delle sacre forme poetiche per rappresentare le realtà sovrasensibili e invisibili per le nostre capacità intellettive. Queste immagini, come spiega Dionigi,

ci vengono tramandate dalle Scritture secondo una sacra forma nella varietà dei simboli espressivi. Infatti, semplicemente la Sacra Scrittura ha usato le sacre forme poetiche per la rappresentazione di intelligenze senza figura, avendo considerato, come si è detto, la nostra intelligenza e avendo provveduto ad un innalzamento proprio e connaturale a lei ed infine avendo formato per essa i simboli sacri che l'innalzano.<sup>18</sup>

La scienza divina, quindi, discende fino a noi attraverso le gerarchie angeliche sotto forma di rivelazione simbolica, per questo, ci avverte Dionigi, "secondo la nostra capacità fissiamo lo sguardo alle gerarchie delle intelligenze celesti manifestate a noi dalle Scritture simbolicamente e anagogicamente."<sup>19</sup> Infatti, gli angeli stessi sono sacre figure adatte alla nostra intelligenza mortale, siccome, come fa rilevare Gilbert Durand, "gli angeli /.../ sono il criterio stesso di un'ontologia simbolica. Essi sono simboli della stessa funzione simbolica la quale - come loro! - è mediatrice fra la trascendenza del signi-

---

<sup>18</sup> *Gerarchia Celeste*, II, 1.

<sup>19</sup> *Gerarchia Celeste*, I, 2.

ficato e il mondo manifestato dei segni concreti, incarnati, che grazie a essa diventano simboli.”<sup>20</sup> Qui, si tratta di un processo di analogia simbolica, messo in moto non da connessioni causali ma da rapporti di affinità, come lo descrive Dionigi: “da queste sacre figure potessimo ascendere su verso le altezze semplici e verso le similitudini” (I, 3). Inoltre, quest’ascesa mitico-esegetica avviene attraverso successivi gradi di analogia simbolica, “poiché non è affatto possibile che la nostra mente ci elevi verso quell’immateriale imitazione e contemplazione delle gerarchie celesti senza l’uso di una guida materiale alla sua portata, se pensa che le bellezze visibili sono immagini della bellezza invisibile” (ibid.). Pertanto, le intelligenze celesti sono rappresentate nella Sacra Scrittura sotto forma di immagini sensibili “per elevarci attraverso le cose sensibili alle cose intelligibili e dai simboli sacri verso le semplici sommità delle celesti gerarchie” (ibid.).

Secondo la dottrina pseudodionigiana, per rivelare gli esseri celesti, le Scritture usano simboli di vario genere, ricavati dalle realtà sensibili più elevate come la luce, e talvolta anche da quelle più basse come il leone o la pantera. I simboli ricavati dagli esseri più bassi aiutano a percepire la distanza tra le realtà materiali e tra quelle spirituali, procedendo per via di negazione. Nella Scrittura, quindi, si dovranno distinguere due modalità di rivelazione, cioè due tipi diversi di simbolismo: “l’uno procede, com’è evidente, attraverso le sacre immagini adeguate al loro oggetto, l’altro invece si viene foggiano attraverso figurazioni dissimili conducenti verso un aspetto assolutamente dissimile e lontano” (II, 3). Secondo

---

<sup>20</sup> *L’imagination symbolique*, Paris, 1968 citato da Zambon, “Allegoria in Verbis: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell’ermeneutica medioevale,” in “*Simbolo, Metafora, Allegoria*,”- Atti del Convegno italo-tedesco, Bressanone, 1976, a cura di Daniela Goldin, Padova, Liviana, 1980, p. 87.

Dionigi, le similitudini dissimili sono più convenienti per rappresentare le cose invisibili, siccome aiutano a “innalzare la parte dell’anima che tende verso l’alto e sollevarla mediante la bruttezza stessa delle immagini, di modo che non sembri né giusto, né vero, perfino agli esseri molto materiali, che gli spettacoli sovracelesti e divini possano essere simili a figure così turpi” (II, 3).

In questo modo, i simboli dissomiglianti aiutano anche gli esseri più materiali a guardare oltre il velo della realtà sensibile ed a sollevare la mente verso la contemplazione della realtà spirituale, come scrive Dionigi:

Infatti, neppure saremmo giunti dal dubbio alla ricerca e, mediante l’esatta indagine delle cose sacre, all’elevazione spirituale, se non ci avesse turbato la deformità delle raffigurazioni esplicative degli angeli, la quale non permette che la nostra intelligenza si fermi ai simboli sconvenienti, ma la incita a rinnegare le affezioni materiali e l’abituata santamente a salire, attraverso le cose visibili, alle altezze sovramondane (II, 5).

### **III. Il liber duplex dell’universo**

Le opere di Pseudo-Dionigi furono tradotte in latino dall’Eriugena, secondo cui le forme sensibili e visibili, cioè le cose della natura non sono create per sé stesse ma sono lo strumento di cui la divina Provvidenza si serve a rivelarsi all’uomo, e sono le immagini della bellezza invisibile attraverso le quali Dio revoca le anime umane e le riconduce nelle altezze della sapienza divina, come spiega nel suo commento alla *Gerarchia Celeste*:



visibiles formas sive quas in natura rerum, sive quas in sanctissimo divinae Scripturae sacramentis contemplatur, nec propter se ipsas factas, nec propter se ipsas appedentas seu nobis promulgatas, sed invisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina Providentia in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem ipsius veritatis, quam amat, et ad quam tendit omne quod amat sive sciens sive nesciens, humanos animos revocat.<sup>21</sup>

Nel pensiero filosofico ed estetico di Ugo di San Vittore – e poi del suo discepolo Riccardo – queste intuizioni riprese e sviluppate, sembrano dare forma ad una vera e propria teoria del simbolismo medievale. Nel commento alla *Gerarchia Celeste*, Ugo riprende le parole dell'Eriugena, dichiarando che gli oggetti visibili ci istruiscono la significazione delle cose invisibili in modo simbolico, cioè figurativo: “Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem /.../ Quia enim formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit /.../ visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.”<sup>22</sup>

Inoltre, nella teoria simbolica dei vittorini, l'universo e tutte le cose create sono quasi un libro scritto dal dito di Dio, cioè un libro dei simboli (*figurae*) attraverso il quale all'uomo si rivela il vero senso della realtà terrena, come spiega Ugo nell'*Eruditio didascalica*: “Universus enim mundus iste sensibilis quasi liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad mani-

---

<sup>21</sup> In *Hierarchiam coelestem S. Dionysii*, PL 122, 138-139.

<sup>22</sup> Ugo di San Vittore, *In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, 978 e 954.

festandam invisibilium Dei sapientiam.”<sup>23</sup> In quest’affermazione vi è la volontà di Dio di rivelarsi all’uomo nella natura come nella storia, e attraverso l’interpretazione di questi simboli l’uomo può giungere all’intuizione della sapienza divina e così diventa decifratore della realtà spirituale che nasconde dietro il velame delle forme sensibili. Secondo il Ferraro, è proprio quest’ultimo aspetto che ricollega il pensiero simbolistico medievale a quello romantico, anzi postromantico, alla teoria di Hamann, Novalis e lo stesso Baudelaire, che descrive il linguaggio metaforico della poesia in termini affini ai vittorini:

Ora che cos’è un poeta /.../ se non un traduttore, un decifratore? Nei poeti eccellenti non c’è metafora, similitudine o epitetto che non sia adattato con matematica esattezza alla circostanza attuale, perché quelle similitudini, quelle metafore sono attinte all’inesauribile profondità dell’universale analogia /.../.”<sup>24</sup>

Come si è visto, San Tommaso nella *Summa Theologiae*, tentando di giustificare l’uso delle metafore nella Bibbia, attribuisce, in chiave aristotelica, valore conoscitivo e sensibile, quindi metaforico all’espressione allegorica. Secondo egli, ogni nostra conoscenza prende l’avvio dai sensi, e, pertanto, è naturale che noi giungiamo alle conoscenze spirituali attraverso le cognizioni sensibili: “Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat: quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis

---

<sup>23</sup> *Eruditio didascalica*, 7, 1, PL 176, 814.

<sup>24</sup> Baudelaire, *L’arte romantica*, citato da Giuseppe Ferraro, “Il linguaggio simbolico nella letteratura medievale,” *Esperienze letterarie: rivista trimestrale di critica e cultura*, Anno XX, No. 2, Aprile-Giugno 1995, Napoli, Federico e Ardia, p. 84.

spiritualia sub metaphoris corporalium/.../.”<sup>25</sup> In seguito, Tommaso ricorre all’autorità dello Pseudo Dionigi che nel primo capitolo della *Gerarchia Celeste* afferma che “non è possibile che il raggio tearchico risplenda su di noi in altro modo che ricoperto anagogicamente con la varietà dei sacri veli” (I, 2), cioè sotto metafore o similitudini di cose corporali. Analogamente, Dante, nel *Paradiso*, spiegando la natura del suo metodo allegorico, riprende l’argomento di Tommaso nella *Summa* I, 1, 9, mentre l’esempio è tratto dalla *Quaestio* 10, ove l’Aquinate descrive il procedimento metaforico della Scrittura:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,  
però che solo da sensato apprende  
ciò che fa poscia d’intelletto degno.  
Per questo la Sacra Scrittura condescende  
a vostra facultate, e piedi e mano  
attribuisce a Dio e altro intende /.../ (40-45).

Prendendo in esame questo brano del *Paradiso*, il Singleton ammette che qui si può notare una differenza notevole tra il punto di vista del poeta e del teologo, siccome il poeta insiste che l’uomo apprende solo dall’esperienza sensoriale, anche nel dominio della verità rivelata: “Thus the whole realm of *Paradiso* through which Beatrice guides must descend (condescend!) to speak to him (and to us) *sensibilmente*. It is the way of poetry. And Thomas had not a very high opinion of that way.”<sup>26</sup> Inoltre, lo studioso sottolinea il carattere metaforico dell’esperienza di Dante:

---

<sup>25</sup> *S. Th.*, I, 1, 9, 1.

<sup>26</sup> Singleton, *Dante Studies II: Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, p. 25.

Dante is determined to behold this realm as poet and as no theologian would ever attempt to see it: *sensibilmente*. /.../ Images in any way resembling those of the natural world will become fainter and fainter, fading and passing gradually to the geometrical or “unnatural.” These would resolve themselves into pure light and music were it not that metaphor and simile, even in this highest and most rarefied region, continue to speak concretely to the eye.<sup>27</sup>

Tuttavia, anche il teologo ammette il carattere rivelatore dell'espressione metaforica, utilizzando lo stesso argomento come in I, 1, 9, con la relativa citazione da Dionigi: “In statu autem praesentis vitae, non possumus divinam veritatem in seipsa intueri, sed oportet quod radius divinae veritatis nobis illustretur sub aliquibus sensibilibus figuris, sicut Dionysius dicit, I cap. *Caelestis Hierarchiae*” (*S. Th.*, II, 101, 2, Respondeo), cioè noi non possiamo intuire la verità divina ma solo attraverso figure sensibili. Infatti, sottolinea Tommaso, la ragione umana non può comprendere le cose divine per il loro eccesso di verità.<sup>28</sup>

La metafora, quindi, si propone come apertura verso la cognizione degli intelligibili e della verità rivelata, come spiega Tommaso: “Radius divinae revelationis non destruitur propter figuras sensibiles /.../ sed remanet in sua veritate; ut mentes quibus fit revelatio, non permittat in similitudinibus permanere, sed elevat eas ad cognitionem intelligibilium,” vale a dire la divina rivelazione non è distrutta dalle figure sensibili ma rimane nella sua verità, siccome le figure sensibili sollevano la mente alla realtà invisibile e intelligibile. Analogamente, San Bonaventura, nel suo trattato *Itinerarium mentis in Deum*,

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> *Summa Theologiae*, II, 101, 2, 2.

descrive l'ascesa mistica della mente dalle cose create a quelle divine, che è un moto spirituale verso l'alto:

omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum /.../; quae, inquam sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata.<sup>29</sup>

Questo cammino anagogico attraverso cui la ragione umana si eleva dalla realtà sensibile a quella spirituale riappare nella dottrina di Tommaso come un siffatto procedimento retorico attraverso cui il simbolismo diventa rivelazione dell'invisibile e dell'intelligibile. Infatti, questo aspetto della dottrina del simbolismo neoplatonico passerà nel pensiero simbolistico romantico, e, quindi, nei celebri aforismi di Goethe e nella sua definizione del simbolismo poetico, secondo cui "Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno od ombra ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile."<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Citato da Johan Chydenius, "The Theory of Medieval Symbolism," in *Commentationes Humanarum Litterarum*, XXVII. 2, Helsingfors, Centraltryckeriet, 1960, p. 11.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1982, p. 60. (traduzione italiana in Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1990, p. 218.)

## IV. La gerarchia celeste

### IV. 1. Il metodo anagogico

Come abbiamo visto, secondo la dottrina pseudo-dionigianna, la sapienza divina si rivela all'uomo simbolicamente, cioè attraverso i simboli della realtà sensibile, e anagogicamente, cioè attraverso l'elevazione spirituale della mente verso la contemplazione della verità divina.

Infatti, è l'anagogia, il grado supremo dell'esegesi simbolica, in cui si attua l'ascesa spirituale dell'anima, e con essa si giunge alla contemplazione della verità divina, essendo quasi estasi mistica dell'intelletto. In realtà, l'anagogia, come la realizzazione del sollevamento spirituale dell'anima e della mente dalla realtà materiale alle "superne cose de l'eternal gloria,"<sup>31</sup> cioè dal tempo all'eterno, comprende l'aspirazione più alta del poeta, e, come fa rilevare Pasquazi, "Scoprire il senso anagogico, o meglio, avanzarsi nella scoperta del senso anagogico, non è diletto di eruditi, ma partecipazione al sentimento più profondo che ispirò il poeta."<sup>32</sup>

Infatti, il termine *anagogia* è di origine greca, e significa appunto "elevazione" e "ascensione," siccome "ab *ana* quod est sursum, et *agoge*, quod est ductio," vale a dire "sursumductio," o "conduco in alto."<sup>33</sup> Nell'idea dell'anagogia c'è un significato di spinta verso l'alto, o l'aspirazione all'eterno, e anche quello di slancio, come sottolinea Pasquazi: "Perciò avviene che il termine anagogia ricorra sovente in chi, come, ad es., Dionigi Areopagita, tratta con slancio mistico di cose cele-

---

<sup>31</sup> *Convivio*, II, 1, 6.

<sup>32</sup> Silvio Pasquazi, "Il canto dell'avventura anagogica", in *All'eterno dal tempo: Studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, II. ed., 1972, p. 17.

<sup>33</sup> Pompeo Giannantonio, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, Olschki, 1969, p. 137.

sti. L'analogia guida lo sguardo dello spirito dalle cose visibili alle cose invisibili, dalle cose di quaggiù alle cose superne e divine."<sup>34</sup> Infatti, nella *Gerarchia Celeste*, nella descrizione del simbolo dell'aquila, che si può associare al senso analogico, si ha l'idea dello slancio verso l'eterno:

L'aspetto dell'aquila fa intendere il loro carattere regale e lo slancio verso l'alto e il volo rapido e l'acutezza e la sobrietà e l'agilità e l'ingegnosità per accogliere l'alimento che li rende forti, e uno sguardo, diritto inflessibilmente e senza ostacoli, volto verso il raggio abbondante e luminoso dell'emissione solare tearchica nelle estensioni robustissime delle virtù visive (XV, 8).

Similmente, nel *Paradiso*, quando la virtù di Beatrice vince la natura mortale di Dante, e lo spinge verso l'alto, il suo volo rapidissimo è forse solo paragonabile a quello dell'aquila: "La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala, / sì sua virtù mia natura vinse; / né mai qua giù dove monta e cala / naturalmente, fu sì ratto moto / ch'aggugliar si potesse a la mia ala" (22, 100-105). Inoltre, nel primo canto della terza cantica, lo sguardo diritto di Beatrice, fissando gli occhi nel sole, è paragonato a quello dell'aquila: "quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco" (1, 46-48). Qui, il simbolo dell'aquila rappresenta la virtù visiva divina di Beatrice, che distando da e trascendendo quella dei mortali, che vengono abbagliati come Dante dal luce del sole, è capace di vedere la luce divina direttamente, senza ostacoli e senza la mediazione dei simboli.

---

<sup>34</sup> Pasquazi, op. cit., p. 18.

Forse non è per caso che proprio in questo canto appare il simbolo dei quattro cerchi congiunti a tre croci, raffigurando non solo le quattro virtù cardinali e le tre teologali, ma, analogicamente, le tre croci rappresentano anche i tre significati spirituali (allegorico, morale e anagogico)<sup>35</sup> e il raggio te-archico, che risplende senza velo e nella sua essenza. Inoltre, è da qui che il sole, vale a dire la visione divina sorge, cioè appare ai mortali dove i significati spirituali si trovano congiunti, quindi, sul livello anagogico: “Surge ai mortali per diverse foci / la lucerna del mondo; ma da quella / che quattro cerchi giugne con tre croci, / con miglior corso e con migliore stella / esce congiunta, e la mondana cera / più a suo modo tempera e suggella” (1, 37-42). Qui, il raggio divino, appare unito (“esce congiunta”), e così con maggiore efficacia dà la propria impronta alla cera mortale, vale a dire l’immagine del concetto divino si configura più chiaramente ai mortali.

La giustificazione metafisica del metodo anagogico sta nel fatto che “Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l’universo a Dio fa simigliante” (*Par.*, 1, 103-105), per questo sembra giusto cercare nell’universo “l’orma / dell’eterno valore, il qual è fine / al quale è fatta la toccata norma” (1, 103-108). Quindi, il fine ultimo per cui è stato creato quest’ordine è la visione intellettuale, cioè la contemplazione delle cose nell’eterna gloria, come si avverte nell’Epistola a Can Grande: “quella vera beatitudine consiste nel conoscere il principio della verità, come appare per Giovanni là dove dice: “Questa è la vera beatitudine, il conoscer te Dio vero ec.,” e per Boezio nel terzo della *Consolazione*: “Il veder te è il nostro fine.”” (33).

---

<sup>35</sup> Nel Medioevo, all’anagogia si fece corrispondere la virtù teologale della Speranza, così come al senso allegorico corrispondeva la Fede e a quello morale, o tropologico, la Carità.



Inoltre, secondo Pasquazi, l'affermazione crociana che l'immagine poetica "non si circonda mai a cosa materiale e finita, ed ha sempre valore spirituale e infinito,"<sup>36</sup> sembra convalidare "senza volerlo, l'autenticità poetica dei sensi anagogici danteschi, che appunto perché tali, cioè perché protesi e quasi catapultati verso l'eterno e nel significato e nella speranza, sono ricchi, se altra mai poesia lo fu, di "valore spirituale e infinito.""<sup>37</sup> Infatti, Dante, al concetto dell'anagogia associa il simbolo della freccia lanciato verso il suo fine, che ricorre sovente nei canti iniziali del *Paradiso* (1, 118-126; 2, 19-27; 5, 91-93). Nel primo canto della terza cantica l'idea dell'ascensione anagogica, dello spinto verso l'eterno viene espressa dall'immagine della freccia che è lanciato dall'arco dell'istinto intellettuale e amoroso, volando in segno lieto, cioè verso la contemplazione della verità divina: "né pur le creature che son fore / d'intelligenza quest'arco saetta, / ma quelle c'hanno intelletto e amore. / La provedenza, che cotanto assetta, / del suo lume fa 'l ciel sempre quieto / nel qual si volge quel c'ha maggior fretta; / e ora lì, come al sito decreto, / cen porta la virtù di quella corda / che ciò che scozza drizza in segno lieto." (1, 118-126). L'immagine della freccia che vola e tocca il bersaglio raffigura anche il procedimento della simbolizzazione che è dell'elevazione e dell'intensificazione dei diversi livelli del significato per confluire nel simbolo supremo, in cui il concetto (divino) è fuso nell'immagine (umana).

---

<sup>36</sup> Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1922, p. 21.

<sup>37</sup> Pasquazi, *op. cit.*, pp. 28-29.

## IV. 2. L'insufficienza del linguaggio e della visione mortale

Come si è visto, l'itinerario spirituale e gnoseologico del personaggio-poeta si presenta attraverso il procedimento di quella unica sperimentazione letteraria riguardando il linguaggio poetico di cui il poeta ci avverte nel secondo canto del *Paradiso*: "L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva mi spira, e conducemi Apollo, e nove Muse mi dimostran l'Orse" (7-9). Infatti, qui, il poeta intraprende un viaggio spirituale oltre il limite della coscienza comune, e, guardando oltre il velo della sensibilità mortale, tenta di figurare la trascendenza divina e l'ineffabilità dei suoi misteri. La limitatezza della nostra visione e del nostro intelletto mortale è riflessa nell'insufficienza espressiva del poeta a cui mancano non solo le parole ma anche i concetti di rendere la sua visione divina, come ci avverte all'inizio della terza cantica: "... e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende" (*Par.*,1, 5-6). Nel suo commento a questo canto nell'*Epistola*, Dante spiega che "l'intelletto umano /.../ allorquando si eleva, si eleva tanto, che la memoria appresso la sua tornata vien meno, per aver trasceso l'umano modo" (28). In seguito, egli chiarisce che "Nol sa, perché dimentico; nol può, perché, se egli lo si ricorda e serba il concetto, pure le parole gli vengono meno" (29).

L'intelletto umano, essendo un raggio della luce dell'intelletto divino, e, quindi affine a quello, è capace di discernere la realtà trascendente, ma il poeta per rappresentare gli oggetti della sua visione divina si serve del linguaggio metaforico, quindi simbolico, come si avverte nell'*Epistola*, ricorrendo all'autorità di Platone: "Molte cose infatti coll'intelletto vegliamo, delle quali mancano i segni vocali; lo che bastantemente dimostra Platone ne' suoi libri per aver fatt'uso di forme traslate; poiché pel lume intellettuale molte cose conobbe, le quali con proprio discorso non valse ad esprimere" (29). In-

fatti, nel primo canto del *Paradiso*, la metamorfosi della visione mortale di Dante viene espressa in un linguaggio simbolico, siccome “Trasumanar significar per verba / non si poria; però l’esempio basti / a cui esperienza grazia serba” (70-72). La trasformazione spirituale di Dante, guardando gli occhi di Beatrice che fissavano le intelligenze celesti, viene raffigurata nell’immagine di Glauco, che mangiando dell’erba divina, si tramutò in un dio del mare: “Beatrice tutta ne l’etterne rote / fissa con li occhi stava: e io in lei / le luci fissi, di là sù remote. / Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l’erba / che l’ fé consorto in mar de li altri dèi” (64-69). Qui, l’esperienza di Glauco rappresenta anche il procedimento della simbolizzazione, dell’oggettivazione formale in cui la realtà esteriore dell’artista si trasforma in una realtà interiore e simbolica attraverso un processo di sublimazione e di elevazione dell’esperienza personale su un livello universale e simbolico.

Infatti, l’ultimo canto del *Purgatorio* segnala il passaggio dall’umano modo, cioè dalla razionalità, a quello divino, cioè alla cognizione mistica. Per quanto che riguarda l’esegesi simbolica, qui, il significato simbolico s’intensifica e viene elevato dal livello morale a quello anagogico, vale a dire dalla sfera degli oggetti della fede alla realtà trascendente della contemplazione mistica. Come si è già detto, in questo canto, il personaggio Dante non riesce a comprendere interamente la profezia di Beatrice, che rimane ancora “buia” e oscura per l’insufficienza della sua visione e del suo intelletto mortale, che è ancora offuscata dalle false scienze, come la filosofia. La visione mortale di Dante viene abbagliata dalla luce delle parole chiare della donna beata, che lo ammonisce di annotarle “come da me son porte” (52), cioè nella loro forma simbolica (“dipinto”), senza interpretare il loro significato recondito: “Ma perch’io veggio te ne lo’ntelletto / fatto di pietra,

e, impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto, / voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, / che 'l te ne porti dentro a te per quello / che si reca il bordon di palma cinto" (73-78). Dante risponde che il suo spirito è come cera che riceve e conserva il sigillo in modo che la figura impressa rimane indelebile. E, tuttavia, chiede a Beatrice come avvenga che il suo detto simbolico voli tanto al di sopra e oltrepassi il suo intelletto ("veduta"), che ad ogni suo sforzo di comprenderlo, gliene sfugge il significato: "E io: "Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello. / Ma perché tanto sovra mia veduta vostra parola disata vola, / che più la perde quanto più s'aiuta?" (79-84). Qui, l'immagine impressa nella cera è il simbolo che si fissa nella memoria del poeta, che è suggellata dal sigillo del concetto divino. La domanda di Dante segnala il passaggio dalla visione mortale alla contemplazione divina, alla visione beatifica. Beatrice nella sua risposta fa notare come la dottrina dei filosofi non è capace di penetrare i misteri della fede, siccome l'intelletto mortale dista tanto dalla visione divina: "Perché conoschi," disse, "quella scuola / ch'hai seguitata, e veggì sua dottrina / come può seguitar la mia parola; / e veggì vostra via da la divina / distar cotanto, quanto si discorda / da terra il ciel che più alto festina" (85-90).

In realtà, il raggio dell'intelletto divino discende fino al limite della nostra visione mortale sotto forma di simboli per elevare la mente umana verso le altezze della verità divina, come spiega lo spirito di San Tommaso nel *Paradiso*: "... Quando / lo raggio della grazia onde s'accende / verace amore e che poi cresce amando, / moltiplicato in te tanto resplende, / che ti conduce su per quella scala / u' senza risalir nessun discende" (10, 82-87). Infatti, la luce del raggio divino si moltiplica risplendendo dalla faccia delle intelligenze inferiori, pur rimanendo uno. Similmente, Beatrice ricevendo

il dono della luce divina, a modo di specchio la riflette alla visione mortale di Dante, che a sua volta come un raggio di riflessione risale in alto, fissando il sole della verità divina "oltre nostr'uso," oltrepassando la virtù visiva, cioè le capacità intellettive dei mortali: "E sì come secondo raggio suole / uscir del primo e risalire in suso, / pur come pelegrin che tornar vuole, / così de l'atto suo, per li occhi infuso / ne l'immagine mia, il mio si fece, / e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso" (*Par.*, 1, 49-54).

Tuttavia, l'intelletto mortale, essendo solo un raggio della mente divina, non può vedere più in là che il suo principio (l'intelletto divino) può discernere. La visione mortale viene paragonata all'occhio che dalla riva può vedere l'abisso del mare, quando è in alto mare, non lo vede più; è proprio l'esser profondo che lo cela a lui: "Dunque vostra veduta, che conviene / essere alcun de' raggi de la mente / di che tutte le cose son ripiene, / non può da sua natura esser possente / tanto, che a suo principio non discerna molto di là da quel che l'è parvente. / Però ne la giustizia sempiterna / la vista che riceve il vostro mondo, / com'occhio per lo mare, entro s'interna; / che, ben che da la proda veggia il fondo, / èli, ma cela lui l'esser profondo" (*Par.*, 19, 52-63). Analogamente, nel primo canto del *Paradiso*, Dante, esprimendo i suoi dubbi e incertezze di poter rendere la sua esperienza trascendente nell'Empireo, spiega che l'intelletto mortale, elevandosi al suo Fattore, s'immerge tanto nella sua essenza che la memoria non lo può seguire: "Nel ciel che più de la sua luce prende / fu'io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire" (*Par.*, 1, 4-9). Infatti, qui, nel *Paradiso*, nel dominio della verità trascendente, gli eventi dell'esperienza personale del passato, sigillati nel libro della memoria del poeta, si trasfigurano e assumono una

forma simbolica e universale per acquisire il loro significato spirituale attraverso il procedimento della simbolizzazione.

### **IV. 3. Il simbolismo della luce e dello specchio**

Come si è già visto, il simbolismo medievale similmente a quello neoplatonico si fonda sulla concezione del mondo secondo la quale Dio, attraverso l'atto della creazione, ha lasciato il "signum" di sé nelle cose, che costituiscono un riflesso del loro Fattore. Tutto l'universo, quindi, riflette nella sua molteplicità l'Uno, come se fosse uno specchio attraverso il quale noi possiamo giungere a Dio. Questa concezione passa dal pensiero estetico di Dionigi l'Areopagita a quello di Scoto Eriugena, per completarsi nella filosofia dei vittorini, e attraverso loro nel pensiero simbolistico di Dante. Inoltre, nella filosofia pseudodionigiana, la luce è presentata come dono che discende dal Padre agli uomini per ricondurli al Padre, a Dio, che è fonte di ogni luce:

*Ogni grazia eccellente, ogni dono perfetto discende dall'alto, dal Padre delle luci; anzi, ogni processione di manifestazione luminosa mossa dal Padre, venendo a noi come dono di bontà, a sua volta in quanto forza unitiva ci rende semplici spingendoci verso l'alto e ci converte verso l'unità e la semplicità deificante del Padre che unisce tutto a sé (Gerarchia Celeste, I, 1).*

Nella *Gerarchia Celeste*, il Padre è principio di unità in primo luogo nella Trinità, in quanto è il principio del Figlio, e attraverso il Figlio dello Spirito Santo; quindi è principio di unità nell'universo creato in quanto unisce a sé tutte le cose, e in particolare le creature intelligenti, attraverso il Figlio:

E dopo aver ricevuto con gli occhi immateriali e immobili dell'intelligenza il dono della luce principale e più che principale del Padre, principio tearchico, la quale ci mostra le beatissime gerarchie angeliche sotto simboli e figure, di nuovo eleviamoci da lei verso il raggio semplice della medesima (I, 2).

Nel canto iniziale della terza cantica, Dante riprende l'idea di onnipositività di Dionigi, della presenza di Dio in tutte le cose create che partecipano della luce principale, della causa efficiente di ogni bellezza: "La gloria di colui che tutto muove / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove (1-3)." Nel suo commento a questo passaggio nell'*Epistola*, il poeta spiega che l'intelletto divino, il Primum Mobile, ha l'essere solo da sé stesso, mentre tutte le cose create hanno l'essere da altro, ricorrendo alla *Metafisica* di Aristotele:

E così tutto ciò che è, ha l'essere o mediatamente o immediatamente da Lui; conciossiachè la causa seconda, movendo dalla prima, influisce nel causato a modo di specchio, che riceve il raggio e lo riflette, perciocchè la causa prima è la causa maggiore. E questo è scritto nel libro *delle Cause*: "che ogni causa primaria influisce nel suo causato più che la seconda causa universale" (20).

In seguito, il problema della causalità è risolto nella gradualità della partecipazione delle cose alla luce divina, secondo cui si costituisce l'ordine intellettuale dell'universo:

Donde apparisce, che ogni essenza e virtù procede dalla prima, e che le intelligenze inferiori ricevono la luce quasi da un sole, ed a maniera di specchio ri-

flettono i raggi del superiore al loro inferiore. Lo che abbastanza aperto pare toccar Dionisio là dove parla della celeste gerarchia. E per questo nel Libro *delle Cause* è scritto, che “ogni intelligenza è piena di forme.” Apparisce dunque per qual maniera la ragione manifesti, che il lume divino, cioè la divina bontà, sapienza e virtù, in ogni luogo risplende (21).

Inoltre, egli chiarisce che è l’essenza del raggio divino che penetra tutte le cose create dell’universo, però essa moltiplicandosi risplende in diversa misura dalla faccia delle intelligenze inferiori, pur rimanendo una nella sua essenza:

Penetra, quanto all’essenza; risplende quanto all’essere. Quello che poi soggiungesi del *più* e del *meno*, ha in sé la verità manifesta; poichè vediamo una cosa essere in un grado più eccellente, un’altra in un grado inferiore: siccome appare del cielo e degli elementi, poichè quello è per certo incorruttibile, questi poi son corruttibili (23).

Similmente, come lo spirito di San Tommaso spiega nel *Paradiso*, tutte le cose corruttibili e incorruttibili sono un’irradiazione, un’emanazione della luce dell’idea divina che discende di grado in grado fino agli esseri materiali, la cui materia (“cera”) pur distando da quella della luce divina si illumina segnata dal simbolo supremo dell’Incarnazione (“segno idèale”): “Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire: / ché quella viva luce che sì mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l’amor ch’a lor s’intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / etternalmente rimanendosi una. / Quindi discende a l’ultime



potenze / giù d'atto in atto, tanto divenendo, / che più non fa  
 che brevi contingenze; / e queste contingenze esser intendo / le  
 cose generate, che produce / con seme e senza seme il ciel mo-  
 vendo. / La cera di costoro e chi la duce / non sta d'un modo; e  
 però sotto il segno / ideale poi più e men traluce" (*Par.*, 13,  
 52-69). Inoltre, il concetto divino apparirà in tutto il suo splen-  
 dore nella materia generata se lo Spirito Santo ('l caldo amor)  
 dà il suggello del Figlio ("la prima virtù") di Dio ("la chiara  
 vista") alla creatura, e in essa s'imprime tutta la perfezione:  
 "Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù  
 suprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; / ma la natura la  
 dà sempre scema, / similmente operando a l'artista c'ha l'abi-  
 to de l'arte e man che trema. / Però se 'l caldo amor la chiara  
 vista / de la prima virtù dispone e segna, tutta la perfezion  
 quivi s'acquista" (*Par.*, 13, 73-81). Analogamente al Verbo divi-  
 no che è fuso nel simbolo supremo dell'Incarnazione, nel pro-  
 cesso della simbolizzazione il concetto spirituale dell'artista  
 s'incarna nella materia sensibile del linguaggio poetico per  
 diventare il simbolo in cui la sua idea apparirà in tutto il suo  
 splendore. Tuttavia, Dio, nella creazione, similmente all'artista  
 che ha la mano che trema, "non poté suo valor sì fare impresso  
 / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infi-  
 nito eccesso" (*Par.*, 19, 43-45), siccome la cera mortale, cioè l'in-  
 telletto mortale dista tanto dalla visione divina.

Analogamente alla creazione dell'universo, anch'essa ir-  
 radiazione e opera del Verbo divino, la creazione artistica pro-  
 cede dall'intelletto divino, rispecchiando non solo la perfe-  
 zione dell'opera divina, cioè della natura, ma anche compren-  
 dendo in sé l'essenza del Verbo divino, come Virgilio, nell'*In-  
 ferno*, descrive la relazione tra l'arte, la natura e l'intelletto di-  
 vino: "Filosofia," mi disse, "a chi la 'ntende, / nata, non pure in  
 una sola parte, / come natura lo suo corso prende / da divino  
 'ntelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note, tu

troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote. / Da queste due, se tu ti rechi a mente / lo Genesi dal principio, conviene / prender sua vita ed avanzar la gente" (*Inf.*, 11, 97-108). Nel secondo canto del *Paradiso*, il poeta per raffigurare in termini sensibili il fondamento delle arti umane, si serve del simbolismo della luce e degli specchi: "Tre specchi prenderai; e i due rimovi / da te d'un modo, e l'altro, più rimosso, / tr'ambo li primi li occhi tuoi ritrovi. / Rivolto ad essi, fa che dopo il dosso / ti stea un lume che i tre specchi accenda / e torni a te da tutti ripercosso" (97-102). Qui, il lume invisibile, che sta alle spalle dello spettatore, rappresenta Dio, la fonte della luce intellettuale da cui procedono le arti umane e principio di unità in primo luogo nella Trinità, simboleggiata dai tre specchi, che riflettono l'immagine della luce divina per ricondurla nel Verbo che l'ha proferita. Inoltre, i specchi simboleggiano le intelligenze inferiori che rispecchiano l'immagine perfetta del loro creatore, e nei quali rifrange la sua luce, rimanendo sempre uno, come prima della loro creazione: "Vedi l'eccelso omai e la larghezza / de l'eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza, / uno manendo in sé come davanti" (*Par.*, 29, 142-145). Infatti, Dio a maniera di specchio vero ("verace specchio") comprende in sé e offre l'immagine perfetta di tutte le cose, a chi lo guarda, ma nessuna di queste ha in sé e riflette l'immagine perfetta di Dio: "perch'io la veggio nel verace specchio / che fa di sé pareggio a l'altre cose, / e nulla face lui di sé pareggio" (*Par.*, 26, 106-108).

Similmente alla luce del Verbo divino, il significato spirituale si moltiplica, rifrangendosi sui diversi livelli di significato simbolico della struttura polisemica per ricondurli e riunirli sul piano unico della significazione simbolica, ove esso s'incarna nel simbolo supremo.

#### IV. 4. La visione intellettuale e la contemplazione divina

Secondo San Tommaso d'Aquino, la nostra conoscenza e intuizione delle cose divine avviene in tre vie diverse: la prima via è quando l'intelletto mortale si solleva per mezzo del *lumen naturale* della ragione alla conoscenza divina, la seconda è quando la verità divina discende fino a noi per rivelazione e la terza via è l'elevazione dell'intelletto umano alla intuizione e visione perfetta dell'essenza divina per mezzo del lume della gloria:

Est igitur triplex cognitio hominis de divinis. Quarum prima est secundum quod homo naturali lumine rationis per creaturas in Dei cognitionem ascendit. Secunda est prout divina veritas, intellectum humanus excedens, per modum revelationis in nos descendit, non tamen quasi demonstrata ad videndum, sed quasi sermone prolata ad credendum. Tertia est secundum quod mens humana elevabitur ad ea quae sunt revelata perfecte intuenda.<sup>38</sup>

E siccome secondo Tommaso la via dell'ascensione e quella della discesa è la stessa, bisogna procedere nella nostra conoscenza degli oggetti della fede per la medesima via che abbiamo seguito riguardando quelli della ragione:

Quia vero naturalis ratio per creaturas ascendit, fidei vero cognitio a Deo in nos e converso divina revelatione descendit; est autem eadem via ascensus et descensus: oportet eadem via procedere in his quae su-

---

<sup>38</sup> *Summa Contra Gentiles*, IV, 1.

pra rationem creduntur, qua in superioribus processum est circa ea quae ratione investigantur Deo.<sup>39</sup>

Inoltre, è possibile che l'uomo sia rapito in un'estasi mistica dell'intelletto, elevandosi fino al Paradiso, alla contemplazione dell'essenza divina. Dante, parafrasando S. Paolo (2 Cor 12, 1-4), non afferma direttamente il suo esser col corpo: "S'io era corpo, e qui non si concepe, / com'una dimensione altra patio / ch'esser convien se corpo in corpo repe, / accender ne dovria più il disio / di veder quella essenza in che si vede / come la nostra natura e Dio s'unio" (*Par.*, 2, 37-42).

Come si è visto, la visione perfetta dell'immagine divina è possibile solo alla luce dell'eterna gloria: "Lume è là su che visibile face / lo creatore a quella creatura / che solo in lui vedere ha la sua pace" (*Par.*, 30, 100-102). Infatti, la vera beatitudine e la nostra pace consiste nella contemplazione della verità divina, di cui San Bernardo ancora in questa vita poteva godere: "tal era io mirando la vivace / carità di colui che 'n questo mondo, / contemplando, gustò di quella pace" (*Par.*, 31, 109-111). In realtà, è la carità che unisce l'intelletto mortale a quello divino, siccome si procede con gli affetti dell'anima e non con i passi del corpo per giungere a Dio, come spiega Tommaso riprendendo le parole di Agostino:

Caritas viae potest augeri. Ex hoc enim dicimur esse viatores quod in Deum tendimus, qui est ultimus finis nostrae beatitudinis. In hac etiam via tanto magis procedimus quanto Deo propinquamus, cui *non appropinquatur passibus corporis, sed affectibus mentis*. Hanc autem propinquitatem facit caritas, quia per ipsam mens Deo unitur. Et ideo de ratione caritatis viae est ut possit augeri; si enim non posset augeri, iam ces-

---

<sup>39</sup> Ibidem.

saret viae processus (*Summa Theologiae*, II-II, 24, 4, Respondeo).

Per poter gustare della pace nella visione beatifica, Dante deve perfezionare la sua visione mortale, come lo avverte lo spirito di San Giacomo: "Leva la testa e fa che t'assicuri; / ché ciò che vien qua su del mortal mondo, / convien ch'ai nostri raggi si maturi" (*Par.*, 25, 34-36). Intanto, Beatrice spiega che la luce che ella stessa emana supera la virtù visiva mortale di Dante per la perfezione della sua visione spirituale, tuttavia la visione della luce divina, risplendendo nella sua anima, suscita amore: "S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore / di là dal modo che 'n terra si vede, / sì che del viso tuo vinco il valore, / non ti maravigliar ché ciò procede / da perfetto veder, che, come apprende, / così nel bene appreso move il piede. / Io veggio ben sì come già resplende / ne l'intelletto tuo l'eterna luce, / che, vista, sola e sempre amore accende" (*Par.*, 5, 1-9). Infatti, la perfezione della visione divina procede dal valore supremo della prima virtù, la lucente sostanza di Cristo, il cui fulgore nessuna virtù può sostenere: "e per la viva luce trasparia / la lucente sostanza tanto chiara / nel viso mio, che non la sosteneva. / Oh Beatrice dolce guida e cara! / Ella mi disse: "Quel che ti sobranza / è virtù da cui nulla si ripara" (*Par.*, 23, 31-36). Inoltre, Dante dopo aver perso la vista (mortale) dalla fiamma di San Giovanni Evangelista, la riacquista di grado in grado come colui che si sveglia dal sonno e la cui virtù visiva rivolge allo splendore trapassante dall'una all'altra membrana dell'occhio: "E come a lume acuto si disonna / per lo spirito visivo che ricorre / a lo splendor che va di gonna in gonna, / e lo svegliato ciò che vede aborre, sì nescia è la subita vigilia / fin che la stimativa non soccorre" (*Par.*, 26, 70-75). Simbolicamente, la visione mortale di Dante diventa più perfetta di grado in grado, è capace di discernere più oltre, avvicinandosi al-

la verità rivelata dove essa appare senza velo, in tutto il suo splendore. Analogamente, il poeta educando i nostri sensi, e le nostre virtù visive, trasforma e eleva la nostra visione mortale attraverso i diversi livelli del significato simbolico che si intensificano per confluire nella visione suprema dell'essenza divina.

Dante, ascendendo all'Empireo, sente che le sue virtù visive (le sue capacità intellettive) si sono elevate a un grado più alto, acquistando una nuova visione spirituale che lo dispone a vedere il fiume di luce: "Non fur più tosto dentro a me venute / queste parole brevi, ch'io compresi / me sormontar di sopr'a mia virtute; / e di novella vista mi raccesi, / tale che nulla luce è tanto mera, / che li occhi miei non si fosser difesi" (*Par.*, 30, 55-60). Tuttavia, Beatrice lo ammonisce che la visione del fiume di lume e le faville (gli angeli) che vi entrano e escono sono solo le ombre anticipatrici della realtà (76-78). E, pertanto, Dante, per fare migliori specchi degli occhi vi immerge le ciglia nel fiume, e la visione si trasforma, e discerne che la forma del fiume è divenuta tonda, trasfigurando nella rosa sempiterna del Paradiso: "come fec'io, per far migliori spegli / ancor de li occhi, chinandomi a l'onda / che si deriva perché s'immegli; / e sì come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie, così mi parve / di sua lunghezza divenuta tonda" (*Par.*, 30, 85-93).

Dopo la metamorfosi della sua visione, il poeta acquista una virtù spirituale e si muove spiritualmente, abbracciando con gli occhi la forma generale del Paradiso: "su per la viva luce passeggiando, / menava io li occhi per li gradi, / mo sù, mo giù, e mo recirculando /.../ La forma general di paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa, / in nulla parte ancor fermato fiso" (31, 46-54). Infatti, San Bernardo gli spiega che tale moto spirituale renderà più chiara la sua vista e lo disporrà all'ascesa mistica nelle altezze della contemplazione

dell'essenza divina: "vola con li occhi per questo giardino; / ché veder lui t'acconcerà lo sguardo / più al montar per lo raggio divino" (31, 97-99). In seguito, l'ascesa di Dante diventa tutta spirituale; salendo con la vista intellettuale ad un cerchio più alto del Paradiso, esso splenderà di una luce più forte come prima: "così, quasi di valle andando a monte, con li occhi, vidi parte ne lo stremo / vincer di lume tutta l'altra fronte" (31, 121-123).

San Bernardo, nella sua preghiera alla Vergine, la supplica che Dante riceva una visione divina per poter sollevarsi verso la visione beatifica, dopo esser liberato di ogni impedimento mortale in modo che la verità divina gli si rivela in tutto il suo splendore: "Or questi, che da l'infima lacuna / de l'universo infin qui ha vedute / le vite spiritali ad una ad una, / supplica a te, per grazia, di virtute / tanto, che possa con li occhi levarsi / più alto verso l'ultima salute. /.../ perché tu ogni nube li dislegghi / di sua mortalità co' prieghi tuoi, / sì che 'l sommo piacer li si dispieghi" (33, 22-33). In seguito, il poeta sente in sé culminare l'ardore del desiderio di unire con la luce divina, e da questo momento la sua visione intellettuale subisce ancora una metamorfosi, e la sua ascesa spirituale si trasforma in un processo di unimento mistico con l'essenza divina: "ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera" (33, 52-54). Il suo aspetto e visione mortale si consuma nella visione dell'essenza divina: "E' mi ricorda ch'io fui più ardito / per questo a sostener, tanto ch'ì giunsi / l'aspetto mio col valore infinito. / Oh abbondante grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce eterna, tanto che la veduta vi consunsi!" (33, 79-81).

Secondo la teoria di Riccardo di San Vittore, si raggiunge la contemplazione divina per un brevissimo istante attraverso *l'alienatio mentis* dalla realtà sensibile, che è l'estasi mistica della mente quando lo spirito umano sublimato nello spirito divi-

no giunge all'intuizione dell'immagine perfetta di Dio: "Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna: / sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch'í dico è un semplice lume. / La forma universal di questo nodo / credo ch'í vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'í godo" (33, 85-93). Per Riccardo di San Vittore, la *contemplatio* è "libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa," vale a dire uno sguardo libero della mente volto alle meraviglie della sapienza, accompagnato da un arresto dell'ammirazione.<sup>40</sup> Nel momento estatico della visione intellettuale l'anima è dilatata, sollevata dalla bellezza che percepisce, perduta e assorbita tutta nell'oggetto: "Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa" (97-99). La mente, tutta sospesa d'ammirazione, mirava fissa quell'immagine perfetta, e sempre di più aumentava in lei l'ardore del mirare. Tuttavia, il poeta sente la forza espressiva del suo linguaggio insufficiente per rendere la forma universale del lume semplice, per la natura trasmutabile della sua visione mortale che si cambiava e si aumentava di vigore nel corso della visione: "Omai sarà corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella. / Non perché più ch'un semplice sembante / fosse nel vivo lume ch'io mirava, / che tal è sempre qual s'era davante; / ma per la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava" (106-114). Infatti, la visione mortale è capace di intuire e identificarsi con la verità eterna e immutabile solo per un istante, proprio per la sua natura mutevole.

In realtà, l'intelletto mortale di Dante viene sublimato nella contemplazione divina e, per un istante incalcolabile, egli

---

<sup>40</sup> *Benjamin major*, PL 196, 66-68.



acquista una visione spirituale affine a quella degli angeli, che possono vedere Dio direttamente, senza l'interposizione di elementi figurativi, cioè di simboli: "Queste sustanze, poi che fur gioconde / da la faccia di Dio, non volser viso / da essa, da cui nulla si nasconde: / però non hanno vedere interciso / da novo obietto, e però non bisogna / rememorar per concetto diviso" (*Par.*, 29, 76-81). Diffatti, la memoria, anch'essa una facoltà dell'intelletto mortale, si serve dei concetti e dei simboli che sono sigillati nella mente, nella cera mortale, per ricordare e ridire l'esperienza vissuta. E, pertanto, la sua memoria, disigillata dalle immagini impressi, non può seguire la visione divina e cede di fronte a tanto eccesso di bellezza, vale a dire l'intelletto mortale non può comprenderla per il suo eccesso di verità, che trascende l'umano modo, e gli rimane solo la passione dell'esperienza mistica: "Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio. / Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa. / Così la neve al sol disigilla" (33, 55-64). Siccome gli mancano i concetti adeguati, anche le sue parole sono insufficienti a rendere l'essenza del concetto divino: "Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'í' vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco'" (33, 121-123).

Infatti, la luce del Verbo, essendo il nostro principio e fine e comprendendo in sé il suo significato, cioè la nostra effigie umana, non può essere perfettamente vista e, quindi, intesa da altro se non da sé stesso, attraverso il simbolo supremo dell'Incarnazione: "O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi! / Quella circolazione che sì concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore

stesso, mi parve pinta de la nostra effige: / per che 'l mio viso in lei tutto era messo" (33, 124-132). Il simbolo supremo dell'Incarnazione non può essere paragonato a nessun concetto mortale, siccome in esso viene tutta assorbita la nostra visione e esaudito il nostro desiderio, essendo l'unione perfetta dell'umano e del divino, del tempo e dell'eterno, volgendo come una ruota mossa ugualmente dall'amore e dall'intelletto: "/.../ veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova; / ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, l'amor che move il sole e l'altre stelle" (33, 137-145).

## V. Conclusione

Come si è visto, Dante nel suo metodo poetico nella *Commedia*, sembra ricollegare l'interpretazione allegorica della patristica latina all'esegesi simbolica neoplatonica, aderendo ad una concezione metafisica ed esoterica del simbolismo. Si tratta di un'ascesa mistico-esegetica che avviene attraverso successivi gradi di conoscenza del Verbo divino, attraverso simboli sensibili adeguati alla nostra visione mortale, cioè alle nostre capacità intellettive per arrivare alla pura contemplazione della verità immutabile, il grado supremo dell'esegesi simbolica. Inoltre, attraverso l'interpretazione di questi simboli l'uomo può giungere all'intuizione della sapienza divina e così diventa decifratore della realtà spirituale che nasconde dietro il velame delle forme sensibili. Come si è visto, questo cammino anagogico attraverso cui la mente umana si eleva dalla realtà sensibile a quella spirituale riappare nella dottrina di Tommaso come un siffatto procedimento retorico

attraverso cui il simbolismo diventa rivelazione dell'invisibile e dell'intelligibile.

Inoltre, l'idea neoplatonica del simbolo come materiale strumento di ascensione a Dio passerà nel metodo poetico dantesco, nel quale l'itinerario ascensionale dell'anima assieme al sollevamento gnoseologico della mente si attuano e assumono forma in una rappresentazione progressiva all'interno della struttura allegorica scritturale. La struttura polisemica dell'allegoria scritturale, quindi, assume una forma dinamica in cui i vari livelli di significato si modificano e si intensificano per confluire su un unico piano di realtà spirituale. Diffatti, Dante, coordinando l'esegesi simbolica neoplatonica con la struttura polisemica dell'allegorismo scritturale, crea una forma poetica dinamica in cui la visione poetica si realizza attraverso un procedimento di simbolizzazione. Analogamente al moto spirituale dell'anima, attraverso successivi gradi di conoscenza del Verbo, nel procedimento simbolico, i diversi livelli di significato si trasfigurano e si intensificano per concorrere nell'armonia del significato ultimo che si manifesta nel simbolo supremo.

Analogamente, parlando della struttura dinamica dei quattro sensi della Scrittura, il Lubac afferma:

Di questi quattro sensi dobbiamo dire quel che dice un antico autore dei quattro gradi della contemplazione: che essi sono legati tra loro come gli anelli di un'unica catena: *concatenati sunt ad invicem*. Ricordiamo ancora, nel commento di san Gregorio, la "ruota nella ruota" di Ezechiele /.../. Ognuno di essi possiede una forza propulsiva, in modo che l'uno conduce all'altro "per

incrementa intelligentiae, quasi quibusdam passibus mentis.”<sup>41</sup>

In questo progresso interno, come fa rilevare il Lubac, “ogni senso tende all’altro come al suo fine.”<sup>42</sup> Inoltre, come si è visto, il significato spirituale del Verbo divino si moltiplica rinfrangendosi sui diversi piani del significato simbolico per riunificarli sul livello supremo della simbolizzazione, ove esso s’incarna nel simbolo supremo dell’Incarnazione, come sottolinea Lubac, parlando dei diversi livelli di significato: “Essi dunque sono molti ma formano una cosa sola. Unità di origine e unità di convergenza; per mezzo di essi, dice Riccardo di San Vittore, *Scriptura multa nobis in unum loquitur*. Identità mistica.”<sup>43</sup> Infatti, nella struttura dinamica polisemica, i diversi livelli di significato simbolico si uniscono e convergono nell’unico centro dal quale provenivano, nel mistero dell’Incarnazione del Verbo. Tuttavia, come spiega Lubac,

La Parola di Dio non cessa di creare e di approfondire in chi vi si presta la capacità di riceverla, consicché l’intelligenza fedele può accrescere indefinitamente. Il vecchio testo può sempre, mediante l’allegoria, lasciar intravedere maggiori novità; il mistero può sempre interiorizzarsi maggiormente e introdurre meglio l’eternità in fondo al cuore.<sup>44</sup>

Similmente, nel simbolico l’idea rimane sempre attivo ed irraggiungibile, essendo un’espressione polisemica e sempre

---

<sup>41</sup> Henri de Lubac, *Esegesi medievale: I quattro sensi della scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1962., p. 1167.

<sup>42</sup> Lubac, op. cit., p. 1171.

<sup>43</sup> Lubac, op. cit., p. 1172.

<sup>44</sup> Lubac, op. cit., p. 1174-75.

rivelando nuovi livelli di significato, come scrive Dante in *De Monarchia*, facendo appello al principio di san Paolo: “La volontà di Dio è invero per se stessa invisibile, ma *le cose invisibili di Dio diventano intelligibili mediante le cose stesse che sono state fatte*: infatti, pur rimanendo occulto il sigillo, la cera che ha ricevuto la sua impronta ne trasmette una immagine manifesta” (“*Voluntas quidem Dei per se invisibilis est, sed invisibilia Dei per ea que facta sunt intellecta conspiciuntur: nam, occulto existente sigillo, cera impressa de illo quamvis occulto tradit notitiam manifestam*”) (II, 2).

**CRONACA**  
**Attività della Società Dantesca Ungherese**

Come è ormai tradizione, anche questo numero della nostra rivista si apre con il resoconto delle attività della Società Dantesca Ungherese svoltesi nel corso dell'Anno Accademico 2008-2009.

Nel corso delle sessioni ordinarie della SDU, il 7 novembre 2008 Antonio Sciacovelli ha presentato la propria relazione intitolata „*Dante e l'Islam: immagini e giudizi su infedeli, scismatici, saraceni e turchi*” (*Dante és az Iszlám: hitetlenek, szakadárok, szaracének és törökök megjelenítései és ítéletei*), in cui ha sintetizzato le tesi di una ricerca sul rapporto tra l'Islam e l'Occidente nel corso della storia, e che prende come punto di partenza – per quanto riguarda le possibili relazioni tra Dante e l'Islam – l'opera sotto questo aspetto fondamentale di Miguel Asín Palacios, *La Escatología musulmana en La Divina Comedia* (1919).

La sessione ordinaria del 28 novembre ha assunto un carattere del tutto straordinario, in quanto i membri della SDU, insieme al pubblico interessato, hanno deciso di fare un *excursus* dantesco fuori dall'ambito linguistico-letterario-filologico: nella sala cinematografica dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest ha avuto luogo la proiezione del film di Giuseppe

De Liguoro *Inferno* (1911, Milano Films), preceduta dalla relazione introduttiva di Judit Bárdos sul tema „*Adattamenti cinematografici dell'opera di Dante*” (*Dante-adaptációk filmen*).

Le prime due sessioni del 2009 sono state dedicate all'analisi della ricezione dantesca nel Settecento: il 30 gennaio Imre Madarász ha esposto la propria relazione su „*La svolta della dantistica nel secolo XVIII*” (*A dantisztika fordulata a XVIII. Században*), sottolineando innanzitutto l'importanza, in questo senso, dell'impegno di Vittorio Alfieri. Il 27 febbraio József Nagy, nella sua relazione su „*L'interpretazione vichiana di Dante*” (*Vico Dante-értelmezése*), ha reagito con alcune osservazioni critiche alle tesi di Madarász, accentuando il primato – non solo in senso cronologico – dell'opera di Giambattista Vico nel rinnovamento dell'interpretazione dell'opera dell'Alighieri. Correlatori di Nagy nella trattazione del tema erano János Kelemen e Norbert Mátyus, i quali hanno rilevato tra l'altro che nonostante nel caso di Vico non si possa parlare di una ricerca critica sistematica relativamente all'opera di Dante, e nonostante il fatto che il cambiamento della posizione di Alighieri nel canone letterario sarebbe stato possibile grazie all'impegno di alcuni rappresentanti eccezionali di tre generazioni di intellettuali (lo stesso Vico, poi Gasparo Gozzi, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo – il primo dantista *sistematico* – e Giacomo Leopardi), il maggior merito (*pionieristico*) nel fondare un rinnovamento della moderna visione nei confronti di Dante è indubbiamente attribuibile a Vico.

Il 27 marzo e il 24 aprile hanno avuto luogo due sessioni di particolare importanza dal punto di vista dell'elaborazione del commento ungherese alla *Divina Commedia*: il docente universitario e poeta Ádám Nádasdy ha esposto i principi teorici e di seguito (nel corso della sua seconda lezione) i principi pratici – da lui stesso elaborati – di una traduzione della *Commedia* che possa soddisfare le esigenze del lettore ungherese contem-

poraneo (superando dunque i limiti della traduzione novecentesca di Mihály Babits). Nádasdy ha inoltre dato pubblica lettura – distribuendo ai presenti delle copie in anteprima – di alcuni brani del capolavoro dantesco, nella sua traduzione in ungherese, realizzata seguendo i principi esposti, tra cui è da sottolineare il rispetto dell'unità metrica dell'endecasillabo ma non delle rime, nonché l'uso di espressioni letterarie comprensibili anche per lettori digiuni di una preparazione filologica specialistica. Non è mancato un dibattito, nel corso dell'esposizione dei punti di vista alla base della traduzione, soprattutto in riferimento alle tesi di Nádasdy sui criteri di traduzione delle espressioni *virtù* [erény] e *cuor gentile* [nemes szív].

Il ciclo delle sessioni ordinarie della SDU si è concluso con la relazione del 22 maggio presentata dallo studioso Tihamér Tóth, che ha presentato il proprio lavoro dal titolo „*Oltre la Porta. Il terzo canto dell'Inferno*” (*Túl a kapun. A Pokol harmadik éneke*). Sia in questa relazione che nelle postille ad hoc esposte dal correlatore Béla Hoffmann, ha assunto particolare rilievo l'illustrazione degli aspetti teologici della *Commedia*, che dimostrano con grande evidenza la profonda preparazione teologica di Dante: Alighieri, in fin dei conti, fu in grado di effettuare una monumentale sintesi delle teorie teologiche di Tommaso d'Aquino, di Gioacchino da Fiore e di Agostino da Ippona.

Il 26 giugno – grazie all'iniziativa e all'impegno organizzativo dell'italianista e poeta Endre Szkárosi – la SDU ha consegnato in omaggio al Museo della città di Cserépfalva la tela raffigurante Dante in un paesaggio ideale toscano-ungherese, opera dell'artista Sándor Bernáthy; l'evento si è completato con gli indirizzi di saluto del Sindaco István Kósik e dell'Accademico János Kelemen, Presidente della SDU. Nei dintorni della stessa cittadina, a Pástgödör, ha poi avuto luogo la sessione straordinaria della SDU, nell'ambito della quale János



Kelemen ha presentato la propria relazione su „*Dante e la cultura europea contemporanea*” (*Dante és a mai európai kultúra*), in seguito alla quale Ádám Nádasdy ha esposto la sua relazione su „*La gerarchia dei beati nel Paradiso*” (*Az üdvözültek és még üdvözültebbek. Dante Paradicsomának ranglétrája*).

*IN MEMORIAM KELEMEN BALÁZS*

Mély megrendüléssel tájékoztatjuk tisztelt Olvasóinkat és Kollégáinkat arról a fájdalmas veszteségről, amely a Magyar Dantisztikai Társaságot Kelemen Balázs váratlan és idő előtti halálával érte. Bár személyesen nem találkozott Vele mindegyikünk, mégis ismerjük, megismerhettük: ahányszor csak kezünkbe vesszük a Füzetek számait, nem tudjuk nem Őt látni abban a szakmai igényességben, amely mellett a kötetek egybehangzóan méltányolt borítója tanúskodik, és amelynek figyelemreméltó ízléssel és tudással megkomponált színvilága Balázs munkáinak (új, határokon túl is méltányolt fotótechnikai megoldásainak), mindenkori felfedező- és kísérletező kedvének és a képi világon átütő eredeti gondolatainak is hiteles tükré.

Balázs távozását talán egy olyan életérzés, léthangulat is siettethette, amely Jeszenyin soraiból árad:

*„Isten áldjon, engedj némán elköszönnöm.  
Ne horgaszd a fejedet, hiszen  
nem új dolog meghalni a földön,  
és nem újabb, persze, élni sem.”*

E gondolatok vigasztalásra szánt szépsége megragadja ugyan az embert, de tudjuk, a szív ellen nehéz szót emelni. Az nem tudja megszokni a halált, különösen nem a hajótörést: számára minden fájdalom, mi ismétlődik, új marad. Mégse horgasszuk fejünket, inkább hajtsunk fejet Balázs emléke előtt, akinek nagy köszönettel tartozunk, és akinek *a Dante Füzetek jelen számát szenteljük*. És aki ott lesz minden elkövetkező számban is.

2009. július

**Magyar Dantisztikai Társaság  
Szerkesztő- és Tudományos Bizottság**

