

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2010

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: Dante commentatore di se stesso	1
HOFFMANN BÉLA: A <i>Pokol</i> XIX. éneke. Értelmezés, parafrázis, kommentár	21
DRASKÓCZY ESZTER: Retorizáltság és metamorfózis a <i>Pokol</i> XIII. énekében	69
TÓTH TIHAMÉR: The inscription of the infernal gate and the function of its reading	117
LÁSZLÓ SZÖRÉNYI: La figura del trisavolo in Dante e quella del bisnonno in Zrínyi	127
JÓZSEF NAGY: Dante „templare”	137
ESZTER PAPP: „PONTI 2010” Seminario internazionale su Dante	171
JÓZSEF NAGY – JÓZSEF TAKÁCS: Cronaca – Attività della Società Dantesca Ungherese	185

Dante commentatore di se stesso

1. „*la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa*”

La poetica dell'ispirazione divina deriva dall'esperienza, ed è espressione del riconoscimento del fatto che l'autore non ha pieno potere nè sul suo messaggio, nè sulla forma del messaggio. Questo è indipendente dalla questione di che cosa si consideri come fonte dell'ispirazione: le Muse, altre figure della mitologia antica, oppure lo Spirito Santo. In altre parole, l'opera non è, in senso stretto, la produzione dell'autore, o non lo è interamente, visto che egli non è altro che lo strumento esteriore e visibile per creare il messaggio e per farlo pervenire al destinatario. Sembra che un luogo straordinario della *Vita nuova* esprima tale esperienza. Un passo auto-interpretativo del paragrafo che racconta la nascita della canzone "*Donne ch'avete intelletto d'amore*" suggerisce che l'autore è apparentemente consapevole di effettuare una svolta poetica, ma fa risalire la novità della sua poesia a fonti esteriori alla propria intenzione e coscienza: „Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: «*Donne ch'avete intelletto d'amore*»" (*Vita nuova* XIX).

La frase "la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa" è stata interpretata, fra l'altro, nel modo che con essa Dante voleva eludere la risposta alla questione in che cosa consistesse precisamente la svolta poetica eseguita da lui, ossia che in definitiva cosa fosse il dolce stil nuovo. Ma la frase può essere interpretata anche come una *tournure* retorica per dire: "non so nemmeno io che dico"; oppure, come un resoconto dello stato d'incoscienza in cui il poeta abbia scritto la canzone.

Il contesto non verifica nessuna di queste ipotesi, perchè infatti, non si può dire che Dante si fosse sottratto a spiegare la sua svolta poetica. Al contrario, egli aveva formulato, in modo consapevole e esplicito, le basi del suo programma: "e pensai che parlare di

lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine” (ibidem). Dunque, egli si propose di rivolgersi nel futuro a un pubblico colto (“gentile”) e largo, il che implica che aveva in mente una poesia intellettuale e con validità universale. Già solo per questo è poco credibile che si fosse servito della frase in questione per un semplice motivo retorico. Infine il contesto, anziché evocare uno stato d’incoscienza o d’estasi, si riferisce a una esperienza che può essere descritta in termini razionali, una esperienza di cui il poeta ci dà davvero un resoconto razionale.

La storia che il brano ci racconta incomincia con una discussione di Dante con “certe donne”, la quale verte sul significato di un detto del poeta secondo cui la sua beatitudine stia nelle parole che “lodano la donna sua”. Poi continua così: “Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n’hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento». Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi pario da loro, e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato il mio?»” (*Vita nuova* XVIII). Dante, come vediamo, si rende conto che le sue parole non hanno lo stesso senso che lui aveva attribuito ad esse. Per questo decide di parlare in modo diverso da quello in cui parlava prima e di scrivere poesie in base a una nuova poetica. La canzone è il frutto di questa decisione, della sua grande volontà di parlare, e del fatto che la sua lingua “parlò come per se stessa mossa”, cioè come mossa dai principi autonomi del testo nascente.

Il brano citato è importante per diverse ragioni.

In primo luogo, esso getta luce sull’intenzione innovativa di Dante. Se consideriamo anche il primo e l’ultimo capitolo della *Vita nuova*, allora vediamo delinearsi un arco storico che dimostra la continuità de tale sua intenzione. La prima fase dell’arco storico è il

primo capitolo in cui l'autore distingue i piani temporali della nascita della sua opera, segnalando che il momento dell'"assemblare" del libello non coincide con il tempo del componimento delle singole poesie. (Va sottolineato anche il fatto che adopera il termine "assemblare"!)

La ragione per cui le poesie, nate in altri tempi, hanno bisogno di commenti, e per cui si deve rievocare gli avvenimenti che creano lo schema narrativo del libello, sta nel cambiamento del significato dei testi, verificatosi nel frattempo. Nel fare la divisione del primo sonetto ("A ciascun'alma presa e gentil core"), Dante fa cenno a questo come segue: "Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici" (*Vita nuova* III). Ma il cambiamento del significato è straordinariamente interessante anche per il fatto che, nel rendersene consapevole, Dante ha riconosciuto il carattere profetico delle sue poesie (e forse del testo letterario come tale), e ha scoperto quel principio regolatore della poetica che era presente nella sua poesia anche prima, ma ancora non è stato sfruttato. Il poeta, riguardando il cammino percorso, si rende conto di aver commesso – dal punto di vista poetico – degli errori e riconosce che sarà capace di rettificare la sua poetica, di riorganizzare e di canonizzare la propria produzione solo alla condizione di tirare tutte le conseguenze di questo giudizio retrospettivo. È proprio questo che spiega la severità con cui, nella chiusura del capitolo V, parla di se stesso, o meglio, della sua precedente produzione poetica: "Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei" (*Vita nuova* V). Nel mezzo del libello il poeta ci informa che la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* fu scritta su un nuovo soggetto (*matera*) e in base a una nuova poetica. Infine, nell'ultimo capitolo che anticipa la *Divina Commedia*, egli dirà che ha in testa di dire di Beatrice "quello che mai non fue detto d'alcuna" (*Vita nuova*

XLII), di scrivere, cioè, un poema inedito, di tipo del tutto nuovo. La *Vita nuova* è, fra l'altro, la storia della nascita di una nuova poetica.

In secondo luogo, si vede bene che Dante era consapevole della differenza che sempre sussiste tra l'intenzione dell'autore e tra il testo realizzato. Se vogliamo comprendere la poetica dantesca, tale sua consapevolezza deve pure essere presa in considerazione. Nasce da questa distinzione, fatta da lui in termini molto chiari già in principio, la poetica dell'ispirazione divina, che poi servirà, in senso sia poetico che ideologico, da base per il grande poema. Quanto tale nesso sia stretto, è dimostrato in modo eloquente nella famosa scena del *Purgatorio*, in cui Bonagiunta riconosce e identifica Dante proprio come l'autore della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, dandogli, in questo modo, occasione a esporre la teoria del dolce stil nuovo.

In terzo luogo, il brano citato sopra è importante anche come un esempio. Se la nostra interpretazione è corretta, esso rappresenta una delle illustrazioni più interessanti degli autocommenti danteschi, esemplificando i casi in cui il poeta espone al lettore i principi formativi di una sua opera.

2. La *Vita nuova*

Dante dunque tende in continuità, già dall'"assemblare" della sua prima opera, a chiarire, analogamente all'esempio esaminato sopra, la sua posizione d'autore e la relazione di sé stesso come autore al testo. Da qui gli viene il zelo ardente, una premura quasi maniaca di fornire dei commenti alle proprie opere. Come se non avesse fiducia nella forza delle parole e si credesse ostacolato dal carattere finito e chiuso del *signifiant*, egli raddoppia (e potenzialmente rende infinito) il sistema significativo.

Con ciò egli determina le modalità della ricezione delle sue opere e preavvisa i lettori che devono tenersi all'erta, perché le parole lette non esprimono il messaggio reale, il cui vero senso può essere compreso solo a costo del lavoro duro e continuo del commentare.

Dante, possiamo dire, aveva previsto il suo commentatore, ben sapendo che dal suo modo di scrivere consegue che le sue enunciazioni, comprese quelle con carattere di autocommento, abbisognano di commenti. Esse sono molte volte, e programmaticamente, oscure, come per esempio lo è, già nel primo canto, la profezia sulla venuta del Veltro. A chi si riferisca la profezia è un mistero impenetrabile, e con molta probabilità *intenzionalmente* è così.¹ Il suo significato è racchiuso, appunto, nello sforzo commentatore di decifrare ciò che in linea di principio non è decifrabile. Dante ci costringe a essere sempre attenti a come il testo sia formato, e a come sia articolato il *signifiant*. Dobbiamo tener presente le tracce e segnali, mai evidenti, che ci dirigono verso il *signifié*. Tutto ciò induce i lettori e i commentatori del poeta a discorrere sul “Dante profeta”, aprendo così un capitolo a parte nella dantistica. Il discorso sul „Dante profeta” è in genere, e necessariamente, di carattere contenutistico: esso si riferisce al sublime messaggio religioso, morale e politico del poeta, inoltre alla concezione che egli aveva della sua vocazione e del destino dell’umanità. Ma credo che il suo “essere profeta” abbia semplicemente il senso che si può attribuirgli un certo modo di scrivere o parlare, e cioè, un’*oscurità programmata*, che, addirittura, esorta il lettore a investirsi del ruolo del commentatore.

Dal punto di vista del genere letterario fu il *prosimetrum* che si era offerto come mezzo adeguato a soddisfare l’esigenza dell’autocommento. Nel medioevo, come è ben noto, dalla *Consolatio philosophiae* di Boezio ai “razos” provenzali o alle opere di Bernard Silvestris e di Alain de Lille esistono moltissimo esempi di prosimetro. La *Vita nuova* e il *Convivio* appartengono ugualmente a questa categoria. Il prosimetro offre a Dante ciò che da questo genere letterario tradizionalmente si aspettava: gli permette di collegare e di inserire in un’unità ordinata e organica le sue poesie – ballate, canzoni, sonetti – nate in diversi tempi e, come vediamo nella *Vita nuova*,

1 Si cita qui l’opinione di Andrea Battistini. Cfr. Andrea Battistini, „Il primo canto dell’Inferno”, Conferenza tenuta nella Casa di Dante di Roma il 22 novembre 2009.

di dare un quadro epico al suo messaggio lirico. La *Vita nuova* può essere letta come un libro autobiografico (che è il primo nel suo genere!), in cui i brani in prosa, di carattere narrativo, uniscono le poesie liriche come momenti della storia di un'anima. È una lettura valida ma restrittiva che rispecchia solo la struttura lineare dell'opera. La grande invenzione di Dante invece consisteva, già nel caso della *Vita nuova*, nel dare al testo una struttura di profondità. È proprio in questa dimensione che egli trovò luogo per l'autocommento.

Grazie alla loro forma e alla separazione spaziale, i brani in prosa della *Vita nuova* si distinguono chiaramente dalle poesie che essi devono commentare. La situazione è molto simile nel *Convivio* dove è ben visibile la contrapposizione dei trattati e delle canzoni. Ciò cambia nella *Divina Commedia*. Qui si perde il vantaggio del prosimetro, il che però non significa che sia meno presente la funzione dell'autocommento. Dante nella *Divina Commedia* troverà altri, più sottili mezzi per segnalare la funzione metalinguistica.

Il commentare, come un grande genere del medioevo e come prassi scolastica per occuparsi di testi, fioriva nelle scuole. Esso era lo strumento dell'insegnamento, dell'appropriazione e della lettura dei testi, derivanti dagli autori di suprema autorità, e molto frequentemente serviva a scopi di attribuzione di significato canonizzato ai testi da leggere. Era dunque essenziale che questo tipo di attività letteraria comunicasse principalmente dei contenuti filosofici, teologici e scientifici.

In una certa misura Dante era versato in questo campo. Aveva notizia di alcune grandi prestazioni dei famosi commentatori che cercava anche di imitare. Ne fanno testimonianza non pochi luoghi dottrineggianti e pedanteschi delle sue opere. Introdusse però due innovazioni epocali che d'altronde erano connesse: da una parte si era atteggiato verso i propri testi come oggetti di commento (elevandosi così al rango dell'*auctor* nel senso classico del termine); dall'altra aveva trasformato il genere del commentario scolastico in

uno strumento poetico, incorporandolo, sul piano metalinguistico, nei propri testi.

Il commentare è una impresa paradossale, e lo era sempre stato da quando esiste la prassi di commentare testi. Il rapporto del testo commentato e del commento ricorda il rapporto che sussiste, sul piano della formalizzazione logica, tra linguaggio e metalinguaggio. Il secondo è necessariamente più ricco del primo, in quanto si può fare un'affermazione su una proposizione solo per mezzo di un'altra proposizione che incorpora la prima e contiene almeno un predicato in più.

Come anche quest'analogia suggerisce, ogni commento è prolisso perché per la sua stessa natura è ripetitiva, dicendo la stessa cosa che ci dice il testo. Nello stesso tempo è ritenuto necessario commentare qualsiasi testo in base all'assunzione che nel ripetere quello che è stato detto viene ripetuto qualcosa di non esplicito, di non detto, che vi è rimasto come un residuo in fondo al testo. In modo analogo, ogni nuova ripetizione lascia indietro un residuo ulteriore del non detto. Come già Foucault ha sottolineato, il commentare altro non è che accettare *per definizione* che nella lingua vi è una certa eccedenza di *signifié* rispetto al *signifiant*, un fatto da cui consegue direttamente che il compito di commentare è insolubile. Realmente è così, questo però significa soltanto che il compito del commento è infinito, e non vuol dire che commentare un testo, magari il nostro proprio testo, sia una impresa inutile e insensata. L'innovazione dantesca non è altro che lo sfruttamento delle possibilità inerenti alla struttura autoreferenziale del testo, un'operazione che libera il gioco dei significati eccedenti e dormienti nel profondo del testo.

Un gruppo dei brani in prosa della *Vita nuova* divide in parti la poesia, di cui essi fanno il commento. Si vede lo stesso anche nel *Convivio*. Tale operazione è apparentemente giustificata dalla tesi che il significato del testo è costruito dal significato delle singole parti: „la divisione non si fa se non per aprire la sentenza della cosa divi-

sa" (*Vita nuova* XIV).² Nello stesso tempo in alcuni paragrafi Dante omette, in modo ostentato, l'operazione della divisione, dicendo ripetutamente in diversi luoghi che il senso dei versi ("la ragione" o "la cagione" di essi) sia chiaro in sé stesso, senza dover effettuare tale operazione. Il confronto dei due gruppi di paragrafi ci mostra molto bene a che scopo servono, secondo lui, i commenti: essi confermano il senso evidente del testo preso nella sua totalità, o ne rendono manifesto il senso nascosto. (Non è sempre così. Succede che le parole adoperate nei versi sono, a chi non sono fedeli d'Amore, in se stesse dubbiose e ambigue. In tal caso non si deve, nè si può, tentare il chiarimento: "E questo dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubbiose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero soperchio" [*Vita Nuova*, XIV].)

A prescindere dalle divisioni che agli occhi del lettore di oggi non sono molto illuminative, mettiamo in rilievo alcuni elementi dei versi ai quali si riferiscono gli autocommenti. Tali sono i casi dell'intertestualità, quando per esempio è l'autore stesso ad additare che il verso „guardate s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave"³ deriva dal libro di Geremia („O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus", Ger I 12): qui è evidente che egli richiama l'attenzione del lettore a un eccesso di senso. Ma forse è più esatto dire che *produca* un eccesso di senso. Perché in realtà l'eccesso di senso *si produce* dall'incontro del commento e del luogo testuale commentato, e non dal fatto che il commento metta in luce un significato *già esistente*. D'altronde, come vedremo, il verso citato e il luogo biblico ivi evocato ritorneranno in diverse versioni in due canti dell'*Inferno*, dove di conseguenza l'*autocommento* si trasforma in

2 *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Edizione Nazionale, 1932. In *Enciclopedia dantesca*. 4. *Biografia, Opere, Bibliografia*. Biblioteca Treccani (Edizione speciale, Mondadori, Milano 2005), p.187.

3 *op. cit.* VII. 14. „O voi che per la via d'Amor passate, /attendete e guardate /s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave".

autocitazione, vale a dire, l'intertestualità di ambito largo si trasforma in un'intertestualità di ambito ristretto: in una "intertestualità endogena".

È istruttivo riflettere sull'unico caso in cui Dante presenta due versioni dello stesso sonetto. Si tratta del sonetto "Era venuta ne la mente mia" (*Vita nuova* XXXIV), che ha due "cominciamenti". È da chiedere se le due versioni potrebbero imporsi insieme, senza che il commento sottolinei che esse sono connesse l'una con l'altra e sono parti dello stesso testo. Nelle condizioni che per lungo tempo avevano determinato i modi d'essere delle opere letterarie scritte, questo sicuramente non sarebbe stato possibile. Nell'epoca di Dante non si poteva permettere che un'opera scritta avesse una identità fluida. Con questo sonetto e col commento aggiunto Dante divenne un lontano precursore di una prassi letteraria e di una concezione del testo che non richiedono che un'opera abbia dei limiti fissi, anzi, propongono come norma che l'identità di essa possa essere variabile.

Si mette in risalto un altro indirizzo degli autocommenti danteschi quando il poeta fa riferimento ai principi fondamentali che servono a giustificare certi stratagemmi poetici, immagini, metafore o allegorie. Ne è un famoso esempio il capitolo XXV che giustifica la personificazione di Amore ed è da leggere come un trattato retorico-poetico a parte.

È un esempio ugualmente importante quella nota, intessuta casualmente nei ragionamenti su Amore, che Dante fa sui nomi, che può essere intesa anche come un'affermazione sulla natura generale della lingua. Il contesto in cui l'affermazione s'inserisce è questo: „lo nome d'Amore è sí dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: «nomina sunt consequentia rerum»“ (*Vita nuova* XIII). Dunque, già il nome di Amore provoca la stessa reazione che produce Amore, perché equivale, in sé, a ciò di cui è il nome. E questo vale per tutti i nomi.

Questo è uno dei luoghi rilevanti della *Vita nuova* che fonda

una lettura ben marcata del libello. In effetti, se i nomi conseguono dalle cose, e – in conformità alla concezione platonico-cratiliana – esse corrispondono alla natura delle cose, allora dire i nomi è creare un contatto diretto con le cose. Da ciò segue che si può leggere un libro come se il libro trattasse di nomi; e si può leggere la *Vita nuova* come se il libello trattasse del nome di Beatrice. In base a tale considerazione si può proporre una soluzione confortante al problema di Beatrice, cioè alla questione di come si spiega la sua presenza continua nelle opere di Dante e di che significato ha la fedeltà del poeta a lei. Ovviamente questo non ha niente che fare con la persona storica e con l'identità di Beatrice Portinari, un problema che storicamente è da lungo tempo risolto e di cui non pensa più nessuno che sia pertinente all'esegesi del testo.

La soluzione accennata consiste in ciò che è stato proposto da Guglielmo Gorni. Dopo aver esaminato le occorrenze del nome di Beatrice in diversi contesti e con vari significati, Gorni ha posto questa domanda: "Essere fedeli a Beatrice significò per Dante l'attaccamento, più che a una donna, a un nome significativo?". Sono pienamente d'accordo con la sua risposta che sia proprio questa "la soluzione da dare all'enigma"; vale a dire, "Beatrice, che designa la quintessenza del femminile nei rapporti di Dante con le donne, è soprattutto un nome".⁴ Aggiungo che Beatrice non è solo un nome che incidentalmente abbia un significato, bensì un nome che è essenzialmente carico di significato; un nome, la cui rete associativa comprende le cose più alte: amore, beatitudine, salvezza.

Ma alla luce di quanto fu detto, come va intesa la famosa anticipazione della *Divina Commedia* nell'ultimo paragrafo della *Vita nuova*? Nei versi che abbiamo letti non trapelano comunque il ricordo personale e la fedeltà che lega il poeta alla donna reale di una volta? Non è dopo tutto questo il sentimento che abbia destato nel poeta la voglia di scrivere il grande poema? Non è mio compito di confermare o rifiutare questo. Ma leggiamo attentamente il testo:

4 Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Bari-Roma, Laterza, 2009, 113.

"[...] io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*" (*Vita nuova* XLII).

Ciò che in questo passo il lettore attento percepisce per primo è la situazione tipica del *Paradiso*. Beatrice (che ha lo stesso attributo del Signore: "benedetta") eleva lo sguardo alla faccia del Signore, Dante invece volge gli occhi a Beatrice e allo splendore che in lei si riflette. Noi, *posteriormente*, capovolgendo l'ordine temporale, abbiamo la possibilità di leggere questa frase non solo come una prognosi, ma anche come un autocommento, come un (naturalmente virtuale) riferimento dell'autore a un suo testo. Nel corpo dei testi danteschi questo è forse il primo esempio di quella consequenzialità stupefacente con cui il poeta tesse la rete dei collegamenti tra le sue opere, nel tentativo di renderli anche visibili per i lettori di tutti i tempi. Siamo giustificati ad assumere che le ultime frasi della *Vita nuova* esprimano, più che altro, l'intento consapevole di costruire un'intera opera di vita.

In secondo luogo il lettore attento percepisce anche che l'oggetto della prognosi non è il *che*, bensì il *come*: Dante intende parlare di Beatrice come non si è mai parlato di donne, scrivendo un poema al quale non è paragonabile nessun poema che fosse stato scritto finora.

Tornando ai nomi, e precisamente al nome di Beatrice, l'idea della corrispondenza tra i nomi e tra le cose innesca anche il gioco delle corrispondenze tra i nomi. Beatrice sarà così Amore: „E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco" (*La vita nuova* XXIV). E per la corrispondenza dei nomi alle cose, e per la legge etimologica, Giovanna (Vanna), l'accompagnatrice di Beatrice, sarà così *Primavera*: "chi verrà prima". Quest'episodio, col sonetto "Io mi senti' sveglar dentro a lo core" e col commento che lo accompagna, illustra molto

bene come Dante unisce i due strati del testo, i versi e la prosa, e quali effetti di significato sorgono dalla loro fusione. Nella parte del sonetto che secondo Dante è la terza, si legge che nel momento in cui Dante vide monna Vanna e monna Bice venire verso di lui, Amore gli disse:

[...] “Quell’è Primavera,
e quell’ha nome Amor, sì mi somiglia”.
(*Vita nuova* XXIV)

Vediamo il commento a questo brano: “E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l’era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l’una appresso l’altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d’oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire «prima verrà», però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'»”.

Il brano in prosa non fa altro che ripete la scena già descritta: Giovanna e Beatrice si avvicinano a Dante; e la prima precede la seconda, mentre Amore ci informa che la prima è nominata Primavera, la seconda invece, per la grande somiglianza a Amore, si chiama appunto Amore. La scena, così come viene rappresentata nel sonetto, contiene implicitamente il rapporto tra il nome Giovanna e tra il motivo “venire prima” o “precedere”, ma senza il commento in prosa, che sfrutta il nesso quasi-etimologico di “Primavera” e “verrà prima” (Giovanna, che è nominata “Primavera”, “verrà prima”), tale rapporto rimarrebbe celato. Qui abbiamo dunque a che fare con una

vera eccedenza di senso che si fa visibile sul livello metalinguistico.

Sembra che il nesso Giovanna-Giovanni confermi, o sovra-determini, la spiegazione del significato in questione. In realtà abbiamo di nuovo a che fare con una eccedenza di senso, in quanto con tale nesso si dà un nuovo percorso sul piano degli elementi significativi. È più importante che la citazione presa dal Vangelo di Matteo (3,3 Mt), che si riferisce esplicitamente a Giovanni Battista, ci porta in una nuova dimensione. Se Giovanna precede Beatrice nello stesso modo in cui Giovanni aveva spianato il cammino a Cristo, se dunque, sotto questo aspetto, Giovanna è paragonabile a Giovanni Battista, allora Beatrice è una figura corrispondente a Cristo.

3. Il *Convivio*

La metafora del cibo, resa esplicita nei dettagli nel primo paragrafo del *Convivio*, sintetizza alcuni motivi particolarmente interessanti e pertinenti al nostro problema attuale. Essa approfondisce il significato, ricco di reminiscenze bibliche e platoniche, e racchiuso già nel titolo dell'opera, secondo cui la ricezione e la trasmissione del sapere è una specie di banchetto, un banchetto spirituale, appunto. Il rapporto tra le quattordici canzoni progettate (a prescindere da quella introduttiva) e tra i trattati che dovrebbero accompagnarli, è descritta come segue: "La vivenda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente" (*Convivio* I, i, 14).

Dante premette dunque immediatamente che il testo, che andiamo a leggere, si organizza a un doppio livello. Si collocano al primo livello le canzoni che saranno servite come pietanze principali, al secondo invece, che è nello stesso tempo il livello del senso, si collocano i trattati che li accompagneranno da pane. Abbiamo a

che fare con un testo unico; un testo che ha tuttavia due parti ben distinguibili, una delle quali deve spiegare l'altra: i trattati hanno il compito di decifrare il senso racchiuso nelle canzoni che appartengono al primo livello. Il rapporto tra i brani in prosa e le poesie era, nella *Vita nuova*, molto simile, ma qui si vede una costruzione più sistematica. Proprio per questo Dante stesso nomina la sua opera "commento", oppure "uno scritto, che quasi commento dir si può" (*Convivio* I, iii, 2). "Intendo anche mostrare, dice Dante, la vera sentenza di quelle [cioè delle canzoni], che per alcuno vedere non si può s'io non la conto". Il primo livello dunque si trova fin da principio – o, potremmo dire, per ragioni strutturali – nella necessità di dover essere commentato e interpretato, cosa che segue dal fatto che il vero senso si nasconde "sotto figura d'allegoria". Non è qui che Dante risponde alla questione perché mai il senso debba essere velato da allegorie. Ciò che importa è che dal momento in cui abbiamo a che fare con un testo allegorico, non è possibile rimuovere il compito dell'esposizione del senso. Questo è un'operazione nello stesso tempo piacevole e istruttiva: "non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritte" (*Convivio* I, ii, 17).

Si fermi l'attenzione su quest'ultima dichiarazione che suggerisce che il *Convivio*, a causa della sua struttura propria dei commenti, è un'opera esemplare. I commenti dell'autore sono esempi utili per il lettore che gli mostrano come si impiegano le allegorie, come mezzi della scrittura e dell'interpretazione. Similmente merita attenzione che Dante già nel primo paragrafo fa riferimento alla *Vita nuova*: "E se ne la presente opera, la quale è *Convivio* nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella [...]" (I, i, 16). Con questo egli afferma non solo che le due opere siano strettamente connesse, ma dichiara addirittura che lo scopo del *Convivio* stia nella spiegazione dell'opera fervida e passionata della giovinezza. Come se volesse moltiplicare i livelli del

commentare, e come se considerasse il *Convivio* non soltanto un commento a sé stesso, ma anche un commento alla *Vita nuova*.

Rileviamo ancora un altro momento interessante. Quando Dante, continuando la metafora del cibo, enuncia che da due macchie intende rimondare la sua esposizione, tra queste menziona il discorso in prima persona, perché “parlare alcuno di se medesimo pare non lecito” (I, ii, 1). È a questo punto che egli pone in generale la questione della possibilità della scrittura in prima persona, e dimostra, richiamandosi ai suoi grandi precursori (Agostino e Boezio), che tale forma del discorso *eccezionalmente* è permessibile. (D'altronde, nel suo caso non si tratta nemmeno di eccezione, visto che a partire dalla *Vita nuova* tutte le sue opere sono scritte in prima persona.) È indiscutibile che la questione qui posta si riferisce primariamente al soggetto dell'autore e, dal punto di vista del contenuto, è strettamente connessa con la questione molto più generale relativa alla legittimità dell'autobiografismo e della letteratura di tipo confessionale, inoltre al problema della storia della soggettività moderna e della personalità. In tal modo la riflessione dantesca è uno straordinario *indicium* storico. Ma mi permetto di frammettere, almeno in forma interrogativa, questa considerazione: l'autocommento non è un discorso di sé stesso? La riflessione di Dante sulla legittimità del discorso in prima persona: essa non è motivata, inconsapevolmente, dal fatto che l'incessante commento del proprio testo è pure in necessità di giustificazione?

Il *Convivio* fu concepito come un'opera enciclopedica, la quale, qualora fosse stata terminata, avrebbe dovuto abbracciare tutte le scienze. I trattati terminati però ci danno un'altra idea. Alla luce di essi sembra che l'intera struttura dell'opera, e con ciò l'ordine lineare dell'esposizione dei contenuti fondamentali, sia subordinata più alle esigenze di un'opera destinata a servire da commento, che alle domande di un'opera enciclopedica. Questo si vede bene nel famoso primo passo del secondo trattato, in cui Dante comincia a spiegare la canzone “Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete” col pre-

sentare il corredo dell'arte di interpretare, cioè, la sua complessa teoria sui quattro sensi delle opere scritte, sulla natura dell'allegoria, sulla differenza dell'allegoria dei poeti e dei teologi e, infine, sul rapporto tra l'interpretazione letterale e quella allegorica. Il fatto che questi problemi importanti siano esposti proprio in questo contesto, può essere spiegato chiaramente.

In effetti, nel trattare i singoli temi, Dante procederà in conformità alla teoria presentata all'inizio del trattato secondo. Egli avrà sempre cura di dirigersi dal senso letterale verso quello allegorico, di avvertirci a che punto siamo, e di chiarire che tipo di interpretazione sta facendo giusto a quel punto. Per esempio, nel commento alla terza canzone ("Amor che nella mente mi ragiona") ci dice che la canzone tratta di un soggetto di cui non conviene parlare in senso traslato ("sotto alcuna figura parlare", IV, i, 10), cosa per cui egli ne spiegherà solamente il senso letterale (IV. I, 11).

4. La *Divina commedia*

Come si è visto, la differenza, da un lato, tra i due prosimetri, cioè la *Vita nuova* e il *Convivio*, e dall'altro, tra la *Divina commedia*, non sta in ciò che nel poema la funzione dell'autocommento non sia presente, o sia meno presente, ma nel fatto che questa funzione è raramente indicata nel testo con tali mezzi diretti quali sono, per esempio, la forma prosastica dei commenti o la separazione spaziale dei commenti dalle poesie.

Nello stesso tempo, se si accetta che l'epistola a Can Grande della Scala è autentica (e non c'è ragione di dubitarne), allora possiamo dire che Dante scrisse un commento in prosa anche alla *Divina Commedia* (più esattamente al *Paradiso*), un commento paragonabile ai commenti del *Convivio*. In contrasto con quelli precedenti, questo commento non fa parte dell'opera, ma è eloquente il fatto che Dante ritiene necessario esporre qui, in veste di dedicazione al *Paradiso*, la stessa cosa che aveva già evidenziato nel commento alla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, uno scritto che va letto anche

come la fondazione ermeneutica dei commenti susseguenti nel *Convivio*. Dunque, nel caso della *Divina Commedia* la chiave dell'interpretazione globale del testo sta ugualmente in quelle conoscenze, esposte con grande cura e in modo esplicito, che concernono la natura dell'allegoria e il rapporto tra le interpretazioni letterali e tra quelle allegoriche.

Per questa importanza teoretica del problema dell'allegoria tutti i luoghi del poema che trattano della natura dell'allegoria, o contengono riflessioni su diversi livelli significativi del testo, vanno riferiti all'*Epistola a Can Grande Scala* e devono essere considerati come commenti (cioè autocommenti) dell'opera, nello stesso modo in cui l'epistola lo è.

Prendiamo per esempio come spiega Beatrice il problema del luogo in cui alloggiano i beati nel *Paradiso*, giacchè essi appaiono in diversi cieli, e quale rapporto li lega in realtà alle stelle. Tale spiegazione getta luce sui fondamenti dell'ordine morale del *Paradiso* e funziona come un commento che facilita l'interpretazione corretta dei canti ulteriori. Ricordiamo che la questione, alla quale la spiegazione di Beatrice offre una risposta, è posta in questi termini:

Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l'anime a le stelle,
secondo la sentenza di Platone.

(*Paradiso* IV, 22-24)

La risposta è che tutti gli spiriti "fanno bello il primo giro" (*Paradiso* IV, 34), vale a dire alloggiano nello stesso luogo, a uguale distanza da Dio, e non in diverse stelle, come aveva insegnato Platone. È solo un'illusione che le vergini rapite ci appaiono nel cielo della Luna, un'illusione che serve da segno del grado modesto dei loro meriti e non è da prendere in senso letterale:

Qui si mostrano, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno

de la celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.

Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Miche vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che si vede,
però che, come dice, par che senta.

Dice che l'alma a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;
e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non suona, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.

(*Paradiso* IV, 37-57).

Quello che si legge qui è nello stretto senso del termine un trattato ermeneutico che contiene le seguenti affermazioni. Lo spettacolo che nei cieli si offre ai nostri occhi è una specie di lingua, "visibile parlare"⁵, che per l'insufficienza della nostra facoltà intellettuale esprime la verità sotto forma di allegoria. Per comprendere questo parlare in modo corretto, dobbiamo procedere secondo le stesse regole che osserviamo nel leggere la Santa Scrittura, in quanto le parole di quest'ultima sono pure da intendere allegoricamente, e sono spesso false in senso letterale (Dio non ha piede nè mano.)

Accanto a quest'esempio che rientra nell'ambito dell'ermeneutica biblica, abbiamo quello che si riferisce al *Timeo* di Platone, e solleva i problemi dell'interpretazione dei testi formulati dagli autori

5 Si tratta di un'espressione usata in questa forma dallo stesso Dante: "visibile parlare" (*Purgatorio* X, 95).

classici dell'antichità pagana. Secondo questo esempio Platone ha inteso la sua teoria letteralmente ("però che, come dice, par che senta"), ed è proprio per questo che ha detto il falso. Ma Beatrice, non avendo finito la lezione, aggiunge che il *Timeo* potrebbe avere una lettura allegorica che eventualmente è più vicina al vero che l'interpretazione letterale (*Paradiso* IV, 55-60). Si può assumere tranquillamente che tale completamento dell'argomento implica la regola generale secondo cui gli scritti degli autori pagani devono essere intesi sempre allegoricamente, perché è solo il loro senso allegorico che può essere assimilato alle dottrine cristiane. Nel contesto presente è però più importante che i due esempi hanno ugualmente la funzione di mostrare come va letto il poema di Dante.

Nella *Divina Commedia* si trovano certi luoghi dove la funzione dell'autocommento è più limitata. Tali sono quelli che si riferiscono a una delle caratteristiche strutturali del testo. Un buon esempio è il verso già citato ("Io dico, seguitando" [*Inferno* VIII, 1]), che apparentemente fa testimonianza del fatto che Dante, per un certo periodo, abbia interrotto il componimento del poema, un verso che per questo conduceva a molte congetture su dove e quando erano scritti i primi sette canti. Un altro esempio è la terzina che fa il collegamento tra il canto XIX e XX, indicando esattamente il luogo del testo che sta giusto davanti ai nostri occhi:

Di nova pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
de la prima canzon, ch'è di sommersi.
(*Inferno*, XX. 1-3.)

Le ultime terzine del *Purgatorio*, analogamente a quella citata in precedenza, indicano pure il loro luogo nel testo. Qui l'autore sembra quasi disculparsi di non poter continuare la cantica per le restrizioni di spazio che prese sopra di sé:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantare' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

(*Purgatorio* XXXIII, 136-141)

I versi seguenti servono, ugualmente, a spiegare un salto nel testo:

e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema

(*Paradiso* XXIII, 61-62)

Infine, cito i versi qui sotto come un commento relativo al *signifiant*:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
descriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.

(*Inferno*, XXXII. 1-9.)

Questo brano sta molto vicino ai luoghi che tematizzano l'insufficienza della lingua, ma non echeggia il solito topos dell'ineffabilità. Si noti che il commento ha per oggetto, espressamente, il *signifiant* nel senso dell'aspetto sonoro della lingua, e suggerisce che i suoni della lingua che descrive il fondo dell'Inferno dovrebbero essere rauchi e aspri sì "che dal fatto il dir non sia diverso" (*Inferno* XXXII, 1-9). Dovrebbe essere così, anche se è quasi impossibile raggiungere il grado necessario della durezza con cui si possa realizzare la perfetta corrispondenza tra il fatto e il dire.

A *Pokol* XIX. éneke
(Értelmezés, parafrázis, kommentár)

1. Az ének alaptémája

Az ének legszorosabb értelemben vett tematikai közép-pontjában III. Miklós pápa és az Utazó találkozása áll, mely találkozás az ének elején az elbeszélői *apostrophé*ban összpontosuló általános simónia-ellenes „kirohanás” jogosságát konkrét példán keresztül illusztrálja. E találkozás során – Miklós megszólalásának és az Utazó reakciójának köszönhetően – a jelzett problematika olyan történelmi tablóvá terebélyesedik, amelyet időben egymástól távoli események fonnak befejezett szövet-egésszé. E tabló történetileg az ótestamentumi Jázon alakjától – aki főpapi méltóságát pénzen vásárolta meg –, sőt áttételesen a bálványimádó Izrael hűtlenségétől (*Kiv* 32, 7) az újszövetségi passzusokon – melyek Mátyás Júdás helyébe történő kiválasztásának körülményeit, valamint Péter apostol és Simon Mágus összeütközését idézik meg – és a konstantini adománylevélre tett negatív utaláson át a XIII-XIV. századforduló egyházáig, III. Miklós, VIII. Bonifác és V. Kelemen pápa tevékenységéig rajzol ki tematikai ívet. Az eseményeket és szereplőit üdvtörténeti beágyazottságuk minősíti. Ennélfogva, amint erre Barański már felhívta a figyelmet (Barański 2000: 260), az elbeszélőnek az apokaliptikus jövendölésekre és az evangéliumi passzusokra tett utalásai a Lélek Egyházának követelményét fogalmazzák meg. E szerint az Egyház feladata az volna, hogy – elvetvén a földi dolgok birtoklásának vágyát (1-6; 104-105; 112-114) –, betöltse népe hitbéli irányításának magas hivatalt (106-111), és csakis Isten ügyének szentelje magát (2).

Köztudott, hogy Dante világszemlélete és –értelmezése az isteni Gondviselés által előírt pápaság és császárság intézményének afféle szétválasztásán nyugszik, amely szerint a *két Nap* Isten szándéka szerint tölti be hivatalát, vagyis egyfelől a lelkek üdvösségére veze-

tését, másfelől az ember evilági életének erkölcsi igazságokon alapuló kiteljesítését. Ezért a XIX. ének gondolati anyagára úgy is tekinthetünk, mint a *Színjáték* megalkotásának egyik *inspirációs okára*, hisz benne az egyháziak bűne nem pusztán személyes vétékként jelenik meg, hanem a világot és benne az embert megrontó bűnként. Dante egyházkritikája persze *nem általános*, hanem *specifikus* érvényű: kora Egyházának szól, amint azt már az ének ellenpontozott struktúrája, a két Simon, a mágus és a Péter nevet elnyert másik szembeállítás is nyilvánvalóvá teszi. Az énekben felvetett problematika rendkívülségét jelzi, hogy az teljességgel behálózza a mű színtereit, és minduntalan előtérbe kerül.

Bár az ének alaptematikája és a vele összefüggésben álló elbeszélői, valamint alaki nézőpont aligha érthető félre, a mű világában előrefutva, nem érdektelen a *Színjáték* három passzusára utalni. Az első kettőben Péter szólal meg (*Par. XXVII. 22-24; 40-42*), mondván: *Aki a földön helyem bitorolja, /helyem, helyem, mely az Isten fiának /szemében olyan, mintha üres volna...//*, valamint *Azért tápláltuk bő vérünket ontva /Krisztus aráját én, Linus és Anaklét, /hogy pénzszerzésre legyen alkalom ma? //*. Mint látható, mindegyik passzus az Egyház erkölcsi hanyatlását, a jó pásztor hiányát hangsúlyozza, azt, hogy az Egyház ma olyan, mintha nem is létezne (*üres*), mivel az a vallás-erkölcsi tisztaság, amely létrejöttékor Krisztus követése által jellemezte, odalett. Nyilvánvaló, hogy Péter második megjegyzése mintegy összegzése annak a simóniának, amely a XIX. ének szerint az egyházfők és magas rangú tisztségviselők bevett tulajdonságává vált, amint azt az ének első négy sora igen tömören és azonnal rögzíti is. A szöveg értelme pedig ez: Simon követői, kik Isten dolgait, vagyis Isten ügyeit mint általa megbízottak képviseltek az egyházi hivatalok élén, melyekkel csak a jó, erényes, azaz a krisztusi tanítást követő Péter és nyomában a későbbi egyházatyák jegyezheték el magukat, ti, ragadozók, pénzre és gazdagságra áhítozó kapzsi követők, az egyházi szent tisztségeket és döntéseiteket arany és ezüst birtoklásáért adásvétel tárgyává tettétek, s így az Egyházat prosti-

tuáltatok, Krisztushoz való hűségéből hűtlenségbe taszítottatok, megcsalva ezzel a Vőlegényt, amint arra Péter *Krisztus aráját* kifejezése (olaszul mindkét szöveghelyen a *sposa*, vagyis *menyasszony*, *fiatalasszony* áll) is utal.

Másfelől az *éppen Péter* által megformált szavakon, amelyek a pápaság romlására vonatkoznak, Danténak az a tétele szüremlik át, amely szerint a keresztény ember azzal tartozik csak a pápának, amivel Péternek, nem pedig azzal, amivel Krisztusnak. Vagyis egy bűnös pápának nem tartozhat teljes engedelmességgel, amint erre Gilson rámutat (Gilson 2009: 55), s amit a közismert Dante-Bonifác konfliktus már maga is nyilvánvaló tényé tesz. Ennek alapját természetesen nem a hitigazságok eltérő értelmezése képezi, hanem Dante azon említett álláspontja, amely szigorúan kárhoztatja az Egyház egybefonódását a világi politikával, hangsúlyozván, hogy az egyházi simónia fő oka éppen a pápaság politikai ambícióiból ered. Vagyis az engedelmisség megtagadása bizonyos helyzetben (lásd Montefeltro esetét: *Pok*. XXVII. ének) az egyén lelki üdve miatt kívánatos is; s az általánosság szintjén a pápaságnak az ember világi társadalmi létére is kiterjedni kívánó fennhatóságát és birtoklás-vágyát megkérdőjelezi.

A harmadik passzus, amelyben Beatrice a simónia túrhetetlenségére és az Úr közeli büntetésére, a három pápára, s köztük Bonifác tevékenységére utal, a *Paradicsom* XXX. énekének záró soraiban található: „*De nem sokáig fogja túrni ottan laz Úr, és a szent helyről oda csapja, /hol Simon mágus bűnei miatt van, /és az Anagni lejjebb száll alatta!*” Az Utazó által a harmadik bugyorban tapasztaltak tematikai szálainak újrafelvétele Beatrice részéről megerősíti az Utazó híradásának hitelességét, azaz a szöveg a maga önreferenciájával a valóság-hitel fikcióját minduntalan újrateremti. És nem csak a tematika újrafelvételével, hanem *nyelvi síkon* is, amint ez a *Paradicsom* XXX. énekének 142. sorában, Beatrice szavaiban tetten is érhető. Itt egy antonomáziába ütközünk: a *prefetto nel foro divino*, vagyis *Isten fórumának prefektusa* V. Kelemenre, pápai tisztére, Isten dolgainak földi

felügyelőjére és szószólójára vonatkozik, aki a többi simóniakus bűnöshöz hasonlóan, fejtetőre állítva egy sziklába vájt kútszerű üregben (*foro*) bűnhődik, és csupán a lába mered ki belőle. A jelzett összetételen belül szereplő *foro* szóban – *ítélőszék* – a *sziklaüreg-jelentés* (*fori* – XIX. 14.) mint sziklába vájt üreg (*foro*) és mint *nyílás bejárata* – amelyben Kelemen majd lejjebb löki Bonifácot – visszhangzik. Vagyis a *foro* szó szintaktikai helyzetéből adódó két jelentésének egymásra vetítésével – a *Színjáték új vulgáris költői nyelvének köszönhetően* – Dante a szót új metaforikus jelentéssel ruházza fel: a *foro* egyfelől az az üreg, pontosabban *átjáró* – hiszen csak ideiglenes helye a vétkeseknek –, amelyben a pápák aktuálisan bűnhődnek (*a büntetés helye*), másfelől pápai *ítélőszék* (*ahol a bűnöst megnevezik*), melynek bírása döntéseivel önmaga túlvilági sorsa fölött is kimondja az ítéletet. Bár a két szó etimológiai eredete nem azonos, mégis áthallásosak. Amíg az üreg vagy vájat, vagyis az „*átfúr*”, „*átlyuggat*”, „*átjárót vág*” jelentés a latin *foro* igéből ered, addig az *ítélőszék* a latin *forum* („nyilvános hely”, „*köztér*”, vagyis „a ki az ajtó elé”) jelentését őrzi, melynek indoeurópai gyökéből származik a *foris*, vagyis az „*ajtó*” jelentés is mint a *nyílás bejárata*. Nyilvánvaló, hogy az „*átjárót vágni*” kijelentés az „*ajtót nyitni*” értelemmel társítható. A Dante-szöveg így több konkrét és allegorikus jelentésnek lesz szülője. Allegorikus értelemben a világban elkövetett vétkével, *ítéleteivel* a pápa egyrészt személyes bűnhődése előtt nyitja meg a pokolba vezető ajtót, másrészt annak a kősziklának válik foglyává, melyet maga rongált meg. S minthogy a kőszikla egyfelől Pétert jelöli, akire Jézus az Egyházat építette, a pápa cselekedete így az Egyház alapjainak rombolásával válik azonossá, de egyúttal – minthogy Jézus maga is a szikla, a szegletkő és az üdvösség forrása, s csak rajta mint ajtón keresztül juthat bárki is a mennybe („*Én vagyok az ajtó*” (*Ján.* 10, 9) – tevékenységével a pokolba *nyíló ajtót* tárja ki. Továbbá ha metaforikus értelemben az Egyház Krisztus teste, úgy az Egyházon (a sziklán) ütött sebek Krisztus újabb sebeinek jelentését nyerik el. S végül, minthogy a latin *forum* szó a nyilvánosság terét is jelöli, Dante

híradása a bűnös pápákról valójában büntetésük *nyilvánosságra hozatalát* is jelenti.

Ezen a ponton nem hagyhatjuk említetlenül a harmadik *apostrophét*, amely az ének *alaptermatikai zárásaként*, messze távol az első kettőtől (1; 10), a 115-117-es tercinában található. Ez akár énekkezdő szerepet is betölthetne, mivel a szöveg az Egyház korrumpálódását nem egyszerűen csak vezetőinek személyes gyöngeségeire, hanem egy történelmi eseményre mint közvetett okra, egy *összetevőre* vezeti vissza, amelyből az Isten által kívánt két hatalom, a Császárság és az Egyház működési területének kontúr-vesztése és viszállya kezdetét vette. Az esemény lényege, hogy a leprából I. Szilveszter pápa által kigyógyított és korábban keresztényüldöző Konstantin császár, aki maga is kereszténnyé vált, hálából Rómát a pápaságnak ajándékozta oda. Eltekintve most attól, hogy az adománylevél hamisítvány volt, az Egyház magát e javaknak még csak nem is kezelőjévé, hanem tulajdonosává tette. Ám azokat nem a nélkülözőkre fordította (ez esetben jótékonykodás nem ronthatta volna meg), hanem világi céljaira (*Purg.* XXII. 138.). Az adomány átvétele miatt ezért *a felelősség elsősorban őt, és nem a császárt terheli*, amint erre Muresu is utal (Muresu 1996: 115). Ezt erősíti meg az a tény, hogy Konstantint a Paradicsomba, Jupiter egébe helyezi Dante (*Par.* XX. 55-57), annak ellenére, hogy a jó szándék rossz gyümölcsöt érlett, hiszen az Egyház az arany és az ezüst fogságába esve, világi hatalommá, átkozott nőstényfarkassá (*maledetta lupa*) vált (*Purg.* XX. 10.), megfélelvezvén Jézus figyelmeztetéséről: „Övetekbe ne szereztek se arany-, se ezüst-, se rézpénzt! (*Mt* 10, 9). A szomorú következményeket az egyik legilletékesebb személy, Beatrice tematizálja az Egyház és a Birodalom állapotát illető döntő és nem-megfeltehető kijelentésével (*Purg.* XXXIII. 37-39): „Örökös nélkül nem marad örökké *la Sas*, mely a székéren hagyta tollát, /melytől az rabbá lett és szörnyeteggé”. Eszerint a toll Konstantin adománya, amelyet az Egyház átvett. Ahogy Péter az Egyházra utalva üresnek nevezi egykori székét, úgy tekinthető *ideiglenesen* üresnek a császári trón is (Dante II.

Frigyes után VII. Henrik megválasztásáig ilyennek ítélte). Vagyis üdvtörténeti szerepét egyik intézmény sem tölti be, különösen is nem, ha a pápaság elhagyja rendelt székhelyét, s ha nem Róma marad a császár koronázásának színhelye.

Az e tercina nyelvi megalkotottságán átütő emocionális telítettségre, amely, tegyük hozzá, az elbeszélő gondolkodásával és az egész problematika óriási súlyával is összhangban áll, joggal hívja fel a figyelmet Brezzi (Brezzi 1970: 181), utalván a sorkezdő felkiáltásra (*Ó, jai!*), a három megrövidített szóra (*Constantin, mal, conversion*), valamint az utolsó sorban négyszer ismétlődő durva hangzású *r* fonémára (*prese, ricco, primo, patre*). Ehhez annyit fűznénk hozzá, hogy a szórövidülések miatt a beszéd lendületes, emelkedő jelleget ölt, illetve öltene, mivel ezáltal és egyúttal a mondatritmus minduntalan meg is törik. A szóhangsúlyok intenzitásának felerősödése – összhangban az óriási problémával – igen élessé teszi a sorcezúrát Konstantin és a rengeteg baj (*Constantin / di quanto mal*), valamint a megtérés és az adományozás között (*conversion / ma quella dote*), míg a harmadik sor egymást követő négy szavának első szótagos hangsúlya (*prese, ricco, primo, patre*) a sor ritmusának olyan lüktetéséhez vezet, melyben minden szó azonos nyomatékra tesz szert. Emellett a konstantini adományt átvevő első egyházatya tette az *útjáról letérő Egyház* jelentését sugallja: az egyenes út elhagyását itt is, mint az első ének nyitó tercínája, és különösen annak harmadik sora (*ché la dritta via era smarrita*), a *mivel az igaz útat nem lelém* sor. E kijelentések realizztikussá mindkét esetben a szavak fonoszimbolikus recsegőropogó *r* hangjai révén válnak, mivel felidéznek az erdőben eltévelyedett ember lába alatt megreccsenő-megroppanó ágak tapasztalatát. Az Egyház útvesztése az útmutatás elvesztését is jelenti, azt a képességét, amellyel a lelkeket az üdvösségre tudná vezetni. Ebben a tekintetben, bár a szabad akarat isteni adománya az egyes embertől a döntés felelősségét nem vonja meg, az *Egyház útvesztése hívei homályos látásának okává is lesz.*

2. Az ének indításának sajátosságai. Az aposztrophé.

Az ének a Simon követőire kimondott *vád felvázolásával és a tényállás közhírré tételének ígéretével* veszi kezdetét. A továbbiakban III. Miklós pápa VIII. Bonifácra és V. Kelemenre is kiterő „vallomását” követően (52-57; 69-87) az Utazó hol az ügyész, hol a bíró szerepét magára öltve részletezi a vád mibenlétét és a büntetés indoklását (90-118), melynek helyénvalóságát előzetesen már leszögezte az Isten bölcsességét, igazságát dicsérő negyedik tercinában, (*Ó, legfelső bölcsesség = O somma sapienza...*), mely az ének-kezdő aposztrophé gondolatiságának tökéletes ellenpontja. A vád a témakijelölés, a *bevezetés* az énekben elbeszélésre váró *történethoz*. Ezt a *miattatok szólaljon meg a harsona* (5) is jelzi a kijelentés síkján. A harsona az *írás*, az isteni ítélet nyilvánosságra hozatalának eszköze, és híradás a halál után működő isteni igazságszolgáltatás valóságáról. De egyúttal az az eszköz is, amellyel a hírhozó, Isten küldötte az olvasóhoz fordulva tölti be megbízatását.

Ezen a ponton érdemes visszanyúlni az előző ének utolsó sorához. A Pokol XVIII. éneke a *de ne éhezzen tovább szemünk e látványra* vergiliusi szóval zárul, amely feleslegessé tesz minden további magyarázatot Thaiszt, a kurvát illetően, vagyis csöndre szólítja fel az Utazót. A cezúra létére a XIX. ének nyitásának váratlan elbeszélői felkiáltása világít rá, amely a szünet végét amolyan határvonalként jelzi. Ez a cezúra úgy jellemezhető, mint ugrás a folyamatosságon belül. Az előző ének zárása és az új kezdete között fennálló hiány, csönd, amelyre Sanguineti is (Sanguineti 1970: 35) utal, azonban nem írható le anyagtalán, jelentés nélküli úrként, minthogy a prostituált figurája, aki lelkét testével árulja és árulja el, *asszociatív analógiás* viszonyba kerül az Egyházzal, amely a pápáknak köszönhetően „királyokkal szajhaskodik (108.)”, vagyis úgyszintén „*test szerint élve*” prostituálja magát, minthogy ily módon végeredményben a lelkét, avagy a Lelket teszi adásvétel tárgyává. Az elbeszélőből kitörő érzelmek ezért nem csak annak tudhatók be, hogy felidéznek benne a bugyorban látottak és hallottak emlékét, hanem an-

nak is, hogy morfondírozása Thaiszról a cédává vált Egyházra siklik át.

Ebben a tekintetben az aposztrophé úgy tölti be funkcióját, hogy az új téma kibontásának, az elbeszélés folytatásának költői eszközévé is válik, jelezvén, hogy az elbeszélő rálelt arra a hangra, amelyet intenciója, narrátori értékítéletét hordozó morális alapállása szerint a téma tőle megkövetel. E hang ilyenképpen az önmagához forduló belső beszéd jeleit is magán hordozza. Mindez azonban nem csak azzal jár, hogy a téma az adott elbeszélői attitűd szerint bontakozik ki az olvasó előtt, hanem azzal is, hogy a narrátor *saját elbeszélői arculatát is megformálva* ad kontúrt saját alakjának, meg- és újrateemtve saját karakterét. Emellett e hang az alábbiakban kifejtendők *interpretációs követelményeként* is az olvasó elé állítja magát.

Másfelől az aposztrophé különlegességét a *Színjáték* műfaji sajátosságától (*verses regény*) nyeri el. Az aposztrophé, lévén a líra műfajának sajátja, itt és most az elbeszélés műfaja alá rendelődik, vagyis aláveti magát az idő hatalmának, a narratívának. Az aposztrophé lírai fogantatása mégsem marad nyom nélkül: az Utazó felkiáltása, vallomásszerű értékítélete – legyen bár egy új téma kezdete –, paradox módon az új történet megkezdésének elbeszélői halogatásaként, az elbeszélés „lelassulásaként” és „az elbeszélő idő megnyúlásaként” hat (vö. Genette 1996: 83-91.). Ezért lehet az elbeszélés folyamatában az előző énektől az aposztrophé révén tett ugrás mindenekelőtt a téma fölvezetése és az elbeszélői attitűd kifejezése, mintsem a történet és az elbeszélés egyidejű kezdete.

Az első négy tercinában a témamegjelölés nem pusztán csak a kijelentés szintjén van azonnal adva, hanem már maguk a *rím-párok* is kirajzolják azt a szemantikai mezőt, amelyen az elbeszélés fonala majd szétterül. A rímek akusztikai egybehangzása nem marad meg a költői forma esztétikumánál: a rímek a témát egymásra-vonatkozásaik révén mintegy lépésről lépésre bontakoztatják ki, létrehozván az ismétlésnek azt a költői formáját, amelyben a kiinduló szemantikai egységgel (*a hívó rímmel*) a válaszolók *szemantikailag* egyenlővé vál-

nak, míg az előbbi jelentésében feltöltődve megújul (vö. Szmirnov 1999: 119). A ragadozók (*rapaci*) a követők (*seguaci*) jelentését azzal újítja meg, hogy vele együtt a név (Simon mágus) jelentését is definiálja, míg a *bontate* (jóság) pozitív jelentését annak elutasításaként az (*avolterate*) rím ellenkezőjébe forgatja át: ez tovább tágítja a *seguaci* (követők) szemantikai tartományát, miközben ő maga egyenlővé válik vele. A *bontate* rímpozícióba kerülésén és azon túl, hogy a szót a mondat szórendiségének felfordítása külön hangsúllyal ruházza fel, az *enjambement* révén további jelentéshordozó szerephez jut: a *jóságnak /kell jegyesei legyenek* kijelentés nyelvileg-gondolatilag összetartozó elemeit az *enjambement* leválasztja egymásról, jelezve a helyzet fonák voltát, vagyis azt, hogy a valóságos helyzet a kijelentésben állítottal éppen ellentétes. Az ének első mondata, amint erre Brezzi joggal utal, „nem teljességgel szabályos, szórend által szétördelt körmondat” (Brezzi 1970: 162). Ehhez tegyük hozzá, hogy az *avolterate* („kifordítani”, „megrontani”) jelentése *sajátos önértelmező analógiát mutat a mondat struktúrájával*.

Ugyanakkor a *tromba* („harsona”, vagyis az „írás”) és a *tomba* („sír, mint a bűnösök lakhelye”) rímviszonyában mint a történet elbeszélői kibontására tett ígéletben a jelentés-megújulás annak következtében áll be, hogy a *piomba* szó, amely a *tombára* vonatkoztatva a „kőhid alatt tátongó árokként” kap pontos helymegjelölést, a *tromba* tekintetében egy másik jelentést aktivizál: azt, hogy az írás az árokban található bűnösökre kérlelhetetlenül *lecsap* majd a *piombare* ige „rázúdul” jelentésének megfelelően. Az új jelentés aktivizálása megerősíti annak az elbeszélői attitűdnek a fenntartását, amely az első négy sorban már kirajzolta az elbeszélő Dante, a túlvilági hírnök morális portréját és kiválasztottságát.

Ha kiindulópontnak a *Simon mágus* megnevezést vesszük, úgy azt láthatjuk, hogy a rímzavak jelentéstartományja nem is más, mint a *név történetének tömör összefoglaló előzetese*. Az ének további részében pedig éppen a név történetének elbeszélői kibontása válik témává, amint ez éppenséggel a narratíva sajátja. Ez is jelzi, hogy a

tercinákban verselés nem egyszerűen valamiféle lírai rímtechnikai variáns, hanem műfajalkotó mozzanat: az elbeszélő műfajé, melyben egy magát minduntalan megújító rímrendszer maga is témaalkotó erőként működik, s mint ilyen, jelentésgeneráló hatással bír.

3. *Krisztus és/vagy Szentlélek*

Legfrissebb tanulmányában Muresu meglátása szerint a megromlott Egyház kérdésében a hangsúlyt nem a püünkösdi eseményre, a Lélek leszállására, hanem a megtestesült Igére, vagyis Krisztusra mint a vele ellenpontozott egyházalapítóra kell helyezni. Megállapítását az *Ó, somma sapienza* felkiáltással indokolja, amely, amint azt a III. ének 5-6 sora igazolja, a Fiúra vonatkozik – amire és akire mint Isten bölcsességére már Buti is utal (Buti 1858: 496) –, továbbá azzal, hogy a kulcsokat Jézus adta Péter kezébe. Másfelől rámutat arra is, hogy az *élő kő* (1 *Pét.* 2, 4) „Jézus antonomáziája, az Istenemberé, akit nem ismertek el (vö. Zsolt. 118, 22)”. Nem véletlen az sem, hogy a kőszikla fogságába esett pápák büntetése ellenképként idézi fel azt a szoros kontaktust, amelyet életükben a *kővel*, vagyis Krisztussal fenntartani nem óhajtottak. A bűnösök olajos talpa pedig, amely úgyszintén mint ellenkép utal a liturgiai felkenésre, a görög Messiást, azaz Christóst idézi meg, akinek jelentése valójában *felkent* (Muresu 2009: 81-91.).

Mindezen megállapítások jogossága és megalapozottsága elvitathatatlan. Ugyanakkor számos észrevétel sorakoztatható fel a Szentléleknek az ének értelmezésében betöltött fontos szerepe mellett is. *Először*: bár Krisztuson „épülnek a hívők lelki házá”, szerves egységük „éltetője a Szentlélek (Rózsa 2008: 1755). *Másodszor*: a bűnösök talpán körbefutó tűzkarikák a Szentlélek-adomány lábball tiprásának karikírozott kifejezései: amíg az első püünkösdkor, az Egyház születésnapján a Szentlélek eljövételét jelző szélvészt követően az apostolok feje fölött tüzes nyelvek jelentek meg, addig e bugyorban az egyházfők talpát égeti körben-körben a tűz (ApCsel, 2, 1-4). *Harmadszor*: a két Simon, a Szentlélekkel megajándékozott sze-

mély (Simon, azaz Péter) és az annak még híján lévő, de már megkeresztelt másik (Simon mágus) szembeállítására „jelzi a Lélek működésének elsőbbségét az egyház szentségi cselekvésével szemben” (Nocke 1997: 246). *Negyedszer: a Szent Lelket az Atya ajándékozta* (Lk 11,13). Azzal, hogy a jelzett pápák a trónust adásvétel tárgyává tették, és azt nem a Szentlélek missziós ajándékaaként nyerték el (míg ezzel ellentétben az apostolok, hogy Júdás helyébe egy társukat kiválasszák, imádkozva kérték a Lélek segítségét /94-96/), a törvényt semmibe vevő pásztorokká lettek (83), s megingatva az önazonosságát az Egyháznak, mely „eredetét tekintve a Lélek műve és teremtménye volt (Schütz 1988: 349), azt prostituálták.

Hogy a Szentlélek ajándék, melynek mégsem lehet birtokosa (ApCsel 5, 3) a megajándékozott, azt is jelenti, hogy Isten nem fosztja meg az akarat szabadságától választásában az embert. Krisztus követésének megtagadása így maga a *Szentlélek elleni bűn*, minthogy annak feladata az Atya és Krisztus művének üdvtörténeti folytatása és befejezése.

Ezért mi Krisztus és a Szentlélek énekekben játszott szerepét illetően e kettő (sőt az Atyával együtt három) *szintézisére*, pontosabban az egységben való *megkülönböztetésükre*, de nem elválasztásukra helyezzük a hangsúlyt, minthogy Jézus művéről szólva, nem lehetséges, hogy ne kerüljön szóba egyúttal az Atya és a Lélek is, hiszen mindegyikük önmagában való léte a többiekben való egyidejű létként írható le.

4. *A problematikus tercina (19-21)*

Már a kezdet kezdetén fel kell tennünk azt a kérdést, hogy az immanens szerző életrajzi mozzanata, amely a fikciós műben mint az elbeszélő hős ideális életrajzának egyik elemeként funkcionál, miért került bele egyáltalán a szövegbe, nem felesleges-e, hiszen a pokolbéli sziklaüregek mérete az előző tercinában a hasonlat révén már adva volt. Illetve, hogy milyen összefüggésben állhat az ének alaptematikájával? Nem tagadható, hogy már az ún. szó szerinti

jelentés „rekonstruálása” is nehézségeket támaszt (l. kommentár).

Mindenesetre a kutatók többsége az életrajzi eseményhez kapcsolódva így írja le a tercina értelmét: Dante egy alkalommal a Keresztelő Szent János Kápolnában széttört egy márvány keresztelő-kutat, *hogy az abba beleesett gyermeket kimentse*, s azért most (is) kénytelen beszélni róla, mivel vélhetően sokféleképpen értelmezheték azt az eseményt, sőt szentségtöréssel is megvádolhatták. Látható, hogy a tercina értelmezése annak második során fordul meg; azon, hogy a hangsúly a kimentésre esik, és ennek következtében *a tercina egy múltbéli esemény* (a kút széttörése, vagyis a *szentségtörés*) felmentő magyarázataként hat.

Meglátásunk szerint másként áll a dolog. Előzetesen csak annyit, hogy ha a hangsúly az *én törtem szét a kutat* kijelentésre esik, akkor a (látszólagos) szentségtörés tudatos vállalásáról van szó, mely tethez okként az szolgál, hogy a fulladozó *az egyháziak segítségével nélkül maradt*: Az *én* itt ez esetben úgy értelmezhető, mint *nem ők*, akikre a gyermek jövője rábízott. Az esetnek ezt az értelmezését hangsúlyozza az elbeszélő, remélvén, hogy mindenki felocsúdik végre megtévesztettségéből.

Mindazonáltal el kell ismernünk, hogy e talányos tercina efféle értelmezésének megalapozásához így sem érkeztünk el. Ezért megfejtésének kísérletéhez célszerűnek látszik az ének teljes szövegösszefüggéséből kiindulni és feltenni, hogy ezúttal, paradox módon, talán az allegorikus értelmezés feltárása világíthatja meg inkább a tercina „szó szerinti” jelentését, semmint fordítva.

Valami hasonlót kísérelt meg már Spitzer is, aki abból indult ki, hogy a sziklaüregben fejtetőre állított bünösök pozitúrája megfelel annak, ahogy a megkeresztelendő is fejjel előre bukva kerül a kút aljára, s válik úgymond láthatatlanná, ahogy, mint erről a szöveg később szól, a simoniákusokat is teljességgel elnyeli a mélység. Így a tercina harmadik sorában található *e questo sia suggel ch' ogn' omo sganni* kijelentés értelme ez volna: „ez a kép, melyet eléd tártam, legyen a példaértékű büntetés képe, amely mindenki szemét ráírá-

nyítja a bűnösök végső sorsára”. Spitzer gondolatmenetének lényege a következő: „az ‘életrajzi incidens’ egy leíró passzus integráns részét képezi, és az önéletrajzi bevezetés célja tisztán művészi: az, hogy meggyőzze az olvasóját annak a jelenetnek a valóságáról, amelyet a Pokol ezen énekében majd lefest, s hogy rányissa szemét annak jelentőségére”. Meglátása szerint „a megmentés ezen eseménye egyfajta fordított szimbolizmus révén az ének későbbi részét vetíti előre, ahol a simoniákusok bűnét és büntetését fejt ki”. Az életveszélybe került fuldokló helyzetével (*per un che dentro v’annegava*), melyből az egy embertársának segítségével megmenekül, „a pokolban elkárhozott pápák sorsa állítatik szembe, akik számára a megmentés nem lehetséges” (Spitzer in Sanguineti 1970: 43)”.

Ugyanakkor, meglátásunk szerint és közbevetve, e tekintetben meg kell jegyezni, hogy a képiség által teremtett hasonlat a kútba fejjel belebukó gyermek és a lábukkal az üregben kapálózó egyházfők között csak *formális ellenkép*: amíg a keresztlőkútban folyó szertartás eredményeképpen a megkeresztelt a Lélek ajándékával az új élet lehetőségét kapja meg, addig e kutakhoz hasonló sziklaüregekben bűnhődők éppen a folyamatosan felkínált Lélekajándék elutasítása, a lélek halála (második haláluk) miatt nyerték el büntetésüket. S amíg a keresztlő aktus a legteljesebb *átmenetiség* mozzanatát, a *metamorfózis* pillanatát és az út megtalálását szimbolizálja, addig a bűnösökre nézve ez az *átmenetiség* mint *útvesztés* nyilvánul meg: büntetésük *átmenetisége* végleges helyük tekintetében csak a folytonosság megszakítottságának mozzanata.

Másfelől nem kétséges, hogy az afféle hasonlat, melyben a másik oldal még hiányzik, homályosnak tetszik, s nem válna elégségesen világossá akkor sem, ha ez a tercina a szöveg sorrendiségében a következővel cserélt volna helyet. Mindemellert nem tekinthető alaptalannak Spitzer hivatkozása arra, hogy a tercina utolsó mondatát majd az ének bűnöseinek tettei igazolják. Nem alaptalan, de nem is teljességgel meggyőző.

Pedig e tercínának van szövegelőzménye is. Ezt a bevezető sorokban fedezhetjük fel, amelyek általánosságban rögzítik az ének tárgyát: a simoniákus pápák és az általuk korrumpált Egyház témáját. Nem lehet kétséges, hogy ez a bűn Dante szemében a legsúlyosabb *szentségtörés*, minthogy Isten rendelése és egyúttal a *Logosz*, Jézus Krisztus mint teremő Ige semmibe vételét jelenti a *Szentlélek ajándékának elutasítása révén*. Az elbeszélő az ominózus tercínában éppen e *szentségtörést ellenpontozza* annak *látszatával*: a keresztlő kút amforájának szétzúzása, amely, ha önmagában nézzük, szentségtörésnek látszik, ám a szituációban mindazonáltal egy lélek, vagyis egy *szentség megmentésének* értelmét ölti magára. Ennélfogva az *én törtem össze* kijelentés nem valamiféle mentegetőzés, hanem annak leszöge-zése, hogy őt – aki most a kegyelem jóvoltából számol be túlvilági utazásáról, és ennek értelmében csak az igazat mondhatja – a „szentségtörő tette” az vezette, hogy a fuldokló előtt nyitva maradhasson az üdvösség útja, hiszen pusztulásával a gyermek a *Limbusba*, a megkereszteletlen gyermekek közé jutott volna. Ez egybehangzik a *Színjáték* didaktikus morálfilozófiai céljával is, mely abban áll, hogy a lelkeket el- illetve visszavezesse a jó útra, vagyis Istenhez. A keresztlő aktusban a gyermek sorsa eszkatologikus és *üdotörténeti* értelemben a pap kezébe került, ő azonban erre *nem vállalkozott*, hogy elkerülje a szentségtörés *látszatát*, de nem a valóságát.

A látszólagosan szentségtörő aktus funkciója az is, hogy a *Színjáték* fikciója szerint az elbeszélő idő által is megkülönböztetett alakú és elbeszélői figurának az egymásra vetítésével az Isten által *elhívott*, de elhívottságát még fel nem ismerő hős (*De én, hogy menjek? Engemet ki hitt le? / nem vagyok Aeneas, se Pál, se lélek, / kit én vagy bárki méltónak tekintne. // Pok. II. 31-33*), valamint az Isten által a világnak visszaadott *küldött és próféta* elbeszélő figurájának egységét a maga történetében, az idő által szétválasztottak összekapcsolásában ragadja meg. A konkrét, életet mentő gesztus jelentés-feltöltődése, kitágulása, amelyet az olvasó majd allegorikusként ragadhat meg, a hősben, vagyis az elbeszélő *én* előtörténetében a fikció szerint még nem

mehet végbe, hanem majd csak az elbeszélői tudatosításnak és felismerésnek lesz része, amelyet a szöveg utólag az *én törtem össze* hangsúlyával nyomatékosít. Csak ekkor, vagyis a beszéd pillanatában, illetve a túlvilági utazás tapasztalatának köszönhetően értheti meg egykori tette számára még öntudatlannak megmaradó profetikus jellegét. Vagyis inkább a túlvilágról visszatérő *elhívottnak* a simóniakus pápák ellen az énekkezdő tercináknak megfogalmazott vádja és későbbi beszámolója igazolja a konkrét tett kiteljesedő jelentését, semmint fordítva. Más tekintetben pedig Gorni igen meggyőzően világít rá, hogy Danténak, a profétának egy olyan „objektív jelet kell szolgáltatnia korának, amely vitathatatlan és független az akaratától, de nincs elrejtve intelligenciája elől: s ez pedig privilégiumának konkrét lenyomata” (Gorni 1990: 111). Esszenciális és megkerülhetetlen tanulmányában Tavoni a 21. sor értelmét a következőképpen magyarázza: „s az, hogy én tettem meg ezen gesztust, legyen a pecsét, mely garantálja profetikus hitelességét az itt általam végrehajtott a pápaságellenes demisztifikálásnak (Tavoni. 1992: 488)”. Nem vitatva ezt a magyarázatot, a hangsúlyt mi kissé odébb helyezük, mivel úgy véljük, hogy a tercina utolsó sora az *elbeszélőnek a hívekhez intézett figyelmeztetése*, amely szerint a teljes ráhagyatkozás a megromlott Egyházra és fejére, a pápára, valamint az egyháziakra, amint ezt Montefeltro esete is igazolja majd, akár az üdvösséghez vezető út elvételével is járhat (*Pok. XXVII.*). Vagyis a tercina értelme ez volna: „S ez (mármint, hogy *én törtem össze* a kutat, hogy megmentsek egy lelket, s nem pedig az egyháziak voltak megmentői), minthogy Isten üzenetét hozom néktek a túlvilági igazságszolgáltatásról, legyen maga a *pecsét*, hogy ki-ki ráébredjen az Egyházzal szemben táplált illúzióira”. Másképpen szólva: én mentetem meg a lelket, s nem az Egyház, és jó ha ezt ki-ki eszébe vési, s tévhitéből, *megcsalatottságából* felocsúdik. És ez, amint már utaltunk rá, egybehangzik magával a *Színjáték* céljával is, másfelől pedig a *megmentés aktusa* allegorikusan Dante profétai elhívottságának jele, amint erre Tavoni kitérő észrevétele már utal is, mondván, hogy a

tetten átszüremlik a *piscator hominum, az emberhalász figurája* (Tavoni 1992: 498).

Ha figyelembe vesszük, hogy a szöveg a bugyorban számtalan átluggatott kőről beszél (13-15), akkor feltehető, hogy a sziklaüregekben nem csak korrupt pápák, hanem egyéb egyháziak és laikusok is találhatóak (Muresu 2008: 88). Ez egyfelől a simónia elterjedtségének jeleként funkcionál, másfelől a konkrét eset leírási kísérletében arra a feltételezésre is vezethet, hogy az alámerítéses keresztelő aktuskor a gyermek kicsúszhatott a pap kezéből, aki az egész szertartást hanyagul végezte, mivel feltehetőleg *a szentség kiszolgáltatásáért nem számíthatott javadalmazásra*. A konkrét példa mint a gondatlanság, a nemtörődömség és a közöny jele az ének egészében az útját tévesztett Egyház magatartásának, az üdvtörténeti feladat elhanyagolásának képévé terebélyesedik. Ezért az *összetörni* ige, paradox módon, a keresztényi élet megmentése és a szentségek adásvételével folyó egyházi gyakorlat *megsemmisítésének* jelentésében áll, funkcióját pedig Isten küldöttének közvetett figyelmeztetéseként értékelhetjük, s célja pedig az, hogy az Egyház visszataláljon az Ég előírta szerepéhez. Ez az interpretáció Barańskinak a gesztus lehetséges profetikus funkcióját illető kérdésére is választ kínálhat, amely szerint egy amfora összetörése a *Szentírás* profetikus szövegeiben általában a világi vágyak elharapózása iránt tanúsított felháborodás kifejező képeként funkcionál (Barański 2000: 269). S innen nézve alátámasztást nyer Tavoni észrevétele is, amely Dante gesztusában profetikus jelentést lát (Tavoni 1992: 471), utalva arra, hogy a Bibliában egy vázának vagy amforának a szétzúzása mindig valamiféle közös és általánossá vált bűnnel kapcsolatos (l. *Jer.* 19, 10).

A jelzett esemény tehát a kereszteléssel, a Lélek átadásával áll kapcsolatban, hiszen a kereszttség szentségében az alámerítéssel a régi, a világnak élő, a test szerint élő ember lélek szerint élőként, új életre születtként támad fel, minthogy szimbolikusan Jézus halálában és feltámadásában részesül. Vagyis itt az *abnegatio* jelenségével, a régi én megtagadásával, a saját akaratról való lemondással állunk

szemben, mely átszüremlik az *annegare*, („fuldokolni”, „levegőért kapkodni”) szöveg-összefüggésbeli jelentésén. Allegorikus értelemben ez annyit tesz, hogy az Egyház elengedte hívei kezét, és nem lehet igazi támasza a megkeresztelteknek, ahelyett, hogy – mint Zerfass megjegyzi (Zerfass 1988: 204) – jelként és útként, illetve szentségként szolgálna a hívők számára. Ezt erősíti meg a második tercina első sorában az *avolterate* ige használata is, melynek jelentés-tartománya a „megváltoztatni”, „kifordítani-kiforgatni”, „meghamisítani”, „korrumpálni”, valamint „megcsalni” és „házasságtörést elkövetni” jelentésekkel terhes, és az Isten szavát világi hatalmi vágyaival *feje tetejére állító* és Vőlegényét, azaz Krisztust *megcsaló* Egyházra vonatkozik. Aligha véletlen, hogy az ominózus tercina harmadik sorának *sganni* igéje az *avolterare* (*ingannare*) „megcsalni” jelentésének *antinómiája*: jelentése az illúzióktól, a tévhittől való elállásként írható körül, s így a legszorosabban kapcsolódik az elbeszélő Egyházat illető vádjaihoz, és amely majd az 56-57 sorban már a szóalaki hasonlóság szintjén is megjelenő ellentételezettségben szintúgy igazolást nyer, amire Tavoni is felhívja a figyelmet (Tavoni 1992: 488): „non temesti torre a 'nganno / la bella donna, e poi di farne strazio?”.

Látható, hogy a keresztelés aktusa és a Lélek átadása (a jelenet) valamint az Egyház működése (az ének alaptémája) között szoros kapcsolat áll fenn, mely, mondhatni a *történetiségnek lesz része*, minthogy a Szentlélek átadása, mint olyan, maga is egy bibliatörténeti folyamatba illeszkedve mutatkozik meg: az első jel Jézusnak János által a Jordán vizében történt megkeresztelése után adatik, amikor is az galamb formájában leszállt rá (*Mt 3, 16.*), a második a püünkösi eseményhez kötődik, midőn az apostolok feje fölött a tűznyelvek megjelentek (*Ap Csel 2, 1-4*). A keresztelésben ezért az Egyház feladata a Léleknek mint Isten ajándékának a *közvetítése*. Az említett tercina allegorikusan éppen e közvetítő tevékenység fogyatékos-ságára utal.

Parafrázis és kommentár

1. O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci
*Ó, Simon mágus, ó, nyomorúságos követői,
kik Isten dolgait, melyek a jóságnak
kell jegyesei legyenek, ámde ti, ragadozók*

4. per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state.
*aranyért és ezüstért csaljátok meg,
most helyes, hogy miattatok szólaljon meg a harsona,
mivel a harmadik bugyorban vagytok.*

7. Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sopra mezzo 'l fosso piomba.
*Már a következő sírnál voltunk,
felhágva a kőhíd azon részéig,
mely alatt éppen az árok közepe tátong.*

10. O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!
*Ó, legfelső bölcsesség, mily hatalmas a te tudományod,
mit az égben, földön s e rossz világban társz fel,
s mily igaz mód ítélkezik bennük érényed!*

13. Io vidi per le coste e per lo fondo
piena la pietra livida di fóri,
d'un largo tutti e ciascun era tondo.
*Láttam, hogy a falak mentén és szerte a mélyben
a szürkés-fekete kő nyílásokkal teli:
mind egyformán széles, és mindegyikük kerek volt.*

16. Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel SanGiovanni,
fatti per loco d'i battezzatori;
*Nem véltem sem kevésbé tágabbaknak, sem nagyobbaknak,
mint amelyek az én szép Szent Jánosomban
vannak keresztelő helyekként építve;*
19. l'un de li quali, ancor non è molt' anni,
rupp' io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn' omo sganni.
*egyiket, még nincs sok éve, én törtem össze
egy illetőért, ki benne fuldokolt: s legyen ez pecsét arra,
hogy ki-ki felocsúdjon megcsalatottságából.*
22. Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.
*Mindegyik üreg szájából egy-egy bűnös
lába és lábszára meredt ki, egészen a vastagáig,
míg többi részüket az üreg rejtette.*
25. Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
*Talpukat, mindkettőt tűz égette mindegyiküknek;
e miatt oly erővel fickándoztak köteléküket tépve,
hogy sodort kötél vagy fűzveesszőé sem állta volna.*
28. Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.
*Ahogy a láng az olajjal bevont dolgoknak
csak a felszíni burkán halad végig,
úgy haladt rajtuk is, a sarkuktól a lábuk ujjáig.*

31. «Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che li altri suoi consorti»,
diss' io, «e cui più roggia fiamma succia?».
*„Ki az illető, mesterem, ki ott emészti magát,
s jobban ficánkol, mint a többi sorstársa”,
mondtam, „és akinek talpát a láng vörösebbre szíttá?”*
34. Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti».
*S ő így felelt: „Ha azt akarod, hogy levigyelek
oda alá azon a parton, amely kevésbé meredek,
őle magától tudhatsz felőle és sérelmes vétkeiről”.*
37. E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si face».
*S én: „Amennyire néked tetszésedre van, annyira örvendek
én: te vagy az uram, és tudod, el nem térek
akaratodtól, de tudod azt is, amiről hallgatok”.*
40. Allora venimmo in su l'argine quarto;
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto.
*Ekkor a negyedik gátra léptünk;
gyöngébb kezünk felé fordultunk, s a bugyorban
leereszkedtünk annak átllyuggatott és keskeny aljára.*
43. Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca.
*Jó mesterem még oldalához szorítva tartott,
nem tett le, csak mikor a tört szikláig ért velem,
ahol az illető magát csámpáival siratta.*

46. «O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
 anima trista come pal commessa»,
 comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».
*„Ó, bárki légy is, kárhozott lélek, ki fejét a föld alatt tartva,
 mint földbeszúrt karó állsz”,
 kezdtem bele, „ha teheted, mukkanj meg!”*
49. Io stava come 'l frate che confessa
 lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
 richiama lui per che la morte cessa.
*Úgy álltam ott, mint a pap, gyónására várva
 az álnok gyilkosnak, ki, miután gödörbe állították,
 még egyszer szólítja őt, hogy a halált elkerülje.*
52. Ed el gridò: «Se' tu già costù ritto,
 se' tu già costù ritto, Bonifazio?
 Di parecchi anni mi mentù lo scritto.
*S az így kiáltott fel: „Te volnál már, aki itt állsz,
 te volnál már, aki itt állsz, Bonifác?
 Néhány évvel meghazudtolt engem az írás.*
55. Se' tu sù tosto di quell' aver sazio
 per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
 la bella donna, e poi di farne strazio?». *Te volnál, ki máris jóllakott a javaakkal,
 amelyekért nem féltél attól sem, hogy rászedd
 a szép hölgyet, s hogy aztán meggyötörd?”.*
58. Tal mi fec' io, quai son color che stanno,
 per non intender ciò ch'è lor risposto,
 quasi scornati, e risponder non sanno.
*Olyanná váltam én, amilyenné azok, kiket
 – mivel nem értik azt, mit nékik válaszoltak – már-már
 csúf zavar fog el, és felelni nem tudnak.*

61. Allor Virgilio disse: «Dilli tosto:
"Non son colui, non son colui che credi";
e io rispuosi come a me fu imposto.
*Ekkor Vergilius így szólt: „Mondd neki tüstént:
„Nem az vagyok, nem az vagyok, akinek hiszel’;
és én úgy is feleltem, ahogy elrendelte.*
64. Per che lo spirto tutti storse i piedi;
poi, sospirando e con voce di pianto,
mi disse: «Dunque che a me richiedi?
*Erre a lélek, ahogy csak tudott, lábával vonaglani kezdett;
majd felsóhajtva és a sírás hangján
így szólt hozzám: „Nos, mi az, amit tőlem kívánsz?*
67. Se di saper ch'i' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'i' fui vestito del gran manto;
*Ha már annyira fontos neked tudnod, ki vagyok,
hogy ezért befutottad e mély partot,
tudd meg, hogy én a nagy palástot viseltem;*
70. e veramente fui figliuol de l'orsa,
cupido sì per avanzar li orsatti,
che sù l'avere e qui me misi in borsa.
*és valójában a Medve fiacskája voltam,
igencsak sóvár, hogy bocsaim előre jussanak,
ezért fönn a pénzt, s itt magamat tettem tarsolyba.*
73. Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.
*A fejem alatt ott vannak alálökve
– kik a simóniában előttem jártak–,
e kő résein át a többiek, meglapultan.*

76. Là giù cascherò io altresì quando
verrà colui ch'i' credea che tu fossi,
allor ch'i' feci 'l sùbito dimando.

*Én magam is oda zuhanok alá, ha majd
eljön az illető, akinek téged hittelek, hogy vagy,
amikor feltettem sietős kérdésemet.*

79. Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi
e ch'i' son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:

*De már több időt töltöttem én el lábamat tűzzel égetve,
és állva így fejtetőmön,
mintsem ameddig az földbe bökve vörös lábbal lesz itt:*

82. ché dopo lui verrà di più laida opra,
di ver' ponente, un pastor senza legge,
tal che convien che lui e me ricuopra.

*mivel utána még ocsmányabb műveivel
napnyugatról jó egy pásztor, kinek a törvény semmi:
olyan illető, ki rászolgál, hogy őt s engem elfedjen.*

85. Nuovo Iasón sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge».

*Az új Jázon lesz az, akiről olvashatunk
a Makkabeusoknál; és amilyen nyájjas volt azzal
királya, olyan lesz ővele, ki a franciák trónján ül".*

88. Io non so s'i' mi fui qui troppo folle,
ch'i' pur rispuosi lui a questo metro:
«Deh, or mi dì: quanto tesoro volle

*Én nem tudom, nem voltam-e ekkor túlságosan őrült,
merthogy én is ily tónusban válaszoltam:
„Nos hát, mondd csak, mennyi kincset akart*

91. Nostro Signore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non "Viemmi retro".

a Mi Urunk Szent Pétertől, mielőtt

a kulcsokat még reá bízta volna?

Persze, hogy mit se kért, csak azt „Kövess engem!”

94. Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria.

Sem Péter, sem a többiek nem vettek el Mátyástól

aranyat vagy ezüstöt, amikor kisorsolták

annak helyére, aki bűnös lelkét elveszejtette.

97. Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

Ezért hát illik rád, hogy jól megbüntettek;

és őrizzed jól a csalárdul elorzott pénzt,

mely Károly ellen oly vakmerővé tett téged.

100. E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza de le somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta,

S ha nem volna előttem még az, ami tilt szólni,

a fenséges kulcsoknak tisztelete,

melyeket örömteli életedben kezdedben tartottál,

103. io userei parole ancor più gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

még súlyosabb szavakat használnék;

merthogy kapzsiságtok megszorítja a világot,

eltiporván a jókat és fölemelvén az aljasokat.

106. Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
*Rólatok, pásztorokról jegyezte meg az Evangélista,
amikor azt, ki a vizek fölött ül,
látta ő szajhászkodni a királyokkal;*
109. quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.
*azt, ki hét fejjel született,
és tíz szarva volt támaszul,
míg férjének tetszett ezen erénye.*
112. Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?
*Aranyból és ezüsből csináltak magatoknak istent;
s mi a különbség köztetek és a bálványimádók közt,
ha nem az, hogy ők egyet, míg ti százat imádtok?*
115. Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre!».
*Ó, jaj, Konstantin, mennyi rossznak volt anyja,
nem a te megtéréсед, hanem az adomány,
melyet tőled az első gazdag atya átvett!''.*
118. E mentr' io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l morderse,
forte spingava con ambo le piote.
*S mialatt én efféle hangokat kántáltam,
vagy a düh, vagy a lelkifurdalás volt, ami mardosta,
ő erőteljesen rúgkapált mindkét lábfejjével.*

121. I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta labbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.

*Igencsak hiszem, hogy vezéremnek tetszett,
hisz oly elégedett arccal követte-várta mindvégig,
igazul megformált szavaim csengését.*

124. Però con ambo le braccia mi prese;
e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.

*Eztán két karjába fogott;
s mikor egészen kebléhez emelt,
felhágott az úton, amelyen leereszkedett.*

127. Né si stancò d'avermi a sé distretto,
sì men portò sopra 'l colmo de l'arco
che dal quarto al quinto argine è tragetto.

*És nem is fáradt el, ahogy magához szorítva haladt,
olyannyira nem, hogy egész az ív csúcsára vitt fel,
hol a negyediktől az ötödik párkányig nyílik átjáró.*

130. Quivi soavemente spuose il carco,
soave per lo scoglio sconcio ed erto
che sarebbe a le capre duro varco.

*Itt gyöngéden letette terhét,
gyöngéden az alattomos és meredek sziklák miatt,
mely kecskéknak is kemény átkelő volna.*

133. Indi un altro vallon mi fu scoperto.

Innét egy másik mély völgyet fedeztem föl.

1-6. Simon mágus nevének említése a szamáriai lakók bibliai történetéhez kapcsolódik, akikhez a jeruzsálemi apostolok elküldik Pétert és Jánost, hogy azok, miután már meg voltak keresztelve az Úr Jézus nevére, megkapják tőlük a Szentlelket is. Amikor Simon látta,

hogy az apostolok kézzel közvetítik a Szentlelket, pénzt ajánlott fel nekik: „Adjatok nekem is olyan hatalmat - mondta -, hogy akire csak ráteszem a kezem, megkapja a Szentlelket”. Péter elutasította: „Vesszen el a pénzed veled együtt, mert azt hitted, hogy az Isten ajándékát pénzen meg lehet venni. Semmi részed benne, és semmi közöd hozzá, mert szíved nem tiszta az Isten előtt. Térj meg hát gonoszságodból, és kérd az Istent, hogy bocsássa meg szíved szándékát! Úgy látom, elöntött a keserű epe, és fogva tart a gonoszság” (Ap Csel. 8, 9-24). Simon követői alatt azok értendők tehát, akik az egyházi közhivatalok adásvételének, a tisztségek megszerzésének, a bűnbocsánat pénzzel való megvásárlásának vagy eladásának gyakorlatát űzték. (l: Szabadi 2004: 107)

- A harmadik sorban megfogalmazott és az Egyház vezetőire vonatkozó (*rapaci*) *ragadozók* kijelentése a nőstényfarkas csillapíthatatlan étvágyára utal (*Inf.* I. 49-51), amit majd a *Paradicsom* további két énekében mint a *lupo* (*Par.* IX. 132), azaz a nyáját marcangoló „pásztor”, illetve mint a *pásztornak öltözött ragadozó farkasok* (*in vesta di pastor lupi rapaci*) erősítenek meg az ismétlésnek mint jelentéstágító szemantikai rímnek köszönhetően (*Par.* XXVII. 55). Ez utóbbi az allegorikus *farkas-ragadozó-farkas mint pásztor* sor jelentéstartományát azáltal teszi befejezetté, hogy immár egyetlen összetett képbe sűríti össze e kép korábban „szétszórt” cserepeit, és e kép hitelességét az evangélium soraival (Mt 7, 15) pecsételi meg: *Óvakodjatok a hamis prófétáktól! Báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok.*

- Az elbeszélő a jegyes-szimbolikára, vagyis Krisztus és az Egyház és minden hívő szeretet-közösségen alapuló jegyességére (Mt 22,1-10; 25,1-13) utalva e jegyesség megcsalásaként (*avolterate*), illegitim összefonódásként (Momigliano 1974: 365) értékeli a simóniakusok tetteit, akik félredobják Isten természetfeletti szeretetének viszonzását és e hiány eszkatologikus következményeit. A Vőlegénnyel való végleges eszkatologikus együttlétet a menyegző képe jele-

níti meg (Mt 22, 4-9).

- Nyilvánvaló, hogy a pápák a szövegösszefüggés szerint magas hivatalukhoz nem Isten ajándékaként jutottak. S mint látható, Simon követőivé lettek, sőt elképzeléseinek kiteljesítőivé.

- A harsona, vagyis az írás mintegy profetikus előhírnöke és megerősítése az eljövendő utolsó ítélet trombitájának, a bibliai közlés igazának.

10-12. Amíg az előző tercina pusztán a helyet jelöli meg, ahonnan a látvány az Utazó elé tárul, a kifejtést az emléken érzett felháborodás szakítja meg, amely azonban Isten cselekedetének csodálatába ágyazva tűnik el és jelenik is meg egyúttal: Isten a túlvilági jutalmazással és büntetéssel helyrebillenti a földi lét diszharmóniáját. Az elbeszélő előre hozza ítéletét, s majd csak azt követően mondja el a történetet, amelyben a Biblia eszkatologikus üzenetének hitelességét látni viszont. A tercina forrásául az ótestamentumi *Példabeszédeknek* és a *Bölcsesség könyvének* egy-egy szöveghelye kínálkozik: „Az Úr bölcsességgel alkotta a földet, értelemmel tette az eget szilárdná (*Péld.* 3, 19)”, valamint „De mivel igazságos vagy, mindent igazságosan intézel (*Bölcs.* 12, 15)”.

- A negyedik, szintén az aposztrophé alakzatát öltő tercinában (*O Simon mago /.../ O somma sapienza*) az ének kezdősorának ismétlését láthatjuk. De csakis *formai*, külsődleges, és nem szemantikai értelemben vett ismétlésről van szó: valójában ez az aposztrophé az első ellenpontja. A tárgyhoz igazodó *magas* stílust nem csak a szóhasználat jelzi, hanem a versritmus is: a tizedik sorban például a *sapienza* (bölcesség) szó az egy szótagból a kiejtés révén kettőt alkotó *dierézis* által lassítja le a ritmust, s így még ünnepélyesebbé válik a megszólítás tónusa. A sor másik felében a *quantū è l'arte* (*mily hatalmas*) összetételben az *elízió* (hangkivetés) révén elő-

idézett hangsúlytorlódás miatt szinte *rímszerű egybehangzás* jön létre. Így a *mily hatalmas* jelentés nem csak Isten tudományának (művészetének) hatalmasságát jelenti, hanem a hatalom tudományára (művészetére) is kiterjed, minthogy a kijelentés egyidejű vizuális szemlélése és fennhangon olvasása között támadó feszültség e nyelvi összetétel révén is kifejezésre juttatja *Isten befoghatatlan hatalmasságát*.

13-18. Az elbeszélő továbbra is a várakoztatás fogásával él: a *pietra* (kő) szóval egyszerre sejtet és utal is a mágus történetében kulcsszerepet játszó Péterre, akit Krisztus az egész kereszténység fejévé tett: „Te, Péter, azaz kőszikla vagy, és én erre a kősziklára építem Egyházamat” (Mt 16, 18). A lyukak a sziklában mint a simóniákus pápák tetteinek nyomai a sziklára épített egyház alapjainak rombolási kísérletét szimbolizálják. S mint következmény utalnak Jézusra is, aki a szegletkő és az üdvösség egyedüli forrása kellett volna legyen számukra (Mt 21, 42; Mk 12, 10; Lk 20, 17.). Ezen üregek, melyet a földi életük során az Egyház alapjaiba vájtak bele, lesznek büntetésük helyeivé.

- Az elbeszélő az üregek nagyságát a nosztalgiával említett firenzei Szent János Keresztelő Kápolna kútjainak méretéhez hasonlítja. Ott részesült maga is a keresztsége szentségében, s ebben a kápolnában remélte költővé koronáztatni magát (*Par.* XXV. 8).

19-21. Az ének értelmezésében nagy bizonytalanságot okoz ez a tercina. Már az ún. szó szerint vett értelem is nehezen rekonstruálható. Több kérdés is vitatott ebben a tekintetben. Először is az, hogy a *loco d'i battezzatori* a keresztelő szertartást végző papok számára fenntartott helyet jelöli-e, ahogy a régi kommentátorok többsége (Guido da Pisa in Momigliano 1974: 383) és néhány közelmúltbeli véli, ami szerint a kutak arra szolgáltak volna, hogy a szertartást végző pap a keresztelendők nagy tömegétől védve végezhesse a szentség kiszolgáltatását (Rossetti 1827: 120) nagypén-

teken és pünkösdkor. Mások szerint ellenben (Vandelli 1987: 150; Varanini 1950: 439; Fallani 1964: 10) a szó valójában a keresztelő kutakra, a szertartás helyére utal. Ez első esetben a kútban nem lehetett víz, a másodikban szükségszerűen volt. Az első esetben nem látható be, hogy csak a kút szétzúzásával lehetett kiemelni onnan a gyermeket (a kút mérete miatt, ha az alámerítéses szertartási formát vesszük, csakis gyermekről lehetne szó), akit állítólag Antonio di Baldinaccio de' Cavicciulinak hívtak (Costa 1832: 86), és aki játszadozás közben beleesett volna az egyik ilyen kútba. Másfelől a márvány széttörése aligha mehetett volna oly könnyűszerrel. Mindenesetre az *annegava* ige jelentése ez esetben nem a vízben fuldoklás jelentésében áll, hanem egy olyan testhelyzetet jelöl, amelyben a test beszorítottsága a levegővétel nehézségével járt volna együtt.

- A magunk részéről azt véljük ésszerűbbnek, hogy a firenzei kápolnában, mint a pisaiban és a pistoiaiban is a nyolcszögletű keresztelő-medence kerülete mentén és abba süllyesztetten beépített és szenteltvízzel teli kutakról van szó, amelyekbe a gyermekeket kereszteléskor háromszor alámerítették. Ezt erősíti meg a pisai keresztelőkápolna múltját kutató történész-művészettörténész, Annarosa Garzelli, aki arra a megállapításra jutott a kutak funkcióját illetően, hogy a szenteltvizet azok nem közvetlenül tartalmazták, mivel belső falukat egy amfora bélelte ki. Ezekben állt a szenteltvíz. A kutak aljának és falának vizsgálata ugyanis igazolta, hogy az évszázadokon át folytatott keresztelő szertartások ellenére sem lehetett rajtuk kimutatni a mészlerakódások nyomait (Garzelli 2002: 7). Ez mindenesetre logikusabb magyarázat arra, hogy Dante inkább ezt az amforát, semmint a márványból készült kutat törte szét, aminek következtében a víz és a cserép a kút aljára folyt le, illetve került, s így módon, minthogy a víz felnyomta az amforát, a lábánál fogva ki lehetett emelni a fuldoklót, aki ezt megelőzően az amfora alján olyan pozícióba kerülhetett, hogy kézzel nem lehetett elérni. Ez

feltételezi, hogy az amfora hossza a keresztelőmedence magasságán túl, de annak az aljáig ért. Ezért mélységének, az alámerítéssel történő keresztelési szertartás miatt, jócskán meg kellett haladnia az egy métert.

- Fallani szerint Dante, hogy megmentse a gyermeket – s ezért a szöveg nem ad hírt sem az elbeszélő lelkifurdalásáról, sem mentegetőzéséről –, a kút felső márványlapját törte szét. De mivel sokféle hír járta be az eseményt, mindenkit tájékoztat efelől, hogy zárják le magukban e kérdést övező bizonytalanságot (Fallani 1964: 10).

- Tavoni megállapítása, amely szerint a keresztelőkutak Dante idejében valójában mozgatható amforák voltak, az ikonográfiai tanúbizonyságok alapján meggyőzőnek tetszik (Tavoni 1992: 486). S bár a kérdés a tényigazság szempontjából nem mellékes, a szövegértelmezés szempontjából (mármint, hogy a kutakat amforákkal „bélelték-e ki”) nem bír döntő erővel.

22-30. A bűnösök pozíciója, fejtetőre állításuk groteszk képe világosan jelzi a földi lét felé forduló és a földi kincsek iránt érzett étvágyukat és rejtőzködő képmutatásukat, a spirituális arc elvesztését. A *bocca* mint a kút *szája* majd azon árulók büntetésének formáját előlegezi meg, akik testük felső részével a Sátán szájában tűnnek el, miközben lábaikkal abból kilógva rúgkapálnak. Nos, a Sátán is fejjel lefelé zuhant alá az égből, s vájt magának üreget a Föld közép-pontjáig, vagyis pozitúrája hasonlatos a simóniákusokéhoz (vö Muresu: 2009: 81 és 90). Ugyanakkor ez utóbbiak helyzete csak *átmeneti*, minthogy később a mélybe zuhannak.

- Másfelől a simóniákus pápák pozitúrája felidézi azokat a román-kori reliefeket, amelyek Simon mágust a földre a fejjel lefelé zuhanó alakként ábrázolják.

- A *giunte*, vagyis a kötelék, meglátásunk szerint nem a boka vagy a térd ízületeire vonatkozik, hanem a tűzkarikára, illetve kör alakú sziklaüreg falára.

- Számos kutató felfigyelt arra, hogy összefüggés áll fenn a simoniákusok büntetésének formája és a kapzsiság bűnöseinek helyzete között (Pietrobono 1923: 81). Ami egyesíti őket, az a világi javak bekebelezésének csillapíthatatlan vágya. Ezt allegorikusan „földközeli állapotuk” jeleníti meg: amíg a simoniákusok már félig a föld (a szikla) fogságában raboskodnak, addig a pokol kapzsiságban vétkes bűnösei (*Pok.* VII. 26-27) a földig hajolva, kezükkel és mellkasukkal (minthogy hiányzott belőlük a szív kísértésnek ellenálló ereje) görgetnek maguk előtt hatalmas súlyokat, vagyis az életük során felhalmozott kincsek súlyát, hasonlóan a *Purgatórium* kapzsi lakosaihoz (*Purg.* XIX. 118-126), akik hason fekve, kezüknél és lábuknál megkötözve mozdulatlanul hevernek a földön, s nem tekinthetnek fölfelé, ahogyan a földi életükben sem tették. Ezen pozitívumából következik, hogy az Utazó minden esetben mélyen lehajolva férközhet csak közelükbe, hogy hangjukat hallhassa.

31-45. A kép groteszk voltát fokozza, hogy benne az elbeszélő egyelőre még csak a bűnös testét „szóllaltatja meg”, amely artikulátlanul is beszédes: a talpán módszeresen és körkörösön végigfutó láng „szavát” a *buccia*, *cruccia*, *succia* rímhármas közvetíti a hangszimbolika révén, amely a buborékot vető izzó olaj minduntalan felfelcsattanó hangjának realiztikus tapasztalatát idézi fel az olvasóban. Mindennek beszédességét a 45. sor képalakítása (*piangeva con la zanca*), vagyis a *magát csámpáival siratta* elbeszélői észrevétel is alá húzza. Ezenközben az elbeszélői attitűd is kitapintható e képben: abban a gúnyos ellenpontozottságban, amely a papság olajjal való felszentelésének, felkenésének aktusa és a felkentség szentségével történt visszaélés között a talpon körbefutó lángkoszorú jóvoltából feszül.

- A bűnös talpa azért pirosabb, mint a többi üreg lakóié, mivel vétke is, minthogy pápa, nagyobb súllyal esik latba. A láng akár a pápák skarlátvörös harisnyájára is utalhat (Guido da Pisa, in Muresu 2009: 87).

- *A te vagy az uram* kitétel Vergilius döntésének elsőbbségére utal, amelyhez a hős tartja magát, míg másfelől a két költő közötti viszonyt Vergilius féltő figyelmessége rajzolja ki, amely minduntalan feltűnik az ének alaptémája mellett.

- Az *a mano stanca* kifejezés a kevésbé fáradságos és ezért kevésbé meredek út választását jelentheti (Rossetti 1827: 122), avagy az ügyetlenebb, gyöngébb képességekkel megáldott kezét (Brezzi 1970: 168).

46-48. A jelenet groteszk voltát és az Utazónak a bűnöst illető nézőpontját nem egyszerűen csak a büntetés analóg formája közvetíti (III. Miklós pápa fejvel a kősziklába fúrva, lábát az égnek mutatva áll beszorítva az üregben, és nem láthat már többé semmit (D'Ovidio 1964: 365), éppen úgy, ahogy hivatását egykor fejtetőre állítva semmibe vette a példamutatás követelményét, és ahogy elvakította az arany fénye), hanem az Utazó kérdésében szereplő hasonlat is, amely a bűnös helyzetét *földbe szúrt karóként* írja le.

49-51. A kor szokása szerint a gyilkost fejvel lefelé egy gödörbe ásták, de ha az bevallotta a papnak megbízói nevét, esetlegesen megmenekülhetett a kivégzéstől. Az álnok jelentése így magába foglalja az árulóét is (I. Giacalone 2005: 385). Ez nagyon is valószínű, hiszen a pápa árulkodik majd az előtte lévőkre és az őt majd követő Bonifácra, valamint V. Kelemenre, bár nem a menekülés reményében, hanem mert az elkövetett bűn gyakorisága kisebbiteni látszik az adott vétek súlyát. Valójában csak a két szituáció lélektani közelségéről és a szerepek látszólagos hasonlóságáról van szó, mi-

közben a szereplők pozitúrája azonos.

- Eddig a pontig azt tapasztalhattuk, hogy a témakibontás ritmikájának, az elbeszélés struktúrájának sajátosságai azokkal a nyelvi-költői fogásokkal írhatók le, melyeknek célja összességükben az olvasói várakoztatás és ezzel együtt az érdeklődés és a feszültség fokozása, de amelyek egyúttal azt a benyomást keltik, *mintha e személyes emlék konkretizálása nehezebbre esne az elbeszélőnek*, mivel annak tárgyát olyan bűnök képezik, amelyek túlvilági tapasztalatainak és a világ aktuális állapotának tükrében lehangolók és tűrhetetlenek. Ezzel kapcsolatosan joggal jegyzi meg Chiesa: az első találkozásig voltaképpen csak az ötvenegyedik sor után „jutunk el”, ám a bűnös kilétének homálya még korántsem oszlik el, s még a neve sem hangzik el az énekben. Az elbeszélés lassítására, folytonos megakasztására a első két aposztrophén és a tárgy közhírré tételén túl még számos mozzanat szolgál: a néptelen táj és e táj jellegzetességének összehasonlítása a keresztelő kápolna kútjaival; a szövegbe beilleszkedni nem látszó problematikus tercina (19-21); az immár benépesített sziklaüregekben arcukat elrejtő bűnösök látványának leírása, amely életre hívja a Vergilius és az Utazó közötti, használható információt nem tartalmazó dialógust; hősünk kimondatlan kérése Vergiliustól és az a pozitúra, amelyet hasonlóképpen a gyilkost gyóntató pap képe világít meg (Chiesa 2008: 146-147).

52-57. III. Miklós elképedést kifejező felkiáltása vélt tévedésének tudható be, mivel a jövő ismeretének birtokában három évvel későbbre, 1303-ra várja Bonifác pápa érkezését. Mindezt a *te volnál már, aki itt állsz* kifejezés megismétlése nyomatékosítja. De meglepődése ellenére sem mulasztja el III. Miklós pápa, hogy az *itt állsz (ritto)* kitétellet kifejezésre ne juttassa szarkazmusát, minthogy az őt követő Bonifác maga is fejjel lefelé kerül majd az üregbe, hogy aztán fejével a mélybe lökje az előtte lévő bűnöst. Vagyis a *cövekként állni* pontosan a fordítottja annak a pozitúrának, amelyet majd

Bonifác kénytelen lesz felvenni. A *fitto* szó azonban még további két jelentést is aktivizál: az első, amely szerint az valamilyen anyagnak a *színét* jelenti, míg Bonifác testhelyzetére nézve csak a *fonákjáról* lehet szó. A második szerint valamiféle *támasztékot* (lécet, karót stb.) jelölhet, s e tekintetben valóban támasztéka lesz egykoron Miklós rúgkapáló lábainak, még ha csak egy pillanatra is, mivel éppenséggel *az alálökés eszközeként* szolgál majd, vagyis a szó „támaszték” jelentése éppen ellentétébe vált át. Azzal, hogy az elbeszélő a saját szava (*fitto*, mint karóként földbe szúrt ember – melyben a karó kihegyezett vége az ember fejének, vagyis a gondolkodásnak feleltethető meg) és a pápa kifejezése (*ritto*, mint szálfegyenesen álló ember között) rímviszonyt teremt, egyfelől osztozik Miklós Bonifácot érintő szarkazmusában, másfelől azáltal, hogy e két szót a *scritto*-val (a jövendő könyvével) is rímviszonyba hozza, jelzi, hogy Miklóst nem csapta be az írás: Bonifác, aki a szereplő Dante utazása idején (1300) még élt, a fikció szerint Miklós helyébe lép majd.

- Felvetődik ezen a ponton még egy kérdés, amelyre a dantisztika – legalább is részleges ismereteink szerint – nem tér ki. Jelesül az, hogy III. Miklós tévedése miért következhetett be? Hiszen a pokol lakói jól ismerik nem csak a halandók földi jövőjét, hanem eljövendő helyüket is a túlvilágon. Ám a szereplő Dante eljövendő látogatásáról fogalmuk sincs. Meglátásom szerint a szöveg ezzel Dante utazásának *teljességgel különleges* és az égi kegyelem által jóváhagyott és kívánt útját hangsúlyozza, mely út csak a *prófétát*, a kiválasztottat illetheti meg, és amelynek morális célja az, hogy a gyakorlatban, az *írás* révén erősítse meg Istennek már csakis a földi halandókra, a pápaság és a császárság eredeti feladataira vonatkozó rendelkezéseit.

- III. Miklós Bonifácot illető szemrehányásai bár jogosak, de a beszélő személye folytán akaratlan önjellemzéssé is válnak, minthogy éppen ő volt az, aki Bonifácnak „mintát” kínált, s így

szájából az ítélet képmutató álnokságként is hat.

- Értelmüket tekintve Miklós szavai az első két tercina témájának költői ismétlései a szövegben. Visszatér Isten Egyházának, a szép hölgynek a megcsalása és meggyötrése a pápa (a vőlegény) világi bírványa miatt: A *sazio* szó (55.) „jóllakottság” jelentése a szövegösszefüggésben ironikus, minthogy Bonifác halálára mint arra az egyedül lehetséges okra utal, amely képes lett volna véget vetni a pápa csillapíthatatlan éhségének. Továbbá a *sazio* rímviszonyt alkot a *strazio*-val, a vadállati farkas-kegyetlenséggel, a gyötréssel és kínnal. Ez egyben konkrét utalás is Bonifác azon művére, mely szerint álnok érvekkel hagyatta volna jóvá Celesztin pápa lemondását (*Pok.* III. 59-60; *Pok.* XXVII. 104-105). Másfelől ebben a passzusban a jegyeszimbolika megfordításával is szemben találjuk magunkat: az Egyház mint menyasszony vőlegénye Krisztus, és nem a pápa, aki mint az Egyház feje és annak része önmaga romlottságával az Egyház egészét az erkölcsi züllés útjára tereli. Péter, mint a Krisztus után vágyakozó és őt váró romlatlanság Egyházának (a szép hölgynek) a megalapítója a Dante korabeli pápák elszajhásodott egyházának ellenpontjává és egyszersmind az ének örökös vonatkozási pontjává válik.

58-63. A Dante-hős megrökönyödése és átmeneti némasága nem pusztán annak tudható be, hogy őt a bűnös másnak véli (Bonifácnak), hanem annak a vádnak és szarkasztikus tónusnak is, amellyel őt illetik. Nem dönthető el, hogy az 55-57-es tercinában közölt képes beszédből az Utazó következtetni tud-e Bonifác pápára, vagy sem. Igen esetén, megnémulása ennek is betudható volna. Az Utazóban keletkezett feszültséget Vergilius tanácsa azáltal is fokozza, hogy Miklós ismétléssel nyomatékosított kérdésére Dantének is szóisméltéses választ ajánl (*Nem az vagyok, nem az vagyok...*), ami a figyelmet a helyzet komikumára hívja fel, de egyúttal jelzi, hogy Vergilius jót mulat e szituáción és Miklós pápa helyzetén is.

64-66. III. Miklós első reakciójának groteszk komikumát a fejtetőre állított bűnös toporzékolásának képe és a tehetetlenségre utaló sírós hang közvetíti. A testbeszéd groteszk képe mögött Pál azon megjegyzését gyaníthatjuk, amely a test (a világ) és nem a lélek szerint élőkre vonatkozik.

67-87. Hét tercina öleli fel III. Miklós önfeltáró elbeszélését és jövődöléseit. A kárhozott lélek nem más, mint Giovanni Gaetano Orsini, aki III. Miklós néven 1277 november 25-én került a pápai trónra, és egészen 1280-ig maradt ott. Ő volt az első pápa, akinek udvarában nyíltan folyt a hivatalok adásvétele, s aki családtagjait a bíborosi székekbe ültette. Családi neve: Orsini, amely az *orso* (medve) szóból származik, és mint alább maga utal rá (70-71), leszármazottaival oly előrelátó gondoskodással bánt, mint a medve a bocsáival (Szabadi 2004: 107). Ugyanakkor a stílus és a szóhasználat, ami teljességgel inadekvát egy pápa tisztségével és az általa elkövetett bűnökkel, valamint a szójátékszerűségbe oltott bűnvalomlás (*fönn a pénzt, itt lenn magamat tettem tarsolyba*, azaz üregbe, zsákba), amely híján van mindenféle lelkifurdalásnak, egy elvete-mült és kisszerű ember alakját rajzolják ki.

- Valamennyi bűnöst az őt követő pápa löki és szorítja majd be a szikla réseibe, hogy aztán a mélybe zuhanjanak. Szimbolikus értelemben az Egyházon mint a krisztusi kősziklán általuk ütött sebekből nyíló mélység válik majd temetőjükké. A dantei kép előzménye feltehetően San Pier Damianinak Hildebrand arezzói prédikációjára tett utalása: eszerint egy szent szerzetes, aki meglátogathatta a poklot, ott egy simoniákus német gróffal találkozott, aki, miután a metzi templomhoz tartozó földet kisajátította, a pokol tüzének ölelésében egy létra fokán szenved, melyről egy-egy fokkal minduntalan kénytelen alábbszállni, minthogy rokonai – akik nem szolgáltatták vissza a földet – ugyanide kerülnek, és őt fokról-fokra lejjebb taszítják (Brezzi 1970: 166.; Fallani 1964: 9).

- Ugyanakkor, mint erre Rossetti is rámutatott, a büntetés ezen módja Danténál teljességgel szokatlan módon *átmeneti jellegű* (Rossetti 1827: 130). Meglátásom szerint a mélyben eltűnő, s ezért láthatatlan bűnösökről Dante nem adhatott volna képet, ahogy az eretnekekkel sem beszélhetett volna (*Pok.* X. ének), ha már sírjaikra rázuhant volna a fedőlap. Vélhetően a szituációteremtés kényszere is szülte ezt a megoldást, amelynek azonban következményei vannak a szövegértelmezésre nézve: vajon nem kerülnek-e az árulók ott lenni a mélyben, Júdás közelébe? Bár annak bűne súlyosabb, hiszen Jézust a maga hasznára és önféltésből *közvetlenül* árulta el, míg itt az árulás némi közvetettséggel bír: a pápák Krisztus művét árulták el.

- A 22-24-es tercinában az *egészen a vastagáig (infino al grosso)* jelentését – melyen a kritika hol a vádlit, hol a combot érti – talán az alálökés aktusának *szükségessége* világíthatja meg. Mi Chiesa értelmezéséhez csatlakozunk, aki, kivételként, a vastagán a bűnös ülepét érti (Chiesa 2008: 146). Itt arra az empirikus tapasztalatra hivatkozhatunk – s tudjuk, hogy mennyire lényeges Dante számára a „szó szerinti” jelentés megléte az allegorikus mellett – hogy az alálökésre mint erőfeszítésre feltehetően azért van szükség, mert a bűnös teste a kútban elakadt (máskülönben alázuhanna magától is a mélybe). S a test nyilvánvalóan legterebélyesebb pontján, *a széles csípőnél*, vagy a *fenekénél* akadt fenn. Megfontolandó továbbá, hogy a *grosso* konkrétan egy firenzei ezüstpénzre és általában is a pénzre mint fizetési *eszközre* utal, melyre a világi hatalomhoz a pápáknak és az Egyháznak nélkülözhetetlen szüksége volt. Efelől tekintve a bűnös pápák mind *konkrét, mind átvitt értelemben emiatt akadtak fenn* az isteni igazságszolgáltatás rostáján. Domenico Cavalcának, Dante kortársának a *Vite dei Santi Padri (A Szent Atyák életéről)* újlatin átírásában „Júdás harminc *grosso*ért adta el őt” mondatra hivatkozhatunk. Másfelől a *grosso* jelentéslehetőségei közé tartozik a duzzanat, a test felhólyagzása (*bubbone*), valamiféle fertőzés és betegség szimptomájának jelentése. Alátámasztásul akár a bubopestisé is. Elvont érte-

lemben pedig a világot és lelkeket megrontó morális *járványos* fertőzés jelentését aktivizálja (amint a lepra is *a lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének* jelentésében funkcionál majd a XXVII. ének egyik sokat emlegetett figurájában, aki nem is más, mint éppen Bonifác pápa). Bár a Battaglia-féle szótár a konkrét Dante-képet vádliként fordítja le, a *grosso* általa hozott többi jelentés-lehetősége a fenti értelmezést is lehetővé teszi (Battaglia 1972: 72-73).

- A simóniában méginkább bűnös pápa V. Kelemen, világi nevén Bertrand de Got bíboros lesz, akit Szép Fülöp francia király nyomására választottak meg 1305-ben, és akiről Dante a *Paradicsom* számos énekében (*Par.* XVII. 82; XXVII. 58; XXX. 142) mély megvetéssel nyilatkozik. Kelemen méltatlan engedményeket tett a francia királynak: beleegyezett a Szentszék áthelyezésébe Rómából Avignonba, a Templomosokat megkínóztatta, vagyonukat elkoboztatta, a rendet elnyomta (Vandelli 1987: 154). Miklós Jázonra való utalása a Makkabeusok II. könyvét idézi fel (IV. 7-26) és állítja párhuzamba V. Kelemennel: Jázon „törvénytelen eszközökkel szerezte meg magának a főpapi tisztséget”. Háromszázhatvan ezüst talentummal vesztegette meg Antiochusz királyt, törvényellenes szokásokat vezetett be, elhanyagolta az oltár szolgálatát, romlott életvitelt folytatott. Amilyen elnéző volt vele Antiochusz, olyannyira volt (lesz) elnéző Szép Fülöp is V. Kelemennel.

- V. Kelemen és Szép Fülöp kapcsolata arra mutat rá, hogy az egyház univerzalisztikus ambíciója nem életképes. A másik, nemzetek feletti tekintélyre igényt tartó intézménynek, a császárságnak a válságát az európai új államkezdemények és az észak-közép itáliai városállamok, valamint a Nápolyi Királyság ellenállása jelzi, amelyek kudarcra kárhoztatták VII. Henrik 1310 és 1313 között tett restaurációs lépéseit (vö. Muresu 1996: 180-181), mely tény keserűséggel töltötte el Dantét.

88-96. Az Utazó Miklós elbeszélésének terjedelmét meghaladva, jóval hosszabban, szövegszerűen, 11 tercínában reagál. Ez a terjedelem már önmagában is jelzi, hogy mennyi intellektuális és érzelmi indulatot váltott ki belőle a pápa beszéde és e beszéd egész stílusa. A válasz előtt a narrátor morfondírozva teszi fel önmagának, s egyúttal az olvasónak is a kérdést: hogy nem volt-e esetleg túlságosan is örült (*folle*) válaszadásának tárgyában és tónusában (a *folle* jelző, amelyet majd Ulixes fog használni saját utazására nézve, itt is a *mértéket meghaladó* jelentéssel bír). Az a mód, ahogy Dante válaszol, szintén a biblikus nyelv használatára jellemző: ám amíg Miklós beszédének csúfondáros stílusa és a bibliai hivatkozás az össze nem egyeztethetőség feszültségét kelti, addig Dantée szinte súlyos, ítélkező és szemrehányó kifakadás, amely a *Máté evangéliuma* és az *Apostolok Cselekedetei* kijelentéseire épül: „Neked adom a mennyek országa kulcsait.” (Mt. 16, 19) és „Gyertek, kövessetek, s én emberek halászává teszek benneteket (Mt. 4, 19)”, valamint „Kijelöltek hát kettőt, Józsefet, akit Barszabbásznak vagy más néven Jusztusznak is hívtak és Mátyást. Majd imádkoztak: ‘Uram, ki belelátsz mindenkinek a szívébe, mutasd meg, e kettő közül kire esik választásod, hogy átvegye az apostoli szolgálatban azt a helyet, amelyet Júdás hűtlenül elhagyott, hogy az őt megillető helyre jusson’. Ezután sorsot vetettek. A sors Mátyásra esett, így a tizenegy apostolhoz sorolták (Ap Csel 1, 13-26).”

- Az ironia vagy csúfondárosság a *helyzet ironikus* voltából fakad: Dante más passzusokat vesz elő a *Bibliából*, s ő az, aki a pápát annak teológiai és bibliai ismereteiről faggatja. E mozzanat, vagyis a *szerepek felcserélése* maga is „feje tetejére állított helyzetet” illusztrál. Ugyanakkor a faggatás látszólagos, mert a kérdések valójában az Utazó állításai, megválaszolt kérdések, vagyis ismét sajátos *fejtetőre állítással* találjuk magunkat szemben, de már nem a szereplők, hanem a közlendő lényegének *nyelvi formáját* illetően.

- A 89. sorban használt a *questo metro* „a beszédemet ekképpen ütemeztem” jelentésére tesz szert, amely a vers- és a zenei mértékre, ritmusra utalva a beszéd retorikai felépítését és sajátos hangnemét is magába foglalja. Ugyanakkor visszhangzik benne a kapzsis által használt beszédmód, amelyet az elbeszélő az *ontoso metro* (Pok. VII. 33.), vagyis a gyalázkodó, megszegényítő és csúfondáros jelzővel illetett.

- A 95. sorban visszatér ismét az aranyra és ezüstre utalás, mely a 4. sorban bukkant fel először, s harmadszor a 112. sorban mint az Egyházat birtokba vevő és romlásba döntő világi hatalmi vágy tűnik fel.

- A Júdásnak az őt megillető helyre kerülése (l. bibliai passzust), valamint a 96. sor utalása Júdásra (melyre a 97. sorban Miklós pokolbéli helyének kiérdemeltségére vonatkozó dantei megjegyzés következik) nyilvánvaló kapcsolatot teremt Júdás és III. Miklós bűne között. A kapocs Krisztus elárulásában köti őket össze. Nemcsak Vergilius hagyja jóvá a Dante-hős szavait, hanem az elbeszélő még Beatricével is jóváhagyatja a simoniákus pápák büntetésének *kiérdemeltségét*, amint arra Beatrice a *per merto* (*érdeme szerint*) kitévelt alkalmazza (Par. XXX. 147).

98-99. „Történelmileg nem bizonyítható, de feltételezhető Dante vádja, hogy III. Miklós pénzt fogadott el azért, hogy I. Károlyt (Anjou) a szicíliai királyságból kibuktassa” (Szabadi 2004: 108). Ám lehetséges az is, hogy ezt az egyházi tized kisajátításával kísérelte meg, s az is, hogy a pénzt magáncéljaira fordította. III. Miklós célja az volt, hogy Károly (aki Nápoly királya, Róma szenátora, Toscana vikáriusa és a piemontei földek feudális birtokosa volt) dominanciáját, a Szentszék köré „font” gyűrűjét megtörje, ezért a kis államok és hercegségek élére saját rokonait helyezte. Különösen fontos volt számára Toscana, s hogy Károly ne maradjon annak vikáriusa,

Latino kardinálist pápai legátusként Firenzébe küldte, akinek a polgárok végső soron kezébe adták a város státútumait. Dante joggal látta ebben Firenze függetlenségének elvesztését, s Miklós iránt érzett haragjának minden bizonnyal ez is táplálója volt. Ugyanígy lázad majd később Bonifác ellen is, mivel az a fekete guelfek támogatását elnyerve, a helyi érdekeket a Szentszék politikai céljai alá rendelte (vö. Brezzi 1970: 170-173).

100-105. A súlyosabb szavaktól *eltekintés* nem a konkrét és bűnös pápának szól, hanem annak az intézménynek, melynek alapja Jézus a maga tetteivel és szavaival, valamint feltámadása által az embernek adott bizonyosság.

106-114. Az éneket nyitó tercina gondolati megisméklésével állunk szemben, mely szerint a pápák ragadozó természete miatt a kapzsóság és a *simonia* szinonimákká válnak.

- Mindezt tovább nyomatékosítja a 106-114 sort kitöltő három tercina, amely a *Jelenések Könyvére* (17, 1-6) támaszkodik: „Akkor a hét csészt tartó hét angyal közül az egyik odalépett hozzám és hívott: 'Gyere, megmutatom neked a nagy kéjű ítéletét, aki a nagy vizek fölött ül. Vele bujálkodtak a föld királyai, és a föld lakói megrészegültek kéje borától'. Lélekben elvitt a pusztába. Ott láttam egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkal, s hét feje és tíz szarva volt. /.../ Homlokára egy titokzatos név volt írva: 'A nagy Babilon, a föld utálatra méltó kicsapongóinak anyja'". Mint az egyik interpretátor írja: „Az angyal Rómát mint nagy kéjűt mutatja be. Amint Róma, illetve Babilon szemben áll a mennyei Jeruzsálemmel, úgy ez a kéjű is szemben áll a csillagkoronás nővel. Róma istentelenségével, bálványimádásával, császárkultuszával vétkezik, a Szentírás nyelvén: paráználkodik. Ez az asszony a meghódított népekre, a nagy vizekre alapítja hatalmát...” A skarlátvörös állat a „pompát jelképezi”, míg a neve a prostituált

nők homlokára írott nevére utal. „A titok azt akarja jelezni, hogy nem a valódi Babilonról van szó, amely ekkor már romokban hevert /.../. A vadállat hét feje Róma hét dombja, valamint hét császára, avagy a világ végén uralkodó hét császár volna. A tíz szarv a Rómát segítő, keresztényüldöző királyok volnának, akik később Róma ellen fordulnak (Rózsa: 2008: 1791-1792). Danténál ez a kép a keresztény Rómával, a megromlott Egyházzal azonosítódik. Az Egyház hét feje a hét szentséget, a tíz szarv a parancsolatokat és az alapját jelentette mindaddig, amíg az hűség volt hozzájuk és élén éretnyes pápák álltak.

- Amikor az elbeszélő korának keresztény Egyházát a prostituált pogány Rómával állítja párhuzamba, a hasonlat alapját az képezheti csak, hogy az első jelzőjét megfosztja jelentésétől, ellentétébe fordítja át, mondhatni, a feje tetejére állítja.

- 111. *A míg férjének tetszett ezen erénye* megállapítás visszaviszi az olvasót a Pokol XVI. énekének 67. sorához, utalván arra az időszakra, amikor Lombardiában *bátor szív és antik jellem* uralkodott, mindaddig, amíg II. Frigyes és a pápák között meg nem indult a küzdelem, amely a két hatalom felségvizeinek összekeveredéséhez vezetett, ahogy erre Marco Lombardo is utal (*Purg.* 115-129).

- Az elbeszélő (112-114) korának egyházfőit az aranyborjút készítő és imádó zsidókkal is párhuzamba állítja, utalva Ozeás (13, 2) szavaira: „öntött szobrot készítenek maguknak ezüstjükből a bálványok mintájára”, valamint „ezüstjükből, aranyukból bálványokat csináltattak maguknak”, melyeket imádvá nem Isten műve áll szeretetük középpontjában (8, 4).

115-117. Lorenzo Valla a XV. században bizonyította az adománylevél hitelességének hiányát, ám azt Dante a maga korában nem vonta kétségbe.

118-120. A *cantava cotai note* (efféle szavakat kántáltam) önreflexiós mozzanata mintegy megerősítő ismétlése a *questo metro*, vagyis az elbeszélés tónusára és kontrapunktikus „zenei” felépítésére tett korábbi, ironikus felhangtól sem mentes utalásnak. III. Miklós reakciója az Utazó dörgedelmeire kimerül némaságában és komikusan izgó-mozgó lábfejének játékában, s ez minden bizonnyal kétségbeesett tehetetlenségének képi megfelelője. Vagyis a leírás, Renuccival szólva, nem mentes a gunyoros iróniától és szarkazmustól (Renucci 1963: 178). De mindezt talán nem annyira a familiáris nyelvhasználat, mintsem az a nyelvi játék váltja ki, hogy a *springare* ige „rugdal” jelentése mögött még érződik a szó korábbi jelentése, az „ugrál” ill. „szökdel” (*saltare*) is, mely szerint az elbeszélő „éneke” lesz az, ami „tánkra” kényszeríti a vonakodó bűnöst.

121-123. A 88. sorban a pápához intézett beszédével kapcsolatos kétségeire (vajon nem volt-e mértéket meghaladó?) Vergilius elégedett arckifejezése a válasz.

- Az eddigiek tükrében némi magyarázat kínálkozhat arra nézvést, hogy miért helyezhette Dante Gioacchino da Fiore (Fiorei Joachim) apátot a Paradicsomba (*Par.* XII. 140). A Joachim által felélesztett kiliazmus eszméjét (Krisztus és az igazak ezeréves uralmának várásának gondolatát) az a vágy éltette, hogy az Egyház a szegénységben megújul, és egy szent pápa eljövételére kerül sor. Az Atya (Ószövetség idejét), a Fiú, Jézus Krisztus újszövetségi (péteri) országa mint az előtörténet folytatása követi, amelyet a Szentlélek (jánosi) országa teljesít be, és amelynek kezdetét Joachim az 1260-as esztendőre teszi, amikortól – három évnyi megpróbáltatásokat követően – a *Hegyi beszéd* tanításából táplálkozó, életvitelükben szegény „lelki” emberek „lelki” egyháza fog uralkodni. Joachim összekapcsolja tehát a Szentlélek-teológiát és az eszkatológiát, minthogy az egyház és a világ a Szentlélek által alakul majd át. Ugyanakkor ezen összekapcsolás paradox volta abban ragadható meg, hogy amíg

egyfelől a keresztényi tökéletesség történelmi és valóságos jövőként tétéleződik, másfelől semmivé lesz ez a Harmadik Kor is, hogy aztán romolhatatlan teljességként az Utolsó Ítélet után tárulkozhasson fel (ld. Nocke 1997: 413-415; Eliade 1996: 93-94). Dante, aki meggyőződhetett Joachim jövődőlésének vagy elméletének téves voltáról, a szegénységben megújuló és a Szentlélek által vezetett Egyház gondolatában és egy szent pápa nélkülözhetetlenségében feltétlenül osztozott vele, míg ő maga a keresztény ember történelmi jövőjének igazgatását az Isten által kívánt császárság feladatának tekintette. Ha a *Hegyi beszédet* mint az üdvözülés törvényét tekintjük, mely a teljességgel önátadó szeretettel közelíthető csak meg, akkor „ez a szeretet Isten pneumájában lehetséges az ember számára” (Rahner-Vorgrimler 1980: 254), vagyis a Szentlélek meg-megújuló ajándéka-ként. Joachim jelzett gondolatai, valamint a ferencesek spirituális szárnyának innen is eredő felfogása és gyakorlata nem maradtak háttástanok Dante elgondolásaira nézve (Muresu 1996: 220; Barański 2000: 260). A szegénységben megújuló Egyház gondolatát erősíti meg Dante a *Szegénységgel* házasságra lépő (*Par.* XI. 73-75) Szent Ferencet illető dicsérete.

124-133. A záró és leíró tercinek ismét visszakanyarodnak a melléktemához, Vergilius és az Utazó kapcsolatához, amelyben a latin költő féltő gondosságát a tanítvány szereplése iránti elismerés kifejeződéseként értelmezhetjük.

IRODALOM

- Barański Zygmunt G. Barański, *Canto XIX* (Lectura Dantis Turicensis), Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Battaglia Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1972, vol. VII. (GRAV-ING).
- Brezzi Paolo Brezzi, *Il canto XIX. dell'Inferno*, Nuove letture dantesche, Le Monnier, Firenze, 1970.
- Borsellino Nino Borsellino, *Al fuoco della controversia (Inferno XIX)*, Dante, 2., IEPI, Pisa-Róma, 2005.
- Buti Francesco Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Pisa, 1858.
- Chiesa Paolo Chiesa, *Il comico e il politico (Canti XVIII-XIX-XX)*, Esperimenti danteschi (*Inferno* 2008), (szerk. Simone Invernizzi), Marietti, 2008.
- Costa Paolo Costa, *Dante Alighieri, La Divina commedia, I. kötet* (kommentár), Stamperia di San Tommaso D'Aquino, Bologna, 1832.
- D'Ovidio F. D'Ovidio, *Il canto XIX dell'Inferno*, Letture dantesche (szerk: G. Getto), Firenze, 1964.
- Eliade Mircea Eliade, *Vallási hiedelmek és eszmék története III., Osiris*, Budapest, 1996.
- Fallani Giovanni Fallani, *Il canto XIX dell'Inferno* (Lectura Dantis Romana), S.E.I., Torino, 1964.
- Garzelli Annarosa Garzelli, *Il fonte del Battistero di Pisa*, Pacini, Pisa, 2002, in *Le ultime scoperte sul Battistero di Pisa*, in Tirreno Pisa, (r. p.), 2002. november 12., 7.
- Giacalone Giuseppe Giacalone, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Genette Gerard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus*, in *Az irodalom elméletei I.*, (szerk. Thomka Beáta), Jelenkor-JPTE., Pécs, 1996, 83-91.
- Gilson Étienne Gilson, *Filozófia Az egyeduralomban* (ford. Hajnóczy Kristóf), in *Dante a középkorban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Gorni Guglielmo Gorni, *Cifre profetiche*, in *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*. Il Mulino, Bologna, 1990.

- Muresu Gabriele Muresu, *Sulla pena dei simoniaci*, L'Alighieri, 33. szám, Ravenna, 2009.
- Muresu 1996 Gabriele Muresu, *I ladri di Malebolgie (saggi di semantica dantesca)*, Bulzoni, Roma, 1996.
- Momigliano Attilio Momigliano, *La Divina Commedia* (kommentár), Sansoni, Firenze, 1974.
- Nocke Franz-Josef Nocke, *Általános szentségtan*, in Hilberath – Müller – Nocke – Sattler – Werbick – Wiedenhofer, *A dogmatika kézikönyve II.*, Vigilia, Budapest, 1977.
- Pietrobono Luigi Pietrobono, *Dal centro al cerchio*, Società Editrice Internazionale, Catani-Milano- Parma, 1923.
- Rahner- Vorgrimler Karl Rahner – Herbert Vorgrimler, *Teológiai kishoztár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Renucci Paul Renucci, *Le Chant XIX de L'Enfer*, Marzorati (szerk. Vittorio Vettori), Milano, 1963.
- Rózsa Rózsa, Huba (szerk.), *Jegyzetek in Biblia*, Szent István Társulat, Budapest, 2008.
- Rossetti Gabriele Rossetti, *Dante Alighieri, Divina Commedia*, II. kötet (elemző kommentár), John Murray, London, 1827.
- Sanguineti Edoardo Sanguineti, *Il canto XVIII dell'inferno. Nuove letture dantesche*, C. D. R.: Casa di Dante in Roma, Le Monnier, Firenze, 1970.
- Schütz Christian Schütz, *A keresztény szellemiség lexikona*, Szent István Társulat, Budapest, 1988.
- Tavoni Mirko Tavoni, *Effrazione battesimale tra i simoniaci* («If» XIX 13-21), in *Rivista di letteratura italiana*, X, n.3 (1992).
- Vandelli Giuseppe Vandelli (komm.) in *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- Varanini Giorgio Varanini, *Un discusso passo dantesco*, Giornale storico della Letteratura Italiana, CXXVII., 1950.
- Zelfass Rolf Zelfass, in Christian Schütz, *A keresztény szellemiség lexikona*, Szent István Társulat, Budapest, 1988.

Il XIX Canto dell'Inferno (analisi, parafrasi, commento)

Dopo aver definito la tematica fondamentale del Canto e aver messo in risalto l'intertestualità evidentemente legata alla Sacra Scrittura, l'autore concentra la sua attenzione sull'organizzazione ritmico-linguistica del testo, come fattore significativo dell'attitudine narrativa, dimostrando al tempo stesso che la sfera di significati di questo Canto, anche a causa dell'importanza dei temi trattati, può essere colta come una delle fonti ispiratrici della *Commedia* stessa. Mediante un evidente accenno al carattere specifico dell'apertura, l'autore esamina sia il ruolo dell'*apostrofe* nel ritmo narrativo, che quello delle rime, in grado di predeterminare, per mezzo dell'ampliamento graduale del senso, lo scioglimento del filo della narrazione. Nell'interpretare il senso letterale della terzina enigmatica che appare un'unità estranea al corpus testuale del Canto, l'analisi parte dal senso eventualmente allegorico e trova una connessione organica della terzina con il tema fondamentale, utilizzando la relazione dei verbi – come ad esempio il rapporto tra *avolterare* e *sgannare* – per poi arrivare a cogliere il senso dell'episodio citato da Dante relativamente alla nota *anfora rotta* sia come avvertimento indirizzato alla Chiesa e ai fedeli, caduti in errore per quel che riguarda l'interpretazione del suo giusto funzionamento, sia come un atto consapevolmente assunto dall'io. La riflessione di base del saggio è costituita dalla connessione "contrappuntistica" del Battesimo e dello Spirito Santo con il peccato di simonia.

Retorizáltság és metamorfózis a *Pokol XIII. énekében*

Bevezetés

A dantei pokol hetedik körében vagyunk, ahol az erőszakosok bűnhődnek. Az erőszakosok köre három gyűrűre oszlik: az elsőben található a Phlegeton, a forrongó vérfolyó (XII. ének), amelyen Nessus, a mitológiai kentaur viszi át költőinket: tőle búcsúzik az ének első sora. A hetedik kör második gyűrűjét mutatja be a *Pokol XIII.*, az öngyilkosok és tékozlók (tehát az önmaguk, illetve a vagyonuk ellen erőszakosan cselekvők) éneke, amely egy emberidegen, sötét lombú erdőben játszódik. Ebben a zord erdőben mérges tüskéket termő göcsörtös-csavart fákat találunk, melyeken a női arcú, ám ragadozó madár-testű Hárpiák fészkelnek, akik a vergiliusi történet szerint Aeneas és társai lakomáját piszkították össze ürülékkel. Maga Vergilius hívja fel Dante figyelmét az elkövetkező események hihetlenségére: „Jól figyelj hát, s olyat látsz majd, /mely puszta beszédem hitelét elvonná” (20-21. sor); vagyis aminek tanúi leszünk, elbeszélve hazugságnak tűnhet, hitelességét csak a tapasztalás bizonyítja. Ezért biztatja Dantét antik mestere egy ágacska letérésére az erdei cserjékről. Dante mérhetetlen ijedtségére a letépett gally helyén az ágból sötét vér csörgedez, és a vérrel szavak szakadnak ki a növényi sebből, mely sikoltva kérlel részvétet. A jelenet ismét egy vergiliusi történetet idéz fel, Polydorusét, akinek az igazságtalanul meggyilkolt testébe fúrt lándzsák mirtuszbokrokká változtak; és a bokorból tépő Aeneas is vércseppektől és a dantei bokoréhoz igen hasonló kiáltásoktól riadt meg. A dantei Vergilius visszautal a költő Vergilius ezen művére (48. sor), és a növényben rejtőző lélek bocsánatát kéri, biztatását Dante hitelességével magyarázva. Majd e kérdéssel fordul a sebzetthez: „De mondd el, ki voltál, s így más kárpótlás /helyett a híredet fogja megújítani a fenti világban, /ahová néki megengedett a visszatérés.” A kérdés pedig a

legkevésebb sincs a fa ellenére: rögtön azzal az elnézés-kéréssel kezdi retorikus körmondatokból felépülő beszédét, hogy ne nehezteljenek, ha kissé hosszúra nyúlna a története, s így útjukban feltartaná az utazókat. Beszédének első két tercínája (58-63. sor) szolgál bemutatkozásul: a nevét nem fedi föl, és Dante számára, aki mindössze 16 évvel a nagy port felvert esemény után született, szükségtelennek tűnik a megnevezés a pontos körülírás mellett. II. Frigyes császár legközelebbi, hú embere voltam – ennyit mond hát a lélek, és a kortárs olvasónak elegendő ennyi, hogy ráismerjen: Pier della Vignáról van szó, a szicíliai udvar kancellárjáról, költőjéről, a retorikai iskolák számára modellként szolgáló episztola-gyűjtemény szerzőjéről, akit árulás vádjával 1249-ban börtönbe vetettek és megvakítottak. Jól strukturált beszédének következő két tercínájában (64-69. sor) Pier della Vigna a kéjnő allegorikus alakjában a vesztét okozó irigységet írja körül (a megnevezés késleltetve jelenik meg ismét a 78. sorban). A 70-72. sor egyben retorikai csúcspont, és morális szempontból a leglényegesebb mondat: itt indokolja Piero öngyilkosságát: „Lelkem, a léte megvetve, azt hitte, /a megvetéstől elmene-kít a halál; /így tett igaz magam ellen igaztalanná.” A 75. sorában *tiszteletre igen méltónak* nevezi urát, ezzel elhárítva Frigyes személyéről a bűnnek még az árnyékát is: hűségének és ártatlanságának végső bizonyítéka ez. Az elbeszélést hallgató Dante szívét olyannyira elsorítja a részvét, hogy helyette Vergiliusnak kell feltennie a további kérdéseket is: vagyis, hogy miként kötődnek a lelkek e növénytestbe; és „van-e /ki valaha kiszabadul eme tagok fogságából” (88-89. sor). Della Vigna – amint az előző válasza elején hangsúlyozta, hogy kedvére van a beszélgetés (*ragionar*) – előrebocsátja: „Most röviden válaszolok nektek” (90. sor), és valóban, stílusa gyökeresen megváltozik, letisztul és leegyszerűsödik e második megszólalásában. Az utolsó ítélet napján, mint mások, az öngyilkosok is testruháikért járulnak majd; de közülük senki nem öltözhet ismét a testébe, mert nem igazságos, hogy visszakapják azt, amit eldobtak maguktól. Itt jelenik meg az öngyilkosok ellenbüntetésének (*contrappasso*) értelme:

aki elválasztotta a lelkét a testétől, *megvetette* a testét, ezért sohasem fogja visszakapni eredeti funkciójában, hanem élettelen rongyként lóg majd a lélek új, még ridegebb bőrtönének, a cserjéjének ágain. Ez a kép, erőteljes ikonográfiai vonatkozásaival elkerülhetetlenül felidézi az olvasóban a kereszténység első öngyilkosának, Júdásnak az alakját, akit oly sűrűn ábrázolnak az Utolsó Ítélet-képeken, meddő és kopár fára akasztva (Resta 1960: 336).

Ahogy Piero szavai elhalnak, új hangok ütnek meg a költők fülét: mégpedig vaddisznó-vadászatot sugalló csörtetést, ágsusogást, dobogást sugalló lárma. Ám az erdő ismét félrevezet – ahogy a 22-24. sorban leírtakban is, ahol Dante azt hitte a furcsa sirámok a fák között rejtőző emberektől erednek –, és rettenetes meglepetést tartogat: két meztelen árnyat üldöznek a pokoli kutyák, és a lassabbat utolérve, darabokra szagatják, tagjait széthordják. A kiáltásaikból, és a második miatt megszaggatott bokor szemrehányó szavaiból derül ki nevük: az első Lano da Siena, a második Iacopo da Santo Andrea: mindketten tékozlásukról híresek. Buti szerint az őket üldöző kutyák szó szerinti értelemben a démonokat jelentik, akiknek az a feladatuk, hogy kínozzák ezeket a bűnösöket, ugyanúgy, ahogy a háрпиák feladata az öngyilkosok gyötrése; allegorikus értelemben pedig a szegénység, a lelkifurdalás, sőt a hitelezők jelképei is, akik életükben zaklatták őket. Az ének egy névtelen firenzei öngyilkos bemutatkozásával zárul.

1. Retorizáltság: a beszéd fájdalma és az antitetikus szerkesztés hangsúlyossága

A XIII. ének különösen nagy kritikai népszerűségnek örvend, és a száznál is több, e tárgyban írt értelmezés közül is jelentős számban jelentek meg az ének nyelvi-retorikai aspektusát tárgyaló írások. Hogy csak néhány kiválót említsek közülük: a hibrid nyelv (figyeljük meg: az énekben az egyik vezérmotívum a hibridizmus, a kettős természet: a kentaur Nessustól a háрпиákon át a növényemberekig) és a beszédképzés jellegzetességeivel foglalkozik Leo

Spitzer (1965: 223-248) és a spitzeri felvetést továbbgondoló Kelemen János (2002: 122-127) írása. Általánosan az ének, és főként az erdő hangulatának nyelvi kifejezőit vizsgálja Gabriele Muresu *La selva dei disperati* című tanulmányában; John C. Barnes pedig főként a vergiliusi és vignai kifejezőmód különbségeire koncentrált elemzésében (Barnes 1981: 28-58). Ettore Paratore (1968: 178-220) és Ignazio Baldelli (Baldelli 1970: 33-45) egyértelműen Spitzerrel polemizálva Pier della Vigna figurájának és a beszédét formáló retorikai fogások fontosságát hangsúlyozzák. Míg Parodi és Pietro Mazzamuto (Mazzamuto 1967: 201-25) nyomán a vignai levelezést kutatva születtek William A. Stephany (Stephany 1989: 37-62) és Claudia Villa (Villa 2000: 183-191) tanulmányai.

E tanulmányok szerzői tehát a nyelvnek és beszédnek több aspektusát is megkülönböztetik az énekben. Az ének egészét szem előtt tartva nem kerülheti el a figyelmünket az a különleges hangulat, amit egyrészt a hangutánzó szavak használata kölcsönöz a szövegnek: az első harminc sor lexikája „éles és göcsörtös mássalhangzó-kapcsolataival” (Angelini 1971: 430) (pl.: *bosco/fosco; bronchi/tronchi; stecchi con tosco; aspri sterpi*) tökéletesen kifejezi a táj által kiváltott rettenetet. Az ének sajátos képi-hangulati és nyelvi egységessége lexikai szinten is megnyilvánul: a kétségbeesés, a fájdalom és a boldogtalanság kifejezéseinek olyan gazdag választékát találjuk ebben az énekben, melyet a *Pokol* semelyik más éneke nem tud felülmúlni. Gabriele Muresu (Muresu 1985: 8-9) tizenkét gyötrelmek- okozó, illetve fájdalmat kifejező igét (pl.: *gemere* (41. sor), *piangere* (131.), *dilacerare* (128.)); nyolc gyászos jelentésű főnevet (pl. *dolore* (102.), *guai* (22.), *morte* (66. és 118.)); és tíz sötét hangulatú melléknevet (pl. *tristo* (12., 69., 142., 145.), *mesto* (106.), *fosche* (4.)) számolt össze *A kétségbeesettek erdeje* című tanulmányában. Sötétek, „göcsörtöscsavartak”, és mérges tüskékkel borítottak nemcsak hetedik kör második gyűrűjének fáí, hanem az ezeket leíró szavak is; és mindennek a szellemi gyökerei: az ének elgyötört hősei, az öngyilkosok lelkében lakó gondolatok is.

Az énekben megszólaló alakokra fókuszálva láthatjuk, miként formálja személyiségük képét beszédük jellemző stílusa. Pier della Vigna kifejezőmódja identitásának egyik bizonyítéka: a gondosan felépített episztolák struktúrája és a díszes körmondatok íve tükröződik Vigna (első) megszólalásában, melynek szóválasztásába ura kedves szórakozásának, a vadászatnak szakkifejezései vegyülnek. (Federico sólyomvadászatról szóló traktátusa a *De arte venandi cum avibus*, amelyhez számos érdekes adalékot tartalmaz Daniela Boccassini monográfiája: Boccassini 2003.) Ez a vignai választékosság, amelyhez csatlakozik az ének leíró részeinek retorikai alakzatokban bővelkedő stílusa és az ékesszóló névtelen firenzei is, ellentétben áll egyrészt a vergiliusi dísztelen magyarázatokkal és a reszkető Dante hallgatásával (Barnes 1981: 32). Másrészt ez a retorizált kifejezőmód ellentétet képez a hibrid növények-emberek beszéd-képzésével (Spitzer 1965: 223-248). Az öngyilkosok beszéde a fájdalomhoz kötődik: a növények csak vérző sebeiken keresztül tudnak beszélni – Danténak tehát nem csak azért kell törnie a bokrokból, hogy Vergilius bizonyíthassa, az Aeneis nem csupán egy hihetetlen mese [*mera favola*], ahogy ezt a tettet D'Ovidio (D'Ovidio 1932: 215, 217) és főként Biow értelmezi tanulmányában (Biow 1991, 45-61), hanem tettének konkrét funkciója van. Ennek a „vérrel szivárgó, fájdalmas” beszédnek az ellenbüntetés-jellegét Kelemen János hangsúlyozta: „nagyon is átgondolt koncepció fejeződik ki az öngyilkosokat sújtó büntetésben, hiszen amikor eldobták maguktól az életet, akkor az emberi lényeket tagadták meg önmagukban. Az emberi lényegtől pedig elválaszthatatlan a beszéd képessége (emlékezhetünk rá: «egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen»)» (Kelemen 2002: 125-126). Spitzer az öngyilkosok nyelvének sajátos, hibrid voltát (félíg emberé, félíg fáé) hangsúlyozza elemzésében (1965: 229-230).

Ám ezek a nagyon jelentős különbségek, és az érezhető stilisztikai változatosság a megszólalók között nem tördeli szét az ének egységességét, mivel a megszólalásokat nagyon szorosan átszövi egy kettős kapcsolatrendszer, amelyet egyrészt az antitezisek és

párhuzamok logikai hálója (ami struktúrát ad az éneknek), másrészt egy másik, motivikus háló alkot, amely a klasszikus utalások és a visszatérő képek (mint pl. a vadászaté vagy a kettős természeté) szövedékéből épül fel.

2. *Hommage a Pier della Vigna*

Az ének középpontjában vitathatatlanul a capuai (1180 k.) születésű Pier della Vigna alakja áll, aki Bolognában tanult jogot, majd 1220-ban jegyző és író lett II. Frigyes udvarában, ahol hamar a császár feltétlen bizalmával rendelkező, igen nagy hatalmú emberré vált (Frigyes állítólag gyakran mondogatta, hogy „úgy szereti, mint édesfiát” (Montanelli 1964: 69, 76)). A palermói *Magna Curia* jogászként és a titkárság vezetőjeként az igazságügy irányítását és Frigyes teljes levelezését kezében tartotta, míg 1247-ben kinevezték cancelláriai vezetőnek (“*imperialis aulae protonotarius et regni Siciliae logotheta*”): e tisztség gyakorlatilag teljeskörű hatalommal ruházta fel. A politikai mellett irodalmi szerepe sem elhanyagolható: egyrészt az episztoláris stílus híres képviselőjének (“*egregius dictator*”) tekinthető, akinek levélgyűjteménye a retorikai iskolákban fogalmazási mintául szolgált (a *summa dictaminis* 370 leveléről, és az ebből hitelesnek elismert 132-ről lásd: Mazzamuto 1967), másrészt mint költő a Frigyes udvarában szerveződő szicíliai iskola domináns tagja volt. De Frigyes 1248-as páрмаi veresége után a neves titkár élete hirtelen tragikusra fordult: Cremonában letartóztatták, majd mint árulót a Pisa melletti San Miniato börtönébe vitték és megvakították. 1249 áprilisában talán itt lett öngyilkos, koponyáját szétzúzva a falon (Jacopo della Lana 1866-67/1324-28: 58-61). Benvenuto említi (ám elveti) a történet egy másik változatát, mely szerint capuai házának ablakából vetette ki magát, amikor a császár és kísérete haladt el az úton, hogy ezzel a végső tettevel is ártatlanságára és az őt ért igazságtalanságra hívja fel a figyelmet. Giorgio Petrocchi szerint a dantei értelmezésben feltűnően erős vignai ártatlanság-hangoztatás azt látszik alátámasztani, hogy költőnk az öngyilkosságról fennma-

radt legendák közül ezt a látványos változatot részesíthette előnyben (Petrocchi 1986: 235). Az ellene felhozott vádak igazságtartalmáról nem maradtak fenn általánosan elfogadott adatok. Több, a bukását okoló szóbeszédet sorol fel Francesco Novati Vignáról szóló írásában (Novati 1925: 76-77). Az alakjával foglalkozó történészek nagy része ártatlanságát bizonygatja (pl. Huillard-Bréholles, Davidsohn (1962), De Stefano (1938), Casertano, Schneider), míg Hampe és Kantorowicz (1931) a császárellenes összeesküvés vádjának igazsága mellett érvel; Baethgen pedig hivatali visszaéléssel gyanúsítja (Bigi 1984: 512). Frigyes egy Riccardo di Casertának szóló levelében (Fallani-Zennaro 1996: 58) árulónak (“proditor”) nevezi, “második Simonnak”, Júdásnak, “aki erszényét megtöltötte pénzzel, kígyóvá változtatva az igazság jogarát (...) s általa mindnyájan megfulladhattunk volna, mint a fáraó hadserege, és elsüllyedtünk volna, akár szekerei a tenger mélyén”.

Az antik kommentátorok Della Vigna ártatlanságát hirdetik, és így tesz Dante is, aki őt az udvari irigység és rágalmazás áldozatának állítja be. Hősét Dante nyilvánvalóan idealizálja, s nem a történész, hanem a költő szemével nézi (Baethgen 1955: 34). És ez a dantei interpretáció – mint annyi más figura esetében is – a krónikákkal szemben az utókor számára alapvetően meghatározta Pier della Vigna megítélését. Dante Della Vigna alakját Farinatához hasonlóan több oldalról közelíti meg: morálisan – Piero esetében az öngyilkosság bűne miatt – elítéli, de mint embert és politikai szempontból mint állampolgárt (földi ideáljainak feltétlen követéséért és a császár iránti töretlen hűségéért) elismeri, sőt dicsóítja. Mint író-t költői nyelvéért szintén nagy becsben tartja: ékes bizonyítéka ennek a megbecsülésnek az, hogy imitálja is az antitézisekben, alliterációkban, ismétlésekben gazdag stílusát. Az ének retorikai-stilisztikai elemzéseinek egyik hagyományát (lásd: Paratore 1968; Baldelli 1970; Bigi 1984) De Sanctis 1855-ös tanulmányától kezdve alapvetően meghatározta az a megközelítés, amely az éneket mint Pier della Vigna képmását vizsgálja. Dante, aki Brunetto Latini fordításain keresztül

is jól ismerhette Vigna leveleit, a latin középkori mesterének felidézésekor Piero retorikai eszközeinek választékos használatával hódol emlékének.

3. Az *antitetikus szerkesztés hangsúlyossága*

A *Pokol* XIII. énekével foglalkozó kutatók egy részének értelmezésében a hangsúly az énekben megfigyelhető ellentétekre esik: a bipolaritásra (Petrocchi 1986: 231-242), vagy az antitézisre mint elsődleges rendezőelvre (Jacomuzzi 1972: 43-77); míg mások a tagadás fontosságát hangsúlyozzák. Luigi Scorrano egy cikkében (Scorrano 2001: 9-28) megfogalmazott véleménye szerint inkább a tagadás retorikája érvényesül az énekben, mint az ellentétéké: a *non...* és *ma...* kezdőmondatok közül a *non*-nal kezdődő uralkodik a másik fölött; és John C. Barnes (Barnes 1981: 30) is egyetért vele abban, hogy a *non* az ének egészének kulcsszava (valóban: a *non* az ének kezdőszava is, egyedülként a *Pokol*ban; sőt az első három tercina kezdetén anaforaként ismétlődik). A bűn és büntetés közötti analógiában (az életet elvetők testüket megtagadva kényszerülnek a tehetetlen, halott növénytestbe, és az utolsó ítéletkor sem kapják vissza emberi alakjukat), mely olyannyira jellemző dantei megoldás, meggyőzően és kétségkívül működik a tagadás elve. Scorrano értelmezése szerint Piero élettágadása az, ami implikálja a tagadás retorikáját. De meg kell jegyeznünk, hogy az énekben többféle tagadásról van szó, amelyek talán nem állíthatóak tökéletes párhuzamba. Az egyik az így értelmezett élettágadás, mely ebben az értelemben nem lenne más, mint az egyetlen (ismert) lehetőség elvetése. Ellenben a második tercina tagadásainak alapja egy egyértelmű antitézis: a két erdő a szembeállításának lényege nem az életteli színes erdő elutasítása, hanem a sötét halálerdő leírása. A leírás e szakaszában szereplő tagadások azt a hatást keltik, hogy csupán a valódi, zöld erdő torz paródiájával állunk szemben; mégis *létező* és jelentésekben gazdag vidéket találunk a helyén, amelynek további rétegeit nem tagadásokon keresztül ismerjük meg. Spitzer megfogalmazása sze-

rint (Spitzer: 1965, 235) az ének etikai-stilisztikai légkörét a „gyötrellem, a meghasonlás, a kettéválás”, vagyis a “diszharmonia” jellemzi. És melyik lenne alkalmasabb retorikai eszköz ennek a hasadásnak a megjelenítésére az antitéziséhez?

Az ének (már említett) második tercinája – amely a *canto* sajátos hangját üti meg és hangulatát festi – három antitéziséből épül fel, amelyek a földi erdők kellemességét állítják szembe ennek a túlvilágnak a borzalmasságával. Az anaforával-hangsúlyozás és a halott, sötétlombú erdő bemutatása valószínűleg Seneca *Hercules furens*-éből származik: „Horrent opaca fronde nigrantes comae [...] Non prata viridi laeta facie germinant, /Nec adulta lenti fluctuat zephyro seges; /Nec ulla ramos sylva pomiferos habet” (689-700. sor). A háromszoros szembeállítás, és a kezdő *non*-ok és a kötő *ma*-k háromszoros ismétlése egyrészt monotonná teszi a mondatszerkesztést, másrészt megfigyelhetünk benne egyfajta fokozást, mely a harmadik, legkevésbé kifejtett oppozícióban éri el tetőpontját, ahol a mérges tüskék állnak szemben a gyümölcsök édességével. A 8-9. sorban a *vadállatok* és *megművelt* földek képeznek ellentétet. A következő hangsúlytalan szembeállítások (a 20-21. sorban a tapasztalat hitelességéé és az olvasottak hihetlenségéé; a 22-23.-ban pedig ellentét a két érzék tapasztalásai között: „Mindenhonnet panaszokat hallottam, /de nem látszott ember, akitől származna”) átmenetet képeznek a mitikus, leíró rész és az erősen retorizált, fájdalmát hirdető vignai beszéd között. Az aeneisi előzménnyel is szembenálló (Aeneas háromszor tépi meg Polydorus lándzsás mirtuszbokrárt, mire az megszólal (III, 27-40. sor)) dantei tett kicsinysége, jelentéktelensége: „előrenyúltam kissé a kezemmel /apró gallyat szedve egy nagy cserjéről”, és a hatás rettenetessége (“és törzse felsikoltott: „Miért tépsz engem?” // “A törés nyomán vértől lett barna”) között feszülő igen hatásos antitézisére több értelmező is felhívta a figyelmet (Pl.: Angelini 1971: 434). Piero részvétet-számonkérő első jalkiáltásaiban így határozza meg magát és e bűnhődésben társait: „Emberek voltunk, mostanra cserjévé lettünk” – szembeállítva korábbi termé-

szetes és teljes valamint jelenkori degradált állapotukat. Vergilius magyarázatában (46-51. sor) visszatér és antitetikus helyzetbe kerül a történetének hitelessége ("S'elli avesse potuto *creder* prima ... cioè c'ha veduto pur con la mia rima") és a „dolog hihetetlen volta” (*cosa incredibile*) (Jacomuzzi 1972: 58). Della Vigna beszédének első terzináját (55-57. sor) teljesen áthatja az a rafinált kedvesség, és azzal a fennkölt és irodalmi stílussal fejezi ki magát, amely az író Pier della Vigna sajátja volt. Választékos kifejezésmódja éles ellentétet képez a kevéssel korábbi tragikus sikollyal. Bemutakozásában (58-63. sor, mely valójában *periphrasis*) megfigyelhető egy antitetikus figura etymologica (*serrando e diserrando*); és a fájdalmas kontraszt (Chiavacci Leonardi 2001: 232) a metrikailag és szintaktikailag is hangsúlyozott határozószói értelmű melléknév („*sì soavi*”) és a rákövetkező tragikus változások között. Itt kezdődik el az a megosztottság („titkától szinte mindenki mást elvontam”) Vigna és a többi udvari ember között, ami az irigységhez, és ezáltal bukásához vezet. A hűség (*fede*) szó háromszor (21, 62. és 74. sor) tér vissza az epizód során, így erősítve a dantei értelmezésben elfoglalt jelentőségét, amelynek magja a tett és következmény között húzóódó, igazságtalan ellentét: „oly nagy hűséggel viseltem a dicső tisztet, /hogy álmodt és életet veszítettem vele”. A 64. sortól kezdődik a császári udvarokat sóváran figyelő irigység megszemélyesítő körülírása, amelyet azonban csak a 78. sor nevez meg (*retardatio nominis*). Megfigyelhetjük, hogy retorikai eszközökben a 67-72. sorig tartó két tercina a leggazdagabb: ezek az eszközök teszik hangsúlyossá, hogy itt érkezik csúcspontjához Piero tragédiája. A 67-68. sorban a háromszoros igeisméltés („*infiammò* contra me li animi tutti; /e li *'nfiammati infiammar* sì Augusto”), és a már egyértelmű és éles szembeállítás „mindenki lelke” és Pieróé között alkotja della Vigna sorsfordulatának *crescendóját*, amely a 69. sorban kettős antitézisben (Barnes 1981: 44) fogalmazódik meg: „*lieti onor* tornaro in *tristi lutti*”, ahol a két főnév és a két melléknév külön és szókapcsolatban is ellentétben áll egymással. Vigna utolsó döntésének, halálának leírása (70-72. sor)

négy antitézis láncolatából épül fel, melyek közül legerősebb a két szójátékkal hangsúlyozott: a megvető ízléssel menekvés a mások megvetése elől („per *disdegnoso* gusto [...] fuggir *disdegnò*”), és az igaz *мага ellen* igaztalanul cselekvése (*ingiusto-giusto*). A *credendò*ban (ez az ige nyolcszor ismétlődik az énekekben: a 25. sorban háromszor; majd a 46., 71., 81. és 110. sorokban (Jacomuzzi 1972: 65) benne rejtőzik az illúzió és az isteni büntetés valósága között feszülő ellentét, ami az elkárkozás okává válik). Natalino Sapegno kommentárjában (1985: 141-153) kiemeli Vigna beszédének mesterkelt voltát, amelynek lényegét a „megértésért tett erőfeszítésben” látja: a megértésnek pedig szükségképpen meg kell előznie az öngyilkossághoz vezető ellentmondásos szellemi folyamatok megítélését. Valóban, Piero második beszéde (93-108. sor) már nélkülözi a retorikai figurákat; magyarázata letisztult és a legkönnyebb megértetésre törekvő. Két megkülönböztető ellentétet találunk ebben a szövegrészben, amelyek rámutatnak, miben különbözik az öngyilkosok halálon túli sorsa a többi lélekétől. A 97-98. sor (*nem előre kijelölt helyre, hanem ahová a sors veti*) a többi, Minósz megítélte lélektől különbözteti meg az élettagadókat, mivel a többi körben és alkörben a bűnösök a bűnük alapján szétválasztva és csoportosítva találhatók. „Ezzel Dante azt mutatja, hogy az öngyilkosok között nincs különbség, tettük súlya ugyanakkora” – állapítja meg Pietro Alighieri kommentárjában (Alighieri 1845/1340-42: 91-108). A 104. sorban az ellentét jelöltjeinek köre kitágul: az öngyilkosokkal szemben mindenki más visszakapja testét az utolsó ítélet napján; míg a VII. kör második gyűrűjének lakói pontosan az igazságra hivatkozva nem ölthetik fel.

Az ének további bűnöseinek, a tékozlók bemutatásában inkább az analógia logikai kötése dominál, mint az antitézisé. De mintegy párhuzamként az erdő okozta első érzékcsalódással (22-23. sor), ellentét érezhető a várt és bekövetkezett esemény között a 109-118. sorban is: a vadászat hangjait halló Dante elé a megszokottal ellentétes irányú látvány tárul, hiszen az üldözött vaddisznó helyett

emberek menekülnek. Az ének kétféle bűnös-csapatának bűne között analógia (az élet és javak eltékozlása, eldobása), míg büntetésük között ellentét érezhető: míg az öngyilkosokat mozdulatlaná és némává ítélte bokorra változásuk, addig a tékozlók – meztelenül, mivel minden javuktól megfosztották magukat (Alighieri 1915/1322: 115-117) – hangosan kiáltozva menekülnek a fekete pokolkutyák elől.

4. Metamorfózis: a vergiliusi előzmény; Ovidiusz mitikus és Dante etikai átváltozásai

Az epizód vergiliusi gyökerét az *Aeneis* III. könyvében találjuk (22-68. sor), amelyre maga Dante is utal a 48. sorban. A vergiliusi és dantei történet felépítése, alaphelyzete lényegében megegyezik, és a két jelenet közötti hasonlóság a szerzők hozzáállásában és a hősök viselkedésében is megmutatkozik: a nyomorúságos emberi állapot iránti részvétben, a földből/törzsből felszakadó kiáltásban, Aeneas (29-30, 39. sor) és Dante (44-45. sor) rémületében, majd részvétteljes válaszában. A két jelenet közötti egyik legjelentősebb különbség a metamorfózis mikéntjét érinti: míg a mirtuszbokor Polydorus teste fölé nőtt (az Aeneashoz szóló hangja egyértelműen a mélyből, a domb alól tör elő (*Aeneis*, III, 39-4)), addig az öngyilkos lélek a növényben él (a növényi test váltotta fel az emberi testet), és levelei élő tagjai lettek az ellenbüntetés kegyetlen törvénye szerint. A vergiliusi előkép esetében nem ugyanazt a típusú közvetlen átváltozást látjuk (jelen esetben emberből növény), amit Ovidiusznál oly gyakran megfigyelhetünk, de nem is azt a közvetettnek nevezhető danteit, amely a lélek körüli börtön-burok cserélődését jelenti. Vagyis bár nem Polydorus teste válik mirtusszá, ám mégis csak átváltozással állunk szemben: egyrészt a trójai királyfit beborító és átszurkáló lándzsák gyökeret eresztve mirtusz- és sombokorra alakulnak (III, 46-47. sor), másrészt szelleme jelenlététől a növény hasonlóná válik az emberi testhez: a bokorból csurgó vér és a fájdalom kétségkívül az emberi lényeg közelségének jelei a növényben. A másik jelentős különbség a vergiliusi előkép és a dantei

újraírás között a büntetés motívuma. Míg a Polydorus elszenvedte erőszakos halál és továbbélése a földi növényben nem az egykori tetteinek eredménye, addig a dantei öngyilkosok új lényegének minden részletét az elkövetett tettért járó büntetés határozza meg. Polydorus növénye nem lelkének börtöne, hanem egyfajta emléktábla az igazságtalanul megölt ifjúnak. Nem találok meggyőzőnek Fallani-Zennaro (Fallani-Zennaro 1996: 37) és más értelmezők véleményét, mely szerint a trójai ifjúnak ez a sors „az istenektől származó kárpótlás” lenne, hiszen a vergiliusi epizód lezárását Polydorus temetési szertartásainak leírása adja (62-68. sor), ahol a lelkét is eltemetik (67-68. sor), hogy végre békében nyugodhasson. Tehát ez az átváltozás inkább átmeneti segítséget jelenthetett az istenek részéről, mint valódi kárpótlást. Érdekes (újra)írói ellentmondás a *Commediában*, hogy Polydorus másik említésekor (*Pok.*, XXX. 16-21), Hecuba történetére utalva, Dante az ovidiusi változathoz (*Met.*, XIII, 535 skk.) nyúl vissza, hiszen a vergiliusi verzió elfogadásakor Hecuba nem láthatná meg a tengerparton fia testét: „Hekuba, már fogoly, szomorú, féltolt, /miután látta Polyxena vesztét, /s a tenger partján egy iszonyu vérfolt /közepén Polydorus fia testét: /ugatott, mint az eb ugat dühében, /mert fájdalmi az eszét kikezdték”.

A XIII. ének másik erőteljesen vergiliusi kötődésű leírása a háрпиáké (habár Ovidiusnál is találunk egy említést róluk: *Met.*, VII, 4), amelyek ugyancsak az *Aeneis* III. könyvében bukkanak fel (209-257), és ételeik tönkretétele mellett szomorú jóslattal riasztják a trójaiakat. Stephany részletesen elemzi a háрпиák prófécijának dantei sorát (Stephany 1991: 37-44), megállapítva, hogy míg a háрпиák „szomorú jóslata” nem teljesedett be (csak humoros módon, mikor éhségükben azt a kenyeret is megették, amelyen felszolgálták az ételüket, és Iulus felkiáltott: „Heus! etiam mensas consumimus” (VII., 116)), addig az öngyilkosok, a pillanatnyi hely-zetükben elveszítve annak a reményét, hogy a baljós próféciaik jóra is fordulhatnak – mint ahogy Aeneasék esetében történt –, feladják a jövőjüket (Stephany, 1991: 40). Így, kifejtetlenül ugyan, de Dante elhelyez egy

pozitív ellenpontra való utalást az énekben.

Ahogy már Francesco D'Ovidio is megállapította (D'ovidio 1932: 117-278), a XIII. ének metamorfózisainak leírásakor Dantét nem csak Vergilius ihlette, hanem az *Átváltozások* szerzője is. Ovidiusnál számos példát találunk a növénné változásokra (Daphne történetétől kezdve Hermaphroditusén át Philemon és Bauciséig), ám a dantei és vergiliusi történethez hasonlóan vért hullajtó növényekkel csak három esetben találkozunk. A Phaeton sorsát sirató Heliasok esetében a még nem befejeződött átváltozás következtében véreznek ágaik és szólalnak meg (amint befejeződik az átváltozás, kéreg futja be ajkákat, és elhallgatnak), mikor édesanyjuk, Clymene, a metamorfózist látva, megkísérli a fatestből kitépni őket (*Met.*, II, 340-366). Míg Dryope mítoszában (*Met.*, IX, 334-93), aki (tudatlanul) a Lotis nimfából lett lótosz virágját szakítja le gyermekének; és Erychtonéban (*Met.*, VIII, 738-84), aki (tudatosan, az istenek elleni tiszteletlenségéből) vágja ki Ceres ligetében az istennő szeretett nimfáját rejtő, terebélyes tölgyet: már régen befejeződött átváltozásokról van szó, ahol a vér és a hang egyértelműen az új növényalakban megmaradt emberi lényeknek a nyomai. A növénné lett emberek hangjai háromféle funkciót töltenek be az említett történetekben: (1.) a tépéskor *kegyelemkérés*, mely Vergiliusnál Polydorus figyelmeztetése Aeneasnak, hogy ne szennyezze be kezét egy halott nyugalmanak megzavarásával („parce pias scelerare manus”: (*Aeneis*, III, 42)); és Ovidius Heliades-mítoszában („parce, precor, mater”) expliciten; a *Commediában* indirekten fejeződik ki: („Perché mi scerpi? /non hai tu spirito di pietade alcuno?”), amely a *pietas* fogalmával Vergiliushoz kapcsolódik inkább. (2.) *Figyelmeztetés*: Polydorus azért szólal meg („Fuss e kegyetlen földről, fuss, jai, e kapzsi vidékről” (44. sor)), hogy felhívja Aeneasék figyelmét, ne telepedjenek le azon a földön, ahol ilyen rettenetesen szegték meg a vendégjogot (60-61. sor). Itt ki kell emelnünk azt a hasonló, pénzre és posztra mohón törekvő udvari környezetet, ami Thrákiában Polydorus halálát okozta (az ok a „kárhozatos kincsszomj” (57. sor)), Itáliában pedig Pier

della Vignáét. Ceres szeretett nimfája a konkrét tett (a fa kivágásának) következményeire figyelmeztet, míg Piero figyelmeztetése az élet eldobásának általános következményeit mutatja be. (3.) A növény-emberek megszólalásának harmadik funkciója a *bemutakozás*, illetve *önfelfedés* az új formában, és az átváltozáshoz tartozó történet elmondása. Vigna esetében ez a történet nem más, mint rejtett vádbeszéd és nyílt apológia; Emilio Bigi (Bigi 1984: 515) egyértelműen az apológiák struktúráját mutatja ki Piero beszédében: *captatio benevolentiae* (55-57. sor); *narratio* (58-75), és *petitio*.

Dante és Ovidius átváltozásainak vizsgálatakor ki kell emelnünk néhány alapvető különbséget. Leo Spitzer állapította meg a metamorfózis folyamatát érintő eltérést: az ovidiusi történetekben egy élő *válik* növényre (a lábai gyökerekké merevednek, a haj lombbá alakul, stb.), tehát az ember és a növény között, amellyel változik, töretlen azonosság marad meg, míg a dantei öngyilkosok esetében a testet és a lelket az öngyilkosság tette szétválasztja egymástól, és csak a lélek létezik tovább (Spitzer 1965: 223). További két különbséget Michelangelo Picone jelzett: „az antik szerző képzelete sohasem alkotott valószerűtlen, természetidegen növényeket átváltozó hőseiből” (Picone 1997: 25-26), míg a dantei leírás éjszínű, göcsörtös-csavartak, gyümölcs helyett mérges tüskét termő fái szemben állnak az evilági tapasztalatainkkal. És míg az *Átváltozások* elsősorban azt mutatja meg, ami megelőzi a metamorfózist, addig a *Színjáték* szinte kivétel nélkül az átváltozás utáni állapotra koncentrálna leírásában, hogy így tegye egyértelművé az isteni igazság működését. Amennyiben tehát az *Átváltozások* aetiologikus költemény, amely az okokat akarja feltárni, a *Színjáték* eszkatológikus mű, amelynek célja a következmények megértése. A Heliasok nyárfává válásukkor befejezik boldogtalan létüket; míg az öngyilkosok, növényi formájukban kezdenek el egy, az örökkévalóságig tartó boldogtalan létet. A dantei és ovidiusi elbeszélés *szempontját* illetően is eltérés figyelhető meg: Dante mint szemtanú (tehát a narráció szintjén hiteles leírást nyújtva) írja le az öngyilkosok átváltozásának ered-

ményét (ahogy Aeneas is maga volt, aki megélte és elmondta, s így mindketten közvetlen források), addig Ovidius csupán mint mítoszokat gyűjti össze ezeket a történeteket; sokszor azáltal is, hogy egy szereplő meséli őket, mintegy időtöltésként, tovább erősíti mesei jellegüket, és önmagától tovább távolítja őket.

Pusztán maguknak az átváltozásoknak a leírását tekintve, nem tűnik meggyőzőnek a XIII. ének Ovidiusához való szoros kötődése. A történet struktúrája, a hősök érzelmi reakciója, a szerzők hozzáállása alapján egyértelműnek látszik, hogy a vergiliusi előkép kiteljesedésének vagyunk tanúi. Ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül az ének egészét, az elsőtől az utolsó soráig átszövő ovidiusi allúzió-hálót. A kezdősor Nessus kentaurt említi; és ahogy Giuseppe Izzi is megállapítja (Izzi 1984: 42), a XII. ének szóhasználatából kitűnik, hogy Dante Nessus történetét Ovidius elbeszélésén (*Met.*, IX, 98-272) keresztül ismerte: a dantei „bella Deianeira” (68. sor) a *Metamorphoses*-ben „pulcherrima virgo” (9.); vagy az ovidiusi Nessus szavai „neque enim moriemur inulti” (131.), melyek visszacsengenek a „fé di sé la vendetta elli stesso” dantei sorban (69.). Vagy itt van magának a gázló szónak a használata: Ovidius erős, gázlót ismerő Nessusa (IX. 108: „Nessus ... valens scitusque vadorum”) segít a *Színjáték* költőinek a gázlón való átkelésben (XII. 94: „che ne mostri là dove si guada). Az *Isteni Színjáték*ban Nessus a Phlegeton révészeként tűnt fel (ebben a szerepében is az ovidiusi mintáját idézi), aki Dantét és Vergiliust átviszi a forrongó vérfolyó egyik partjáról a másikra. A vérző növénné váló átalakulás, valamint egyes lexikai választások szintén magukban hordozzák az ovidiusi metamorfózisokra való elkerülhetetlen asszociációt. Pl. az ovidiusi *truncis* (Heliasok, II. 358); *trunco* (Erysichton, VIII, 761), – amely a vergiliusi leírásban nem szerepel – , a XIII. énekben háromszor is visszatér (*tronco*: 32, 91, 109). A 40-42. sor „Come d'un *stizzo verde ch'arso sia /da l'un de' capi, che da l'altro geme*” ovidiusi előzményét Lynne Press Meleagrosz halálának leírásában jelölte meg (Press 2007: 232): „aut dedit aut visus *gemitus* est ille dedisse /*stipes* et invitis

correptus ab ignibus arsit” (*Met.*, VIII, 513-514) („Sóhajtott a hasáb, vagy csak sóhajtani látszott, /míg kedvetlen, a tűz megfogta, és emészteni kezdte” (Devecseri Gábor fordítása)). Press azonban nem tárgyalt egy alapvető fontosságú elemet: a *büntetés* motívumát. Míg Vergilius Polydorusa ártatlanul szenved el halálát, addig az ovidiusi előképek esetében az átváltozás gyakran büntetés, vagy legalábbis a metamorfózist elszenvedő tetteinek következménye. A testvérüket sirató Heliasok csillapíthatatlan fájdalomban gyökereznek meg; Dryope és Erysichton tudatlanul, vagy tudatosan, de felsőbb hatalom (istenek kegyeltjei) ellen vétenek. Meleagrosz – aki éppen Déianeira bátyja – a kalüdóniai vadkanvadászatot (ismét egy kötelék az ének vadászat-motívumához) követő vitában megölte két nagybátyját, és a testvéreit megbosszuló anyja, Althaia tűzre vetette az elátkozott fadarabot, amelynek a fia születésekor a Moirák Meleagroszéval azonos hosszúságú életet adtak (451-455. sor). Meleagrosz példájával a *Commedia* olvasója a *Purgatórium* XXV. énekében találkozik még („«Ha emlékeznél, hogy birt tönkremenni /Meleager, mert egy üszök elégett...»” (22-23. sor, Babits Mihály fordítása)), melyben a *stizzo* – amely a *Színjáték*ban csak kétszer fordul elő: *Pokol* XIII, 40 és *Purg.* XXV, 22 – önmagaában egyértelműen bizonyítja, hogy Meleagrosz ovidiusi mítoszához kötődő szó, így erősítve és hangsúlyozva a XIII. énekbeli előfordulás allúzió-jellegét.

A büntetés elemének lényegi fontosságát nem csak a párhuzam szolgáltatja az ovidiusi és dantei történetek között, hanem a morális rendszerbe illesztéshez is előképet nyújt. A dantei átváltozások ugyanis – éles ellentétben a vergiliusival, és különbözve az ovidiusi mitikus mintáktól –, *etikai* alapokra épülnek. A pokolbeli metamorfózisosok, a dantei morális rendszerből értelemszerűen következő, lealacsonyodást jelentenek az emberi szinthez képest. A XIII. énekbeli átváltozás okát már a legkorábbi kommentátorok megállapították: Jacopo di Alighieri 1322-ben (az *Inf.* XIII, 1-3. sorához írt kommentárjában), és Jacopo della Lana 1324-28-ban (*Proemio*); ez utóbbi szavaival: „ezt az átváltozást Dante allegóriaként alkalmazza:

mikor az ember a világban él, akkor racionális, szenzitív és vegetatív lény; amikor viszont megöli magát, ez a halál elveszi tőle a racionális és szenzitív képességeit, és így csupán a vegetatív marad meg számára” Egy másik, érdekes felvetést nyújtanak William A. Stephany és Claudia Villa (Villa 2000) tanulmányai, akik szerint Petrus de Vinea bokorra változásának képét alapvetően meghatározta neve (Vigna és kortársai levelezésében számos szójáték található a Vigna/Vinea (‘szőlő’) kifejezéssel; ezeknek a részleteknek az összegyűjtését már Huillard-Bréholles megkezdte) és az az ezékieli hely (17,2-10), amely Vigna sorsának parabolikus prófécijaként értelmezhető (vö. Stephany 1989.).

A XIII. ének következő ovidiusi allúzióját a démoni kutyák által üldözött és széttépett tékozlók epizódjában találjuk, amely a szarvassá változtatott, és tulajdon negyven vadászkutya által halálra mart Acteon történetét (*Met.*, III, 145-252) idézi. Kapcsolatot keresve a dantei megoldással, Lodovico Castelvetro 1570-es (a 109. sorhoz írt) kommentárjában Palaiphatosz *De incredibilibus historiis*-ának *De Actaeone* fejezetének allegorikus mítosz-értelmezését említi, amely szerint Acteon a vadászatra herdálta örökségét, és ebből származik az átvitt értelmű mondás, hogy „kutyái ették meg”. Castelvetro kiadója, Franciosi megállapítja, hogy Dante Fulgentius (III, 3) leírását ismerhette, akinél azt olvassuk, hogy Acteon, miután olyan sok időt töltött vadászattal, megértette annak fölösleges voltát, elbátortalanodott, és szíve olyanná vált, mint egy szarvasé. Ám, habár felhagyott a vadászattal, megmaradt a kutyatartáshoz fűződő szenvedélye, és minden pénzét rájuk költötte; innen származik tehát a mondás, hogy kutyái falták föl. Az ovidiusi Acteon-történetnek egy részlete, mely Acteon utolsó fájdalmas nyögéseit írja le, szorosán kötődik a XIII. ének beszédképzésének jellegéhez: „gemit ille sonumque, /etsi non hominis, quem non tamen edere possit /cervus” (237-238. sor). A vadász utolsó szavainak nyelve sem emberé, sem szarvasé: a kinnak azon a hibrid és degradált nyelven szólal meg, amelyen a dantei növény-emberek sípolják és vérzik panaszait.

Az ének utolsó sorainak névtelen öngyilkos alakjával kapcsolatban alapvetően három vélemény jelenik meg. Bambaglioli, Lana és a firenzei névtelen kommentátor-szerző véleménye szerint Lotto degli Agliról lehet szó, aki prior és bíró, valamint – Maramauro (1998/1369-73: 151) megjegyzése szerint – a retorikában igen jártas ember volt. 1285-ben, az otthonában akasztotta fel magát „ezüst övével” (Bambaglioli 1998/1324: 151), mert hagyta magát lefizetni, hogy hamis ítéletet hozzon, amely miatt egy ártatlant fosztott meg életétől. Ottimo és Buti szerint Rocco dei Mozzit rejti a névtelenség, aki tékozlásával fényes gazdagságból jutott nyomorúságos helyzetbe, és az öngyilkosságnak ugyanezt a módját választotta. Ez utóbbi figura egyesítené magában tehát az ének mindkét bűnét: a tékozlását és az öngyilkosságát. Míg Boccaccio (1965/1373-73: 151) szerint Dante szándékosan hallgatta el a XIII. ének utolsó megszólalójának nevét, mivel Firenzében Dante korában olyan gyakran fordultak elő öngyilkosságok. Jacopo Alighieri (1915/1322: 143-145) magyarázata szerint az „önmaguk felakasztása a firenzeiek sajátos bűne, ahogy az arezzóiaké a kútba ugrás”: és Dante azért nem nevezi meg az akasztottat, hogy „minden firenzei a saját rokonára ismerjen a leírásban”. Egyes értelmezők szerint az utolsó sorok firenzei öngyilkosa a saját házában, önmaga ellen elkövetett tetteivel a belső harcoktól gyötört Firenzére is utal. Ahogy Piero történetében nem lehet figyelmen kívül hagyni tettének politikai okát (az udvarokban tobzódó irigységet); itt a társadalmat megmértelyező egymás ellen acsarkodás másik fajtájával találkozunk: a városállamon belüli hatalomért folyó, értékromboló vetélkedéssel. E névtelen öngyilkosnak – aki a következő szavakkal írja le választott halálának módját az ének utolsó sorában: “Io fei gibetto a me de le mie case” – megtaláljuk ovidiusi előképét Iphis alakjában, aki a firenzeihez hasonlóan a ház kapujára akasztja föl magát: „az ajtószárnyra, mit oly sokszor koszorúzott, /könnyel telt szemeit, halovány karját fel-emelte /és hurkot kötözött a legtetejére /„Íly koszorú tetszik néked” szolt, „lám te kegyetlen!” /és beledugta a fejét, s még így is a lány fele

fordult, /s összenyomott nyeldeklővel, nyomorult teher, ott függ. /Úgy hallik, hogy nyög és reszket – veri lába – az ajtó; /majd föltáru az ajtószárny és föltárja a látványt” (*Met.*, XIV, 733-741. Devecseri Gábor fordítása.) Ezzel az ovidiusi allúzióval zárul a XIII. ének: utolsó sorában éppúgy az átváltozások költői mesélőjéhez kapcsolódva, ahogy az elsőben.

Parafrázis és kommentár

1. Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.

*A gázlón Nessus még nem ért át,
mikor nekivágtunk egy erdőnek,
melyen nem haladt át egyetlen ösvény sem.*

4. Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

*Nem zöld lombú, de éjszínű fák voltak ott,
nem egyenes ágúak, de göcsörtös-csavartak,
nem gyümölcsök értek rajtuk, de mérges tüskék.*

7. Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti.

*Nem lelnek ily zord, sem ily sűrű bozótot
a vadállatok, melyek gyűlölködve kerülnek
Cecina és Corneto között minden művelt földet.*

10. Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

*Itt rakják fészkeiket a szennyes-rút Hárpiák,
akik a Sztrófádokról elűzték a trójaiakat
csapásokat hirdető szomorú jövőndöléssel.*

13. Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

*Széles a szárnyuk, nyakuk és arcuk emberi,
lábukon karom, és nagy hasuk tollas;
a fák tetején kiáltják különös panaszait.*

16. E 'l buon maestro «Prima che più entre,
sappi che se' nel secondo girone»,
mi cominciò a dire, «e sarai mentre

*S jó mesterem szólt: „Mielőtt beljebb hatolnál,
vésd eszedbe, hogy a második körben vagy”,
így kezdte mondani „s itt maradsz, míg*

19. che tu verrai ne l'orribil sabbione.
Però riguarda ben; sì vederai
cose che torrien fede al mio sermone».

*elérsz a rettenetes homokmezőre.
Jól figyelj hát, s olyat látsz majd, mely
puszta beszédem hitelét elvenné.*

22. Io sentia d'ogne parte trarre guai
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

*Mindenhonnét panaszokat hallottam,
de nem látszott ember, akitől származna;
így megálltam, egészen megzavarodva.*

25. Cred' io ch'ei credette ch'io credesse
che tante voci uscisser, tra quei bronchi,
da gente che per noi si nascondesse.

*Azt hiszem, azt hitte, hogy úgy hiszem,
oly néptől ered e sok hang, aki
az ágak között előlünk rejtőzik.*

28. Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c'hai si faran tutti monchi».

*Ezért így szólt mesterem: „Ha egy ágacskát
törnél e növények közül egyről,
csonkán maradna minden gondolatod.”*

31. Allor porsi la mano un poco avante
 e colsi un ramicel da un gran pruno;
 e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

*Akkor előrenyúltam kissé a kezemmel,
apró gallyat szedve egy nagy cserjéről;
és törzse felsikoltott: „Miért tépsz engem?”*

34. Da che fatto fu poi di sangue bruno,
 ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
 non hai tu spirito di pietade alcuno?

*A törés nyomán vértől lett barna,
és folytatta: „Miért szakítasz?
nincs benned a részvétnék szikrája sem?*

37. Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
 ben dovrebb' esser la tua man più pia,
 se state fossimo anime di serpi».

*Emberek voltunk, mostanra cserjévé lettünk:
kegyesebb kezet érdemelnénk akkor is,
ha kígyók lelkei volnánk”.*

40. Come d'un stizzo verde ch'arso sia
 da l'un de' capi, che da l'altro geme
 e cigola per vento che va via,

*Mint a zöld ág, melynek egyik vége
meggyullad, s a másik nedvet gyöngyözik
és halkán sívít a kitörő szélről,*

43. sì de la scheggia rotta usciva insieme
 parole e sangue; ond' io lasciai la cima
 cadere, e stetti come l'uom che teme.

*úgy szakadt ki egyszerre szó és vér
a törött ágból, s én hagytam kiesni kezemből
a gallycsúcsot, és csak álltam ott félve.*

46. «S'elli avesse potuto creder prima»,
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
„Ha hamarább hinni bírt volna”,
válaszolt bölcsem, „ó te sérült lélek,
annak, mit látott már rímemben,
49. non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.
nem nyújtotta volna ellened kezét,
de a dolog hihetetlen volta indított engem
tette hívni őt, így ennek súlya engem terhel.
52. Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece
d'alcun' ammenda tua fama rinfreschi
nel mondo sù, dove tornar li lece».
De mondd el, ki voltál, s így más kárpótlás
helyett a híreket fogja megújítani a fenti világban,
ahová néki megengedett a visszatérés”.
55. E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch' io un poco a ragionar m'invetschi.
És a törzs: „Édes szavakkal úgy csalogatsz,
hogy nem hallgathatok; ám ne nehezteljétek,
ha így lépre csaltan, beszédemmel késleltetlek.
58. Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,
Az vagyok, aki Frigyes szívének mindkét
kulcsát tartottam kezemben, s forgattam,
bezárva és kinyitva, oly nagy édességgel,

61. che dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi;
 fede portai al glorioso officio,
 tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi.

*hogy titkától szinte mindenki mást elvontam;
oly nagy hűséggel viseltem a dicső tisztet,
hogy álmot és életet veszítettem vele.*

64. La meretrice che mai da l'ospizio
 di Cesare non torse li occhi putti,
 morte comune e de le corti vizio,

*A kéjnök, aki sóvár tekintetét sohasem
fordította el Caesar lakhelyéről,
tömegek halála ő, és udvarok bűne,*

67. infiammò contra me li animi tutti;
 e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
 che ' lieti onor tornaro in tristi lutti.

*mindenki lelkét ellenem szította, s a feltűzeltek
oly nagy haragra gyújtották a császárt,
hogy boldog tisztességem bús gyászra vált.*

70. L'animo mio, per disdegnoso gusto,
 credendo col morir fuggir disdegno,
 ingiusto fece me contra me giusto.

*Lelkem, a léte megvetve, azt hitte,
a megvetéstől elmenekít a halál;
így tett igaz magam ellen igaztalanná.*

73. Per le nove radici d'esto legno
 vi giuro che già mai non ruppi fede
 al mio signor, che fu d'onor sì degno.

*Ennek a fának az új gyökereire esküszöm,
hogy sohasem törtem meg hűségem,
urammal szemben, ki tiszteletre igen méltó.*

76. E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede».

*És ha valaki a földre visszatérne
közületek, támassza fel emlékeket, mely
még mindig hever az irigység csapásától.*

79. Un poco attese, e poi «Da ch'el si tace»,
disse 'l poeta a me, «non perder l'ora;
ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace».

*Várt egy kicsit, aztán költőm így szólt hozzám:
„Mínthogy hallgat most, ne vesztess időt,
de kérdezd tőle, amit még hallani óhajtasz.*

82. Ond' io a lui: «Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora».

*Így hát válaszoltam én: „Kérdezd te még, amiről
úgy véled, betöltené a tudásvágyamat; mert én
nem bírok, oly nagy részvét szorongatja a szívemet.”*

85. Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia

*Akkor újra kezdte: „Ha azt kívánod,
szívesen élessze emléked, te kéregbe
börtönzött lélek, és maradt még kedved*

88. di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega».

*szólni, mondd, miként kötődik a lélek
ily göcsörtökbe; és mondd, ha tudod, van-e
ki valaha kiszabadul eme tagok fogságából.”*

91. Allor soffiò il tronco forte, e poi
 si convertì quel vento in cotal voce:
 «Brevemente sarò risposto a voi.

*Erősen fújt erre a törzs, és aztán
a szél ilyetén hanggá alakult:
„Most röviden válaszolok nektek.*

94. Quando si parte l'anima feroce
 dal corpo ond' ella stessa s'è disvelta,
 Minòs la manda a la settima foce.

*Mikor a kegyetlen lélek a testétől
elválk, melytől önnönmaga tépte el magát,
Minósz a hetedik kapuhoz küldi őt.*

97. Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
 ma là dove fortuna la balestra,
 quivi germoglia come gran di spelta.

*Az erdőbe hull, és nem előre kijelölt
helyre, hanem ahová a sors veti,
és innét sarjad mint tönkölymag.*

100. Surge in vermena e in pianta silvestra:
 l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
 fanno dolore, e al dolor fenestra.

*Vesszővé nő, majd vad növényyé:
a Hárpiák, leveleit legelve okoznak
kínt neki, s nyitnak e kinnak ablakot.*

103. Come l'altre verrem per nostre spoglie,
 ma non però ch'alcuna sen rivesta,
 ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.

*Mint mások, mi is testruhánkért járulunk majd,
de közülünk nem lesz, aki felölthetné,
mert nem igazságos visszakapni az elvetettet.*

106. Qui le strascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta».

*Ide vonszoljuk majd őket, és e szomorú
erdőben függenek majd testeink,
mind kártékony árnyának cserjéjén.*

109. Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi,

*Ott vártunk még a törzsnél,
azt hívnén, mást is akarna mondani,
mikor olyasféle zaj lepett meg minket,*

112. similmente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.

*mint amilyet a vadász hall, a leshelyéhez
közeledő vaddisznótól és üldözőitől:
dobogást, csörtetést, ágsusogást.*

115. Ed ecco due da la sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
che de la selva rompieno ogne rosta.

*És íme, két árny a bal oldalról előbukkan,
mezítelenek és karmolásokkal vannak teli,
menekülés közben testük töri a bokrokat.*

118. Quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!».
E l'altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: «Lano, sì non furo accorte

*Az elől futó: „Ó, siess, siess, halálom!”
A másik, aki úgy érezte, túlságosan elmarad,
felkiáltott: Lano, a toppói ütközetnél*

121. le gambe tue a le giostre dal Toppo!».
E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un groppo.

*bezzeg nem voltak ilyen fürgék a lábaid!
Aztán mivel tán kifogyott belőle a szusz,
összecsomózta magát egy bokorral.*

124. Di dietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramoso e correnti
come veltri ch'uscisser di catena.

*Mögöttük az erdő telve volt fekete szukákkal,
olyan kiéhezettek voltak, és sebesen futók,
mint a láncról oldott agarak.*

127. In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti.

*Amelyik lebújt, abba mélyesztették a fogukat,
darabról darabra tépték, majd
széthordták a fájdalmas tagokat.*

130. Presemi allora la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea
per le rotture sanguinenti in vano.

*Kézen fogott akkor vezetóm,
és odavezetett a cserjéhez,
mely hiába sirt vérző törésein át.*

133. «O Iacopo», dicea, «da Santo Andrea,
che t'è giovato di me fare schermo?
che colpa ho io de la tua vita rea?».

*„Ó, Jacopo di Sant'Andrea” – kiáltott,
„mit használt neked belőlem pajzsot
csinálnod? Mit vétettem én gonosz életedben?”*

136. Quando 'l maestro fu sovr' esso fermo,
disse: «Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?».

Megállt fölötte mesterem, és kérdezett:

*„Ki voltál, kinek annyi sebből vérrel
szívárog fájdalmas beszéded?”*

139. Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazio dionesto
c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,

*És válaszolt: „Ó, lelkek, akik arra érzettetek,
hogy lássátok lombomnak meggyalázott rongyát,
törzsemtől elválasztva heverni,*

142. raccoglietele al piè del tristo cesto.
I fui de la città che nel Batista
mutò 'l primo padrone; ond' ei per questo

gyűjtsétek azt össze e szomorú cserje lábához.

*Ama városból jöttem, mely a Keresztelőre
cserélte első védelmezőjét, ki ezért*

145. sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,

mesterségével örökkön bánatot

hord rá; és ha az Arno-hídon

nem marad róla az az egy szobor,

148. que' cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno.

a lakosok, akik az Attila által hagyott

hamura építették újra a várost,

bizony mind hiába dolgoztak volna.

151. Io fei gibetto a me de le mie case». *Én házamból csináltam magamnak akasztófát.*”

1. *Nessus*: kentaur az antik mitológiában, aki Herkules feleségét, Déianeirát vitte át egy folyón, de iránta hirtelen olyan erős szerelemre lobbant, hogy megkísérelte elrabolni. Ekkor Herkules mérgező sárkányvérbe mártott nyíllal lőtte meg. A haldokló Nessus vérével öntözött ingét Déianeirára bízta, azzal az ígérettel, hogy az ing viselőjében szerelmet ébreszt Déianeira iránt. Később, mikor a híresztelések szerint Herkules Iole iránt mutatott érdeklődést, Déianeira – elküldve neki az inget – férje szörnyű kínhalálát okozta akaratlanul. Az első sor, funkciója szerint, az előző énekkel való narratív folytonosságot biztosítja.

2. Az *erdő*, amelyhez most ér Dante és Vergilius elkerülhetetlenül felidézi az olvasóban az első ének *sötét erdejét*, ahol Dante eltévedt. Valóban, mindkét erdő a kétségbeesés, a bűn és az örök halál erdeje, amely ellentétben áll a földi élő erdővel: emberi nyom és szépség nélküliek, és csak félelmet ébresztenek.

9. *Cecina és Corneto között*: a Maremma két határát jelöli: a Cecina folyót északról, Corneto falvát (ma: Tarquinia) délről. Longfellow (1895: 149) idézi kommentárjában a skót Joseph Forsyth 1802–3-as olaszországi útleírásából a Maremmát lefestő sorait, amelyből kiderül, hogy vad, mocsaras vidék volt, áthatolhatatlan bozótokkal, pestises levegővel, amely megfertőzi a télen ott élelmet gyűjtő parasztokat, és nyárra a tetemeiket a hazavezető úton találják meg, vagy hazaviszik a „maremmai betegséget”. Nem lehetetlen, hogy a dantei bokrokon növény mérgező tövisek leírását a Maremma levegőjének mérgező hatása inspirálta.

10-11. A *hárpiák* mitologikus szörnyek: női arcúak, madártestűek, tehát kettős természetűek, mint a kentaurok. Thamasz tengeristen és Elektra gyermekei, akik a Styx mocsarában/az Alvilág bejáratánál élnek; Homérosznál a szélvihar megtestesítői (vö: *Aeneis*, VI, 289);

olykor azonosítják őket az Erinnysekkal, maga Vergilius is (*Aeneis*, III, 252 és VI, 650). Phineus thrák királyt fiai megvakításáért (vagy egy másik történet szerint: jóslataiban túl sok isteni titok felfedéséért (Vergilius: 145)) büntetésül megvakították, és a háрпиák az összes ételét bemocskolták. (Ne hagyjuk figyelmen kívül, azokat a távoli asszociációkat, amelyeket a megvakítás mint büntetés motívuma (Pier della Vigna) hordoz az énekkel kapcsolatban. A thrák Phineus esete mellett, aki szintén a háрпиák áldozata, és megvakították, az ovidiusi Polydorus történetét is meg kell említeni, akinek gyilkosát a kétségbeesett Hecuba szemei kivájásával büntette. Az antik mítoszok ezen aspektusáról lásd: Gibson: 1999). Az *Aeneis*ben Vergilius az Ióntengeri Sztrófádokra helyezi őket (kis szigetek, Pelleponésostól nyugatra), és a trójaiak asztalát piszkítják össze ürülékükkel. Csúfságuk jelzőjét (*brutte*) tehát nem csak külsejük miatt kapták, hanem szennyességük miatt is. Már az antik kommentátorok is ismerték a szó etimológiáját (a görög *arpazo*-ból a latin *rapio*-ba), éppen ezért szinte kivétel nélkül jelenlétüket az öngyilkosok között a rablás (*rapina*) szimbólumának tekintették: a rablásénak, amellyel az ember saját magától rabolta el az életet. Guido da Pisa (1974/1327-28: 10) szerint pedig: „nincs nagyobb rablás, mint saját életünk elrablása”. Az Ottimo-kommentár (*Inferno* 13. Nota) és Jacopo della Lana a kétségbeesés jelképeinek véli őket (1866-67/1324-28: *Proemio*), Jacopo Alighieri pedig a racionális és szenzitív képességektől való megfosztottság fájdalmas emlékeinek (1915/1322: 10-12). De ahogy Chiavacci Leonardi megállapítja (2001: 241) ezek az allegorikus figurák a dantei műben mindig összetettek, sohasem csupán egyetlen jelentéssel bírnak, hanem az emberi állapotnak sokféle aspektusát magukban foglalják. A háрпиák tehát az öngyilkosok önmaguk elleni erőszakosságát ábrázolják, azzal a kétségbeesett kinnal, amely sohasem hagyja el őket: *a fák tetején kiáltják különös panaszaikat* (15. sor); *a Háрпиák, leveleit legelve okoznak lkínt neki, s nyitnak e kinnak ablakot* (101-102. sor). Csúfságuk így a bűn rettenetességére is utal, éppúgy mint a mérgező tövisekkel teli erdő.

12. *csapásokat hirdető szomorú jövődöléssel*: a vergiliusi történet szerint (*Aen.*, III., 245-257) Celaeno hárpia Aeneasnak és társainak azt jövődölte, hogy habár eljutnak Itáliába, addig ott nem emelhetnek falat, „míg éhségükben az asztalt meg nem rágják, és fel nem falják ebédre” (Lakatos István fordítása). A sor narratív szerepe, hogy felkészítse az olvasót az erdő rettenetes valóságára.

13-14. A leírás a vergiliusit összegzi: „Aggszűz arcuk van ezeknek, a testük /szárnyas, a körmük horgas, bűzlenek, és megy a hasuk, s mindig éhségtől halaványak” (*Aeneis*, III., 245-257.)

15. Megoszlik a kommentátorok véleménye, hogy a *különös (strani)* melléknév a *fákra* vonatkozik-e, vagy a háрпиák *panaszaira*. Ez utóbbi tűnik valószínűbbnek, ha figyelembe vesszük, hogy a tercina a háрпиák leírását adja, és e rémisztő szörnyek panasza nyilvánvalóan eltérő a madárcsiviteléstől; vagy ha a vergiliusi „*vox dirá*”-ra („vész hozó/rettenetes hang” (*Aen.*, III., 228)) való utalást látunk benne. De ahogy Benvenuto megállapította a sorhoz írott kommentárjában „ezek furcsa madarak, tehát furcsa fákon fészkelnek” (1887/1375-80: 13-15). Elfogadhatjuk Pietrobono véleményét is (1946: 13-15), aki szerint a melléknév szándékosan és kétértelműen vonatkozik mindkét dologra.

17. A hetedik kör második *gyűrűjében* (babitsi szó az eredeti *gironére*) vagyunk: a XI. énekből tudjuk (30. sor), hogy az erőszakosak köre három *gyűrűre* oszlik: az elsőt a vérfolyó alkotja (melybe a felebarátjukkal szemben erőszakosok merülnek); a második az erdő, amelybe költőink most lépnek be: itt az önmagukkal szemben erőszakosok szenvednek.

19. A „rettenetes homokmező”: a homokmező, amelyre tűzeső zuhog, a kör harmadik *gyűrűjét* alkotja, ahol Istennel és a természettel szemben erőszakosok bűnhődnek.

20-21. Figyelmeztetés Danténak, hogy a szemeire kell bíznia magát, mivel a szavainak nem hinne.

25. Az ige ismétlésének retorikai alakzata az ének (és a középpontban álló hős, Pier della Vigna) stílusának egyik jellegzetes vonása

(lásd még a 67-68. sort), amely minden esetben pontosan meghatározható funkcióval bír: jelen esetben a gondolat tétován ingázó útját fejezi ki, amely mint néma párbeszéd zajlik a két költő között (Chiavacci Leonardi, 2001: 229).

30. A gondolatok úgy törnek ketté, és maradnak csonkok, mint ahogy Dante kinyújtott keze nyomán majd a leszakított ágak. A költő a gondolatot úgy jeleníti meg ezzel a metaforával, mint az igazság felé törekvő mozgást, mely félbe törik, ha a célja hamisnak bizonyul (Chiavacci Leonardi, 2001: 229). A költői képek és a használt szavak közötti egyezés a dantei stílus sajátja a legerősebb feszültség pillanataiban.

32. A cserje nagysága a benne lakó lélek kiválóságára utal, ahogy Odüsszeuszt is a tűz nagyobbik lángnyelvében, *szarvában* találjuk („Lo maggior corno de la fiamma antica”, *Pok.*, XXVI 85).

33. A törzs fájdalmas sikolyával felfedi az erdő titkát; kirobbantva az énekben eddig felhalmozódott feszültséget. Az epizód vergiliusi gyökerét az *Aeneis* III. könyvében találjuk, amelyre maga Dante is utal a 48. sorban.

36. A részvét érzése (*pietà*) végigkíséri Dante túlvilági utazását, de csak néhány helyen válik ennyire hangsúlyossá: ezek pedig, a XIII. ének mellett, Francesca, Odüsszeusz és Ugolino énekei. Párhuzamoságot figyelhetünk meg a szerelmesek énekével a részvét érzésének tekintetében: a két énekekben az első részvétet – amelyet a pokolban szenvedő jelenlegi *állapota* vált ki – az elkárhozott kéri számon Dantétól (Della Vigna, 36. sor), illetve ennek meglétéért mond köszönetet (Francesca, V. ének, 93. sor). Míg a második részvét – amelyet a *történetük megismerése* ébreszt Dantéban –, teljesen hatalmába keríti a költőt, és „mint a halott teste zuhan el” (V. ének, 140) Francesca esetében, Pieróval szemben pedig a pontosan a beszéd-képességét veszíti el – ezáltal (ha csak egy pillanatra is) magára véve a beszéd fájdalmasságának büntetését. A XIV. ének kezdő tercínájában, ahol Dante a szülőföld iránti szeretettől elszorult szívvel gyűjti össze a firenzei öngyilkos szétszórt lombját, a babitsi fordítás (“Mert

szülőföldem gondja meglepett, /búsan a szétszórt lombot összeszedtem, /s a fához raktam, mely már néma lett") nem fejezi ki a dantei érzést, amelyet az olasz eredetiből egyértelműen kiérezni: „Poi che la carità del natio loco /mi strinse” (az én kiemelésem). A tragikus sorsú Piero iránti hangsúlyozott együttérzést számos kommentátor (pl.: Boccaccio 1965/1373-75: 82-84) a Dantét sújtó igazságtalan ítélet és hálátlanság (Frigyes alakját Firenzével állítva párhuzamba) hasonlóságával magyarázza. Anna Maria Chiavacci Leonardi (2001: 225) a költő ellenfigurájának tekinti Vignát: amennyiben két jelentős politikai szerepet vállaló irodalmár hasonló sorsfordulatot elszenvedve (megbecsültségből vádlottá és üldözötté válva) mégis ellentétesen cselekszik a balsors csapásai között. Ahogy a *Paradicsom* VI. énekének (127-142. sor) igazságtalanul megvádolt provánszi minisztere, Romeo di Villanova, Dante is a megalázó száműzetést választja a halál helyett. A nemcsak az érdemes Pieróra, hanem általában valamennyi öngyilkosra kiterjedő dantei részvét, heves érzelmi reakciói az ének során, és a kétségbeesés érzékletes leírása arra vezetett néhány szerzőt – köztük a neves író, Alfred Alvarez (1971: 125-129) és az érzékeny Ettore Caprát (1929: 59-89) –, hogy a *Commedia* bevezető énekében leírt szituációt az öngyilkosságra készülő ember gyötrelmeivel azonosítsa.

38. A *kegyesebb kéz* kifejezés vergiliusi eredetű („parce pias scelerare manus”). Ugyanezt a melléknevet használja Dante Francesca énekében is: szomorúvá és résztvevővé („tristo e pio”, 117. sor) teszi Francesca kínjainak hallgatása.

39. A kígyó a legalávalóbb állat (a bibliai hagyományban az ördög megjelenési formája), de ennél még ők is több kegyelmet érdemelnek, míg mi emberek voltunk – mondja Pier della Vigna.

43. Az *úgy szakadt ki egyszerre szó és vér* kifejezéssel rokon szerkesztésűeket találunk Francesca („mint aki szól és sír hozzá előre”, 126. sor) és Ugolino („láss beszélve sírni s beszélni sírva” XXXIII, 9: „parlare e lagrimar vedrai insieme”) szavaiban. Az ő történetükben olyan bánat lakozik, hogy elbeszélésük közben a szavaikat könnyek-

ké változtatják – a könnyeknek Piero történetében az ág *nedvet gyöngyözése* (41. sor) felel meg.

47. Della Vigna kétszeresen is *sérült lélek*: nemcsak növény-teste sérült meg, hanem a bánásmóddal szellemét is megsértették.

55. Vergilius beszéde *édes* Della Vigna számára, mivel egyszerre fejez ki tiszteletet, bocsánatkérést, s kínál kárpótlást. A *csalogatás* olasz igéje is (*adescare*) a vadászok szakkifejezése, és az állat csalival való odavonzására („*attirare con l'esca*”) utal: a jelenetben a csali nem más, mint Vergilius édes beszéde.

57. „*így lépre csaltan*”: (*come uccello alla pania*). A metafora az 55. sor *csalogatására* válasz, vele zárul be a vadászattal kapcsolatos képzet-társítások köre.

58-60. A megszólaló Pier della Vigna, II. Frigyes híres titkára, tanácsadója. A *szívének két kulcsa* közül az egyik a nyitásra, a másik a zárásra való. Cristoforo Landino magyarázata szerint ezek „*az igen és a nem kulcsai, a megtagadásé és a megengedése*”. Lana bővebben kifejti ezt a metaforát (1324-28: 58-61). Della Vigna mint a császár titkára általában „*kedvére válaszolhatott igent vagy nemet a császárnak címzett levelekre*”. A kifejezés bibliai eredetű (Is. 22, 22), de valószínű, hogy a dantei hely közvetlen forrása Nicola della Rocca, Pier della Vigna fiatalabb jegyzőtársának levele, aki így fogalmazott: «*Tamquam Imperii claviger claudit, et nemo aperit; aperit, et nemo claudit. Dum reseret nemo quod clauditis et quod reseratis per consequens nemo claudat*». Felidézi Péter két kulcsát is, amelyet VIII. Bonifác említ meg pontosan az itt használt két igével: *Hatalmam van .../ egeket nyitni s csukni* (“*lo ciel poss'io serrare e diserrare*”, *Inf.*, XXVII. 103-4).

62. „*oly nagy hűséggel viseltem a dicső tisztelet*” a hűség szó inverzióval kerül a sor elejére, kiemelt pozícióba. Ez a szó Piero beszédében központi jelentőségű, mivel pontosan a hűség hiányával vádolták, pedig a dantei Piero csak ehhez tartotta magát, ahogy ezt a 74. sorban is megismétli. Ez az emberi érték Piero sajátja: hiszen ezért élt és veszítette el életét. Ahogy a *Pokol* minden jelentős figurája, Pier

della Vigna is egy pozitív értéket testesít meg, aki elkárhozott, mert abszolút, mindenek fölötti értékévé akarta tenni ezt az értéket (Chiavacci Leonardi 2001: 232). A 75. sorában „tiszteletre igen méltónak” nevezi urát, ezzel elhárítva Frigyes személyéről a bűnnek még az árnyékát is: ez hűségének és ártatlanságának végső bizonyítéka. A szigorú dantei ítélet viszont Frigyest az eretnekek közé helyezi a *Pokolban* (X. 119). Frigyes ellen az epikureizmus vádját a filozófusokkal, mágusokkal, asztronómusokkal, arab és zsidó tudósokkal teli udvarával nem szimpatizáló egyházi körökben kezdték terjeszteni. Salimbene da Parma például azt a történetet jegyzi föl Frigyesről krónikájában, hogy a császár a Bibliában kerestette a túlvilág nemlétének bizonyítékát (Altomonte 1985: 30-31); és Villani (VI, 1) is azt írja róla krónikájában, hogy „epikureusként élt, sohasem vetve számot azzal, hogy egy másik világ is létezik”.

63. *álmot és életet vesztettem vele:* Vigna hűséges szolgálatának jutalma az álmatlan (munkával töltött) éjszakák és a halál (*az érverés elvesztése*) volt.

64-66. A kéjnéző az irigység allegorikus alakja (vö.: 78. sor), aki soha nem fordítja el sóvár tekintetét a császári palotákról, és általában a hatalommal bírókról. Az erős kifejezés magában foglalja Piero kétségbeesése mellett – aki ennek a bűnnek köszönheti a bukását és halálát –, Dante felháborodását is, aki profétikus hangvétellel ítéli el a világot bomlasztó rosszat. A 66. sorban a „tömegek halála” kifejezés mellett az „udvarok bűne” mint specifikáció jelenik meg: sokak halála, ahogy a bibliai sorból tudjuk „invidia diaboli mors introivit in orbem terrarum” (*Sap.* 2. 24; vö. a *Pok.*, I. 111. sorával), de különösképpen gyakori bűne az udvaroknak. Az a tény, hogy Dante e bűn definíciójának egy teljes tercintát szentel, egyrészt a bűn erejét, másrészt azt az intenzitást hangsúlyozza, amivel Piero, vagyis a bűnt Dante elítéli (Chiavacci Leonardi, 2001: 233).

67-68. Visszatér a háromszoros igeismétlésnek az alakzata, amely már megjelent a 25. sorban, de teljesen más jelentést hordozva. Itt az irigységtől feléledő tűz az ismétlés során egyre erősödni látszik,

amíg végül felemészti Frigyes hívét.

69. *boldog tisztességem bús gyászra vált.* Ugyanezt az igét (*tornaro*) használja Dante Odüsszeusza is (*noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto*), ahol ugyanígy egy kiváló ember romlásának lehetünk tanúi.

70-72. A lelkemben azt gondoltam – mondja Piero –, hogy az életemet eldobva elkerülöm mások megvetését, azt, hogy árulónak bélyegezzenek. Szavai *Isten városáról* I. könyvének XVII. fejezetét idézik, ahol Ágoston *A büntetés vagy gyalázat miatti félelemből származó öngyilkosságról* szólva a következőket mondja: „annál nagyobb bünt követ el, minél ártatlanabb volt abban a dologban, amely kapcsán azt gondolta, hogy öngyilkossá kell lennie” (Augustinus: 93). Az ágostoni érvelés szerint tehát Pier della Vigna tettét súlyosbítja ártatlansága: *hogy igaz maga ellen lett igaztalanná.*

73-75. „Ennek a fának az új gyökereire esküszöm” – Piero 1249-ben halt meg. Nem lényegtelen eleme a kérdésnek, hogy della Vigna a pokolban hangsúlyozza ártatlanságát.

76-78. „*ha* valaki a földre visszatérne /közületek”: ez a *ha* nem kételkedést fejez ki, hanem azzal egyenértékű, hogy „*ha* úgy, ahogy mondjátok (vö.: 54. sor), valaki visszatér közületek”. A 78. sorban az *irigység* Piero történetének egyik utolsó szava: a gyűlöletes bűn, mely az ártatlan hős bukását okozta, így kap még egyszer hangsúlyos helyet az énekben.

84. Visszatér a Francesca énekét idéző *részvét* szó. A szívszorogató érzést kifejező ige (*m'accora*) pedig Brunetto Latini énekében (*Inf.*, XV., 82) fog visszatérni.

85-87. Vergilius ugyanolyan választékos stílusban, körmondattal fejezi ki magát, ahogy azt Piero tette korábban.

94. *kegyetlen lélek*: az öngyilkosok lelkei önmagukhoz kegyetlenek.

96. Minósz szintén mitológiai alak, Zeus és Europa fia, Kréta bölcs és szigorú uralkodója, aki a dantei pokolban démoni alakként jelenik meg, és a farka csavarintásával jelöli ki az eléje járuló bűnösök pokolbeli helyét (lásd: *Inf.*, V, 4-6).

98. A sors azzal az érzéketlenséggel, és azzal a megvetéssel veti a lel-

ket a pokolba, amellyel a lélek vetette el magától a testet.

102. A Hárpiák – a sebeken keresztül – egyszerre okozzák a fájdalmat és adnak lehetőséget a fájdalom kifejezésére. Ebben a sorban is megnyilvánul az a szintaktikai sűrítettség, amely a XIII. ének sajátja.

103-105. Pier della Vigna Vergilius második kérdésére (90. sor) válaszol: az utolsó ítélet napján *mint mások*, az öngyilkosok is testruháikért járulnak majd (a test föltámadása Jósafát völgyében következik be (Jóel 3, 2)). De közülük senki nem öltözhet ismét a testébe, mert nem igazságos, hogy visszakapják azt, amit eldobtak maguktól.

107. A fára akasztott testek képe, amelyek az örökkévalóságig megtöltik majd ezt az erdőt, a kereszténység történetének első öngyilkosától nyernek eredetet, Júdástól, akit Dante az ének írásakor minden bizonnyal maga előtt látott. A. K. Cassell egy tanulmányában végigvezeti a Júdás és Piero figurája közötti hasonlóságot, arra a konklúzióra jutva, hogy „Piero nem más, mint az új Júdás” (Cassel 1983: 54.). A Cassell által felsorolt hasonlóságok és megegyezések valóban figyelemreméltók és irányadók, de egy ilyen kategorikus következtetés talán félreviszi és leszűkíti az értelmezés lehetőségeit. Ne felejtjük el, hogy az öngyilkos bűne „a kétségbeesés bűne”, ahogy Pietro di Dante mondja, és emiatt a lényegi hasonlóság miatt kapja ugyanazt a képet mindegyik öngyilkos büntetése.

108. Mindegyik testet arra a cserjére akasztják, amely a hozzá tartozó, (testtel szemben) kártékony, kegyetlen lélekből hajtott ki. A *molesto* melléknév ugyanebben, az „igen káros” jelentésben tűnik fel az *Inf.* X. 27. sorában is.

111. A zaj a színen megjelenő két újabb bűnös érkezését jelzi: ők a tékozlók (saját vagyonuk tönkretevői), akik megosztják az öngyilkosokkal bűnhődésük helyét, az önmagukkal szemben erőszakosak körét (vö. *Inf.*, XI, 40-5). Ne tévesszük össze őket a pazarlókkal, akik pusztán a mértéktelenségben bűnösök. A tékozlók bűne a tulajdon javaik elpusztítására irányuló dühödöt „erőszak”. Pietro Alighieri (1845/1340-42: 115-123) szerint itt a kétségbeesettek egy másik altípusáról van szó, „akik nem saját kezükkel ölték meg magukat, ha-

nem meggyengült vagyoni helyzetük miatt mentek a halálba”, ahogyan azt Lano da Siena tette.

112-114. Folytatódik a vadászat motívuma, amely metaforákban már megjelent Piero beszédének elején (55-57. sor); most az előkép először mint a még homályos érzékelésre keresett hasonlat (a vad-disznó-vadászé) bukkan fel, amely azonban valóságos jelenetté válik, ám a megszokottal ellentétes irányúvá: hiszen az üldözött vaddisznók helyén emberek menekülnek.

118. Az *elő futó*: a régi kommentátorok Lano (Arcolano) di Ricolfo Maconi igen gazdag sienai ifjúval azonosítják, aki Boccaccio leírása szerint (1965/1373-75: 118-121) egy költekező társasághoz («brigata spendereccia») tartozott (melyet Dante is említ a *Pokol* XXIX. énekének 130. sorában), és minden vagyonát eltékozolta. Lano 1278-ban a sienaiak és az arezzóiak közti csatában (Pieve al Toppo-nál) vesztette életét: az ellenség közé vetette magát, úgy kereste a halált, mert nem akart abban a szegénységben élni, amelybe jutatta magát (Schiaffini 1926: 132). Lano az „Ó, siess, siess, halálom!” kiáltással éppúgy hív egy második, lehetetlen halált, amely megszabadítaná e kínoktól, mint ahogy az első halált kereste az élet nehézségei közepe.

119. *A másik*: Iacopo da Santo Andrea, aki II. Frigyes kíséretének tagja volt 1237-ben, és 1239-ben IV. Ezzelino da Romano parancsára ölték meg. Tékozlásáról több történet maradt fenn; Boccaccio ezt írja róla: „egyszer szép, nagy tüzet támadt kedve látni, és felégette gyönyörű és gazdag villáját.”

120-121. Utalás a Lano keresett halálára, amely vitathatatlan kapcsolódási pont a kör öngyilkosaival. A szóválasztások (*fürge*, az ütközetre használt „lovagi játék” (*giostra*) szó (Boccaccio értelmezésében 'lándzsás mérkőzés' egyértelműen kegyetlen iróniát tükröznek.

123. *összecsomózta magát egy bokorral*: belevetette magát. (A bokor egy másik bűnös, ahogy ez az ének első feléből kiderült.)

124. Itt jelennek meg a bűnösöket üldöző pokolbeli kuttyák. Az ördögi vadászat a középkori irodalom és képzőművészet kedvelt toposza.

Az itt olvasott jelenet sok részlete színezi majd Boccaccio *Dekameronja* V. napjának 8. (Nastagio degli Onesti) novelláját.

125. A *fekete szukák* (*nere cagne*): az Ottimo-kommentár így ír róluk: „szerény emberek voltak, akik szórakozást és mások konyháját követve elhagyták a családjukat és otthonukat, és ezért változtak vadászó kutyákká, akik követik és tisztelik a gazdájukat” (1338: 124-129). A jelenet felidézi Ugolino gróf álmából a „farkast és kölykeit” (őt és gyermekeit) üldöző „sovány, mohó és tapasztalt szukákat”, amelyek leterítik és széttépik őket (*Inf.*, XXXIII. 28-36).

126. a *sebesen futó agarakat* – az allegorikus I. énekbeli agár mellett – Dante említi a *Vendégségben* is (I, XII. 8): „ahogyan a férfiban a szakállas, a nőben a sima arc a szeretetre méltó [...] olyan szeretetre méltó az agárban a jó futás”.

127. *amelyik lebűjt*: Iacopo da Santo Andrea.

128. A jelenet ellenbüntetés-jellege egyértelmű: ahogy ők tépték darabról darabra, és hordták szét a vagyonukat, most úgy tépik és hordják szét tagjaikat.

140. *meggyalázott*: a *disonesto* melléknév nem a lomb becstelen voltára utal, hanem a szó eredeti latin jelentéséhez áll közel, ahogy Vergiliusnál olvashatjuk: „*truncas inhonesto vulnere nares*” (*Aen.* VI, 497).

143-150. A kissé hosszú és körülményes leírás Firenzére vonatkozik, melynek első patrónusa Mars isten volt, majd a keresztény időktől kezdve Keresztelő Szent János. Dante idejében még állt a Ponte Vecchióon egy Mars-szobor (amelyet 1333-ban az Arno áradása sodort el); a szobrot Villani is említi krónikájában (*Cron.*, I, 42 és 60). Ennek a városnak a lakója voltam – állítja az ének utolsó szereplője, aki magát kizárólag lakóhelyével, és az öngyilkossága módjával nevezi meg – Vergilius „ki voltál” kérdésére válaszolva. A Firenzét jelölő hosszú körülírás lényegében az egyetlen témája rövid beszédének, saját története helyett; nem lényegtelen, sőt alapvető jelentőségű körülírás, amennyiben a város a főszereplő az ének eme zárórészében (Chiavacci Leonardi 2001: 240).

144-145. *ki ezért /mesterségével örökkön bánatot lhord rá*: Mars isten,

amiért nem maradt patrónus, örökké háborúval szomorítja a város lakóit. Firenze sose lel békét, folyton a harcok áldozata lesz a kívülről támadóktól, éppúgy mint a saját lakosaitól – ezt jósolja Brunetto Latini is *Tresorjában* (I, 37).

148-149. az Attila által hagyott *Ihamura* építették újra a várost: Firenzét 542-ben a gót Totila király rombolta le, és nem Attila. Dante idejében általában e két alakot összekeverték. Az Ottimo-kommentár szerint: „Van, aki azt mondja, hogy Attila és Totila két külön személy volt, és van, aki szerint a kettő egy és ugyanaz” A Villani által összegyűjtött hagyomány szerint a várost 801 áprilisában alapították újra Nagy Károly és Leó pápa segítségével (III, 1).

151. akasztófa (*gibetto*): az ófrancia *gibet*-ből. A régi kommentárok szerint vagy Lotto degli Agliról lehet szó, aki prior és bíró, 1285-ben az otthonában akasztotta fel magát „ezüst övével”, miután egy ártatlant ítelt halálra, mivel lefizették a hamis ítéletért; vagy Rocco dei Mozzit rejti a névtelenség, aki tékozlásával fényes gazdagságból jutott nyomorúságos helyzetbe, és az öngyilkosságnak ugyanezt a módját választotta. Vannak, akik szándékosnak vélik a névtelenséget, és a kor számos firenzei öngyilkosa jelképének tekintik.

IRODALOM

- Altomonte Antonio Altomonte, *Dante. Una vita per l'imperatore*, Rusconi, Milano, 1985.
- Alvarez Alfred Alvarez, *Dante and the Middle Ages*, in: *Savage God. A study of suicide*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971, 125-129.
- Angelini Cesare Angelini, *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, in: *Lectura Dantis Scaligera I.*, Le Monnier, Firenze, 1971, 428-445.
- Angiolillo Giuliana Angiolillo, *Canto XIII*, in: *La nuova frontiera della tanatologia: le biografie della Commedia, 1: Inferno*, Firenze, L. S. Olschki, 1996, 101-109.
- Augustinus Szent Ágoston, *Isten városáról*, ford.: Földváry Antal. I. kötet, Budapest, Kairosz Kiadó, 2005.
- Baethgen Friedrich Baethgen, *Dante und Petrus de Vineia*, München, Beck, 1955.
- Baldelli Ignazio Baldelli, *Il canto XIII dell' "Inferno"*, in: *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma, Felice Le Monnier, Firenze, 1970, 33-45.
- Barnes John C. Barnes, in: *Inferno XIII*, in: *Dante soundings : eight literary and historical essays*, edited by David Nolan, Dublin: Irish academic press, 1981, 28-58.
- Bigi Emilio Bigi, *Pier della Vigna*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. IV, 511-516.
- Biow Douglas Biow, *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno“ 13*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, ed. Rachel JACOFF and Jeffrey T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford, California 1991, 45-61.
- Brugnoli Giorgio Brugnoli, *Forme ovidiane in Dante, Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di: Italo Gallo e Luciano Nicasro, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, 239-259.

- Brunetti Giuseppina Brunetti, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in: *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. A cura di: Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Unipress, Padova, 2009, 825-850.
- Boccassini Daniela Boccassini, *Il volo della mente: falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico 2., Dante*. Ravenna, Longo, 2003
- Capra Ettore Capra, *Nel «miro gurge» dell'anima dantesca. Dante e il suicidio*, *Il Giornale Dantesco*, 32. 1929, 59-89.
- Cassell Anthony Kimber Cassell, *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in: *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton*, edited by Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini, Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1983, 31-76.
- De Sanctis Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi*, a cura di Sergio Romagnoli, 2. ed., Torino, Einaudi, 1967. 245-60.
- D'Ovidio Francesco D'Ovidio, *Canto di Pier della Vigna*, in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, Napoli, A. Guida, stampa 1932, 117-278.
- Fornaro Pier Paolo Fornaro, *Arpie, Servio e lamenti ("Inf." XIII 15)*, in «Lettere Italiane», 43 (1991) , 2, 171-186.
- Fraschino Salvatore Frascino, *La colpa dei suicidi nel concetto di Dante*, *Giornale storico della letteratura italiana*, XC, (1927), 211-215.
- Gibson Craig A. Gibson, *Punitive Blinding in Aeneid 3"* *The Classical World*, vol. 92, no 4. (1999. márc-ápr), 359-366.
- Harsányi Harsányi Pál, *Növénnyéváltások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győr, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, 1908.
- Izzi Giuseppe Izzi, *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. IV, 42.
- Jacomuzzi Angelo Jacomuzzi, *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1972, 43-77.

- Kelemen Kelemen János, *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso*, in: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Budapest, Atlantisz, 2002, 122-127.
- Mazzamuto Pietro Mazzamuto, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo 1967, 201-25.
- Montanelli Indrio Montanelli, *Dante e il suo secolo*, Rizzoli, Milano, 1964.
- Muresu Gabriele Muresu, *La selva dei disperati ("Inf." XIII)*, in: *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), 5-45.
- Novati Francesco Novati, *Pier della Vigna*, in: *Freschi e minii del Dugento* Milano, L. F. Cogliati del dott. G. Martinelli, 1925, 55-81.
- Oliva Gianni Oliva, *Il fantastico, il "giuoco mortale", la caccia all'uomo ("Inf." XIII)*, in: *Per altre dimore: forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma: Bulzoni, 1991, 11-31.
- Ovidius Publius Naso Ovidius, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Európa, Budapest, 1982.
- Paratore Ettore Paratore, *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, 178-220.
- Petrocchi Giorgio Petrocchi, *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis neapolitana, Inferno*, dir. Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1986, 231-242.
- Picone Michelangelo Picone, *Dante e i miti*, in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 21-32.
- Press Lynne Press, *Modes of Metamorphosis in the «Comedia»: The case of «Inferno» XIII*, in: (edited by) Barnes, John C. – Petrie, Jennifer, *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2007, 201-220.
- Resta G. Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: AA. VV.: *Inferno*, Roma, Bonacci, 1960, 336.
- Seneca *Hercules furens*, Ed.: Charles Beck, Boston, James Munroe and Co., 1845, 32.

- Schiaffini *Cronica fiorentina, Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, a c. di A. Schiaffini, Firenze 1926.
- Scorrano Luigi Scorrano, *"Inferno" XIII: un orizzonte di negazione*, in *Il Dante "fascista"*, 2001, 9-28.
- Spitzer Leo Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: *Lectures Dantesques: Inferno* (Vol. I), a cura di Giovanni Getto, Sansoni, Firenze, 1965, 223-248.
- Stephany 1989 William A. Stephany, *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, in: *Studi americani su Dante*, a cura di: Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Milano, F. Angeli, 1989, 37-62.
- Stephany 1991 William A. Stephany, *Dante's Harpies: „Tristo annunzio di futuro danno"*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, 1991, 37-44.
- Tateo Francesco Tateo, *Antitesi*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, vol. I, 306-308.
- Traversari Maurizio Traversari, *Inferno XIII: fra la tradizione lirica italiana e „Roman de la Rose"*, in *„Studi Danteschi"*, LXX, 2005, 1-45.
- Vergilius Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, I-VI, Auctores Latini XXI, jegyz. Adamik Tamás, B. Révész Mária, Bollók János, Tankönyvkiadó, 1988.
- Villa Claudia Villa, *Canto XIII, Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Firenze : F. Cesati, 2000, 183-191.

KOMMENTÁROK

- Jacopo Alighieri (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.
- Pietro Alighieri (1340-42): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.

- Bambaglioli (1324): Graziolo Bambaglioli: *Commento all'«Inferno» di Dante* a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.
- Benvenuto da Imola (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.
- Boccaccio (1373-75): Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1965.
- Bosco/Reggio: Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.
- Buti (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.
- Castelvetro (1570): Lodovico Castelvetro, [*Inferno 1-29 only*] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi. Modena, Società tipografica, 1886.
- Chiavacci Leonardi: Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri: Commedia, Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Guido da Pisa (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.
- Jacopo della Lana (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.
- Del Lungo: Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.
- Fallani/Zennaro: *La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro*, Roma, Newton & Compton editori, 1996, 228-233.
- Landino (1481): Cristoforo Landino, *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, under the direction of Paolo Procaccioli, editorial director Francesca Ferrario, 1999.

- Longfellow: Henry Wadsworth Longfellow, *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Notes to Inferno*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1895, 149-152.
- Maramauro: Guglielmo Maramauro (1369-73), *Expositione sopra l' "Inferno" di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.
- Pietrobono: Luigi Pietrobono (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono*, 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982.
- Sapegno: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno* (a cura di Natalino Sapegno), Firenze, La Nuova Italia, 1985, 141-153.

The inscription of the infernal gate and the function of its reading

1. *Reading the inscription of the infernal gate*

What could say a man who meets an old friend who gives an account to him on his new job? „What about your new job?” – asks the man. The answer of his friend is: „imagine that I was appointed to be a gate-guard in Hell.” „So”, replies the man, „am I now in Hell as well?”. We can see that the contrast which unfolds is *ontological* (who is in Hell, cannot speak to somebody who is not there), but the actors are put in the same level of reality concerning the truth of their assertion: the consequence of this is the apparent absurdity of the dialog. It's the same case when somebody is reading the infernal inscription: there is also an apparent ontological absurdity, ie. does the reader make himself a part of Hell or he doesn't? If the answer would be positive, in which sense has that to be understood? In other words: in this case who is the reader and what does it mean to *read* that inscription?

In the realm of the sacred and religious world there are many days of celebration, moments of devotion, when the crowd of believers is hearing the lectures of the sacred texts. The reader is a believer, or a priest. The essence of celebration is the same: reading a sacred text and hearing out the actual message of it. Usually, when Dante addresses a reader, he calls up him for an intensive attention, that is coming from the apprehensible actuality of the text (for example, in *Inf.* XXV. 46-48 or *Purg.* IX. 70-72). The sacred books need a different type of reading. The sacred text may be actual in every time and in every place – his content is acquirable everywhere and every time, but it needs a carefully lecture.

For example, in our Catholic liturgy believers come to hear the lecture of Biblical texts, chosen by a cleric. This text will represent

the message of sacrality. But we know as well, what relevance has the reading of the *Qur'an* in Islam, or of other sacred books in further religions. We certainly know the Tibetan funeral book, in which the reading itself is a religious act, facilitating the separation of soul from the body. The function is helping, guiding, illuminating and protecting. The book contains many technics to guide the soul from the body to its eternal house. In the *Book of Revelation* we can read on the above mentioned *Book of Life*, in which all (good) events in personal history are recorded, and that will be opened at the end of this world.

Reading is a kind of meeting with the hidden sense of a text or a sense corporated in a text. The semantic sign, through listening, opens a way of self-transformation for a „higher“ world (a higher understanding of one's partial rule). Hearing a pray is itself a praying of the hearer. The ontological differences by this act are gone: I hear and I realize in the same moment what I've heard, i.e. deeds and emotions; the first step is to understand the text, the second is to remember or to recite the previously heard, emblematic stories, and the third is to transform these into actions. These steps would be similar to those of contrition, as recorded in *Purgatory* (IX. 94-102) by Dante. This is why are important repetitions in religious acts: these are like a kind of body of spiritual cleaning and penance.

Consequences are clear; in religion reading is made by deeds: good deeds mean to understand the text, bad deeds mean words finding deaf ears (crime or indifference). But deeds have to function as a guide, because these are resolutions of the human will. Now we can read adequately the *Book of Books* (as any other sacred book, which has some religious relevance) with the will of deeds themselves. Dante says that his intention is to manage our deeds for good (see: *Epistle to Can Grande XIII*, 39 „...removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis“). But this managing has a double character, as follows from the word „perducere“. Faith is the strongest element to arrange our actions for

good (that actually doesn't exist: Dante repeats the dogmatic answer in the XXIVth canto of Paradise: faith is an „argument for what can not be seen“ XXIV. 65), but there is an other seduction (*per-ducere*) for our senses by beauty, by poetry. This lure is very important and comes to light by reading with esthetical enjoyment the text. Good, as the end of deeds (viewed from the teleological aspect) can work by guiding. The reading of sacred texts leads or perhaps makes possible to us to know the roots of any possible good deed. To read, as Paolo and Francesca did, certainly doesn't direct us to this roots.

Reading the inscription of the infernal gate is the same experience as to read the sacred texts conversely. If the initial dialogue is seen as real, whose truth belongs to this reality? No one's or both's. It's the same problem when somebody is telling lies to everybody, except to himself. Where is the foundation of the truth of his sentence, if all the utterances of him are lies? The ongoing question refers to the problem of connection between semantic reality and perceived reality. This is an old problem in theory of language (the problem of *doxa*): Dante knew the Augustinian-Neoplatonist distinction of „sapientia“ and „scientia“. Thus „whatever we do in the use of temporal things under the guidance of reason, we do it with our gaze fixed on the eternal things which we are to obtain, passing quickly by the former, but clinging to the latter“. ¹ Does any form of reading offer us this love?

Let's see the language of the lost people in *Vestibulum*: their speech has deformities (*Inf.* III. 25), mixed with anger and pain. What is absolutely missing, it is the intellect and the good of the intellect, that is God itself, because we know that the first spelled word by Adam is „God“ (*De Vulgari Eloquentia*, IV. 3). The first speech arranged by God defines all reality. In God we read reality itself. But what is reality at all? Pareyson says: it's interpretation. And the interpretation is not a reading, a variant of all possible combinations?

1 Augustine, *On the Trinity*, XIII, 21. in: *Augustine, On the Trinity*, edited by Gareth B. Matthews, Cambridge, 2002.

Maybe it is. But we chose between the different readings and this is our responsibility. The sacred text nevertheless gives us a connecting road to the whole reality and our responsibility is to choose in that, however it is beautiful.

On the question of reading singer Péter Müller says : „Reading means that you enter in the community of a genius. (...) thereby you live Their world and create for yourself a home in it. Since you read it, you are becoming Them, and while the book, the music sheet is before you, the music sounds in your mind.”² The reading of a sacred text makes you enter in the community of the world-creating genius, which is God. With this, his sound rings in you.

The inscription text of the Hellish gate is the subversion of the above mentioned community. Reading (on the gate) shows us that damnation is real. The gate constitutes the border of reality (it's not a real, physical border!) of bad deeds in the form of reading. The characters of this inscription – we can say – are made of our deeds. In this sense the infernal gate and the deeds noted in the *Book of Life and of Revelation* create a common lecture: Hell is nothing else than the *Book of Death*, wrote by bad deeds.³

2. *Reading and its functions*

In the history of ideas there are many meanings of reading. For example, memory is a spiritual reading of learned things. In Plato, memory is remembrance of the world of ideas, thus is a kind of reading.⁴ Science is the reading of the logical structure (the ideal) of the world. Mathematics reads the quantitative relations of the

2 Müller Péter, *Secret teachings (Titkos tanítások)*, Alexandra, 2003, p.38. (Hungarian edition).

3 The question is rightful what does it mean for Dante the „bad deeds”. For it I refer to the book of Joan Ferrante, *The Political Vision of Dante's Divine Comedy*, where this theme is expanded largely. Summarizing we can say, that the morality for Dante bases on the reference of a single to the whole human community.

4 Plato, *Menon*, 81c-d.

elements in the universe. Every knowledge substantially has something related to reading.

There is a very suggestive part in Dante's *Comedy* on what means reading for our spiritual (not physical!) life. Reading, Francesca tells to the wayfarer, have played a very important rule in the damnation of her and of Paolo. „*One day, when we were reading, /for distraction, how Lancelot was overcome by love – /we were alone, without any suspicion; /several times, what we were reading forced /our eyes to meet, and then we changed colour: /but one page only was more than we could bear. /When we read how that smile, so much desired, /was kissed by such a lover, in the book, /he, who will never be divided from me, /kissed my mouth, he was trembling as he did so; /the book, the writer played the part of Galahalt: /that day we got no further with our reading*” (Inf. V. 127-139. translated by H.C. Sisson).

Reading in this story is presented as an inverse reading of the sacred text and the underlined references are showing the main elements of the profane reading: „for distraction” means that reading has no other goal than spending time: this is the negation of hearing a sacred text. The next stage is that the reading discovers a desire concealed in them, but this desire leads not to the Infinite, but the finite. Ultimately there happens the transformation of body as the final stage of reading. However in this case the transformation has changed completely: reading falls into flogging of sensuality and not of reason. Reading is a kind of medium that carries the spirit in a different state, but it's not just the same in what is the content of reading, but combination of intention and content. Because reading unveils as guiding: we see that Virgil reads well the text of the gate and understands it appropriately (like a „persona accorta” Inf. III. 10). Now I refer to the quoted text of Augustine: this reading of the damned souls leads us to an erroneous love of material things and not to eternity.

3. *The essence of reading*

How is the process of reading? What is his way out? By reading and understanding a text we unfold an interpretation of reality in our mind. This unfolding can be called – as Singleton has paraphrased it – a fictionalized (subjectivized) reality that absorbs and transforms the reader who meets it. We introduce the interpretation of reality into our own consciousness *quasi* by reading. Dante's continuously addresses the reader: „you, listen! Here is the place that you must grasp well“. This implies us to take in our mind the right interpretation of the text, and that the forthcoming text is very important to apprehend the work at all. These are little moral blows for the reader to follow the guide to the right path. And it can rightly be said that this addressings have moral implications, namely Dante's commitment for helping the reader in this process of understanding allegorically the text, in this finding the way which leads out of the *selva oscura* (dark forest), veiled by your everyday life.

This helping-function is very important through the entire reading of the *Comedy*. John Freccero, who analyzes in details the Augustinian confession and the reading of this confession by Dante, emphasizes the necessity to identify personal experience with redemptive process. So the individual should become a sign for all who are seeking for their *beatitude*. Now, what does make reading? It will connect the subjective element to the universal one, it will convert the natural throw to intellectual aspiration, that the biblical readings provide us the connection to God's eternal life through the intellectual understanding of the read text. The other function of reading is to get us into the right path and try to keep us between the borders of cornice of life.

The function of reading is putting us on the road of transformation. Of this transformation we can see the reverse in *Inferno XXV*, where the transformation is chaotic and directs not for good but to the harm of the transformed. Then again the final part of

the transformation is presented in canto X of *Purgatory*, where Dante says: „Do you not perceive that we are grubs, /born to turn into the angelic butterfly /which flies towards justice without defence?“ (*Purg.* X. 124-126). The „angelic butterfly“ or the infernal fusion of different and hatred-elements make the terrain of this decision.

Now, to read is a kind of conversion. To make poetry is a kind of religious mediation between Earth and Heaven. Dante's intention is to make the language as a mean for grasping the dynamic relation between reality and human spirituality. This dynamics is built into the text, as the reader is forced to understand the deeper sense-layer of the message.

„Sicut dicit Philosophus in secundo Metaphysicorum: «Sicut res se habet ad esse, sic se habet ad veritatem»; cuius ratio est, quia veritas de re, quae in veritate consistit tanquam in subiecto, est *similitudo perfecta rei sicut est*“. This is what Dante writes in his above quoted letter (*Epistola a Cangrande*, XIII, 14: „As the philosopher says in the second book of Metaphysics: «in the world each thing is in respect of the being, so is in respect of the truth», which means that the truth of a thing, that is the truth in the subject, is in perfect similarity with thing in that it is“). The truth is then the liaison to the Being, and this relationship brings forth reality. Verity is not identity, but unity of content and place, in which there is no any kind of oneness, but *similitudo perfecta rei*, namely the perfect resemblance of a thing to its proper being. The reading is setting forth this resemblance (as the representation of a thing through arts) and merging in it even for the final transfiguration of the subjective relationship to an objective adaptation of known, reassumed ideas.

The *Divine Comedy* is a text where the language became poetry and a mean, an instrument of the most higher art. In fine arts colours play the role of letters and words in texts. What is colour in fine art, that's text for poetry. The similarity is self-evident. Let's read Dostoyevsky's account on the *effect* of an artwork (which is very difficult to measure): „For example, somebody in those adolescent

times – in those days when «the impressions reached the mind are news» and freshes – once has looked at the Apollon of Belvedere, the sublime and immensely nice features of God were craved in his soul indelible”.⁵ Poetry too is a charm of invitation for this seeing. Our deeds create a kind of reading of reality, and because every deed presupposes a final one, we cannot glance aside to our Galahalt, our “bawd”. The reading as the journey for Dante is a kind of Galahalt to gain an other life. In Purgatory we can read as well on the essence of this Comedy for the traveller: „...by my journey, I gain another life” (Purg. VIII. 60).

4. *The Infernal Gate and the inscription*

At first let's us quote the original inscription: „Per **me** si va nella città dolente, /Per **me** si va nell'eterno dolore, /Per **me** si va tra la perduta gente. /Giustizia mosse il **mio** alto Fattore: /Ece**mi** la divina Potestate, /La somma Sapienza e il primo Amore. /Dinanzi a **me** non fur cose create, /Se non etterne, ed **io** eterno duro: /Lasciate ogni speranza, **voi** che entrate”(Inf. III. 1-9).

There is debate over the inscription of the gate whether it's made of uppercase or lowercase. In the first case the inscription made by capital letter signs a typical city-gate shape (with congratulatory or religious intent), used often in that age. Nevertheless we think that this debate is marginal for the real significance of the gate.

This object is first of all a warning, but as an appeal it appears too late for the sinners, namely for those who are necessarily overpassing it. But it's not so for the reader who meets this necessity: he reads the inscription as an advance of the closed time of the sinners, for there is no possibility of changing their life, i.e. of „improving” their personality (there is no hope). Meanwhile by this advanced time we will be called, by reading, to our „open” time, to

5 F. Dostoevsky, *On Art (A művészetéről)*, Kriterion, Bukarest, 1980, p. 57 (Hungarian edition).

wit opened yet for a good as spiritual gate for the land of Canaan. The gate as a textual object is a sign for the outset of a new time, which for sinners is „closed“, and for readers is „opened“, or we can say that this new time is opening actually to the Glory. This „opening“ is reading, a kind of purging process, referring to the whole intellectual intention of the *Comedy*.

The personification is a very important element of the gate as Mark Musa appeals to it. We can see „the abundance of personal pronouns and possessive adjectives in the inscription (seven in the nine verses), powerfully animates it, making the gate itself seem to come alive and speak with its own commanding voice“.⁶ Frongia said in his study on the inscription that the gate and the text create each other, which is independent from the shape. Words create reality as the divine *verbum* creates the world itself. The gate seems to live and seems to talk to us, because the gate has the power, what by Frongia has been called to be the result of a „semantic implication of the word“.⁷ What does it mean this „implication“? This is „a poignant warning to the damned and to the travellers alike, and an eloquent reminder of the *essence of Hell*“.⁸ So the „implication“ is determining a thing not explicitly stated, not explicitly defined, only implicitly suggested. The implication put the actual existence in the form of a final date of creative processing (Whitehead) and every attributes will be cut, closed into the stone. The gate now represents the sin, it became final in his sensibility (there is no sight without seeing), as the significance (soul) and the sign (body) are dissolved in the moment of death, and the soul itself becomes body (sign and significance together).

The gate is a fiction, and as a fiction denies reality, but as a textual-physical work (by God's justice) denies the „fiction's implicit

6 Mark Musa, *Dante Alighieri's Divine Comedy: Inferno. Italian text and verse translation*, Indiana UP, 2004, p.33.

7 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, p.36.

8 Ibid. p.37.

negation of the real".⁹ „Man only through signs is able to know the deeper truth, moreover does not know to express everything – for example the mystical experiences – with them".¹⁰ Signs veil reality, but deny also the unknownableness of truth. This double negation forces the reader to apprehend the deeper significance of the lyrics and through the realization to get up to the stage of ineffability (as the essence of Dante's representation is underlined by Kelemen as well), the ineffable reality of life as a personal, as an understanding part of the whole universe. This is a sensation that is implicit in sight and this is better for make it fit to the intellect.¹¹ The gate has such a leading role for the reader (effect-cause) and a damnation role for the sinner (final-cause). The obscure stone of the gate makes sensible the barrier of Hell to the sinner, but for the reader is just a barrier that moves itself together with him in his earthly travelling time making it an outstanding ethical implication.

9 J. Freccero, *Poetics of conversion*, Harvard University, 1986, p.101.

10 J. Kelemen, *A filozófus Dante*, Atlantisz, 2002, p.104.

11 „There must be such language for your mind /because it learns only from what is sensible /matter wich, afterwards, it makes fit for the intellect" (*Paradiso*, IV. 40-42). See: Aquinas, *Summa Contra Gentiles*, IV. 1.1.

La figura del trisavolo in Dante e quella del bisnonno in Zrínyi

Il 18 settembre 2008, ricorreva il 442-esimo anniversario – secondo la testimonianza del rapporto dell'ambasciatore di Venezia, scritto nel campo di Győr – della traslazione della testa di Miklós Zrínyi di Szigetvár, posta solennemente nella Cattedrale di Győr, poi accompagnata da vari signori ungheresi e tedeschi fino alla porta della città donde, presa in consegna dal genero dell'eroe, Boldizsár Batthyány, venne portata, scortata da quest'ultimo, fino a Csáktornya, per poi essere sepolta nella tomba familiare di Szentilona. Nel 2008 si celebrava inoltre il quinto centenario della nascita dell'eroe di Szigetvár, le cui numerose epistole pubblicate in latino, in ungherese, in tedesco e in croato, furono sempre lette e analizzate come documenti storici, senza un'analisi dal punto di vista retorico; le ultime lettere d'amore e di corteggiamento in tedesco, indirizzate all'ultima consorte del grande Ungherese (promessa sposa al tempo della stesura delle stesse), conservate a Jidrichuv Hradec (Repubblica Ceca) e considerate degne di nota da Ede Margalits, non sono state ancora pubblicate. Nonostante Miklós Zrínyi non abbia avuto la possibilità di diventare uno scrittore, grazie all'altrettanto noto pronipote è celebrato come uno degli eroi più notevoli della letteratura ungherese. Esiste dunque una duplice ragione di una commemorazione, almeno da parte nostra, giacché il Comune di Szigetvár ha voluto espressamente celebrare l'evento mediante la vendita ai turchi del castello dell'eroe.

C'è nell'opera di Zrínyi un verso misterioso che – a quanto ne sappiamo – fino ad oggi non è ancora stato oggetto di riflessione da parte dei lettori. Si tratta dell'ultimo verso dell'ultima strofa numerata (la numero 108) dell'ultimo canto dell'epopea. Citiamo di seguito l'intera strofa:

És minden angyal visz magával egy lelket,
Isten eleiben így viszik ezeket.
Egész angyali kar szép muzsikát kezdett,
És nékem meghagyák, szómnak tegyek véget.
(*Szigeti Veszedelem*, XV 108)¹

Gli angeli – a nostro parere – potevano far tacere il poeta solo in modo da farlo presenziare di persona all'apoteosi degli eroi di Szigetvár: quindi, egli fa parte della scena in modo analogo a Dante, che assiste all'apoteosi paradisiaca nel corso del suo viaggio ultraterreno.

Ricordiamo che il permesso di intraprendere il viaggio viene concesso a Dante da Colei che – con l'intermediazione di Santa Lucia e di Beatrice – aveva inviato Virgilio al poeta smarritosi nel mezzo del cammino di sua vita, quella Vergine Maria a cui qualche secolo più tardi, invece che alla Musa, si rivolgerà Zrínyi, causando in tal modo l'ammirazione di János Arany, che loderà il poeta ungherese per aver trasformato la dama celeste con la corona di stelle, la musa celeste di Tasso in Maria, conferendo in tal modo un'invocazione più univoca e davvero sublime al poema (sempre rispetto a Tasso, che dal livello del sublime decade nella categoria del piacevole).

Te, ki szűz anya vagy, és szülted Uradat,
Az ki örökkén volt, s imádod fiadat
Ugy, mint Istenedet és nagy monárchádat;
Szentséges királyné, hívom irgalmadat!
Adj pennámnak erőt, úgy irhassak, mint volt,
Arrol, ki fiad szent nevéért bátran holt,
Megvetvén világot, kiben sok java volt;
Kíért él szent lelke, ha teste meg is holt.²

1 Ed ogni angelo porta con sé un'anima, /così le portano al cospetto di Dio. /Un coro intero di angeli principiò una musica soave /e concessero a me di por fine al mio dire.

2 Tu, che sei madre vergine, e desti alla luce il tuo Signore, /che fu eterno, e che ami il tuo figliolo /come tuo Dio e gran re; /santa regina, imploro la tua misericordia! /Da' forza alla mia penna, perché scriva come fu, /dell'uomo che morì ardito nel nome di

(*Szigeti veszedelem*, I, 4-5)

San Bernardo, all'inizio dell'ultimo canto del *Paradiso*, apostrofa Maria con un linguaggio retoricamente densissimo, contenente delle verità dogmatiche, chiedendole l'aiuto destinato a Dante, affinché il poeta possa vedere la realtà suprema, Dio, così che la sua mente e memoria non crollino in seguito al suo ritorno, ma possano immortalare ciò che aveva visto:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta piú che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sí, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
cosí è germinato questo fiore. (...)

E io, che mai per mio veder non arsi
piú ch'í fo per lo suo, tutti i miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,
perché tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sí che 'l sommo piacer li si dispieghi.

Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei preghi ti chiudon le mani!

(*Paradiso* XXXIII, 1-9; 28-39)

tuo figlio, /sprezzando il mondo, e che fu uomo di grandi virtù; /la cui anima vive ancora, se pure il corpo è morto.

Maria³ ha indubbiamente concesso la grazia richiesta da Zrínyi, giacché in seguito alla richiesta d'aiuto l'epopea continua nell'empireo, al lato di Dio. Insomma, è proprio questa visione che si protrae all'entrare in cielo di Zrínyi e dei suoi cavalieri, e saranno gli angeli a proibire al poeta di descrivere la grande celebrazione celeste che segue quest'evento.

Nel canto XIV del *Paradiso* Dante viene trasferito nel quinto cerchio celeste, nel cielo di Marte, dove vedrà un'enorme croce greca sul cielo, formata da due strisce incrociate che splendono come stelle (le strisce sono composte da anime a forma di stella, che si sono sacrificate per la propria fede cristiana: nell'astronomia il pianeta di Marte è indicato con la croce, e Dante inserisce il volto trasfigurato di Cristo nell'ambito della visione luminosa). All'inizio del canto XV, da tale segno si separa una stella, che ruota ai piedi della croce e apostrofa il poeta. Il lettore scopre ben presto che si tratta di Cacciaguida, il trisavolo del poeta, morto in Terra Santa lottando – da crociato – contro i musulmani, nell'esercito di Corrado III. L'avo si presenta alla fine del canto in questione:

Poi seguitai lo 'mperador Currado;
ed el mi cinse da la sua milizia,
tanto per bene ovrar li venni in grado.

Dietro li andai incontro a la nequizia
di quella legge il cui popolo usurpa,
per colpa de' pastor, vostra giustizia.

Quivi fu' io da quella gente turpa
disviluppato dal mondo fallace,
lo cui amor molt' anime deturpa;
e venni dal martiro a questa pace.

(*Paradiso*, XVI 139-148)

3 È particolarmente interessante dal punto di vista della mariologia di Dante, la quale – mutatis mutandis – si fonda su elementi validi anche per Zrínyi, lo studio di Erich Auerbach sugli antecedenti linguistici, letterari e di culto dell'elogio di Maria.

Ordunque, da martire morto per Cristo, egli è immediatamente asceso in cielo. Il poeta Zrínyi⁴ adotta sia la stella per simboleggiare il suo avo, che la croce luminosa nella notte, come insegna delle schiere celesti inviate per abbattere l'esercito di Satana: la croce è evidentemente formata da stelle.

Ihon jün Zrininek ragyagó csillaga,
Ihon mozdulatlan tramontanája,⁵
(*Szigeti veszedelem* XIV, 1, 1-2)

Gábrriel magával azért egy sereget
Elvive gyors szárnyon, s jelül egy keresztet.
Fénylik vala az ég, merre röpülését
Tartja az szép sereg, az ő sietését.⁶
(*Szigeti veszedelem* XV, 34, 1-4)

Cacciaguida strutturalmente nel bel mezzo della cantica del *Paradiso*, nei canti XV-XVI-XVII: al trisnipote ricorda la Firenze che fu, la patria illustrata dalla modestia, dai buoni costumi e dalla forza virtuosa. I cittadini si dilettaavano con le leggende sulla fondazione della città, amata al punto tale che tutti sapevano di trovar riposo nella terra dov'erano nati, dove era eccezionale la presenza di una donna immorale o di un politico fraudolento: ciò si pone in forte contrapposizione con la situazione all'epoca di Dante, quando la donna pura d'animo e il politico onesto sono diventati delle rarità. Gli interpreti contemporanei sottolineano innanzitutto l'aspetto epico ed eroico del mito di Firenze (diversamente da quelli anteriori, che accentuavano il carattere lirico e idillico della poesia dantesca). In ogni modo, nella formazione della coscienza poetica di Dante ebbe

4 Necessaria di volta in volta la distinzione, trattandosi di due omonimi, il condottiero e lo scrittore.

5 Viene la stella splendente di Zrínyi, viene la sua stabile bussola.

6 Pertanto Gabriele con sé un esercito /portava sull'ali rapide, ed una croce per segno. /Splendeva il cielo, dove conduce /il volo la bell'armata, a gran velocità.

un ruolo estremamente importante la profezia di Cacciaguida, giacché il trisnonno segnala a Dante il suo esilio, la proscrizione, promettendogli allo stesso tempo un futuro incontro che riscatterà queste vicissitudini: Cacciaguida, in quanto beato, è capace ormai di leggere nella mente di Dio, e in questo modo sa anche che la porta del cielo si aprirà anche per il suo discendente. Infine Dante ha pure l'incarico – da parte di Cacciaguida – di non tacere su niente (una volta tornato sulla terra) a proposito di tutto ciò che ha visto, pur rischiando di essere ancor più odiato da molte persone potenti.

Zrínyi, grazie all'intermediazione della Vergine Maria, è partecipe di una visione ultraterrena che rafforza e precisa tutto ciò che si è detto già sulla poesia di Zrínyi, se osserviamo la parte iniziale del canto XIV, già citato in precedenza:

Bán cselekedetét az én kezem írja,
Mellyet Isten lölke elmémben befuja.
Nem távozik annak veszélyre hajója,
Melynek ez csillaghoz tart okos kormányja;
Hüvség, vitézség ennek calamitája,
Az mely ez csillagot veszteni nem hagyja.⁷
(*Szigeti beszedelem*, XIV, 1, 3, 2-4)

È dunque lo Zrínyi *scriba*, colui al quale lo Spirito Santo detta, e pertanto ci troviamo nella situazione più tipicamente dantesca. Non è un caso, per esempio, che János Kelemen abbia dato ad una monografia dantesca il titolo *Il poeta dello Spirito Santo* [*A szentlélek poétája*, 1999]. Anche le disquisizioni di Charles S. Singleton ci rafforzano nell'idea che la finzione fondamentale della *Divina commedia* sia quella di non essere una finzione: in realtà si tratta di

⁷ La mia mano scrive le gesta /che lo spirito di Dio ispira nella mia mente. /Non si allontana a quel periglio la mia nave, /che il timone mosso da saggezza, dirige verso questa stella; /le son bussola la fede e la prodezza, /che non le fanno mai perder di vista la stella.

un'imitazione della Sacra Scrittura, la quale imitazione si realizza da una parte per mezzo di un adattamento allegorico perpetuo alla Sacra Scrittura, dall'altra parte per mezzo della lettura simbolica (ossia pienamente realistica) dell'altro grande libro di Dio: la Natura. Per quanto da noi argomentato sarà sufficiente ricordare che anche Zrínyi fa un importante riferimento al poeta ebreo d'ispirazione divina, a quel re David della cui ispirazione Dante – facendo parlare l'Aquila – così racconta:

Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor de lo Spirito Santo,
che l'arca traslatò di villa in villa:
ora conosce il merto del suo canto,
in quanto effetto fu del suo consiglio,
per lo remunerar ch'è altrettanto.

(*Paradiso* XX, 37-42)

Relativamente alla Sacra Scrittura sarà sufficiente alludere ad una serie di luoghi in cui si asserisce che l'autore del testo è Dio stesso: 2. Pietro, I, 20; 2 Tim. [???] III, 16; Apoc. I, 11, 19; II, 1, 8, 12, 18. Per quanto riguarda la Stella polare e la bussola, ossia la Tramontana e la calamita, in questo luogo Zrínyi, quando assume a stella del trisavolo la Stella polare, verso la quale la bussola della fedeltà e della prodezza dirige la sua navicella, per così dire *ricristianizza* in modo creativo il luogo mitologico dantesco di seguito espresso:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:
Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

(*Paradiso* II, 7-9)

È notevole che uno dei commentatori più antichi, Pietro Alighieri (il figlio del poeta), abbia tradotto in latino le espressioni in questione del testo dantesco, usando le parole *calamita* e *tramontana*.

Tuttavia è ancora da dimostrare, che cosa abbia potuto utilizzare Zrínyi delle note di Landino e di Vellutello nell'edizione veneziana del testo dantesco del 1596.

Dunque, ritornando al poeta ungherese, Zrínyi chiede aiuto alla Vergine Maria per rivelare il vero, la verità, nella propria poesia, in cui è contenuto un messaggio "nascosto" sul proprio bisavolo, lo Zrínyi di Sziget: il nipote è infatti certo che l'avo si sia salvato dopo la morte:

Adj pennámnak erőt, ugy írhaszak, mint volt,
Arrol, ki fiad szent nevéért bátran holt.
Megvetvén világot, kiben sok java volt;
Kíért él szent lelke, ha teste meg is holt.
Engedd meg, hogy neve, mely most is köztünk él,
Bővüljön jó hire, valahol nap jár-kél,
Lássák pogány ebek; az ki Istentől fél,
Soha meg nem halhat, hanem örökkön él.⁸
(*Szigeti veszedelem*, I, 5-6)

Zrínyi ottiene l'aiuto richiesto, ed è lo stesso Spirito Santo a dettargli la visione, così che oltre agli eventi terreni, Zrínyi potrà essere testimone dell'ira celeste di Dio, della triplice partenza della furia, del miracolo della croce che si piega tre volte, ecc. La sua visione termina solo con l'ascesa al cielo dell'avo. Costui, in forma di stella – nel sistema dantesco collocabile nel quinto cerchio celeste, nel cielo di Marte – gli appare in maniera analoga a come Cacciaguida si rivela a Dante. Il poeta Zrínyi, però, che utilizza la Croce come simbolo centrale per l'intero poema, non fa esprimere la profezia dall'antenato beatificato, ma da Cristo sulla croce. Se Dante chiama

8 Da' forza alla mia penna, perché scriva come fu, /dell'uomo che morì arditamente nel nome di tuo figlio, /sprezzando il mondo, e che fu uomo di grandi virtù; /la cui anima vive ancora, se pure il corpo è morto. // Concedimi che il suo nome, che ancora oggi vive tra noi, /che la sua fama si estenda dovunque sorge e tramonta il sole, /che i cani pagani vedano chiaro, che chi teme Iddio, /mai potrà morire, ma vivrà in eterno.

„padre” Cacciaguida, Zrínyi farà lo stesso con il proprio antenato. Se il crociato fiorentino fu testimone di un'epoca eroica e di grande dirittura morale, la Szigetvár idealizzata è contrapposta all'Ungheria corrotta del presente.⁹

Dopo l'ultimo verso numerato del poema ungherese, il verso in corsivo e non numerato è senza funzione, giacché la strofa di cinque versi da una parte allude all'acquaforte del frontespizio, in cui il frammento di scrittura sulla vela ZRINI MIKLÓS denota il martire, e allo stesso tempo denota anche – per mezzo dell'epistola dedicata firmata col sangue del martire – il pronipote raccomandato alla grazia divina, ossia il poeta. Quest'ultimo, in seguito alla conclusione dell'epopea, diventa provvisoriamente schiavo dell'amore, e solo dopo la morte della moglie, lamentandosi nel regno delle tenebre, incontrerà di nuovo – in forma di spiriti – gli eroi degli epigrammi: l'antenato conquistatore della patria e l'infame fratello minore di quello, poi il bisavolo che in questo contesto sostituisce Attila (al posto di Santo Stefano), infine quei cavalieri di Sziget che con la propria fedeltà ed eroismo hanno meritato l'immortalità celeste e poetica.¹⁰ Dopo tutto questo il poeta può rivolgersi alla Croce per la terza volta – nel contesto dell'opera –, e può riconoscere in essa l'unica fonte di salvezza per se stesso e per tutti gli uomini: solo in seguito a tale preghiera potrà constatare con gioia di aver potuto creare qualcosa di immortale, di avere la speranza di salvarsi, e di poter seguire da magiaro l'esempio del bisavolo, fino alla morte.

Ricordiamo in questo frangente il nostro amico Tibor

9 Tibor Klaniczay ha riconosciuto con grande intuizione come Zrínyi e i suoi cavalieri avessero rappresentato i modelli di una società ideale e in certo senso utopistica.

10 In funzione della morte eroica di Miklós Zrínyi, che ha preso per primo la parola, e in funzione del ruolo a lui attribuito da Dio, i cavalieri in questione rappresentano, da una parte con Radivoj e Juranics, e dall'altra con Farkasics, il valore della morte militare e di quella pacifica, e non solo dal punto di vista del martirio, ma anche della fama poetica; Deli Vid ha persino una garanzia celeste a parte, segnalata dalla strofa in corsivo, in seguito alla descrizione della sua morte alla fine del canto XIV. Per quanto riguarda l'intenzione poetica di Zrínyi, non si tratta dunque di una serie tronca di epigrammi reali ed eroici.

Melczer, che è morto inaspettatamente proprio durante lo svolgimento di un convegno incentrato anche sull'opera di Zrínyi; in seguito ad un'osservazione di Pál Gyulai e un'ipotesi di Imre Bán, lo stesso Melczer aveva nel 1979 cercato esplicitamente di trovare le tracce di Dante in Zrínyi. In ogni modo a questo punto crediamo di avere ragioni sufficienti per rivalutare il parere di József Kaposi, che lamentava la mancata influenza di Dante su Zrínyi.

Ponendo in un contesto più ampio il frontespizio del volume *Syrena*, forse potremo scoprire la parentela tra la navicella di Zrínyi e quella di Dante leggendo i versi seguenti:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguíti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti.

(*Paradiso* II, 1-4)

L'eccellente dantista Raffaello Morghen è rimasto perplesso per l'immagine audace della nave risonante in volo, dicendo che Dante, in questo luogo, sembra essersi smarrito nel Seicento. Possiamo credere, però, senza problemi che lo Zrínyi del Seicento si fosse rivolto non per smarrimento, ma *coscientemente* a Dante.

[Traduzione in italiano di József Nagy]

József Nagy

Dante „templare”

Introduzione

Il discorso sul Dante „templare” – sia in chiave esoterica che in quella anti-esoterica – è stato già ampiamente esposto da numerosi autori. Nel presente studio si cercherà di rivelare se un’analisi critica degli approcci esoterici possa chiarire alcuni aspetti della teoria teologico-politica dantesca (in stretta connessione con la concezione etica e religiosa). A prima vista può sembrare inutile tale impresa, giacchè nel volume intitolato *L’idea deforme* (anagramma di „Fedeli d’amore”) quasi tutte le problematiche relazionate al tema dell’esoterismo erano state pienamente affrontate. Evidentemente però è necessario fare distinzione tra i diversi tipi di interpretazioni esoteriche: è ciò che fanno pure gli autori de *L’idea deforme*, giudicando sostanzialmente in senso positivo – come si vedrà più in avanti – le interpretazioni di Giovanni Pascoli e di Bruno Cerchio (cui opere in realtà fanno parte degli approcci *ermetici*). Questi ultimi, inoltre Robert L. John, Luigi Valli, Eugène Aroux, Gabriele Rossetti e René Guénon, delle disquisizioni dei quali cercherò di accentuare l’eventuale rilevanza teorico-politica, si approssimano all’opera di Dante secondo dei metodi abbastanza diversi, e quindi la loro supposta dimensione politica sarà pure differente in carattere e in profondità. È pure importante tener presente che tra i maggiori dantisti Charles S. Singleton (e – seguendo le sue tracce – John Freccero e Gian Roberto Sarolli) in alcune analisi proprie hanno introdotto degli elementi esoterici ed ermetici: Singleton tra l’altro ha effettuato delle ricerche sulla simbologia numerica dantesca.

Umberto Eco è stato capace di collocare adeguatamente al

· Ringrazio il Prof. Géza Sallay, il Prof. János Kelemen e il Prof. Dávid Falvay per il loro generoso aiuto. Il presente studio è stato realizzato nell’ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797.

proprio posto le interpretazioni esoteriche. „Da un lato abbiamo Dante, e il Medioevo tutto, che sostengono che la poesia è anche e soprattutto poesia dell'intelligenza, del doppio senso, dell'emblema, dell'acrostico, dell'intrigo spesso enigmistico. Al centro una critica romantica e idealistica che ha cercato di assolvere Dante dai suoi peccati di intelligenza teologica giustificandolo attraverso un florilegio di belle immagini, spigolando lampi di poesia in mezzo a un aborrito ciarpame allegorico [...]. E infine una critica contemporanea, ben più sensibile a quelli che erano i valori simbolici e concettuali del poeta medievale, capace di accettare con gusto la sfida di un'epoca in cui la figura retorica era un momento, e tra i più alti, della strategia poetica. *Come schiacciati in questa lotta di giganti, [si trovano] gli adepti del velame, tra cui personaggi come Pascoli, di non piccolo ingegno*”.¹

In relazione all'analisi delle interpretazioni esoteriche di Dante una domanda ineluttabile è questa: per quale ragione sono sorte queste in un numero così elevato, rispetto ad altri autori (per es. Shakespeare)? Alberto Asor Rosa tenta di dare una risposta nel modo seguente. Si può affermare che „i testi danteschi [...] contengono *in sé* una possibilità, più elevata che qualsiasi altro testo letterario conosciuto, di una pluralità pressoché sterminata di sensi. La *Commedia* [...] è l'opera letteraria che, *in assoluto*, contempla nella sua struttura la presenza maggiore di strati diversi di discorso, in gran parte [...] intenzionali e ben controllati da parte dell'autore. [...] [B]isogna partire dal presupposto che Dante *ha voluto* la sua opera così”.² Il testo dantesco è come se si offrisse per un numero vastissimo di interpretazioni – e tra queste pure a quelle esoteriche. La chiave di lettura della *Commedia*, esposta da Dante nel *Convivio* e nell'*Epistola XIII*, dal punto di vista degli autori esoterici aveva probabilmente un'importanza secondaria rispetto al famoso luogo

1 U. Eco, Introduzione, in *L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante* (a cura di Maria Pia Pozzato), Bompiani, Milano 1989, p.36, corsivi miei, J.N.

2 A. Asor Rosa, Postfazione, in *L'idea deforme*, ed. cit., p.299, corsivi nell'originale.

della stessa *Commedia* (ignorato dal razionalismo moderno³), che rappresentava simultaneamente una seduzione ed una sfida spirituale:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

(*Inferno* IX, 61-63)⁴

Per quanto riguarda „la dottrina che s'asconde /sotto 'l velame” la spiegazione analitica di Asor Rosa risulta di essere rivelatrice: si tratta di una „dichiarazione assolutamente esplicita e letterale di allegorismo”; la concezione figurale della *Commedia*, elaborata da Erich Auerbach „prescinde dal fatto che Dante aveva una visione più dottrina e più medievale [...] del rapporto tra *segno e senso*”, e in base a ciò il messaggio di Dante è essenzialmente che „c'è un «velo» di parole, sotto il quale «si nasconde» un «sapere», una «verità», che vanno colti *in sé e per sé*”.⁵ Completando queste riflessioni pure con l'analisi del nesso „versi strani” (ossia „versi estremamente complessi”), Asor Rosa enuncia la seguente ipotesi: „nell'inquadramento generale dell'opera, di natura inequivocabilmente allegorica [...], Dante poeta oscilla tra un minimo e un massimo di esplicitazione del discorso allegorico”, ossia in alcuni casi „il *medium* espressivo tra lettera e senso è più racciato e diretto, in altri si allunga e si articola talvolta a dismisura”.⁶ Un'altra questione dalla quale è impossibile prescindere è la seguente: la *Commedia* ha dei significati *molteplici*, o *infiniti*? Condivido pienamente la posizione di Asor Rosa, secondo la quale Dante concepiva „un numero probabilmente molto elevato, ma

3 cfr. Asor Rosa, *op. cit.*, p.301.

4 Per le citazioni dalla *Divina Commedia* (e da altre opere dantesche, con l'eccezione della *Monarchia*, del *Convivio* e delle *Epistole*) ho utilizzato la seguente edizione: Dante, *Divina Commedia*, in Dante, *Tutte le opere* (a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro), Newton Compton, Roma [1993] 2005, d'ora in poi *DTO*.

5 Asor Rosa, *op. cit.*, p.302.

6 *op. cit.*, p.303.

definito di significati, coerentemente alla sua visione poetica e [...] religiosa del mondo”.⁷

I paradossi delle interpretazioni esoteriche sono state in gran parte rivelate dagli autori de *L'idea deforme*. Completando la loro critica, è importante tener d'occhio che alcuni rappresentanti della seconda generazione degli esoterici (quella dopo Rossetti), per es. Valli, hanno messo inadeguatamente allo stesso piano Rossetti, Foscolo e Pascoli:⁸ oltre alla non-appartenenza di Pascoli all'ambito rossettiano, è altrettanto da sottolineare che Foscolo – il primo dantista in senso scientifico – non può essere messo in relazione né con l'esoterismo, né con l'ermetismo.

1. Temi teologico-politici nell'interpretazione esoterica di Robert L. John

1.1. La teologia del peccato originale nella teoria dantesca

Ne *L'idea deforme* il libro dal titolo *Dante templare* è accennato esclusivamente in relazione al fatto che l'autore, John (nonostante le critiche contro Valli che saranno presentate più in avanti) „riconosce in Luigi Valli uno dei propri precursori”,⁹ ma non è analizzato a parte. A mio parere una ricostruzione critica delle tesi principali di John – senza l'obbligo di accettarle – può contribuire ad una più adeguata comprensione della teoria teologico-politica di Dante, innanzitutto perchè l'autore utilizza molti dati filologico-storici di fondamentale importanza.

John, nell'ambito dell'analisi della teologia del peccato originale nella concenzione di Dante, facendo riferimento tra l'altro a Giovanni del Virgilio (dotto latinista, amico di Dante), a Giovanni Villani (cronista fiorentino), a Cino da Pistoia – attraverso le testimonianze secondarie di Petrarca e di Boccaccio –, e a Giovanni

⁷ *op. cit.*, p.304.

⁸ cfr. Pozzato, „Luigi Valli e la setta dei „Fedeli d'amore””, in *L'idea deforme*, ed. cit., p. 153.

⁹ Pozzato, *op. cit.*, p.152.

Bertoldi da Serravalle (vescovo di Fermo, partecipante al Concilio di Costanza [1414-1418], traduttore in latino e commentatore della *Commedia*), prende sul serio l'ipotesi sugli studi di Dante svolti alla Sorbona di Parigi, cominciati – per ispirazione di Brunetto Latini, Sigieri da Brabante e Fra Remigio dei Girolami – nel 1294 e interrotti nel 1295 a causa della notizia della morte del principe Carlo Martello d'Angiò (Re titolare d'Ungheria).¹⁰ La formazione parigina di Dante „dette una profonda base teologica alla sua dottrina della beatitudine [...], collegandola strettamente con la dottrina teologica del peccato originale e della grazia”, che ha un rilievo particolare in primo luogo perchè per Dante l'Impero e la Chiesa – oltre a condurre l'umanità rispettivamente al paradiso terrestre e a quello celeste – sono anche degli „essenziali rimedi contro le conseguenze del peccato originale”.¹¹

Dante presuppone la necessità di una lotta personale e continua contro la triplice concupiscenza derivata dal peccato originale, definita nella Prima Epistola di San Giovanni come „«concupiscenza degli occhi, concupiscenza della carne e superbia della vita»”; secondo la formulazione di John, „è dunque dall'avidità, dalla bramosia dei sensi e dalla sete del dominio che scaturisce, come da una fonte infernale, la totalità dei peccati, dei vizi e dei delitti”, aggiungendo che queste concupiscenze erano già indicate dal profeta Geremia nella descrizione della „Città santa, simbolo dell'anima umana, assediata dalle tre fiere”,¹² dal leone, dal lupo e dalla pantera, simboli delle tre concupiscenze. Dante nella propria persona è „l'allegoria dell'umanità incatenata dalle conseguenze del peccato originale”; è un'innovazione del poeta fiorentino il pensiero secondo il quale „*la Chiesa e l'Imperium*, in quanto forme istituzionali della

10 cfr. R. L. John, *Dante templare. Una nuova interpretazione della Commedia* (trad. in italiano di Willy Schwarz), [Springer-Verlag, Wien 1946] Hoepli, Milano 1987, pp. 47-50. Serravalle addirittura afferma che Dante a Parigi „abbia esposto un commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo”; *op. cit.*, p.50.

11 *op. cit.*, pp.50-51.

12 *op. cit.*, p.53.

società, siano [insieme dei] rimedi voluti da Dio contro gli effetti punitivi del peccato originale, nell'ambito dell'intelletto e della volontà: rimedi dei quali il primo, la Chiesa, è di origine soprannaturale, il secondo [...] di origine naturale, fondato però su disposizione divina".¹³

Per quanto riguarda il rapporto tra Chiesa e Stato, nel caso di Dante è più adeguato parlare di *distinzione* (che di un rapporto di subordinazione) tra queste due istituzioni: „si tratta di una separazione che [...] proviene [...] da una chiara conoscenza dei confini essenziali del rispettivo campo d'azione, e aspira alla pace".¹⁴ La distinzione tra Chiesa e Stato è strettamente relazionata a quella platonica-aristotelica tra *vita contemplativa* e *vita attiva*, nel senso che nel corso della storia i rovinosi effetti del peccato originale, del disgregamento e della corruzione generale della vita politica e sociale „gravano sull'umanità complessiva, anche sui battezzati", e perciò „si rendono necessari dei rimedi di carattere sociale conformi alla volontà di Dio: [...] la Chiesa per la vita contemplativa e l'Impero per la vita attiva".¹⁵ In base a tutto questo „l'operare del singolo

13 *ibidem*, corsivi miei, J.N.

14 *op. cit.*, p.54.

15 *op. cit.*, p.57. Nella poetica teologico-politica di Dante la corruzione e la rovina di Firenze e dei Comuni d'Italia sono in certo senso proiettate all'umanità intera. Sotto quest'aspetto è particolarmente importante la testimonianza di Cacciaguida, trisavolo di Dante, che in *Paradiso* XV e XVI – oltre a narrare la storia della propria missione di crociato – parla della Firenze forte e pacifica di una volta, e mostra la situazione politica fiorentina contemporanea a Dante con grande accento sulla rovina delle famiglie antiche (XVI, 73-135) e sulle conseguenze fatali della divisione tra guelfi e ghibellini: “«/Molti sarebber lieti, che son tristi, /se Dio t'avesse concesso ad Ema /la prima volta ch'a città venisti [Buondelmonte]!»”; “«/con queste genti vid'io glorioso /e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio /non era ad asta mai posto a ritroso, /né per division fatto vermiglio»” (XVI, 142-144; 151-154). Nella descrizione del trisavolo sono importanti i seguenti tratti. Cacciaguida appare come “immagine poetica di quella singolare convivenza di particolarismo e universalismo che caratterizza il pensiero civile di Dante: cittadino esemplare della sua piccola patria, della quale ama il vivere modesto, le semplici virtù della sobrietà e della pudicizia, Cacciaguida vive, però, i supremi ideali del suo tempo; è cavaliere del suo imperatore, è crociato della sua Chiesa, è [...] un degno milite della Sancta Romana Respublica. Sotto questo profilo perfino le annose disquisizioni sul conservatorismo dantesco [...] assumono [...] un

per la propria salvezza appare [...] come un fenomeno parziale entro il grande pellegrinaggio dell'umanità verso la *contemplatio aeterna*, [...] la felicità celeste".¹⁶ Secondo il testo dantesco:

Fu necessaria all'uomo una duplice guida corrispondente al duplice fine: cioè il sommo Pontefice, che conducesse il genere umano alla vita eterna per mezzo delle dottrine rivelate; e l'imperatore, il quale indirizzasse il genere umano alla felicità temporale per mezzo degli insegnamenti della filosofia.¹⁷

Vale la pena di completare la conclusione appena vista di John con la ricostruzione critica dell'ultimo capitolo – citato sopra – della *Monarchia*, effettuata da Guglielmo Gorni. Il capitolo in questione „conclude che l'autorità, all'Impero, viene direttamente da Dio, e che gli uomini sono guidati, per conseguire la felicità terrena, dall'imperatore, che deve tuttavia reverenza (ma non soggezione) al pontefice romano".¹⁸ Questa reverenza è quella che

il figlio primogenito ha da usare verso il padre; sì che, illuminato, dalla luce della grazia paterna, possa con maggiore efficacia irraggiare la terra, al cui governo è stato preposto soltanto da Colui che di tutte le cose spirituali e temporali ha il dominio.¹⁹

Segue Gorni: per Dante era particolarmente importante che „il pontefice romano non usurpi l'ufficio assegnato da Dio all'impe-

significato estetico: sottolineano in Cacciaguیدا l'energica personificazione della vecchia nobiltà cittadina, arroccata nelle case turrette, al centro della più antica cerchia delle mura, legata in consorterie familiari, implacabilmente avversa alla nuova civiltà mercantile". "Cacciaguیدا" (di Fiorenzo Forti), in *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana (d'ora in poi *EDA*), Vol. I, Roma [1970] 1984, p.736.

16 John, *op. cit.*, p.57.

17 Dante, *Monarchia* (a cura di Bruno Nardi), III/XV, in Dante, *Opere minori*, d'ora in poi *DOM*, Tomo II (a cura di Pier Vincenzo Mengaldo et al.), R. Ricciardi, Milano-Napoli 1979, p.499.

18 Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Roma-Bari 2008, p.221.

19 Dante, *Monarchia*, III/XV, in *DOM*, Tomo II (1979), p.503.

ratore: tale usurpazione impediva che Cesare potesse attendere alla sua missione, e nel contempo sviava la Chiesa, compromessa dalla cupidigia dei beni terreni, dalla sua missione propria. Niente Dante dice su quali dovessero essere i rapporti dell'imperatore con l'Italia, i suoi Comuni, Repubbliche e Regni. Né sembra turbarlo il fatto che l'Impero, in realtà, non fosse esteso in tutto il mondo, né riconosciuto dovunque. Dante coltiva la sua utopia e il suo sogno poetico senza considerare gli aspetti pratici del suo pensiero"²⁰

Alle due forme accennate della vita venivano attribuite delle guide specifiche: alla vita contemplativa le cinque virtù razionalianoetiche (arte, prudenza, intelligenza, scienza e sapienza), mentre alla vita attiva le undici virtù morali, elencate anche nel *Convivio*:

[...] Fortezza, la quale è arme e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra. [...] Temperanza, che è regola e freno de la nostra gulositate e de la nostra soperchievole astinenza ne le cose che conservano la nostra vita. [...] Liberalitate, la quale è moderatrice del nostro dare e del nostro ricevere le cose temporali. [...] Magnificenza, la quale è moderatrice de le grandi spese, quelle facendo e sostenendo a certo termine. [...] Magnanimitate, la quale è moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama. [...] Amativa d'onore, la quale è moderatrice e ordina noi a li onori di questo mondo. [...] Mansuetudine, la quale modera la nostra ira e la nostra troppa pazienza contra li nostri mali esteriori. [...] Affabilitate, la quale fa noi ben convivere con li altri. [...] Veritade [sincerità], la quale modera noi

20 Gorni, *op. cit.*, p.221. Nel corso dell'analisi della teoria politica di Dante (nel cap. IX), Gorni, analogamente a Francesco Bruni, sottolinea che ad un certo punto del proprio esilio il poeta si è separato dai compagni esiliati, che gli sembravano ormai una „compagnia malvagia e scempia“ (*Paradiso* XVII, 62), „ostentando la rinuncia ad ogni alleanza e compromesso, cioè all'essenza stessa della politica, dicendosi così fuori da ogni contesa“; Gorni, *op. cit.*, p.180 (cfr. Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Il Mulino, Bologna 2003, p.98). Che Dante non avesse avuto da sempre una posizione neutrale (dal punto di vista della suddivisione guelfa-ghibellina, oltre a quella tra guelfi bianchi e neri) nel proprio esilio, è testimoniato tra l'altro dall'interpretazione allegorica dei seguenti luoghi: „l'essilio che m'è dato, onor mi tegno; /ché, se giudizio o forza di destino /vuol pur che il mondo versi /i bianchi fiori in persi, /cader co' buoni è pur di lode degno“; „/Canzone, uccella con le bianche penne; /canzone con li neri veltri, /che fuggir mi convenne, /ma far mi poterian di pace dono“; Dante, *Tre donne* (*Rime*, XLVII), vv.76-80; vv. 101-104.

dal vantare noi oltre che siamo e de lo diminuire noi oltre che siamo, in nostro sermone. [...] Eutrapelia, la quale modera noi ne li sollazzi, facendo quelli e usando debitamente. L'undecima si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose. [...] [C]iascuna di queste vertudi ha due inimici collaterali, cioè vizii, uno in troppo e un altro in poco; e queste tutte sono li mezzi intra quelli, e nascono tutte da uno principio, cioè da l'abito de la nostra buona elezione [...]. [...] [S]ono quelle che fanno l'uomo beato, o vero felice, ne la loro operazione, sì come dice lo Filosofo [Aristotele] [...] che «Felicidade è operazione secondo virtude in vita perfetta».²¹

John sottolinea: l'elencazione e lo schiarimento delle virtù morali determinano la disposizione dei cerchi infernali nella *Commedia*: le schiere dei dannati sono ordinate secondo le contrapposizioni delle undici virtù dell'*Etica nicomachea*, nell'ordine in cui sono elencate nel *Convivio*. Ovviamente il sistema aristotelico delle virtù subisce delle modificazioni di fondo nella teoria di Dante, giacché „le aristoteliche virtù razionali non possono più essere le supreme norme proposte ai cristiani per la vita contemplativa. A loro subentrano le tre virtù divine scaturite dalla Rivelazione: la *fede*, la *speranza* e la *carità*. [...] Subiscono un cambiamento anche le guide della vita attiva, in quanto si limitano [...] alle quattro virtù cardinali: la *prudenza*, la *giustizia*, la *fortezza* e la *temperanza*. Viene assegnata all'ambito della vita attiva la prudenza, che si trova nella zona di confine fra la vita contemplativa e la vita attiva”.²²

In definitiva l'ordinamento dantesco delle virtù e dei peccati non si basa su Aristotele, ma sull'aristotelico Tommaso: „nei primi sei cerchi dell'Inferno sono puniti i peccatori per ignoranza e debolezza; nel settimo cerchio, suddiviso in tre gironi, i peccatori per cieca cupidigia della loro cattiva volontà. Nell'ottavo cerchio, con le sue dieci Malebolge [...], e infine nel nono, con le sue quattro suddivisioni, troviamo i peccatori per calcolata malizia intellettuale:

21 Dante, *Convivio* [1308] (a cura di Cesare Vasoli), IV/XVII, in *DOM*, Tomo I/Parte II (a cura di C. Vasoli et al.), R. Ricciardi, Milano-Napoli 1988, pp.722-728.

22 John, *op. cit.* p.55, corsivi miei, J.N.

il loro rappresentante è il drago Gerione, che [...] conferma l'esistenza della «matta bestialidade» aristotelica”.²³ È opportuno completare questo momento della presentazione di John col parere di Gabriele Muresu, secondo il quale „tutta la riflessione dell'aquinate sul furto porta, in ultima istanza, a una recisa condanna della cupidigia delle cose terrene: il che non poteva non riscuotere l'incondizionata approvazione di chi, come Dante, non tralascia occasione per stigmatizzare con veemenza ogni forma di avidità, si manifesti essa nella bramosia dei beni materiali o nella smania di potere temporale”.²⁴ John conclude la propria analisi della teologia dantesca del peccato originale con la seguente sintesi: „il poema sacro allegorizza l'ascesa dell'umanità dalla miseria alle méte della sua duplice felicità, sotto la benedizione della Croce e dell'Aquila”.²⁵

1.2. *Il gioachimismo di Dante e il suo relazionarsi ai papi contemporanei*

Nello studio di John dal punto di vista teorico-politico sono altrettanto importanti i capitoli sul gioachimismo di Dante e su Clemente V. Nella formazione di Dante il *Concordia Novi et Veteris Testamenti* e l'*Expositio in Apocalypsim* (ossia il commento al *Libro della Rivelazione* di Giovanni), scritti da Gioacchino da Fiore intorno al

23 *op. cit.*, p.56. In connessione alla ricezione della filosofia aristotelica József Pál formula una tesi forte sull'opposizione tra Dante e Tommaso, partendo dalle loro definizioni (secondo Pál contrapposte) della *metafora*. In base a tale contrapposizione (nell'ambito della quale la *sacra doctrina* utilizza delle metafore per necessità e per utilità) „Dante sicuramente riteneva la propria opera più come una «sacra doctrina» che un «poema»”. Pál J., „A Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*, Jatepress, Szeged 1997, p.53. Pál fa dei riferimenti ad autori esoterici come R. Guénon, R. Benini, G. Rossetti, E. Aroux, G. Pascoli, L. Pietrobono e M. Alessandrini (e pure alle critiche nei confronti di questi), in relazione all'approccio ermeneutico della poesia dantesca, senza però rivelare la propria posizione sull'esoterismo.

24 G. Muresu, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma [1990] 1996, p.49.

25 John, *op. cit.*, p.59.

1184, hanno avuto un'importanza fondamentale. La dottrina centrale della *Concordia* è quella sulle tre età teologiche della storia del mondo. Nella visione teologico-storica di Gioacchino „la prima età del mondo era stata quella dei laici e dei patriarchi [età del Padre]; alla svolta dei tempi ebbe inizio la seconda età, quella della Chiesa rappresentata dal clero secolare [età del Figlio o del Logos]. Il terzo periodo invece, [...] quello dello Spirito Santo”, che secondo Gioacchino comincia nel 1260, „riceverà la sua impronta soprattutto da monaci, la cui vita ed attività saranno dominate da una comprensione eccezionalmente profonda e chiara della Scrittura, dall'*intelligentia spiritualis*”.²⁶ Tutto ciò si connette al pensiero di Dante in quanto lui afferma che la Chiesa, per mezzo delle organizzazioni monastiche, debba essere rinnovata e spiritualizzata per raggiungere l'*Ecclesia spiritualis* in senso gioachimita. La realizzazione dell'ideale di rinnovamento della Chiesa è stata ravvicinata di più dagli *Spirituali* dell'Ordine francescano, che accentuavano la *povertà* – dottrina che rischiava continuamente di essere dichiarata eretica.²⁷

Il Papa Celestino V era il maggior sostenitore degli Spirituali; una delle sue iniziative importanti era quella di chiedere – invano – la mediazione di Ubertino da Casale (predicatore francescano Spirituale) nell'intento di risolvere il conflitto tra Spirituali e Conventuali. Ha suscitato una grandissima delusione l'abdicazione di Celestino nel dicembre 1294 (dopo sei mesi di regno), ed hanno causato grosse delusioni le disposizioni emanate dal suo successore Bonifacio VIII nei confronti degli Spirituali. Ubertino da Casale „considerava Bonifazio VIII la prima bestia dell'Apocalisse, Clemen-

26 *op. cit.*, p.64.

27 cfr. *op. cit.*, pp.64-67. Secondo John pure il *Defensor Pacis* di Marsilio da Padova è riconducibile ad una certa interpretazione del pensiero gioachimita (cfr. p.65). Uno dei gruppi più estremisti degli Spirituali era quello di Fra Dolcino da Novara: Dante pone retrospettivamente in bocca a Maometto (figura allegorica dello scisma) la profezia della morte violenta (l'esecuzione) di Fra Dolcino (*Inferno* XXVIII, 55-60), avvenuta nel 1307.

te V il suo continuatore, Giovanni XXII la seconda bestia dell'Apocalisse, e sosteneva che soltanto l'imminente papa riformatore sarebbe stato nuovamente il legittimo successore di San Pietro".²⁸ Inoltre Ubertino „considerava la rinuncia di Celestino V, che spianò la via alla tiara per il cardinale Caetani [il futuro Bonifacio VIII] [...], come la vera origine della confusione che ben presto sopravvenne nella Chiesa e nell'Impero", la quale confusione „indusse Ubertino a negare legittimità non solo alla rinuncia di Celestino, ma anche a tutte le conseguenze giuridiche che ne derivarono, e in particolare all'elezione del successore".²⁹ Qui si vede chiaramente la differenza tra la posizione di Ubertino e quella di Dante: Alighieri *riconosceva* la legittimità del papato di Bonifacio VIII, inoltre ha posto Celestino (proclamato santo già nella vita e a saputa di Dante) nell'Inferno non per questione di legittimità, ma semplicemente perchè Celestino doveva soffrire la pena degli ignavi.

Celestino V non è nominato esplicitamente nella *Commedia*, ma ci sono delle allusioni chiare alla sua persona: nel luogo testuale in cui Bonifacio VIII persuade Guido da Montefeltro a dare un consiglio fraudolento, promettendogli l'assoluzione in anticipo,³⁰ si legge: „/«[...] Lo ciel poss'io serrare e disserrare, /come tu sai; però son due le chiavi /che 'l mio antecessor [Celestino V] non ebbe care»" (*Inferno* XXVII, 103-105). Il luogo forse più famoso che allude a Celestino V è il seguente:

vidi e conobbi l'ombra di *colui*
che fece per *viltade il gran rifiuto*.

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

(*Inferno* III, 59-63, corsivi miei, J.N.)

²⁸ John, *op. cit.*, p.69.

²⁹ *op. cit.*, p.71.

³⁰ cfr. „Celestino V" (di Arsenio Frugoni), in *EDA*, Vol. I (1984), p.905.

È interessante dare uno sguardo al commento di Pascoli a questo luogo testuale. „Chi fu colui che fece il più gran rifiuto che la storia registri?“ – domanda, e scrive che *Celestino* (o Diocleziano) sia solo apparentemente la risposta corretta, perchè se si formulasse la stessa domanda nei seguenti modi: „chi è che assomiglia più, tanto da poterne essere il prototipo, a coloro che visser senza infamia e senza lodo, che sono sdegnati dalla misericordia e dalla giustizia, che furono spiacenti a Dio e ai suoi nemici, che non fuorono nè ribelli, nè fedeli? Chi è colui che più vistosamente d’ogni altro uomo al mondo, tanto che il suo nome, anche non detto, s’intenda, ondeggiò irresoluto tra il bene e il male, tra Dio e il diavolo, e magari, poichè il contrappasso ha in Dante così gran parte, tra la misericordia e la giustizia? Chi è [...] il più gran vile che la storia registri?“, la risposta sarebbe evidentemente *Pilato*.³¹ Per Pascoli, dunque, *Celestino* nel luogo citato è la figura allegorica di Pilato – oppure Pilato (sotto l’aspetto della viltà) è la prefigurazione di *Celestino*.

Anche nei confronti di Bonifacio VIII nel giudizio di Dante è chiaramente distinguibile l’aspetto morale da quello intellettuale-razionale: lo pone tra i simoniaci (ossia i trafficanti delle cose sacre), ma – come si è già detto – dal punto di vista canonico-giuridico lo riteneva un papa legittimo: „egli è pur sempre il vicario di Cristo (*Purgatorio* XX, 87), ma un papa indegno (*Paradiso* XXVII, 22-26)“.³² Secondo John „l’Inferno [...] non è sempre l’espressione di un vero giudizio del carattere, bensì spesso esprime il giudizio su una certa azione: e qui [...] il poeta non separa l’azione da chi la commette“; nel caso di *Celestino* nè la personalità, nè la sua abdicazione sono cruciali dal punto di vista del giudizio dantesco, invece è cruciale „il fatto che egli [*Celestino*] fu proclamato santo da *Clemente V*“: „l’Inferno di *Celestino V* fa parte delle proteste di Dante contro

31 Pascoli, „Colui che fece il gran rifiuto“, in Pascoli, *Conferenze e studi danteschi*, Zanichelli, Bologna 1921, p.43. Vedi l’analisi di Sandra Cavicchioli sull’interpretazione pascoliana di Dante nel § 3 del presente studio.

32 „Bonifacio VIII“ (di Ernesto Sestan), in *EDA*, Vol. I (1984), p.678.

Clemente”³³.

È evidente che Clemente V sia uno degli oggetti più rilevanti dell’odio di Dante. Nel *Paradiso* Beatrice annuncia la dannazione di questo Papa („sarà detruso”, XXX, 146), considerato non traditore, ma simoniaco,³⁴ per enfatizzare ciò che è stato previamente annunciato – nei confronti di Bonifacio, e implicitamente anche di Clemente – per bocca di Niccolò III³⁵ (*Inferno* XIX, 52-53) e di Pietro (*Paradiso* XXVII, 22-27; 57-58).³⁶ Il parere di Dante su Clemente doveva cambiare relativamente d’improvviso, in un dato momento storico: ciò è testimoniato da due epistole. Alla fine dell’*Epistola V* (scritta – secondo John – nel 1310), indirizzata „A tutti e ai singoli Re d’Italia”, si legge: „questi [Enrico VII] è colui [...] che Clemente, ora successore di Pietro, illumina della luce dell’apostolica benedizione”.³⁷ Nel-

33 John, *op. cit.*, p.72.

34 cfr. John, *op. cit.*, p.121.

35 Niccolò III è posto nell’*Inferno* essenzialmente per due ragioni: „il favore verso i suoi nel distribuire loro uffici ecclesiastici e civili ([...] *Inferno* XIX, 71) procurò a Niccolò l’accusa di nepotismo”, mentre „la ragione per cui Dante lo pone nella terza bolgia dell’ottava cerchia infernale (*Inferno* XIX, 22-123) è propriamente l’imputazione di simonia”. „Niccolò III” (di Stanislao da Campagnola), in *EDA*, Vol. IV, Roma [1973] 1984, p.46.

36 Ci sono in totale sei luoghi (!) in cui si formula la condanna e il disprezzo nei confronti di Clemente V, senza però nominarlo mai: *Inferno* XIX, 82-83 („pastor senza legge”); *Purgatorio* XXXII, 148-149 („puttana sciolta” [la Chiesa durante i pontificati di Bonifacio VIII e di Clemente V]); XXXIII, 44 (il DXV „anciderà la fuia [...]”); *Paradiso* XVII, 82 („l’Guasco”); XXVII, 58 („Caorsini e Guaschi”); XXX, 142-148 („allora tal, che palese e coverto [...]”). Si potrebbe aggiungere per settimo luogo il celebre *Paradiso* XXVII, 22-26 („*Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio [...]’*”), cui referente è – secondo John – solo apparentemente Bonifacio VIII, in realtà è Clemente V (cfr. John, *op. cit.*, p. 123). In ogni modo agli occhi di Dante la simonia nel caso di Clemente è „ancor più laida” di quella di Bonifacio VIII, in quanto „per ottenere il pontificato era ricorso all’aiuto [...] di Filippo il Bello [...]. Il culmine [...] della bassezza umana e spirituale” di Clemente V „risulta ben netto nel finale della visione del canto XXXII del *Purgatorio* (vv. 147-160), che rappresenta la fornificazione fra il gigante e la puttana sciolta, la corte di Francia appunto e la Chiesa carnale, rappresentata nella simbologia apocalittica della «meretrix magna». „Clemente V” (di Raoul Manselli), in *EDA*, Vol. II, Roma [1970] 1984, p.40.

37 Dante, *Epistola V* (*Epistole* a cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli), in *DOM*,

l'Epistola VII (probabilmente del 1311), indirizzata „A Enrico santissimo, gloriosissimo e felicissimo trionfatore e unico Signore”, mostrando grande ira nei confronti di Firenze, Dante scrive:

[Firenze] cerca di dilaniare la madre sua con viperina ferocia quando aguzza le corna della ribellione contro Roma, che la fece a immagine e somiglianza sua. [...] [Firenze] arde per gli amplessi paterni quando con malvagia procacità tenta di far violenza al consenso nei tuoi riguardi [Enrico] del sommo pontefice [Clemente], che *padre è dei padri*.³⁸

Il contrasto in connessione alla posizione di Dante su Clemente V tra le due epistole citate e la *Commedia* ha delle „radici profonde”, e per la comprensione di queste descrive John il ruolo di Clemente V nella politica contemporanea, la sua apparente amicizia con Enrico, poi la contrapposizione allo stesso, la relazione con Filippo il Bello, ecc.³⁹ Secondo John il carattere opportunistico e corrotto di Clemente non forniva una ragione sufficiente per l'ira improvvisa di Dante contro di lui: suppone che Dante avesse preso sul serio il „presunto accordo segreto che sarebbe stato stipolato nella foresta di Sant Jean d'Angeli fra l'arcivescovo Bertrand de Got [il futuro Clemente V] e Filippo il Bello: in cambio del sostegno del re nell'elezione papale [...], l'arcivescovo si sarebbe impegnato [...] a soddisfare sei desideri del re”, l'ultimo dei quali sarebbe stato quello della „soppressione dei Templari”.⁴⁰ A questo punto però già si arriva alla „deduzione di non documentabili stati del mondo”,⁴¹ quindi non intendo proseguire nella direzione tracciata da John, che dedica l'intero capitolo 11. al 18 marzo 1311, che sarebbe stato il

Tomo II (1979), p.549.

38 Dante, *Epistola VII*, in *DOM*, Tomo II (1979), pp.571-573, corsivi miei, J.N. Alla fine dell'epistola Dante – usando allegoricamente luoghi dell'Antico Testamento – esorta Enrico a distruggere Firenze: „abbatti questo Golia con la fionda della tua saggezza e con il sasso della tua forza; poiché con la sua caduta la notte e l'ombra della paura coprirà il campo dei Filistei; fuggiranno i Filistei e sarà liberato Israele”; *op. cit.*, p.573.

39 cfr. John, *op. cit.*, pp.117-121.

40 John, *op. cit.*, p.121.

41 Sandra Cavicchioli, *Giovanni Pascoli: del segreto strutturale nella «Divina Commedia»*, in *L'idea deforme*, ed. cit., p.110.

giono in cui (in modo documentabile) Clemente V avesse ordinato di ricorrere alla tortura nei procedimenti contro i Templari: quel giorno, secondo John, (e questo già non è documentabile) „significò [per Dante] il momento a partire dal quale la sua generosa benevolenza verso il Papa si tramutò nella collera furiosa che colpisce Clemente nella *Commedia*“.⁴² È tuttavia interessante (però pure infondata) anche la tesi del capitolo 24. sul DXV, in base alla quale il numero in questione rappresentasse l'anno 515 A.C. (!) in cui sarebbe avvenuta la consacrazione del secondo Tempio di Gerusalemme.⁴³ Nel capitolo 28., sulla gnosi templare, l'idea centrale è che il culto della donna nella letteratura mediterranea del tardo medioevo, „di cui Beatrice è il fiore più bello, significò [...] il trasferimento in occidente di una forma espressiva artistica della gnosi islamica“,⁴⁴ oltre all'influenza esercitata della gnosi giudaica per mezzo del *Sefer Zohar* [Libro dello Splendore]. Evidentemente Beatrice, come allegoria, ha un'importanza teologico-politica propria, ma è stato sempre problematico definire i limiti semantici di essa. In una definizione dantesca si

42 John, *op. cit.*, p.132. Nello stesso capitolo (11.) John parla dello „sconfinato entusiasmo di Dante [...] per Arrigo“ (*op. cit.*, p.128). Tale giudizio mi sembra superficiale, giacchè – come Vittorio Ugo Capone lo indica – Dante in realtà era cosciente della fragilità della personalità di Enrico (ed eventualmente era stimolato a controbilanciare con dei mezzi retorici tale fragilità nelle proprie posizioni politiche): „il 17 aprile del [...] 1311 in Dante si insinua la convinzione che Arrigo sia inidoneo all'impresa. Sulla convinzione vuol far prevalere la fiducia“; inoltre in tre epistole, analogamente alla *Monarchia*, „l'azione di Clemente V è volutamente mantenuta al di fuori delle discussioni, dei rimproveri: Arrigo è colpito, il papa no“. Capone, *Divino e figura. Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Pellerano-Del Gaudio, Napoli 1967, p.64; p.67.

43 cfr. John, *op. cit.*, pp.292-293. Si tratta di una ipotesi molto stravagante, che non figura tra quelle *standard*: cfr. „Cinquecento diece e cinque“ (di Pietro Mazzamuto), in *EDA*, Vol. II (1984), p.13.

44 John, *op. cit.*, p.352. Sono degne d'attenzione le considerazioni di John sulla rilevanza politica della figura di Beatrice, anche se pure in questo caso è percepibile la sovrainterpretazione dell'autore: „chi avrebbe dovuto condannare quel papa [Clemente V] che sopprime l'Ordine dei Templari, più severamente di Beatrice, che raffigura la Sapienza del Tempio?“. John, *op. cit.*, p.122.

legge: „la donna di cu' io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia de lo imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia".⁴⁵ Per Dante, dunque, Beatrice è „allegoricamente la Filosofia o la Sapienza e anagogicamente la Madonna",⁴⁶ ma – nella totalità dell'opera dantesca – la sua non-perfetta corrispondenza alla filosofia (o alla teologia) è sostenibile tra l'altro in base alle *Rime petrose*: „/Canzon, vattene dritto a quella donna /che m'ha ferito il core e che m'invola /quello ond'io ho più gola, /e dâlle per lo cor d'una saetta: /ché bell'onor s'acquista in far vendetta".⁴⁷

2. Elementi con rilevanza politica (in senso negativo o positivo) nelle interpretazioni dantesche di Valli, Cerchio, Aroux, Rossetti e Guénon

2.1. Luigi Valli

John esercita una critica dura nei confronti dei dantisti esoterici Luigi Valli, Eugène Aroux e Gabriele Rossetti. Valli „ignora la distinzione fra il peccato originale e i suoi effetti", attribuendo erroneamente a Dante „una dottrina secondo la quale l'uomo non possiede la grazia redentrice per effetto del solo battesimo, ma deve

45 *Convivio*, II/XV, in *DOM*, Tomo I/Parte II (1988), pp.268-269. La tesi dantesca sull'origine pitagorica del nome „Filosofia" è riconducibile ad Agostino, che l'ha preso da Cicerone, che a sua volta l'aveva preso da Eraclide Pontico (cfr. *Commento, op. cit.*, p.269). L'interpretazione comune secondo la quale Beatrice sia l'allegoria della teologia, „risponde allo stato della coscienza letteraria e della poetica [...] del XIV secolo"; secondo una conclusione (di carattere desanctisiano-barbiana) sul tema, formulata da Bruno Nardi nel suo *Dante e la cultura medievale*, „Beatrice, come Virgilio, non è simbolo, non è la teologia: «non rappresenta proprio nulla, tranne sè stessa qual è, cioè l'anima beata d'una povera mortale, cara a Dante»"; in seguito a Barbi i motivi centrali dell'interpretazione di Beatrice mostrano la „prevalenza dell'idea di svolgimento da *Vita Nuova* a *Commedia*, seppure scandito in tempi e modi diversi", inoltre si nota la „centralità del *Convivio* che non dissolve ma integra, nutrendola, l'immagine di Beatrice, da creatura umana a maestra di scienza divina". „Beatrice" (di Aldo Vallone), in *EDA*, Vol. I (1984), p.546; p.550; p.551.

46 Cavicchioli, G. *Pascoli...*, in *L'idea deforme*, ed. cit., p.140.

47 Dante, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [1298] (*Rime*, XLVI), vv. 79-83.

essere redento anche per mezzo della forza attualizzata dell'Impero"; in realtà Dante aveva la convinzione che „le conseguenze sociali degli effetti del peccato originale esigono, oltre la Chiesa, anche l'Imperium”.⁴⁸ Vediamo, allora, con la guida critica di M.P. Pozzato, l'eventuale rilevanza teorico-politica dell'interpretazione esoterica valliana, caratterizzabile in parte anche come un'interpretazione pseudo-ipercontestualista.

In seguito a diversi studi danteschi – scritti sotto l'influenza di Pascoli – Valli si era rivolto alla „«strana poesia del Dolce Stil Novo», che definisce un «oscurissimo amalgamarsi» dell'amore con la filosofia, con la religione e con la politica”.⁴⁹ A tale concezione è strettamente connessa la supposizione di „un gergo segreto usato da Dante e dai poeti della sua cerchia [...] appartenenti alla setta neoplatonica dei Fedeli d'amore che adorano la Santa Sapienza”.⁵⁰ Per Valli, come per il „discepolo” John è valida la dottrina della Santa Sapienza „in cui confluirebbero [...] quattro tradizioni: quella filosofica dell'aristotelismo, mediato da Averroè, dell'«Intelligenza attiva»; quella mistico-platonica della Gnosi e della Bibbia che raffigurano la «Sapienza che vede Iddio» nelle vesti della donna amata; la tradizione mistica della Chiesa che [...] attraverso Agostino e Riccardo San Vittore raffigurano in Rachele quella Sapienza Santa di cui Beatrice sarà la degna rappresentante nell'opera dantesca; e infine la tradizione eretica, che contrappone la «vera dottrina» alla Chiesa corrotta (catari, valdesi, francescani eterodossi)”.⁵¹ Luigi Pietrobono, uno degli studiosi che connette l'opera di Dante al movimento profetico del medioevo (degli accennati Francesco, Gioacchino, Ubertino), „è ben lontano dalla monomania settaria di Valli, e anzi riconosce a Dante la genialità nel percorrere tutta la gamma dei sentimenti umani”.⁵² Pozzato sottolinea che tra gli

48 John, *op. cit.*, p.56.

49 Pozzato, „Luigi Valli [...]”, ed. cit., p.148.

50 *op. cit.*, p.151.

51 *op. cit.*, p.152.

52 *ibidem.*

esoterici solo Valli, Rossetti e Aroux condividevano il parere sull'esistenza di tale setta (Valli nel modo più radicale).⁵³

Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'amore di Valli (del 1928) è dedicato „«alla gloriosa memoria di Ugo Foscolo, di Gabriele Rossetti, di Giovanni Pascoli, i tre poeti che infransero i primi suggelli della misteriosa opera di Dante»”; da ciò si vede che in questo lavoro l'accento è „sull'esistenza del «paradigma del velame»”.⁵⁴ Per Valli, che pretende di poter confrontare la poesia d'amore autentica con quella falsa (coltivata dai Fedeli d'amore), „setta e corte d'amore sono due *percorsi figurativi* di una stessa *configurazione discorsiva* che potremmo indicare come «gruppo istituzionalizzato con finalità pratico-morali». La setta segreta di tipo mistico e l'amore stilnovista avrebbero in altri termini delle analogie narrative e semantiche tali da poter diventare le variabili di una stessa invariante”.⁵⁵ Il paradosso intrinseco del metodo valliano è caratterizzato da Pozzato come segue. Valli „da una parte [esige] che tutto vada preso alla lettera di un unico significato, e dall'altra che niente sia interpretato alla lettera perché solo il contesto può fornire il vero significato”.⁵⁶ In altri termini, tale metodo (analogamente alle altre interpretazioni esoteriche) esclude innanzitutto la possibilità della propria *verificabilità*. Questo paradosso può essere formulato per es. nella seguente sequenza di domanda-risposta: „come stabilire che esistono [...] delle vere poesie d'amore se formalmente tutte potrebbero essere settarie? Partendo da considerazioni non formali, bensì storiche, dice Valli. E porta come «controfattò popperiano» la poesia di Guittone d'Arezzo che è simile nello stile a quella degli altri ma a differenza delle altre è «vera poesia d'amore», per il fatto che Guittone era «francamente guelfo», e quindi [a differenza di Dante] non poteva appartenere alla setta”.⁵⁷ In definitiva Valli col suo

53 cfr. *op. cit.*, p.153.

54 *op. cit.*, pp.153-154.

55 *op. cit.*, p.172.

56 *op. cit.*, p.177.

57 *op. cit.*, p.184.

metodo paradossale entra a far parte di un *paradigma iniziatico* (e non storico-filologico), motivo per il quale è criticato da un neo-esoterico, Bruno Cerchio: quest'ultimo sostiene che „i Fedeli d'amore abbiano un lontano collegamento con la tradizione celtica, di cui integrano due aspetti: l'ideale cavalleresco e l'iniziazione poetica”.⁵⁸ Cerchio non accetta la riduzione della figura della Donna ad una semplice immagine letteraria della Gnosi, perchè ciò tra l'altro impedirebbe la fede in effettive realizzazioni iniziatiche. Secondo Pozzato la posizione di Cerchio rende possibile il superamento del paradosso metodologico valliano. Per Valli „la verità è di tipo storico (la setta), mentre il metodo è astorico (intuizione, buonsenso atemporale)”, invece per Cerchio „la verità è astorica (vita intrapsichica umana) e il metodo è storico (interpretazione basata sull'erudizione esoterica)”; il segreto, diversamente dal caso di Valli, è ben concepibile nella concezione di Cerchio, per il quale “la verità è *occulta per sua natura*, e il metodo storico-erudito è solo un tentativo di avvicinarsi a essa per allusioni, metafore, analogie. Quindi non c'è tanto svelamento di un segreto, quanto piuttosto *illuminazione* circa un mistero”.⁵⁹ Inoltre per Cerchio “quello esoterico è solo *un* livello fra gli altri di interpretazione delle opere di Dante”,⁶⁰ motivo per il quale accusa Rossetti e Valli di estendere eccessivamente le proprie interpretazioni.

2.2. *Bruno Cerchio*

In seguito alla caratterizzazione generale dell'approccio ermetico di B. Cerchio, espressa da Pozzato, seguiamo dunque nel nostro itinerario – in ordine non-cronologico – con la rassegna di alcuni elementi del lavoro di Cerchio, che eventualmente potrebbero aiutarci nella comprensione della dottrina teologico-politica di Dante.

Un tema importante è quello del Paradiso terrestre, che in

58 *op. cit.*, p.187.

59 *op. cit.*, p.188.

60 *ibidem*.

senso allegorico corrisponde alla realizzazione dell'Impero universale concepito da Dante. Oltre alle eventuali e remote fonti celtiche, e forse musulmane (supposte da Miguel Asín Palacios nel suo volume del 1919 intitolato *La escatología musulmana en la "Divina Comedia"*), Cerchio ribadisce che Dante, nell'elaborazione della propria concezione del Paradiso (e ovviamente dell'Inferno e del Purgatorio) avesse dovuto per forza utilizzare elementi della teologia cristiana che mostrano la forte influenza della classicità (come l'opera di Pseudo-Dionigi), o quelli dell'esperienza dei mistici (come S. Bernardo). "La dicotomia dello schema paradisiaco ha un interiore, profondo motivo d'essere. Nella lettura del Poema il lettore è soggetto all'allusione letteraria che ovunque in esso si dispieghi un'unica dimensione della realtà. Ciò [...] avviene solo nell'Inferno; già nel Purgatorio si ha una netta differenziazione tra il momento della purificazione e la sua conseguenza (Paradiso Terrestre); nel Paradiso il processo si amplia cosicché ogni «cielo» rappresenta un gradino dell'ascesa iniziatica ed è qualitativamente incomparabile con gli altri. L'ascesa ha pure l'effetto di sminuire continuamente le dimensioni della Terra (e quindi degli altri due regni)".⁶¹

In tutti i momenti di passaggio tra i tre regni dell'aldilà dantesco sono identificabili da una parte le possibili fonti di quella particolare descrizione, dall'altra (secondo la supposizione esoterica di Cerchio) l'appartenenza di Dante ai Fedeli d'amore. Il passaggio al Paradiso Terrestre nella tradizione ebraico-cristiana è connesso sia al battesimo del fuoco, sia al battesimo dell'acqua. Secondo l'enunciato attribuito a Giovanni Battista "«Io vi battezzo con acqua, ma viene uno che è più forte di me [...]. Egli vi batteggerà in Spirito Santo e fuoco»".⁶² Segue così Cerchio (citando pure dei testi che ritiene appropriati per la propria spiegazione): "con il battesimo dell'acqua viene aperta ad ogni cristiano la porta del cielo, ma questo sarà

61 Bruno Cerchio, *L'ermetismo di Dante*, Edizioni Mediterranee, Roma 1988, p.200.

62 Luca 3, 16 [*Vangelo e Atti degli Apostoli*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1987, p. 175].

raggiunto solo se egli saprà purificarsi; il battesimo di fuoco è la vera iniziazione: «il secondo battesimo non è simbolo della verità, ma la verità stessa». Infatti l'autorealizzazione trascendente così raggiunta implica il superamento del velo simbolico in cui è costretto a vivere il nostro involucro carneo; *in senso escatologico la fine dei simboli fu preconizzata da Gioacchino da Fiore per il suo regno dello Spirito Santo*".⁶³

Nella *Commedia* l'angelo della castità pronuncia le seguenti parole:

Più non si va, se pria non morde,
Anime sante, il foco: intrate in esso,
E al cantar di là non siate sorde
(*Purgatorio* XXVII, 10-12)

Secondo il commento di Cerchio a questo luogo "il battesimo di fuoco permette a Dante di entrare il mattino seguente (mercoledì, giorno mercuriale) nel Paradiso Terrestre: qui rimarrà circa sette ore, tante quante Adamo, come questi confesserà nella terza cantica; solo che il progenitore ne fu scacciato, mentre Dante lo lascerà per il cielo".⁶⁴ Nella *Monarchia* evidentemente è resa ben chiara la relazione tra i due paradisi:

Se l'uomo è qualcosa di mezzo tra gli esseri corruttibili e quelli incorruttibili, siccome ogni mezzo tiene della natura degli estremi, è necessario che l'uomo tenga d'una natura e dell'altra. [...] Due fini, dunque, cui tendere l'ineffabile Provvidenza pose innanzi all'uomo: vale a dire la beatitudine di questa vita, consistente nell'esplicazione delle proprie facoltà e raffigurata nel paradiso terrestre; e la beatitudine della vita eterna, consistente nel godimento della visione di Dio, cui la virtù propria dell'uomo non può giungere senza il soccorso del lume divino, e adombrata nel paradiso celeste. A queste [due] beatitudini, come a [due] conclusioni diverse, conviene arrivare con procedimenti diversi. Alla prima invero noi perveniamo per mezzo delle dottrine filosofiche, purché le seguiamo praticando le virtù morali e quelle intellettuali; alla seconda invece giungiamo per mezzo degli insegnamenti divini che trascendono la ragione

63 Cerchio, *op. cit.*, pp.158-159, corsivi miei, J.N.

64 *op. cit.*, p.159.

umana, purché li seguiamo praticando le virtù teologiche, cioè la fede, la speranza e la carità.⁶⁵

Come il commento di Cerchio lo chiarifica, "l'ultima frase [della citazione] spiega [...] il motivo del cambiamento di guida: sin lì il Poeta è giunto grazie a Virgilio, cioè la filosofia, il retto intelletto, la moralità, ottenuti per mezzo delle terrene virtù cardinali; ma il Paradiso Celeste può essere guadagnato solo con l'intervento di Beatrice, adorna dei colori delle virtù teologali".⁶⁶

In questo contesto Cerchio con pieno diritto attribuisce grande importanza alla figura di Matelda, incontrata da Dante nella foresta del Paradiso Terrestre. Matelda è la mediatrice – in relazione all'itinerario di Dante – tra Virgilio e Beatrice, il suo ruolo è quello di guidare il poeta, spiegare la natura del Paradiso Terrestre, il significato della processione simbolica e adempire al rito presso le acque del Letè (cfr. *Purgatorio* XXVIII, 40-133). Cerchio nel proprio commento alla figura di Matelda accetta il parere secondo il quale in essa si può vedere "la natura perfetta e felice, una totale realizzazione della condizione umana [...]. Matelda non solo incarna questo fine, ma, viste le sue mansioni sacerdotali, appare come immagine sensibile d'un principio divino: è la *Grazia originale* di cui fruiwa Adamo, contrapposta a Beatrice, la *Grazia santificante*, superiore questa alla precedente come Beatrice lo è rispetto a Matelda poiché, se la *Grazia originale* manteneva l'uomo nello stato paradisiaco, quella *santificante* lo solleva dallo stato di peccato. Nel ritorno all'Eden [...] l'uomo ha merito personale giacché oltre alla *Grazia* è valso il suo cammino virtuoso a liberarlo da quella che perciò S. Agostino chiamò *felix culpa*: se non fosse stata commessa, non sarebbe stata necessaria l'opera di salvazione".⁶⁷

65 Dante, *Monarchia*, III/XV, in *DOM*, Tomo II (1979), p.499.

66 Cerchio, *op. cit.*, p.160, corsivi miei, J.N.

67 *op. cit.*, p.162. Tra gli studiosi era lungamente discussa l'origine etimologica del nome Matelda, inoltre c'erano varie ipotesi sulla sua personalità: gli antichi commentatori riconoscevano in lei Matilde da Canossa (+ 1115), „grande fautrice della Chiesa durante la lotta delle investiture“; in quanto all'aspetto dottrinale, è di

2.3. Eugène Aroux

John non nasconde il proprio dissenso nemmeno nei confronti di Aroux, considerato pure come uno degli studiosi che non erano in grado di comprendere l'essenza della teologia dantesca del peccato originale. Ciò sembra evidente nel completo fraintendimento – da parte di Aroux – della scena in cui Virgilio incorona Dante: “«per ch'io te sovra te corono e mitrio»” [per cui io ti costituisco duca, signore e maestro di te stesso] (*Purgatorio* XXVII, 142). Questa scena “non esprime affatto l'adesione all'eresia e alla rivoluzione, come pensa l'Aroux”, perchè la duplice incoronazione (con corona e mitria) di Dante, rappresentante dell'intera umanità sulla soglia del Paradiso Terrestre, significa semplicemente che “nel momento dell'ingresso nella patria della *Justitia* e della *Sanctitas originalis*, le due guide, i due rimedi per la vita contemplativa e per la vita attiva non hanno più bisogno né di guidare, né di curare: in pacifica unione, i loro emblemi possono ormai ornare la fronte di Dante”.⁶⁸

In base alla ricostruzione critica ne *L'idea deforme* “Aroux trae da Rossetti non solo la tesi di una setta segreta che cospirava contro la Chiesa, ma le stesse modalità d'analisi e sovente gli stessi esempi. Tuttavia attenua l'importanza del Dante «politico» di Rossetti a favore di un Dante «eretico»”.⁶⁹ Uno degli autori di riferimento per Aroux era Frédéric Ozanam, feroce critico di Gabriele Rossetti;

particolare importanza il commento di Cristoforo Landino: „«a Mathelda, idest alla doctrina theologica, la quale describe la felicità della vita activa, come Beatrice contiene la doctrina della contemplativa», inoltre «pone Mathelda per la Teologia practica, el cui officio è predicare, amaestrare, baptezare, e simil cose»”; secondo la spiegazione di R.B. Harrower „Virgilio e Matelda sono due momenti della ragione umana, rappresentando il primo l'intelletto dell'uomo caduto, la seconda l'intelletto dell'uomo prima del peccato originale”; secondo l'analisi di Daniele Mattalia „«Matelda è la sapienza ermeneutica o più latamente esegetica intesa non solo alla spiegazione delle Scritture, ma anche all'intepretazione allegorica dei poeti»”. „Matelda” (di Fiorenzo Forti), in *EDA*, Vol. III, Roma [1971] 1984, p.854; p.856; p.858.

68 John, *op. cit.*, p.58.

69 Maria R. Lacalle Zalduendo, *Il Dante eretico, rivoluzionario e socialista* di E. Aroux, in *L'idea deforme*, ed. cit., pp.82-83.

Ozanam nel suo libro del 1845, *Dante et la philosophie catholique*, condivideva l'ipotesi sul Dante ghibellino. Ciò è stato accettato pure da Aroux (che vede i predecessori di questo approccio a Dante tra l'altro in Gaspare Gozzi e Ugo Foscolo).⁷⁰ L'immagine del Dante "eretico" di Aroux, dunque, è basata sulla concezione "manicheista e astratta della storia che gli permette di dedurre un'equivalenza tra «opposizione» ed «eresia» [...]. Secondo quest'interpretazione nelle epoche in cui il potere politico e religioso si identificavano, il dissenso politico si convertiva necessariamente in dissenso religioso, e in primo luogo in conflittualità con il capo della Chiesa"; "la setta dei Fedeli d'amore sarebbe nata perché i dissidenti dovevano nascondersi per sfuggire alla persecuzione [...]. Da qui alla «dimostrazione» dell'affiliazione indeterminata di Dante il passaggio è quasi automatico", giustificando la tesi sul Dante "eretico", con un continuo riferimento alla storia dei Templari, che è il "principale riferimento intertestuale del *Dante hérétique*".⁷¹

Come è possibile afferrare il pensiero suppostamente eretico di Alighieri? Secondo Aroux "nella manifestazione discorsiva delle opere di Dante (in senso letterale) appaiono simboli e valori dell'ortodossia cristiana, mentre al livello allegorico si debbono leggere simboli e valori dell'eterodossia (il complotto contro la Chiesa)".⁷² Per Zalduendo l'aspetto più preoccupante delle tesi interpretative di Aroux è che l'autore francese intende far accettare "alla Chiesa una tradizione interpretativa che – tramite Rossetti – è di chiara matrice massonica. Questa tradizione vuole che tutte le immagini della tradizione cristiana e cattolica, così evidenti nel testo dantesco, altro non siano che un *velo* per coprire simboli e riti delle sette ereticali, i quali a loro volta si riallaccerebbero a simboli e riti di una tradizione antichissima che si è trasmessa attraverso i secoli sino

70 cfr. *op. cit.*, p.84; p.85.

71 *op. cit.*, p.86.

72 *op. cit.*, p.89.

alla massoneria ottocentesca”,⁷³ mentre non prende in considerazione la possibilità opposta, ossia che i rituali massonici fossero ispirati da Dante.

2.4. *Gabriele Rossetti*

Rossetti e Aroux sono criticati da John per “aver dichiarato manifestamente eretico l’abate calabrese [Giacchino da Fiore]” e di “aver considerato un’ironia di Dante la sua assegnazione al Paradiso, dove lo troviamo fra gli accompagnatori di San Bonaventura”:⁷⁴ “/Rabano è qui, e lucemi da lato /il calavrese abate Giovacchino /di spirito profetico dotato” (*Paradiso* XII, 139-141). John ritiene inoltre inaccettabile la tesi di Rossetti secondo la quale “la teologia di Dante sia valida solo in apparenza, essendo in realtà solo un libero pensiero che si ammantava del dogma”; ciò non è la negazione – da parte di John – dell’esistenza “di un vero linguaggio segreto dei *Fedeli d’amore*. L’adozione delle forme letterarie della gnosi è [...] stata grandemente facilitata dal fatto che la teologia di Dante è sempre una teologia gioachimita, per sua natura molto aperta a concezioni gnostico-simboliche”.⁷⁵

Diamo uno sguardo, con l’aiuto di Helena Lozano Miralles, alla fonte – come si è detto – più importante di Aroux e di molti altri esoterici: l’interpretazione dantesca di Rossetti. Nel *Commento all’Inferno* (del 1826) “l’autore attribuisce all’opera dantesca un carattere meramente politico: l’allegoria viene interpretata in senso ghibellino e antipapale, essa è il risultato di un linguaggio segreto funzionale alla setta a cui Dante apparteneva. In questo libro Dante non è ancora né massone né iniziato: è semplicemente un esule ghibellino che per proteggersi e comunicare con gli altri membri del suo partito usava un gergo che, nella *Commedia*, ha una peculiare veste teolo-

⁷³ *op. cit.*, p.93, corsivi miei, J.N.

⁷⁴ John, *op. cit.*, p.63.

⁷⁵ *op. cit.*, p.353.

gica".⁷⁶ Per quanto riguarda l'allegoria, analizzata da Rossetti nello stesso *Commento*, essa nasce "nel momento in cui la civiltà è in procinto di uscire dallo «stato di barbarie» e serve per mascherare delle verità che solo pochi possono contemplare. Nell'antica Grecia essa diede vita al mito e alla poesia omerica, nell'Italia «in formazione» produsse la poesia di Dante. Solo negli stadi più evoluti della civiltà, quando la verità può finalmente mostrarsi nuda, «il regno della Poesia cessa, e quello della Filosofia incomincia»".⁷⁷

Tornando specificamente alle connessioni teorico-politiche dell'approccio rossettiano a Dante, si può constatare che "l'interpretazione ghibellina della *Commedia* [condivisa anche da Rossetti] porta a considerare *l'Inferno* come una riflessione sui mali politici che affliggevano i contemporanei di Dante, il *Purgatorio* come il modo di superarli onde arrivare al *Paradiso*", il quale ultimo è semplicemente una "descrizione dei vantaggi di una vita sotto la guida dell'Imperatore".⁷⁸ La spiegazione di Miralles si completa come segue. "L'asse strutturale che governa la composizione del poema e le articolazioni del linguaggio segreto è l'opposizione guelfi/ghibellini, che genera le coppie morti/vivi, Lucifero/Dio (cioè Papa/Imperatore), intelletti grossi/intelletti fini. Nel versante amoroso [...] questo stesso asse regge i componimenti dei Fedeli d'amore, «filosofica Setta Ghibellina [cui scopo era] stabilire l'unità d'Italia, e di rettificare il reggimento civile e la disciplina ecclesiastica, per bene del loro paese e dell'umanità»".⁷⁹ Per conseguenza dell'interpretazione gradualmente sempre più massonica Rossetti "giunge a teorizzare che i Fedeli d'amore siano una setta di carattere misteriosofico molto vicina ai Templari, precursori dei Liberi Muratori [Massonici]. Le poesie dei Fedeli d'amore non sono che scambi di notizie e la

76 Miralles, "«Dantis amor»: Gabriele Rossetti e il «paradigma del velame»", in *L'idea deforme*, ed. cit., p.51.

77 *op. cit.*, p.63. Giustamente osserva Miralles che in questa riflessione di Rossetti si percepisce l'influenza di Vico.

78 *op. cit.*, p.52.

79 *ibidem*.

Commedia non è che un gesto per iniziati (con una modifica del gergo da amoroso a teologico) in cui si raccontano non solo le novità politiche della setta ma anche il mistero dell'iniziazione e dei gradi gerarchici".⁸⁰

2.5. René Guénon

Nei propri scritti danteschi Guénon, come giustamente sottolinea Claudia Miranda, applica il simbolismo "iniziatico", che è ritenuto da lui "il modo più adatto a esprimere le verità esoteriche".⁸¹ Secondo la formulazione de *L'ésotérisme de Dante* di Guénon (del 1925), è peculiarità del simbolismo iniziatico "«non potersi ridurre a formule più o meno strettamente sistematiche, come quelle in cui compiace la filosofia profana»; i simboli costituiscono l'unico modo per parlare di ciò che non può essere espresso, «l'ordine metafisico puro»; "i simboli [...] – chiarifica Miranda – vengono intesi come simboli dell'inesprimibile".⁸² Ovviamente *l'indicibile* o *l'ineffabile* costituisce uno dei temi cruciali della poesia dantesca, come si legge pure nel *Paradiso*: „/Nel ciel che più de la sua luce prende /fu' io, e vidi cose che ridire /né sa né può chi di là sú discende" (*Paradiso* I, 4-6, corsivi miei, J.N.); „/Trasumanar significar per verba /non si poria [...]" (*Paradiso* I, 70-71). Nell'*Epistola XIII* questo fenomeno viene definito da Dante come *sermo deficit*:

Vide [...] il poeta [nel *Paradiso*] «cose che riferire non sa e non può ritornando di lì». [...] «[N]on sa» perché se n'è dimenticato, «non può» perché, se ricorda [...], «la lingua [...] vien meno per lo nostro sermone» [sermo (...) deficit].⁸³

80 *ibidem*.

81 Miranda, „René Guénon o la vertigine della virtualità", in *L'idea deforme*, ed. cit., p. 242.

82 *op. cit.*, p.243 (citazioni in italiano da Guénon in base a *L'esoterismo di Dante*, Atanòr, Roma 1951).

83 Dante, *Epistola XIII* [X], in *DOM*, Tomo II (1979), p.641, corsivi nell'originale. Questo tema è di particolare importanza dal punto di vista filosofico-linguistico, e János Kelemen nel suo *Il poeta dello Spirito Santo* ne ha dedicato un capitolo intero: Kelemen, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest 1999, pp.63-77.

Ma è pure ovvio che Guénon utilizza questo principio esegetico in un modo del tutto diverso da Dante: lo fa nell'ambito di una sovrainterpretazione circolare (dal punto di vista delle argomentazioni), che è caratterizzata con pieno diritto da Miranda come una „semiosi sfrenata”, di cui manca il „dispositivo di arresto e di controllo [teorizzato da Charles S. Peirce] all'interno del processo semiotico, costituito dall'*abito*, o *interpretante finale*, che impone una sosta al succedersi infinito degli interpretanti”.⁸⁴

È un punto di partenza importante per Guénon la distinzione tra *mistico* e *iniziato*: „il sapere mistico sarebbe casuale, mentre il sapere iniziatico sarebbe il frutto dell'acquisizione regolamentata di una conoscenza”.⁸⁵ Come si applica tale presupposizione al pensiero di Dante? „Il mistico lotta contro l'impossibilità di esprimersi; se non riesce a parlare, questo gli accade per incapacità. L'iniziato [...] tace per una scelta ideologica: egli sa che parlare dell'esperienza dell'Uno è impossibile, e così decide di parlare soltanto di quello che si può, ovvero del livello esoterico, della molteplicità. [...] *Dante, come iniziato*, avrebbe espresso – e nascosto – nella *Divina Commedia* le verità esoteriche sotto veste simbolica. *Guénon, come iniziato*, per facilitare la comprensione dei simboli danteschi, avvicina ad essi altri simboli. La sua intenzione è duplice, *dottrinale* e *didattica*: da una parte, il confronto di questi simboli ad altri, analoghi, dimostra l'appartenenza delle diverse dottrine, e anche della *Divina Commedia*, alla stessa Tradizione; dall'altra, si cerca di *avvicinare* il lettore alla comprensione dei simboli esoterici”,⁸⁶ tenendo presente che nell'esoterismo guénoniano „quanto più una cosa è ritenuta vera, meno bisogno c'è di spiegarla e di provarla”.⁸⁷ Tale approccio è caratterizzabile pure come „ermetico-occultista”.

Prendendo in esame una considerazione di Guénon con

84 Miranda, *op. cit.*, p.247.

85 *op. cit.*, p.243.

86 *op. cit.*, p.244, corsivi miei, J.N.

87 *op. cit.*, p.252.

riferimento anche politico-storico, e partendo dal presupposto che „l’iniziato, in quanto appartenente all’ambito esoterico, partecipa dell’inattaccabilità inerente all’esoterismo“, è una conseguenza „logica“, che „un iniziato [...] non può essere in nessun caso giudicato eretico“.⁸⁸ proprio questo era „l’errore“ di Rossetti e di Aroux, che – con le parole di Guénon – „«credettero poter concludere all’eresia di Dante, senza rendersi conto che così mischiavano delle considerazioni riferentisi a domini del tutto differenti»“.⁸⁹

Non è stata effettuata qui un’analisi dettagliata della visione guenoniana di Dante, però forse non è nemmeno necessaria. Semplificando al minimo, si può affermare che col suo approccio esoterico Guénon praticamente esclude Dante dall’ambito teologico-politico, e questo – oltre al fatto di non aver potuto (a differenza di alcuni approcci esoterici) contribuire in nessun modo alla rivelazione di significati rilevanti nell’opera dantesca – è un ulteriore motivo per rigettare decisamente la sua sovrainterpretazione. Si tratta di un paradigma interpretativo illegittimo: la sua unica utilità consiste nel fornire un esempio chiaro dei limiti dell’interpretazione che può essere considerata legittima.

3. *Giovanni Pascoli*

L’approccio di Pascoli a Dante, come è enfatizzato da S. Cavicchioli, in realtà “non è un’interpretazione esoterica, settaria, [...] politico-complottarda”; “l’oggetto segreto di Pascoli non è [...] un referente impossibile [...], quanto un segreto strutturale, relazionale, combinatorio. E il suo eccesso” sta “nell’esagerata applicazione di un principio ermeneutico al di là di ogni principio di economia interpretativa”,⁹⁰ che però è fruttifero dal punto di vista dei dibattiti e delle riflessioni contemporanee sull’interpretazione e sull’epistemologia. Eco caratterizza gli autori come Pascoli (e per es.

88 *op. cit.*, p.254.

89 *ibidem*, corsivi miei, J.N.

90 Cavicchioli, „G. Pascoli [...]“, ed. cit., pp.109-110.

R. Benini) come dei “protostrutturalisti”, che – a differenza dei “complotardi” – “si limitano a individuare nella *Commedia* simmetrie nascoste, senza esibire tracce apparenti della tradizione ermetica. Eppure – sottolinea Eco – anch’essi manifestano l’ossessione per il segreto, di cui parimenti si sono mostrate le lontane ascendenze, e le numerologie di Benini ripropongono in epoca moderna [...] una insigne tradizione cabalistica”.⁹¹

Tornando a Pascoli, si vede che alcune delle sue innovazioni nella dantistica, di grande rilevanza anche per la comprensione dell’*etica* e anche della *teoria del diritto* dantesca – delineate fondamentalmente in *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900) e *La mirabile visione* (1902), che indubbiamente meriterebbero un’analisi a parte – in fin dei conti siano state (almeno in parte) prese seriamente in considerazione, e sotto certi aspetti pure accettate. Pascoli scopre un’anomalia strutturale nella *Divina Commedia*, che contemporaneamente è un *momento istitutivo* del “paradigma del velame”, ed è anche una *sanzione* dal punto di vista della decostruzione-ricostruzione del testo che mette in funzionamento. Il momento interpretativo dell’anomalia in questione consiste nel seguente. “Pascoli trova inaccettabile che la *Divina Commedia* [...] si basi su due sistemi morali diversi: quello aristotelico e quello teologico cristiano”.⁹² L’interpretazione di Pascoli si basa sulla presupposizione secondo la quale la *Commedia* sia “un’opera perfetta e che la perfezione consista nell’*omogeneità*, nella *totale coerenza*, nella *riduzione del molteplice all’unità*”; “Pascoli ritiene [che] i peccati di lussuria, gola, avarizia e accidia, che compaiono nei primi cerchi infernali, vi figurino come peccati afferenti al sistema dei sette vizi capitali e non come afferenti alla disposizione aristotelica di incontinenza [...]. Si crea così l’aspettativa che essi debbano essere seguiti da ira, invidia e superbia altrettanto chiaramente nominate e incarnate, e poiché ciò non accade, lo scarto produce l’effetto di

91 Eco, Introduzione, ed. cit., p.34.

92 Cavicchioli, *op. cit.*, p.115.

anomalia”:⁹³ proprio a questo punto si mette in funzionamento il meccanismo interpretativo pascoliano.

L’attitudine interpretativa di Pascoli è chiaramente in contrapposizione con quella di Erich Auerbach, secondo il quale “la divisione in gruppi dei tre regni avviene in ognuno secondo principi ordinativi diversi”: ciò sembra ovvio, prendendo in considerazione la “diversità del fine che è assegnato a ognuno di essi”.⁹⁴ Pascoli – a differenza della moderazione metodologica auerbachiana – esige una specie di principio di onnipotenza sia per i fondamenti teoretici dell’interpretazione, sia per l’interprete come autorità. Pascoli “conferisce al segreto una matrice di ordine enciclopedico-testuale”; nell’opera di Dante “l’uso dell’allegoria si salda strettamente all’effetto del segreto che a sua volta conferisce al suo discorso *profondità* e *autorevolezza* – una sorta di segreto per il segreto. [...] Pascoli ritiene del tutto *intenzionale* il segreto sotteso al poema di Dante; esso fa parte di una strategia ordita dall’autore nei confronti del proprio destinatario, una vera e propria *sfida* di cui Pascoli si sente pienamente investito”.⁹⁵

Per quanto riguarda specificamente l’interpretazione pascoliniana dell’etica e della teoria politica di Dante (e concludendo questa breve riflessione sull’importanza del Pascoli dantista), secondo Cavicchioli “l’isotopia tematica generale della *Divina Commedia* corrisponde a un abbandono della vita attiva per la contemplativa”.⁹⁶ Grazie alla “dimostrazione” di Pascoli, secondo la quale “nella selva oscura non ci sono né peccati specifici, né il peccato in senso generico, bensì il peccato originale, la *Divina Commedia* ci appare maggiormente strutturata: *l’Inferno* inizia con il peccato a cui nessuno sfugge, e in essa non vi è nulla di genericamente metaforico, ma tutto è sotteso da uno specifico fine allegorico. Così concepita la

93 *op. cit.*, p.116.

94 *op. cit.*, p.118.

95 *op. cit.*, p.119.

96 *op. cit.*, p.133.

selva è anche la prima figura di un'*isotopia vegetale* a cui faranno seguito la foresta edenica del Purgatorio e la rosa mistica del Paradiso. La luna [...], simbolo della grazia e del potere imperiale, permette di ritrovare, fin dall'*incipit* del testo, [...] i due livelli di lettura principali della *Divina Commedia*: quello mistico-morale e quello politico, mirabilmente fusi e celati in un'unica figura".⁹⁷

4. *Riflessioni conclusive*

In seguito alla ricapitolazione *parziale* di alcune interpretazioni esoteriche di Dante nel presente studio, forse è appropriato tentare di rispondere alla domanda iniziale: è utile lo studio degli approcci esoterici dal punto di vista della comprensione adeguata e approfondita della teoria teologico-politica di Dante? La risposta provvisoria potrebbe essere *sì*, però con determinate riserve. Innanzitutto – come si è già detto – è assolutamente necessario distinguere le diverse interpretazioni esoteriche (ed ermetiche): queste hanno delle presupposizioni e utilizzano dei metodi fortemente diversi tra di loro.

Tra gli approcci qui presentati quello filologico-storico di John decisamente può contribuire all'approfondimento della conoscenza dei fondamenti della teoria teologico-politica di Dante. L'interpretazione ermetica di Cerchio è utile prima di tutto per una migliore comprensione di alcuni aspetti della *teologia* dantesca. La lettura di Pascoli, come Cavicchioli stessa afferma, "è molto produttiva soprattutto dal punto di vista di un'interpretazione generale del poema",⁹⁸ e anche sotto l'aspetto del sistema *etico* di Dante. Infine, il contributo positivo da parte di Valli, Aroux, Rossetti e Guénon – sempre per la comprensione adeguata della teoria teologico-politica dantesca – a mio avviso è molto limitato. È paradossale che questi ultimi intendevano tracciare l'immagine *politica* di Alighieri, l'immagine appunto del Dante *eretico*, ma le loro

⁹⁷ *op. cit.*, p.138.

⁹⁸ *ibidem*.

interpretazioni – che per lo più non soddisfano le condizioni indispensabili per una ricerca filologico-scientifica – proprio dal punto vista teorico-politico sono le più vulnerabili e più irrilevanti (rispetto per es. a quella di Pascoli, che nonostante non fosse interessato nell'aspetto politico, ha potuto elaborare un'interpretazione dantesca che è valida anche per questa sua dimensione).

Sembra che la connessione non-adequata di Dante ai Templari, ai Fedeli d'amore o alla "Tradizione" (realizzata dunque da Valli, Aroux, Rossetti e Guénon) rappresenti una strategia interpretativa eclettica e autodistruttiva, che risulta inaccettabile anche perchè non è capace di rivelare i fondamenti della concezione teologico-politica dantesca. Dante – sia nella sua poesia che nei suoi trattati – è un autore genuinamente filosofico-politico, e deve essere interpretato come tale: le presupposizioni esoteriche, formulate e utilizzate in modo appropriato per l'interpretazione dei testi di Dante, possono essere d'aiuto, ma pure senza queste l'aspetto politico-filosofico dei testi danteschi (che – nonostante il carattere fondamentale *laico* di Dante – includono inseparabilmente anche l'aspetto teologico, oltre a quello teorico-giuridico) è del tutto evidente, anche in base alla seguente tesi normativa dantesca. "Congiungasi la filosofica autorità con la imperiale, a bene e perfettamente reggere", di modo che "l'una con l'altra congiunta utilissime e pienissime sono di ogni vigore"⁹⁹ – ossia è utile per eccellenza "la collaborazione tra l'autorità imperiale e l'autorità filosofica: la prima ha bisogno della seconda per regolare le umane operazioni secondo la verità e la giustizia, mentre la filosofia ha bisogno della forza imperiale per imporre la pratica di ciò che insegna".¹⁰⁰ È proprio la necessità di questa collaborazione tra l'autorità imperiale e l'autorità filosofica che è stata persa di vista da vari studiosi esoterici.

⁹⁹ Dante, *Convivio*, IV/VI, in *DOM*, Tomo I/Parte II (1988), p.594.

¹⁰⁰ "Impero" (di Pier Giorgio Ricci), in *EDA*, Vol. III (1984), p.385.

Eszter Papp

PONTI 2010

**Seminario internazionale su Dante a Piliscsaba e a
Esztergom**

Il dipartimento d'Italianistica dell'Università Cattolica Pázmány Péter di Piliscsaba (Ungheria) – seguendo ormai una tradizione – ha organizzato un seminario residenziale a Esztergom, che quest'anno si è ampliato con nuovi elementi, nuove e insolite esperienze. Tra l'8 e il 21 febbraio 2010 è stato tenuto un corso intensivo che si è concentrato soprattutto sulle opere di Dante Alighieri. La prima settimana del corso, dall'8 fino al 14 febbraio, si è svolta presso il Campus di Piliscsaba, la seconda, tra il 15 e il 19 febbraio, a Esztergom. Oltre agli studenti dell'Università Pázmány, anche dieci studenti italiani e dieci studenti cechi potevano seguire le lezioni dei professori e dei relatori provenienti da varie università – oltre che dalla stessa Pázmány, dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dall'Università Ca'Foscari di Venezia, dall'Università Palacký di Olomouc, dall'Università ELTE di Budapest e dalle Università di Szombathely e di Szeged - sull'attività e sulle opere di Dante dai punti di vista filologico, linguistico, letterario e artistico. Nella serie di programmi venivano inclusi anche numerosi eventi culturali, tra i quali un concerto di musica rinascimentale presso il Centro Szent Adalbert di Esztergom, la visita del Museo di Belle Arti di Budapest e della Biblioteca Nazionale nel Castello di Buda.

Dopo gli indirizzi di saluto del Direttore del Dipartimento dell'Università Cattolica di Piliscsaba, Prof. *György Domokos*, il Prof. *Armando Nuzzo* ha inaugurato la serie di lezioni su Dante, parlando dell'epistolario dantesco.

Il Prof. Nuzzo ha cominciato la sua relazione con un'introduzione generale sull'epistola nel medioevo e al tempo di Dante, tracciando poi la linea di sviluppo teorico, culturale e letterario che

da Dante e dalla scuola preumanistica padovano-bolognese giunge a quella fiorentina, con accenni tecnici sull'*ars dictandi* e sull'*ars punctandi*, con esempi e relazione tra i due sistemi nella prosa latina medievale. Il Prof. Nuzzo, prima di approfondire il discorso su Dante e l'epistolografia, ha dato agli studenti un quadro generale della storia dell'*ars dictaminis*, con particolare attenzione al passaggio dalla prosa quantitativa alla prosa accentuativa nel latino medievale, sottolineando il ruolo della Curia di Roma e dello stile curiale dal VII al VIII secolo, soffermandosi su due elementi fondamentali dell'*ars dictandi* medioevale (XI-XIII sec.): il *cursus* e l'*ars punctandi*. È passato poi a illustrare la differenza tra autore e/o estensore delle lettere pubbliche nel Medioevo e sul concetto di lettera privata e d'ufficio. Ha in seguito parlato dell'eredità e del culto di Dante, attraverso l'amicizia del poeta con Giovanni del Virgilio e le egloghe scambiate tra i due (epistole metriche) e l'importanza della scuola e dell'insegnamento di Pietro da Moglio che ha avuto uno dei suoi migliori allievi nella persona dell'umanista/cancelliere Coluccio Salutati.

La seconda lezione del professore si è concentrata sulla lettura dell'epistola V ai signori d'Italia, paragonata al Canto VI del *Purgatorio* della *Commedia* dantesca, sottolineando l'importanza del passaggio dalla fase del *De vulgari eloquentia* alla *Commedia*, dal momento che attraverso il Poema Sacro e le Epistole, Dante ha assunto un ruolo profetico nell'indicare un percorso non solo di ordine morale, ma anche politico. Tra i concetti principali del pensiero dantesco, il Prof. Nuzzo ha sottolineato l'idea dell'Imperatore che dipende da Dio e ha sottolineato come Cristo stesso ci testimoni questa legittimità, inoltre ha illustrato il concetto dantesco di *libertà* che è possibile raggiungere solo sottomettendosi all'Imperatore. Ciò potrebbe sembrare una contraddizione, una libertà limitata, ma non lo è, perchè è solo nella pace, garantita dall'Imperatore, che possiamo essere liberi; si è liberi solo obbedendo: "Non c'è potere, se non viene da Dio". Solo in questo modo possiamo liberarci dalla cupidigia, dal peccato più grande che proviene dai danni della

politica e che genera poi delle rivalità. Il relatore ha parlato anche del concetto dell'Imperatore, che, come lo *sponsus* (sposo) dell'Italia, nazione eletta a collaborare con Cesare, può essere paragonato con il tema evangelico della Chiesa, sposa di Cristo. L'Impero ha come confine il mondo: questa problematica che ha fatto poi emergere la questione della legittimità del potere, formulata da Dante, è tuttora valida.

La Prof.ssa *Judit Somogyi* ha parlato delle opere di Dante dal punto di vista linguistico. Nella sua relazione, dopo aver definito che cosa si intende per *fraseologia* (cioè la scienza delle unità fraseologiche) e dopo aver chiarito il significato delle espressioni come stilema, figura retorica e frasema, ha parlato della fraseologia dantesca. La Prof.ssa ha indicato la fitta presenza nelle opere dantesche di frasemi, stilemi, figure retoriche derivate da diverse fonti (classiche, bibliche), e ha indicato come i frasemi diventino anche espressioni linguistiche usate da Dante (come per es. *Nel mezzo del cammin di...*, per indicare l'essere a metà di qualcosa). Ha poi indicato il metodo di lavoro di Dante nel prelevare dalle fonti classiche e bibliche, sia mediante la ripresa totale o parziale che mediante la traduzione, allegando l'esempio della frase celeberrima di *Inf.* V, 103 – *Amor ch'a nullo amato amar perdona* – dove si verifica l'integrazione del frasema rielaborato di Ovidio, *Ars Amatoria*, 2, 107 – *Si vis amari ama* – nel verso dantesco.

Su Dante e la *Raccolta Aragonese* ha parlato *Eszter Papp*. Della *Raccolta Aragonese*, silloge quattrocentesca di poesia volgare dal Duefino al Quattrocento, la dottoranda ha presentato la sezione dantesca, mettendo a confronto le tre copie famose della *Raccolta* e le fonti che potevano fungere da modello per il compilatore dell'antologia, Lorenzo il Magnifico (affiancato da Angelo Poliziano). Dopo l'introduzione filologica, la relatrice ha cercato di identificare il ruolo di Dante nella silloge e la sua interpretazione nel secondo Quattrocento, attraverso la presentazione più estesa del *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, presente nella *Raccolta*. Cercando di

spiegare la scelta, i criteri di selezione della biografia boccacciana da parte di Lorenzo e dell'altro compilatore, il Poliziano, la relatrice ha messo a confronto con quella boccacciana l'altra biografia famosa del Sommo Poeta, quella di Leonardo Bruni, tentando di delineare i cambiamenti fondamentali nell'interpretazione dantesca dal primo Quattrocento all'età laurenziana.

La Prof.ssa *Zsuzsanna Acél* ha affrontato alcuni problemi fondamentali della *Monarchia* dantesca che, secondo la studiosa, può, a prima vista, sembrare essenzialmente un trattato di argomento politico, ma, a uno sguardo più approfondito, appare essere un libro il cui vero scopo è quello di offrire una soluzione duratura per la convivenza umana. Dopo aver riflettuto sulla cronologia dell'opera. Pur non negando un parallelo con la *Commedia*, ha sostenuto che la *Monarchia* potesse anche essere vista come ideale prosecuzione dell'ultimo trattato del *Convivio*. La Professoressa ha illustrato poi, alla luce dell'opera di Dante, le prerogative del Monarca – Imperatore (molto interessanti alcuni riferimenti all'innologia cristiana circa il rapporto tra imperatore e pontefice), sottolineando peraltro, come entro l'opera il pensiero dantesco subisca alcune variazioni. La riflessione della Professoressa, alla fine della lezione, sull'intelletto possibile è stata molto interessante e stimolante. È l'intelletto possibile che ci porta a chiedere cosa garantisca che l'Imperatore sia il più adatto e il più perfetto per attuare "le cose intelligibili". Alla luce di un'indagine che deve essere ancora sviluppata, la studiosa ha ritenuto, al momento, di poter rispondere che ciò era garantito, nell'argomentare dantesco, dalla grazia divina.

La relazione del Prof. *Ádám Nádasdy* intitolata *Come tradurre Dante* ha messo in luce le difficoltà connesse alla traduzione del testo dantesco e in generale di un testo poetico. Il traduttore, secondo Nádasdy, non deve decorare, abbellire il testo; il relatore ha illustrato il carattere variopinto delle traduzioni dantesche con degli esempi di traduzioni inglesi (Longfellow, Mandelbaum, Musa), tedesche (Philaletes, Vossler), ceche (Vrchlicky) e ungheresi (oltre alla

traduzione famosissima di Mihály Babits, anche quella di Károly Szász, Sándor Weöres e la propria traduzione). Infine ha mostrato come intenderebbe tradurre il testo di Dante, lavoro al quale sta attendendo. Nádasdy non segue il modello di Babits, bensì quello di Longfellow, Mandelbaum e di Philaetes, Vossler (traduzione senza rime). Il Professore ha sostenuto questa sua scelta con qualche esemplificazione; in *Par. II* 106-110 Dante scrive : *Or, come ai colpi de li caldi rail de la neve riman nudo il soggetto/ e dal colore e dal freddo primai); de la neve...soggetto* è reso come **acqua**, cioè *la materia della neve*, come nelle traduzioni di Mandelbaum e di Longfellow – e viene spiegato così da alcuni commentatori come Momigliano e Singleton – e non come **suolo**, come *la terra sotto la neve*, secondo la traduzione di Babits e altri e secondo la spiegazione di altri commentatori, tra i quali Scartazzini e Buti. Nádasdy cerca di tradurre il testo in modo più esatto, chiaro e trasparente, rinunciando alla traduzione rimata, mantenendo nello stesso tempo la bellezza della poesia e non semplificando il testo di Dante, come fa spesso Babits: così, secondo il traduttore, la traduzione può trasmettere meglio il messaggio dantesco.

Il Prof. *Saverio Bellomo* dall'Università Ca'Foscari di Venezia ha tenuto due lezioni, la prima all'Università Péter Pázmány e la seconda, in accordo con la Società Dantesca Ungherese, all'Università ELTE di Budapest. Il Prof. ha trattato degli antichi commentatori di Dante e del progetto di un nuovo commento alla *Commedia*. Durante la sua prima relazione ha delineato le difficoltà degli antichi esegeti nel commentare la *Commedia* sia dal punto di vista della lingua (cercavano di spiegare la *Commedia* a un pubblico che non sapeva il latino), sia dal punto di vista del contenuto. Gli antichi commentatori cercavano di spiegare, commentare la *Commedia* dantesca con un atteggiamento apologetico, poco filologico (quindi inaccettabile per noi oggi), divagando su altri argomenti, nel tentativo di rivelare la verità nascosta nel testo. Ogni discorso attorno ai commenti antichi necessita dunque di una conte-

stualizzazione precisa e richiede anche che si chiarisca da dove deriva una determinata osservazione. Gli antichi commentatori – ha sottolineato il Prof. Bellomo – hanno fatto tanta confusione nel distinguere i momenti dell’ispirazione da quello della composizione dell’opera (esemplare il caso dell’inizio della *Commedia*); infatti non distinguevano – come nemmeno Dante faceva - fra narratore, autore e personaggio. È Filippo Villani che, all’inizio del Quattrocento, „mette le cose a posto” e con la sua interpretazione di tendenza allegorica distingue i momenti dell’ispirazione da quello della composizione. Il Professore ha inoltre sottolineato l’importanza della mentalità dei commentatori di fronte al *peccato*, ribadendo che per loro la pena è sentita come infamante, più che tragica e dolorosa (il peccato di lussuria particolarmente) citando come esempio il peccato di Francesca (*Inf.* V), dove non si tratta di semplice lussuria, bensì di incesto, peccato molto più grave. Sarà il Boccaccio a difendere Francesca dalla calunnia di „meretrice”. Durante il suo discorso il Prof. Bellomo ha anche citato alcuni tra i tanti commentatori antichi, come Graziolo Bambaglioli (1324, *Inferno*), Iacopo della Lana (1324-28, l’intera *Commedia*), Giovanni Boccaccio (argomenti 1350-55, „argomenti” e 1373-74, fino a *Inf.* XVII) Benvenuto da Imola (1375-76, l’intera *Commedia*), Francesco da Buti (1396, l’intera *Commedia*).

Nel corso della seconda lezione, all’Università ELTE, il Prof. Bellomo ha fatto un discorso assai interessante sulle possibilità e sul progetto di un nuovo commento alla *Commedia*, parlando dei problemi che si pongono sia a livello generale sia a un livello più personale (infatti lo stesso Prof. Bellomo sta lavorando su un nuovo commento all’opera dantesca). Il relatore, visto che vari commenti alla *Commedia* sono in circolazione, ha messo in rilievo l’importanza dell’individuazione di un target, un pubblico preciso cui indirizzarsi; a suo avviso un commento deve rispondere a diversi criteri come l’obbligo scolastico o il dovere professionale o anche la libera lettura. Per Bellomo sono importanti, per un commento soddisfacente, in primo luogo la sua brevità che permetta una lettura continua del

testo, non interrotta troppo frequentemente dal controllo della glossa; ritiene anche importante la spiegazione della lettera, l'indicazione di riscontri intertestuali puntuali, e il non perdersi nel ricostruire la trama delle discussioni esegetiche precedenti (quindi la necessità di fare, in un certo senso, una *tabula rasa* della critica precedente); inoltre pensa che si debba tenere sempre presente la struttura morale dell'opera e che lo sguardo dell'esegeta si sforzi di considerare sempre l'opera nel suo complesso. Pensa anche di aprire ogni canto con alcune pagine dove si sintetizzano la descrizione dell'ambientazione, dei personaggi e dove si illustra il contrappasso in quel canto adottato. Per quanto riguarda il testo da seguire, Bellomo intende usare il testo di Petrocchi, una sorta di moderna vulgata, senza trasformarlo con correzioni, che – magari anche necessarie – creano incertezza nel lettore, che così non avrebbe più un punto sicuro di riferimento.

All'Università ELTE ha tenuto la sua lezione anche il Prof. *József Pál*. Dopo aver ricostruito la storia della dinastia angioina d'Ungheria e dei suoi rapporti con il regno di Napoli, menzionando alcuni riferimenti ungheresi della *Commedia*, il professor Pál ha illustrato al pubblico il lavoro di edizione e di riproduzione in facsimile – assai elegante – dell'importante codice dantesco trecentesco *Codex italicus I*, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Budapest; l'edizione del codice e del volume di saggi danteschi che l'accompagna sono frutto del lavoro comune delle Università di Szeged e di Verona. Grazie a questa impresa è ora possibile disporre di un interessante manoscritto per più approfondite indagini utili alla tradizione della *Commedia*, nonché alla storia dell'illustrazione del capolavoro dantesco. Il professore ha avanzato anche alcuni quesiti filologici che hanno aperto un piccolo dibattito tra i filologi presenti nel pubblico.

Con il trasferimento al centro Szent Adalbert di Esztergom dei partecipanti del programma Ponti 2010, è cominciata la nuova serie di lezioni, tenute soprattutto da professori italiani e cechi.

La seconda serie di relazioni è stata avviata con la lezione del Prof. *Giuseppe Frasso* dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano che ci ha parlato di *Par. V e VI* (prima lezione) e del momento di trapasso dalla generazione di Dante a quella di Petrarca (seconda lezione). Nella prima lezione il professore ha proposto una lettura dei canti V e VI del Paradiso con ineludibili agganci al Canto IV, sottolineando quindi l'importanza del fatto che un canto non può essere considerato come un'entità in sè. Il Prof. Frasso ha anche spiegato la struttura dei due canti, le variazioni stilistiche che li attraversano e, soprattutto, ha insistito sulla *stretta connessione* che lega i canti V e VI (e anche IV), connessione che, se sottovalutata (se si ha quindi una lettura dei canti in modo individuale che accade spesso nel corso dei „Lectura Dantis“), si corre il rischio di proporre una lettura atomistica del canto medesimo e di frammentare il *continuum* della *Commedia*. I canti scelti sono, al riguardo, esemplari, secondo il Professore; basti accennare al fatto che il C. V inizia con un discorso diretto – che implica la conoscenza del C. IV – così come avviene per il C. VI, che è anch'esso tutto un lungo discorso diretto, tenuto dall'imperatore Giustiniano. Il professore ha messo inoltre in luce come, nel caso in esame, segnali verbali evidenti ribadiscano la stretta connessione dei canti; infatti nel Canto IV, Dante personaggio, prima di presentare a Beatrice la domanda (C. IV 136-38: „Io vo' saper se l'uom può sodisfarvi/ ai voti manchi sì con altri beni/ ch'a la vostra statera non sien parvi“) alla quale appunto essa risponderà nel Canto V, fa una affermazione solenne: „Io veggio ben che già mai non si sazia/ nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra/ di fuor dal qual nessun vero si spazia“. La locuzione „Io veggio ben...“ che ritorna spesso in Dante, (*Purg. XXIV*: Bonagiunta lo dice come per dire: ho capito tutto), ritorna anche ora, identica, nelle parole di Beatrice all'inizio del C. V 7-9 („Io veggio ben sì come già risplende/ ne l'intelletto tuo l'eterna luce,/ che, vista, sola e sempre amore accende“), in parole che rispondono letteralmente a quelle di Dante e gli confermano quanto egli medesimo ha detto, garantendogli inoltre

che anche nel suo intelletto brilla la luce eterna di Dio e che la sete della sua mente, il desiderio di conoscenza, viene placato nella contemplazione di Dio. Ma non basta; proprio al v. 124 del C. V Dante personaggio si rivolge all'anima che l'ha invitato a porre, senza timore, le sue domande, così: „Io veggio ben sì come tu t'annidi/ nel proprio lume, e che de li occhi il traggi,/ perch' e' corusca sì come tu ridi". Insomma, Dante poeta nel passare dal V al VI Canto ricorre a un'espedito narrativo identico (come appunto dimostrano anche i segnali verbali) a quello adottato nel passaggio dal IV al V Canto. Il relatore ha inoltre spiegato la lettera dei due canti; ha chiarito cosa sia per Dante (e per la tradizione cattolica) il *voto*, e quale ne sia l'importanza: il senso del voto con riferimenti ai canti purgatoriali (XVI-XVII-XVIII) sul *libero arbitrio*, il dono più grande di Dio, attraverso il quale si arriva al voto, cioè alla libertà, paradossalmente col rinunciare alla propria libertà, mostra come il voto sia irrevocabile e grave. Il relatore ha infine illustrato il complesso intrecciarsi di fonti storiche, alle quali ha fatto riferimento Dante nel VI Canto, politico per eccellenza, e la teologia della storia che tutto lo pervade.

Nel corso della seconda lezione, il Prof. Frasso ci ha parlato delle connessioni storiche che legavano i due grandi, Dante e Petrarca, partendo dalla celebre *Fam. XXI 15* di Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio e facendo tesoro degli studi di Giuseppe Billanovich, opportunamente integrati con altri dati e riflessioni: lo studioso ha narrato le vicende che caratterizzano il complesso e agitato periodo che si stende dagli ultimissimi anni del Duecento al primo ventennio del Trecento, sostando sulle vicende del vecchio Dante e su quelle del giovane Petrarca. Ha anche richiamato l'attenzione su intellettuali come Albertino Mussato e Giovanni del Virgilio e sulla piccola "scuola" ravennate strettasi intorno a Dante, impegnandosi a sottolineare come proprio in quegli anni ci si avvii a un cambiamento di gusti e stile letterario (anche per la questione del latino e del volgare) che indica il passaggio dall'età gotica a quella

dell'incipiente umanesimo.

Il Prof. *Michele Colombo* dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha illustrato le idee linguistiche di Dante nel *De vulgari eloquentia di Dante*, per parlare successivamente de *La lingua della Comedia*. Dopo aver delineato la scarsa fortuna manoscritta del *De vulgari*, scritto probabilmente fra il 1303-1304, dopo aver messo in luce il merito del Trissino nel recupero e diffusione cinquecentesca dello scritto, il relatore ha chiarito il progetto e il contenuto dell'opera, rimasta incompiuta. Senza ripercorrere ora tutta l'illustrazione del *De vulgari*, puntualmente fatta dal prof. Colombo, che ha chiarito anche il percorso mentale di Dante (dal generale al particolare), ci si può fermare solamente su alcuni punti. Dante, alla ricerca del *vulgare latium illustre*, dopo aver scartato molte varietà del volgare, passando anche attraverso la comparazione della produzione poetica che l'aveva preceduto, giunge a una conclusione che è, in realtà, a priori: la lingua dell'eloquenza volgare deve staccarsi dalle parlate municipali; bisogna depurare la lingua, inoltre il volgare illustre deve avere quattro attributi fondamentali: deve essere *illustre, cardinale, aulico, curiale*; trattare di temi come amor, salus, virtus, nel metro più nobile (la canzone), nello stile più degno (il tragico). Lo studioso infine ha sottolineato l'importanza del legame e della differenza che intercorrono tra il *De vulgari* e il *Convivio*. Anche se in entrambi i libri si definiscono similmente le due lingue, il latino e il volgare *Per nobilità, perchè lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile*, mentre nel *Convivio* la palma viene data al latino, nel *De vulgari* è assegnata al volgare in quanto è suscettibile di regolarità: e se è suscettibile di regolarità, allora può divenire più nobile.

Nel corso della seconda lezione il prof. Colombo ha parlato al pubblico della *Lingua della Comedia*, mettendo in rilievo, dal punto di vista stilistico, il passaggio fondamentale che va dal *De vulgari* alla *Commedia*: mentre nella prima opera Dante "dava a comico il valore di volgare" (Baldelli), nella *Comedia* (chiamata così nel poema, *Inf.*

XXI 2, Inf. XX 112-3) si scioglie l'opposizione tra latino e volgare, tra Comedia e Tragedia (Virgilio): la *Comedia* diventa poema sacro, come l'*Eneide*. Dal punto propriamente linguistico, in assenza di qualsivoglia autografo dantesco, è difficile una ricostruzione puntuale della lingua del poema; tuttavia un buon punto di riferimento è rappresentato dal cod. Trivulziano 1080; seguendo Baldelli, Colombo ha chiarito come la *Comedia* sia *l'opera più fiorentina* tra tutte quelle dantesche, di una fiorentinità linguistica larga, onnicomprensiva, di una fiorentinità alla quale il poeta stesso allude (*Inf. X*, 00: "La tua loquela ti fa manifesto/ di quella nobil patria natio/ a la qual forse fui troppo molesto") e della quale è fiero. Colombo ha fornito alcuni esempi che permettono di comprendere come la lingua di Dante sia aderente al fiorentino dell'epoca (-e finale in dimane, stamane, diece; -a nella 1° sing. dell'impf. ind., tipo: io veniva) e come appunto essa sia aperta a sollecitazioni di ogni genere: compaiono le voci condannate del *De vulgari* (greggia, cetra, femina, corpo, mamma, babbo), ritornano forme usate dalle classi più popolari (stregghia, veggghia); ha anche sottolineato in essa la ricchezza di neologismi, di latinismi (classici, biblici, filosofici). Il Prof. Colombo ha anche spiegato come l'accesso alla realtà totale fosse dato dall'uso ampio di *similitudini e metafore* presenti nella *Commedia* dantesca. Insomma l'universo della *Comedia* è così grande che Dante deve creare (attraverso un inesausto processo di contaminazione tra diversi livelli) una lingua adatta a descriverlo.

Il Prof. Edoardo Barbieri dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha parlato delle *Edizioni a stampa della Comedia nel Quattro e nel Cinquecento*; preventivamente ha però spiegato, in modo essenziale, i principali processi legati alla stampa, alla diffusione del libro impresso, alla sua natura anche di prodotto commerciale. Poi è passato a illustrare le varie edizioni incunabule della *Commedia*, dalla princeps di Foligno (1472) alle successive, alcune accompagnate da commento altre no, sostando su quelle *veneziane*, poi su quelle *fiorentine*; tra le prime ha menzionato quella di *Vindelino da Spira*, del

1477, quella di *Ottaviano Scoto*, del 1484 (edizione bellissima, con iniziali xilografiche), quella di *Pietro de Piasi*, del 1491, quelle di *Bernardino Benali e Matteo Codecà*, del 1492 e, solo di quest'ultimo, del 1493, con un'illustrazione di raffinatissimo estetismo. Tra le edizioni quattrocentesche, il relatore ha menzionato anche l'edizione di Brescia, piccola capitale della tipografica, di *Bonino Bonini*, del 1487, la prima edizione veramente illustrata della *Commedia*, pubblicata col commento landiniano.

Tra le seconde ha fatto memoria di quella di *Niccolò di Lorenzo*, del 1481, col commento dell'umanista Cristoforo Landino, il cui compito era quello di liberare Dante dalla barbarie, giungendo peraltro a far parlare Dante in un fiorentino di fine '400; l'edizione è stata innovativa dal punto di vista della sistemazione e dell'aspetto: il commento seguiva il testo, e c'erano delle incisioni di tipo calcografico, attribuite a Botticelli che fece una serie di disegni per la *Divina Commedia*. L'edizione bresciana è stata pubblicata sempre col commento landiniano.

Lo studioso ha successivamente presentato le edizioni cinquecentesche più importanti, sottolineando come fino al 1520 si avesse un numero assai elevato di edizioni della *Commedia*, messo in crisi, però, dopo la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525), quando Bembo impose il "modello Petrarca". Nel 1502 usciva, per i tipi di Aldo Manuzio la prima edizione *in ottavo* della *Commedia*, in un formato ridotto, adatto a una lettura individuale; a questa rispondevano, a Firenze, i *Giunti* che, nel 1506, davano in luce la loro edizione del poema. Per restare a Venezia, lì si sgranava una serie di altre edizioni fino all'edizione del *Marcolini*, del 1544, accompagnata dal nuovo commento di Alessandro Vellutello, seguita, vent'anni dopo, dall'edizione *Sessa*, del 1564, che presentava uniti due commenti: Landino e Vellutello. Il Prof. Barbieri non ha mancato di ricordare, in ultimo, come la prima edizione che, riprendendo il suggerimento boccacciano, portasse il titolo *La Divina Commedia*, fu quella a cura di *Lodovico Dolce*, impressa da *Gabriele Giolito de'Ferrari*,

nel 1555; inoltre ha fatto memoria che l'edizione fiorentina di *Domenico Manzani*, del 1595, è stata la prima edizione critica, voluta per cura dell'Accademia della Crusca della *Commedia*. *Bastiano de' Rossi*, il segretario dell'Accademia, per sanare il testo dalle sue piaghe, controllò, con i suoi collaboratori, almeno 100 manoscritti fiorentini.

Tornando ai manoscritti, lo storico dell'arte dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Prof. *Alessandro Rovetta*, ha parlato dei *Codici miniati tra i secoli XIV-XV*, identificando un punto di partenza per la miniatura della *Commedia*, nel manoscritto più antico dell'opera dantesca, il cod. Trivulziano 1080, e un punto d'arrivo, l'edizione fiorentina del 1481, con i disegni botticelliani. Tra queste due date lo studioso ha percorso "le stazioni" più significative della storia delle miniature, partendo comunque da un periodo più tardo, la fine del Trecento; lo studioso ha fatto emergere alcuni problemi che si presentavano agli illustratori della *Commedia*: 1) la difficoltà di miniare di fronte a un testo assolutamente nuovo; 2) la difficoltà, spesso, di capire il testo di Dante; 3) l'ulteriore difficoltà indotta spesso dal commento che si aggiungeva al testo; 4) il rapporto del miniatore con la pittura del proprio tempo. Inoltre Rovetta ha chiarito come un'altra delle difficoltà fondamentali dei miniatori fosse quello della continuità narrativa, unita all'assenza di modelli di riferimento, che spesso obbligavano i miniatori a mutuare immagini da altre tradizioni figurative (testi classici, liturgici ecc.). Con un ricco corredo di riproduzioni (Codex Italicus I di Budapest, il codice del Museo Condè di Chantilly, il codice Egerton 943I della British Library e, della stessa biblioteca, il codice Yates-Thompson), lo studioso ha spiegato come alcuni di questi problemi siano stati affrontati, e più o meno brillantemente, risolti.

Il Prof. *Antonio Sciacovelli*, dall'Università di Szombathely, ha invece affrontato una problematica molto interessante e molto discussa (anche in tempi recenti, per es. da Maria Corti): *Dante e l'Islam*. Attraverso l'esame del canto di Maometto (*Inf.* XXVII, ma

tenendo pretese anche, per esempio, l'*Inf.* IV, dove compare il Saladino), Sciacovelli ha messo in luce i legami che parrebbero esistere tra la letteratura italiana medievale e l'Islam, legami ai quali Dante, a differenza di Petrarca (rifiuto radicale), per esempio, parrebbe essere non del tutto insensibile.

Il Prof. Jiří Špička, dell'Università Palacký di Olomouc ha, a conclusione della parte dantesca del seminario, parlato della *Ricezione di Dante nella cultura ceca*. Lo studioso, dopo aver passato in rassegna imitazioni dantesche (per es. Jan Kollár) e vari momenti, soprattutto primo-ottocenteschi, legati alla fortuna di Dante, ha concentrato la sua attenzione su Jaroslav Vrchlický, che, dopo aver letto Leopardi, preso da una profonda crisi esistenziale, passa alla lettura della *Commedia*, restandone colpito. Traduce la *Commedia* (e poi tradurrà anche la *Vita Nuova*, le *Rime* e addirittura le *Egloghe*) ottenendo un successo clamoroso. La fortuna di Dante, in quella che è diventata la Repubblica Ceca, continua in modo un po' scarsa nei primi decenni del '900, per riprendersi tra la seconda guerra mondiale e gli anni immediatamente successivi: escono traduzioni della *Vita Nuova*, della *Monarchia* e, nel 1948, della *Commedia*, quest'ultima per cura di Babler. Purtroppo il regime rende difficile la pubblicazione della *Commedia* – Špička sottolinea acutamente come la fortuna di Dante vada di pari passo con le difficoltà politiche del suo paese – e solo nel 1952 questa bella traduzione, di facile lettura, può venire alla luce; in seguito Zahradniček (morto nel 1960) ha rivisto e corretto la traduzione di Babler. Un altro momento importante della fortuna di Dante è legato al nome di Jan Vladislav che, costretto dal regime comunista all'emigrazione nel 1969, pubblica un volume con i testi poetici della *Vita Nuova*. Infine, dopo i Charta 77, viene, nel 1978, pubblicata la traduzione, eccellente anche se non convenzionale, dell'*Inferno* per cura di Mikeš; l'intera *Commedia* – nel 2003 sarà tradotta anche il *De vulgari* – verrà ultimata nel 2009.

CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese

Anche in questo numero della nostra rivista diamo il resoconto delle attività della Società Dantesca ungherese, svoltesi nell'Anno Accademico 2009-2010.

Nel corso delle sessioni ordinarie della SDU, il 25 settembre 2009 il Prof. Béla Hoffmann ha presentato – in forma di relazione – la propria interpretazione analitica, la parafrasi e il commento ad un canto della *Divina Commedia* col titolo „Il Canto XXVII dell'*Inferno*. L'ottava bolgia: Inventori di consigli fraudolenti. Guido da Montefeltro” [„A Pokol XXVII éneke. Nyolcadik bugyor: Álnok tanácsok kiötlői. Guido da Montefeltro”]. Si trattava della presentazione di un lavoro che sarà parte integrante della nuova edizione ungherese della *Commedia* dantesca.

La sessione plenaria del 16 ottobre 2009 era dedicata allo studio di alcuni approcci esoterici ed ermetici all'opera di Dante: József Nagy ha presentato il proprio studio intitolato „Dante «templare»: interpretazioni esoteriche di Dante” [„»A templomos« Dante: ezoterikus Dante-értelmezések”] soffermandosi particolarmente sulle interpretazioni di Robert L. John e di Bruno Cerchio, analizzando inoltre varie invettive antipapali dantesche e prendendo continuamente in considerazione le critiche antiesoteriche degli autori del volume *L'idea deforme*; il co-relatore era il Prof. Géza Sallay, maggior esperto in Ungheria anche di questi approcci all'opus dantesco, che nella propria conclusione ha sottolineato tra l'altro l'importanza degli studi danteschi (ermetici) di Giovanni Pascoli.

La sessione del 27 novembre 2009 era di carattere straordinario, giacché in quell'occasione è stata organizzata la presentazione di tre volumi su Dante – con la guida del Prof. József Takács – pubblicati da tre autori che sono membri della stessa SDU: József

Nagy ha presentato i capitoli su Alighieri del volume intitolato *Medioevo vivente e Rinascimento immortale* [Élő középkor és halhatatlan reneszánsz, Budapest 2006] di Márton Kaposi; Norbert Mátyus ha parlato del libro di Tibor Szabó, *La filosofia della vita di Dante* [Dante életbőlcsellete, Budapest 2008]; infine Béla Hoffmann ha presentato l'importantissima antologia di studi danteschi fondamentali (a cura di Norbert Mátyus) – tra l'altro di Erich Auerbach, Étienne Gilson, Bruno Nardi, Charles S. Singleton – tradotti in ungherese, uscita col titolo *Dante nel medioevo* [Dante a középkorban, Budapest 2009].

Nel 2010 la prima sessione ordinaria – con la guida di József Takács – ha avuto luogo il 12 febbraio: le relazioni di Saverio Bellomo (Ordinario dell'Università Ca' Foscari di Venezia) dal titolo „Commentare Dante oggi”, e di József Pál (Direttore del Dipartimento d'Italianistica dell'Università SZTE di Szeged) dal titolo „Dante in Ungheria” facevano parte della serie di conferenze organizzate dall'Università Cattolica „Pázmány” di Piliscsaba (si veda il Resoconto di Eszter Papp „Ponti 2010” nel numero presente di *Quaderni Danteschi*).

Il 26 marzo 2010 Béla Hoffmann ha presentato – di nuovo in forma di relazione – l'interpretazione analitica (e brillante!) la parafrasi e il commento ad un canto dell'opera maestra dantesca, col titolo „Il Canto XIX dell'*Inferno*”, che altrettanto sarà parte integrante della nuova edizione ungherese delle opere di Dante. Per completare il discorso sugli approcci esoterici ed ermetici a Dante, il 30 aprile 2010 József Nagy ha presentato – di nuovo con la co-relazione di Géza Sallay – il proprio studio intitolato „L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli”, [„Dante etikája Pascoli exegézise szerint”] in cui ha analizzato a livello di meta-commento certi temi e motivi della *Monarchia* e della *Commedia* riguardanti l'etica e la teologia politica di Dante in base ai tre famosi volumi pascoliani su Dante (*Minerva oscura; Sotto il velame; La mirabile visione*).