

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2013

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

HOFFMANN BÉLA

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

MÁTYUS NORBERT

FELELŐS SZERKESZTŐ / REDATTORE

NAGY JÓZSEF

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

KELEMEN JÁNOS

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

HOFFMANN BÉLA – MÁTYUS NORBERT: A <i>Pokol</i> II. éneke	1
Riassunto: Il canto II dell' <i>Inferno</i>	62
TÓTH TIHAMÉR: Politika az Utolsó Ítélet jegyében: a <i>Pokol</i> VI. énekéről	63
Riassunto: Il canto VI dell' <i>Inferno</i>	98
NAGY JÓZSEF: <i>Pokol</i> IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár	99
Riassunto: Il canto IX dell' <i>Inferno</i>	130
BERÉNYI MÁRK: <i>Purgatórium</i> XVI. ének. Harmadik párkány: a szabad akarati korlátai	131
Riassunto: Il canto XVI del <i>Purgatorio</i>	160
MARINO A. BALDUCCI: L'imbestiato Ulisse. Percorso ermenutico intorno al problema dell'arroganza scientifica nel canto XXVI dell' <i>Inferno</i> di Dante	162
Abstract: The bestial Ulysses	235
GORDON POOLE: The Ledge of the Proud	236
Abstract: The Ledge of the Proud	264
JÁNOS KELEMEN: L'epistemologia dell'atto di fede e il problema della giustizia nella <i>Divina Commedia</i>	265
Riassunto: Comprensione, conoscenza e fede in Dante	275
DRASKÓCZY ESZTER: Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a <i>Fioré</i> -ban	276
Riassunto: Mito, concezione d'amore e tecniche narrative nel <i>Fiore</i>	322
JÓZSEF NAGY: Cronaca – Attività della Società Dantesca Ungherese	323

A Pokol II. éneke

(értelmezés, parafrázis, kommentár)

I. Értelmezés

1. A szereplő Dante csöndje. Kétkedés Vergilius szavában

A II. ének történései a szereplő Dante által kimondott két különböző fajsúlyú *igen* közé ékelődnek be. Az útra mondott *első igenről* már az első ének záró sora tudósított, mondván: *Ekkor elindult, s én pedig követtem nyomát.* Ám a II. éneket nyitó kép azonnal megkérdőjelezi ezen *igen* végiggondoltságát: a nap sötétbe fordulása ugyanis – mint utóbb kiderül – gondolati rímet alkot a hős elsötétülő lelkiállapotával. Az *újabb igenről* pedig e második ének záró sorai adnak hírt, mintegy látszólag – amint erre többen is rámutattak már – szó szerinti értelemben megismételve az elsőt. Látszólag, mert a második kijelentés rögzíti azt a jelentés-elmozdulást, ami Vergilius beszámolójának köszönhetően a végleges döntés kifejezéseként már mintegy ösztökélően a szereplő szájából hangzik fel: *Indulj hát /.../ Ezt mondtam neki; s amint lába mozdult,/ a rendkívüli és vad útra léptem vele.* A második *igent* megelőlegező újabb természeti kép és hasonlat (127-130.) mint gondolati rím ezért már ellenképe lesz az ének kezdő soraiban kirajzoltnak, s a megértést kísérő lelkiállapot-váltást is jelzi egyben.

Mindarról azonban, hogy mi ment végbe a cselekmény síkján és/vagy az Utazó gondolataiban és érzelmeiben az *első ének záró sora és a második nyitó képe között*, amelynek időíve a hajnaltól, vagyis a Vergiliusszal történt találkozástól a sötétbe boruló napszakig húzódik, az olvasó – legalábbis a megnyilatkozás szintjén – nem részesül beszámolóban. Ez a szöveghiány azonban sokatmondó. Ez maga a csönd, melyben a befelé forduló Dante némán, mintegy gépiesen halad Vergilius nyomában. Zavart lelkiállapotát szótlansága jelzi. Okáról, morfondírozásának legfőbb tárgyáról, csak az Aeneasszal és Pállal kapcsolatos gondolatai mögött rejlő, a *ki az,*

aki végtére is engedélyezi számomra a túlvilági utazást? (31.) kérdése által nyerhetünk képet. Erre a Pokol felé vezető út egyik meghatározhatatlan szakaszán, az esti órák tájékán kerül sor:

De hát én, miért menjek oda? S ki az, aki ezt engedélyezi?
Én nem Aeneas, én nem Pál vagyok;
magamat méltónak erre sem én, sem más sem hiszi (31-33).

De addig, az útra mondott első sietős *igen* után a szereplő Dante szorongva töpreng azon, hogy egyáltalán bejárhatja-e azt az utat, amelyet az imént vázolt fel számára Vergilius. Kételye talán szertefoszlott volna, ha rákérdez annak a léleknek (*anima*) a nevére, akire az első énekben nőnemű személyes névmással (*lei*) utal Vergilius. Arra a jelöltre, akire majd őt a Purgatórium tetején rábizza (I, 123). Arra, hogy az a bizonyos lélek talán-tán nem Beatrice volna, aki majd a cselekmény síkján is konkrét *lelki és szellemi* vezetője lesz, s aki e szerepet egyszer már betöltötte, inspirálva ifjúkori költészetét és életszemléletét. Vagyis az Utazó szeme egykor emberként és költőként is Beatricére tekintett, aki által az üdvözülés reménységével töltődött fel. Ez a reménység vezette őt életútján és költészetében, legalább is *Az új élet* megszövegezésének idején. Csakhogy a sötét erdőbe érve éppen ez a remény látszik elveszni, amit az is jelez, hogy az utazó Dante mindeztidáig nem teljesítette ígéretét, azt, amit *Az új élet* zárlatában tett, jelesül, hogy ha majd *költőként* méltóbban tud szólni róla, akkor vesz kezébe tollat. Azaz Beatrice hangja hosszú időn át nem szólalt meg benne újra. A költői ihletettség forrása tehát jóformán elapadni látszik. Az tehát, hogy a rákérdezésre nem kerül sor, Beatrice emlékének *kifakulását jelzi*. S ez a feledettség már a mű elején határozottan a hős eltévelyedtségének egyik okára is utal, amint ez majd a későbbiekben a konkrét nyelvi megnyilatkozás szintjén (*Purg.* XXX, 99) igazolódik is, amikor Beatrice kijelenti: "Nem mindig voltam vágyaid vezére".

Mindenesetre tény, hogy a végső *igenre* csak azután kerülhet sor, amikor Vergilius Dante korábban fel sem tett kérdésére is választ

adva, felidézi Beatricével történt találkozását, megerősítvén, hogy Dantét a túlvilági utazásra az Ég választotta ki. Ezzel együtt Vergilius persze saját vezetői kiválasztottságát és kompetenciáját is nyilvánvalóvá teszi Dante előtt.

Mindebből következik, hogy ezt megelőzően Vergilius vezetőnek ajánlkozása az I. énekben, vagyis a *vergiliusi szó önmagában*, bármilyen pontosan rögzítse is a túlvilági utazás jövőbeli állomásait, s bármennyire övezze is alakját Dante iránta tanúsított nagybecsülése, *nem volt elégséges számára. Mégpedig két okból. Először* is, mivel (I, 63) a hosszú csönd alatt, vagyis Dante válságkorszakában Vergilius szava, hangja, emléke – amint Beatricéé is – *elhalványult* benne, s ezért is rögzíti a „gyöngé”, vagyis a számára „alig hallható” (*fioco*) jelzővel benyomását Mesterének megszólalásáról az első énekben. E passzust illetően a kritika inkább a kijelentés egyenes értelmével bajlódik (Scartazzini–Vandelli 1987: 7). Egyenes értelemben e passzus nem arra utal, amint Parodi véli (Parodi 1957: 336), hogy a hosszú hallgatás után a megszólalás gyakran fátyolos beszédet eredményez. A narrátor nem ennek tényét, hanem benyomását rögzíti, vagyis azt, hogy olyannak vélte (*pareva*) akkor egykori énje. Gyöngének, alig hallhatónak, olyannak, mint ami ismerős ugyan, de távoli, s hozzá jóformán el sem ér. *S mindezt azért, mert aki hosszú álomból ébred, de nem Vergilius, hanem Dante, a szereplő maga*, az a hozzá intézett beszédet – a szó köznapi értelmében – fel sem fogja az első pillanatra. Allegorikus értelemben véve pedig – amint már jeleztük – ez azt jelenti, hogy Vergilius hangjának emlékezte az eltévelyedetség időszakában, az álom hosszú csöndjében *megfakult* benne, akárcsak Beatrice emléke. Nem véletlenül kiált fel ujjongva hősünk, amikor ráismer hangjára (Vergiliuséra), hiszen a latin költő bölcsessége, magasrendű költői képessége *is* vezette őt világlátásában és művészetében (Pok. I, 85-87). Vagyis nem egy új, ismeretlen hangra lel rá, hanem a régire ismer rá magában, arra, ami azelőtt az övé volt. E ráébredés párhuzamos azzal, ahogyan az Utazó majd Beatricét a Földi

Paradicsomban megpillantva *a régi szerelemnek érzi nagy hatalmát, s ráismer a régi láng nyomára* (XXX, 39; 48). Nos, a vergiliusi hang feledettségét erősíti meg, hogy Beatrice, aki korábban már beszélt Vergiliusszal, – aki melleleg és már ezt megelőzően sűrű eszmecserét folytatott tudós társaival a Pokol Tornácán – nem utal a költő hangjának gyöngeségére: tisztán hallja ékes és igaz szavát, s ezért is bízza rá kedvesét, igazolván is ezzel Vergiliust. *Nem Vergilius hangjával van tehát baj, hanem az eltévelyedett szereplő hallásával.*

Az első igen megingása annak is betudható – s ez volna a második ok –, hogy Vergilius ígérete az első ének végén messze meghaladja Dante várakozásait. Az Utazó halandó emberként természetesen nem gondolt, nem is gondolhatott egy túlvilági utazásra lelke megmentése érdekében. Egyszerűen annyit kért az előtte csodás módon megjelenő Vergiliustól, hogy védje őt meg a félelmetes fenevadtól (I, 88-90), s tegye számára lehetővé a feljutást a nap sugaraival bevilágított dombra. Ez az allegória síkján csupán annyit jelent, hogy bűnbánó emberként segítséget kér az erejét meghaladó, de evilági feladat teljesítésére: a bűntől menekülne és a domb által szimbolizált földi boldogsághoz szeretne eljutni. Ha ugyanis az Egyház az Isten által az embernek rendelt földi utat, amely tevékeny életként úgyszintén Hozzá vezetne, elzárja előle, úgy az ember számára csak az imádságos szemlélődő élet maradhat. Ám Vergilius ennél sokkal többet ígér: a Paradicsom megtekintését, s ezáltal az Isten és az égi boldogság megtapasztalását. Egy effajta ígéret elhangzása után az Utazónak nyilván fel kell tennie önmaga számára a kérdést, hogy miképpen lehetséges, sőt lehetséges-e egyáltalán, hogy vágyát és várakozását ily mértékben fölülmúló kegyelmet kapjon.

További kétellyel teríti be lelkét, hogy az ígéretben megfogalmazottak szerint Vergiliusnak vissza kell térnie a Pokolba (I. 126.): miként lehetséges, hogy vezetőjévé az legyen, akit Isten ítélete a bűnösök között helyezett el, s aki úgymond Isten törvénye ellen „lázadt”, legalábbis Vergilius önvallomása szerint. Fel kell

vetnie magában a kérdést: hogyan lehetséges, hogy a Mester egyszerre csak megjelenhet előtte, itt *a földön*, az élők között, s meneküléséhez a túlvilági utat ajánlja. De azt is, hogy kitől van, s van-e egyáltalán ehhez felhatalmazása? Ennélfogva elengedhetetlen Dante tépelődése azon, hogy végtére is helyesen tulajdonított-e ő maga akkora bölcsességet Vergiliusnak, igazságot és szépséget költészetének, ha egyszer a Mester ekképpen vallott magáról. Annál is inkább, mert az Utazó e ponton még nem tudhatja, hogy Vergilius valójában a *captatio benevolentiae* fogását alkalmazva mondja magát bűnösnek, és szinte keresztényi alázattal, önnön személyét megrágalmazva veti alá magát Isten döntésének, holott pokolbéli helyzetének oka nem más, mint kereszteletlen volta, melynek híján nem léphetett be a hit kapuján (*Pok. IV. 36.*), amely az üdvözülés reményét nyithatta volna meg benne és előtte. Vagyis Dante első *igenje* reakció Vergiliusnak, a bölcsnek az *ésszerű*, intellektuális magyarázatára, amely a földi boldogsághoz vezető út járhatatlanságát kifejtve a *másik út* szükségességét hangsúlyozza. Alapja azonban az a tekintély, amelyet Dante számára Vergilius, a költőideál testesített meg műveinek profetikus bölcsességével. Ennek ellenére kétség fogja el az Utazót, aminek oka abban keresendő, hogy e pillanatban meginogni látszik Vergilius piedesztálra emelésének alapja. Mert igaz ugyan, hogy a vergiliusi IV. ecloga prófécijája bevált, s az is igaz, hogy Dante személyes-szubjektív művészetfelfogását Vergilius példája ösztönözte, ám ha a Mester ezzel a Poklot érdemelte ki magának, akkor problematikussá válik esetleges vezetői szerepe.

Ez olyan ellentmondás, amely egy pillanatra szükségszerűen megkérdőjelezi a szereplő Dante által hitelesnek ítélt vergiliusi költészetet és annak tanítását. Vagyis az Utazó megtorpanása az első *igen* után végső soron abból *is* eredeztethető, hogy Vergilius költői nyelvét illetően (*parola poetica*) felrémlik benne az ékes (*parola ornata*) és igaz beszédmód (*parola onesta*) lehetséges szétválása. A pusztán csak retorikai szó ugyanis lerombolná Vergilius vezetői

kompetenciáját, amint erre Frare joggal hívja fel a figyelmet (Frare 2004: 559; 563). A *Színjáték* e tárgykörre vonatkozó több passzusa közül csak Jaszón csábításait említjük meg, aki gesztusaival és válogatottan finom, retorikai beszéde révén (con segni e con *parole ornate*) embertársait félrevezetve érte el céljait (*Pok.* XVIII, 91).

A második *igen* már végső döntés: eredménye Vergilius magyarázatának, amelyben Beatrice (vagyis az Ég) jóváhagyja Danténak a Mester költészetét illető szubjektív ítéletét, megnyitva ezzel Dante előtt a menekvés útját is egyben. Bár az ellentmondás nincs feloldva Vergilius pokolbéli helye ('nem ismerhette az igaz Isten szavát' – I, 125) és vezetői funkciója között, annyi azonban bizonyossá válik, hogy Vergilius helyének oka nem a költészet nyelvén megfogalmazott bölcsességének feltételezett hiányosságaiban keresendő. Dante ez irányú kételyét tehát az söpri félre, hogy Beatrice a megnyilatkozás verbális szintjén mindkét minősítő jelzőt (*ékes* és *igaz*) társítja Vergilius költészetével. S ezt még azzal is aláhúzza, hogy – amint Frare rámutat – analógiás kapcsolatot létesít saját „ontológiai és esztétikai tulajdonságaival” (Mazzoni 1967: 111), minthogy őt magát meg Vergilius nevezi *üdvözültnek*, vagyis *igaznak* és egyúttal *szépnek* is (II, 53). De ez foszlatja széjjel Danténak, a hősnek önnön személyével, meghívásával kapcsolatos kételyét is, aminek következtében a 3-4. sorban található utalás, a „s csak egyedül én készülődtem megvívnom háborúmat” – mely a hős zavarodottságából fakadó belső magányosságának értelmében áll – új jelentés-konnotációra tesz szert. Immáron kiválasztottságának, *egyedüliségének* is jele lesz, s szereplőjévé válhat az Ég által akart bejárando útnak.

Mindez a fikció allegorikus értelme felől nézve nem pusztán azt jelenti, hogy a második halálnak, vagyis a lélek halálának elkerüléséhez Dante életére nézve nélkülözhetetlen az isteni kegyelem és könyörületesség, amint erről Beatrice szavai tudósítanak:

Olyannyira alázuhant, hogy összes érvem
kevés volt már gyógyulásához,
kivéve az, ha megmutatom néki a kárhozott népet.
Ezért látogattam el a holtak kapujához,
s annak, ki őt ide fölvezette
kéreseimet sírva előadtam.

(Purg. XXX, 136-138)

Ennél tehát jóval többet: a *kiválasztottság* adományát, amely isteni ajándékként hatalmas felelősséget is ró majd a szereplőre *mint költőre*. S ez az a pillanat, amikor először sejlik fel az Utazóban, hogy Vergilius ígérete nem egyszerűen személyes kérés – a kárhozattól való megmenekülés – „túlteljesítése”, hanem egy egyelőre még pontosabban nem körvonalazott, de bizonyosan nem csupán az Utazó személyes sorsát érintő *költői feladat* megfogalmazása. Ugyanakkor mindez azt is jelenti, hogy Beatrice nélkül a vergiliusi szó mozgósító ereje önmagában már elégtelen a keresztény ember számára.

A kérdést összegezve azt kell mondanunk, hogy előéletének egy szakaszában a szereplő Dantében elhalványult a két út (Vergiliusé és Beatricéé), vagyis *az Egyetlen Igazság két arca*, s azok összekapcsolódásának és kölcsönösségüknek fontossága. Volt tehát valami, amit Dante, az utazó korábban már tudott. Ezt kell felidéznie magában. Vergilius éppen azért lesz újra vezetője, mert korábban is az volt, s nézeteit Dante igazságként kezelte. Vergilius, a császárság költője, a birodalmi eszme képviselője nem véletlenül hívja fel Dante figyelmét az Agárra, ahogy később Beatrice is megerősíti majd őt ebben (Purg. XXXIII, 37-39), mondván: *Nem lesz időtlen időig örökös nélkül / a sas, mely tollait a szekéren hagyta*, s akinek hiánya miatt a világ isteni rendje felborult, mert az emberiség a kapzsiság zsákmányává lett. A világ tehát elfeledte, nem hallja már tisztán a vergiliusi hangot, hiszen – s ez a hosszú csönd másik jelentése – évszázadok óta, Szilveszter pápa után végképp megbomlik a harmónia a császárság és a pápaság között. Ezt az elfeledett igazságot és visszaállításának követelményét *is* kell majd

hangsúlyoznia a *Színjátéknak*, Danténak, a költő-gondolkodónak: az Isten által akart, a földi és az égi boldogsághoz vezető, őt képviselő két hatalom együttes munkálkodását. Mindezen igazság közlésének célja azonban a szöveg intenciója szerint nem más, mint hogy minden egyes embert a bűnösök pokolbeli helyzetének, a bűnbánók reményének és a boldogok üdvösségének bemutatásával a valláserkölcsi alapon nyugvó életvezetés felé terelje. Amint ezt az olvasóhoz intézett számtalan figyelemfelhívó megszólítás is igazolja.

Ám Dante kétségei mögött talán egy harmadikra is rábukkanhatunk. A fikció szerint egy költői természetűre. Amikor kijelenti, hogy ő nem Aeneas és nem Pál, vagyis nem hős és nem szent, akkor kimondatlanul ugyan, de odaérti, hogy ő egyszerűen *költő*. Miképpen is léphetne arra az útra, amelyre Vergilius, költő-példaképe sem volt méltó. S hogy miért vélekedik így, az talán már ott rejlik az I. ének 65. sorában is. Abban a sorban, amelyben az utazó először szólal meg a történetben, és ami egy Dávid zsoltár (51.) felidézésével veszi kezdetét: *miserere di me. Vagyis könyörülj rajtam*, szólal meg az utazó az eredeti latin szófordulat – *miserere mei* – félig olasz, félig latin formájában, ami arra utalhat, hogy az utazó és költő Dante, aki korábban *Az új élettel új költészetet* teremtett, most csak „dadogni”képes, ám emögött – az idézet metapoétikai implikációit figyelembe véve – egy mindezidáig be nem tartott ígélet áll, jelesül az, hogy olyan művet kellett volna már eddig megalkotnia, amely Beatricéhez méltó. A szóösszetétel újlatin (olasz) része, túllépve a latin formula szokványosságán, a büntudat személyes jellegét erőteljesebben hangsúlyozza.

A Vergilius megjelenésekor használt beszédfordulat (*miserere di me*) egyértelműen a bánatimára utal, amely a nagycsütörtöki liturgia része: vagyis a templomokban éppen azon a napon hangzik fel, amelyen történetünk kezdetét veszi. E bánatima szerzője Dávid király, akit a *Színjáték* a „Szentlélek dalnoka” (cantor dello Spirito Santo – *Par. XX, 38*), sőt a „legnagyobb fejedelem legnagyobb dalnoka” (sommo cantor del sommo duce – *Par. XXV, 72*) címmel

ruház fel. Egy költőnek, mégpedig az Ószövetség legnagyobb költőjének szavaival nyitja tehát meg a költő-utazó a beszélgetés folyamatát az első énekben. Mindez arra figyelmeztet, hogy első megszólalásakor az elbeszélő Dante a Szentlélek ihlette költészet képviselőjeként a szereplő Dantét, egykori önmagát mint bűnbánó költőt is jellemzi hangjával. A könyörgésben nyilvánvalóan felsejlő, világszemléletében is újfajta költészet lehetőségét és szükségességét tételező implikációt Vergilius, az egészen más kultúrkört képviselő költő elengedi a füle mellett, s mintegy megerősíti ezzel Dantéban az általa eddig követett költői út helyességét. A hős első megszólalása ugyanakkor jelzi, hogy az eltévelyedett utazó-költőt addig is foglalkoztatta beteljesítetlen ígérete, tudatában volt mulasztásának, vagyis annak, hogy az a fajta költészet, amelyet egykor ifjúkori műve megszólaltatott, többé már nem elégíti ki. Olyan vízre akart volna szállni, s majd száll is, amelyre más még soha (*Par.* II, 7). Vagyis a szereplő Dante esedékes túlvilági utazása *a maga költő mivoltában* a második énekben már nemcsak a vergiliusi költészetnek, a földi császárság megéneklőjének limitált érvényességét vetíti előre, hanem *Az új élet* költői gondolata kiszélesítésének és elmélyítésének szükségességét is, amely szerint Danténak a mennyei császár, a „legnagyobb fejedelem legnagyobb dalnokává” kellene lennie. Hogy a Vergilius nyújtotta poétikai minta, költészete és bölcsessége valóban behatárolt, a Purgatórium hegyének tetején elhangzó utolsó megszólalása világosan jelzi (*Purg.* XXVII, 130-132):

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.

Felvontalak ide téged megfontoltsággal és ráérzéssel;
saját vágyadat fogadd immár vezetődü,
túl vagy a meredek, túl vagy a keskeny utakon.

A *saját vágyadat fogadd immár vezetődü* sor Beatricére és az általa inspirált költészetre tett célzás. S valójában ez nyer majd

később igazolást azokban a passzusokban, amelyekben Dantét, a költőt a túlvilági utazás közzétételére kiválasztottságának fejében kötelezik, hiszen az íráshoz nekilátó elbeszélő-költő valójában egykori ígéretének (Beatricéről szólni méltó módon) beváltását is el fogja végezni együttal.

Ebben a tekintetben, eltekintve most attól az egzisztenciális és lelki válságot sugalló allegorikus képtől, amelyet a II. ének 108-9. sorai kínálnak, amelyben Lucia – úgymond –szemrehányó hangon küldi Beatricét Dante megsegítésére, mondván *nem látod a halált, mellyel küzd / a folyamárban, ott, ahol annak erejével a tengeré sem ér fel?*, a költőként is elveszni látszó Dante alakja is elébünk áll. Az üdvöt hozó *Beatrice méltóbb megéneklésére tett ígéretét beteljesíteni kívánó költő poétikai értelemben is elveszni látszik.* Az ihletettség hiányától „fuldokló” költő segítségére éppen ezért *Beatrice*, költészetének fő forrása indul. Hogy kezdetben Vergilius segítségével (aki „a beszéd oly széles folyamát” árasztva haladt magabiztosan egykor művészetével [che spandi di parlar sì largo fiume – 80.]) hajótörés nélkül tovaevezhessen a költészet sodró folyamán, veszélyes vizein, ki a túlvilág tengereire: a Pokoléra, amelyet aztán a *Purgatórium* témamegjelölésében (*Purg.* 1. 1-3) az új vizekre kihajózva mint kegyetlen tengert maga mögött hagyja, hogy majd a *Paradicsom* invokációjában olyan tengerre lépjen, amelyen előtte még senki nem járt (*Par.* II, 7), beleértve Dávid királyt, a zsoldáros költőt is.

2. Dante kétségei és vergiliusi értelmezésük

Vergilius a szótlán Dante lelkiállapotát az Aeneasszal és Pállal kapcsolatos kérdéséből kiindulva *gyávaságként* (*viltade* - 45.) minősíti. Vergilius helyzetértékelése *elvileg* pontos és találó: jogosan nevezi gyávaságnak Dante pillanatnyi visszakozását, hiszen ezzel a hős a rá rótt nehéz *feladat* elől futamodik meg, illetve mond le önnön *kiválasztottságáról*. (Elég itt Celesztin pápa alakjára utalnunk, aki gyávaságból – *per viltate* – lemondott a pápai trónról, s fosztotta meg ezzel önmagát a kiválasztottságtól és, végső soron, az üdvözüléstől,

legalább is az elbeszélő költő szövegét tekintve [Pok. III, 59-60]) Csakhogy Vergilius és Dante helyzetértékelése és előzetes ismeretei között e pillanatban még aszimmetria van: minthogy Vergilius már beszélt Beatricével, így tudatában van Dante kiválasztottságának; Dante viszont ekkor még vajmi keveset tud arról, hogy Vergilius feltűnése mögött valójában Beatrice és az Ég segítő keze munkálkodik. Éppen ezért Dante valós állapota – ismeretei fényében – inkább ijedtségről, megriadtságról, értetlenségről és korántsem gyávaságról árulkodik. Hisz amikor felfogja, hogy mire is mondott igent, megretten saját döntésétől, önmagától, akár „az állat saját árnyékától” (48.). S az ijedtség mögül okként talán inkább a *kishitűség* tűnik elő, de abban az értelemben, hogy a hős nem tud hinni saját *kiválasztottságában*. Ez teljességgel érthető, hiszen Dante az emberi gondolkodás logikáját követi, nem gondolván arra, hogy *a kiválasztottság Isten ingyenes aktusa*, amelyet emberi érdem nem ejtethet foglyul, s hogy így valójában, még ha öntudatlanul is, Isten szabad döntését az emberi kiérdemeltséggel korlátozná: pedig e tekintetben elég volna csak a keresztényüldöző Pál alakjára, de akár Aeneasra is utalni, aki Didó elcsábításával maga is vétkező emberré lett. Hogyan is érthetné meg, hogy jövőbeli tevékenysége majd Istennek az egész emberiséget érintő üdvtervébe illeszkedhet, azaz hogy túlvilági utazásának Isten által elrendelt célja volna. Vagyis a hős gyávaságára utaló vergiliusi passzusban a *provocatio* költői fogását kell látnunk, azt tehát, hogy Vergilius megjegyzésének célja a tette ösztökélés, hiszen az Utazó meghátrálása a *kegyelemről való lemondás* valós veszélyével járna, még ha ezen aktusában az olvasó figyelme a bűnös ember – Aeneasszal és Pállal magát szerényen össze sem mérő – alázatosságában való felmagasztalását is vélheti látni.

Ugyanakkor ez az a pont, amikor már Vergilius sem halogathatja tovább, hogy megismertesse Dantéval jövetelének előzményeit, s feltárja számára Beatrice és az Ég szerepét a túlvilági utazást illetően. Dante csak ekkor szembesül kiválasztottságának bizonyosságával, s így szorosan értelmezve csak akkor lehetne

gyávaságról beszélni, ha ezek után is a meghátrálást fontolgatná. Vergilius feltáró beszéde előtt azonban csupán az ijedelméről, bizonytalanságáról, sőt méltánylandó felelősségteljességéről lehet szó.

Nos, arra, hogy a dantei kétely vagy félsz a legteljesebben méltánylandó, éppen az „ítélet megtörése” (96.) a bizonyíték, amelyre Vergilius további beszámolójában kerül sor. Ennek tudata és biztos ismerete nélkül ugyanis *vakmerő* vállalkozásra adná fejét az utazó. Ezt alátámasztandó, előre futva a mű szövegvilágában utalni kell a *Színjáték* egyik nagy formátumú alakjára, Odüsszeuszra, mivel a II. ének két alkalommal is él olyan szintagmákkal, amelyek a XXVI. énekben ismét felbukkannak, s amelyek Dante és Odüsszeusz szájából egyaránt felhangzanak: ezek az *alto passo* és *venuta folle* (II, 12; 35, ill. XXVI, 132; 125), vagyis a *rendkívüli* és az *őrült út*. Minthogy a Földi Paradicsomból az ember kitiltatott, s oda *élő ember* vissza nem merészkedhet, Odüsszeuszt – aki az ismeretlen felfedezését célozva e hegy felé a Herkules-oszlopain jelzett *non plus ultra* figyelmeztetés ellenére, a *határt átlépve*, tovább haladt – a vihar, vagyis Isten haragja hullámsírba temette. S bár a szereplő Dante még mit sem tud Odüsszeusz végső sorsáról, kérdésfelvetése saját utazásának esetlegesen őrült voltáról nem csak helyénvaló lépés, hanem egyenesen Odüsszeusz tragikus halálában nyeri el igazát, mely igazságról maga a görög hős utólagos belátása tesz tanúbizonyságot. Odüsszeusz tehát, Dantéval ellentétben, valóban Isten „szigorú ítélete” alá vettetett. S e ponton nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a szigorú ítélet „felfüggesztésére” valójában éppen Vergilius vonatkozásában kerül sor, mivel az Úrnak céljai eléréséhez, vagyis Dante jövőbeli szerepének biztosításához Vergiliusra is „szüksége” van. Mindez azt is jelenti, hogy Vergilius is kiválasztott, s valószínűleg neki magának is meg kellett küzdenie e ténnyel. A Beatricével folytatott párbeszédében éppen ennek a kételynek a nyomai fedezhetőek fel. Miután Beatrice elmondja neki, hogy Dante megmentésére küldi (58-73.), Vergilius azonnal késznek mutatkozik

indulni és teljesíteni a kérést.

parancsolatod olyannyira jól esik nekem,
hogy ha már engedelmeskedtem volna neki, azt is késeinek tartanám;
nincs szükséged egyébre, elég, hogy kívánságod elem tárod (79-81).

Ám nem indul, hanem feltesz egy újabb kérdést. Már önmagában a kérdés feltétele is ellentétes az imént elhangzott mondattal. És sokatmondóan Vergilius Beatrice esetleges félelmének tényét tudakolja. A Dante-kritika jórészt úgy értelmezi a kérdést, mintha az arra vonatkozna, hogy Beatrice nem fél-e attól, hogy a Pokolban valamiféle bántalmazásban lesz része.

De inkább mondd az okát, amiért nem óvakodsz
alászállni ide, ebbe a középpontba
abból a tágas helyből, ahová égő vágy sarkall visszatérni (82-84).

Vergilius inkább azt kérdezi, hogy alászállásával Beatrice nem sérti-e meg azt az isteni törvényt, amely egyedül hivatott rendelkezni a lelkek túlvilági helyével és a róluk kimondott ítélettel. Más szóval nem azért kellene félnie Beatricének, mert bántalmazhatnák a pokollakók, hanem mert esetleg rá is érvényesek lesznek a Pokol törvényei, amelyek azokat sújtják, akik az isteni törvényeket megszegik. És amennyiben Beatricének félnivalója van, akkor nyilván Vergilius sem lehet biztos abban, hogy helyesen jár-e el, amikor engedelmeskedni akar neki. Vagyis félszegen azt kérdezi, hogy „te, Beatrice, hogy-hogy idejöhetsz, és azt parancsolhatod nekem, hogy az eddigi isteni rendelkezéssel ellentétesen, elhagyjam helyemet és visszamenjek a földre megmenteni egy lelket? Téged erre ki hatalmazott fel?”. Hogy a kérdés valójában erre vonatkozik, az Beatrice válaszából világos, hiszen csak ezek után mondja el alászállásának előzményeit, vagyis mindazt, ami meggyőzheti Vergiliust, hogy Dante utazása valóban az isteni kegyelem jóvoltából veheti kezdetét, s hogy ebben neki, Vergiliusnak is éppen e kegyelem biztosít szerepet. Miután ezt a választ meghallja, Vergilius nem

kérdez többet, hanem ezúttal valóban cselekszik.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy Vergilius és Dante párbeszéde analógiát mutat Beatrice és Vergilius – a történet idejét tekintve korábbi, a narrációban azonban csak későbbi – párbeszédével. Amikor tehát Vergilius félelemmel és kishitűséggel vádolja Dantét, akkor némiképp a saját korábbi félelmét és kishitűségét is hangsúlyozza, de egyúttal szerénységét és előrelátását is. Egyszóval azt, hogy minden szempontból méltó a feladatra.

3. A kiválasztottság: Aeneas, Pál és Dante. Előjáték a dantei költészet felmagasztalásához

Mínt hogy a szereplő túlvilági útjának kezdetét és a beszámolót az egész utazásról az elbeszélő csak a III. énektől indítja el, az első két bevezető ének funkciója annak magyarázatában áll, hogy milyen célból szükséges és milyen oknál fogva lehetséges a szereplő túlvilági utazása.

Az ok, úgy Dante, mint Aeneas és Pál esetében, nem más, mint Isten akaratából történt *kiválasztottságuk*. De a kiválasztottság önmagában véve mint Isten ingyenes aktusa a maga jelentésére csak ezzel kapcsolatos céljával összefüggésben tehet szert. Kiválasztottságukkal az Úr őket az emberiséget illető üdvtervébe mint örökös céljának megvalósításába vonja be. Dante feladata az lesz, hogy az Aeneas példázta isteni küldetésétől eltért Császárság és a Pál példázta Egyház üdvtörténeti szerepének jövőbeli és kétségtelen visszaállításáról, valamint arról tanúskodjék, hogy a világ káoszában eltévelyedett ember mindazonáltal – önnön szabad döntésére építve – lelke megmentéséért tartsa magát az üdvösség reményéhez mint ígérethez. Dantéra nézve a feladat pedig, hogy – amint ezt a narratori utalás, az ihletett (igaz és tehát szép) költői szó birtoklását vágyó invokáció igazolja: 7-10. – az egyetlen Igazság két, de egyirányú útjáról megfélemedezett világot figyelmeztesse. Arra, hogy a két hatalom úttévesztése nem csak a földi boldogságtól (*felicità*) fosztja meg az embert, de az üdvösség túlvilági lehetőségét

(*beatitudine*) is megnehezíti számára, amint ezt a *Pokol XXVII.* énekében, Guido da Montefeltro példáján is láthatjuk majd, de amelyre a nőstényfarkas pusztító erejének hangsúlyával már az I. ének 94-96. tercijája is utal.

Az utazó *saját személyét* illető kételye a túlvilági utazás rendkívüliségével áll összefüggésben. Azzal, hogy egy efféle rendkívüli út rendkívüli, Isten által kiválasztott embert kíván. Olyat, mint amilyen Aeneas volt és amilyené Pál lett Isten akaratából. Az út minősítése (*alto*) a szereplő szájából morfondírozásának eredményeként hangzik el, s a korábban még nem említett Aeneasra és Pálra utal. Rájuk vonatkozóan a *rendkívüli* minősítés így a szó elsődleges jelentésének megfelelően (*alto = magas*) a *Magasság* akaratából kiválasztott vándorút jelentését ölti magára. Ahogy ez mindkettőjük esetében történt is, és amiről az antik hős tekintetében az *Aeneis VI.* könyve számol be, míg a keresztény példát Pál apostolnak a *korinthusiakhoz írt második levele* tartalmazza. Amíg az első az Alvilágba száll alá és az Elíziumi mezőig jut el, Pál a harmadik éig emelkedik fel a paradicsomi világba.

Az *Aeneis*ben és a *IV. eclogában* elhangzó prófécia igazát (Róma és a császárság létrejöttét Aeneas jóvoltából, vagyis a birodalmi eszmét és egy csodálatos gyermek születését, akiben a keresztény gondolkodás Jézus Krisztus eljövetelének ígérteit vélte látni) a *Színjátékban* adott dantei történelem-felfogás mint Isten tudatában örökösen meglévő történelmi terv jövőbe kitolt, de végleges beteljesülését igazolja. S éppen azért, mert a válság maga jelzi, hogy Isten kettős rendelése feledésbe merült. Ha a vergiliusi szó a maga elhangzásakor éppen profetikus jellege miatt teljes tisztasággal még nem artikulálódhatott, s így teljes és beteljesülő igazára csak Krisztus eljövetele által tehetett szert, most a válság következtében a feledés áldozatává *Isten szavával együtt kezdett válni*. Ennélfogva Vergilius hangjának gyöngesége (I, 63) képletesen e hang világ általi elfeledettségét jelzi, amint ezt Derla kifejti (Derla 1995: 46), mely hang örök érvényességét most Beatrice mint Isten küldötte fogja

újraigazolni (II, 58-60). S ezért kell Danténak, a szereplőnek új Aeneasszá és új Pállá lennie, hogy befutva útjukat majd narrátori-költői minőségében új Vergiliusként és új Pálként adjon hírt erről a világ által elfelejtett igazságról.

Azzal, hogy Beatrice Vergiliust *nemes mantovai léleknek* nevezi, akinek *hírneve sohasem szűnik meg, amíg világ a világ*, azonnal kimondja a vergiliusi költészet művészi igazát: a birodalmi eszme helyeslését és a csodálatos gyermekre vonatkozó prófécia beteljesülését. Vagyis folytatója és megerősítője a vergiliusi császári eszme igazának, amiről később a kijelentésének konkrétságával győződhet meg az olvasó: *Nem lesz időtlen időig örökös nélkül / a sas* (*Purg.* XXXIII, 37-45). Vergiliust, a költőt ezért az *igaz által felékesített* szó teszi tisztelendővé, amelynek hatása „megnemesíti azokat, akik meghallottak igaz szavát” (67-68; 113-114), s ennél fogva hírneve a világ fennállásáig, vagyis az utolsó ítéletig fennmarad. S e dicséret személyét annak költő-mivoltában érinti. Valójában ezt mondja: Krisztus előtt ha van költő és gondolkodó, úgy egyedül te vagy az! Vagyis teljes joggal hozzá, és nem máshoz fordul, mindannak ellenére, hogy a legnagyobb paradoxonként Vergilius a Pokol lakója. De az, hogy dicsérve őt, majd beszámol róla Istennek, nem lehet funkció nélküli megnyilatkozás: *Vergiliust ugyanis a szöveg tanúsága szerint Isten beillesztette és „újra beilleszti” üdvtervébe.* Amint majd Dante értetlensége ebben a kérdésben nem is jelenthet más, mint az ajtó nyitva hagyását Vergilius előtt az utolsó ítélet általi felmentéséhez. Analógiára építve Picone joggal jegyzi meg (Picone 1997: 41), hogy „a *Színjáték* és az *Aeneis* között ugyanaz a viszony áll fenn, mint a bibliai kontextusban vett Krisztus szava és a próféták megnyilatkozásai között: az Újtestamentum igazolja és kiteljesíti az Ószövetség könyveiben foglaltakat.” Elismerve ugyan az analógia felállításának igazát, ezen belül mégis csak egy jelentős elmozdulásra vagy különbségre szükséges felhívni a figyelmet. Jelesül arra, hogy ha a *Színjáték* a *fictio* szerint a Szentlélek „diktálására” született, úgy e mű valójában Isten könyve, amely Beatricével egyetemben igazolja

az *Aeneist*, egy pogány költő művét. Vagyis egy újabb szent könyv, a *Színjáték*, egy újabb költői alkotás tanúsítja az *Aeneis* szent voltát. Mégpedig megőrizve megszüntetve, vagyis újra is írva és kiteljesítve igazságait. Annak megfelelően, ahogy Statius (*Purg.* XXII, 67-69) vall Vergiliusról: *Úgy tettél, mint kik sötét éjbe mennek / s fáklyát visznek, de nem látják a fényét, / csak az utánuk jövő örül ennek.* Vagyis Vergilius *a lámpást maga mögött tartja, hogy fényt mutasson a követőknek, míg előtte az út sötét.* Ezzel Dante tehát a bibliai kontextuson kívül eső művet, egy költői alkotást *valójában szent könyvként kezelve* meghaladja, megújítja a teológia álláspontját, szétfeszíti annak kereteit. S hogy minderről a kijelentés síkján nem esik szó, e tény arra utalhat, hogy Dante nem kívánt újabb frontot nyitni a dogmatörténet síkján. Így a kérdés arra szűkülhet le, hogy az analógián belül egy ellentétet világít meg: Istent, az ember előtt fel nem fedett szándékait a teológia sem ejtheti foglyul, vagyis, hogy az Úr nem egyszerűen a teológusok Istene. S ez elfogadható álláspontot jelenthet a teológusok számára is. Ezek után talán nem különösképpen meglepő, hogy a paradicsombeli boldog lelkek között ott találjuk majd Sigert.

Tehát azt is tudatosítanunk szükséges, hogy Vergilius, a költő nem csak műve révén vált részesévé az Úr üdvtervének, vagyis hogy azzal nem zárult le a neki előírt szerep, minthogy Dante vezetőjévé válva e szerep más formában ugyan, de továbbra is *fennmaradva folytatódik.* Bár a *szigorú ítélet* „megtörésére” ugyan kétségtelenül Dante érdekében kerül sor, de *járvulékosan* arra is kiterjed, aki egykor már tárgya volt Isten ítéletének: vagyis magára Vergiliusra is, akit halála után a Pokol Tornáca illetett meg, s aki innen, elhagyhatva lakhelyét, visszatérhet a földre, *s átlépheti a határt,* hogy Dante vezetőjévé lehessen. A danteihez hasonlóan kifejezett első sietős „igent” követően, miután maga mondja, hogy ha már engedelmeskedett volna a Hölgy kérésének, az is kései volna” (79-80.), nyilvánvaló halogatást jelez Vergilius Beatricéhez intézett azon kérdése, hogy Beatrice miért nem tartott az alászállástól. E látszólag fölösleges kérdésében – miként utaltunk rá – valójában egy másikra

vár választ, mielőtt még indulna. Arra, hogy Beatrice természetesen csakis Isten védelme alatt és akaratából jöhetett hozzá, hogy kérje, amit kér. Ami azzal jár, hogy Vergilius az Úr által emelt *határt átlépve* visszatérhet a földre, de legalább is egy afféle tranzit-váróba, ahol Dante tartózkodik. De ez csak Isten ítéletének „*felfüggesztésével*” lehetséges.

De térjünk vissza Beatrice és Vergilius párbeszédéhez. Dantéhoz intézett leírásában Vergilius az *égi Beatricét*, még mielőtt az néven nevezte volna önmagát, azokkal a jelzőkkel minősíti, amelyekkel egykoron Dante jellemezte *földi szerelmét* *Az új életben: szépséges és üdvözült hölgy* (53.). Ez a tény kiemeli Dante ifjúkori művének pontosságát és helyességét. Majd aztán Beatricéhez fordulva, annak dicséretét a *minden erények úrnője* (76.) címmel viszonozza, mintegy ismét Dante művéből „*idézve*”. A földi Beatrice szépsége, a lélek először megmutakozó szépsége, amelyről *Az új élet* oly sokszor beszél, most már mint második szépség, az égi Beatrice szépsége – amelyről igazolást Dante számára a *Purgatórium* XXXI. 138. sora nyújt majd, amint azt Sabbatino joggal észrevételezi (Sabbatino 2005: 238) –, egyelőre még csak Vergilius számára mutatkozik meg. Vergilius, miután megpillantja és hallja Beatricét, túl a hölgy megjelenése által kiváltott teljes megdöbbenésén, azonnal hatása alá kerül: ugyanúgy, ahogy egykor valamennyi élő lélek, sőt mi több, az ég lakói is, akik soraikból őt hiányolták, s akik, vagyis a boldogok számára egykor Beatrice a *reménységet jelentette*, amint erről *Az új életnek* (XIX. passzus) a *Színjátékban* (*Purg.* XXIV, 50-53) is felemlített költeménye, a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* tanúskodik.

Lenyűgözöttségében, vagyis Beatrice égi üdvöt sugárzó hatása alatt, – ami alá egykoron Dante és mindazok kerültek, akik Beatricét megpillantották – mintha ezt is mondaná: *Ó, ha életemben láttalak volna, elvezetél volna Őhozzá, a bizonyossághoz, az egyetlen igazsághoz, akit és amit pedig annyira kerestem.* Vergilius tehát, aki Dante tevékenységét ismeri (hiszen magától értetődő számára, hogy a Tornácon költőtársai Dantét hatodikként soraikba fogadnák),

válaszában (*Donna di virtù: Minden erények úrnője*) úgyszintén egy műre, mégpedig Dante művére, *Az új élet* címűre utalva fordul Beatricéhez. Vagyis a Beatricéhez intézett magasztaló dicséret nem is más itt sem, mint egy másik mű dicsérete, mégpedig Dantéé. A dantei költészeté, melynek szimbóluma Beatrice maga. *Beatricét dicsérni egyenlő a dantei költészet, Az új élet, az új költészet dicséretével. Azzal, aki szemlélőjének tekintetét a pusztá lényével-létével, az üdvözülés reménységének felébresztésével a földi horizontálistól vertikálissá is képes volt átfordítani és összekapcsolni a Föld költészetét az Ég költészetével. Mindazonáltal az élő, a földi Beatrice csakis az üdvözülés reményét, de nem annak bizonyosságát nyitotta meg az ifjú Dante lelkében, minthogy nem volna érdem Istent érdekből követni. Mert csak a remény hagyhatja meg az ember számára a szabad akaratot, az üdvözülés eszkatológiai bizonyossága nélkül való döntés lehetőségét Isten mellett. Ha az ifjú Dante vágya (üdvösség) és a vágy szemléleti tárgyára, vagyis a földi Beatricére irányuló akarata még harmonizált egymással, e harmónia, a reménynek egyidejű vágya és akarása a már égi Beatrice sugallatai ellenére is elgyengült. De hogy az ifjú költő látomása, vagyis *Az új élet* hiteles, azt Lucia is megerősíti, amikor annak nyomán (XXVI. passzus) szó szerint *Isten igaz dicséretéként* (II, 76) szólítja meg Beatricét, valójában ezt mondván: 'Menj hát, segítsd azt, aki éretted és benned rálelt az Istenhez emelő szerelemre, s Isten igaz dicséretét hirdette általad, *elválva azoktól, akik a teremtmények dicséreténél már megrekedtek* (II, 103-105).*

De nézzük Pált. „S aztán ott járt a Választott Edény, / hogy vigaszt hozzon onnan annak a hitnek, / mely az üdvözülés útján a kezdet” – olvashatjuk a 28-30. tercinában. Tehát a paradicsombeli útjával Danténak Pál útját kellene megismételnie, új Pállá kellene lennie. De miért is? Nyilván nem pusztán azért, hogy az égi vigasz általános prófétai és teológiai igazságait elismételje, amint joggal jegyzi meg Derla (Derla 1995: 45). Miben is állna ez esetben az ő újszerűsége? Mit is mond levelében Pál önnön elragadtatásáról? „Ismerek egy embert Krisztusban... elragadtatott a harmadik évig. S tudom, hogy

ugyanaz az ember – testben-e, vagy testen kívül, nem tudom, Isten tudja – elragadtatott a paradicsomba, és titkos ígéket hallott, amelyeket embernek nem szabad kimondania” (2 Kor 12:3-4).

A szavak és a tapasztalat, amelyekben Pálnak része volt, ki- és elmondhatatlanok, mert nincs rájuk emberi szó, s ezért kísérletet tenni rá a teljes igazság korlátozásával járhatna, ami helytelen lenne, vagyis a beszélő illetlen dicsekvéseként hathatna. De Dante önkomentárja is ezt igazolja az ének eme passzusát illetően, mondván, hogy az ember nem tudja felidézni mindazt, amit látott, mert Istent látni vágyó hő kívánsága miatt megfélemlített róla, de nem is képes, mert arra nincs is szó (*Vendégség* 1962: 517-518). *Vagyis Pál nem mond semmi konkrétumot mindarról, amit ott látott. Ebből adódik – amint majd azt Színjáték egyéb szöveghelyei is igazolják –, hogy a narrátornak egyenesen kötelessége lesz, hogy prófétává költőként legyen, s Pál hiányzó szavait feltöltse hangzással. Vagyis Pál mint próféta szótlán elragadtatását a költői emlékezet hangzó elragadtatássá fogja transzformálni. Az elragadtatás megfogalmazhatatlanságának mint a prófétai kiválasztottság kísérő jelenségének most majd verbális, költői tanúságtévként, tényszerű bizonyosságként kell megfogalmazást nyernie: mondhatni, narratív kifejtésre vár. Frecceróval és Derlával szólva a mű „lényegét tekintve egy misztikus élmény”, a végső halált nem ismerő idő honába (II, 14-15) tartó másik utazás leírása (II, 91), amelyre ugyanakkor egy példátlanul „racionális poéma szigorú logikai struktúráján belül” kerül sor (Derla 1995: 48; Freccero 1989: 82). Vagyis a Színjáték „a metafizikai univerzum felfedezése” /.../, „amelyről az észnek nincs mit mondania, amelyről mit se tudhat (Derla 1995: 43)”. De, tegyük hozzá, a metafizikai univerzum felfedezése, vagy inkább meg- és újratemtése csakis a költészet nyelvi univerzumának határtalanságával együtt mehet végbe. Amelynek révén az örökkévaló átélhetően válik jelentéssé a véges földi időnek a végtelenbe való becsatolásával, ami a földi létezésnek mint az ember történetének értelmét az Igazság morális tükrében teszi*

elrendezetten láthatóvá.

De térjünk ismét vissza Pálhoz, kinek szótlanlansága kapcsán megvilágosítóak a *Paradicsom* I. énekének bevezető sorai és az invokáció tartalmi mozzanatai. Pálra két utalást is találunk. Az első így szól: *Az égben, mely fényében leginkább ragyog lott voltam én; és láttam oly dolgokat, melyeket elmondani / nem képes, nem tudhat az, aki onnan fentről alászáll.* Ez Pál egykori „szótlanlanságára” céloz, amelyet azzal igazol, hogy a misztikus tapasztalat mibenlétének leírását az emlékezet gyöngesége, elégtelensége hiúsította meg. De ezt követően, rögtön a tizedik sorban a *mindazonáltal (veramente)* szócskával máris utal saját rendkívüli narrátori vállalkozására, mondván, hogy a látottakhoz képest bármily csekély az a kincs, amelyet emlékezte megőrzött, kötelességétől, vagyis *a költészet nyelvén adandó beszámolójától nem állhat el.* A Pállal kapcsolatos második utalás pedig így szól: „Óh szent Apollo! Tégy ma, betetőzött / munkámig, oly *edényévé* erődnek, / milyenre szerelmes babérod őrzöd”. Nyilvánvaló, hogy az edény (*vaso*) úgy utalás Pálra, hogy egyúttal az istenlátáson kívül, amelyben – a mű megírásának idejéből visszatekintve – a szereplő Danténak már része volt, többletet tartalmaz a költő Dantéra nézve: az elbeszélői beszámolót. A látomás közvetítőjének, amint ezt Picone kifejti (Picone 2000: 25), „a költészet apollói szellemével betöltött edénnyé” szükséges válnia, azaz, hogy a dal égi, magasztos tárgyához kért ihletett szó a költői babérkoszorú, a költővé koronázás mint auktoritás igényét rögzíti. Azét a költőét, aki „örököse annak az irodalmi hagyománynak, amelyet a klasszikus világ és a keresztény civilizáció találkozási táplál (Picone 2000: 25)”. Azaz a szerző mindenekelőtt költő, s egyéb minősítései (teológus, próféta stb.,) csakis és legfeljebb ebből származtathatók.

A dantei fikció tehát azt sugallja, hogy a nyelv hiánya miatt nem lehet Pál a hős vezetője. Elegendő-e mindez ahhoz, hogy Beatrice, a költő ifjúkori múzsája legyen azzá? Nos, ha arra gondolunk, hogy a *Pokol* IV. énekében az utazó Dantét a

költőfejedelmek hatodikként maguk közé választják, s mindezt még a *Színjáték* ismeretének hiányában teszik, úgy ítéletük csakis az ifjúkori *Az új élet* című Dante-műre épülhet, melynek ihletője Beatrice volt. Az, akit – mint Lucia mondja – a hős annyira szeretett, hogy érette elhagyta az átlagos költők-gondolkodók szokványos seregét (II, 104-105), kiemelkedvén közülük Beatricének szentelt verseivel, az *édes új stílussal*, de legfőképpen *Az új élet* azon Ámorfogalma révén, amellyel a földi szerelmet isteni dimenziókba emeli, „kiszabadítván azt a csupán evilági jó fogalmának változékony világából, hogy az örök és változatlan jó igazságához emelő vonzerejeként kezelje” (ld. Picone 2000: 46, elszórtan).

Hogy *Az új élet* beszéde (XXVI. passzus) igaz, megerősíti, hogy Lucia e művet „követve” *Isten igaz dicséretéért* (*loda di Dio vera*) szólítja meg Beatricét (II, 103), de Vergilius is ebből „idéző” (X, 2), amikor *erények hölgyeként* (*donna di virtù*) illeti őt (II, 76). Sőt maga Beatrice igazolja az ifjú költő látomásának igazát – mely látomás szerint ő *indítja útnak* barátja lelkét-szellemét (XLI, 2), s az a legtágabb égkörön túl meg is pillantja őt –, amikor ezt mondja Vergiliusnak: *Ki téged útnak indítlak, Beatrice vagyok, / olyan helyről jövök, hová visszatérni vágyom* (II, 70-71). Vagyis az ifjú költő egykori, Paradicsomig ívelő és a *raptus Pauli*-t idéző elragadtatásának igaza és kedves hölgyének megpillantása a dicsőség legnagyobb fényességében pontosan és részleteiben is később kifejtve fedí Beatrice *Színjátékban* leírt aktuális és végső helyzetét. Ugyanakkor az ifjú Dante látomása még fátyolos volt, mondhatni, hiányzott belőle, *ahogy Pállal is megesett*, a látomást kiteljesítő, teljes igazzá transzponáló költői szó. Vergilius az égi Beatricét meglátva igazolja tehát a földi Beatrice szépségét és üdvözült voltát s ezzel együtt *Az új élet* költői nagyszerűségét. Azt, hogy lénye példázza a világnak: „csodát az ég a földön is betölthet” (XXVI). De maga Beatrice is elfogadja e mű igazát”, mondván: *Egy bizonyos ideig támasza voltam arcommal; / fiatal szemem mutatván néki, / vezettem magammal a helyes úton* (*Purg. XXX, 121-123*). Mindazonáltal nyilvánvaló, hogy *Az új élet*

költészete még nem volt teljességgel Beatricéhez méltó. Ezért e tekintetben a *Színjáték Az új élet* kiteljesítése is lesz, s annak az új költői nyelvnek és műfajnak a megtalálását jelenti, amely által Dante, ígéretéhez híven *méltóbban* beszélhet majd egyszer az áldotról, vagyis Beatricéről, amint arról *Az új élet* zárlatában szólt, és amiről/akiről, vagyis Beatricéről, hosszan elfeledkezett. Az üdvösség reményéről, melyet ugyan az Egyháznak kellett volna közvetítenie, de amelynek funkciója átszállt Beatricére, neve jelentésének – 'áldó, boldogító, üdvöt hozó' – megfelelően. S mindez azért, hogy az emberiség belészeressen. De ezt csak akkor teheti, ha Dante új költészetébe válik szerelmessé. *Ebben a megosztásban nyilvánul meg a Beatricéhez kötődő érdek nélküli szerelem, vagyis a szent szerelem.* Ezért indítja útra Dante a maga narrátorát az alkotás tengerén, s indul maga is metaforikus értelemben a megígért és minduntalan elhalasztott *új írás felé.* De addig a szereplő Dantét a túlvilágon „két” költő vezeti: Vergilius és önmaga a benne ismét élővé-elevenné vált és immár égi Beatricével, aki által méltónak találtatott a kiválasztottságra, hogy a legmagasabb fokú művészet kifejeződésévé lehessen az új, Dávid példáját is ötvöző *hiteles keresztény költő* megszületésével.

A II. énekben tehát a hős még csak annyit lát, hogy Aeneashoz és Pálhoz hasonlóan a Magasság akaratából megnyílik előtte a menekvés útja, az élő előtt a túlvilági út lehetősége. Azt azonban egyelőre még nem tudatosítja, hogy kiválasztottsága csakis *valamire, valamely cél érdekét követő* kiválasztottság lehet. S kételye is ezzel függ össze alapvetően. Az invokációval a narrátor is még csak annyit árul el, hogy útjának eseményeit híven igyekszik tolmácsolni. Az olvasó csak később érti meg, hogy e narrátorra az *Úr emberiséget érintő üdvtervében betöltendő szerep vár.* Ez a szerep pedig majd abban nyilvánul meg, hogy Isten üzenetének eszköze, lejegyzője lesz. Dante útja így előzetes vándorút az emberiség eszkatológiai utazásához. Megmentésének oka az, hogy tudósításának következtében, amelynek az Aeneas példázta isteni küldetésétől eltért Császárság és

a Pál példázta Egyház üdvtörténeti szerepének *kétségtelen visszaállításáról* kell bizonyóságot tennie, hogy az emberiség az üdvösség reményének újra-elfogadása által megmenekülhessen a romlottság állapotából.

4. Az emberiség (a Birodalom és az Egyház) útvesztése. *Beatrice funkciója e válságban*

Az Isten által rendelt két Intézmény útvesztése a keresztény világ és benne az ember válságát jelenti. A világi hatalomra törő Egyház, amint már jeleztük, Isten előírását megszegve nem tesz eleget alapvető feladatának, amely a lelkeknek a túlvilági boldogságra való felkészítésében áll, és képtelenné válik arra, hogy fenntartsa bennük az *üdvözülés reményét*, amely az evilági erényes élet irányjelzője. Az üdvözülés reményét, amelyet a megváltás, az Igazság önkinyilatkoztatása Jézus Krisztusban minden egyes ember számára felkínált. Ha a megváltás mint világtörténelmi tett egyszeri esemény volt is, érvényessége és működése az idők végeztéig fennmarad. Nos, ha az Egyház üdvözítő tevékenysége, vagyis a *közvetítés* Isten és ember között megfeneklett is, attól még a megváltás örökös működésének bizonyossága nem lesz semmivé. Dante művében e *közvetítő funkciót* Beatrice veszi át. Beatrice, aki a *fictio* szerint eszkatológiai értelemben *gyakorlati bizonyossága az üdvözülésnek*, képes csak az Egyház ellenében is az üdvözülés reménységével megajándékozni az embert. Beatrice tehát az üdvözülés reménységének szimbóluma. Hiszen az üdvözülés, Isten színe látása „nem azonos a kegyelemmel, s itt a földön, az időbeliségben nem nyerhető el, ezért az ígéret, a remény lényegi tárgyát jelenti (Rahner-Vorgrimler 1980: 771).

Ebből az is következik, hogy Dante, a szereplő eltévelyedettsége Beatrice feledettségével összefüggésben nem abban mutatkozik meg, hogy a szereplő a világ dolgai felé fordul, hanem abban – amint ezt Boyde észrevételezi (Boyde 1984:76) –, „hogy azok hamis gyönyörűséget keltenek az emberben, ha rájuk

mint egyedül emberi erővel elérhető célokra, végső célokra tekint, s ha azokban mint az ember valamennyi vágyát és szükségleteit betöltő tartós boldogság forrását látja”, amint erre a *Purgatórium* XXXI 34-36. passzusa is utal.

Az égi Beatrice alakja *üdvözültként* éppen azért válhat *az ember* (és Dante) *számára* az üdvözülés reménységének szimbólumává, mert ugyanezt a funkciót látta el *Az új életben* is: nem csak Dante érezte, hogy az ő személyes üdvössége rejlik benne, de mindenkiben ez a remény éledt föl a hölgy megpillantásakor. Másfelől valójában e funkcióját illetően *a Hölgy nevének kibontásával*, annak *üdvöt osztó* jelentésével szembesülünk, melynek révén az őt szemlélők elszakadnak a földi horizonttól, s az örök dolgok szemlélésébe fognak, vagyis a kontemplációhoz (Beatrice végső égi létformájához) emelkednek föl: értelmük megvilágosodik (II, 76-78). Mert ő az, aki az emberi nem fénye, dicsősége (*Purg.* XXXIII, 115), aki „értelmünket megvilágosítja az igazság megismerésére (*Purg.* VI, 45) – Szabadi 2004: 84)”. Ezért *Beatricéről* Dante csak akkor beszélhet méltóbban, ha művével immár minden egyes emberhez fordul.

Mindazonáltal nem osztjuk Curtius megállapítását, amely szerint Beatrice „a legfelsőbb megváltás nő alakjában” (Curtius: 417), minthogy jelen esetben nem beszélhetünk egy új vagy újabb megváltásról, sem pedig valamiféle ismétlésről. Beatrice figyelmeztető *jele* az ember örök megváltottságának, s funkciójára éppen *az emberiség Jézus Krisztus által történt végleges megváltottságának köszönhetően tehet csak szert*. Nem kétséges, hogy analógiás kapcsolat mindazonáltal létesíthető köztük: Beatrice alászáll a Pokolba, megmenti egy ember lelkét az üdvösségnek, és így tovább. Mégis, ha azt állítjuk, hogy Beatrice *figura Christi*, azonnal erre az ok-okozati összefüggésben megnyilvánuló különbözősége is kellene utalnunk: Dante lelkének megmentése egyedül Beatrice által képtelenség lett volna, sőt Beatrice meg sem születhetett volna olyanak, mint amilyenek e műben mutatkozik. Ezért Beatrice szerepe lényegileg különbözik Krisztusétól: ő a

megváltottság működésének bizonyossága, s így nem is kerülhet és nem is kerül egy szintre vele. Ezért szó sincs itt valamiféle felróható blaszfémiáról.

Ne feledjük, hogy a kritikában olyannyira vitatott sor, vagyis az *Ó, erények úrnője, egyedüli akiért / az emberi nem fölébe emelkedik mindannak, / ami azon ég alatt van, melynek köre fölötte a legszűkebb* (76-78.), valójában Vergiliusnak a dicséret és elismerés viszonzását elvégző, de őszinte és nyílt elragadtatást kifejező válaszaként van jelen a szövegben. Ám e kijelentés előtt Beatrice már néven nevezte magát (70.). E név pedig a maga jelentéstartományával (üdvöt osztó, üdvöt sugárzó) a konkrét figura lényégére mutat rá, ami meg is egyezik Beatricének a történetben betöltött funkciójával. Sőt, Beatricével történt találkozása után, még az I. énekben Dantéhoz fordulva Vergilius is konkrét *lélekként* utal rá, s nem vetíti előre alakjának valamiféle allegóriában való feloldódását, amint erre Nardi is utal (Nardi 1964: 28). A vergiliusi aposztrophé megegyezik azzal a jellemzéssel, amellyel az ifjú Dante illette kedvesét. E figurát itt Vergilius már nem egyszerűen nevéen, hanem tulajdonságai révén szólítja meg, amelyek persze harmonizálnak a név jelentésével is. Az *erények úrnőjeként* történő megszólítás névcseré: metonímia, amely Beatrice mint konkrét figura neve helyett áll, de *e név jelentésének megfelelően valamennyi erény szimbólumává is avatja őt Vergilius, hiszen üdvöt sugározni csak az összes* (a négy sarkalatos és a három teológiai) *erény birtokában lehetséges. Az egyedüli jelző a maga jelentése szerint a szintagma mindkét elemét felöleli, és nem egyikére vagy másikára vonatkozik, hisz a szimbólumban nem oltódik ki egyik elem sem. Az erények hölgyét említve látens módon a szöveg Beatricét is megnevezi mint égi hölgyet. Elég csak a Purgatórium I. énekének azon passzusára utalni, melyben a Pokolból előbukkanó Dante és Vergilius láttán meglepett Catónak magyarázatra van szüksége az „ítélet megtörését” illetően: Egy hölgy szállt le az égből [...] (54), mondja Vergilius. S fordítva is: az erény helyén ott áll Beatrice figurája is, mintegy átszüremlik rajta: erény (virtù) szállt alá föntről, aki*

segítségemre van, / hogy vezessem őt [Dantét] hallani s látni téged (68-69).

Az *akiért egyedül* értelme: Beatricéért, az üdvözülés reményéért, akit követve és amihez tartva magát az ember nem ragad bele teljességgel a világ kaotikus szövevényeibe, hiszen tekintetével úgy pillant előre, hogy egyúttal *fölfelé* is néz. Minthogy Beatrice az Empyreum, a legfelső ég lakója, amely „lelki értelemben tűzzel vagy hévvel lángoló ég”, Dante *kiválasztottsága* annak a „szent szerelemnek vagy a szeretetnek” köszönhető, amelyről a XIII. Levél beszél (XIII. Levél 1962: 515, elszórtan), s amellyel üdvösségének reményében hozzá Beatrice lehajol. Míg *olvasóihoz fordulva a Színjáték e tekintetben Beatrice nevének kibontása lesz, hiszen azt is üzeni olvasóinak, amit Beatrice neve jelent.* Ebben a tekintetben, vagyis az analógiára építve Placella – hogy a figurát a maga konkrétságában is megőrizze –, Beatricét *figura* Christinek tekinti (Placella 2011: 50). S valóban: Beatrice Isten látásához, az üdvösséghez emelő közvetítő szeretet. Beatrice alakjában újrafogalmazza azt a reményt, amelynek tárgyát Krisztusnak a követőihez intézett ígérete képezi, amely szerint Vele lesznek majd az Atya házában (Jn 14:1-3).

Beatrice alakját téves volna a teológia allegóriájára szűkíteni (ld. Derla 1995: 56-57), hiszen a teológián túllépve egy pogány költő művét a szent könyvek sorába emeli, valamint mert az aktuális Egyházat illetően elítélő álláspontra helyezkedik. Egy efféle egyházpolitikai eszmefuttatás azonban nem képezi a teológia tudományának tárgyát, ahogy a tisztán világi politika sem. Másfelől Beatrice nem egyszerűen tudni vél valamit Istenről, hanem ontológiai tapasztalattal bír róla. Arról nem is szólva, hogy Dantét, a költőt (s nem pedig valamely teológust, avagy filozófust) biztatja az írásra, ami által a költészet igazságát a legmagasabb szintű tudássá emeli föl. S itt nyílik lehetőség mégis arra, hogy Beatrice alakját a teológiával párosítsuk, amennyiben a „teológia” terminus jelentését annak etimológiai és a középkorban széles körben elterjedt értelmében, azaz *Isten szavaként, Szentírásként, tehát kinyilatkoztatásként* értelmezzük. Az égi Beatrice már nem

egyszerűen a maga passzív mozdulatlanságában gyakorol hatást Dantéra, s próbálja annak lelkét fölemelni, mint egykoron, hanem aktív cselekvésre formálja át szemlélődő létformáját. Aki korábban ideál és elvont eszme volt, az most gyakorlat. Az ideál bizonyossággá és igazsággá válik. Sírása, amely az érvelés lezárásának végpontja, az ahol már több szó nem lehetséges, annak a személyes, Dantét érintő égi szeretetének a kifejeződése, amely olyannyira titkolt volt *Az új életben*, de ami most az Ég és a Föld összetartozásának bizonyága. Nagyon tág értelemben akár azt is mondhatnánk persze – Cozzolit követve (Cozzoli 1993: 85-86) –, hogy a „donna, vagyis domina”, vagyis a hölgy vagy úrnő, afféle „spirituális entitás”, vagyis „a lélek maga (*anima*), amelyre az embernek rá kell találnia”, amint ez a *Vendégségben* (III/VIII, 827-830) egyértelműnek is látszik. Arra a lelkületre, amely elveszőben volt benne.

Az első két ének az emberi, a földi lét idejének bekapcsolását készíti elő az örökkévalóba, hogy aztán az örökkévalóban mozogva, onnan nézve mégis csak a földi létezés történelmileg is vett emberi drámáját tárja majd az olvasó elé. Mert miközben a túlvilágon járunk, mégis és egyidejűleg itt vagyunk lent a megértést kereső mindennapi lelki, intellektuális, társadalmopolitikai, esztétikai csatározásainkban, s a helyes döntést gúzsba kötni szándékozó szenvedélyeinkben. Az élő és történeti, a cselekvő és cselekvéseiben önmaga, tudása, ösztönei vagy a világ által akadályozott ember drámája lesz a *Színjáték* tárgya, egy költészet által teremtett világ, s ezáltal a túlvilág végleges erkölcsi rendszere nem ragad bele a tiszta teológiai fogalmi konstrukcióba. Ebből következik, amit Bertani (Bertani 2013: 89) jóváhagyólag leszögez *De Sanctist* (*De Sanctis* 1955: 120; 127) idézve, hogy „Dante, Beatrice, Vergilius, Lucia stb., nem egyszerűen valamiféle fogalomnak afféle jelei, akik mindazon minőségeiktől megfosztattak, amelyek az adott fogalomnak nem felelnek meg”, hanem bennük „az allegória alászállt a betűbe, megtagadta magát és betűvé (értsd: szóvá vált”) [...] vagyis „az

ember individuum lesz, s így az értelem és a hit sem nem elvont eszmék, sem nem megszemélyesítések, hanem igazi személyek”.

5. *Értelem és hit*

Dante mint keresztény költő és gondolkodó számára fel sem vetődik az emberi értelemnek és a kinyilatkoztatás bizonyosságának, és következésképpen a hitnek a szétválaszthatósága, minthogy az első *adomány*, a második pedig *tény*, s mindkettő Istennek köszönhető. Amikor a kinyilatkoztatással az ember létmegértést célzó gondolkodása az Igazsághoz jutott el, nem szűnt meg értelemnek megmaradni, de egyben *saját határainak belátásától is megvilágosodott értelemmé vált*. De még a kinyilatkoztatás ismeretének híján lévő értelem is, gondoljunk csak Arisztotelészre, az okok láncolatát vizsgálva eljut az első okig, a mozdulatlan mozgatóig, a Legfőbb Jó fogalmáig (*Vendégség* III/II, 179-181; *Par.* XXVI, 37-39), vagyis gondolkodásának határáig, azaz *negatív*e ahhoz, aminek megismerésére vágyakozik, amint ezt Derla észrevételezi (Derla 1995: 55). *A keresztény hit tehát ennél fogva nem az értelem ellenpólusa, hanem az értelem kivilágosodása*. A *Színjáték* éppen szétválasztásuk, szembeállításuk, alá- vagy fölérendelésük lehetetlenségéről vall, s általuk és bennük Istenhez, az Igazsághoz tartó megismerés folyamatát és e folyamat fokozatait modellezi. Ezért jogos Singleton észrevétele, amely szerint „Beatricében az ember olyan Tudásra tesz szert, amely részévé tette a Madonna Filozófiát, de ezzel egyidejűleg túl is halad rajta, minthogy annak a tökéletessége lesz” (Singleton 1968: 159), avagy amint Boyde fogalmazza, mondván, hogy Beatrice mintegy asszimilálja a Madonna Filozófiát (Boyde 1984: 80).

A fentieket több ténnyel is szükséges alátámasztani. Az első, amelyre Singletont követve Chiavacci Leonardi is rámutat (Chiavacci Leonardi 2011: 71) az a forrás, amely Boetiusnak (Boethius 1979: 9-10) *A filozófia vigasztalása* című művéből ered, melyben a Filozófia az Égből egy Hölgy alakjában száll alá, hogy ne hagyja cserben hívét, s akihez a szereplő, amint majd Vergilius is Beatricéhez (“Ó, minden

erények Úrnője”) az „Ó, minden erények tanítója!” (“O omnium magistra virtutum...”) megszólítással fordul, s fölteszi az alászállás esetleges következményeit firtató kérdését (ld. A 9.o., valamint a *Pok.* II 82-84 analógiáját). A második érv pedig az, hogy ha a minden erények úrnője megszólítást (*donna di virtù*) a dantei életműben visszatekintve kutatjuk, úgy a *Vendégség* (III/VII, 237-238) „nemes hölgyéhez”, a Filozófiához érkezünk. Ahhoz, aki – amint alább összegezzük – beszédjének magasztosságával és édességével a szerelemmel eltelt gondolkodást ébreszti fel azokban, akik őt hallgatják, s azért is nevezhető égi szellemnek, mert létének oka ott fenn van és lényege onnan ered /.../, s ezért csodálatos hatású e „minden erények hölgye (*donna di vertude*)”. Ez a csodálatos hatás nem is más, mint a földi létezés horizontján túlhaladó gondolkodás (filozófia) képe. Tovább lépve az időben, vissza *Az új élet* Beatricéjéhez, megszólításában a „minden erények királynője” (*regina del le virtudi*) formával és a *Vendégség*-beli Madonna Filozófia analóg hatásmechanizmusával szembesülünk. S ezt látjuk most viszont a második énekben Beatrice alakjában, akinek tudományában és hatásában a filozófia igazságai letisztulva és kiteljesedve mutatják meg arculatukat.

Mindebből kiindulva arra a következtetésre szükséges jutnunk, hogy mivel a Tornácon egy helyen lévő filozófusok és költők társaságát Dante megkülönbözteti egymástól, párhuzamba állítva a költészet és a tételes filozófiai gondolkodás bölcsességét, úgy Vergilius nem mint a filozófiai értelemben vett ész válik vezetőjévé Danténak. Természetesen birtokolja az arisztotelészi filozófia bölcsességét, hiszen nemegyszer utal rá tanítványának, de ő az egyedüli, aki az Isten által ihletett költészetének prófécijával behatol a saját határait negatív felismerő filozófiai gondolkodáson túli senki földjére. S az, amit ígéretével előzetesen értelmezhetővé is tett, Dante számára már az igazsággá lett bizonyossággként mutatkozik meg. Ilyeténképpen a filozófia Hölgyét már Vergilius is asszimilálta. S bár Dante számára a Filozófus csakis Arisztotelész,

vezetőjévé mindazonáltal nem válhat az életen túli vándorlásban. S ezért a tiszta ráción túllépve, prófeciájának misztikus igazságával csakis Vergilius lehet Dante vezetője, aki mintegy „ki nem teljesedett figurája” Beatricének, amint ezt joggal hangsúlyozza Derla (Derla 1995: 55).

E tekintetben érdemes szemügyre venni a *Paradicsom* XXVI 25-66. passzusát. Azt, amelyben a szereplő Dante Szent János azon kérdésére válaszol, amely Istent, az ember üdvösségének tárgyát illető szeretet, a *caritas* megszületéséhez vezető *személyes* útját tudakolja tőle. Válaszának első részében Dante teoretikus érveléssel él, melynek középpontjában az emberi gondolkodás, a filozófia és Krisztus megváltó tette áll. Ezzel azt hangsúlyozza, hogy mindkettő, vagyis a filozófia, azaz a bölcsesség szeretete tárgyul maga elé az igazságnak mint Legfőbb Jónak elérését állítja, a bibliai szent szövegek által megörökített Kinyilatkoztatás bizonyosságára alapozva a teológia, vagyis az istentan is hasonlóképpen a Legfőbb jó „természetének” fölfejtése felé tesz lépéseket. Lényegében e fejtegetés mögött az rejlik, hogy céljaikat illetően (*Legfőbb Jó*) nem, csak a gondolkodási folyamat nyitottságának (út az *igaz* felé) illetve zártságának (út az *igazon* belül) fokában különböznek. S bár Dante racionális érvei helyénvalók, válasza csak akkor lesz kimerítő Szent János számára, ha az Isten iránt érzett szerelem személyes indokai is helyet kapnak: vagyis a hála a teremtettségért, az önátadó áldozati megváltásért és az üdvösség reményéért, melyben a szereplő maga is részesült. Mert az egyenes úton csak a *caritas* megléte és az üdvösség reményével eltelt emocionális tudás mint Isten felé törekvő érzület tarthatja meg az embert: a Beatrice iránt fellobbant „vággy” volt a tapasztalat, amely őt a Legfőbb Jó fejtegetése felé terelte, vagyis a tudni vágyást célul kitűző gondolkodásának kezdete. Mert ha Dante számára Beatrice *figyelmeztető jel* az üdvösség örökös reményére, az emlékezetben való *nélkülözhetetlen* jelenlétére, akkor azzá csak *az emberi történelem legnagyobb eseményének*, a kinyilatkoztatásnak köszönhetően lehet.

Nem véletlen, hogy Dante Szent János (*caritas*) fényében átmenetileg elvakult, zavart látását Beatrice gyógyító tekintete által (*Par.* XXVI, 10-12) még nagyobb intenzitással nyeri újra vissza. Kedvese pontos választ követően Beatrice mintegy megismételvén felidézi és jóváhagyólag igazolja – de immár egy felsőbb szinten – azt a passzust, amikor Dante első lépéseit önmaga felé irányította. Azét, aki a feledés folyójából kortyolva és a megbánást követően ismét *hívévé* vált, de már az *égi Beatricének* (ld. Sabbatino 2005: 237), akitől egykor útja elkanyarodott annak halála után.

6. A három Hölgy és az ítélet „megváltoztatása”

Nem kétséges, hogy Beatrice hosszú magyarázatának felidézésére (85-114.) – amely messze túlnő azon, hogy Beatrice miért is nem fél az alászállástól (88-93.), amint erre Pagliaro is utal (Pagliaro 1966: 37), s mi is megtettük fentebb – azért van szüksége Vergiliusnak, hogy a saját kiválasztottságát megkérdőjelező Utazó kishitűségét, vagyis azt, hogy *élőként*, testi valóságában Aeneas és Pál nyomdokain haladva bejárhatná a túlvilágot – szerteoszlassa. Vergilius beszámolójának döntő pontja e tekintetben a 95. sorban található, amely szerint Mária könyörületos kérése *a szigorú ítéletet ott fenn megtöri*, vagyis amely az Utazó kiválasztottságát illetően Isten jóváhagyását rögzíti. Isten törvénye szerint ugyanis csak a halál, a test romlása után kerülhet az ember a túlvilágra, s testüket majd csak az utolsó ítéletet követően nyerhetik vissza. Ez alól nyert felmentést kiválasztottsága okán Aeneas és Pál. S most, őket követően Dante is. *Mária imája tehát nem Dante evilági menekvésért, földi boldogságáért szól, de nem is egyszerűen csak a második halál elkerülésért, hanem egy afféle kiválasztottság kieszközléséért a Mindenhatónál, amelynek eredménye majd az a beszámoló lesz, melyet Dante, a költő kötelességének tekintve közövetit majd a világ felé, hogy hiteles tanúságtétellel szolgáljon annak okulására.*

Nos, ha Dante kiválasztottsága Istennek az emberiséget illető üdvtervébe illeszkedik, úgy – teológiai szemszögből vizsgálván a

kérdést – az Úr azt már az ember döntését megelőzően megadja. Innen nézve az Úr a három szent hölgy Dantét érintő kívánságainak is elébe megy, hiszen azok az övéi is, s csakis szent szeretetének visszfényei, s ilyenképpen mindhármuk akarata Istenével már eleve egyező akarat. Tettükben, amely ugyan a sajátjuk, az isteni kegyelem működése nyer kifejeződést. Az isteni kegyelem formája abban érhető tetten, hogy Márián majd Lucián keresztül aktualizálódik, akiknek közvetítésével válik lehetővé és engedélyezetté Beatrice alászállása a Pokolba, mégpedig Vergiliushoz. Vagyis a „szigorú ítélet” megtörése nem értelmezhető úgy, hogy az Úr meggondolta magát, s gondolkodásában ott van a tévedés lehetősége (Giacalone 2005: 104), hiszen az egyes ember jövőjét az Úr látja. De látása *nem oka*, hanem tudása az egyén evilági és túlvilági sorsának. Következésképpen a három hölgy könyörületessége voltaképpen Isten irgalmának tükörképe, akik elvárása szerint cselekedtek. Isten gondolatában tehát már azelőtt (s mondjuk így, a kezdetektől fogva) megvolt Mária közbenjárásának jövőbeli ténye, s a jóváhagyás, mintsem a Szűzanya maga tudott volna eme saját szándékáról. Valójában tehát csak innen, az emberi gondolkodás felől nézve látszik úgy, hogy Isten meggondolta magát, pedig a szabad akarat erejével akár az utolsó pillanatban is lehetséges a felismerést követő bűnbánat, mint majd Manfredi esete (*Purg.* III, 112-145) is igazolja. A szövegbéli sorrendiség felállítására Beatrice közlendőjében valójában arra szolgál, hogy az emberi logika számára értelmezhetővé tegye Isten működését, s emiatt látszik a jelzett sorrendiség afféle vonalvezetőnek. *A szigorú ítélet* értelme arra sem vonatkozhat, hogy Beatrice voltaképpen nem szállhatna alá a Pokolba, mivel a boldog lelkek számára tiltva van az Ég elhagyása. Ugyanis a boldogok legfőbb vágya Isten közelében lenni, s nem szükséges ahhoz semmiféle tiltás, különösen nem *ítélet*, hogy tőle el ne távolodjanak: még Beatricét is égő vágy sarkallja visszatérésre (71.). Az alászállás, a közbenjárás tehát éppen Isten akaratából következik be. *Beatrice Isten küldötte lesz, hogy beteljesítse Az új élet*

igazát, a Beatricét szemlélőnek azt a benyomását, amely szerint e hölgy olyan volt, mint aki az égből szállt alá, hogy láthatóvá tegye mindenki számára a csodát, amint ezt a XXVI. passzusban közölt Dante-sonettben olvashatjuk.

Lucia ténykedésében arra szükséges rámutatni, hogy neve jelentésének megfelelően mint *megvilágosító kegyelem* nyitotta fel Dante szemét a látásra, aki álomban járva élte életét (*Pok. I, 11*). Vagyis Lucia műve, hogy Dante visszanyerte *látni tudását*. Éppen ezt, vagyis Dante helyzetét és immáron tudatos ellenállását rögzíti az az érzékletes kép, amely a 106-108. tercinában, a Beatricéhez intézett amolyan figyelemfelhívásként mintegy összegezve ismétli meg az I. énekben már láttatott harcát a fenevadakkal, megtorpanását, nekifeszüléseit és visszaüzetését a vadonba: *Nem hallod gyötrelmes sírását /, nem látod a halált, mely legyőzi, / a folyamárban, ott, ahol annak erejével a tengeré sem ér fel?* A tercina harmadik nekilendülő és valóságos hullámként emelkedő sora (su la fiumana^{ove} l'mar non ha vanto?) a váratlan versritmus-váltással, a hangsúlyos negyedik, ötödik és hetedik szótaggal valamint a magánhangzó-kivetéssel (elízió) a hangzás szintjén is visszaadja a sebes sodrás, az elragadás lökészerű erejét és a szinte lehetetlennek tűnő ellenállást. S innen nézve világosabbá válik az I. ének 21-27. passzusa is (lo passo / che non lasciò già mai persona viva), melynek értelme az, hogy a tévútra ráébredés még nem elég a lélek megmentéséhez, s hogy a bűnben lét (a vadon és itt az áradat) senkit sem hagy meg lelkében élőnek, vagyis az örök életre méltónak megmaradva a túlvilágra távozni, hanem a lélek halálát eredményezi a test halálával, amely a tengerbe veszéssel válik visszavonhatatlanná.

A ráébredés, a látás azonban még nem volt elegendő ahhoz, hogy az utat tévesztő hős elől az aktuális Egyház ne zárja el az Isten által járandónak rendelt földi utat. Elég e tekintetben, amint Bocchia is teszi (Bocchia 2012: 111), Szent Bernáth szavaira utalni (*Par. XXXII, 137-138*), s azokban a *rovinare* (zuhantam vissza) ige használatára, mely az úttévesztésre ráébredő Dante „kalandjának” (*Pok. I, 61-63*)

kétségbeesett kezdeteit idézi fel, amikor is a szereplő az általa végre megpillantott napsütötte dombról elfordította tekintetét, s lehunyva szemét ismét a sötét felé vette az irányt. Ezért küldi hát Lucia Beatricét, az üdvösség reményét Dante segítségére. Mert valóban őreá van immár szüksége Lucia után.

7. A költői szó és az igazság viszonya. Az elme terminus értelmezése és az invokáció kérdései

A kezdet kezdetén szükségesnek látszik hangsúlyozni, hogy az invokáció mint költői toposz szerepe Danténál szigorúan funkcionális, és mint ilyen hamarosan a legszorosabb kapcsolatba lép a szövegben felidézett Pál alakjával, aki megfelelő szó híján adós maradt paradicsomi beszámolójával. De nézzük az invokációt és az ahhoz vezető sorokat (3-9.):

.../s csak egyedül én voltam az, aki

*megívoni készülődött háborúját
úgy a vándorúttal, mint a gyötrődéssel,
melyet az igazat őrző elme idéz majd föl.*

*Ó, múzsák, ó, magas szellemiség, legyetek most segítségemre!
ó, elme, ki beírtad magadba mindazt, amit én láttam,
most tűnik majd ki nemességed!*

Mint látható, a második tercina részeként a 6. sor, majd az öt követő, az invokációt felölelő tercina máris megállítja a történetet, és megszakítva a visszatekintő elbeszélést, az olvasó figyelmét a hősről, a múlttól az elbeszélőhöz, az alkotási folyamat pillanatához tereli vissza, világosan elkülönítve az Utazó és az elbeszélő alakját valamint szerepét. A hős által hamarosan megívandó külső-belső harc színtere tehát most az alkotói tevékenységre, az alkotási folyamatra, *a költői nyelvért folytatott gyötrelmes útra helyeződik át*, hiszen csak ebben a háborúban nyílhat meg a második front, amelynek főszereplője már Dante, az utazó lesz. A szerzői narrátor –

a valóságos fikciójának megteremtését tartva szem előtt – már a kezdet kezdetén leszögezi, hogy elbeszélése nem valamiféle invenció, nem költői fikció eredménye (Chiavacci Leonardi 2011: 46), hanem valóságos eseményekről szóló igaz beszámoló: szereplői minőségében ugyanis már bejárta az Istenhez vezető utat, s most az emlékezetben megőrzöttek *igaz* felelevenítése válik feladatává, sőt kötelességévé, amire korábban már Beatrice (*Purg.* XXXII, 100-108; *Purg.* XXXIII, 52-54), majd őse, Cacciaguida (*Par.* XVII, 127-142), majd pedig maga Péter apostol is figyelmeztette (*Par.* XXVI, 64-66).

Ennélfogva a dantei fikció középpontjában az *emlékezet* áll a központi helyen, mert *ez* az őrzője az igaznak. Ez az igaz azonban csak akkor nyilvánulhat meg, ha – amint erre Ohly utal (Ohly 1985: 144) – „a memória maga a médium, amelyen keresztül az isteni (numinoso) beveheti magát a nyelvbe”. Ezért is lehet a memória az alkotó aktus (a diktálásra írás) elengedhetetlen részévé. Vagyis a költői szó csak akkor igaz, ha Isten szava szüremlik át rajta. Ezért a retorika nem díszítő ráakodás a szóra, hanem a szó igaz voltának szépsége. Az igaz a szó által tárja fel magát, s ezért *az* egyúttal a szó szépsége is. Tehát Danténál mai értelemben vett költői „semmitől teremtésről” nem beszélhetünk: *az igaz nem a költői alkotás eredménye, hanem a költői alkotás eredménye az igaznak.* A szöveg által használt terminus, a *mente*, vagyis az *elme* jelentésében ezért egyszerre bennfoglaltatik az emlékezet, vagyis az emlékezet könyve, melynek elmosódott nyomai miatt az emlékezés visszavehető erejéért történik meg a Múzsákhoz fordulás. Mert a múzsák és az emlékezet könyve között nem holt a kapcsolat, hiszen a múzsákat „a görög mítoszok szerint Zeusz (Jupiter) nemzette [...] Mnémoszüne („Emlékezet”) nimfával (Biedermann 1989: 275). A múzsák ezért az isten és az emlékezet örökösei is egyben. Ezért az invocáció a múzsákhoz egyben invocáció a memóriához is. Az *alto ingegno*, vagyis a főntről kapott intellektuális adottság vagy képesség (az Ikrek csillagképben születettek magas fokú intellektualitással megajándékozottsága) mint második megszólított az ihlet megragadására és az emléket

felidezésére tett személyes összpontosítás szükségességére utal.

Ha eltekintünk a memória kitüntetett szerepétől a középkori esztétikában, úgy is fogalmazhatunk, hogy a narrátor a beszámoló valós és igaz természetének hangsúlyával, az ún. felidézéssel „elfedni kívánja”, hogy az emlékezés a mű tematikai vonatkozásainak tekintetében csak egyrészt szolgál majd forrásul az ihletettségek, amennyiben a klasszikus szerzők műveinek és az Evangéliumnak az idézetei mint az igaz forrásai és az élelmények megjelennek az új szövegben is. Másrészt az emlékezés csak fikciós értelemben kiindulópont, pedig valójában mint *végcélra* kell tekintenünk rá. Hiszen „a költői szövegben nyelvileg megképződő jelentés nem egyszerűen ‘rögzítést nyer’ az írásban, hanem éppen az írás során alkotódhat meg. Csak az újra feltámadt (mondott vagy olvasott) szót számíthatjuk a műalkotás létehez. Azonban csak az íráson keresztülmenve transzfigurálódik a szó, s ez az igazsága” (Gadamer, 1994: 124). Ezt az „elfedési kísérletet”, amelynek céljait akár a *Színjáték* didaktikai és a gyakorlati morálfilozófia intenciójának is betudhatjuk, érdemes szemügyre venni a második és harmadik tercinában kétszer is fölbukkanó elme (*mente*) terminusát illetően. Az elme kettős funkcióját vagy jelentésrétegezettségét, amely egyfelől úgy nyilvánul mint az emlékezet létrejöttének helyszíne és feltétele, másfelől pedig mint az emlékezetben megtartottak nyelvi újra-és *újjáteremtésének* képessége és eszköze, a szöveg mindvégig megőrzi, még ha némi hangsúlyeltolódás megfigyelhető is. A kritikai irodalom a hangsúlyelmozdulást az elme terminusának jelentését illetően többnyire figyelmen kívül hagyja, s egyetlen és kizárólagos értelmezésre redukálja. Az elme a memória jelentésében áll mindkét szöveghelyen több dantistánál is (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Momigliano 1974: 25; Vandelli 1987: 13). Mi úgy látjuk, hogy a 6. sorban az utazásnak és a vele járó gyötrelmeknek az ígért, vagyis a jövő idejű igével jelzett (*ritrarrà*) nyelvi-költői formában történő felidézése az *elme* fogalmában az *alkotói aktust* hangsúlyozza inkább, amelynek azonban feltétele az

elme részét képező emlékezet könyve, az igazat őrző emlékezet. Vagyis itt az elme jelentése az élménynek a költői szó révén történő megragadása felé mozdul ki, ahogy ez a *Versek (Rime)* LXV. szonettjében is megfogalmazódik: *si veggion cose ch'uom non pò ritrare*, vagyis *olyan dolgokat lehet látni, amelyeneket az ember nem képes szavakba önteni*, visszaadni. Nem véletlen, hogy az invokációra éppen ezt követően, a 7. sorban kerül sor, amikor is a költő-elbeszélőnek a műzsákra, vagyis az ihletre és önnön magas fokú alkotói szellemiségére, az alkotó értelem mozgósítására van szüksége. Ugyanakkor a 8. sorban újra visszatérő terminus az *elme metaforikus értelemben vett írására*, vagyis az *emlékezet könyvére* utal a múlt idejű *beírtad magadba mindazt, mit láttam elbeszélői megjegyzésével*, ami az elme jelentését „a memória értelme felé lendíti ki” (Corti 1993: 40). Minthogy azonban ezen emlékezet tökéletességének foka majd csak a külsővé tett íráson mérettetik meg, amire a *szavakba önt (ritrarrà)* és a *megmutatkozik majd (parrà)* igék jövő idejű alakjainak párhuzamossága is utal, az elme fogalmába továbbra is beletartozik az alkotói aktus. Ugyanazon jelenséggel találjuk magunkat szemben, mint *Az új élet* bevezető soraiban, ahol az elbeszélő a még megírandó könyvecskére (*libello*) úgy céloz, mint amelyiknek feladata legalább is az „emlékezet könyvében” rögzítettek „velejének” átírása. Ez az átírás azonban egy olyan fajta emlékezet által megy végbe, amely, amint Corti megjegyzi, az alkotói nyelvi képzelőerőről és a poétikáról leválaszthatatlan (Corti 1993: 41).

Az emlékezet „rubrikájára” visszatérve, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a középkori költői tradícióban a klasszikus auktorok szövegeit olyan normatív mintának tekintették, amelyek mint az igazság, bölcsesség hordozói hitelt érdemlő voltuknál fogva utánzásra, idézésre tarthattak számot. „Ebben a perspektívában a klasszikusok citátumait úgy interpretálhatjuk mint egy hitelt érdemlő auktor beszédének felidézését és ezzel egyidejűleg az eredeti afféle újraírását, amely nélkülözhetetlen az új költészet létrejöttéhez” (Baroncini: 2002: 155). Tehát nem egyszerű imitációval

állunk szemben, mivel a felidézés célja az, hogy általa bizonyítást nyerjen az új, a saját szöveg autoritása, még hozzá akképpen, hogy a pogány szövegek igazságait megszüntetve-megőrizve kiteljesítse, amint ezt Baronciniál és Bonaventuránál olvashatjuk (Bonaventura in Baroncini 2002: 164), azaz, hogy „a klasszikus momentum jelentését keresztényivel váltsa fel” (Panofsky 1971: 105). Dante esetében most csak a *Pokol* XXIV-XXV. énekére utalunk, melyekben a szerző narrátor az *aemulatio* fogásával hallgatásra készleti imitálendő modelljeit, Lucanust és Ovidiust (ld. Draskóczy 2012: 152-214).

A kettős egymást feltételezettség (memória és alkotás) állandó jelenléte az elme fogalmának jelentéstartományában a költői szóra (*parola poetica*) nézve is kettős követelményt állít fel: az nem lehet pusztán csak retorikai szó (*parola ornata*), hanem egyúttal – a memória - terminus értelmében – az igaznak megfelelő beszédmódot (*parola onesta*) is jelentenie kell.

Mivel az invokációban a narrátornak arra van igénye, amivel majd Beatrice Vergilius költői képességét, vagyis a költői szóban a két minősítő jelző együttletét jellemzi (67; 113), s amelynek révén a pogány költő az Ég akaratából a jóváhagyást elnyerve Dante vezetője lehet (*Pok.* II, 67; 113), az invokáció ezért sem marad meg formális és klasszikus toposznak, retorikai fogásnak, hanem a legteljesebb mértékben *funkcionális*, minthogy az elbeszélőnek a saját költői szót illető igényét és a Vergilius költészetét érintő hős kételyeinek forrását a szövegösszefüggés révén közös nevezőre hozza. Nos, ha helyesen értelmezzük a szerzői narrátornak a költői, művészi nyelvvel szemben látens módon állított követelményét, úgy az invokáció csakis az igaz által felékesített szó (*parola ornata d'onesta*) birtoklására irányulhat. Ezért van, hogy az elme – amelyben bennfoglaltatik úgy az alkotóképesség mint az igaz emlékezet – kiválósága azon fordul meg (8-9.), megszületik-e benne ez a szó. Ez a szó pedig, amely pillanatnyilag a fikció szerint megszületésére vár, csakis az *ihletett* szó lehet. Az invokáció ezért intéztetik elsődlegesen a múzsákhoz.

A másik megszólított, az *alto ingegno* az intellektus sajátos

formájára, a magas fokú alkotóképességre utal, amely sajátjának képes felismerni – hiszen benne bukkan fel, születik meg, ami úgymond kívülről érkezett – az ihletett szót, amely az alkotás folyamatának, a magas fokú szellemi, költői tevékenységnek nem csak kiindulási pontja lesz, hanem mindvégig kísérője és *diktálója* is. Másfelől viszont nem csak az igaz, hogy az ihletettség az alkotói képesség potenciális meglétének bizonyítéka, hanem az is, hogy az alkotói képesség megléte az ihlet megszületésének is feltétele. Vagyis az egységben lévő megkülönböztethető, de szét nem választható kettősség ugyanazon problémájával találjuk magunkat szemben, mint az elme-terminus vizsgálatokor. Ezért az ihlet és az alkotó értelem egybemosása Giacalonénál (ó, múzsáknak teremtő ereje, segíts!) a köztük lévő fogalmi különbséget tünteti el. A másik megszólításban az elme nála a memória jelentését ölti (Giacalone 2005: 96-97). Arra, hogy a magas fokú alkotó értelmet mint adományt a szerzői narrátor önmagára vonatkoztatja, igazolás lehet a *Pokol X.* éneke, amelyben Cavalcanti apja ugyanezen szavakkal kéri számon Dantétól, hogy miért nincs fia is vele, utalva Dante nagyfokú intellektusára (*altezza d'ingegno*), vagyis költői tehetségére, aminek saját fia, Guido Cavalcanti, sincs híján. A fentiek további megerősítést nyernek a *Purgatórium* tizenegyedik énekének 96-99. sorában, melyekben a költői nyelv diadaláról, dicsőségéről esik szó (*la gloria della lingua*), és amelynek tekintetében, ahogy Cavalcanti fölülmúlta Guinizzellit, úgy kerülhet sor arra is, hogy valaki (értsd: Dante maga) meghaladja majd a második Guido művészi-költői nyelvét, mégpedig Ádám által is jóváhagyott igazságtartalma révén (*Par. XXVI, 136-138*), s a szerelem-értelmezés tekintetében is, aminek eredménye éppen az istenlátás.

A háromelemű megszólítás (ihlet, alkotóképesség, emlékezet) pedig eggyel, az emlékezettel bővíti a sort (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Vandelli 1987: 12-13). Meglátásunk szerint ugyanis a 8. sorban szereplő elme vagy emlékezet jelentésében álló terminust nem érinti a költői invokáció, még ha a szövegszerkezeti-formai tekintetben

másképp látszik is: azt a narrátor nem hívja segítségül, minthogy kiválósága az ihlet és az alkotóképesség (melyek elidegeníthetetlen része a memória) meglétében nyilvánulhat csak meg. A kérdést bonyolultabbá teszi az a tény, hogy mindkét esetben – még ha az elme terminus vizsgálatakor inkább a logikai következtetésre alapoztunk is – a költői szó természetének kutatását magában a költői szóban kell végezni. Vagyis voltaképpen e ponton a szöveg ön-reflexív mozzanatával állunk szemben.

Nyilvánvaló, hogy Dante új költői nyelve nem lehet sem a vergiliusi *ékes* és *igaz* beszéd, sem pedig *Az új élet* egyszerű imitációja. Az új tárgy, vagyis az emberi lét egészének keresztény eszméje mint végső igazság – különös tekintettel a paradicsomi lelkekre és Isten művészi megragadására – már új költői nyelvet és ezzel együtt olyan új költői formát igényel, amely másként *ékes* és immár kiteljesedetten *igaz*. Annak jelentése, hogy Dante már *Az új élettel* maga is auctoritasnak tekinthető – amint erről a Limbus költői vallanak –, abban fogható meg, hogy továbbhaladásával és új művével, a *Színjátékkal* artikulálni fogja ki nem teljesedett igazságait az isteni üzenet tudattalan feltáróinak, s mintegy megváltja ezáltal költészeti előfutárainak szavát is, amint erre joggal mutat rá Bloom (Bloom 1983: 71-72).

II. Parafrázis

1. Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno

*Továtűnőben volt már a nap, s a barna levegő-ég
elvonta fáradozásaitól*

a Föld lelkes lényeit; s csak egyedül én voltam az, aki

4. m'apparecchiava a sostenere la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.

*megvívni készülődtem háborúmat
úgy a vándorúttal, mint a gyötrellemmel,
melyet az igazat őrző elme idéz majd föl.*

7. O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

*Ó, múzsák, ó, magas szellemiség, legyetek most segítségemre!
ó, elme, ki beírtad magadba mindazt, amit én láttam,
most tűnik majd ki nemességed!*

10. Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell' è possente,
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.

*Kezdttem: „Költő, ki vezetsz engem,
nézd erényemet, hathatós-e,
mielőtt még bizalmaddal a rendkívüli útra terelnél.*

13. Tu dici che di Silvio il parente,
corruttibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.

*Te mondod, hogy Silviusnak atyja
még romlandó állapotban, a halhatatlan
világba lement, és ott érzékeinek birtokában volt.*

16. Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale

*Ez azonban – ha a Minden Rossznak Ellenfele
véle készséges volt, szem előtt tartva azt a magasztos hatást,
melynek erednie belőle kellett, s azt, hogy ő ki és miféle –,*

19. non pare indegno ad omo d'intelletto;

ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero
ne'l'empireo ciel per padre eletto:
*nem látszik méltatlannak egy gondolkodó ember előtt;
mert őt Rómának és birodalma lelkének atyjául
az eget legmagasabbikában választották ki:*

22. la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero.
*ez is [a város] és az is [a birodalom], ha az igazat akarjuk mondani,
a szent helyért alapított,
ahol a nagy Péternek követője székel.*

25. Per quest' andata onde li dai tu vanto,
intese cose che furon cagione
di sua vittoria e del papale ammanto.
*Ezen útjának köszönhetően – melyért dicsérve szólsz róla –,
értette meg azokat a dolgokat, melyek okai lettek
saját győzelmének és a pápai palást győzelmének.*

28. Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione.
*S aztán ott járt a Választott Edény,
hogy megerősítést hozzon onnan annak a hitnek,
mely az üdvözülés útján a kezdet.*

31. Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede.
*De én, miért menjek oda? S ki az, aki ezt engedélyezi?
én nem Aeneas, én nem Pál vagyok;
magamat méltónak erre sem én, sem más sem hiszi.*

34. Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle.

Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono».

*Emiatt van – ha ez útra ráhagyatkozom –,
hogy attól tartok, utazásom nem lenne-e örült [vállalkozás]?
Bölcs vagy; jobban érted ezt, mintsem én, aki érvel [érvelni próbál]*

37. E qual è quei che disvuol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
sì che dal cominciar tutto si tolle,

*És amilyen az, aki már nem akarja, mit előbb akart,
s új gondolatai miatt szándékát megváltoztatja,
olyannyira, hogy még bele sem fogva, magát alóla teljesen kivonja,*

40. tal mi fec' io 'n quella oscura costa,
perché, pensando, consumai la 'mpresa
che fu nel cominciar cotanto tosta.

*olyanná lettem azon a sötét parton,
mert töprengésemmel elemésztettem a vállalkozást,
mely kezdetben annyira sürgetett.*

43. S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell' ombra,
«l'anima tua è da viltade offesa;

*„Ha szavaidat jól értettem”,
felelte a nagylelkűnek árnya:
„lelkedet gyávaság sebezte meg;*

46. la qual molte fiata l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivolve,
come falso veder bestia quand' ombra.

*mely sokszor olyannyira eltorlaszolja az utat az ember előtt,
hogy tiszteletreméltó vállalkozásától visszafordítja,*

ahogy szürkületkor hamis árnykép a vadat.

49. Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch' io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.

*Azért, hogy ettől a félelemtől eloldozni tudd magad,
elmondom neked, hogy miért jöttem, és azt, amit hallottam,
amikor először fogott el fájdalom miattad.*

52. Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.

*Azok között voltam, kik függő helyzetben vannak,
mikor egy hölgy szólított, üdvözült és oly szépséges,
hogy kértem, parancsoljon velem.*

55. Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella:

*Szeme a csillag fényénél jobban ragyogott;
s szelíd és csendes,
angyali hangon szólva, ekképpen kezdte:*

58. "O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana,

*„Ó, nemes mantovai lélek,
kinek hírneve még ma is fönnáll a világban,
s fönnmarad, amíg csak világ a világ,*

61. l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che vòlt' è per paura;

*barátomat, aki engem nem érdekből szeret,
a puszta parton oly akadály tartóztatja föl,
hogy félelmében már visszafordult;*

64. e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.

*S attól tartok, nem tévelyedett-e el már olyannyira
– amiatt, mit felőle az égben hallottam mondani –,
hogy segítségére késve kerekedtem föl.*

67. Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata.

*Indulj hát, s ékes beszédeddel
és mindazzal, ami szükséges lehet megmeneküléséhez,
segítsd annyira, hogy ezáltal én megvigasztalódjam!*

70. I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

*Én, aki téged útra küldelek, Beatrice vagyok;
olyan helyről jövök, hová visszatérni vágyom;
a szerelem indított ide, mely most beszélni késztet.*

73. Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui".

Tacette allora, e poi comincia' io:

*Mikor Uram előtt állok majd,
téged gyakorta dicsérve említelek meg".
Eztán elhallgatott, és én pedig emígy kezdtem:*

76. "O donna di virtù, sola per cui

l'umana spezie eccede ogne contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui,
*Ó, erények úrnője, egyedüli, kinek révén
az emberi nem fölébe emelkedik mindannak,
ami azon ég alatt van, melynek köre a legszűkebb,*

79. tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento.
*parancsolatod olyannyira jól esik nekem,
hogy ha már engedelmeskedtem volna neki, azt is késeinek tartanám;
nincs szükséged egyébre, elég, hogy kívánságod elem tárod.*

82. Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu ardi".
*De inkább mondd az okát, amiért nem óvakodsz
alászállni ide, ebbe a középpontba
abból a tágas helyből, ahová égő vágy sarkall visszatérni".*

85. "Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,
dirotti brevemente", mi rispuose,
"perch' i' non temo di venir qua entro.
*„Tekintve hogy, tudni ezt olyannyira mélyen szeretnéd,
elmondom röviden”, válaszolta,
„miért nem tartok attól, hogy ide belépjek.*

88. Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.
*Tartani csak azoktól a dolgoktól kell,
melyeknek hatalmukban áll, hogy másnak ártsanak;
a többitől nem, mivel nem félelmetesek.*

91. I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale.

*Én Isten kegyelméből olyan teremtménye vagyok,
hogy nyomorúságotok meg nem érint,
sem e tűznek lángja rám nem törhet.*

94. Donna è gentil nel ciel che si compiange
di questo 'mpedimento ov' io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.

*Egy nemes hölgy van az égben, ki szánakozik
ezen akadályoztatáson, ahová téged küldelek,
ezért a szigorú ítéletet ott fenn megtöri.*

97. Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: — Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando —.

*Ő fordult Luciához egy kéréssel,
és így szólt: „Hívednek most szüksége van
rád, én pedig rád bízom őt”.*

100. Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov' i' era,
che mi sede a con l'antica Rachele.

*Lucia, minden kegyetlennek ellensége,
kapta magát, és jött arra a helyre, ahol én voltam,
aki az ószövetségi Rachel mellett ültem.*

103. Disse: — Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?

*Így szólt: – Beatrice, Istennek igaz dicsősége,
miért nem segíted meg azt, ki téged annyira szeretett,*

aki éretted vált ki a [költők] szokványos seregéből?

106. Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? —.

*Nem hallod gyötrelmes sírását,
nem látod a halált, mellyel küzd,
a folyamárban, ott, ahol annak erejével a tengeré sem ér fel? —*

109. Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com' io, dopo cotai parole fatte,

*Sohasem volt még a földön ember,
ki a maga javáért, vagy hogy kárát elkerülje,
gyorsabb lett volna, mint én, aki e szavak elhangzása után,*

112. venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno".

*jöttem ide le az én boldog székhelyemről,
igaz szavadba vetve bizalmam,
mely tiszteletreméltóvá tesz téged, s azokat, akik azt meghallották."*

115. Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse,
per che mi fece del venir più presto.

*Amint ezt nekem kifejtette,
csillogó szemét könnyezve elfordította tőlem,
amivel mielőbbi idejövételre serkentett.*

118. E venni a te così com' ella volse:
d'inanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse.

És jöttem hozzád úgy, ahogy akarta:
s elvontalak azon vad elől,
mely a rövid utat a szép hegyre föl, elzárta előled.

121. Dunque: che è? perché, perché restai,
perché tanta viltà nel core allette,
perché ardire e franchezza non hai,
*Nos, mi van hát? Miért, miért cövekeltél le,
miért fészkel szívedben ekkora gyávaság,
miért vagy képtelen merésznek és nyíltszívűnek lenni,*

124. poscia che tai tre donne benedette
curan di te ne la corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».
*Miután ilyen három áldott hölgy
az ég udvarában törődik veled,
s az én beszédem is annyi jót ígér néked?».*

127. Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
*Mint amikor a gyöngé virágszálak, melyek az éjszakai fagyra
elhajoltak és összecsucódtak, miután a nap fénye átmelegíti őket,
száraikon mindahányan felegyenesednek és kinyílnak,*

130. tal mi fec' io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:
*ilyenné tettem magamban lelkem elernyedt erőt,
s szívembe a jóra való merészség futva visszatért,
hogy mint nyíltszívű ember fogtam bele a szóba:*

133. «Oh pietosa colei che mi soccorse!

e te cortese ch'ubidisti tosto
a le vere parole che ti porse!
*„Ó, mily könyörületes ő, aki segítségemre jött!
és te, aki készségesen rögvest engedelmeskedtél
igaz szavainak, melyekkel hozzád fordult!*

136. Tu m'hai con disiderio il cor disposto
sì al venir con le parole tue,
ch'i' son tornato nel primo proposto.
*Szívemet betöltötted vágygal
és szavaddal az útra úgy ösztönözted,
hogy előbbi szándékomhoz újra visszatértem.*

139. Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu signore e tu maestro».
Così li disse; e poi che mosso fue,
*Indulj hát, hisz már mindkettőnk akarata egy és ugyanaz:
te, vezérem, te, uram és te, mesterem!”
Ezt mondtam neki, s amint mozdult,*

142. intrai per lo cammino alto e silvestro.
a rendkívüli és vad útra léptem vele.

III. Kommentár

1-6. Az éneket nyitó két tercina által kínált kép többszörös ellenpontozással jellemezhető. Az est közelsége, amely a létezőknek átmeneti nyugalmat, szabadulást ígér az élet mindennapi kínjaitól, a hős számára ezzel ellentétesen egy gyötrelmes, belső-külső, az első énekben leírt út (vagyis az elbeszélő által az erdőben botorkálás allegorikus értelemével jelzett evilági, földi út) jellegétől teljességgel eltérő vándorlás közelségét jelzi, amely majd a túlvilágra kalauzolja az olvasót. Dantét belső feszültség és az elszánásra törekvés, vagyis a döntés kényszere kínozza, míg mások ennek híján vannak.

Mindemellett az elbeszélői lelkiállapotra is fény derül, minthogy az íráson otthagya nyomát az emlékezet, az egykori belső küzdelem feszültsége, amelyet az enjambement sűrű előfordulása, a verssor ritmusának és a szintaxis gondolatiságának „diszharmóniája” jelez, amint erre Contini is utal már (Contini 1998: 82).

Amíg az első ének a Bibliából vett idézetszámba menő utalásokkal kezdődik, addig e második Vergilius *Aeneisére* (III, 147), (IV, 522-528), (VIII, 26-27), (IX, 224-225) és Statius *Théba* c. művének soraira épül (I, 339-340), amint erre már sokan rámutattak.

7-9. Az invokáció célszemélyeit illetően meglehetősen elágazó a dantisztika véleménye. Giacalone szerint a 'magas szellemiség', vagy 'magas fokú értelem' (*alto ingegno*) voltaképpen a művészeteket pártoló múzsák újra-megnevezése volna, azaz egy fogalom (*ihlet*) megnevezése két egymás mellé rendelt terminus révén. Chiavacci Leonardi a három elemű invokációra voksol, a múzsákra mint a költői ihletettség forrásaira, Dante magas fokú költői tudására és az emlékezetre mint klasszikus toposzokra. Az *ingegno* terminus többször is visszatér a *Színjáték* énekeiben, s alapjában az értelem, intellektus általános jelentésében áll, ám egy-egy adott kifejezésben ezen általános fogalom mint egész helyébe az őt alkotó részei mint tulajdonságai lépnek, s mintegy őt képviselik. Ennek megfelelően fordítható tudásként, ismeretként (*Purg.* IV, 78), felfogóképességként (*Par.* IV, 40), tudni vágyó intellektusként (*Par.* V, 89), adottságként, értelmi beállítódásként (*Par.* XIII, 72). A művészi alkotóképesség jelentésben látjuk majd viszont a *Purgatórium* I. énekében a második sortól kezdve, mely invokációban útra kél az „értelem”, hogy megénekelje a második birodalmat, ahogy a *Paradicsom* XXII. énekében is (a 114. sortól), melyben a *tudást és a költői képességet* potenciális lehetőségként felkínáló, születésénél fogva kedvező csillagképre (Ikrek) hivatkozva éppen különlegesen nehéz tárgyának megalkotására készül az állócsillagok egében. De erre utal az *ingegno sottile*, vagyis a kifinomult értelem (értsd: művészi képesség) Isten hatalmas, az ember által elérhetetlen művészi tudása is,

melynek képei a szereplő szeme előtt rajzolódnak ki a padlókon (*Purg.* XII, 66).

13-27. Vergilius az *Aeneis* VI. könyvében szól arról, hogy Sylvius apja, a „Jupiter istentől eredő” Aeneas, az „Ég unokája” (Vergilius 1984: 228) még testében épen, élőként leszáll a holtak birodalmába, hogy halott apját, Anchisest Jupiter jóváhagyásával meglátogassa. Tőle tudja meg, hogy le fogja győzni az itáliai népeket, s ennek következményeként és áttételesen, római leszármazottja révén (Augusztus császár) megalapítója lesz Rómának és a Római Birodalomnak, a Szent Római Birodalomnak, amelynek „polgára” lesz Jézus Krisztus, majd ennek kebelén belül születik meg a pápaság, a kereszténység, s „a pápai palást” Szent Péterrel, az első római pápával diadalra jut. Az, ami Vergiliusnál Jupiter rendelése volt, Danténál a „minden rossz ellenségének”, a keresztények Istenének üdvtervébe kerül (Szabadi 2004: 84), vagyis mindez már az isteni gondviselésben öröktől fogva elrendeltetett dantei történelmekonceptió szerint megy végbe. Vergilius költői próféciját, az Aeneist mint az igazság előhírnökét ezért is értékelték magasra.

28-30. Ha a *Visio Sancti Pauli* apokrif passzusát is figyelembe vesszük, úgy Pál látomásos módon maga is alászállt a Pokolba. Ez a szöveg szolgálhatott ugyan forrásul is a dantei Pokol leírásához, mindazonáltal a szövegösszefüggés Pál paradicsombeli elragadtatására utal („elragadtatott a harmadik égig”; 2 Kor 12:2-4).

Választott Edény: Szt. Pál (Kr.u. 67), a keresztény egyház felépítője, hittérítő és egyházszervező. Róla mondja Isten a Bibliában: „Választott edényem ő, hogy nevemet hordozza” (*ApCsel* 9:15). A szöveg tehát a világtörténelem két központi pillérére utal, melyről tanúbizonyságot az *Aeneis* és a Biblia tesz.

31-33. Fölvethető, hogy a meghátrálás amiatt történik, mert Dante önértékelése téves (gyávasága/kishitúsége ellenpólust képez Vergilius nagylelkűségével), ha e két fogalomnak a Dante által a *Vendégség* című művében kifejtett értelmezéséből indulunk ki, amint ezt Bocchia teszi kiváló tanulmányában (Bocchia 2012: 105-111). A

szövegösszefüggés ezt nem igazolja, s a válasz így leegyszerűsítő.

34-36. A magát az útra méltatlannak ítéelő Dante jogos szerénységgel és egyúttal felelősségteljesen határozza meg esetleges vállalkozásának oktalanságát, amikor a folle (őrült) jelzöt használja vele kapcsolatosan. E ponton utalni szükséges a *Pokol* XXVI. énekére, hiszen a szereplő Dante kérdésfelvetésének jogosságát éppenséggel Odüsszeusz igazolja majd utólagosan, amikor rádöbben vállalkozásának őrültségére. Odüsszeusz kalandjánál ugyanis a szó szerinti ismétlésként újra felbukkanó két minősítés (*alto passo* [11.], *folle* [35.], vagyis a *rendkívüli* és *őrült* utazás) egymásra vonatkoztatja a két utat. De azt úgy teszi, hogy ellentétpárt alkot belőlük, minthogy Odüsszeusz, felhatalmazás és vezető nélkül, útjával éppen Isten akaratát keresztezi. Nem szerencsés e tekintetben a szereplő Dante aggodalmait Odüsszeusz kudarcából eredeztetni (amint ez a dantisztikában megesik), minthogy annak mikéntjéről a hős még nem tudhat semmit.

A *Színjáték* e tekintetben tehát arról is vall, hogy – amint Padoan megjegyzi – „az óceán Dante számára nem a felfedezendő ismeretlent jelképezte [...], hanem a földgolyó emberek számára tiltott zónája volt, ahol az egyetlen kiemelkedő szárazföld a Földi Paradicsom hegye, s ezt még egyetlen földi halandó sem sérthette meg büntetlenül” (Padoan 2001: 339).

49-57. Minthogy az első éneken Vergilius Dantét utazásra ösztönző szűkszavú és meglehetősen homályos utalásai (lásd: *anima*, vagyis lélek Beatrice megnevezése helyett) nem érnek cél, most részletező és világos magyarázatra kényszerül.

Vergilius pontosítja pokolbéli helyét: a tornácra (első kör) utal, ahol a Krisztus előtt született költők és filozófusok társaságában tartózkodik. Azok között, akik bűn nélkül éltek a Megváltó előtt, s mivel nem nyerhették el a keresztséget, ennek folytán (a zsidókkal ellentétben) a Mennybe sem juthattak. Így az igaz Isten ismeretéhez nem jutottak el, holott mindig is az igazság megismerése állt tevékenységük középpontjában. Sikertelenségük miatt Isten

látásának csillapíthatatlan és reménytelen vágyakozásukban a szomorúsággal átítatott utólagos megértés állapota fejeződik ki. Nem vétkesek, de nem is üdvözültek, a vágy és reménytelenség közé vettetve „élnek”: ezért is csüggnék Isten látásának vágyán, s csüngnek (sospesi) megrekedve afféle felfüggesztett ítélet következményeként a Tornácon mint speciális helyen és speciális helyzetben.

58-69. Minthogy Beatrice Isten akarata szerint száll alá Vergiliushoz, bizonyos lehet abban, hogy kérése nem talál majd elutasításra. Udvarias és nemes beszéde ezért valóban az isteni ihletettségu költőnek szól, mintegy nagyrabecsülésékképpen megadva néki a döntés szabadságát. Nem kötelezi, hanem kéri annak az érdeknélküli szerelemnek a nevében, amely Dantét őhozá fűzte. S mindezt teljességgel egyénített női lényként, aggodalommal és érzelmmel eltelve teszi, még ha tudja is, hogy küldetése sikeres lesz. Hiszen ha csak fölveti magában az esetleges sikertelenség lehetetlen gondolatát, már az is elég a szerelmes szív keserűségéhez, amely vigaszra vágyik.

A 61. sor az eredeti szövegben több értelmezési lehetőséget rejt. Egyfelől lehet két birtokos szerkezetet tételezni a sorban. Vagyis: „amico mio e non [amico] de la ventura” – *az én barátom, aki nem barátja (kegyeltje) a sorsnak*. A másik lehetőség szerint az „amico de la ventura” szóösszetételt állandósult szókapcsolatként „érdekbárát” jelentéssel értelmezhetjük, s így a sor jelentése: *az én barátom, aki engem nem érdekből szeret*. Véleményünk szerint több okból is a második lehetőséget érdemes elfogadni. Mindenekelőtt fontos leszövegezni, hogy a mai olaszból kiveszett frazéma Dante korában bizonyosan élt, hiszen az egyik régi, szinte Dante-kortárs kommentár figyelmeztet egy ilyen olvasat lehetőségére (Benvenuto: ad loc.). Továbbá *Az új élet* egyik központi problematikája éppen abban állt, hogy ott a költő az érdek- és mindenféle viszonzásmentes szerelem nagyságát hirdeti. A 104. sorban majd Lucia éppen arra figyelmezteti Beatricét, hogy mentse meg Dantét, aki őt „annyira szerette”.

Magát megnevezve Beatrice kimondja a maga realitását, történeti létezését vagy a dantei költészet által már egyszer megteremtett voltát, s így Vergiliusszal együtt egyszerre történelmi realitás és szimbólum is egyben. A *szerellem indított ide, mely most beszélni készlet* kijelentés (72.) mint személyes, de egyúttal Isten szent szeretetét is közvetítő érzelem a maga igazolására véglegesen majd Beatrice könnyeiben tesz szert (116.).

76-78. A sor többféleképp értelmezhető. Az első problémát az jelenti, hogy a sor elején álló birtokos szerkezetben a „virtù” szót, amely invariábilis főnév, egyes vagy többes számban értjük. Vagyis a megszólítás jelentése lehet „az erény úrnője”, de nyelvtanilag lehet „az erények úrnője” is. Amennyiben az első lehetőséget fogadjuk el, úgy a nőnemű „sola” vonatkozhat mind a szintén nőnemű és egyes számú „donna” kifejezésre, mind pedig az imént egyes számúként tételezett „virtù” főnévre is. Amennyiben a „virtù” többes számú, úgy a „sola” kizárólag a „donna”-ra vonatkozhat. Mindezek fényében az alábbi fordítási és értelmezési lehetőségek adódnak:

- (a.) Ó, erények úrnője, egyedüli, kinek révén („virtù” többes számban).
- (b.) Ó, úrnője azon erénynek, amely révén egyedül („virtù” egyes számban, sola – virtù).
- (c.) Ó, erény úrnője, egyedüli, kinek révén („virtù” egyes számban, sola – donna).

A bevezető tanulmányban kifejtett okok miatt az *a* variáció lehetősége mellett érveltünk, így az ott elmondottakat itt nem ismétljük, de szükséges megjegyezni, hogy a *b* variáció mellett kardoskodó – igen jelentős – dantisták legfőbb érve a 77-78. sorok jelentésére támaszkodik, hiszen szerintük nem Beatrice, hanem az erény az, amelynek révén *az emberi nem fölébe emelkedik mindannak...* Vagyis az erény (gyakorlása) emeli minden földi teremtmény (állatok, növények, ásványok) fölé méltóságban az embert. Lévén itt az emberi fajról van szó általában, szinte lehetetlennek látszik – szól az érvelés –, hogy Beatrice, vagyis egy történeti személy legyen az,

aki ilyen magas méltóságra emeli az emberiséget. A gondolatmenet lényegét tehát az képezi, hogy – a bevezetőben kifejtett véleményünkkel ellentétben – Beatrice alakjában, legalábbis a szövegnek ezen a pontján kizárólag egyedi, történeti személyiséget tétel, nem szimbolikus figurát. Természetesen lehetséges egy effajta érvelés, de mintegy tovább erősítve álláspontunkat meg kell jegyeznünk, hogy ez esetben a három sorra terjedő megszólítás, amelyet Vergilius intéz Beatricéhez, nem a szimbólumként értelmezett úrnő (Beatrice) dicsőítése lenne, hanem az erényé. Ez esetben azonban Vergilius egy alapvető retorikai szabályt – a dicsőítés minőségi és mennyiségi kölcsönösségének elvét – sértene meg, ugyanis őt korábban (58-60.) Beatrice egy három soros és kizárólag az aposztrophált személy, azaz Vergilius, érdemeit dicsőítő mondattal szólította meg.

A kérdéshez kapcsolódva megemlíjtük, hogy a *donna di virtù* fordítható *erényes hölgyként* is, ám a nőnek ez a középkori irodalomban használt meglehetősen konvencionális formája Beatrice alakját és jelentőségét az általánosságban oldaná fel.

94. Akinek kegyelméből Beatrice közvetítő lesz, az a Madonna maga, aki minden erényt, amit csak teremtett lény birtokolhat, birtokol is (*Par.* XXXIII, 19-30). Ahogy Beatrice látványa megneemesíti még a legdurvább lelkeket *Az új élet* bizonyossága szerint, úgy a Madonna tiszta lényé is megneemesíti az emberi természetet. De mégis ő áll a központi helyen a szentek birodalmában az üdvtörténetben betöltött szerepe okán, minthogy „őt magát megszentelve benne fogant meg az üdvösség mindenki számára” [...], s így „az ember megváltásának legtisztább, legtökéletesebb példája, ő részesedett a legfenségesebben a megváltásban” [...], ezért ő az ősmintája a megváltott embernek és az Egyháznak általában” (Rahner-Vorgrimler 1980: 461). Mária, a szereplő Dantéval együtt érezve az akadályoztatásban vétkesnek a farkasszukát, vagyis a világi élet egyenes útvezetését elzáró és Isten akaratával szembe menő Egyházat jelöli meg.

103-108. Lucia szavai, amelyekkel Beatricét útra sarkallja, az első olvasatra valóságos szemrehányásként hatnak. Mindez azonban csak látszólagos. Mária, akinek közbenjárásáról Beatrice csak Lucia révén tudhat, *elébe megy* Luciával együtt Beatrice Dante iránt táplált érzéseinek, amit mindketten, s persze Isten is, jól ismernek. Hogyne tudna Beatrice kedvesének helyzetéről, mikor nemegyszer megjelent Dante álmában, hogy intse őt, bár ha feleslegesen is (*Purg.* XXX, 133-135). Valójában a következőket mondja: „Tudom, hogy látod a hívedet fenyegető lelki halált, s kedvesed küzdelmét annak ellenében. Indulj hát!’ E szavakra azonnal indul is. De ezt csak aztán teheti meg, ha már világossá vált számára is, hogy kedvesét az Úr Aeneashoz és Pálhoz hasonlóan kiválasztotta, elhívta.

Lucia Dante helyzetét leíró képének egyenes értelme az, hogy a tenger felé tartó folyam megáradt, megduzzadt és száguldó víztömegét a tenger nem képes feltartóztatni. Allegorikusan arról van szó, hogy az evilági lét, Itália és Firenze az Egyház hatalma alatt áll, s annak ereje mintegy áradatként magával sodor minden neki ellenszegülő létezőt. Az áradattal sodródók tehát a lelki halál közelében vannak, ahogy az utazó Dante is, aki, miután ráébredt helyzetére, küzdene ellene, azaz a lelki halál elkerüléséért. A tenger e képből allegorikusan a testi halál, amely mindenkit utolér, s a lélek esetleges halála általa véglegessé válik: nincs hatalma fölötte. A vétkes testi halála egyúttal lelki halálát és elítéltetését is jelenti egyben. Ezért mondják a teológusok, hogy a lélek halála, a második halál bír jelentőséggel a túlvilági életre nézve. Ezzel csak látszólagos ellentmondásban áll az I. ének azon kitétele (4-7.), amely szerint a bűnben lét már csaknem olyan keserű, mint maga a halál: a bűnben élő léleknek még van reménye arra, hogy kikászálódjék belőle, vagyis hogy megbocsátást nyerjen. Ez a küszködés a cselekmény síkján az önnön helyzetére ráébredő szereplő Dante átvergődését jelenti a mély völgybe ereszkedő vadonon keresztül az azt határoló dombhoz, amely felfelé vezető utat ígér a rávetülő Nap fényével. Ez az út azonban, amely az evilági boldogságot ígéri, járhatatlan,

minthogy a nőstényfarkas, vagyis az Egyház elzárja. Még nem jött el az Agár, az a Császár, aki megnyitná az ember földi boldogsága elől lezárt utat. A *fiumana*, az áradat, amellyel szemben Dante próbál úszni, Lucia által megrajzolt sűrített képe az előbbieknél: a vadonba (ahol a Nap hallgat, a sötét part, völgy, erdő) visszarettent hős kétségbeesett próbálkozásainak képe.

109-111. Beatrice boldog örömmel indul Vergiliushoz, hogy elhagyassa vele a Pokol Tornácát, s a visszaküldje a földre, Dantéhoz, hogy korábbi figyelmeztetései célba érjenek végre. Boldog örömmel, mondjuk, hiszen Isten szavát követi, s oly erős érzés hajtja, amelyet még az önmaga javáért lépést tevő, vagy kárát elkerülendő sem tapasztal meg ember, melyben már nem az *én*, hanem csak az *ő* számít. Ez pedig csakis a *szerelme*, avagy a gyermekét óvó szülőt kitüntető érzés.

114-117. S azt, hogy ezt az érzést kegyelem itatja át, Beatrice megindultságának szemérmes könnyei is jelzik (116.). A könny akkor tör elő, amikor az érvelés már a határhoz ér: túl van az érvelésen. Ennyit mond: szeretem, és kész! Mindez a megnyilatkozás szintjén is megerősítést nyer, amely az *Amor mi mosse*, vagyis a 'Szerelmem hajtott ide' (72.) kitételben összpontosul. Azonnal szembetűnő, hogy Beatrice szerelme/szeretete Isten által adományozott képesség, amelyet a *Színjáték* záró sorának ezzel azonos gondolata igazol, s amely szerint a világ-egész és benne az emberi lét maga Isten szeretetének következménye, s az szétárad mindenüvé. Ezért ez a teremtménynek adományozott képesség szükségképpen megmutatkozik. Vagy úgy, mint Isten felé áradó és viszonzott szeretet (*a szeretett nem tudja nem viszonzni az iránta táplált érzületet*), vagy afféle, amely túl az imádság személyességén a másakra irányuló közvetített szeretetként, avagy akár a hibásan megválasztott tárgy iránt érzett erőteljes vonzalomként nyilvánul meg.

Bibliográfia

- Baroncini 2001 Baroncini, D., *Dante e la retorica dell'oblio*, Leitmotiv, 2001/1, pp.9-19.
- Baroncini 2002 Baroncini, D., *Citazione e memoria classica in Dante*, Leitmotiv, 2002/2, pp.153-164.
- Bertani Bertani, S., *L'apoteosi di Beatrice*, Testo, 65 (2013), 75-93.
- Biedermann Biedermann, H., *Szimbólumlexikon*, Corvina, Budapest, 1996.
- Bloom Bloom, H., *Langoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Bocchia Bocchia, P., *La pugna spiritualis": una chiave per l'interpretazione del canto II dell'inferno*, ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Milano, 65 (2012/1) = www.ledonline.it/acme/
- Boethius Boethius, S., *A filozófia vigasztalása*. Európa Kiadó, Budapest, 1979.
- Boyde Boyde, P., *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Il Mulino, Bologna, 1984.
- Chiavacci Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (a c. di A.M. Ciavacci-Leonardi), Mondadori, Milano, 2011.
- Corti Corti, M., *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.
- Cozzoli Cozzoli, V., *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*. Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1993.
- Curtius Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- Derla Derla, L., *„Altro Virgilio dantesco“*, Testo, 16 (1995), pp.40-71.
- Draskóczy Draskóczy, E., *A „soha nem látott átoaltozasok” éneke: metamorfózis, imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében*, Dante füzetek, 8 (2012), pp.152-214.
- Frare Frare, P., *Il potere della parola: su Inferno I e II*, Lettere Italiane, 64 (2004), pp.543-569.
- Gadamer Gadamer, H.G., *A szó igazságáról*, in *A szép aktualitása*. T-Twins, Budapest, 1994.

- Giacalone Giacalone, G., *Inferno*, in *La Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 2003.
- Freccero Freccero, J., *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Mazzoni Mazzoni, F., *Saggio di un nuovo commento alla „Divina Commedia”. Inferno – Canti I-III.*, Firenze, Sansoni, 1967.
- Momigliano Momigliano, A. (comm.), Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Sansoni, Firenze, 1974.
- Nardi Nardi, B., *Il preludeo alla Divina Commedia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1964.
- Ohly Ohly, F., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1985.
- Padoan Padoan, G., A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai, *Helikon*, 2001/2-3 (67. évf.), 321-350.
- Pagliari Pagliaro, A., *Ullisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D’Anna, 1966.
- Placella Placella, V., *Il canto II dell’Inferno*, in *Lectura Dantis*, Università degli Studi di Napoli „L’orientale”, Napoli, 2011, 37-72.
- Picone Picone, M., *Leggere la „commedia” di Dante*, *Lectura Dantis Turicensis*, 2000, 13-25.
- Rahner–Vorgrimler Rahner, K.–Vorgrimler, H., *Teológiai Kiszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Sabbatino Sabbatino, P., *Dante lettore e critico di se stesso nel canto XXX del Purgatorio*, in *Dante in lettura*, Angelo Longo Editore, Ravenna, 2005, 225-243.
- Sapegno Sapegno, N. (comm.), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957.
- Singleton Singleton, Ch.S., *Viaggio a Beatrice*, il Mulino, Bologna, 1968.
- Vandelli Vandelli, G., (comm.), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- Szabadi Szabadi S. (kommentár és parafrázis), Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*, Püski, Budapest, 2004.

HOFFMANN BÉLA – MÁTYUS NORBERT

Il canto II dell'*Inferno*

–Riassunto–

Lo scritto offre la parafrasi e il commento ungheresi dell'*Inferno II*, ai quali premette un saggio introduttivo articolato in sette brevi paragrafi. L'analisi prende punto dal fatto che la narrazione del canto è incisa tra due dichiarazioni affermative del protagonista, di voler seguire Virgilio all'aldilà. Ma visto che il primo *sì* viene annullato dallo stesso pellegrino, il compito interpretativo del commentatore sarà appunto la spiegazione dei diversi motivi che sfociano infine, nella conclusione del canto, in un altro *sì* ormai definitivo e irrevocabile. Il percorso interiore, segnalato anche testualmente, che porterà il protagonista ad intraprendere *l'alto passo*, è segnalato da diverse tappe, quali la presa di coscienza del proprio allontanamento da Virgilio (cioè dalla poesia) e da Beatrice (cioè dalla speranza della salvezza); la realizzazione dell'essere eletto, come lo erano San Paolo ed Enea, ad un compito storico-salvifico riservatogli, attraverso delle mediatrici: Maria, Lucia e Beatrice, da Dio stesso; e infine l'intuizione dell'adeguatezza delle proprie capacità umane ed artistiche a compiere tale assunto. L'articolo dunque è architettato quanto segue.

1. Il silenzio del Dante protagonista. Dante non crede a Virgilio.
2. I dubbi di Dante interpretati da Virgilio.
3. Gli eletti di Dio: Enea, Paolo e Dante. Preludio all'apoteosi della poesia dantesca.
4. Lo smarrimento dell'umanità: l'Impero e la Chiesa. La funzione di Beatrice nella crisi.
5. Intelletto e fede.
6. Le tre „donne benedette” e il „duro giudizio” sospeso.
7. La relazione tra la parola poetica e la verità. Interpretazione del termine „mente” e le questioni dell'incovazione.

Politika az Utolsó Ítélet jegyében: a Pokol VI. énekéről

I. Interpretáció

Lineáris olvasatunkban a Pokol VI. éneke az első olyan ének, amelynek tartalmát kifejezetten a korabeli politikai viszonyok megítélése jelenti. A *Színjáték* későbbiekben is kulcsfontosságú momentumához érkeztünk el. Ez egyben egy lényeges változást is mutat a korábbi tematikával szemben, ahogy *Riccardo Maisano* kiemeli: "A harmadik körben [...] Dante elhagyja a fő témát (a torkosság bűnét), hogy városa politikai helyzetéről adjon határozott ítéletet" (Maisano 2011: 224). Az ének, struktúrájában és felépítésében természetesen szorosan kapcsolódik a megelőző énekhez, amely nagyon is fontos kapcsolódási pont. A bűnök jellemző módon egyre inkább társadalmi (az egészzre kiható) vonatkozást nyernek. Az 5. énekben még nem lépjük túl a család vagy az udvari szerelem határait, bár hatásai indirekt módon – az író felelőssége! – túlmutathatnak (*Pok. V, 137, "Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse"*) rajta. A 6. énekben viszont a bűn jellege már olyan, amely hatásával túllép a privát szférán és a közösséget, a *bonum mundit* (amelynek kulturális és együttélési szabályrendszere jellemzi magát a civilizációt) veszélyezteti.

1. Az ének tematikai felosztása

Az ének, az ájultságot követően, az elme visszatérésének motívumában a IV. ének kezdeteit idézi fel. Ezt az állandó "önmagához térést" *Mazzoni* úgy jellemzi, mint egyfajta *promozione ontologica* (létbeli előrehaladás), amely állandóan megjelenik, ha az átlépés új megértést igényel (Mazzoni 1968: 148). A részvét miatti tudatvesztésből való visszatérést az új kör szemlélete követi (1-9.), amely egy elég határozott cezúrával veszi kezdetét: "*Io sono nel terzo cerchio.*" Egy nagyon konkrét, nagyon tényszerű megállapítás ez, amely valóban valami határt jelent, valami újnak a kezdetét. Az első

kilenc sor még inkább az ötödik ének atmoszféráját idézi (jellemző szavaival, mint *trestizia, pietà*). Itt azonban új szenvedések és új gyötrelmek jelennek meg az utazó szemei előtt. A kín kiváltója lesz maga a környezet is, a soha nem szűnő jégesővel, amely a befogadó, eláztatott földet rohasztja. Ezt követi Cerberus megpillantása és a szörny leírása (13-21.). Vergilius kijátssza a szörny éberségét, majd elindulnak az árnyak között, ahol úgy lépdelnek, mintha azok valós testek volnának.

Ciacco, dacolva a rettenetes esővel, felül ("*a seder si levò*", 38.), felismeri az utazót és szól hozzá. Ezzel veszi kezdetét kettejük beszélgetése. Az első téma a város helyzete és a bűn, amely elburjánzott benne (49-57.). A beszélgetés második részben pedig az utazó kérdésre Ciacco elmondja, hogy mi fog történni a megosztott várossal ("*la città partita*", 61.). Lényegében véve ez az első utazónak elmondott prófécia (63-75.), amelyet majd újabbak követnek, így jellemzően a 6. énekekben (Sordello, Justinianus), de másutt is, mindinkább személyére szólóan (*Pok. X és XV; Par. XVI, 136-154*). Végül az utazó érdeklődése négy általa ismert személy hollétére vetül (77-87.). Meglepő eltérés mutatkozik itt a várt és a tényleges helyzetük között. Ciacco ugyanakkor kéri az utazót, hogy ha visszatér, emlékezetét elevenítse föl a város polgáraiban, de többet nem szól és elzuhan a többi bűnös között.

A vezető erre az Utolsó Ítéletről tesz említést, hogy addig fel sem kel már, míg meg nem szólal az angyali trombitászó ("*l'angelica tromba*" 95.). Ekkor az utazó kérdése a feltámadott test sajátosságai iránt érdeklődik: nő-e majd fájdalmuk vagy sem a feltámadást követően? Vergilius válasza a korabeli, mindenekelőtt Aquinói Tamás és Nagy Albert Arisztotelészen alapuló teológiai válaszáat adja vissza a test tökéletességéről és annak fokozódó fájdalmáról. Továbbmennek, s feltűnik a következő kör démona, Plutosz, a "nagy ellenség" ("*il gran nemico*" 115.).

2. Magánbűnöktől a közjó elleni bűnökig

A közösség (*comunitá*) legkisebb szervezett politikai egysége Dante számára, és a korabeli Itália általános jellemzőjeként, a város vagy a városállam. Ez a *civitas*, amelynek eszméjét a római birodalom terjesztette ki úgy, hogy már nem egyszerűen a várost, hanem magát az egész civilizációt jelentette, ahogy *Annabel S. Brett* megállapítja: "Szorosan társítva a *res publica* vagy a 'közjó' fogalmával, a *civitas* nem csupán a várost, hanem magát a civilizációt jelentette, a humanitást, mint szembenállót a barbársággal, az erényt -- az emberi kiválóságot -- szemben az állati bestialitással" (Brett 2003: 277). Világos tehát, hogy a *civitas* csak bizonyos erkölcsi erények gyakorlása mentén létezhet csak. S bár a politika gyakran erkölcstelen eszközökkel él, hatása szükségképpen erkölcsi megítélés alá esik.

A hatodik ének bűnösei, kiemelten Ciaccio példájában összegezve, éppen azt a bestialitást jelenítik meg, amely akarva-akaratlan a *civitast* rombolja le, s veszélyezteti annak nagyobb politikai egységét, a *regnumot*. A bestialitás az érzéki vágykielégítés (Ciaccio = "disznó" névben jellemző módon kifejezve) önző, közösség romboló formája. Ahogy haladunk lefelé a pokolban, a bűnök ilyen értelemben egyre inkább "kiterjednek" és a magánbűnöktől a közösséggel szembeni bűnök felé nyílnak meg, míg Lucifer szájában már olyan bűnöseket lelünk, akik az egész emberi civilizációt fenyegették Dante szerint.

Az énekben a költő szülővárosának, Firenzének ("*la tua città*", 49.) a politikai viszonyai jelennek meg az utazóval kapcsolatos, közeli jövőről szóló prófécia elemeiként. Ezek a viszonyok olyanok, hogy már-már a *polgárháború* rémét festik fel. A polgárháború egy politikai közösség széthullásának utolsó szakasza. Olyan állapot, amelyben szomszéd ellenségnek tekinthet szomszédot, testvér testvért, férj feleséget, gyermek szülőt és viszont (vö. Márk 13:12), akik között az együttélést mindeddig a közösség által elfogadott értékek és normák szabályozták. Résztvevői saját önös, vagy másnak

álcázott, de mégis önző érdekeik oltárán áldozzák fel a közösség egészének célját: a közjót.

Ismeretes, hogy a dantei politikai filozófia centrumában két elérendő cél áll: az állam vagy a földi hatalom révén elérendő földi boldogság és a szellemi hatalom révén, a kinyilatkoztatásban az ember számára fönntartott égi üdvösség. Ahogy ez a *Monarchiában* áll:

Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite /.../ et beatitudinem vite eterne /.../.

A kimondhatatlan Gondviselés tehát két elérendő célt állított az emberek elé: az egyik a földi élet boldogsága [...] a másik az örök élet boldogsága [...] (*Mon. III/XV/7*).

A polgárháború, mint politikai zűrzavar oka, éppen ezért kapcsolódik a torkosság bűnéhez, mert benne az egyéni haszonlesés és a pillanatnyi vágyak kielégítése jelenik csak meg. Ciacco nem politikus, hanem egy olyan bűnös, aki kihasználta mindannak lehetőségét, amit a körülmények neki felkínáltak, hogy torkosságának vágyát betöltse. Tehát észbeli képességeit kizárólag arra használja fel, hogy torkos vágyainak nyerjen folytonos kielégítést, tagadva az értelem valódi javát, "*il ben de l'intelletto*"-t (*Pok. III, 18*).

3. A test és az elme metaforája

Rögtön az ének kezdetén a *mente* (elme) szóval találkozunk: "Al tornar de *la mente*...". Giuseppe Mazzotta hívja fel a figyelmet arra, hogy az ének egészét mennyire átszövi az elme fogalma és annak különféle alakzatai (1., 38., 44., 82., 90.). A szó, amelynek gyökerét az olasz "*mente*" is őrzi, a latin *mens*-ből ered, amely mértéket, gondolkozást, szándékot és célt is jelent (Györkössy 1989: 339). De még a *mensa* szó (*Par. XXIV 5-7*-ben éppen ezeket a jelentéseket állítja egymás mellé: *mensa – mente – immensa*) is kapcsolatba hozható vele, amely egyébként asztalt, étkezést jelent, s

ebben az összefüggésben az értelem által megszabott mértéket. "Az elme mértéke minden dolognak, az elme az, amely megadja a mérték érzését még saját vágyainknak is. Az elme metaforája az egész hatodik éneken át feltűnik" (Mazzotta 2008). Az elme tehát nem pusztán absztrakt fogalom, hanem benne az emberi magatartás különböző aspektusai egyszerre jelennek meg, összekötve a cselekvés és a magatartás, valamint a gondolkodás területét.

Az elme tehát a mértékkel van kapcsolatban, amely itt a torkosság körében elég nyilvánvaló, hiszen éppen az evés és az ivás területén válik a leginkább láthatóvá -- testileg is -- a mértéktelenség. De ne veszítsük szem elől a gondolkozást, amely a középkori filozófiában különösen a mértékre, vagyis a logikára volt hangolva, nem utolsó sorban az arab filozófusok által közvetített görög auktorok révén. Még a *poiétikát* is olyan bizonyítási formaként taglalták, "amelynek premisszái gyönyörködtetik vagy megkapják a lelket" (Maróth 1980: 164). A logika különböző módszereinek és eljárásainak alkalmazása olyan területekre is, mint a teológia vagy a hit, a skolasztika igazi védjegyévé vált.

Az elme a test ellentett fogalma. Nem csak az elme, de a testiség fogalmai is átjárják az egész éneket. Ismét Mazzottát idézve: "A hatodik énekben minden előfordul, ami a testtel kapcsolatos: a torkos lelkekről szól, akik pusztá testek, mert csak testükkel törődtek." A Cerberus leírásában szinte megjelenik a test valamennyi része (*gole, occhi, barba, ventre, bocche, sanne*), amely egy jól ismert ókori történetre enged emlékeztetni. Ez a történet arról szól, hogy egyszer a plebejusok a patríciusok hatalmi önkényeskedése elől kivonultak a városból az Aventinus dombjára. A római városállam működésképtelenné vált, feladatait nem tudta ellátni, így egy követet küldtek a kivonultakhoz, nevezetesen Menenius Agrippát, hogy győzze meg a plebejusokat a visszatéréséről. Ehhez ő a test analógiájával érvel, azaz a társadalom minden egyes tagja a test részeként illeszkedik egymáshoz az egész fenntartása végett. Érdekesség a történetben, hogy a testrészek -- Menenius történetében

-- éppen a has ellen lázadnak fel, amelynek irdatlan mérete a Cerberus legjellemzőbb vonásainak egyike. (Ez egy Shakespeare *Coriolanus*-ában is említett történet: „Egykor föllázadt a has ellen a test minden tagja, s azt így vádolák, hogy mint egy örvény vesztegel maga ottan középütt, renyhén, tétlenül, az ételt egyre nyelve s társaival a munkát meg nem osztva, míg a többi lát, hall, gondolkodik, tanít, megy, érez, s így kölcsönös segélyadással a közjóra törekszenek, az egész testnek javára” [Petőfi Sándor fordítása].) Ha az egyes tagok felmondják az együttműködést, akkor felbomlik az állam, amely viszont mindenkire egyformán veszedelmet hoz.

Ez a klasszikus történet ott van Dante szemei előtt is. Ez a történet a városállam, vagy a *polis* története. A test analógiája eddig ér és nem tovább. Mazzotta szerint Dante ennek a klasszikus példának a politikai lehetőségében többé már nem hisz. Ami előtte megjelenik, az nem más, mint a polgárháború valósága. A történelem az erőszak és a hatalmi harc története, s minél osztottabb ez a hatalom, annál kegyetlenebb és súlyosabb ez a küzdelem.

Mindez azt jelenti, hogy a városállami létforma nem egyeztethető össze a civilizáció további fejlődésével anélkül, hogy saját súlya alatt, amelyet az érdekek megsokszorozódott megjelenése és küzdelme jelez, össze ne omlana, végzetes polgárháborúba ne sodródna. A közösség megbomlását is egy testből levezetett fogalom adja vissza, a "*discordia*", amely végeredményben a szív rendellenes működését jelenti ("*l'ha tanta discordia assalita*", 63.). Charles Dinsmore *Dante* életének politikai hátterét elemezve írja a következőket: "Firenzében, egy városon belül ott voltak a pápa és a császár követői, saját tulajdonukat is elherdáló csatlósokkal és feudális uraik szolgálatában állókkal, a kereskedőkkel és az árusokkal, akik mindent feláldoztak saját érdekeikért, de a firenzeiek, mint egységes nép, nem érték el azt a polgári érettséget, amely arra szorította volna őket, hogy személyes hátrányaik ellenére is kapcsolatot tartsanak egymással és fenntartsanak egy olyan

alkotmányt, amely egyensúlyban tartja az egyéni és a párt érdekeket" (Dinsmore 1919: 49). Firenze példátlan gazdasági növekedést ér el ebben a korban, amely az alapvetően feudális társadalomra rendkívül negatív hatást gyakorolt. Egyszerűen nem léteztek olyan belső fékek, amelyek ezt a növekedést kezelhették volna. Azt már a korai értelmezők is helyesen ragadták meg, így Benvenuto da Imola, hogy a prosperitás sokkal inkább vezet zavargásokhoz és felfordulásokhoz, mint a stagnáló vagy egyenesen szegény állapot ("*Ma come spesso accade, la troppa prosperità produsse disordini, e discordia.*" Benvenuto 1855: 175), mert ez jár együtt olyan érdekek megjelenésével, amelyek egymásra feszülése egy szóban foglalható össze: *invidia* (irigység):

la tua città, ch'è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco... (49-50.)
a városod – szólt ő –, mely úgy dagad
az irigységtől, hogy egy nap kidurran... (49-50; Nádasy Ádám fordítása).

Mindezt igazolni láthatjuk abban, hogy a testtel kapcsolatos fogalmak szinte kizárólag a Cerberusszal kapcsolatban jönnek elő, illetve, hogy maga a test itt a falánkság példázatává is válik.

Az ének egész atmoszférája is a testiséget és a súlyosságot ("*piova / eterna, maledetta, fredda e greve*", "*grandine grossa*", "*greve pioggia*") idézi, amelynek külön nyomatékot adnak az "fr", "gr" hangok, amelyek utánozzák is a nyelés, a csámcsogás, a gyomorkorgás és a bőfögés hangjait. Itt minden olyan földszerű, vagy földszerűvé lesz: de nem olyan, ami termékeny lehet, hanem, ami megrothadt, terméketlen sárkúpac. A súlyosság és a nehézség Ciacco beszédében is megjelenik, ahogy kifejti az egyik "párt" milyen terhet jelent a másik számára ("*tenedo l'altra sotto gravi pesi*" 71.).

Az énekben, a politikai test romlásának analógiájaként -- bár csak közvetve -- jelenik meg (34-36.) a test-lélek viszonyának problémája, különösen a lélek túlvilági állapotára tekintettel, amelyet tekinthetünk az ének fő filozófiai kérdésének is. Olvassuk, hogy az

utazó és vezetője úgy lépdelenek a testek között és a testeken, mintha azok valóságosak, az érzékelést megőrző testek ("*che par persona*") lennének. A *persona* szó jelen van a megelőző énekben is ("*la bella persona*"; Pok. V, 101), mint csábító, fizikai külsőség. A szenzualitás magához a testiséghez kapcsolódik és az ahhoz való ragaszkodásuk folytán jelenik meg a harmadik körben lévők büntetésnek részeként. A lélek az értelmesség viszonyában testi vagy nem-testi jellemzőket vesz föl: itt a túlvilágon csak egy valódi test van, az utazóé, mindenki más csak testként látszik, vagyis annak módján, amire értelmét használta. A *persona* tehát nem egyszerűen a test és az elme egysége, hanem a létező ember egyfajta transzcendentális sorsa is (*virtute informativa*; Par. XXV, 41). A személy fogalmában tehát fellelhető egy eszkatológiai aspektus is.

Ennek a tanulmánynak nem feladata, hogy elmerüljön a test és a lélek kérdésének taglalásában, hiszen ez külön írást igényelne. Fel kell hívni azonban a figyelmet a lélek és az értelem fogalmainak használatára: az értelem (intellektus) mint egyfajta pecsét, megjelöli a lelket, amely ennek megfelelő testiségben ölt alakot. Kétségtelen azonban, hogy a büntetések elszenvedése egy olyan inkonzisztens (*vanità*) testiséghez kapcsolódik, amelynek fennmaradása titok vagy legalábbis a költői képzelet része marad.

4. Az ének démonjai: Cerberus és Plutos

Az éneket szinte keretbe foglalja e két démonizált mitológiai figura, a háromfejű kutya és a gazdagság istene. Szerepük nagyon hasonlatos, hiszen mindkét figura egyfajta őt szerepet tölt be, szimbolizálva egyben a kört jellemző bünt. Az alapvető különbség az ókori és a dantei ábrázolás között, hogy az ő, mármint Dante Cerberusza sokkal dinamikusabb és mozgékonyabb. Jelzőiből is láthatjuk ezt: vicsorog, remeg, utánakap, nyel. Tehát mindig úgy látjuk, hogy mozgásban van. A korai kommentárok (pl. Guido da Pisa, "*carnes vorans*") egyfajta pszeudo-etimológiából kiindulva a nevet, mint "húsevőt" definiálták. A Cerberus görög megfelelője a

Kerberos, amelyet egyesek a szanszkrit *sarvarā* szóra vezetnek vissza, amelynek jelentése az, hogy "foltos" (Mallory 2006: 411). Azért lehet "foltos", mert egyes ábrázolásokban a szőreből kígyók nőnek ki. Mindez számunkra felidézi a "lonza leggera"-t (*Pok.* I, 32), a karcsú párducot, a kéjvágy és az irigység szimbolikus állati figuráját, amelyet foltos bőr takar. Mindazonáltal ezek az etimológiai fejtegetések meglehetősen bizonytalan talajon állnak.

A dinamikusabb dantei ábrázolással kapcsolatban megemlítendő még két szerző, a kora középkori *Fulgentius* (i. sz. V-VI. sz.) és Vergilius Aeneasának nagy kommentátora, *Bernardus Silvestre*. Az utóbbi szerzőt Dante egész bizonyosan ismerte, Fulgentiust nem különben, akiknél a Cerberusz a köz- és magánperpatvaroknak, vitatkozásoknak, veszekedéseknek a szimbolikus alakja. Ez annyira elterjedt volt a középkorban, hogy az átlaghoz képest sokkal műveltebb Dante esetében -- *Nicola Fosca* szerint -- egyáltalán nem zárható ki a hatása.

Nagyon fontos az énekben a föld szimbolikája. Itt minden földdé, pontosabban az örökös eső miatt sárrá válik. Ez már önmagában a terméketlenség megjelenítése, hiszen állandóan esős, nedves időben a növények egyszerűen megrohadnak a földben, ahogy a torkosoknál betölthetetlen vágyukba vész az emberi élet értelmes, Istenre irányuló célja. A *Jelenések* könyve leírja a második vadállat születését, amely magából a földből fog megtörténni (Jel 13:11-18). Ez a mindent földdé és sárrá változtató tevékenység a Cerberuszt az antikrisztusnak egyfajta előképévé varázsolja. Luciferrel való kapcsolata ugyanakkor elég köztudott a kommentár irodalomban: a három fej, a tépés és a karmolás, sőt még a jelzőjük is "*vermo*". Kleinhenz értelmezésében Cerberusz egyfajta Lucifer kicsiben, "ami felkészíti az olvasót Lucifer eljövendő látására" (Kleinhenz 1975: 189). A lelkek jellemző módon kutyaként vonyítanak és üvöltenek (hasonlóan az üvöltő Cerberuszhoz), jellemezve azt a helyzetet, hogy mértéktelenségükben elveszítették legfontosabb emberi vonásukat, az értelem viszonyítási képességét.

Bestialitásukat ez az artikulálatlan, minden nyelvi mértéket nélkülöző üvöltés is jellemzi.

Az éneket Plutosz alakja zárja, aki mintegy szimbolizálja az egész poklot, mint minden gyűlölség ősforrása. Krisztus alakja szándékosan van vele ellentétbe állítva ("nimico podestà", 96.; "gran nemico", 115.). A podestà a városállamok élén álló igazságszolgáltató hatalom (*la podestà*), illetve a város korlátlan hatalmú vezetője (*il podestà*). A Mt 24:30-ban leírt "nagy hatalom" ugyanezt jelenti: "És akkor feltűnik az Emberfiának jele az égen, akkor jajgat a föld minden népe, és meglátják az Emberfiát eljönni az ég felhőin nagy hatalommal és dicsőséggel." A két hatalom közötti különbség van jelölve a *nimico* és a *nemico* fogalmaiban. Az égi város és a földi város néz itt farkasszemet egymással, mely utóbbi a benne lakozó mérhetetlen sok bűn miatt változott valódi *Disszé*, pokoli várossá. Az ítélet pedig annál közelebb van, mentől jobban hasonlatos bármi is a Pokol nyomorúságára. A bűn ugyanis már az ítélet része.

5. Beszéd Ciaccóval: az első prófécia a város közeli jövőjéről

Kiderül, hogy az a város, amelyben a Ciacco által felvázolt események meg fognak történni, Firenze, sőt személyes ismeretsége is van az utazó felől (41.), akitől ő maga várná el felismerését. Mindez nem következik be a pokoli lelkek rettenetesen eltorzult vonásai miatt (vö. Aquinói Tamás, *Summa Contra Gentiles*, 5.89.5-6), de az emlékezeten nem múlna semmi, ha tárgya kicsit is megfelelné a megőrzött képnek.

Ciacco egyébként mintha nem is tudna borzalmas ábrázatáról, ahogy az utazó elé veti felismerésének kérdését. Talán a bűn, amely idáig lehúzta, még önmaga számára sem volt teljes mértékben felismerhető -- jónak gondolta önmagát, ahogy az ének végén keresett személyekről is erényük tudata őrződött meg, pedig bűnük a pokol még mélyebb bugyrába juttatta őket. Az emlékezet nincs arányban a valós helyzettel, pontosan annyira, amennyire számukra maradt rejtve a bűn férgé. Az utazó emlékezetének hiánya azonban a

szerző valós tudására épül, azokkal kapcsolatban, akiket ennyire eltérően értékelt a világ, s benne saját magukat.

Az utazó Ciaccótól kapja az első próféciát vagy jövendölést a műben. E próféciák kettős természetűek, mert egyrésztől valóban e tekintetben válik el a legteljesebben az utazó és a szerző személye, ugyanakkor kapcsolatuk mégsem tűnik el teljesen, hiszen a szerző életében már bekövetkeztek azok az események, amelyek a különféle alakok szájából elhangzanak. A szerző és az utazó szemszögéből párhuzamosan, de időben eltolva jelennek meg az események.

A próféciák megértéséhez Auerbach néhány fontos gondolata nyújthat segítséget. Dante – írja – a *Commedia*-ban "az egész történeti világot kívánta megjeleníteni... amely már Isten végső ítéletének van alávetve, és az őt megillető helyen már összegyűjtve és megítélve, de nem olyan módon, hogy az egyes alakokban, végső eszkatologikus sorsukban evilági jellegük elveszzen vagy egyáltalán csak meggyengüljön, hanem oly módon, hogy megőrzi individuális, evilági-történeti létük intenzitását, azonosítva azt örökkévaló sorsukkal." Vagyis, s ez ugyanezen tanulmányban kerül kimondásra: "a földi tettek vagy események egy teljességgel és közvetlenül isteni valóságnak a próféciái vagy 'figurái', amelyek a jövőben valósulnak majd meg" (Guglielmino-Groesser 1987: 909). Egyfajta vertikálitás jelenik meg e próféciák által, amelyek átütik a horizontális történeti idősíkot, s mélységében egyes eseményeknek vagy tetteknek az üdvösség vagy a kárhozat vonatkozásában adnak jelentőséget.

A dantei prófécia összefüggésben van azzal a figurális koncepcióval, amellyel Auerbach jellemezte az egész *Színjátékot*. Ez a figurális szemlélet nagyon is megfelel az ókori próféták beszédének, akik a valóságot nem árnyékként, hanem nagyon is reális helyként értékelték, amelyben az Isten melletti döntés megtörténik. Ahogy Buber írja, a messiás nem a mítoszból, hanem a történeti időből nő ki (Buber 1991: 187). Az időviszonyok ilyen megjelenítése egyben azt is kifejezi, ahogy az isteni szemlélet a világ eseményeire tekint. A prófécia viszonya ugyanez, csakhogy a próféta az időből tekint ki az

örökkévalóra. Az isteni szemléletben a világ eseményei már megtörténtek, de nem olyan értelemben, ahogy mi látjuk az eseményeket múlttá merevedni. Az események potenciális kimenetele számára nem tűnik el, hanem a végtelen örökkévalóság egységében létezik. Ebben az értelemben mondható a létezők világa árnyékvilágnak, hogy az örökkévaló vetületeként, a végtelen potencialitás egyetlen aktualitásaként mutatkozik meg. A szerző és az utazó viszonya is hasonló, csak hogy a szerző egy már valóban lezárt eseményhorizonton innen van, miközben a túlvilági utazó az adott színterek terében szabadon dönt a továbblépés lehetőségéről. A mű szempontjából ezek a próféciaák kezeskednek egységéért (vagyis az utazó nem ugorhat ki saját szerepéből anélkül, hogy ezt meg ne sértené). Másrészt az időbeli horizontok ezen eltérésének, vagy szándékos eltolásának van egy másik szerepe is, nevezetesen az, hogy a mű olvasóját ugyanolyan viszonyba állítsa a szöveggel, mint ahogy maga az utazó áll benne. A próféciaák és az álmok (melyekről már Arisztotelész értekezett, hogy bennük isteni üzenetek jelenhetnek meg) szerepe tehát az, hogy létrehozza a mű vertikális mélységét, s ne csak egyszerűen irodalom legyen az irodalmak között, hanem maga is egyfajta prófécia jellegével bírjon.

A próféciaának a középkorban szinte külön szakterülete volt. Mindez köszönhető Avicennának, aki a "Lélekről" szóló traktátusában kiemelten kezelte az imaginációt, amely az érzékenek túli dolgok, így az idő befogadására is alkalmassá tehet. Szent Viktor-i Hugó (XII. század) egyenesen osztályozta a próféciaakat, külön rakva a közeli és a távoli eseményekre vonatkozókat, de még azokon belül is megkülönböztette, hogy milyen fajtájú eseményekre utalnak az egyes látomások (Stow 2004:128.). A *proficio humilis* közeli és ismert eseményekre vonatkozik és ilyen Ciacco prófécija is. A pokolbéliiek csak ezzel a látással rendelkeznek. Ennél magasabb látás a *proficio anceps* (a közeli, de ismeretlen eseményekre vonatkozó; ld. Cacciaguida jóslata, *Par.* XVI-XVII), illetve az *admirabilis* (mely távoli és rejtett dolgokat tár föl; ld. Beatrice jóslata, *Purg.* XXXII; Ezékiel

látomása, stb.). Dante ismerhette Hugónak ezt a művét, mert a pokolbeliek *mala luce* és a paradicsombeliek tiszta fényű látomásaiban e kategóriák tűnnek föl előttünk.

A jövő események műbeli előrejelzése azt mutatja, hogy a mű maga is olvasható jövő események fényében: a jövő minden lehetséges kifizetése ott van a jelenben, amelyben a morális döntés megszületik. Dante saját személyén keresztül az emberi döntések morális megalapozottságának keresi a lehetőségét. Érvényes prófécia csak ezen az alapon lehetséges, hogy az ember döntését a morális helyzetre vezeti vissza. A politika autonómiáját is az a lehetőség alapozza meg, hogy az emberi élet nyitott a jövőre, egyben az ítélet felelősségével terhelt cselekszik. Az ének nagy teológiai kérdése éppen ezért az Utolsó Ítélet és a feltámadás körül forog (103-111.).

6. *Ciacco karaktere*

A személy és a karakter problémája már felvetődik az ének elején, annál a jelenetnél, amikor Dante az árnyakat, mint valós testeket írja le. Hogy ki ez az alak, mármint Ciacco, nem tudjuk, de gyaníthatóan van értelmező szerepe, ahogy egyébként minden karakter önmagában értelmezi és definiálja saját helyzetét.

Idéztük már Auerbachot, aki nagy hatású tanulmányában kifejtette, hogy a *Commedia* "teljes egészében figurális koncepció alapul". Így ennek értelmében -- ellentétben a vergiliusi mintával, ahol elvont fogalmak vannak megszemélyesítve, itt a személyesség konkretizálja az elvont, vagy általános szemléletet. Igaz, hogy Ciacco "egy idea megtestesítője" (Maisano 2011: 228), és ezért érdektelen keresni történeti valóságosságát, de Ciacco nem a torkosság szimbóluma kizárólagosan, hanem egyedi mivoltában jellemzi a torkosságot. Vergiliusnál éppen az látható, hogy egyes fogalmak lesznek megszemélyesítve, s így jelenik meg figurális alakzatban a Betegség vagy a Halál stb. Danténál az egyes személyek történeti valóságukban örökkévaló sorsukat cipelik.

A művészetben már utat tört magának ez a figurális felfogás,

például *Cimabue* vagy még inkább kiteljesedve *Giotto* festészetében, ahol az emberi figurák ábrázolásában mind nagyobb naturalizmus érvényesül, több individualitás és mélyebb dimenzió. A próféciák tekintetében ugyanez a személyesség érvényesül, ahogy haladunk előre a műben (Ruud 2008: 423). Bizonyos értelemben nem azért kárhozik el Ciaccio, mert torkos, hanem azon mód, ahogy feneketlen vágyát kielégíti. Persze a torkosság bűn, vagy inkább jellemhiba, de valódi bűnné az által teljesedik, ahogy ez Ciaccónál megtörtént. Valódi bűnét karakterében hordozza. Ezt példázza az utazó "baklövése" is néhány ismert személy kapcsán, akikről -- leendő sorsukról -- teljesen más elképzelése van, mint ahogy az a túlvilági "valóságban" ténylegesen bekövetkezett.

Ciaccio válasza ezen személyeket (Rusticucci, Aldobrandi, Lamberti) illetően az utazó számára talán meglepetést okozott (Danténak nem), hiszen a "*ben far pouser li' ingegni*"-ben egyáltalán nem ez rejlett. A kommentátorok ezt az egész helyzetet nagyon eltérően értékelik. Egyrésztől, -- s ezt egyfajta teológiai aspektusnak is nevezhetnénk -- hogy Isten ítéletei nem feltétlenül felelnek meg az emberi ítéleteknek. Ennek hangsúlyozására a *Színjátékban* több példát is láthatunk (*Par. IV, 67-69; XIII, 139-141*). "Ez azt akarja jelenteni – írja Fosca – hogy kezdi megérteni, az evilági ítélet gyakran eltér az istenitől, amely nyilvánvalóan meghaladja a világi perspektívát, s hogy egy egyén valóban csak akkor lehet 'erényes', ha a benne megnyilatkozó erények a szeretet jegyében 'kapcsolódnak' össze. Pontosítja, hogy a 'méltónak lenni' (*essere degni*) ítélete a népé, aki mindig külsőségek szerint ítél, míg a 'ben far' egyenlő a másoknak tett udvarias és dicsérő gesztusokkal, amelyek távol vannak a valódi isteni megítéléstől" (DDP). Fosca szerint ennek a megértése kulcsfontosságú, hiszen a *Commedia* egyik célja, hogy vallásos szemszögből állítsa helyre olyan fogalmaknak az értelmét, mint a "megbecsülés" vagy a "kedvesség".

Másrésztől azt hangsúlyozzák, s ez lehet egyfajta politikai-filozófiai aspektus, amely szerint itt magának a politikának a

megítéléséről van szó, amennyiben azon szűk csoportérdekek vagy bizonyos magatartások képviselőit értjük. Maisano egyfajta mentalitást lát Ciaccóban (Maisano 2011:224), mégpedig a Montaperti utáni generáció guelfizmusát, amelyet hatalmas gazdasági sikerek és mérhetetlen hedonizmus jellemeznek (1266-1300 között). Úgy gondoljuk, hogy Dante a politikának ezt a fajta megnyilvánulását, amelyet az utazó által is felidézett alakok műveltek, túlhaladottnak vagy legalábbis a humanitás magasabb szempontjából érvénytelennek tekinti, egyaránt elvetve a "szent jelvényeket" politikai emblémaként felhasználó ghibellineket és azokat a guelfeket, akik "a birodalmi sást a francia *fleur-de-lis*-el kívánják felváltani" (Simonelli 1998: 85). Ciaccio ilyen értelemben nem véletlenül indítja Firenze megnevezett és politikai életében megfordult bűnöseinek sorát.

7. Az ének elhelyezkedése a Színjáték struktúrájában

A Színjátékban a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom kapcsán számos parallel éneket olvashatunk. Ilyen például a három cantica hetedik éneke, de ilyen sorba tartoznak a Színjáték hatodik énekei is. A párhuzamot nem csak az diktálja, hogy a három hatos (666) az antikrisztus (a második, a földből született vadállat, s mint földből született, a sarat zabáló Cerberuszhoz hasonlatos) száma, aki János Jelenéseinek könyve alapján talán éppen a politika világából emelkedik fel, hiszen mások felett rendelkezik (Jel 13:14) és hatalma van (Jel 13:15) a földön. Csodajelei és megtévesztő magatartása miatt Dante számára leginkább az éppen aktuális, most is ravaszul lavírozó ("*testè piaggia*") pápával azonosítható, amely viszonyukat látva, amely az ének feltételezett megírása idején már tény, nem is lenne meglepő.

Ez a szám önmagában persze még nem ad semmilyen magyarázatot, hiszen miképpen gondolhatjuk, hogy a Paradicsom vagy a Purgatórium hatosának bármi köze is lehetne a Pokol sötétjéhez. A szám azonban nem pokoli jel, hanem éppenséggel

emberi és az emberre vonatkozóan tartalmaz burkolt üzenetet. A három hatos olvasható tehát egyfajta politikai elméletként, vagy legalábbis annak egyes, Dante által is vallott elemeként.

A *Pokol* VI. énekének tárgya a "megosztott város" sorsa ("a che verranno / li cittadini de la città partita"; 59-60.), amely szinte a polgárháború állapotába került. Egy ilyen városban az élet nemhogy lehetetlen, de leginkább a pokolhoz, a pokoli *Dis* városához hasonlatos. A város szimbolikájának egyébként fontos szerepe van az egész *Poklon* keresztül, ahogy Ferrante írja:

Dante az egész *Poklon* keresztül megmutatja, hogy amit cselekedeteinkben mint a pokoli város lakosai teszünk, azzal saját városunkat tesszük valódi pokollá. Amint belép az utolsó körbe és kéri a múzsákat, hogy segítsék őt, ahogy segítették Amphüönt Théba körülzárásában (*Pokl.*XXXII.11), amely utalás a szép beszéd révén teremtett városra, emlékeztet bennünket arra is, hogy a *Pokol* egy valódi város. Dante szintén teremtett egy ilyen várost, amelynek modellje saját Firenzéje volt, s amelynek lakói, mint a thébiaiak, önzőségük és a morális rend totális hiánya miatt pusztítják el magukat (Ferrante 1993: ch. 3).

A gyűlölködésben megroppant város élete alig vagy semmiben nem különbözik a *Pokoltól*, sőt ez maga a *Pokol* realitása.

A Purgatórium és a Paradicsom hatodik énekeiben a horizont egyre inkább kiszélesedik Dante politikai elméletének megfelelően. A Purgatóriumban Sordellóval történő beszélgetés tárgya maga a nemzet (*Regnum Italiae*), amely egykoron provinciák asszonya volt (*donna di provincie*), ma viszont csak politikai bordély (*bordello*). A nemzet magasabb politikai egységet jelent, de végső soron nem hoz megoldást a megosztott város problémájára, hiszen ugyanazok a pusztító erők (vágyak) feszítik és tépik, sőt uszítják egymásra a nemzeteket, mint városának polgárait. A nemzetek végeredményben nem többek, mint kollektív individuumok. Dante a politikai problémát a területi szuverenitás problémájaként fogja fel, s így joggal jut el annak végső megoldását jelentő birodalmi gondolatig. A *Convivio*-ban így ír:

[...] l'animo umano in terminata possessione di terra non si queti, ma sempre desidera gloria d'aquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere intra regno e regno, le quali sono tribulazioni de le cittadi, e per le cittadi de le vicinanze, e per le vicinanze, e per le vicinanze de le case, e per le case de l'uomo; così s'impedisce la felicitade.

Mínthogy az emberi lélek meghatározott földterület birtoklásával nem elégszik meg, s mindig kívánja a hódítás dicsőségét, amiként ezt tapasztalatból jól tudjuk, viszályoknak és háborúságoknak kell támadni az egyes országok között, ezek pedig gyötrelmet hoznak a városokra, környezetükre, a családra és az egyes emberre, s útjában állnak a boldogságnak (*Convivio*, IV/IV/3).

Az ember lelki alkatából következik, hogy állandóan kijebb és kijebb tolná határait, amely nem másból, mint lelkének a végtelenre való nyitottságából következik. A helytelenül felfogott nyitottság a szerzés feneketlen vágyába torkollik, ahogy a torkosság nagyon is illő kifejtése a minden mértéket nélkülöző fogyasztásnak és szerzésnek. Ezért függ össze a politikai zűrzavar a torkossággal, azaz annak bűne jellemzi a polgárháborúba, háborúba fordult népek benső lelki viszonyait. Ha jól megvizsgáljuk a fent leírt idézetben ugyanazok a kifejezések és szavak fordulnak elő, mint a 6. ének szavaiban ("*discordia*", "*si queti*").

A Paradicsom 6. éneke már a birodalmi gondolatot adja Justinianus szájába, aki elmondja Róma egész történetét és szerepét a föld politikai békéjének megteremtésében. A politikai cél a területi szuverenitások fölött álló állam megteremtése, amelyben a politika többé már nem szolgálhat alantas vágyaknak, hanem a közös cél szolgálatában, az evilági boldogság megteremtéséhez járul hozzá. A három hatos Danténál sokkal inkább azt jelenti, hogy aktuálisan a politika mennyire az ördög kezében van. A történelem azonban nem csak az ördög sikere: a politikai erőszak végeredményben mindig önmagát ítéli meg, bukása pedig minduntalan utat nyithat – ha csak egy pillanatra is – a vér történelme mögött rejtőző valódi történelemnek.

8. Kérdés a végítéletéről

Az utolsó szakaszban, miután Ciaccio végleg eldőlt, az utazó és vezetője figyelme a feltámadás kérdésére vetül (94-111.). A helyzet maga kínálja, hogy a kérdés felmerüljön, ahogy Ciaccio a többi vak közé elzuhan a sárba. A kérdés helyénvalóságát az egyes karakterek közszereplésének és magánviselkedésük különbsége is kikényszeríti, ahogy maga az ének is átmenetet képez a magánvétek és a társadalmi bűnök között.

Minden tett, ami a Pokol egy darabját realizálja, maga is pokoli, tehát ítélet alatt áll. A politikára ez pedig különösen érvényes, mert egy egész közösséget dönthet romba, a helyreállítás minden reménye nélkül. Az utazó ennek fényében teszi föl kérdését, amely a bűnösök ítéletet követő szenvedésére vonatkozik. A testi teljesség az ítélettel jár együtt, mivel éppen így válik közvetíthetővé a lélekkel szemben elkövetett bűn teljes hatása. Romolhatatlanságuk egyben szenvedésük fokozására szolgál, mivel nem inkonzisztens testek többé, hanem a büntetésre teljességükben helyre állított lények.

A gonoszok büntetése, miképpen a választottak dicsősége nagyobb lesz az ítélet után, mint előtte. Mivel a szeretet hozzáadódik a magasabb teremtményhez, hogy növelje a választottak dicsőségét, ekképpen minden, mi alávaló a teremtményben, a pokolba űzetik vissza, hogy növelje az átkozottak nyomorúságát. (Aquinói Tamás, *Summa Theologica*, III, Suppl. Q.74, a.9)

Érdeemes felfigyelni, hogy az ítéletet jelző angyali trombitaszó valódi ellentéte Cerberus fülsiketítő hangjának: az előbbi az égi kiválasztásra hív el, a másik -- a fület tépő cerberusi hang --- a sárba való örök visszahullásra. Az ítélet legfőbb motívuma és lényege az igazságosság. Isten azért ítél, mert igazságos. Az ítéletben tehát az isteni igazságosság nyilvánul meg. Az igazságosság pedig az állam kormányzásának legfőbb és nélkülözhetetlen politikai erénye. Cicero *Az állam* című munkájában így ír: "...nem csupán a feltételezés hamis, hogy jogtalanság nélkül az állam kormányozható, hanem inkább az a színtiszta igazság, hogy nem lehet kormányozni az

államot a legmagasabb mértékű igazságosság nélkül." (Cicero, De re publica 2.44.70) Ebben Dante és Cicero egyetérthettek volna, még ha az utóbbi *res publica* gondolata alapvetően el is tér Dante monarchikus felfogásától.

II. *Parafrázis*

1. Al tornar de la mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'ì due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse,

*Miután eszméletem visszanyertem,
melyet a két rokon sorsa fölötti szánalom miatt vesztettem el,
s a kínzó szomorúság engem teljesen felkavart,*

4. novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati.

*új gyötörteket és új gyötrelmeket
látok körös-körül, bármerre is lépjek,
bármerre is forduljak vagy tekintsek.*

7. Io sono al terzo cerchio, de la piova
eterna, maladetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l'è nova.

*A harmadik körben vagyok.
Itt örök, elátkozott, hideg és súlyos eső hull:
Anyagában és formájában mindig ugyanúgy.*

10. Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve.

*Súlyos jégdarabok, piszkos víz és hó
hull alá a sötét légből,
s rohasztja a földet, amely ezt befogadja.*

13. Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.

*Cerberusz, e vad, kegyetlen és szörnyeteg állat,
három torkából kutyamód üvölt
az emberekre, akik itt merültek el.*

16. Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra.

*Vörösen izzó szemei vannak, szakállá sötét és mocskos,
bendője hatalmas és mancsai karmosak:
azzal tépi, nyúzza és karmolja a lelkeket,*

19. Urlar li fa la pioggia come cani;
de l'un de' lati fanno a l'altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani.

*akik az esőtől, mint a kutyák nyüszítettek,
egyik oldalukról a másikra forogva vonaglottak,
hogy védelemre leljenek ezek az istentelen nyomorultak.*

22. Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo.

*Amikor a Cerberusz, a nagy féreg, észrevett minket,
kitátotta szájait félelmetes agyarait mutatva.
S egy tagja sem volt, mi ne reszketett volna.*

25. E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro a le bramose canne.

*Vezetőm ekkor kinyújtotta karját,
belemarkolt a földbe, majd teli markából a földet*

beledobta az állat éhes és tátongó pofájába.

28. Qual è quel cane ch'abbaiando agogna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
ché solo a divorarlo intende e pugna,

*Mint a kutya, amely csaholva vonaglik
és megnyugszik rögvest, ahogy az ételt rágja,
mert már csak az emésztés érdekli és fárasztja.*

31. cotai si fecer quelle facce lorde
de lo demonio Cerbero, che 'ntrona
l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde.

*Így tettek a démon Cerberusz mocsoktól éktelen
pofái, üvöltve a lelkek fölött úgy,
hogy maguk kívánnának süketek lenni.*

34. Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sopra lor vanità che par persona.

*Haladtunk tovább a súlyos zuhatag verte
árnyakon át, talpunkkal nehezedeve rájuk,
mintha csak valós testek volnának.*

37. Elle giacean per terra tutte quante,
fuor d'una ch'a seder si levò, ratto
ch'ella ci vide passarsi davante.

*Mindhányan a földön feküdtek,
egyét kivéve, aki fölült, mihelyst
megpillantott bennünket előtte elhaladni.*

40. «O tu che se' per questo 'nferno tratto»,
mi disse, «riconoscimi, se sai:
tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto».

*"Ó te, kit ezen a poklon át vezetnek"
mondta, "ismerj fel, ha tudsz:
előbb születted, mint ahogy meghaltam volna."*

43. E io a lui: «L'angoscia che tu hai
forse ti tira fuor de la mia mente,
sì che non par ch'í ti vedessi mai.

*S én hozzá: "Szenvedésed
talán felidéz emlékezetemből,
de úgy tűnik, hogy soha nem láttalak.*

46. Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente
loco se' messo e hai sì fatta pena,
che, s'altra è maggio, nulla è sì spiacente».

*Te mondd meg, hogy ki vagy,
aki ilyen szörnyű helyzetbe kerültél,
melynél ha van is súlyosabb, undorítóbb aligha."*

49. Ed elli a me: «La tua città, ch'è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la vita serena.

*S ő így felelt: "Városod olyan tele van
irigységgel, hogy már-már kibomlik a zsák;
az ragadott magával engem ott a derűs életben.*

52. Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa de la gola,
come tu vedi, a la pioggia mi fiacco.

*Polgártársaid Ciaccónak hívtak:
a falánkság vétké miatt,
mint látod, ver az eső engem.*

55. E io anima trista non son sola,

ché tutte queste a simil pena stanno
per simil colpa». E più non fé parola.

*S szomorú lelkem nincs egyedül,
mert itt mindezek hasonló büntetésük hasonló
vétekért szenvedik." S több szót nem szólt.*

58. Io li rispuosi: «Ciacco, il tuo affanno
mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita;
ma dimmi, se tu sai, a che verranno

*Én így feleltem: "Ciacco, szenvedésed
olyannyira nyomaszt, hogy már-már könnyezni készlet.
De mondd - ha tudod - mire jutnak majd*

61. li cittadin de la città partita;
s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione
per che l'ha tanta discordia assalita».

*a megosztott város polgárai;
s ha van közöttük igaz ember, mi az oka annak,
hogy ekkora viszály támadt közöttük?"*

64. E quelli a me: «Dopo lunga tencione
verranno al sangue, e la parte selvaggia
cacerà l'altra con molta offensione.

*S ő hozzám: "Hosszú feszültség után
vér fog folyni és a vidék pártja
elúzi majd a másikat sok sérelmet okozva.*

67. Poi appresso convien che questa caggia
infra tre soli, e che l'altra sormonti
con la forza di tal che testé piaggia.

*De nem futja be három körét a Nap,
hogy ez megtörténjen és a másik felülkerekedik,
annak erejével, aki most a part mentén lavíroz.*

70. Alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo l'altra sotto gravi pesi,
come che di ciò pianga o che n'aonti.

*Hosszú ideig magasan hordják majd a fejük,
nehéz terhek alatt görnyesztve a másikat,
melyet hol siratnak, hol átkoznak majd.*

73. Giusti son due, e non vi sono intesi;
superbia, invidia e avarizia sono
le tre faville c'hanno i cuori accesi».

*Igazak ketten vannak, de nem figyel rájuk senki:
gőg, irigység és fűszénység a három szikra,
mely lángra gyújtotta a szíveket."*

76. Qui puose fine al lagrimabil suono.
E io a lui: «Ancor vo' che mi 'nsegni,
e che di più parlar mi facci dono.

Itt ért véget a siránkozó hang.

*S én ezt mondtam neki: "Szeretném, ha még további
útmutatással szolgálnál és többet szólnál javamra.*

79. Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni,
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca
e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni,

*Farinata és Tegghiaio, s ki még kiválóbb,
Jacopo Rusticucci, Arrigo, Mosca
és mások, akik jóra használták eszüket,*

82. dimmi ove sono e fa ch'io li conosca;
ché gran disio mi stringe di sapere
se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca».

*mondj, hol vannak és hogyan ismerem meg őket,
mert nagy a vágyam, hogy megtudjam,*

vajon az ég édesíti vagy a pokol keseríti-e őket."

85. E quelli: «Ei son tra l'anime più nere:
diverse colpe giù li grava al fondo:
se tanto scendi, là i potrai vedere.

*S ő így felelt: "A legsötétebb lelkek között vannak;
sokféle bűn nyomja őket a mélybe:
ha leérsz annyira, ott megláthatod mindet.*

88. Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:
più non ti dico e più non ti rispondo».

*De ha újra a drága világban leszel,
arra kérek, hogy mások előtt emlékezz meg rólam:
többet nem mondok és nem is felek."*

91. Li diritti occhi torse allora in biechi;
guardommi un poco, e poi chinò la testa:
cadde con essa a par de li altri ciechi.

*Szemeit akkor sandán összehúzta,
egy ideig még nézett, majd fejét lehajtotta:
úgy zuhant el a többi világtalanhoz hasonlóan.*

94. E 'l duca disse a me: «Più non si desta
di qua dal suon de l'angelica tromba,
quando verrà la nimica podesta:

*Vezetóm ekkor így szólt felém: "Többé nem is kel föl innen,
csak az angyali trombitaszóra,
mikor eljön majd az igaz hatalom, a bűn ellensége:*

97. ciascun rivederà la trista tomba,
ripiglierà sua carne e sua figura,
udirà quel ch'in eterno rimbomba».

*akkor majd mind meglátja a szomorú sírt,
önnön alakját és testét felölti,
s hallja majd, mi öröktől fogva morajlik.”*

100. Sì trapassammo per sozza mistura
de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti,
toccando un poco la vita futura;
*Így haladtunk át, lassú léptekkel,
az árnyak és az eső bűzhödét egyvelegén,
érintve csöppet a jövőendő élet kérdését;*

103. per ch'io dissì: «Maestro, esti tormenti
crescerann'ei dopo la gran sentenza,
o fier minori, o saran sì cocenti?».
*mire én azt kérdeztem: "Mester, e kínok
vajon növekedni fognak a végítéletet követően,
vagy kisebbednek, esetleg ugyanilyenek maradnak majd?"*

106. Ed elli a me: «Ritorna a tua scienza,
che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.
*Ő így felelt: "Tudományodra gondolj,
mely azt mondja, hogy minél tökéletesebb egy dolog,
annál inkább érzi a jót, s ekképpen a fájdalmat.*

109. Tutto che questa gente maladetta
in vera perfezion già mai non vada,
di là più che di qua essere aspetta».
*Jóllehet ez az átkozott népség
igazi tökéletességre már nem jut,
mégis tökéletesebb léttel bírhat, mint annak előtte.”*

112. Noi aggirammo a tondo quella strada,

parlando più assai ch'í non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
*S fordultunk, követtük az útnak hajlatát,
beszélve sok féleről, mit nem mondok most el;
s eljutottunk oda, hol a következő körbe lejt:*

115. quivi trovammo Pluto, il gran nemico.
ott találtuk Plutoszt, a nagy ellenséget.

III. Kommentár

2. A két rokon Francesca da Rimini és Paolo Malatesta, akiket az előző, az V. énekben láttunk.

4-9. Ebbe a körbe vannak zárva a torkosok, akik nem tudtak parancsolni étel és ital iránti vágyuknak. Fallani írja: "A *contrapasso* törvénye szerint, akik az élet céljává minden mértéket nélkülözve az ivást és az evést tették, azok az érzékek örömétől vonzva, most megalázva a földön fekszenek, a sáros föld és a mocskos, hideg esővíz szennyében fetrengve, egy sötét atmoszférától övezve." Magában az énekben is kifejezésre jut a túlvilági igazságszolgáltatás elve: "*a simil pena stanno per simil colpa*" (6.56-57).

10. Cerberusz (Tricerberusz) a mitológia háromfejű szörnye, aki Dante poklába került sajátos morális átértelmezésben (Ovidius, *Metamorphoses* IV, 448; Vergilius, *Aeneas*, VI.417-418.). Ábrázolása meglehetősen egységes, s megjelenik már az etruszk művészetben is. Egy sír díszítéseként megtalálták Cerveteriben is. A három nyaktól egyedül Hésziodosz tért el; valamilyen ok folytán ő 50 fejet tulajdonított neki. Ábrázolásában megjelennek még kígyók is, vagy galléreként vagy sörényében. Vergilius több helyen megemlíti műveiben, de elég szűkszavúan nyilatkozik róla (*Aen.* VI.417; *Geo.* IV.483). Ovidius a *Metamorphoses* VII. énekében (VII.411) tárgyalja a legrészletesebben. A mitológia szerint Tifeusz és Echidna gyermeke volt, akit végül Herkules ölt meg. Az ókorban az alvilág kapujának őre ("limina servante Ditis" - írja Boccaccio a *Genealogia deorum*ban,

I.14.2.). "Hivatása, hogy bebocsássa a belépni vágyakozókat és megtiltsa a kijutást azoknak, akik egyszer ide már bekerültek. Felfedhető az a három ok is, amely rágja, tépi a becsapottak lelkületét e szörny révén, nevezetesen a szolgálalkú követők halálos hízelkedése, a boldogságról való hamis vélekedés és a dicsőség üres csillogása: ezek folyamatosan új csapdákba ejtik a tudatlanokat, s átkozott jajszavukat erősíti, melynek elültét, ha már egyszer fülükbe jutott, megakadályozza." (I.14.10.) Ezért is a Cerberusz fő jellemvonása fülsiketítő ordítása.

14. Hasonló kutyaugatást hallat Hecuba is rettentő fájdalmában, aki "fiát, Polydórost látta meg / a tengerparton elterülve holtan, / eszét veszette, s mint egy kutya (*latrò sì come cane*), / kínjában már csak ugatni tudott. Pok.30.19-22.

16. A vörös, izzó szem a középkori demonológiában az ördög jegye, amely a fékezhetetlen vágyat fejezi ki. Ezt láttuk Kharónnál is. Cerberusznak emberi és állati jellemzői vannak együttesen (szakáll, karmos mancs). A tépés és a rágás az elpazarolt élet fölötti lelkiismeret furdalásként is felfogható egyes kommentárok szerint.

19. A lelkek állatmód vonyítanak, ami mutatja emberlétük elsüllyedését. Hiába próbálnak az eső elől védelmet találni, nem sikerül. Hánykolódnak és forognak, mint a lázbeteg. Sisson úgy értelmezi ezt a sort, hogy kifacsart helyzetük az imádkozó helyzet egyfajta profán képe. Ez nem idegen a szövegtől, de a "profani" inkább az itt lévő kárhozottak jelzőjeként érthető, amely azt fejezi ki, hogy emberlétük isteni adományát elpazarolták.

22. Lucifert is így nevezi: *vermo reo* ("bűnös féreg"; Pok.34.108).

24. Az állat a dühtől reszket és izeg-mozog. Egyesek szerint a támadó szándék jelenik meg benne, mások szerint a fékezhetetlen vágy. Kutyaánál gyakran megfigyelhető az izgatottságnak ez a foka, ahogy teste minden részében reszket. Babits teljesen félrefordította ezt a sort, amelyet az utazóra és nem a Cerberusra vonatkoztatott.

36. A "*lor vanità che par persona*" igen fontos helyet foglal el a kommentálandó sorok között, egyúttal két magyarázat is köthető

hozzá. Az egyik magából az ének tartalmából következik, amely szerint a testiség az itteni bűn közvetlen kifejeződése, tehát a falánkság miatt a lélek kötődik a testhez, ezért a halál után testies tulajdonságokat őriz meg, illetve kénytelen megtartani. A másik magyarázat ennél általánosabb (a test, a lélek és a szenvedés együttesére vonatkozik) hiszen itt találkozunk először azzal a kérdéssel, amely a túlvilági "test" állapotára enged következtetni. A középkori elképzelés szerint a halál után a lélek vegetatív és szenzitív képessége a test-lélek egység informatív erejében (*virtú informativa*) fennmarad (valahogy úgy, ahogy az amputált testrész érzete is sokáig megmarad). Ebben az informatív erőben, vagy erőterben, amelyet az intellektuális lélek vetít ki, a korábbi testre vonatkozóan egy "légies" test (ún. asztrálest) alakul ki (mint a hologram), amely helyet ad a test érzéki és vegetatív képességeinek, lehetővé téve az öröm és a fájdalom érzékelését (kifejtve részletesen: Purg. XXV. ének). Persze még azt sem tudjuk, hogy honnan van a test egészére vonatkozó érzékelés jóval azt követően, hogy ez a test már nem teljes. A materialista filozófia ezt az idegműködés maradványaként magyarázza, de ez nem magyarázza, hogy honnan erednek az idegi információk az egész testre vonatkozóan. Aquinói Tamás szerint a formatív erény az intellektus önállóságából következik, s ilyennel nem rendelkezhetne, ha nem volna független a testtől (*Summa Contra Gentiles* 66.1-6.). Tehát az intellektuális lélek alkotja újra a testet abból az információból, amit annak formájaként megőrzött. S "minél magasabb a forma, annál több anyagot halad meg a létében." (SCG, 68.7).

38. Ez a lélek Ciacco, amely név egyik jelentése az, hogy "disznó". Más kérdés, hogy ilyen értelmű használatára Dantét megelőzően nincs nyelvi emlék. Jelenti a Jacopo és a Giacomo becézett alakjait is. Találgatások vannak a név mögött rejlő valós személyről (talán egy korábban élt firenzei költő, *Ciacco dell'Anguillara*), de minden kétséget kizáróan nem sikerült felfedezni, hogy kit is rejt a név. Nem tudjuk, hogy Dante melyik értelemben használja a nevet, de az bizonyos,

hogy kiemelten kezeli. Boccaccio úgy tűnik, hogy két novellájában is felhasználta az alakot, akit egy kapzsi (*ghiottissimo*), de máskülönb kellemes modorú, anekdotázó embernek ír le. Az *Esposizioniban* (VI.25) korában is ismert falánk embernek írja le, aki "era costumato uomo, secondo la sua condizione, ed eloquente e affabile e di buon sentimento; per le quali cose era assai volentieri da qualunque uomo ricevuto." (*nagyon udvarias ember volt a maga módján, ékesszóló, barátságos és jó érzésű, mely tulajdonságok miatt mindenki szívesen fogadta.*) Jacopo di Dante szerint a név alatt magát Firenzét kell érteni. Boccaccio egyébként megemlíti ezt a bizonyos Ciaccót a *Dekameron* 9. nap 8. novellájában is, aki kellemes modorú, de rettenetesen falánk és mohó ember volt. Mindenesetre a név jelentése magyarázza e bűn sajátos jellegét, valamint mindazok túlvilági sorsa, akik jó tettekre használták eszüket -- az általános vélekedés szerint -- mégis a Pokol mélyebb köreibe hullottak.

43. Minden túlvilági szenvedés egy jellemző cselekedethez kötődik, amelyet még itt a földön tett. Dante ezért mondja e szavakat. A felismerést nehezíti Ciacco eltorzult arca is. A kárhozottak testével kapcsolatban írja Aquinói Tamás: "Testük sűrű lesz és sötét színű, mint ahogy lelkük is idegenné válik az isteni tudás fénye számára." (*Summa Contra Gentiles*, 5.89.6)

49-78. Firenze fontos történeti eseményeit érinti Ciacco beszéde. A hosszabb ideig tartó politikai egyensúly a városban 1299 és 1300 körül bomlik meg, amikor Bonifác pápa egyre nyíltabban avatkozik be Firenze belügyeibe. A campaldinói győzelem (1289) követően a fehér guelfek irányítják a várost (ez a vidéki párt, a "parte selvaggia" akiket Vieri dei Cerchi, egy vidéki nemes vezetett). Dante is e párthoz csatlakozik majd, többek között a Giano della Bella-féle reformok ellenzése okán, amely kizárta a nemességet a politikai jogok gyakorlásából, ami Danténak komoly egzisztenciális problémát jelenthetett. A tavasz ünnepén, 1300. május 1-jén a fekete guelfek (élükön Corso dei Donatival) véres összecsapásokat provokálnak ki a városban, amelyet levernek és számos ellenzékit

számúznak a városból, köztük a költő barátját, Guido Cavalcantit is, aki nem sokkal később a száműzetésben kapott maláriában meghal. Dante maga is megszavazza ezt a döntést, aki városi prior ebben az időszakban 1300. június 15. és augusztus 15. között. A mű utazója természetesen nem tud bizonyos eseményekről, amelyek a szerző életében már bekövetkeztek: így arról a politikai felfordulásról sem, amely 1300. májusának kalendáján veszi kezdetét, amikor a fekete guelfek lázadása véres összecsapásokba torkollik Firenzében. Nem telik el az év, amikor fordul a helyzet és VIII. Bonifác hathatós közreműködésével 1300. november 1-jén, elvileg a rendfenntartás és a békéltetés szándékával, Valois Károly francia csapatai bevonulnak a városba. Azonban a béketeremtés hazug jelszava alatt, a pápai kúria számára egyértelműen szimpatikusabb fekete guelfek kerülnek hatalomra, akik aztán végre is hajtják a teljes politikai fordulatot, és 1302 elején (1302. január 27.) számúzik a legfőbb fehér vezetőket, köztük magát Dantét is. 1302 októberéig tartanak az üldözések és az ítéletek, amelyek immár a fehéreket érintik. Dantéra 1302. január 27-én mondják ki az ítéletet, majd megerősítik március 10-én. Ciaccio beszéde ezekre az eseményekre utal, amely beszéd az egész ének centrumában foglal helyet. Sokan -- köztük maga Boccaccio is -- ezekből az előrejelzésekből arra következtetett, hogy ez az ének még a száműzetést megelőzően, Dante firenzei tartózkodásának idején született (Nicola Fosca például 1302. januárját jelöli meg, persze kérdőjellel). Simonelli elveti ezt a feltételezést, pontosan azon az alapon, hogy már magában az énekben a száműzetésre utaló nyomokat lelhetünk föl (v. 70-72). Sok kritikus szerint ebben a ciaccói beszédben az látszik, hogy még Dante számára sem teljesen világos a feketék későbbi politikájának alakulása, ami esetleg igazolná Boccaccio azon állítását, hogy az első hét ének még a száműzetés előtt íródott.

72. Ez talán a száműzöttek politikai magatartására utal: egyesek a siránkozásba fulladtak, hogy így elvesztették a politikai hatalmat, míg mások a visszatérésen gondolkodtak, s ezek közé tartozott maga

Dante is. Simonelli is ezen az alapon zárja ki az éneknek még a száműzetést megelőző születését. Dante 1302. június 8-án Mugellóban részt vett egy tanácskozáson, amelynek az volt a célja, hogy előkészítsen egy támadást Firenze ellen, amelyet Farinata degli Uberti fia vezetett. A második mugellói csata azonban teljes vereséget hozott a fehér guelfek számára.

73. Hogy ki ez a két "igaz" ember, nem tudjuk. Egyesek gondoltak már Dantéra, Dino Compagnira és Guido Cavalcantira is. A korai értelmezők közül többen absztrakt entitásokat vélnek ebben felfedezni. Jacopo della Lana az *igazságot* és az *értelmet*, míg Pietro Alighieri szerint ez *jus naturale* és a *ius gentium* talányos kifejezése. A két igazra vonatkozó bibliai utalás János Jelenések könyve 11. fejezetében található. Egy másik lehetséges megoldás révén a két igaz kapcsolatba hozható a firenzei politikával is. Charles Dinsmore írja: "The priors were limited in action by a council of one hundred good men of the people without whose deliberation no great thing could be done." /A priorok tevékenységét a száz jó emberből álló néptanács korlátozta, melynek jóváhagyása nélkül semmilyen komoly dolgot nem lehetett tenni./ (Charles Dinsmore, *Life of Dante Alighieri*, Houghton Mifflin, Boston, 1919, 40.) Elképzelhető, hogy Dante tudatosan utal a Jelenések könyvének két igaz emberére a néptanács száz "jó" emberével szemben. Mindez azt jelenti, hogy maga a politika válik a próféciában megjelöltek előidézőjévé.

77-78. Már ez a kérdés is meglepő a pokolban. Úgy tűnik, hogy Ciaccio valamiképpen fontos Dante számára. "Hogy miféle érdemei lehetnek, azt nem tudjuk" - írja Maria Picchio Simonelli. "Úgy tűnik azonban, hogy Dante nagyon is tudatában van azoknak." (Simonelli 1998:90)

79-81. Farinata degli Uberti (1211-1264), az egyik legősibb firenzei nemesi család sarja, a ghibellin párt vezére volt, aki jelentős szerepet játszott a montaperti csatában, a guelfek legyőzésében. A ghibellin uralom 1267-ig tartott Firenzében, és Farinatának köszönhető, hogy megakadályozta Firenze teljes lerombolását, amit a szövetségesei

követeltek tőle. A ferences vezetésű inkvizíció 1283-ban azonban bizonyítékokat talált ellene, mely szerint tagadta a halál utáni élet lehetőségét. Ennek az egész ügynek a háttere nagyon bizonytalan és sokkal valószínűbb, hogy politikai ellenfelei mártották be eretnekség vádját szórva a fejére. Mindenesetre az ő és felesége holttestét is exhumálták, majd máglyán elégették.

Jacopo Rusticucci és Tegghiaio Aldobrandi a legismertebb firenzei guelf katonai vezetők közé tartoztak, akik később politikai szerepet vállaltak. Egy 1237-es dokumentum említi őket együtt, mint a város politikai vezetőit (Ruud 2008:511). Az ismertebbek közé tartozik még Mosca dei Lamberti (megh. 1242), akit majd a politikai megosztottságot létrehozók között találunk. Állítólag az ő javaslatára történt meg Buondelmonte meggyilkolása, ami Firenzében a politikai ellentétek kiéleződéséhez és szakadáshoz vezetett a guelfek és a ghibellinek között. Ezen vázlatos életrajzokból annyi mindenesetre felfedezhető, hogy koruk ismert személyiségei voltak, akik valamilyen fontos társadalmi szerepet vittek és e szerepükben megalapozták egyfajta hírnevüket. Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy valamennyien politikusok voltak. Farinata degli Uberti egyébként a 6. körben van, az eretnekek között (Pok.10.22.). Aldobrandi degli Adimari (Tegghiaio) a 7. körben a szodomiták (homoszexuálisok, leszbikusok) között van (Pok.16.41.). Jacopo Rusticucci ugyanott (Pok.16.44.). Arrigo dei Giandonatiról - igaz csak Boccaccio azonosította e néven - nem tudjuk hol van, mert többször nem fordul elő a *Commediában*. Mások szerint Arrigo Fifaniról van szó, aki Buondelmonte gyilkosa volt. Mosca del Lambertit a 8. kör 9. bugyrában a felforgatók között találjuk (Pok.28.103.). Olyannak tűnik, mintha az utazó nem tudna vétkeikről. Lehet, hogy voltak polgári erényeik és erről ismerték őket, de egzisztenciális vétkeik nagyobb súllyal estek latba.

93. Vakok (*ciechi*), mert hiányzik a szellemi érzék, csak pillanatnyi vágyainak betöltése hajtja. Tehát intellektuálisan vakok.

103-105. Aquinói Tamás írja: "Az elátkozottak testének szintügy

arányosnak kell lennie lelkületükkel. Természetesen az átkozottak lelkének is alapvetően jó természete van, lévén, hogy Isten teremtette, de akaratok rendezetlen és emiatt az elvétí valódi célját. Ekképpen testük, annak természetét illetően, a maga teljességében lesz helyreállítva, mivel – ezt bárki beláthatja – legtökéletesebb életidejükben fognak feltámadni, mindenféle testi hiányosság, megromlás vagy sérülés nélkül, mely a természet gyengesége vagy hibája folytán keletkezett volna. Ezért mondja az apostol: 'A holtak romolhatatlan testben fognak feltámadni' (1Kor 15,52)." (Summa Contra Gentiles, 5.89) A magyarázat eredeti forrása Arisztotelész Nikomakhoszi etikájában (X.4) található, amely a természetes célt a tökéletességben tételezi.

104. Az Utolsó Ítéletkor a sírok megnyílnak és a bennük eltemetettek újra alakot öltenek, hogy a végső ítéletre menjenek, mely ítélet a világ teremtésétől fogva el volt döntve. A "nimica podestà" Krisztusra vonatkozik, aki ítél a világ fölött.

106. A "tudomány" alatt az arisztotelészi filozófiáról van szó. Maisano Nagy Albert *Ethica*-ját és Pietrus Lombardus *Sententiae*-ját említi meg ezzel kapcsolatban (Maisano 2011:226), de ők is Arisztotelészen alapulnak. A feltámadt test tökéletességének kérdését Aquinói Tamás a *De Animához* írott kommentárjában fejti ki hasonló módon. (*Aristotelis librum De Anima commentarium*, XIV.1.) Hasonlóképpen tematizálta a kérdést a *Summa Theologicában* (Appendix, q70-75) és a *Summa Contra Gentilesben*.

115. Plutosz: Iaszón és Démétér fia, a gazdagság, a fényűzés istene. Az alvilággal (Pluto – Plutosz) a Démétér és Perszephoné istennők későbbi keveredése révén került kapcsolatba. Dante e név alatt egyesíti valamennyi mitikus alakzatot. (Fallani-Zennaro 2010: 69) Az egész ének két mitológiai alak (Cerberusz és Plutosz) keretébe van foglalva. A mindenek fölötti szerzés vágya és a gazdagság, mint ennek alapja és célja. Plutosz alakja egyesíti önmagában az evilági élet pénzre visszavezethető megromlásának minden formáját.

Bibliográfia

- Auerbach Auerbach, Erich, *La concezione figurale*, in Guglielmino-Groesser, *Il sistema letterario*, Principato, Milano, 1987.
- Benvenuto da Imola Benvenuto da Imola, *Commento latino sulla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Galeati, Imola, 1855.
- Brett Brett, Annabell S., *Political Philosophy in the Middle Age*, in *The Cambridge Companion to Medieval Philosophy* (ed. by A.S. McGrade), C.U.P., Cambridge, 2003.
- Buber Buber, Martin, *A próféták hite*, Atlantisz, Budapest, 1998.
- Debenedetti Stow Debenedetti Stow, Sandra, *Dante e la mistica ebraica*, La Giuntina, Roma, 2004.
- Dinsmore Dinsmore, Charles, *Life of Dante Alighieri*, Mifflin, New Jersey, 1919.
- Ferrante Ferrante, Joan, *The Political Vision of Divine Comedy*, Princeton U.P., Princeton–New Jersey, 1993.
- Györkössy Györkössy Lajos, *Latin-magyar szótár*, Akadémia, Bp., 1970.
- Kleinhenz Kleinhenz, C., *Infernal guardians revisited: 'Cerbero, il gran vermo' (Inf. VI, 22)*, in *Dante Studies* 93 (1975), 185-199.
- Maisano Maisano, Riccardo, *Il canto VI dell'Inferno in Lectura Dantis 2002-2009, omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, (a c. di A. Cerbo), Un. degli Studi di Napoli „l'Orientale”, Tomo I, Napoli, 2011.
- Mallory Mallory J.–Adams, D., *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*, O.U.P., Oxford, 2006.
- Mazzoni Mazzoni, Francesco, *Inferno: I-III: Saggio di un nuovo commento*, Sansoni, 1967; IV: *Studi Danteschi*, 1965; V: Bonacci, 1977; VI: Le Monnier, 1967; XI: Loffredo, 1985.
http://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id=19680
- Mazzotta Mazzotta, Giuseppe, *Reading Dante* (Open Yale Courses in Fall 2008):
<http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/ital-310>

- Ruud Ruud, Jay, *The Critical Companion to Dante. A literary reference to his Life and Work*, Infobase, New York, 2008.
- Simonelli Simonelli, Maria Picchio, *Canto VI: Florence, Ciaccio, and the Gluttons*, in *Lectura Dantis: Inferno* (ed. by A. Mandelbaum, A. Oldcorn, Ch. Ross), C.U.P., London, 1998.
- DDP *Dartmouth Dante Project* (ed. by N. Fosca and R. Hollander), 2003: http://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id=20035

TIHAMÉR TÓTH

Il canto VI dell'*Inferno*

– Riassunto –

Leggendo linearmente la *Divina Commedia* il sesto canto dell'*Inferno* è il primo in cui si presentano le vicende politiche della città natale di Dante Alighieri. Il tema politico è assunto in connessione alla vita inconsistente, cioè alla golosità che è una colpa tale che, sorpassando i semplici vizi privati, colpisce la comunità e l'ordine della comunità, il *civitas*. L'autore esamina come si dissolve l'unità dell'operazione morale e la politica della città-stato, e – in connessione a ciò – analizza la giustizia divina. La *misura* è un attributo dell'intelletto che nella politica si potrebbe associare con la *giustizia*. Senza la giustizia lo stato non è governabile e diventa un terreno sanguinoso della guerra civile. La città o lo stato in discordia è piuttosto simile alla città infernale di Dite che a una città di pace e di prosperità. In questo canto l'*Inferno* è molto realistico (con riferimento alla politica terrena), tenendo presente che l'*Inferno* ha già subito il giudizio di Dio. In questo modo si presenta anche la questione del giudizio universale e della resurrezione, come risultati *sub specie aeternitatis* dell'ingiustizia e dell'iniquità.

Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár¹**I. Interpretáció****1. Az ének fő témái – általános áttekintés**

A színhely Dis városa, a Pokol hatodik körében, ahol tűz-sírban bűnhődnek a lélek halhatatlanságát tagadó *eretnek* lelkek. Jelen (és az V.) ének kapcsán Niccolò Tommaseo az 1837-es *Színjáték*-kommentárjában teljes joggal a pokoli elbizakodottság és a mennyei mindenhatóság közti küzdelem megjelenítésének jelentőségét emelte ki, de – mint Giuseppe Giacalone rámutat – itt különösen nagy hangsúlyt kap az *allegorizmus* is, mindenekelőtt a számos inadekvát interpretációt ihlető alábbi sorokban: „Ó, ti, kik éltek józan értelemben, /lessétek, mily tan látható keresztül, /elfátyolozva különös rimemben” (*Pokol IX*, 61-63, jelen tanulmányban és a kommentárban az idézőjeles magyar citátumok esetében – a további *Színjáték*-idézetekben is – Babits Mihály fordításában). Az ezoterikus értelmezők többsége Dante allegorizmusát arra *használta* (hisz eljárásukat tudományos interpretációnak aligha lehet nevezni), hogy a költő állítólagos templomos ill. rózsakeresztes kötődését tárja fel: megközelítésük inadekvátságát számos szerző kimutatta (ld. Pozzato 1989, Kelemen 1996, Nagy 2010). Mint Emilio Pasquini kiemeli, a *versi strani* szóösszetételben a „strano” jelentése (a *Convivio* allegória-meghatározásával összhangban: „veritade ascosa sotto bella menzogna”, vagyis [Szabó Mihály fordításában] „szép hazugságba öltöztetett igazság”, in Alighieri 1965: 185) mindenekelőtt „titokzatos”, „allegorikus”, „a normától eltérő”, „a megszokottól különböző”, „egyedi módon meghatározatlan” [„di rara, unica vaghezza”] (vö. Pasquini 1984: 455).

Különös, hogy az allegorizmus jelen énekben kiemelt

¹ Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Köszönetem fejezem ki Sallay Gézának, Kelemen Jánosnak, Hoffmann Bélának és Mátyus Norbertnek nagylelkű segítségükért.

jelentőségét (mint a költői hangvétel nélkülözhetetlen előfeltételét) Francesco De Sanctis és Benedetto Croce sem tudta megfelelően értékelni. Karl Vossler meglátta a VIII-IX. énekbe foglalt négy felvonású szakrális drámát [dramma sacro] (az első két felvonásban [VIII. ének vége, IX. ének eleje] az ember szellemi ereje elégtelenségének, a harmadikban a pokoli fenyegetettségnek, a negyedikben az ég válaszána lehetünk tanúi, az utazók félelmének, várankozásának, reményének és elveszettségének átélésével), de ő sem volt képes megérteni a költészetet meghatározó allegória funkcióját. Erich Auerbach és Charles S. Singleton tudták először részleteiben feltárni, hogy jelen énekben nem a *Convivio*-ban tárgyalt költői, hanem (az antik történelem, kultúra és mitológia keresztény kulcsban való újraértelmezésével) a – vallási és figurális alapú – *teológiai allegóriát* érvényesíti Dante: a Fúriák jelentése feltehetően *lelküismeretfurdalás* (más megközelítésben ők az erőszak és a harag szimbólumai; vö. Alighieri 2005: 82, 45.j.), Medúza valószínűleg az üdvözülés lehetetlenségéből fakadó *kétségbeesést*, valamint – további aspektusban – a kapzsiságot jelenti, a démonok ellenállásán azon kísértéseket kell érteni, melyek megingatják Alighieri Vergiliusba és Istenbe vetett hitét. Itt már nem a narratív-költői szövegre helyezett allegorikus fátyolról, hanem a szöveg drámai-apokaliptikus olvasatáról van szó (vö. Giacalone 2005: 213-214). Az allegória itt tehát semmiképp sem „idegen struktúra” („struttura allostria”), hanem figurális nyelv, mely immanens része a megjelenítésnek: a *különös rímekben (versi strani)* feltárulkozó doktrína megismerését „józan értelemmel” („intelletto sano”-val) rendelkező, a tévedést kiküszöbölni képes, hívő lelkületű olvasóknak ajánlja Dante, akik képesek azon doktrínában a jónak a rossz feletti győzelmét megérteni (vö. Giacalone 2005: 214).

Attilio Momigliano, Luigi Pietrobono, Natalino Sapegno és mások jogosan hangsúlyozták a IX. és az I. ének közti analógiákat, mégpedig a démonok ill. a három vadállat általi *akadályoztatás* tekintetében, ahol egyaránt a zarándok lelkét sértő önnön félelme és

gyávasága kerül előtérbe, de – mint már volt rá utalás – jelen énekben az említett akadályoztatás sokkal kiélezettebb drámai feszültség keretei közt van bemutatva (mint az elsőben), miáltal az allegorikus elemek szinte azonosulnak a két költő pszichológiai és morális reakcióival, s így a korábbi énekekhez képest jobban ki van domborítva zarándok és mester *emberi* jellege. Az énekben alkalmazott markánsan *realista* nyelvezet is a kísértésekből fakadó kételyt, szorongást, morális elbizonytalanodást hivatott megjeleníteni (vö. Giacalone 2005: 214-215).

Mindent összevéve, az idézett 61-63. sor – a *Színjáték* egészére vonatkozólag – nem önmagában az allegória megfejtésének jelentőségét, hanem a *vallási tanítás megértésének* szükségességét emeli ki az üdvözülést kereső Dante-zarándok ill. a mindenkori olvasó részéről.

2. Kulcs-motívumok és kulcs-szereplők elemzése: Dis; eretnokség; Fúriák; égi Küldött.

A IX. énekben található klasszikus-mitikus alakok allegorikus megjelenítésére éppen az említett 61-63. sor hívja fel az olvasó figyelmét: bizonyos értelemben e sorok elsődlegesen a mitológiai szörnyek ellenállását megsemmisítő égi Küldöttre vonatkoznak, másodlagosan magukra a szörnyekre. Az utóbbiak tekintetében a kutatók máig nem tudták feltárni az allegorizálás pontos mechanizmusát (vö. Fumagalli 2000: 127).

A VIII. ének végén Vergilius és Dante Dis falaihoz érkeztek, ahol a városba való belépésüket a falakon megjelent számtalan démon akadályozta meg. Vergilius egy égi Küldött érkezését vetíti előre, aki lehetővé teszi Dante és mestere számára a tovább-jutást. Dante közvetett utalással kérdi vezetőjétől, hogy ismeri-e az előttük álló utat (*Pokol* IX, 16-18), mire Vergiliustól pozitív választ kap, kiegészítve azt azzal, hogy a tesszáliai Eriktó mágusnő hívta korábban a mély-Pokolba (22-30); e válasz megerősíti Dante számára, hogy Vergilius teljes értékű vezető az elkárhozottak birodalmában.

Ezt követően a két utazó a város izzó tornyán tartózkodó három „zord Erinny”-re figyelt fel, akik a Dantét kővé dermedteni képes Medúza eljövételét jósolták meg, s akik szerint Dante merészsége arra vezethető vissza, hogy annak idején az Erinnyusok (Fúriák) és Medúza nem megfelelően büntették meg a Pokolba alászálló Theseust (52-54). Ekkor Vergilius felszólítja Dantét, hogy forduljon el, mert ha meglátná Gorgót (Medúzát), elvesztené az üdvözülés és a földi életbe való visszatérés lehetőségét (55-57). A megérkező égi Küldött – legyőzve tehát a démonok ellenállását – lehetővé teszi a két utazó számára a Disbe való bejutást: költőileg is érdekes a Küldött érkezésének leírása (64-72), valamint a démonokhoz ill. a Fúriákhoz intézett rövid beszéd (91-99). Ezt követően Dante és Vergilius belép Disbe és eléjük tárul a tüzes kripták látványa, mely utóbbi nyilvánvalóan az eretnekeket büntető *máglyahalál*ra utal (s e látvány egyben a X. ének Farinata-jelenetének előképe).

A fentiek tehát a IX. ének főbb motívumai és szereplői, de mindezek – mint írja Fumagalli – nehezen megválaszolható kérdés-sorozatot vetnek fel, nevezetesen: mi a pontos jelentése az Erinnyusok és Medúza alakjának, mi a funkciója a Theseusra való utalásnak, és mit jelenít meg az égi Küldött? Mint már említve volt, a vergiliusi Fúriák/Erinnyusok jelenthetik a lelkiismeretfurdalást, az irigységet, Medúza szolgálólányait [ancelle], míg maga Medúza az eretnek csökönyösséggként is értelmezhető. A Fúriák (nevük olasz változata szerint Aletto, Megera és Tisifone) azon fal tornyán tűnnek fel, mely elválasztja a Styxet Distól. Külsejük és megnyilvánulásaik IX. énekbeli leírása sok tekintetben szorosan követi a vergiliusi *Aeneis*-ben, az ovidiusi *Metamorphoses*-ban, valamint a statiusi *Thebais*-ban olvashatókét. Funkciójuk a Pokol kontextusában *vitatott* a tekintetben, hogy ők még a haragosok ötödik köréhez, vagy már az eretnekek hatodik köréhez tartoznak. Dante jellemzése lényegében az alábbira szorítkozik: „[...] le meschine /de la regina de l’eterno pianto” (az örökösen síró királynő nyomorultjai), vagyis Proserpina szolgálónői. Szerepüket tekintve leginkább Medúza, az eretnek

csökönység szimbóluma hírnökeinek látszanak. Az alternatív (legtöbbször kevésbé meggyőző) interpretációk közt megemlíthető Giovanni Pascolié, aki a hármasszoros gonoszszagot (*triplice malizia*) látta a Fúriákban: erő[szak] (*forza*), csalás (*frode*) és árulás (*tradimento*); Giovanni A. Scartazzini és Mario Marcazzan sugallták a – jelen elemzés bevezetésében – már említett *lelkiismeretfurdalást*, míg Raffaello Fornaciari értelmezésében a három alak az *irigység* megjelenítői. Dante első kommentátorai közül Iacopo Alighieri szerint (s ezt átvette Pietro Alighieri, továbbá a különböző kommentátorok értelmezéseit magában foglaló ún. *Ottimo commento*) Gorgó/Medúza alakjának említett szimbolikus jelentősége függvényében Aletto a „gonosz gondolkodás” („*prava cogitatio*”), Tisifone a „gonosz beszéd” („*prava elocutio*”), Megera a „gonosz cselekvés” („*prava operatio*”) megtestesítője: e három az eretnesség előhangja (vö. Padoan 1984: 78-79). Iacopo della Lana kommentárjában (szorosan követve Dante szövegét) a Fúriákon három olyan *minőséget* értett, melyből minden *rossz* származik: a mértéktelenséget („*incontinencia*”), a gonoszszagot („*malicia*”) és a bestialitást („*bestialitate*”); Francesco da Buti és Cristoforo Landino a három alakban a gonoszszagból fakadó gőg és irigység gyökereit látták. Lana szerint Medúza az eretnesség, Giovanni Boccaccio szerint az érzékiség, Pietro Alighieri és Benvenuto da Imola számára a rettegés szimbóluma. Ezen régi értelmezéseket felvetették modern elemzők is: Livio Galanti és Ludwig Gottfried Blanc az eretnesség, Niccolò Tommaseo és Giacomo Poletto az érzékiség, Natalino Sapegno a lelkiismeretfurdalás és a kétségbeesés témáit újították meg a Fúriákra vonatkozó interpretációikban. Az ezoterikus-hermetikus tradíció egyes képviselői (Giovanni Pascoli, Luigi Valli, Daniele Mattalia) sok esetben a politikai megközelítést preferálták: ennek alapján a Fúriák és Medúza a *recta civilitas* törvényeit megsértő erőszak és gonoszszag, míg az égi Küldött a császári/birodalmi auktoritás szimbóluma.

Az eretnesség dantei felfogása kapcsán Raoul Manselli

kiemeli, hogy Alighieri a *Színjátékban* (joachimita e ferences hatást mutatva) megkülönbözteti az *eretnekség korát*: mint írja Dante, a keresztények római birodalmi üldözésének kontextusában „[...] egy rókát láttam csúszni halkán /a[z Egyházat szimbolizáló] diadalszekér kasába, melynek /rég lehetett már része jobb falatban” (*Purgatórium* XXXII, 118-120; a szöveg valószínűsíthető forrása Ubertino da Casale [szintén az eretnekség korát tárgyaló] *Arbor vitae crucifixae Jesu* című műve, mely pedig a ferences Pietro di Giovanni Olivi *Apokalipszis-kommentárjára* vezethető vissza). E róka (az eretnekség) Beatrice hatására futamodik meg. Dante sok évszázados, egy bibliai passzushoz kapcsolódó exegetikai hagyomány alapján írta ezt („Fogjátok meg a rókákat s a rókafiakat, mert feldűlják a szőlőt” [*Énekek éneke*, 2/15; *Katolikus Biblia*]), mely tradíció alapján az idézetben a rókák az eretnekek, míg a szőlő az Egyház metaforája. Manselli hangsúlyozza: Dante eretnek-koncepciója nem specifikusan a Szentháromságtagadó, IV. sz-i Ariánus irányzathoz kötődik (mint több dantista feltételezte), hanem *általánosságban* vonatkozik az eretnekségre. Ezt erősíti meg, hogy Beatrice nem mint specifikus személy, hanem mint a *teológia* (az Egyházatyák teológiai nézeteinek összessége) futamítja meg az eretnekséget. Ezen túlmenően az eretnekség dantei felfogásának nagy jelentősége van a *Pokol* bűnfelosztása szempontjából is. Az eretnekség (ahogy Szt. Tamás is írja a *Summa Theologica* II/II 11 2-ben) a Szentírás morális és lelki hiányosságokra visszavezethető téves értelmezéséből fakad: e hamis Biblia-interpretációt értelemszerűen nem a Szentlélek ihlette. Az eretnekség (tamási-dantei felfogásának) e komplex jellegével magyarázható az eretnekek (topográfiailag a mértéktelenek után és az erőszakosok előtt) Disbe való helyezése (vö. Manselli 1984: 720).

Az üdvözülés jelen énekbeli megjelenítésének doktrinális elemzési szintjén fontos azonosítani a Dante-félével analóg probléma-felvetéseket. Ezek közül az egyik – a Dis-jelenet lehetséges ellenpontjaként – Ágoston *De civitate Dei* című műve XVIII. könyvének 47. fejezete.

Úgy vélem, maguk a zsidók sem mernék állítani, hogy rajtuk kívül senki sem tartozott Izrael-Jákokhoz, akitől ez a nép származott és sokasodni kezdett, miután Isten elvetette a bátyját, Ézsaut. Olyan nép, amely sajátosan Isten népének volt nevezhető, nem volt több. Voltak ellenben olyan emberek, akikről nem tagadhatták, hogy más népek közül nem földi, hanem égi közösség által a valódi zsidókhöz, a mennyei ország polgáraihoz tartoztak. Ha ugyanis tagadnák ezt, könnyen meg lehetne győzni őket a szent és csodálatos férfiú, Jób példájával, aki sem született zsidó, sem prozelita, vagyis Izrael népéhez betérő nem volt, mivel Idumaea népéből származott, ott született és ott is halt meg – Istent mégis olyan ékesszólóan dicséri, hogy kortársai közül senki sem ér fel vele igazságosságban és vallásos buzgóságban. [...] Jób az Izrael-Jákok utáni harmadik generációhoz tartozott. Semmi kétségem afelől, hogy az isteni gondviselés alakította úgy, hogy csupán ebből az egy könyvből [Jób könyvéből] tudjuk meg: *más népek között is lehetnek Isten szerint élő, az ő tetszésére szolgáló, a lelki Jeruzsálemhez tartozó emberek.* Erre azonban hitünk szerint csak annak lehetett lehetősége, aki isteni kinyilatkoztatást kapott arról, hogy Isten és az emberek között az egyetlen közvetítő az ember Jézus Krisztus. Az ő majdani testben való eljövetele úgy jutott a régi szentek tudomására, ahogyan mi kaptuk a tudósítást már bekövetkezett eljövételéről. Mindez pedig azért volt, hogy általa egy és ugyanaz a hit vezessen el Istenhez minden Isten városára, Isten házára, Isten templomára kiválasztott embert (Augustinus 2009: 177-178, kiemelés tőlem, N.J.).

Itt tehát Ágoston azon kérdésre, hogy Krisztus előtt – a zsidó népen kívül – voltak-e olyan emberek, akiket Isten üdvözített, azt válaszolja, hogy egy nép sem volt e helyzetben, de legalább egy személy igen, az Idumaeusok törzséből való Jób. Miáltal Jób üdvözült, ő is az égi Jeruzsálem, vagyis Isten városa lakójává válhatott. Jób (aki – mint olvasható – Ágoston szerint „etnikai” ill. betérési szempontból nem zsidó) üdvözülése azt mutatja meg, hogy a zsidókon kívül más népek fiai is – mivel Isten szerint éltek és Isten elfogadta őket – tagjaivá válhattak a lelki Jeruzsálemnek (vö. Fumagalli 2000: 129-130). Dante kérdésfelvetése és megoldási kísérlete tehát Ágostonéval analóg, de a költő az egyházatyáétól eltérő forrásokat használt: Ágoston szinte kizárólag a Bibliára, míg Alighieri ezen kívül – mint ismeretes – számos klasszikus szövegre, kiváltképp Vergiliusra alapozott. A *Színjátékban*, Cato-n kívül csak egy Krisztus-előtti pogány üdvözül, a Sas szemöldökét alkotó igaz-

lelkek közt található trójai Ripheus (*Paradicsom* XX, 67-72), akit Vergilius az *Aeneis*ben épp csak megemlített: Dante – mint keresztény szerző – éppen azért emeli ki Ripheus alakját, mert Vergilius pogány költőként még nem érthette meg annak valódi jelentőségét (vö. Fumagalli 2000: 130).

Dis városával összefüggésben ill. az égi és földi Jeruzsálem témáját illetően érdemes szemügyre venni egy Dantéhoz időben közelebbi szerző, a XIII. sz-i minorita Giacomino da Verona híres *De Ierusalem coelesti* és *De Babilonia civitate infernali* című műveit is. Jelen vizsgálódás szempontjából az utóbbi a fontosabb, mindazonáltal Alighieri számára forrásként szolgálhatott a két túlvilági város Giacomino-féle mesteri költői szembeállítására. A *De Ierusalem coelesti* egyébiránt kevésbé inspirálhatta Dantét, mivel Giacomino e művében a paradicsomi boldogság az érzékek egyfajta harmonikus működéseként van megjelenítve, s nyoma sincs a dantei misztikumnak. Ellenben a *De Babilonia civitate infernali* kapcsán jogosan vetette fel Jakab Éva, hogy e mű elvileg lehetett (ihlető) forrása a *Pokol*beli Dis-leírásnak (vö. Jakab 2006: 163-164). Dante e leírása (a *Pokol* VIII. és IX. énekében) mintha a Giacomino-féle megjelenítését visszhangozná a „gonosz városnak” („città malegna”, Giacomino 1960: 638, 22.s.). Egyrészt mindkét város fallal van körülvéve: „Sovra la città è fato un cel reondo /d’açal e de ferro d’andranego e de bronço, /de saxi e de monti tuta muraa d’atorno /açò k’el peccaor çamai no se’n retorno” (Giacomino 1960: 639, 41-44.s.); „le mura mi parean che ferro fosse”, vagyis úgy tűnt nekem, hogy falai vasból vannak (*Pokol* VIII, 78). Másrészt mindkettőben megjelenik a négy ór-alak: „Sovra sì è una porta cun quatro guardian, /Trifon e Macometo, Barachin e Sathàn” (Giacomino 1960: 639, 45-46.s.); „[...] l’occhio m’avea tutto tratto /ver’ l’alta torre a la cima rovente, /dove in un punto furon dritte ratto /tre furie infernal di sangue tinte”, továbbá „«Vegna Medusa: sí ’l farem di smalto», /dicevan tutte riguardando in giuso”, vagyis: „[...] figyelmem egészen elvonódott /az izzócsúcsu nagy toronyra, szembe, /látva

három pokoli vén anyót ott, /három fúria vérrel mázolt testén”, továbbá „«Medúza jer! Legyen belőle bálvány!» – /zúgtak lenézve rám [...]” (*Pokol IX*, 35-38; 52-53). Harmadrészt mindkét város kapuja felett torony van: „Ancora su la porta sì è una tor molto alta” (Giacomino 1960: 640, 49.s.); „ver l’alta torre a la cima rovente”, vagyis a már idézett sor az izzó csúcsú nagy torony említésével (*Pokol IX*, 36). Végül mindkét városban azonosítható (a lakókon túl) a vezető: „Lo re de questa terra sì è quel angel re’ /de Lucifèr [...]” (Giacomino 1960: 639, 25-26.s.); „s’appressa la città c’ha nome Dite”, vagyis már *Dis nevű városhoz közeledünk* (*Pokol VIII*, 68), t.i. *Dis Plútó*, a pogány pokol uralkodójának latin neve. Mivel bizonyíthatatlan, értelemszerűen óvatosan kell kezelni Giacomino Dantéra gyakorolt esetleges hatásának hipotézisét. Egyes elemzők az együttesen Malebranche (Babits fordításában „Rondakörmök”) néven említett, ötödik kört őrző démonokhoz kapcsolódó epizódot (*Pokol XXI* 37-től) a *De Babilonia civitate infernali* 157-200. soraiban leírt pokolbeli cselekményekkel (vö. Giacomino 1960: 644-646), a *káromlás* toposzának dantei kifejtését („Szidták Istent s szülőiket s zokogtak, /szidták a magvat, helyt, időt, a fajtát, /melyből születtek és létre feljutottak”, *Pokol III*, 103-105) pedig a *De Babilonia* 245-248. soraiban olvasható invektívával („Maëeta sia l’ora, la noito, ‘l di e ‘l ponto /quando la mia mare cun me’ pare s’aconso, /et ancora quelui ke me trasso de fonto, /quand el no m’anegà, tal omo cum’ e’ sonto”) kapcsolták össze. Eugenio Ragni hangsúlyozza: bár Dante tökéletesen ismerte a Giacomino da Verona és a kortárs Bonvesin de la Riva műveit megalapozó teológiai-retorikai tradíciót, e szerzők szigorú értelemben nem tekinthetők Dante forrásainak, mivel Alighieri e teológiai-retorikai hagyományt azokhoz képest egy sokkal magasabb szintű szintézisben jelenítette meg (vö. Ragni 1984: 146-147).

Az égi Küldöttet illetően Fumagalli fontos szemantikai problémára hívja fel a figyelmet: a 85. sorban („Ben m’accorsi ch’elli era da ciel messo”) a *messo*, mint participium, egy passzív

befejezetlen múlt idejű (imperfetto passivo) mondat része – tehát semmiképpen sem főnév; így az idézett sor jelentése: *megértettem, hogy ő az ég által volt küldve.* (A *Purgatórium* XXXIII. énekének híres 43-44. soraiban, „[...] un cinquecento diece e cinque, /messo di Dio [...]”, a *messo* főnév.) A szóban forgó szereplőről szóló viták két határ-álláspontja: angyalról ill. császári küldöttről van szó (s a kettő tulajdonképp nem összeegyeztethetetlen). E szereplő ihlető forrásához a fent idézett sor latin fordítása révén juthatunk közelebb: *...caelo demittebatur*, amely – némi igeidő-variációval – a Vergilius IV. (messianisztikus) eclogájának 5-7. soraiban azonosítható kifejezésre vezethető vissza: „Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo; /iam redit et Virgo, redeunt saturnia regna, /iam nova progenies caelo demittitur alto” [„újraszületve az évszázak nagy rendje megépiül. /Már megtérhet a Szűz, meg az ősi saturnusi korszak, /már új sarjat küld le a földre az ég a magasból” (Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában 2-4. sor)]. E sorokkal Vergilius a sokéves polgárháborút lezáró, *Virgo* (szűz, másképpen *Astraea*, csillogó) kifejezésekkel jelölt igazságosság és a béke helyreállítását, tehát Saturnus aranykora eljövetelét remélte. A IV. századtól (Konstantinustól) kezdve e sorokat Krisztus eljövetelének prófécijaként értelmezték. Dante épp e sorokat parafrázálja Statius beszédében (*Purgatórium* XXII, 67-72): „Úgy tettél, mint kik sötét éjbe mennek /s fáklyát visznek, de nem látják a fényét, /csak az utánuk jövő örül ennek. /«Új század száll» – daloltad – «uj remény ég; /uj nemzedék jön, égből ereszkedvén; /igazság és aranykor visszatér még» [vö. tehát Vergilius, *Bucolica*, IV, 5-7.s.]”. Vizsgálódásunk szempontjából az iménti *Purgatórium*-idézet 72. sora érdekes („e progenie scende da ciel nova”), mely nyilvánvalóvá teszi, hogy Alighieri a vergiliusi IV. ekloga 7. sorát fordította le tendenciózusan. Fumagalli elemzésének megfelelően a vergiliusi passzív „demittitur”-ral megfeleltethető mind a *Pokol* IX szintén passzív „era messo”, mind a *Purgatórium* XXII aktív *égből lejön* kifejezése. Statius beszéde tulajdonképpen két témát érint: egyrészt az igazságosság és béke feltételeit említi, melyben az isteni Ige

megtestesült, másrészt – az utolsó sorban – magát a Megtestesülést. Figyelemre méltó, hogy az utóbbi esetben aktív igeidőt használ: ez arra utal, hogy a szöveg feltehetően magára a *Credo*-ra vezethető vissza: „Qui propter nos, homines et propter nostram salutem, descendit de coelis” [„Ki érettünk, emberekért és a mi üdvösségünkért leszállott a mennyekből”]. Az Ige tehát nem „küldve van”, hanem „leszáll”: e látszólag apró dantei javítás ismét abban az értelemben módosítja a IV. ecloga szövegét, hogy éppen Alighieri, a keresztény költő képes teljességében feltárni a pogány Vergilius által csak homályosan sejtett igazságot (vö. Fumagalli 2000: 131-132).

Silvio Pasquazi rámutat: az égi Küldött a császári/birodalmi auktoritás szimbóluma, akit az agár, (Gabriele Rossetti szerint) VII. Henrik, ill. (Tommaseo szerint) egy általános értelemben vett *dux*, más felfogásban (Michelangelo Caetani, Luigi Pietrobono és Giuseppe Toffanin) *Aeneas* személyesít meg. Az első kommentátorok (az említett Ottimo, Buti, Landino, továbbá Alessandro Vellutello) az égi Küldöttben többnyire egy *angyalt* láttak, néhányan (Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, Giovanni da Serravalle) Merkúrral mint angyali, mások Herkulussal mint mitológiai alakkal azonosították. Pasquazi hangsúlyozza: az égi és a földi-történelmi világhoz (s eszmeileg a Limbushoz) egyaránt kötődő *égi angyalt* látni a Küldöttben plauzibilis hipotézis, mellyel szemben csak gyenge ellenvetések hozhatók fel, pl. a Küldött zavartságra („e sol di quell’angoscia pareo lasso” vagyis *csak azon aggodalomtól tűnt kimerültnek*, *Pokol IX*, 84) ill. aggodalomra („d’omo cui altra cura stringa e morda” vagyis „mint akinek más lenne gondja-búja”, 102. sor) utaló viselkedése, de ezen kifogások is elháríthatók azzal, hogy a *Színjátékban* az égi lakóknak is vannak indulati-emocionális megnyilvánulásaik (vö. Pasquazi 1984: 919). Ezen égi angyal tehát a Limbusból száll alá: ezt egyértelművé teszi az „e già di qua da lei discende l’erta”, vagyis *a Pokol kapuján innen jön lefelé a lejtőn*, (*Pokol VIII*, 128). E Küldött bizonyosan egyfajta testvéri ill. atyai együttérzést táplál a rá bízott lelkek iránt: erre utalhat az említett

„angoscia”, valamint a IX 8-ban olvasható „Tal ne s’offerse”, vagyis az égi angyal *ilyenként* [Vergilius-t és Dantét segítőként] lett felkínálva a Gondviselés által (vö. Pasquazi 1984: 920). A modern elemzők elfogadták az antikok részéről az égi Küldött tekintetében megfogalmazott domináns nézeteket, melyeket Natalino Sapegno azzal pontosított, hogy a Küldött tágabb értelemben az isteni gondviselés megjelenítése. Raffaello Fornaciari és Giovanni Federzoni a Küldöttet Krisztussal azonosították (vö. Russo 1984: 519).

Összegezve: pontosan miképpen kell értelmezni a IV eclogára való utalást a *Pokol* IX. énekében? Fumagalli szerint Dante *fátyolozottan* azt juttatja kifejezésre, hogy az ég által küldött személy tulajdonképpen az, akiről Vergilius beszélt a IV. eclogában, de Vergilius – Dantéval ellentétben – még nem érthette meg teljességében (tévedés-mentesen) e személy kilétét. Az említett égből lejövő, új nemzedékből (*nova progenies*) származó személy – ahogy az Statius megfogalmazásában is nyilvánvaló – Alighieri felfogásában szoros kapcsolatban kell legyen a császári hatalommal. Ezen *Színjátékbeli* felfogás összhangban van más szöveghelyekkel, melyekben Alighieri szintén utal a IV. ecloga szóban forgó soraira.

Az Egyeduralomban az alábbi olvasható.

[A] világ akkor van a legjobb rendben, midőn az igazság benne a leghatalmasabb: ezért Vergilius magasztalni akarván ama kort, mely az időben beköszönteni látszott, a *Bucolica*-ban így énekelt: «Visszajön Astraeánk meg az ősi Saturnus uralma». Az igazságot szűznek és Astraeának (Csillogónak) is nevezték. Saturnus uralma azokra a boldog időkre utal, melyeket aranykornak mondtak (*Monarchia* I/XI [Sallay Géza fordítása, a további idézetben is], in Alighieri 1965: 412).

A VII. Henrikhez címzett levélben pedig így ír Dante.

És mikor Te, Caesar és Augustus utódja az Appeninek csúcsain átkeltél, a Tarpei-szikla tiszteletre méltó jelvényeit visszahoztad, a régi ideje tartó sóhajtozások azonnal megszűntek és a könnyek áradása elapadt. És mintha a régen óhajtott Titán támadt volna fel, Latium számára a jobb kor új reménysége tündökölt elő. Ekkor sokan óhajaik teljességét már

örvendezésükkel megelőzve arról énekeltek Maróval, hogy Saturnus birodalma és a Szűz jönnek vissza (*VII Levél* [Mezey László fordítása, a további idézetben is], in Alighieri 1965: 493).

Mindezek alapján leszögezhető, hogy Dante szerint Vergilius tévesen azonosította a császárt az „új nemzedékkel”, ugyanakkor nem tévedett abban, hogy a császárt összekapcsolta a Szűz alakjával és Saturnus uralkodásával. A *VII Levél* alábbi, Dante saját szülővárosa elleni kirohanását magában foglaló, a Fúriák és a Dante által konceptualizált császárság *előzménye* közti konfliktust megjelenítő, a IX. ének 91-99. soraival (tehát a Küldött beszédével) összevetendő szöveghelye megerősíti, hogy a jelen énekbeli Küldött a császársághoz szorosan kötődő, így végeredményben Isten által küldött személy, akivel hiábavaló szembeszállni (vö. Fumagalli 2000: 133).

Nem tudod-e vajon, legkiválóbb fejedelem, és oly nagy felség őrhelyéről nem fedezed-e fel, hogy ez a bűzlő róka a vadászok elől biztonságosan hol nyugszik el? Mert hiszen nem a gyors Po és nem a Tiberis vizét issza e bűnös, hanem az Arno sebes vizei üdítik fel torkát. És talán nem tudod-e, hogy ez a súlyos veszedelem Firenze nevet visel? Ez ama vipera, mely szülőanyjának belsejét marja meg; ez ama betegségben bágyadozó juh, mely urának nyáját ragályával fertőzi meg. Ez ama gonosz és kegyetlen Myrrha, mely Cinyras atyának ölelésében hevül, ez ama türelmetlen Amata, ki vést hozó házasságát elutasítva nem rettent vissza, hogy vejét vegye magához; az, kit a sors tőle megtagadott, de még azt is fúria módjára a háborúra serkentette, és végezetül e gonosz merészségéért bűnhődve felakasztotta magát (*VII Levél*, in Alighieri 1965: 496).

Mindazonáltal megvizsgálandó, miért nem képes Vergilius egymagában legyőzni Dis lakóinak ellenállását. Eddigi itineráriumukban Dante és Vergilius a mértéktelenség (incontinenza) individuális jellegű bűneit vették számba (bujaság, torkosság, kapzsiság, tékozlás), melyeket elvileg az értelem önmagában is korrigálhat. Dis lakóinak bűnei *társadalmi bűnök*, hiszen ezek nem pusztán az egyénre és üdvözülésére hatnak, hanem a közösségre, így semlegesítésükhöz nem elég az értelem önmagában. Az értelem

(jelen esetben Vergilius) e társadalmi bűnökre vonatkozólag legfeljebb útmutatást adhat, míg e bűnökkel szemben csak a politikai hatalommal felruházott személy képes *fellépni*, t.i. kizárólag ő rendelkezik a törvény kényszerítő erejével. Ezen interpretációs kulccsal minden valószínűség szerint adekvátan értelmezhető a szóban forgó jelenet (vö. Fumagalli 2000: 134-135).

A mértéktelenségre vonatkozólag – Andrea Ciotti elemzése nyomán – fontos rögzíteni az alábbiakat. A mértéktelenség az elkárhozáshoz vezető három, Isten által elítélt diszpozíció egyike. Mint Vergilius mondja Danténak: „Non ti rimembra di quelle parole /con le quai la tua Etica pertratta /le tre dispozion che 'l ciel non vole, /incontenenza, malizia e la matta /bestialidade? e come incontenenza /men Dio offende e men biasimo accatta?“, vagyis *nem emlékszel azon szavakra, /melyekkel [Arisztotelész] etikája tárgyalja /az ég által nem akart diszpozíciókat: /a mértéktelenséget, a gonoszsgot és az örült /bestialitást? És arra, hogy a mértéktelenség /az, mely Istent legkevésbé sérti és részéről a legkevésőbb megrovást váltja ki? (Pokol XI, 79-84). Nota bene: a (szenvedély ill. indulat által vezérelt) mértéktelenség kizárólag a Dis-lakók eretnekségéhez viszonyítva fogható fel kisebb bűnként, hisz így is valamennyi bűn gyökere és alapelve [principio]; bűnbánás hiányában az inkontinens bűnösök a Pokol II-V. köreiben (az V-VIII. énekekben), míg a bűnbánók a Purgatórium meghatározott helyein, így a harmadik körben [cornice] a mérgesekkel (XV 85; XVI 24; XVII 121-123), az ötödik körben a kapzsikkal és a tékozlókkal (XIX 70–XX 1-123), a hatodik körben a torkosokkal (XXV 109–XXVII 57) vannak. Mint Fausto Montanari és Antonino Pagliaro hangsúlyozta, Dante eretnekség-konceptiója szerves része jogelméletének, t.i. Alighieri élesen megkülönböztette az akarat-gyengeséget (melynek kiváltképpen esete tehát a mértéktelenség) a szándékos rosszindulatú cselekvéstől: e megkülönböztetés alapján található a mértéktelenek Disen kívül (vö. Ciotti 1984: 415-417).*

Jelen éneken több példa mutatja a Pokol Paradicsomhoz

képest *inverz* jellegét. Például a 85. sor „ég által küldött” („dal ciel messo”) pozitív konnotátumú kifejezése mintegy ellenpontja a VIII. ének 83. sorában olvasható „égből estek alá” („da ciel piovuti”) – démonokra vonatkozó – kifejezésnek. Az égből zuhanás/alászállás e költői képe megjelenik a *Színjáték* más szöveghelyein is, pl. Vanni Fucci megnyilatkozásában: „Toszkánából zuhantam lecsapódva /nemrég e bösz torokba” (*Pokol XXIV*, 122-123). Ami Dante szemének Vergilius általi letakarását illeti (*Pokol IX*, 55-60), ennek is van ellenpontja, a *Paradicsom XXV-XXVI.* énekeiben. Mint ismert, ezen énekekben Beatrice kérésére a három kitüntetett státuszú apostol (Péter, Jakab és János) vizsgálja meg Dantét a három teológiai erény (hit, remény, könyörületesség/szeretet) ismerete tekintetében. A könyörületesség dantei ismeretét vizsgáló János meglátásakor Dante átmenetileg megvakul, egészen addig, míg világossá teszi, hogy számára a szeretet *Isten szeretete*, melyből minden teremtmény részesül, pontosítva, hogy a hit és a remény feloldódik az Isten és az isteni teremtmények felé egyaránt irányuló könyörületben. Első megközelítésben tehát Dantét a Paradicsomban a könyörület, míg a Pokolban a könyörület/szeretet *ellentéte*, vagyis a gyűlölet vakítja meg átmenetileg; hogy ez valóban így van, azt a *Monarchia* alábbi szöveghelye világítja meg.

Aminthogy a megkívánás[/kapzsiság], bármely csekély legyen is, elhomályosítja vagy elvakítja az igazságosság habitusát, azonképpen a szeretet [carità], az emberben való igaz kedvtelés [retto amore] kifinomítja és megvilágítja azt. Tehát akiben a legnagyobb mértékben lelhető fel ez az igaz kedvtelés, abban a legbiztosabban lakozhatik az igazságosság: márpedig a monarcha ilyen, s ha van ilyen monarcha, akkor az igazságosság [...] a leghatalmasabb lehet. Hogy pedig az igaz kedvtelés tényleg arra vezet, amit mondtunk, így bizonyítható: a megkívánás[/kapzsiság], mit sem törődve az emberi társadalommal, attól eltérő irányba fordul; a szeretet, minden mást elvetve, az istent és az embereket, következőképp az emberek javát keresi. Mivelhogy pedig az ember egyéb javai között a legfőbb jó a békés élet [...], s minthogy ez leginkább az igazságosságból fakad, azért a szeretet a legnagyobb mértékben fogja erősíteni az igazságosságot, mégpedig annál nagyobb mértékben, minél erősebb saját maga (*Monarchia I/XI*, in Alighieri 1965: 413-414).

Valójában tehát nem egyszerűen a gyűlölet, hanem az azt katalizáló *kapzsiság* (*cupiditas*) a társadalmi romlás gyökere. Ennek tisztázásával talán hatékonyabban értelemezhetjük a jelenetet, melyben Vergilius eltakarja Dante szemét: „Vergilius-nak egymagában nincs meg a hatalma ahhoz, hogy legyőzze a kapzsiságot”, szükség van az égi Küldött által képviselt *törvényre*; Vergilius önmagát *képes* megvédeni, míg Dante csak a purgatóriumi itinerárium után fog rendelkezni a szabad akarattal, ami által lesz elég ereje ahhoz, hogy ne hagyja magát a kapzsiság által elsodorni – tehát ezért nem szabad látnia Medúzát (Fumagalli 2000: 136-137). A kapzsiságot szimbolizáló farkasszuka már az I. énekben megjelenik, s a vele folytatott harc a *Színjáték* más helyein is kifejezésre jut: „Aj, átkozott légy, ősi szukafarkas, /ki éhesebben vágysz, mint minden állat, /hogy mindeniknél több prédát csikarhass” (*Purgatórium* XX, 10-12).

E ponton arra is fontos utalni, hogy a keresztény tradícióban pontosan mit jelent a Medúza általi kővé-változtatás. Fumagalli szerint Danténál ez az *obduratio cordis*, tehát a kőszívűség, az empátiára való képtelenség allegóriája. Nem véletlen, hogy az *Exodus*-ban a *megkeményedni* (*indurare*) kifejezés sokszor fordul elő. A fáraó szíve megkeményedésének következménye – az elsőszülött gyermekek meggyilkolásával – a zsidó nép tragédiája, de talán még szembetűnőbb a fáraó érzéketlensége a zsidók Egyiptomból való kiűzetése kapcsán. A zsidók egyiptomi rabszolgaságát tehát a fáraó szívének *megkeményedése* határozza meg, míg a Vörös Tengeren való átmenet jelenti a zsidók felszabadulását. Mindennek *Színjáték*beli megfelelője a mély-Pokolban Medúza, vagyis a szív megkeményedésének érvényesülése, s később – ellenpontként – a Purgatórium partjánál levő lelkek által énekelt *In exitu Israel de Aegypto* című ének a 113. zsoltárból (vö. *Purgatórium* II, 46-48). Így a mély-Pokol a Gorgó (Medúza) és az Egyiptomból való kiszabadulás közti átmenet (vö. Fumagalli 2000: 137-138).

II. *Parafrázis*

1. Quel color che viltà di fuor mi pinse
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo ristrinse.

*A színnel, amivel a félelem ütött ki rajtam,
láttam vezetőm visszafelé jönni,
s hamar az ő különös arcszíne visszaalakult.*

4. Attento si fermò com' uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
per l'aere nero e per la nebbia folta.

*Figyelmesen állt meg, mint olyan ember, ki fülel,
mivel a szeme nem láthatott messze
a fekete füstben és a sűrű ködben.*

7. «Pur a noi converrà vincer la punga»,
cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.
Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!».

*«Meg kell nyernünk e harcot»,
szólalt meg, «különben... Az kínálta ezt fel.
Mily sokat késik az, nekem s másoknak, kinek ide kell érkeznie!».*

10. I' vidi ben sì com' ei ricoperse
lo cominciar con l'altro che poi venne,
che fur parole a le prime diverse;

*Jól láttam, miképp fedte be
a mondat elejét azzal, ami később jött,
mely utóbbi az előzőktől eltérő szavakból állt;*

13. ma nondimen paura il suo dir dienne,
perch' io traeva la parola tronca
forse a peggior sentenza che non tenne.

de nem kevésbé volt félelmetes számomra az, amit mondott,

*mert a csonka mondatnak
talán súlyosabb jelentést tulajdonítottam, amivel pedig nem rendelkezett.*

16. «In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?».

*«A szomorú üreg e mélységébe
vajon lejön-e bárki is a Limbusból,
kinek egyetlen bűnhődése a reménytől való megfosztottság?».*

19. Questa question fec' io; e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi
faccia il cammino alcun per qual io vado.

*E kérdést én tettem fel; és ő így válaszolt:
«ritkán kerül azon útra közülünk bárki,
melyre én fogok térni.*

22. Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui.

*Igaz, más alkalommal már voltam itt,
a nyers Eriktón akarata révén,
aki a holt lelkeket testükbe visszahívta.*

25. Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda.

*Csak kevés ideje váltam külön testemtől,
amikor ő beléptetett azon falon,
hogy onnan, Júdás köréből, egy lelket kihozzon.*

28. Quell' è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:

ben so 'l cammin; però ti fa sicuro.
*Az a hely a lehető legmélyebb és legsötétebb,
az első mozgó égtől a legmesszebb levő:
jól ismerem az utat; bízhsz bennem.*

31. Questa palude che 'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente,
u' non potemo intrare omai sanz' ira».
*E mocsár, melyből a förtelmes bűz kiárad,
körülv teszi a kín városát,
melybe immár nem tudunk harc nélkül bejutni».*

34. E altro disse, ma non l'ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente,
*Mást is mondott, de az nem jut eszembe;
a figyelmem ekkor teljesen elvonta
az izzó csúcsú magas torony látványára,*

37. dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto,
*ahol egy ponton hirtelen megjelent
három pokoli, vérrel festett fúria,
melyeknek női megjelenésük volt,*

40. e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
*és sötétzöld kígyókkal voltak övezve;
kígyócskából és szarvasviperákból állt a hajuk,
melyek halántékukat is körülvették.*

43. E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'eterno pianto,
«Guarda», mi disse, «le feroci Erine.

*És ő, ki jól ismerte e szolgálólónőit
az örök sírás királynőjének,
azt mondta: «Nézd, ezek a vad Erinnyesok.*

46. Quest' è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto.

*Ez itt a baljós énekű Megera;
aki jobb oldalon sír, Alektó;
Tizifon van középen»; s ekkor elhallgatott.*

49. Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battensi a palme e gridavan sì alto,
ch'í mi strinsi al poeta per sospetto.

*Mellét körmével hasította mindhárom;
tenyerükkel is döngölték mellüket és oly hangosan kiabáltak,
hogy félelmemben költőmhöz simultam.*

52. «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Tesëo l'assalto».

*«Jöjjön Medúza: így váljon kőbálvánnyá»,
mondták mindannyian lenézve rám;
«nem bosszultuk meg eléggé Theseus támadását».*

55. «Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».

*«Fordulj meg és takard el arcod;
mert ha Gorgó megjelenik és te látnád őt,*

már nem térhetnél vissza a földi világba».

58. Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

*Ezt mondta a mester; és ő maga
felém fordult, és nem bízva a kezemben,
saját kezével takarta el a szemem.*

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

*Ó ti, kiknek józan, tévedés-mentes elmétek van,
értsétek meg a tanítást, mely
különös soraim fátyla alatt rejtőzik.*

64. E già venìa su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per cui tremavano amendue le sponde,

*S már jött a zavaros habok felett
az ijesztő, hatalmas zaj,
melybe mindkét part beleremegett,*

67. non altrimenti fatto che d'un vento
impetüoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz' alcun rattento

*épp úgy, mint amikor viharos szél
keletkezik a hideg és meleg áramlatok ütközése révén,
és az vadul, fék nélkül az erdőt,*

70. li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

*az ágakat tépi, megsemmisíti és elfújja;
hajtja maga előtt a port gőgösen,
és elkergeti a vadakat és a pásztorokat.*

73. Li occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo».

*Felfedte szemem és azt mondta: «Most összpontosítsd
látásod azon habos és mocsaras folyóra,
ahol a füst a szemnek leginkább zavaró».*

76. Come le rane innanzi a la nimica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,
fin ch'a la terra ciascuna s'abbica,

*Mint a békák, melyek az ellenséges
kigyó megjelenésekor szétúsznak a vízben,
míg a szárazföldre visszahúzódnak,*

79. vid' io più di mille anime distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte.

*több mint ezer legyőzött lelket láttam
így menekülni egyvalaki elől, ki gyalog
gázolt át a Styx-en, száraz lábbal.*

82. Dal volto rimovea quell' aere grasso,
menando la sinistra innanzi spesso;
e sol di quell' angoscia pareo lasso.

*Arca elől elterelte a sűrű ködöt,
balja gyakori mozdulatával;
és csak azon aggodalomtól tűnt kimerültnek.*

85. Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo,

e volsimi al maestro; e quei fé segno
ch'í stessi queto ed inchinassi ad esso.

*Jól láttam, hogy az ég által volt küldve,
és mesteremhez fordultam; ő pedig jelzett,
hogy legyek nyugton és hajoljak meg a Küldött előtt.*

88. Ahi quanto mi pareo pien di disdegno!
Venne a la porta e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.

*Ó, milyen haragosnak tűnt tekintete!
A kapuhoz jött és egy vesszővel
könnyedén kinyitotta.*

91. «O cacciati del ciel, gente dispetta»,
cominciò elli in su l'orribil soglia,
«ond' esta oltracotanza in voi s'alletta?

*«Ó, égből elűzöttek, megvetendő nép»,
kezdte, a borzalmas küszöbön állva,
«honnan ez a hatalmas gőg bennetek?»*

94. Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che più volte v'ha cresciuta doglia?

*Miért álltok ellen annak akaratának,
kinek célját nem lehet megváltoztatni,
és kivel szembeni kudarcotok révén fájdalmatok egyre csak nő?*

97. Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo».

*Mire való sorsotokban Isten törvényeivel ütközni?
Cerberus kuttyátok, mint emlékeztek rá,
még most is állán és nyakán viseli a lánc nyomát».*

100. Poi si rivolse per la strada lorda,
e non fé motto a noi, ma fé sembiante
d'omo cui altra cura stringa e morda

*Aztán a sáros útra tért,
nem szólt hozzánk, hanem olyan
embernek tűnt, aki más dolgok miatt aggódik,*

103. che quella di colui che li è davante;
e noi movemmo i piedi inver' la terra,
sicuri appresso le parole sante.

*mintsem azzal, aki előtte van;
és mi elindultunk az erőd irányába,
immár – a szent szavak nyomán – biztonságérzetben.*

106. Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,

*Bármiféle harc nélkül léptünk be oda;
és én, aki arra vágytam, hogy megismerjem
az erődítménybe zárt bűnösök állapotát,*

109. com' io fui dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio ad ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio.

*amint bent voltam, körülnéztem:
mindenfelé hatalmas mezőket láttam,
teli fájdalommal és a bűn kínjával.*

112. Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com' a Pola, presso del Carnaro
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,

*Mint Arlinál, hol a Rhone folyik át,
vagy mint Pólánál, a Quarnero mellett,*

mely Itáliát körülveszi és határait mossa,

115. fanno i sepulcri tutt' il loco varo,
così facevan quivi d'ogne parte,
salvo che 'l modo v'era più amaro;

a legkülönözőbb sírok

voltak láthatók mindenfelé,

azonban itt ez még nagyobb keserűséggel volt észlelhető;

118. ché tra li avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun' arte.

mert a sírok körül lángok voltak,

s a lángok miatt a sírok izzottak:

keresve sem lehet ennél izzóbb vasat találni.

121. Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi.

A sírok fedele fel volt emelve,

és onnan oly keserves sírás hangzott fel,

hogy érthető volt: nyomorultak és kínlódók vannak bennük.

124. E io: «Maestro, quai son quelle genti
che, seppellite dentro da quell' arche,
si fan sentir coi sospiri dolenti?».

Azt kérdeztem: «Mester, kik azok

akik, elásva azon kriptákba,

fájdalmas gyötrődést hallatnak?».

127. E quelli a me: «Qui son li eresiarche
con lor seguaci, d'ogne setta, e molto
più che non credi son le tombe carche.

*Ő azt válaszolta: «Itt az eretnek szekták vezetői vannak,
követőikkel, minden szektából, és sokkal
jobban tele vannak e sírok, mint hiszed.*

130. *Simile qui con simile è sepolto,
e i monumenti son più e men caldi».*

*E poi ch'a la man destra si fu vòlto,
Hasonló a hasonlóval van itt eltemetve,
és a sírboltok nagyon, illetve kevésbé forrók».
És azt követően, hogy jobbra fordultunk,*

133. *passammo tra i martiri e li alti spaldi.
izzó sírokon és végül a város falain mentünk keresztül.*

III. Kommentár

1-9. Az első tercina közvetlenül a VIII. ének végéhez kapcsolódik. Dante látja amint vezetője visszavonul: az értelem e szituációban nem volt elég a démonok meggyőzéséhez, Vergilius égi beavatkozásra vár és megnyugtatja Alighierit afelől, hogy le fogják győzni ezen akadályt. Vergilius nyomatékosan, (a VIII. ének említéseivel együtt) harmadszorra ismétli az *az (tal)* kifejezést, a beavatkozó segítőre utalva. Kézenfekvő az *Aeneis*-szel fennálló analógia, ugyanakkor a különbség is: Vergilius főművében a pokol birodalma legyőzhetetlen, s Aeneas e birodalom törvényeinek – az oda való bejutáshoz – alá kell vesse magát; a *Színjáték*ban a pokol birodalmának ellenállása Krisztus alászállását követően kudarcra van ítélve, vagyis Isten hatalma és kegyelme legyőzi a gonoszt. A *Színjáték*beli – a racionalitást megjelenítő – Vergilius tudatában van e különbségnek és saját hatóköre korlátainak: ezért bízik a jó győzelmében és az Angyal eljövételében, mely Küldött egyben a dantei utazás eszkatológiai jellegét mutatja meg.

10-21. Dante észleli, hogy Vergilius a mondatát, melynek első szavai még a kételyt fejezték ki, a remény és a biztonságtudat szavaival

zárja; ennek ellenére Alighieri fél, mert vezetője csonka mondatának a kelleténél talán nagyobb jelentőséget tulajdonított. E terzinától (13-15.) kezdve Vergilius- és Dante-szereplő pszichológiai és jellemfejlődési értelemben – mint esendő, a Felkent segítségével reménykedő emberek – sokkal szorosabban kötődnek egymáshoz, mint a korábbi énekekben. Dante kérdése (16-19.), hogy a Limbusból (vagyis az első körből) le tud-e jönni egy segítő lélek az elátkozott helyre (mely léleknek Isten meglátásába vetett reménye egyben szenvedés), ahol Vergiliusszal vannak (az ötödik és hatodik kör határán), valójában azt firtatja, hogy Vergilius járt-e valaha a mély-Pokolban. Vergilius érti az utalást, és válasza indításában kiemeli: valóban ritka, hogy egy Limbus-beli lélek (mint maga Vergilius) a mély-Pokolban járjon. A „che sol per pena ha la speranza cionca” sorra vonatkozó interpretációs viták kapcsán Giorgio Petrocchi hangsúlyozza, hogy a Limbus-beli lelkek semmiképpen sem „törhetik meg” a reményt (mint többek közt Ugo Foscolo javasolta); ahogy Dante mondatja velük többes szám első személyben: „sanza speme vivemo in disio” (*Inferno* IV, 42), vagyis Istenre vágyva élnek annak tudatában, hogy e vágyuk nem teljesülhet be – *reménytelenségben élnek*, reményük csonka ill. megtört („tronca”), megalapozottság nélküli, mivel nem-létező (vö. Alighieri 1966: 145, 18.j.).

22-33. Vergilius elmagyarázza, hogy Eriktón akaratából már járt a mély-Pokoban. Vergilius ezen utazása Dante kitalálása, de ihlető forrása részben az *Aeneis* (VI 562-565, melyben Sibilla azt állítja, hogy Proserpina akaratából ismét lement a pokolba), részben Lukianosz *Pharsalia*-ja (VI 507-827, melyben az egyik történet egy halott katonáról szól, akit Sextus – Pompeius fia – kérésére Eriktón feléleszt). Mint mondja Vergilius, csak kevés ideje volt halott, amikor Eriktón beengedte Disbe, hogy onnan kivigyen egy, a Júdás-földhöz (Giudecca, vagyis a Pokol feneke, ahol Júdás is bűnhődik) tartozó lelket; Giudecca tehát a kilencedik, legmélyebb körhöz tartozik – mondja Vergilius –, mely a legsötétebb, hiszen a Föld

középpontjában van, legmesszebb az Első Mozgó égtől. Vergilius e magyarázatával azt bizonygatja, hogy jól ismeri az utat, így Dante bízhat benne. A vezető hangsúlyozza: Disbe nem lehet harc nélkül bejutni, vagyis e ponton az isteni és a sátáni erők szükségszerűen meg kell ütközzenek egymással.

36-48. Dante figyelme az izzó csúcsú toronyra összpontosul, ahol meglátta a három vértől mocskos, női jelleget mutató, kígyókkal övezett és kígyó-hajzatú Fúriát. Dante a Fúriák leírásához egyaránt merített Vergiliusból, Ovidiusból és Statiusból: e klasszikus szerzőknél a Fúriák (Proserpina, a pokol királynőjének rabszolgái) a lelkiismeret-furdalás *költői*, míg Danténál ugyanennek *teológiai* allegóriáját képezik. Vergilius e hármat bemutatja a zarándok-költőnek: baloldalon Megera (görögül *ellenség*), jobboldalon Alektó (görögül *aki nem alszik soha*), középen Tizifon (görögül *a gyilkosság megbosszulója*). Alighieri azért azonosítja a három alakot, hogy egyfajta tipológiáját adja a keresztény Pokolbeli örök lelkiismeret-furdalásoknak (melynek pogány pokolbeli megfelelői értelemszerűen *prefigurációk* voltak).

52-57. A fúriák Medúzát (aki a Gorgók, Phorküsz tengeri isten lányai közül a legkisebb, akit Minerva büntetett meg azzal, hogy haját kígyókká változtatta, s akit végül Perseus ölt meg) hívják, aki kővé változtatja azt, akire ránéz. Alighieri itt ismét a költőit *teológiai allegóriává* változtatva adaptálja Medúza alakját, aki e kontextusban többek közt az elkárhozás, az üdvözülés lehetetlensége miatti kétségbeesés, és – a bűnben való megmerevedést ill. az alázatra való képtelenséget metaforizáló – *obduratio cordis* (*szívben-megkeményedés*), egyben az ember cselekvését bénító rettenet (terrore) szimbóluma. Mint Aldo Vallone rámutat, e kétségbeeséshez és bánultsághoz (melynek szükségszerű ellenpontja a cselekvés, jelen esetben a Disszel szembeni fellépés) szorosan kötődik Dis dantei leírása: Dis a keresztes-hadjáratoknak ellenszegülő pogány erődítményként van megjelenítve (vö. Giacalone 2005: 221, 52.j.). Vergilius letakartatja és – saját kezével is – letakarja Dante szeméit, hogy az meg ne lássa

Medúzát – t.i. ez lehetetlenné tenné Dante számára a földre való visszatérést. Medúzára vonatkozólag John Freccero Pál *Második korintusi levelének* jelentőségét hangsúlyozza, továbbá rámutat, hogy Proserpina/Persephone és Matelda alakja a tekintetben egymással szembeállítható, hogy míg jelen epizódban Medúza *gátolja*, a földi paradicsomban Matelda *segíti* Dantét az édeni megtisztulásban.

61-63. Aposztrófájában Dante arra ösztönzi olvasóját, hogy a sorra következő szövegrészben maximálisan összpontosítsa hermeneutikai tehetségét az allegóriák megértésére: mintegy felkészíti az olvasót az égi Küldött megjelenésére és a válság-helyzetbe való beavatkozására.

67-72. A szélvihar leírásának forrásai: Vergilius, *Aeneis* II, 416-tól; *Georgica* II, 440-tól; Statius, *Thebais* VII, 65; Lukianosz, *Pharsalia* I, 389-től; értelemszerűen Alighieri funkcionálisan, az égi Küldött hatalmának bemutatásaként adaptálja azon költői vihar-leírásokat.

79-81. A legyőzött démonok az itt nem-megnevezett égi Küldött elől menekülnek, aki a Styx-en száraz lábbal kelt át; elvileg kézenfekvő a Jézus vizen való járásával való analógia: „Az éjszaka negyedik órváltása idején Jézus a vizen járva feljűk közeledett. Amint meglátták a tanítványok, hogy a vizen jár, rémülten kiáltották: «Kisértet!» [...]. De Jézus mindjárt megszólította őket: «Bátorság! Én vagyok, ne féljete!»” (Máté 14, 25-28).

85-99. A Styx-en száraz lábbal való átmenet világossá tette Alighieri számára, hogy égi Küldöttről, egy angyalról van szó. E ponton kell mindenképp működésbe lépnie az olvasó hermeneutikai érzékének (amit Dante a 61-63. sorban bátorított), t.i. a plauzibilis feltételezések (miszerint a Küldött Merkúr, Aeneas, Herkules vagy netán az Agár) nem segítenek annak megértésében, hogy az adott szituációban a Dante és Vergilius megsegítése céljából beavatkozó személy egy – égi Küldöttként megjelenő – *Arkangyal*, aki Isten akaratát teljesíti be. Mint hangsúlyozza Giacalone, az epizód a léleknek az isteni kegyelem által való, az ördögi kísértések okozta válságon való túllépését jeleníti meg, mely lehetővé teszi az üdvözülés útján való tovább-haladást. A Cerberuson látható sérülés-nyomok a Herkules

által azon kutyára helyezett láncnak való ellenállást tanúsítják. A pogány mítoszok és klasszikus irodalmi közhelyek dantei használata ezek prefiguratív funkcióját erősíti meg: a Herkules által megbabolázott és megbüntetett Cerberus azon örökké elkárhozott Pokol-lakók (és ezek örökké tartó büntetésének) prefigurációja, akik Isten akaratával szembeszálltak.

101-103. Az égi Küldött, misszióját (Dis kapuinak megnyitását) beteljesítve, nem szólt a két költőhöz, hiszen ő pusztán Isten akaratának végrehajtója.

109-123. Az erődön belül Dante meglátja az izzó sírok végtelen sokaságát, melyekből a gyötrelmes szenvedés hangjai szűrődnek ki; a látvány eszébe juttatja az Arles-i (Provence-i) ill. a Pola-i (isztriai) nekropoliszokat.

127-131. Dante kérdésére Vergilius elmagyarázza, hogy e kriptákban vezekelnek a különböző (az igaz hittel ellentétes nézeteket valló) szekták alapítói és követői; a *szekta* a dantei-tamási terminológiában lényegében eretnokséget jelent: „sicut haeresis dicitur ab eligendo, ita secta dicitur sectando” (Aquinói Szt. Tamás, *Summa Theologiae*, P. II, 2, qu. XI, a 4). Az egyazon szektához tartozók egy kriptában vannak (ahogy életükben, úgy elkárhozásukban is), sírjaik pedig bűneik súlyossága függvényében izzók, vagy kevésbé forrók. Dis tornyainak „mecsetekként” való megjelölése (*Pokol VIII*, 70-75), mint az iszlámra való negatív utalás, a vezeklő Mohamed alakjával mint (Dante számára) a szakadárság, avagy a legsúlyosabb eretnokség szimbólumával bontakozik ki (*Pokol XXVIII*, 22-63); így az eretnokségnek a IX. énekben való bemutatása az említett Mohamed-epizód felvezetéseként is értelmezhető.

Bibliográfia

- Alighieri Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.
- Alighieri Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata, Inferno* (a cura di Giorgio Petrocchi), Mondadori, Milano, 1966.
- Alighieri Dante Alighieri összes művei (szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- Auerbach Erich Auerbach, *Az Isteni Színjáték szerkezete [La struttura della Divina Commedia]*, in Norbert Mátyus (a cura di), *Dante a középkorban [Dante nel medioevo]*, Balassi, Budapest, 2009, pp.13-38.
- Augustinus Szent Ágoston, *Isten városáról*, IV kötet (ford. Dér Katalin és Heidl György), Kairosz, Budapest, 2009.
- Ciotti Andrea Ciotti, *Incontinenza e incontinenti*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.415-417.
- EDA *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, voll. II, III e V, Roma, 1984.
- Freccero John Freccero, *Medusa: the letter and the spirit*, in Dante Alighieri, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008, pp.226-240.
- Fumagalli Edoardo Fumagalli, *Canto IX*, in *Güntert–Picone* 2000, pp.127-138.
- Giacalone Giuseppe Giacalone (commento e analisi critica di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Giacomino Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti et de pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum; De Babilonia civitate infernali et eius turpitudine et quantis penis peccatores puniantur incessanter*, in *Poeti del Duecento*, Tomo I (a cura di Gianfranco Contini), R. Ricciardi, Milano–Napoli, 1960, pp.627-652.
- Güntert–Picone Georges Güntert–Michelangelo Picone (a cura di),

- Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Jakab Jakab Éva, *Dico Dite*, in *Múzeum krt. 4/c* (szerk. Jakab Éva), Prae.hu, Budapest, 2006, pp.153-170.
- Katolikus Biblia A Katolikus Biblia (Szent István Társulat, 1996; online 2001: <http://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>).
- Kelemen Kelemen János, *A „rózsakeresztes” Dante*, in *BUKSZ*, 1996, 8. évf. 2. sz., pp.22-29.
- Manselli Raoul Manselli, *Eresia*, in *EDA*, vol. II (1984), pp.719-722.
- Nagy Nagy József, *Dante „templare”*, in *Quaderni Danteschi* 6, 1/2010, Anno 5. no. 6, pp.137-170.
- Padoan Giorgio Padoan, *Furie*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.78-79.
- Pasquazi Silvio Pasquazi, *Messo celeste*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.919-921.
- Pasquini Emilio Pasquini, *Strano*, in *EDA*, vol. V (1984), p.455.
- Pozzato Maria Pia Pozzato (a cura di), *L'Idée deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Bompiani, Milano, 1989.
- Ragni Eugenio Ragni, *Giacomino da Verona*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.146-147.
- Russo Vittorio Russo, *Dite*, in *EDA*, vol. II (1984), pp.518-519.

JÓZSEF NAGY

Il canto IX dell'*Inferno*

–Riassunto –

Nel presente studio l'autore dà un'analisi e un commento dettagliati del canto IX dell'*Inferno* (con particolare riguardo ai concetti- e personaggi-chiave *Dite*, *eresia*, *Furie*, *Messo celeste*), identificando sia i possibili intertesti, sia la funzione prefigurativa delle numerose allusioni ad opere classico-antiche, basandosi ampiamente sull'esegesi di vari dantisti di rilievo come tra l'altro Auerbach, Freccero, Fumagalli, Giacalone, Kelemen, Manselli, Padoan.

BERÉNYI MÁRK

Purgatórium XVI. ének

Harmadik párkány: a szabad akarat korlátai

I. Interpretáció

1. Az énekről általánosságban

Az *Isteni Színjátékban*, gyakorta megfigyelhető, amint egy, a kor mélyebb filozófiai vagy éppen teológiai kérdéseit taglaló éneket egy földhözragadtabb, a kor és a földrajzi terület politikai viszonyait taglaló ének követi. A *Purgatórium XVI. éneke* ebből a szempontból igen különleges, mert egy olyan, a középkor egészét meghatározó filozófiai és teológiai problémakör taglalását, mint amilyen a szabad akarat kérdése, még az éneken belül egy nagyon éles cezúra követi, majd Dante egy másik, az adott korban szintén aktuális, ám merőben eltérő témakört, egy politikai témakört, nevezetesen állam és egyház kapcsolatát, ezek egymásnak való alá- vagy fölérendeltségét, illetve ennek jogosságát avagy jogtalanságát taglalja. Az éles cezúrát követően Dante a tőle megszokott heveséssel támadja a kor egyházfőit és megfogalmazza azt a tézist, amely államfilozófiájának alapját képezi: a *két nap elméletét*.

A *Purgatórium XVI. énekében* Dante és Vergilius a hegy harmadik párkányára érnek. Az első kép, ami elének tárul, csillagoktól mentes, vak és szűrő sötétséget fest le, ami utazóinkat meggátolja a látásban. Már ez a nyitójelenet két Vergiliustól kölcsönzött intertextuális elemet is tartalmaz. A párkány vaksötét mivolta és a csillagtalán éj az *Aeneis* soraira utalnak: „*Három vak napon át, három csillagtalán éjen / hánykódtunk, kétségek közt a vizen*” (*Aen.*, III, 203-204, ford. Lakatos I., a további idézetekben is); ugyanez vonatkozik a szereplőket beborító füstre is, amelyet toszkán olasz nyelven a költő az *amaro* „szúrós”, „fojtogató” és a *sozzo* „mocskos” jelzőkkel jellemez. A kép irodalmi előzménye ezúttal is Vergilius *Aeneis*ének egy sora: „[...] *füstöt fú rá, fojtósat*” (XII, 588).

A *Purgatórium* hegyének harmadik párkányán a haragosok

bűnhődnek és ez igen hamar, már az ének kezdetén kiderül. Egy ponton ugyanis Dante hangokat hall, amelyek az *Agnus Dei* imádságot mormolják kórusban. Vergilius magyarázata szerint ezek a tisztuló lelkek az egykori haragosok lelkei. Ezáltal a bűnhődés, illetve az abban rejlő *contrappasso* már az ének elején megmutatkozik: a haragosok, ahogyan az életben folyton ellentétben álltak egymással és széthúztak, a Purgatóriumban kénytelenek egy emberként a vak sötétségben ugyanazt az imádságot ismételni Isten bárányáról, aki elveszi a világ bűneit. Figyeljük meg a szituáció tudatos és szimbolikai szempontból sem elhanyagolható felépítését! A lelkek vak sötétségben vannak. A sötétség és a hozzá kapcsolódó vakság ebben a kontextusban elsősorban a harag jelképeiként értelmezhetők: annak a haragnak a jelképeiként, amely elvakít, és amely meggátolja, hogy a haragos tisztán és világosan gondolkozzék és tisztán átlásson bizonyos szituációkat. A sötétség nem véletlenül az értelem mindenfajta apró lángjának hiányával egyenértékű. A tény, hogy a tisztuló lelkek egy emberként fohászkodnak Isten bárányához, ellentéte mindannak, amit életükben tettek: az életben ellenségeskedtek felebarátaikkal, de itt rá vannak kényszerítve az együttes cselekvésre. Végül az imádság is szimbolikus: egy tradicionálisan keresztény, továbbá hófehér – tehát lelkileg tiszta valamint a feketeségnek és sötétségnek ismét csak szimbolikus ellentétéként megjelenő – jelképtől kérik, hogy vegye el és bocsássa meg bűneiket. Ebben az aktusban benne van az alázatra való nevelés és az arra való rákényszerítés, amely érzés távol áll valamennyi haragos lélek természetétől.

2. Marco Lombardo és a szabad akarat

Egy lélek, Marco Lombardo lelke, a szereplő Dante szavait meghallva, megszólítja a két túlvilági utazót. Marco Lombardo kilétéről a dantisztika viszonylag kevés információval rendelkezik. Feltehetően udvari ember volt, talán nemesi udvarokban tanácsadó is. A nevében szereplő helységmegnevezés nem feltétlenül

származását jelöli, hanem talán csak arra az életrajzi adatra utal, hogy az egykori Marco Lombardo sokat élt a Pó-síkság városaiban, amely tájegység akkoriban Lombardia részét képezte (Delmay 1984: 235). Giorgio Siebzener Vivanti álláspontja szerint Marco Lombardo az adott szöveghelyen valójában maga Dante, és a költő az udvari emberen keresztül fejt ki gondolatait a szabad akaratról (Siebzener Vivanti 1954: 321-322).

Az Ég, ki az első hatást leküldi,
de nem mind; és ha mind is: adva nektek
fény, jót keresni, rosszakat kerülni,
s szabad akarat, mely bár megremeghet
első harcában ellenséges éggel,
győz, ha jól táplálkozik és nem enged.

(*Purg.*, XVI., 73-78., ford. Babits M., ha másképp nincs jelölve, a további *Színjáték*-idézetekben is)

Valószínűnek látszik, hogy – legalábbis ami a szabad akaratot illeti – Dante forrásai Arisztotelész, Szent Ágoston és Aquinói Szent Tamás művei voltak. Bizonyos mértékben, ahogyan az majd vizsgálat tárgyát fogja képezni, Severinus Boethius is hatott a költőre. A dantei szabad akarat-koncepció elemzése céljából Étienne Gilson alapműve, *A középkori Filozófia szelleme* segítségével (Gilson 1948: 280-299) vizsgáljuk meg, hogy a felsorolt gondolkodók miként vélekedtek erről, a középkor folyamán oly központinak tartott kérdésről.

Kronológiai sorrendben haladva, az *ily szellemek közt* elsőként Arisztotelész vonatkozó gondolatait vizsgáljuk meg. Bár Arisztotelész egyetlen művében sem tesz említést a szabad akaratról – a filozófus a *proairesis* „választás”, és a többnyire „szabadság” szóval lefordított *éleoutheria* kifejezéseket használja csak –, már világos elképzeléssel rendelkezik a kérdéskörrel. Arisztotelész kijelenti, hogy a vegetatív lélek, amely a növényeknek és az állatoknak sajátja, nem rendelkezik a megismerés képességével és léte csak a tényleges létfenntartásra irányul; Arisztotelész szerint az

állatok rendelkeznek érzékelő lélekkel, melyben ha érzékelhető tárgyak sokaságával szembesülnek, törekvés vagy vágy éled az egyik potenciálisan választható tárgy iránt, ám ez a választás értelem (*νοῦς*) hiányában még nem racionálisan átgondolt, morális elvekkel alátámasztott választás; ez utóbbira egyedül az ember képes a benne rejlő értelmes léleknek köszönhetően. Arisztotelész meglátása szerint etikai téren az ember szabadon választ: eldöntheti, hogy a jót avagy a rosszat választja (*Nikomakhoszi Etika*, IV, 2). A dantei gondolkodásmódban – ahogyan az egész középkori gondolkodásban – ez az elmélet visszatükröződik az ember, mint szabad akarattal rendelkező, racionális lény felfogásában, vagyis a kor meglátása szerint Isten ugyanazt a képességet adományozta neki, mint amivel az angyalok is rendelkeznek. Erre a – tehát már Arisztotelésznél fellelhető – koncepcióra utal az *Isteni Színjáték*ban Vergilius, amikor kijelenti, hogy „A tudomány [...] annak aki / jól olvassa, elmondja több helyütt is, / hogy a Természet mindig követi / Isten gondolatát és alkotását” (*Pokol* XI, 97-100, ford. Nádasdy Á.). Szintén arisztotelészi hatást tükröznek Dante *Az egyeduralomban* leírt gondolatai is: „az emberi nem akkor él legjobban, amidőn szabad. [...] Tudnunk kell, hogy szabadságunk első alapelve az akarat szabadsága [...] a dolgokat először felfogjuk, majd miután megértettük, jónak vagy rossznak ítéljük és végül az ítélelhozó vagy megkívánja, vagy kerüli őket. Tehát, az ítélet az elindítója a megkívánásnak [...] Ebből következik, hogy az állatoknak nincsen szabad elhatározásuk, mert a megkívánás mindig megelőzi náluk az ítéletet” (*Az egyeduralom*, I/XII, ford. Sallay G., in Alighieri 1962, a további *Monarchia*-idézeteket illetően is).

Ádám és Éva megteremtésével Isten törvényeket is adott nekik nyitva hagyva számukra azt a lehetőséget, hogy maguk is törvényeket alkothassanak. Így aztán az isteni törvény semmiféle kényszerítő jelleggel nem bír az emberi akaratra nézve. Ezzel kijelentettük, hogy az emberi szabadság nem jelent mást, mint egy mindennemű kötöttségtől mentes állapotot még az isteni törvény

viszonylatában is.

Szent Ágoston a *Vallomásokban* az embert, mint a saját létezéséről bizonyos, tudó és akaró lényt állítja elénk: „E három dolog: lenni, tudni, akarni. Vagyok, tudok, akarok, vagyis: tudó és akaró vagyok; továbbá tudom, hogy vagyok és akarok, s végül: akarok lenni és tudni” (Ágoston 1999; XIII, 11). Az ember rendelkezik tehát a létezés bizonyosságával, amely bizonyosság a múlt élményeiből, vagyis az emlékezetből táplálkozik. Ész és emlékezet kapcsolata Szent Ágostonnál alapvető fontossággal bír. A filozófus ki is jelenti: “Lélek és emlékezet egy és ugyanaz. Hogyan szoktunk valakinek valamit emlékezetébe ajánlani? Azt mondjuk neki: Jól eszedbe vedd! S ha elfelejtünk valamit: nem jut eszembe, kiesett az eszemből. Az emlékezetet magát tehát léleknek (szellemnek, értelemnek, észnek) szoktuk nevezni” (Ágoston 1999; X, 14).

A felsorolt három princípium (tehát az ember létezése felőli bizonyossága, a tudása és az akarata) erős analógiát mutat a Szentháromsággal. Szent Ágoston nem hiába hangsúlyozza a három princípium elválaszthatatlanságát és egységét: „[...] *egységes egy ez a három az eleven valóságban; egy, mint élet; egy, mint lélek; egy, mint lényeg; mennyire nem tűri meg a szétoválasztást!*” (Ágoston 1999; XIII, 11). Ebből kifolyólag a három princípium elválasztása, mindennemű módosítása és a köztük fennálló arányok esetleges eltolása (tehát a mértéktelenség) Isten előtt bűnnek számít. Azonban ha az ember létezik, tud és akar, akkor ő is módosítja a három princípium között fennálló arányt, például azáltal, hogy a tudását elhanyagolja és a kelletténél nagyobb teret enged egy megfontolatlan akaratnak. A tudás elhanyagolása pedig egyenértékű az istentől kapott adomány elhanyagolásával és így közvetetten az Isten iránti szeretet gyengén történő gyakorlásával, és ez okozza majd az egyén szükségyszerű bukását. A helyes arány kérdése és igénye az egész *Isteni Színjátékban* jelen lévő gondolat, ám különösen explicit módon jelenik meg a *Purgatórium* hat sorában: “Sem a Teremtő nem volt soha fogytán, /

sem a teremtmény” – kezdte – “szeretetnek, / mely ösztönös, vagy lelki; ezt tudod tán. / Az ösztönből tévedés nem eredhet; / de lelki érzés tévedhet a tárgyban, / vagy: mert nagyon, vagy: mert gyengén szeretget” (*Purgatórium* XVII, 91-96).

Szent Tamás felfogásában – Arisztotelészhez hasonlóan – a szabad akarat mint az *akarat aktusa* jelenik meg. Vagyis Szent Tamás fontos feladatot ró mind az elmére, mind pedig az akaratra, amennyiben az akarat nem irányulhat semmire az elme racionális ítélete nélkül. A *Teológia foglalatában* Szent Tamás kifejti, hogy az emberben természeténél fogva él a szabad akarat, ami miatt a jó keresése nem Isten által vezérelve megy végbe, hanem saját akarata által (*A teológia foglalatata*, I/2, q.113). A *Paradicsomban* ezzel összhangban Beatrice azt állítja, hogy

Isten kegyéből legnagyobb ajándék,
mit jóságához méltóvá teremtvén,
legbecesebbnek szánt az égi Szándék,
az akarat-szabadság: ezt jelentvén
minden eszes teremtmény akarátja:
és más se kapta, mint eszes teremtmény.
(*Paradicsom* V, 19-24).

Mint láthattuk, Dante sorai – legalábbis a szabad akarat terén – meglehetősen eklektikus képet tárnak az olvasó elé. A dantei gondolatsor Arisztotelész, Szent Ágoston és Szent Tamás elképzelései olvasztótégelyének tűnhet. Azonban művében Dante nem egy, a nagy elődökre támaszkodó, kritikátlanul átvett gondolathalmazt tár olvasói elé: meglátásom szerint Dante egy másik szöveghelyen – a középkori egyház elképzeléseivel ellentétben – óvatosan ugyan, de igyekszik árnyalni az akaratszabadság korlátlanságát és az emberi életre vonatkozólag bizonyos fokú *determinizmusra* hívja fel olvasói figyelmét.

3. A szabad akarat korlátai

A szabad akaratban rejlő korlátok és a vele párhuzamosan fellépő determinizmus kifejtése miatt érdemes visszatérnünk a *Pokol* VII. énekére. Ebben az énekben Vergilius kifejti a szereplő Danténak a szerencse mivoltát. A dantei szerencse-képre – Cicero és Vergilius mellett – a legerősebb hatást Boethius *A filozófia vigasztalása* című munkája gyakorolta. A műben a filozófiát jelképező nőalak párbeszédet folytat a Boethius-szereplővel, és a második könyvben említésre kerül a szerencse is. Boethius és Dante szerencse-felfogása számos párhuzamosságot mutat.

Boethius a szerencse magyarázatát illetően egy, a magántulajdon létezését tagadó alaptézisből indul ki. Azt állítja, hogy halandó nem birtokol anyagi javakat, sem pedig méltóságokat. Ezek közül a halandó tehát nem mondhat magáénak egyet sem, hisz ezek a szerencse tulajdonát képezik, melyeket ő tetszése szerint odaítél egyszer egyik, másszor másik halandónak. A műben a szerencsét megszemélyesítő nőalak így szólítja fel a szereplő Boethiust: „Próbáld meg elvitatni tőlem [...] az anyagi javak és a méltóságok tulajdonjogát! Bizonyítsd be, hogy ezek közül akár egyet is magáénak mondhat bármely halandó“ (Boethius 1979; II, 2). Majd azzal folytatja, hogy a halandó *más javainak* a haszonélvezője valahányszor valamit elér, legyenek azok anyagi javak vagy magas hivatalok. A műben megszólaló szerencse ugyanis ekképpen fogalmaz: „Hálásnak kellene lenned, mert más javainak a haszonélvezője voltál; panaszkodásra, mintha a magadét vesztetted volna el, semmi jogod sincs! [...] Gazdagság, rang s más efféle – jog szerint mind az enyém. Úrnőjünknek ismernek el [...] Igenis állítom: ha tiéd volna, ami után sírsz, el se veszíthetted volna semmiképp“ (Boethius 1979; II, 2). Ez a passzus különösen fontos, hiszen benne rejlik Dante ide vonatkozó gondolatainak egy fontos eleme: Danténál, ahogyan az irodalmi előzményt képező boethiusi szövegben is, a szerencse egy meghatározott terület felügyelőjeként van ábrázolva. Dante úgy fogalmaz, hogy amiképpen az égi

köröknek, úgy a földi jelenségeknek is van egy vezetője, egy irányítója. Boethius kimondja, hogy a szerencse úrnő, akit főhatalmuként ismernek el a gazdagság, a rang és minden efféle földi hívság. Tehát a szerencse erő, amely a markában tartja mindezen dolgokat. Ám e földi javakat saját tetszése szerint forgatja és ítéli oda. Danténál megjelenik ez a gondolat, miszerint a szerencse kiszámíthatatlan és rendkívül gyorsan változtat az egyes emberek élethelyzetén: „Az, aki túlra mindent kilátott, – mondja Dante – egeket alkotott s vezért azoknak, [...] de éppen úgy rendelt szolgát vezérül / azoknak is, kik e földön ragyognak, / hogy jókor egy nép, egy család kezérül / máséra hajtana a földi jókat“ (*Pokol* VII, 73-80). Ugyanez a gondolat jelentkezik már Boethiusnál is, amikor a szerencsét egy természeti jelenséghez hasonlítja: a tengerhez, illetve ennek kiszámíthatatlan hullámzásához. Ahogy a tenger természetét nem lehetséges megváltoztatni, úgy a szerencsét sem:

A tenger egyszer hívogató simasággal terül el, máskor vihartól s hullámveréstől borzolódik – jogában áll. Engem azonban a telhetetlen emberi mohóság természetemtől idegen állandóságra kötelezzem?! Holott a változás a lényegem, ezt a játékot játszom én szüntelen; forgatni a kereket: hadd pörögjön, s kerüljön felülre, ami alul, s alulra, ami felül volt – ebben telik a kedvem! (Boethius 1979; II, 2).

Amennyiben a leírtak alapján szintézisét kívánnánk adni Dante fortuna-ábrázolásának, azt mondhatnánk, hogy a szerző szerint a szerencse egy olyan égi erő, amelyet egyes kommentátorok egyenesen angyalként értelmeznek (ld. Tollemache 1984: 983-986), amelyre az isteni gondviselés ráruházta a múltó javak (gazdagság, elismerés, szépség, erő, hatalom, dicsőség, stb.) fölötti felügyeletet. Az ő feladata ezeket elosztani, olykor egyesektől elvenni, majd azt másoknak odaadni. Mivel pedig ő maga is Isten akaratától függ, felesleges az embereknek mind ellenállni az ő akaratának, mind pedig haragudni rá. Ő az ellene irányuló haraggal mit sem törődik, a maga örökös derűjével kiszámíthatatlanul és gyorsan forgatja kerekét, aminek következtében gyakoriak a halandók körében a

sorsfordulók.

Mint láttuk, Dante a *Purgatóriumban* kijelenti, hogy az ember választhat jó és rossz között. Ám ha lehetősége nyílik választani a helyes, avagy a helytelen út között, látszólagos önellentmondásba keveredik, hiszen a *Pokolban* azt sejteti ki, hogy a szerencse segítő avagy gátló tevékenysége nyomán ugyanaz az ember szükségszerűen determinált egy olyan erő által, amelyre semmiféle ráhatással nem bír, és amely erő következtében nem nyílik lehetősége választani a lehetséges utak között. Úgy vélem, az ellentmondás csupán látszólagos és feloldható, hiszen a szerencse csak az anyagi javakra bír ráhatással valamint ez utóbbiak elosztására illetve újraelosztására, és semmi szín alatt sem határozza meg az egyén morális döntéseit. Nem csak Boethius, hanem már Szent Ágoston is hasonló gondolatokat fogalmaz meg *A szabad akaratról* című művében, amikor kifejti, hogy a bűnös vágy „azon dolgokra iránti szeretet jelenti, melyeket akaratumk ellenére elveszíthetünk„ (Ágoston 1989; I, 31).

A vizsgált szöveghelyek alapján úgy tűnik, hogy a dantei koncepció szerint egy igazságos megosztás áll fenn választás terén: morális téren ez individuum dönt saját sorsa fölött, ám nincsen semmi beleszólási joga a világi javak fölötti döntés tekintetében. Más kifejezéssel élve azt mondhatnánk, hogy azon kérdésekben, amelyek meghatározzák az egyén földöntúli sorsát (elkárhozás, megtisztulás, avagy üdvözülés), megadatik számára a döntés jogköre, vagyis a szabad akarat érvényesítése; nem így azon kérdések esetében, amelyek csak rövid és mulandó földi létét határozzák meg (vagyon, tisztségek, hivatalok, stb.). Ez utóbbiak esetében semmiféle döntési szabadsággal nem bír az egyén, ezen esetekben csak determináció létezik. Mindezt Vergilius szavai támasztják alá, amikor a *Pokolban* felhívja Dante-szereplő figyelmét arra, hogy mennyire értelmetlen az emberek küzdelme az anyagi javak birtoklásáért egy elmúló és rövid létezés során: „[...] egypercnyi tréfa csak, / ha megadat nekünk ezt-azt a Szerencse - / s az emberfaj ezért marakodik!“ (*Pokol* VII, 61-63,

ford. Nádasdy Á.).

A *Pokol* VII. és a *Purgatórium* XVI. énekében több igen fontos közös vonás lelhető fel. Mindkettőben egy fontos filozófiai téma kerül kifejtésre, amely az egyén szabadságához és/vagy determinációjához kötődik: a *Pokol* VII. énekében a szerencse, míg a *Purgatórium* XVI. énekében a szabad akarat kerül kifejtésre. A másik közös vonás, hogy mindkét énekben a haragosok jelennek meg előbb, mint elkárhozott és bűnhődő lelkek, később, mint tisztuló lelkek. Elsőként vizsgáljuk meg a két ének között fennálló filozófiai-teológiai analógiákat.

Bár a szerencse mint égi erő már-már mint egy angyali lény kerül ábrázolásra a *Színjátékban*, nem tagadhatjuk, hogy már a név kiejtésékor szükségszerűen eszünkbe jutnak bizonyos pogány áthallások (gondoljunk csak *Fortunára*, a szerencse és a sors római istennőjére). Olyan érzése támad az olvasónak, mintha Dante a *Purgatórium*ban szándékosan vissza szeretett volna térni egy, a *Pokol*ban nem tisztázott kérdésre, és a szabad akaratról vallott, a keresztény teológiával, az egyházatyák nézeteivel és a Szentírással tökéletesen megegyező téziseinek kifejtésével szerette volna kiegészíteni az emberi etikáról vallott álláspontját.

Mint említettük, mindkét énekben fellelhetők a haragosok. Mindez pusztán véletlen volna? Carla Casagrande és Silvana Vecchio *A hét főbűn. A bűnök középkori története* című művükben kifejtik, hogy az egyházatyák hosszasan vitatkoztak azon, hogy a haragot a főbűnök sorába emeljék-e. A vita arról folyt, hogy amennyiben a Teremtőnek megadatik, hogy haragra gerjedjen az ember helytelen magatartása láttán, ez talán a teremtménynek is megengedhető. Másfelől a középkor azt vallotta, hogy a harag a májban lakozik. Ugyan miért adott volna Isten májat az embernek, ha aztán megtiltja, hogy haragra gerjedjen? Mindezek a középkor embere számára azt bizonyították, hogy a haragra gerjedés beleillik az isteni tervbe. Ami bűnös azonban, az a *folyamatosan táplált harag*, amely mást sem tesz, csak elvonja az időt Isten szeretetétől. Ismételten csak a helytelen

mérték az, amely visszaköszön ezen bűn megítélésekor (Casagrande-Vecchio 2011: 93-94). Amikor a harag előnti az embert, az vak lesz: nem lát tisztán, nem tud racionálisan gondolkodni. Ilyenkor kihuny benne a racionalitás mindennemű lángja. Ezt a szellemi sötétséget fejezi ki a *Pokolban* a Styx-mocsár sara és iszapja, melyben a haragosok fetrengenek és ütik, marják, harapják egymást; és ugyanezt fejezi ki a *Purgatóriumban* a vak sötétség is, amely meggátolja a lelkeket, hogy az ég felé, Isten felé, az igazság és a világosság felé emelhessék tekintetüket. Ismét csak Boethius az, aki kiemeli az értelem fontosságát mindenfajta döntési folyamat során amikor azt állítja, hogy egy döntés attól válik szabaddá, hogy az individuum racionálisan és tudatosan megismeri választása tárgyát. Nyilvánvaló, hogy a harag állapotában az ember képtelen a szó boethiusi értelmében szabadon dönteni és választani (Gilson 2000: 280-293).

Úgy tűnik tehát, hogy ez az a logikai elem, ami összeköti a két éneket és amely szimbolikusan kifejezi a szabad akarat és a determinizmus párhuzamos létét az emberi élet során. Amikor Dante a *Purgatóriumban* kijelenti, hogy „Az ég, ki az első hatást leküldi, / de nem mind [...]“ (*Purg.* XVI, 73), arra utal vissza, amit a *Pokol* VII. énekében már kifejtett. Történetesen, hogy létünk nem független az ég (itt értsd: a *szerencse*) akaratától.

Allen Mandelbaum modern interpretációja szerint a tudomány és a genetikai kutatások Dantét igazolják, és azt, amit Dante egykor az ég hatásának nevezett, ma a bennünk lévő DNS általi meghatározottságnak nevezzük. Génjeink bizony meghatározzák és gyakorta korlátozzák lehetőségeinket, ízlésünket, preferenciáinkat az élet számos terén (Mandelbaum 2008: 170).

4. Államelméleti kérdések

Az énekben, miképpen ezt már jelen tanulmány elején jeleztük, Dante megfogalmazza legfontosabb államelméleti tézisét: a *két nap elméletét*. Az elmélet alapja, hogy az adott korban, a politikai

értelemben vett elsőbbség birtoklásáért egymással viaskodó feleknek, a császárságnak és az egyháznak nem egymással szemben álló intézményeknek kellene lenniük, hanem épp ellenkezőleg, komplementer intézményeknek, melyek más és más feladatköröket kellene hogy ellássanak. Dante elmélete szerint a császárság feladata, hogy segítse az alattvalók boldogulását a földi létük során, míg az egyház feladata, hogy felkészítse a nyáját az üdvözülésre.

Dante ezt a gondolatot már *Az egyeduralom* III. könyvében is felvetette. Az adott szöveghelyen a költő kifejti, hogy az égen lévő két égitest, vagyis a nap és a hold két hatalmat szimbolizálnak: az egyházat és a császárságot. Mint azt már jeleztük, a két hatalomnak egyaránt szerepe van az ember boldogulásának előmozdításában és ezek között a hatalmak között nem megengedett az alá- illetve fölrendeltségi viszony. Dante azzal érvel, hogy a Teremtés könyvében a negyedik napra vonatkozólag azt olvashatjuk: „Teremté tehát Isten a két nagy világító testet; a nagyobbik világító testet hogy uralkodjék nappal és a kisebbik világító testet, hogy uralkodjék éjjel” (*Gen.* 1, 16). Dante szerint, ahogyan a *Biblia* sem állít fel semmiféle hierarchikus viszonyt a két égitest között, úgy a két említett hatalom között sem létezhet ilyen. Dante hangsúlyozza ugyanakkor, hogy a holdnak nincsen saját fénye: „a holdnak csak akkor van elegendő fénye, hogyha a naptól kap” (*Az egyeduralom*, III/4). Ezt a képet a továbbiakban mégis árnyalja a költő azzal, hogy hozzáteszi “[a hold saját fényének hiányából] még nem következik, hogy maga a hold is a nap által van” (*Az egyeduralom*, III/4). Másképpen fogalmazva, hiába kapja a hold a fényét a naptól, a kisebbik égitest nem ez utóbbi által létezik, hanem Isten által. Az, hogy a nap adja a hold fényét, egy Isten által így kívánt mellékes körülmény, s következésképp „Ami létét illeti, a hold semmi módon nem függ a naptól” (*Az egyeduralom*, III/4). Mindezzel megegyező módon Dante azt is állítja, hogy „a világi hatalom nem a lelki hatalomtól nyeri létét, sem erejét, azaz tekintélyét, sem pedig megában vett működését, ellenben tőle kapja, hogy hatásosabban működhessen, a kegyelem fényét, melyet égen és

földön a pápa áldása hint szét” (*Az egyeduralom*, III/4).

Az imént kifejtett nap-hold dualizmus idővel felbomlik, és Mandelbaum szavaival élve, helyébe lép egy *tudományos abszurditás* (Mandelbaum 2008: 170): a két nap elmélete, amely már a *Színjáték* megírása előtt, a költő VI., „az otthonmaradt gonosztevő firenzeieknek” címzett levelében is kifejezésre kerül: „Hiszen ha Delia kettő lehet a mennyben, nem lehet-e kettő Deliusból is?” (*VI. Levél*, ford. Mezey L.). Diána és Apolló Delos szigetén születtek és ebből kifolyólag *Deliusnak* ill. *Delíanak* nevezték őket. Diánának a jelképe a hold volt, míg Apollónak a nap. Delius megkettőződése tehát a nap megkettőződésére utal. Ez a gondolat jelenik meg a *Purgatóriumban* is: „Rómának, ki a világot nevelte, / két Napja volt” (*Purg.* VII, 106-107), ám az idő múlásával az egyházi hatalmat jelképező pásztorbot és a világi hatalmat jelképező kard egy kézbe, az egyházfő kezébe kerültek. Dante szerint ez okozza a világ pillanatnyi rossz morális állapotát.

II. Parafrázis

1. Buio d’inferno e di notte privata
d’ogne pianeta, sotto pover cielo,
quant’esser può di nuvol tenebrata,

*A pokoli sötétség és a minden csillagtól mentes,
szegényes égbolt alatti éjszaka,
amennyire az csak felhőktől borítva lehet,*

4. non fece al viso mio sì grosso velo
come quel fummo ch’ivi ci coperse,
né a sentir di così aspro pelo,

*nem képezett az arcom számára olyan durva fátylat,
mint az a füst, amely itt befedett,
s durva szőre sem mart ennyire,*

7. che l’occhio stare aperto non sofferse;

onde la scorta mia saputa e fida
mi s'accostò e l'omero m'offerse.

*hogy a szemem nyitva nem is bírta;
ezért bölcs és megbízható vezetőm
mellém lépett és felajánlotta a vállát.*

10. Sì come cieco va dietro a sua guida
per non smarrirsi e per non dar di cozzo
in cosa che 'l molesti, o forse ancida,

*Ahogyan a vak irányítója után megy,
hogy ne vesszen el, és hogy ne ütközzön
olyan tárgynak ami megüti, esetleg megöli,*

13. m'andava io per l'aere amaro e sozzo,
ascoltando il mio duca che diceva
pur: «Guarda che da me tu non sia mozzo».

*mentem én is a csípős és mocskos füstben
hallgatva vezetőmet aki azt mondta:
„Ügyelj, hogy ne távolodj el tőlem.“*

16. Io sentia voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia
l'Agnel di Dio che le peccata leva.

*Hangokat hallottam, és úgy tűnt,
mintha valamennyi békéért és kegyelemért imádkozna
az Isten Bárányához, aki elveszi a bűnöket.*

19. Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia;
una parola in tutte era e un modo,
sì che parea tra esse ogne concordia.

*Mindig Agnus Dei volt a kezdete imádságaiknak;
ugyanazt mondták mind és egyféleképpen,
és úgy tűnt, mintha teljes egyetértés volna közöttük.*

22. «Quei sono spirti, maestro, ch'í' odo?»,
diss'io. Ed elli a me: «Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo».

*„Azok lelkek, mesterem, akiket hallok?“
kérdeztem én. És ő válaszolt: „Jól érted,
és a harag csomóját oldják ki.“*

25. «Or tu chi se' che 'l nostro fummo fendi,
e di noi parli pur come se tue
partissi ancor lo tempo per calendí?».

*„Hát te ki vagy, aki a mi füstünket kettészeled,
és úgy beszélsz rólunk, mintha
az időt hónapokra osztanád még fel?“*

28. Così per una voce detto fue;
onde 'l maestro mio disse: «Rispondi,
e domanda se quinci si va sù».

*Így szólt egy hang;
mire a mesterem azt mondta nekem: „Válaszolj,
és kérdezd meg, hogy erre lehet-e felfelé menni.“*

31. E io: «O creatura che ti mondi
per tornar bella a colui che ti fece,
maraviglia udirai, se mi secondi».

*Mire én: „Óh, lélek, ki megtisztulsz,
hogy szépen térj vissza ahhoz, aki teremtett téged,
csodát fogsz hallani, ha elkísérsz.“*

34. «Io ti seguiterò quanto mi lece»,
rispuose; «e se veder fummo non lascia,
l'udir ci terrà giunti in quella vece».

*„Én elkísérlek téged, ameddig nekem szabad“,
válaszolta; „és ha a füst gátolja is a látást,*

a hallásunk fog összetartani bennünket helyette.”

37. Allora incominciai: «Con quella fascia
che la morte dissolve men vo suso,
e venni qui per l’infernale ambascia.

*Akkor elkezdtem: „Azzal a pólyával,
amelyet a halál leteker, felfelé tartok,
és pokoli követjárás után jöttem ide.*

40. E se Dio m’ha in sua grazia rinchiuso,
tanto che vuol ch’i’ veggia la sua corte
per modo tutto fuor del moderno uso,
*És ha Isten kegyelmébe fogadott engem,
olyannyira, hogy azt akarja, hogy lássam udvarát
az újabb gyakorlattól teljesen eltérő módon,*

43. non mi celar chi fosti anzi la morte,
ma dilmi, e dimmi s’i’ vo bene al varco;
e tue parole fier le nostre scorte».
*ne fedd el, hogy ki voltál a halál előtt,
hanem mondd el, és mondd, hogy jó felé haladok-e
az átjáróhoz; és szavaid legyenek a mi irányítóink.”*

46. «Lombardo fui, e fu’ chiamato Marco;
del mondo seppi, e quel valore amai
al quale ha or ciascun disteso l’arco.
*„Lombárd voltam és Marcónak hívtak;
jól ismertem a világot, és azt a derékséget szerettem,
amelyre most mindenki részegezte az íját.*

49. Per montar sù dirittamente vai».
Così rispuose, e soggiunse: «I’ ti prego
che per me prieghi quando sù sarai».

Hogy felfelé menj, haladj egyenesen!”

Így felelt és hozzátette: „kérlek, hogy imádkozz értem, amikor fent leszel.”

52. E io a lui: «Per fede mi ti lego
di far ciò che mi chiedi; ma io scoppio
dentro ad un dubbio, s'io non me ne spiego.

*És én neki: „hittel fogadom neked,
hogy azt teszem, amit kérsz tőlem; de szétfeszít
egy kétely, ha nem kapok rá magyarázatot.*

55. Prima era scempio, e ora è fatto doppio
ne la sentenza tua, che mi fa certo
qui, e altrove, quello ov'io l'accoppio.

*Korábban szimpla volt, most megkétszereződött
szavad által, amely bizonyossá teszi számomra
most azt a másikat is, ha összevetem vele.*

58. Lo mondo è ben così tutto deserto
d'ogne virtute, come tu mi sone,
e di malizia gravido e coverto;

*A világ valóban mentes minden
erénytől, ahogyan te mondod,
és gonoszság tölti meg és fedi be;*

61. ma priego che m'addite la cagione,
sì ch'i' la veggia e ch'i' la mostri altrui;
ché nel cielo uno, e un qua giù la pone».

*de kérlek, hogy mondd el ennek okát,
hogy én láthassam és megmutathassam másoknak;
mert egyesek az égbe helyezik, mások idelentre.”*

64. Alto sospir, che duolo strinse in «uhi!»,

mise fuor prima; e poi cominciò: «Frate,
lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui.

*Előbb hangosat sóhajtott, amely a fájdalomtól
egy „jaj” lett; majd elkezdte: „Testvér,
a világ vak és te bizony onnan származol.*

67. Voi che vivete ogne cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.

*Ti akik éltek, minden okot az égnek
tulajdonítotok, mintha csak mindent
szükségszerűen magával együtt mozgatna.*

70. Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto.

*Ha ez így lenne, bennetek megsemmisülne
a szabad akarat és nem lenne igazságos
jóért boldogságot, rosszért fájdalmat kapni.*

73. Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma, posto ch'í' 'l dica,
lume v'è dato a bene e a malizia,

*Az ég elindítja a cselekedeteiteket;
nem mondom, hogy az összeset, de akár azt is mondhatnám,
megadatott számotokra a fény a jóhoz és a rosszhoz*

76. e libero voler; che, se fatica
ne le prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.

*és a szabad akarat; amely ha küszködik is
az első csatákban az éggel,
végül teljesen legyőzi, ha jól táplálják.*

79. A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.

*Ti egy nagyobb erőnek és egy jobb természetnek
vagytok alárendelve szabadon; és az teremtette
bennetek az elmét, amely nem áll az ég hatalma alatt.*

82. Però, se 'l mondo presente disvia,
in voi è la cagione, in voi si cheggia;
e io te ne sarò or vera spia.

*Ezért, ha a jelenlegi világ tévútra tér,
bennetek van az ok, az bennetek keresendő;
és én most számodra igaz elmondója leszek ennek.*

85. Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,

*Még azelőtt kerül ki, hogy készen lenne
annak a kezei közül, aki szereti, az egyszerű lélek
– akárcsak egy leány, aki nevetve és sírva gyerekeskedik,*

88. l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla.

*aki még semmit sem tud,
hacsaknem azt, hogy víg teremtője ösztönzésére
vidáman fordul afelé. ami örömet okoz neki.*

91. Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.

*A kis jónak előbb megérzi az ízét;
ekkor tévútra lép és fut utána*

ha egy vezető vagy egy fék nem fodítja vissza szeretetét.

94. Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
de la vera cittade almen la torre.

*Ezért kellett a törvény, hogy féket szabjon;
kellett király, aki felismeri
az igaz városnak legalább a tornyát.*

97. Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?
Nullo, però che 'l pastor che procede,
rugumar può, ma non ha l'unghe fesse;

*A törvények megvannak, de ki tartatja be őket?
Senki, mert a főpásztor, aki az élen halad,
kérődzni tud, de a patája nem hasított;*

100. per che la gente, che sua guida vede
pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta,
di quel si pasce, e più oltre non chiede.

*Ezért van, hogy a nép, amely látja a vezetőjét
amint arra sóvárog, amire ő maga is vágyaik,
azzal táplálkozik és nem kér egyebet.*

103. Ben puoi veder che la mala condotta
è la cagion che 'l mondo ha fatto reo,
e non natura che 'n voi sia corrotta.

*Jól láthatod hogy a rossz kormányzás
az oka annak, ami a világot gonosszá tette
és nem az, hogy romlott a természetetek,*

106. Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
due soli aver, che l'una e l'altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.

*Rómának, aki a helyes világot teremtette,
két napja volt, amelyek megmutatták
mind az egyik, mind a másik utat, a világét és Istenét.*

109. L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada
col pastorale, e l'un con l'altro insieme
per viva forza mal convien che vada;
*Az egyik a másikat kioltotta; és a kardot egyesítették
a pásztorbottal, és az egyik a másikkal együtt
szükségszerűen rosszul kell, hogy működjön;*

112. però che, giunti, l'un l'altro non teme:
se non mi credi, pon mente a la spiga,
ch'ogn'erba si conosce per lo seme.
*mert egyesítve az egyik a másiktól nem fél:
ha nem hiszel nekem, gondolj a gyümölcsre
hiszen valamennyi növény a magjáról ismerhető meg.*

115. In sul paese ch'Adice e Po riga,
solea valore e cortesia trovarsi,
prima che Federigo avesse briga;
*Fent a tájon, amelyet a Po és az Adige öntöz,
általában érték és jóság honolt
azelőtt, hogy Frigyes vitába keveredett volna;*

118. or può sicuramente indi passarsi
per qualunque lasciasse, per vergogna,
di ragionar coi buoni o d'appressarsi.
*most ott bárki biztonságban áthaladhat,
aki szégyenében nem kíván jó emberekkel
szóba állni vagy hozzájuk közeledni.*

121. Ben v'èn tre vecchi ancora in cui rampogna

l'antica età la nova, e par lor tardo
che Dio a miglior vita li ripogna:
*Nos, három agg van még, akikben megveti
a régi kor az újat, és távolinak érzik a pillanatot,
amikor Isten jobb létre szenderíti őket:*

124. Currado da Palazzo e 'l buon Gherardo
e Guido da Castel, che mei si noma,
francescamente, il semplice Lombardo.
*Corrado da Palazzo, és a jó Gherardo
és Guido da Castel, akit inkább
franciásan a derék Lombardnak hívnak.*

127. Dì oggimai che la Chiesa di Roma,
per confondere in sé due reggimenti,
cade nel fango, e sé brutta e la soma». *Mondhatod tehát, hogy a Római Egyház,
amiért összeolvaszt két hatalmat,
a sárba hull és bemocskolja magát és a terhét."*

130. «O Marco mio», diss'io, «bene argomenti;
e or discerno perché dal retaggio
li figli di Levì furono essenti.
*„Óh, én Marcóm“, mondtam én, „jól érvelsz;
és most értem, Lévi fiai miatt
lettek kizárva az örökösödésből.*

133. Ma qual Gherardo è quel che tu per saggio
di' ch'è rimaso de la gente spenta,
in rimprovèro del secol selvaggio?». *De ki az a Gherardo, akit te bölcsnek
nevezel, aki megmaradt az elmúlt
nemzedékből a vad századot elítélni?"*

136. «O tuo parlar m'inganna, o el mi tenta»,
rispuose a me; «ché, parlandomi toscò,
par che del buon Gherardo nulla senta.

*„Vagy félreértettem a beszéded, vagy próbára teszel”,
válaszolta nekem; „mert bár toszkánul beszélsz hozzám,
úgy tűnik, mintha a jó Gherardóról semmit sem hallottál volna.*

139. Per altro soprano me io nol conosco,
s'io nol togliessi da sua figlia Gaia.
Dio sia con voi, ché più non vegno vosco.

*Más ragadványnevén én nem ismerem,
hacsak nem a lányán, Gaián keresztül próbálnám meg megnevezni.
Isten veletek, mert én nem jövök tovább veletek.*

142. Vedi l'albor che per lo fummo raia
già biancheggiare, e me convien partirmi
(l'angelo è ivi) prima ch'io li paia».

*Látod már fehérteni a hajnalt, ami
a füstön átsugárzik, (az angyal itt van)
és nekem el kell mennem mielőtt feltűnnék előtte.“*

145. Così tornò, e più non volle udirmi.

Így tért vissza és többet nem akart hallgatni engem.

III. Kommentár

1-15. A szerző leírja azt a vak sötétséget, amelyen a túlvilági utazók kénytelenek keresztül menni. Két utalást is találunk Vergiliusz Aeneisére. A vaksötét, csillagatlan éj irodalmi előzménye Vergiliusz „Három vak napon át, három csillagatlan éjen / hánykódtunk, kétségek közt a vízen“ (*Aen.*, III, 203-204) sorai; A szereplőket beborító szúrós és fojtogató füst szintén Vergiliuszra utal: „füstöt fúrá, fojtósat“ (*Aen.*, XII, 588). Ugyanezen terzinákban Dante egy vezető személy által kalauzolt vakhoz hasonlítja magát. Érdemes

megfigyelni a jelzett terzinák két szavát. A kezdő *Buio* 'sötétség' szó [b] hangja a maga bilabiális explozív jellegével kifejezi a sötétség hirtelen való berobbanását a látótérbe. Ugyan ez vonatkozik a *fummo* 'füst' szó, a standard olasztól eltérően megduplázott okkluzív nazális [m] hangjára is. Az előző, XV. énekben Dante utal arra, hogy szereplői előtt feltűnt egy sötét füst: „S im füst egyszerre, fekete, temérdek / (...) tünt föl; / nem volt hely és mód elüle kitérned / s a tiszta eget elvéve szemünkből.” (*Purgatórium* XV, 142-145).

16-21. Az *Isteni Színjátékban* viszonylag korlátozott számú szöveghelyen lelhetőek fel imádságok és szent szövegekre való utalások. A *Pokolban* tényleges imádság nem hangzik el, legfeljebb a Sátánt megszólító mondatokkal, illetve a gonoszra való homályos utalásokkal találkozhatunk (Dughera 2003: 393): „*Pape Satan, pape Satan, aleppe*” (*Inferno* VII, 1), „*Vexilla regis prodeunt inferni*” (*Inferno* XXXIV, 1). Az előbbi esetben Plutos fordul a Sátánhoz a titokzatos szavakkal, míg a második esetben Venantius Fortunatus himnusza kerül idézésre, amelyben a középkori költő Lucifert a Pokol királyának nevezi. A *Purgatóriumban* viszonylag magasabb a szent szövegek és az azokból való idézetek száma. A canticában elhangzó imádságok, himnuszok és egyéb szövegek, mind a siettetés szülte feszültséggel vannak telítve (Dughera 2003: 393) és ennek a siettetésnek kiemelkedő példája az Isten bárányához való fohászzkodás, hogy az elvegye a bűnöket és a lélek minél hamarabb megtisztulhasson. A leghosszabb imádság a *Mi atyánk*, amelynek egy parafrázált verziója található meg a műben: „Ó, Miatyánk, ki lakozol a mennyekben” (*Purgatórium* XI, 1-24); említésre kerül még az *Üdvözlégy, ég királynője* ima, „*Salve Regina*” (*Purgatórium* VII, 82). Egyéb szent szövegből való idézet – ám nem imádság – az „*In exitu Israel de Aegypto*” (*Purgatórium* II, 46) kezdetű zsoltár, valamint a „*Te lucis ante*” (*Purgatórium* VIII, 13) kezdetű esti himnusz. A *Paradicsomban* valamennyi imádság Isten dicsőítésére hangzik el: immáron nyoma sincsen a korábban tapasztalt feszültségnek (Dughera 2003: 393). A canticában elhangzik az apostoli hitvallás

kezdő sorának parafrázisa: „Hiszek egy Istenben, / egyben, örökben, aki modulatlan“ (*Paradicsom* XXIV, 130-131), valamint az *Üdvözlégy Mária* egy kibővített parafrázisa: „Óh, szűz anyánk, leánya ten Fiadnak, / teremtményeknél nagyobb és szerényebb“ (*Paradicsom* XXXIII, 1-39).

22-24. Vergiliusz közli Dantéval, hogy az Isten bárányához imádkozó lelkek a haragosok lelkei. A *contrappasso* felépítése művészi szépségű: ahogyan a haragosokat életük során elvakította a harag felebarátaik iránt, úgy most a vak sötétségben kell imádkozniuk a többi lélekkel teljes egyetértésben a hófehér és tiszta Isten bárányához, aki elveszi a világ bűneit.

25-33. Az egyik lélek kiválik a csoportból és megkérdezi a szereplő Dantét, ki ő, hogy úgy beszél, mintha az időt még hónapokra bontva számolná, vagyis mintha még élő ember volna. Az idő hónapokra bontására való utalás talán nem véletlen szófordulat, vagy tán a rím elérése érdekében választott költői megoldás Dante részéről. Érdeemes megfigyelni, hogy az idő az összes *cantica* közül mindössze a *Purgatóriumban* létezik egyáltalán. A *Pokolban* és a *Paradicsomban* a lelkek már nem számolják az időt, hiszen az örökkévalóságig kiterjesztett jelenben élnek. A *Purgatóriumban* ezzel szemben az időt igenis számolják a megtisztuló lelkek, hiszen a Purgatórium egyszer, az utolsó ítélet elérkeztével, meg fog szűnni. Az idő fontos tényezője a megtisztulásnak, és állandóan jelen lévő szempont.

34-45 A lélek beleegyezik, hogy a két túlvilági utazóval tart mindaddig, amíg neki ez megengedett. Dante vázolja, hogy miért halad keresztül a Purgatóriumon és egyben előmozdítja kettejük párbeszédét azzal, hogy kijelenti, hogy a még ismeretlen lélek szavait mint *kalauz szavait* várja az utazás folytatása végett. Külön kiemelendő a 36-37. sorban fellelhető metafora szépsége és kifejezőereje, amelyben Dante az emberi testet mint pólyát ábrázolja, amelyet majd a halál leteker róla.

46-49. Marco Lombardo tömören bemutatkozik. Lombardiai udvari ember volt, aki saját elmondása szerint jól ismerte a világot ill. annak

különféle jelenségeit, azaz nem élt elzárt életet. Erre utal a „világot láttam“ (*Purgatórium* XVI, 47) tömör – a hangsúlytól függően talán pejoratív – kifejezés. Marco Lombardo talán éppen ez által válik hitelessé Dante és az olvasó szemében a szabad akarattal kapcsolatos problematika kifejtésére.

50-53. A lélek arra kéri Dantét, hogy az imádkozzon majd érte. Ismét az időtényező és a siettetés jelenik meg az olvasó előtt, hiszen az egyes lelkekért elmondott imádságok az égben meghallgatást nyernek és meggyorsítják a tisztuló lelkek megtisztulását.

54-63. Dante felteszi a kérdést, mely az egész ének során olvasható párbeszéd elindítója: Dante arra kíváncsi, mi az oka a világ romlottságának. Érdekes adat, hogy a *Pokol* XVI. énekében Firenze romlottságáról esett szó; a *Purgatórium* XVI. énekében Marco Lombardo elsősorban Észak-Itália romlottságáról beszél; a *Paradicsom* XVI. énekében a szerző majd visszautal ugyan Firenze romlottságára, ám azon ének mégis alapvetően pozitív hangvételű, hisz régi korok dicsőségét idézi fel.

64-84. Marco Lombardo kifejti a szabad akaratról vallott gondolatait. Ennek értelmében az emberi életet csak kis mértékben befolyásolják az égi jelenségek. Miután az ember számára megadatott a szabad akarat, ő felelős saját sorsának alakításáért s vele minden jó és rossz cselekedetéért, amelyek aztán meghatározzák a földöntúli létét (kárhozat, megtisztulás avagy üdvözülés

85-93. Az ének második hasonlatában Dante a lelket egy kislányhoz hasonlítja, aki nevetve és sírva tölti gyerekkorát, és aki könnyen elcsábul az iránt, ami úgy tűnik, hogy örömet okoz neki. Könnyen az evilági örömek felé fordítja tekintetét, hacsak egy vezető nem állítja meg tévelygésében és nem kormányozza vissza a helyes útra.

94-96. A 94. sor egy rendkívül erős cezurát jelöl. Olyan, mintha a költő hirtelen elvágta volna az eddigi gondolatmenetét és egy újba kezdett volna bele. E sortól államelméleti kérdésekre terelődik a szó azáltal, hogy Dante kijelenti, törvényre szükség van, hogy az gátat szabjon a tévelygésnek ám rendkívül nehéz mindezt egy olyan

vezetőtől várni, aki maga is tévúton jár. A „király kell, az Igaz Vár ködborított / tornyát kilátni legalább az égből“ (*Purgatórium* XVI, 95-96) mondatban a *király* az az uralkodó, aki elhozza majd a Dante által remélt egységet Itália számára, a *torony* az igazság, míg az *Igaz Vár* az a hipotetikus állam, amelyben az igazság diadalmaskodik majd. Eredeti, toszkán olasz nyelven az „igaz várat“ a *vera città* kifejezés jelöli. A *Purgatórium* XIII. énekének 95. sorában ugyanaz a *vera città* kifejezés fordul elő. Babits Mihály azon szöveghelyen *egy hazáról* ír, amely egységes hazaként értelmezendő.

97-102. Dante kifejti, hogy törvények léteznek, de nincs aki betartassa őket. Nincs ugyanis senki, aki életével példát tudna mutatni. A pásztor (értsd: a pápa) „kérődzhet ugyan, de nincsen neki párosujjú patája“. A homályos utalás valójában egy szokatlan és különös beemelésé – egy metafora keretein belül – a mózesi törvényeknek a keresztény kontextusba. Mózes törvényének étkezésre vonatkozó rendelkezései ugyanis kimondták, hogy a zsidó hit követői nem ehetnek olyan állatnak a húsából, mely nem kérődzik és melynek páratlan ujjú a patája, t.i. azon állatok tisztátalanok. Ennek függvényében a pápának számos hiba róható fel: kérődzik ugyan, vagyis járatos a Szentírásban, de patája páratlan ujjú, ami pedig azt jelképezi, hogy az egyházfő jogtalanul avatkozik bele a világi folyamatok alakításába (Vandelli 1929: 443). Pietro Alighieri, akit számos modern kommentátor is idéz, hasonló megközelítést alkalmaz. A kérődzés kérdését nem interpretálja, ám kitér arra a tényezőre, hogy a pata páratlan mivolta jelképezheti az egyházfő kezében jogtalanul összpontosuló spirituális és világi hatalmat (Vandelli 1929: 443).

103-114. Kifejtésre kerül Dante híres két nap elmélete mely szerint az antik Rómában két, egymástól elkülönült nap ragyogott. A dantei felfogásban az egyik a politikai, a másik a spirituális hatalmat jelképezi. Ennek a megosztásnak a megszűnése vezetett el az adott kor morális romlásához.

115-120. Az Adige és a Pó folyók által öntözött területen, vagyis az

akkoriban még kiterjedtebb, történelmi Lombardia területén egykoron erény uralkodott. Ám amióta II. Frigyes ellentétbe került a pápai kúriával, az erény korszaka véget ért. Dante arra a történelmi időszakra utal, amikor III. Ince (1198-1216) uralkodásától számítva a pápai állam erőteljes befolyást gyakorolt tőle független államok politikai vezetésébe. Érdekes megfigyelni, hogy az eredeti szövegben a konfliktust megelőző időszakot Dante a *valore* (érték) és *cortesia* (udvari erény) jelzőkkel festi le. Ugyanezeket a jelzőket találjuk meg a *Pokol* XVI. énekében is. Ott Iacopo Rusticucci részéről fogalmazódik meg a kérdés és arra irányul, hogy Firenzében élnek-e ezek az erények. A válasz Dante részéről természetesen nemleges.

121-140. Marco Lombardo szerint három agg van még, akikben tovább él a régi idők erénye. Ezek az aggok Corrado da Palazzo, Gherardo és Guido da Castel. A három férfiről a dantisztika igen kevés információval rendelkezik. Corrado da Palazzo bresciai nemes volt és Piacenza *Podestà* tisztségét töltötte be; Gherardo da Camino Treviso városkapitánya volt; Guido da Castel pedig emiliai ghibellin nemesként száműzetésben halt meg (Vandelli 1929: 444-445).

141-145. Marco Lombardo észreveszi a fehérlő fényeket és félve attól, hogy a tisztuló lelkeket őrző angyal észreveszi közeledését, megáll és elköszön Dantétól és Vergiliustól.

Bibliográfia

Alighieri 1962 Alighieri, Dante, *Dante összes művei*, (szerk.: Kardos T.), Magyar Helikon, Budapest, 1962.

Alighieri 2003 Alighieri, Dante, *La Divina Commedia* (a c. di S. Jacomuzzi, A. Dughera), SEI, Torino, 2003.

Arisztotelész Arisztotelész, *Nikomakhoszi Etika*, (ford. Szabó M.), Európa, Budapest, 1987.

Augustinus Augustinus, Aurelius, *A boldog életről. A szabad akaratról* (ford. Tar I.), Európa, Budapest, 1989.

- Augustinus Augustinus, Aurelius, *Vallomások* (ford. Vass J.), Szent István Társulat, Budapest, 1999.
- Boethius Boethius, *A filozófia vigasztalása*, (ford. Hegyi Gy.), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979.
- Casagrande-Vecchio Casagrande, Carla – Vecchio, Silvana, *A hét főbűn. A bűnök középkori története* (ford. Falvay D., Gecser O.), Európa, Budapest, 2011.
- Delmay Delmay, Bernard, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, Olschki, Firenze, 1984.
- Gilson Gilson, Étienne, *A középkori filozófia szelleme* (ford. Turgonyi Z.), Paulus Hungarus–Kairosz, Budapest, 2000.
- Mandelbaum Mandelbaum, Allen, *Lectura Dantis: a canto by canto commentary. Purgatorio*, Un. of California Press, Berkeley, 2008.
- Nádasdy Nádasdy Ádám, *Pokol VII*, in *Műút*, LV/6, 2010/022, pp.33-35.
- Nádasdy Nádasdy, Ádám, *Pokol XI*, in *Műút*, LVI/4, 2011/026, pp.42-44.
- Siebzener Vivanti Siebzener Vivanti, Giorgio, *Dizionario della Divina Commedia*, Olschki, Firenze, 1954.
- Szent Biblia* (ford. Károly G.), Brit és külföldi Biblia-társulat – Sylvester Irodalmi és Nyomdai Intézet Rt., Budapest, 1939.
- Tamás Tamás, Aquinói Szent, *A teológia foglalata* (ford. Tudós-Takács I.), Telosz, Budapest, 1994.
- Tollemache Tollemache, Federico, *Fortuna*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, vol. II., Roma, 1984.
- Vergilius Vergilius, *Aeneis*, in *Vergilius összes művei* (ford. Lakatos I.), Magyar Helikon, Budapest, 1973.

MÁRK BERÉNYI

Il canto XVI del *Purgatorio*

– Riassunto –

È un fenomeno frequente nella *Divina Commedia* che un canto trattante un argomento filosofico o teologico dell'epoca di Dante, venga seguito da un canto che presenti un tema molto più concreto, come per esempio le questioni politiche del periodo e del territorio geografico dato. Il canto XVI del *Purgatorio* da questo punto di vista è particolare in quanto dopo aver presentato una questione filosofica nonché teologica presente in tutto il medioevo, come il *libero arbitrio*, all'interno dello stesso canto presenta anche un altro argomento, a sua volta fondamentale e fonte di numerose discussioni, come il *rapporto tra Papato e Impero*, il tema della supremazia dell'uno sull'altro e se questa supremazia sia giusta o meno. In seguito, dopo una cesura netta, Dante si schiera contro i papi e i sovrani del suo tempo e spiega ciò che diventerà la base della sua filosofia dello stato: la *teoria dei due soli*.

Il personaggio principale del canto è Marco Lombardo. È tramite le parole dell'uomo di corte lombardo che Dante presenta le proprie idee a proposito del libero arbitrio. Sembra probabile che – almeno per quanto concerne il libero arbitrio – le fonti di Dante siano state le opere di Aristotele, di Sant'Agostino e di San Tommaso D'Aquino. In base a ciò potrebbe sembrare che il pensiero dantesco ivi espresso non sia altro che un crogiolo delle idee dei grandi predecessori. Secondo la mia opinione – come l'ho anche sviluppato nel saggio – nel canto in questione Dante è ben lungi dal presentare ai propri lettori pensieri altrui senza critica e senza l'aggiunta di pensieri propri. Ritengo che altrove – nel canto VII dell'*Inferno* – con cautela ma cerchi di criticare l'assoluta libertà di scelta dell'uomo e contemporaneamente richiami l'attenzione alla possibilità della determinatezza. Il paragone dei due canti rappresenta uno degli argomenti principali del presente saggio.

L'altro grande tema del canto è la presentazione della tesi più importante sviluppata da Dante in materia di filosofia dello stato: la *teoria dei due soli*. In base alla teoria vi è la credenza in Dante che i due poteri più importanti della propria epoca, l'Impero e il Papato, contestanti tra sé il potere politico, non dovrebbero essere delle istituzioni opposte l'uno all'altro bensì, dovrebbero essere delle istituzioni complementarie, atte a svolgere ruoli diversi. Secondo Dante il ruolo dell'Impero dovrebbe essere quello di assicurare il benessere dell'uomo nel secolo, mentre la Chiesa dovrebbe preparare l'individuo alla beatitudine celeste.

MARINO A. BALDUCCI

L'imbestiato Ulisse.

Percorso ermeneutico intorno al problema dell'arroganza scientifica nel canto XXVI dell'*Inferno* di Dante

Questo studio analizza progressivamente, nel testo poetico preso in esame, i vari sviluppi sinfonici¹ del pensiero dantesco, sviluppi che poi, alla fine del saggio critico, saranno mostrati all'interno di un complessivo schema di sintesi, per ripercorrerne precisamente le più diverse caratteristiche.

1. *L'orazione fraudolenta e il 'discorso doppio'*

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai, di qua da picciol tempo,
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.
E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss' ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com' più m'attempo.
(*Inf.* XXVI, 1-12)

Con un esplicito richiamo al grande tema del furto (Firenze città di rapina), sviluppato ampiamente nel canto precedente attraverso le metamorfosi dei ladri, il poeta introduce la nuova situazione di Malebolge attraverso la famosa apostrofe a Firenze che, tramite l'amarezza della sua ironia (la quale mischia, come atteggiamento retorico, verità e menzogna)² stabilisce bene quanto

¹ *In tutta l'analisi, i numeri in parentesi quadra indicano i versi precisi di riferimento nel canto esaminato.* Per un inquadramento del carattere sinfonico generale del pensiero poetico dantesco rimando al mio studio *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, in «Bibliotheca Phoenix», n. 36, a. VII (2006), pp. 87-96, <http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>.

² Filosoficamente parlando, nel mondo classico e medievale si associa l'ironia/*eironèia* al pensiero socratico. In esso, tale ironia rappresenta la sottovalutazione che Socrate fa di se stesso di fronte agli avversari, o quel suo mostrare di approvare cose di cui in vero sta cercando di mettere in luce la falsità.

l'intero canto XXVI ruoti intorno al fondamentale concetto dell'inganno verbale, l'idea cioè di un discorso affascinante e sinuoso che, nei meandri riposti, nasconde una palese contraddizione. È questo un parlare in cui la "parola umana/logòs" si mostra capace di persuadere, rappresentando in sé l'evidenza di false realtà. È una parola che costituisce allucinazioni e, in questo modo, dà vita ai più vari fantasmi dell'errore. Tale parola origina delle menzogne credibili e, proprio in questo, ruba, divora e distrugge la verità all'interno dei nostri pensieri, strappando l'uomo al contatto morale con la più preziosa sfera della coscienza (la sfera intellettuale), e dunque annulla i legami di amore e di vita fra l'universale e la parte del tutto vivente.

L'ironia è una forma di menzogna, anche se — come bene puntualizzava San Tommaso³ — essa rappresenta una forma legittima della menzogna: di quest'ultima assume infatti l'aspetto, retoricamente parlando, ma i suoi fini sono positivi e preparano sempre la successiva delucidazione di una verità. L'ambiguità fortissima dell'apostrofe si ricollega a due caratteristiche principali. Da un lato, Dante sembra voler elogiare la fama della propria città («Godi, Fiorenza, poi che sei sì grande» [1]), ma in vero un simile elogio apparente nasconde quella reale critica negativa sulla corruzione etica dello specifico luogo natale, patria del crimine e del ladrocinio ingannevole («e tu in grande onranza non ne sali» [6]).

È interessante, comunque, da un altro punto di vista, come la stessa apostrofe sia un preciso 'discorso doppio' anche per dei motivi di ordine sentimentale. Il poeta infatti rappresenta qui un particolarissimo stato di doppiezza psicologica: da un lato, detesta la sciagurata nequizia della sua città (lui infatti la odia e prevede sopra di essa l'abbattersi di un castigo feroce [8-12]), eppure non può

Cfr. Platone, *Repubblica*, I, 336e, 337a. Per Aristotele, l'ironia appare come un atteggiamento estremo di fronte al vero, una tendenza a diminuire o a dissimulare il peso di quello che si sta dicendo. In questo senso, l'ironia diventa allora l'opposto della millanteria, vale a dire dell'esagerazione. Entrambe sono posizioni estreme rispetto al comportamento naturale e sincero, che occupa necessariamente il giusto mezzo. Cfr. *Etica Nicomachea*, II, 7, 1108a, 22.

³ Cicerone definisce l'ironia come «*simulatio*», atteggiamento tipicamente greco e in particolare socratico, secondo il quale l'uomo parla diversamente da come pensa (cfr. *Academica*, IV, 5, 15). Ed è al pensiero ciceroniano che San Tommaso fa riferimento (cfr. *Summa theologiae*, II, 2, q. 113, a. 1).

evitare di soffrire, mentre lui attende che questo orrendo castigo sia posto ad effetto da imperscrutabili forze, in un vicino futuro. Sa che il supplizio finale è imprescindibile, ed è ricercato così follemente dai suoi concittadini e dalla bestiale ottusità delle loro coscienze; comunque, tutto ciò per davvero non può arginare la sua angoscia: e allora si augura che la catastrofe arrivi prestissimo, visto che è inevitabile, perché in questo modo potrà tormentarsi di meno.

Tra tutte le pieghe di questa ambigua orazione ingannevole (perché ironica), trasparente dunque la figura del poeta che veste gli abiti del giudice, prevede lucidamente gli esiti tristi di un criminoso percorso, ma insieme lui veramente non può provare dolore, mentre si accinge a esaminare la realtà delle cose e l'inevitabile fato che è ormai vicino. Il senso dell'ambiguità è accentuato nel canto anche dall'iniziale riferimento ai sogni profetici [7]. Il sogno infatti ci svela una finzione immateriale inconscia, una fantasia che pretende di sostituirsi al reale⁴. Il sogno è una falsa realtà, un'alternativa fittizia che si produce ad una tratto, dentro i meandri più oscuri dell'Io⁵.

Comunque, in questo caso evocato da Dante, possiamo dire per certo che l'ambiguità è specifica, è doppia. Non solo qui il sogno si oppone alla realtà; ma inoltre, se noi guardiamo bene, lo stesso sogno è anche un sogno profetico, un sogno che appare e, attraverso le sue fittizie immagini oniriche, preannuncia eventi futuri, eventi che segneranno realmente il corso della storia. Il tempo di questo sogno (che è un 'falso/vero') è poi anch'esso 'doppio', in un certo senso: il sogno avviene infatti «presso al mattino», fra la luce e il buio, in un momento in cui appunto non è né notte né giorno, un momento 'duplice'. In questo caso, l'atmosfera onirica è connotata come atmosfera equivoca, un'atmosfera che accentua simbolicamente il senso di quella duplicità che adesso, in questo caso specifico, è senza dubbio positiva e funzionale.

⁴ Cfr. G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, 1948, p. 19.

⁵ E. K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, «Bibliotheca Phoenix», n. 24, a. IV (2003), <<http://www.cra.phoenixfound.it>>. In particolare, sulla natura profetica dei sogni fatti all'alba, si può anche vedere: Ch. Speroni, *Dante's Prophetic Morning-Dreams*, «Studies in Philology», n. 45, 1948, pp. 50-59. In generale, per quanto concerne un'ampia discussione della bibliografia critica del canto XXVI dell'*Inferno*, si faccia riferimento a: M. Seriacopi, *All'estremo della «prudencia»*. *L'Ulisse di Dante*, Roma, 1994.

Ancora una volta siamo di fronte al *topòs* della ‘falsità’ (come si è visto per quella orazione ingannevole), ma ora l’inganno è felice, è inganno fecondo che reintroduce all’interno della verità: stabilisce, ristabilisce un contatto (falsità/sogno profetico > verità). E non si dimentichi in questo senso come anche l’inganno, nel vocabolario delle metafore cristiane, assuma i connotati della *vox media*. L’inganno germina infatti dal tentatore maligno — il serpente, il primo ingannatore capace di indurre la falsità nei pensieri dell’uomo edenico — eppure sarà solamente attraverso l’inganno di Cristo (che accetta la morte sopra di sé e si lascia sconfiggere, ma... per uccidere la stessa morte) che sarà invero possibile predisporre per gli uomini esuli una speranza di un giusto ritorno al giardino⁶. L’inganno, senz’altro, è il buio che oppone la sua oscurità alla luce; ma la luce cristiana — ‘Luce-nelle-Tenebre’ — è l’ingannatrice dell’inganno: è soluzione di lotte, è armonia che in amore trascende i contrari.

2. Il cammino carponi, i cavalli e le fiamme

Noi ci partimmo, e su per le scalee
 che n’avean fatto i borni a scender pria,
 rimontò ’l duca mio e trasse mee;
 e proseguendo la solinga via,
 tra le schegge e tra’rocchi de lo scoglio
 lo piè senza la man non si spedia.
 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
 quando drizzo la mente a ciò ch’io vidi,
 e più lo ’ngegno affreno ch’i non soglio,
 perché non corra che virtù nol guidi;
 sì che, se stella bona o miglior cosa

⁶ Il male e la responsabilità della scelta maligna (l’inganno contro la verità) dunque — secondo questa prospettiva specifica — si inseriscono nella visione della *felix culpa*, ampiamente illustrata da Sant’Agostino (cfr. *Enchiridion*, XXVII) e, in seguito, da San Tommaso (cfr. *Summa theologiae*, III, 1, 3, ad 3). Il libero arbitrio delle origini è diverso da quello che segna il termine dell’avventura umana sul piano della storia. All’inizio viene concesso all’uomo di ‘poter-non-peccare’, alla fine sarà concesso di ‘non-poter-peccare’. Nella colpa, l’uomo si condanna alla perdita della sua amicizia con l’infinito trascendentale; eppure, in virtù della Grazia infinita si aprirà per lui una breccia di liberazione. Tutti gli errori e le pene d’esilio saranno obliate, e l’anima, a questo punto, giammai dimenticherà l’uscita dal carcere e pure la gloria del liberatore. Cfr. *De civitate Dei*, XXII, 30, 3-4. Intorno alla misteriosa funzionalità positiva della colpa, in senso esistenziale-spirituale, si consideri: V. Y. Haines, *The Fortunate Fall of Sir Gawain*, Lanham (MD – U.S.A.), 1982.

m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.
 Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,
 come la mosca cede a la zanzara,
 vede lucciole giù per la vallea,
 forse colà dov' e' vendemmia e ara:
 di tante fiamme tutta risplendea
 l'ottava bolgia, si com' io m'accorsi
 tosto che fui là 've 'l fondo para.
 E quel colui che si vengìo con li orsi
 vide 'l carro d'Elia al dipartire,
 quando i cavalli al cielo erti levorsi,
 che nol potea sì con li occhi seguire,
 ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
 sì come nuvoletta, in sù salire:
 tal si move ciascuna per la gola
 del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
 e ogni fiamma un peccatore invola».

(*Inf.* XXVI 13-42)

Risalendo sul ponte sopra l'ottava bolgia, i due pellegrini utilizzano adesso le mani per procedere [18], così come han fatto in precedenza per scendere dai vari massi sporgenti dell'argine presso lo scoglio⁷, per vedere meglio la situazione dei peccatori, oltre quel fumo di serpi e metamorfosi⁸.

Spiegando il termine (criticamente tanto discusso) «borni» [14], l'Anonimo Fiorentino evidenziava a questo punto come Dante e Virgilio debbano procedere tutti piegati, chini, utilizzando gli arti anteriori secondo un moto carponi⁹. Questo tipo di movimento si può individuare anche nel carattere della salita del ponte; e ci suggerisce tutta la disponibilità a procedere su un cammino difficile da parte del personaggio-Dante, mostrando però come la stessa difficoltà — lo specifico stato di rischio che un tale andare determina — turbi necessariamente l'incedere del pellegrino che non può più mantenere una postura eretta, una postura che è segno di umana nobiltà e decoro.

⁷ Sul motivo del 'ponte' e le sue varie implicazioni simboliche si veda: R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, (I ed. Paris, 1962), Milano, 1990, pp. 331-337.

⁸ *Inf.*, XXIV, 73-79.

⁹ Cfr. *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del sec. XIV*, a c. di P. Fanfani, Bologna 1866-1874.

Da un punto di vista geometrico-simbolico, siamo ora di fronte ad una 'linea' che mostra la necessità di doversi curvare; e in questo caso il movimento ricurvo ci propone una visione umiliata del viandante infernale¹⁰ che, proprio a causa del suo viaggio pericoloso, deve procedere usando tutti e quattro gli arti come secondo un incedere sub-umano o, per meglio dire, bestiale. Così, nel contesto simbolico del viaggio, questa trasformazione del movimento, all'inizio del canto, indica proprio una forma di rischio degradante che vede il cavaliere (cioè a dire l'uomo pellegrino) avvilito al rango della cavalcatura, che è bestia¹¹. In altre parole, si può altresì dire che il simbolo suggerisca bene, quello stesso motivo dell'imbestiamento¹² su cui tutto l'episodio di Ulisse sembra ruotare, e che specificheremo meglio analizzando anche altre immagini delle successive situazioni poetiche di questo canto famoso. L'icona del cavaliere e della cavalcatura appare ancora (sempre in forma implicita e occultata) nella fase successiva della descrizione che rappresenta il momento in cui Dante giunge sullo scoglio/ponte [19-24], da cui finalmente lui può osservare la situazione della bolgia successiva, dove sono puniti i consiglieri fraudolenti che hanno pensieri serpentine¹³.

Ora, il poeta vede alcune luci apparire durante la sua salita. Sono bagliori che infrangono l'oscurità totale: sembrano come scintille e, a un tratto, ricordano lucciole, quelle che in aria si

¹⁰ L'antichità greco-latina (come si nota in Plinio il Vecchio) segnalava il carattere religioso delle 'ginocchia' come simbolo di potenza, in quanto sede principale della forza corporea e quindi emblemi del potere dell'uomo in ambito sociale e personale. Cfr. G. Villene-Lande, *Le livre des symboles*, vol. VI, Bordeaux-Paris, 1926-1935, pp. 1-26.

¹¹ Sul riassorbimento simbolico dell'individuo nella cavalcatura, collegato alla figura del centauro, si possono confrontare i risultati di un nostro studio precedente: *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita della Divina Commedia*, Firenze, 2004, pp. 78-82.

¹² Per un inquadramento generale del motivo dell'imbestiamento, da un punto di vista cristiano, rimandiamo a un'altra nostra ricerca: *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Anzio-Roma, 1994.

¹³ Non è certo un caso che, in questo contesto regressivo, introdotto dal motivo del 'movimento carponi', Dante pellegrino osservi la fisionomia della valle della frode abbracciando una roccia («ronchion», 44), secondo un chiaro simbolismo di pietrificazione che annuncia il rischio di un itinerario a ritroso che muove, dai livelli umani, fino alla completa incoscienza naturale caratteristica della litosfera. Cfr. J. E. Cirlot, *Dizionario dei simboli*, (1 ed. Barcellona, 1958), Milano, 1985, pp. 385-386.

mostrano in ogni notte d'estate¹⁴. Ma, via via che l'ascesa sopra lo scoglio procede, queste diverse scintille si svelano come le punte scosse dal vento di grandi fiamme, e così poi rievocano enormi fuochi: quelli che a volte nel buio circondano pire di roghi funerei (e questo è il caso della specifica fiamma di Ulisse e Diomede che chiama alla mente la vampa divisa dall'odio dei due fratelli tebani, di Eteocle e Polinice [52-54]).

Qui, ogni fiamma imprigiona un peccatore. E quando il poeta cerca di identificare questa precisa fase del pellegrinaggio nel 'libro della memoria' — la sua memoria— non può che provare sgomento di fronte al rischio interiore, intellettuale, il rischio che corre la parte più alta, eccelsa e divina dell'uomo, quando il volere non viene a frenarla, guidandola dritta e sicura verso la meta agognata (l'incontro con l'Universale divino), impedendole dunque di correre folle, preda di contraddizioni fra le passioni e il desiderio. Lo «ingegno» [21] è qui avvicinato emblematicamente alla figura del cavallo, che sempre deve essere tenuto a freno dal suo cavaliere per poter dirigere quindi la propria energia in un senso che è produttivo¹⁵.

In questo preciso contesto Dante utilizza infatti una serie di termini specialistici che si riferiscono all'addestramento equestre e che, in altri casi, egli stesso propone nell'ambito metaforico della sua lirica amorosa¹⁶. Come la testa del cavallo, anche la mente del poeta

¹⁴ In quanto figura simbolica, la lucciola ricorda per certi versi la stella: come questa, risplende nell'oscurità della notte, ma non rappresenta una finestra sull'infinito, lacerazione del mistero che preannuncia l'illuminazione dell'anima e il ricongiungimento di questa alla gioia delle origini; no, al contrario, il 'cielo' delle lucciole è un falso cielo, un 'cielo basso', vicino alla terra, che non conosce infinitezza ed è limitato dai vari confini di ogni spazio terrestre, da alberi, case, montagne, da mura o palizzate. In questo senso, la lucciola diventa il segno di un avvillimento di luce, paragonabile a quello degli angeli neri, o stelle cadenti a precipizio dall'alto, di cui ci informa l'*Apocalisse* (VI, 13: «et stellae caeli ceciderunt super terram · sicut ficus mittit grossos suos cum · vento magno movetur»). Cfr. O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Paris 1966, p. 224. Più specificamente, intorno ai vari significati della lucciola come emblema polivalente e figura della memoria, si veda: R. Mantegazza, *Educare con gli animali*, Roma, 2002, pp. 105-107.

¹⁵ Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991, pp. 100-102.

¹⁶ Cfr. *Rime*, CXI: «Io sono stato con Amore insieme/ da la circolazion del sol mia nona, / e so com'egli affrena e come sprona, / e come sotto lui si ride e geme. / Chi ragione o virtù contra gli sprieme, / fa come que' che 'n la tempesta sona, / credendo

deve essere infatti tenuta dritta dal buon volere, altrimenti, curvandosi, perderebbe di vista il cammino indicato dall'altro (e segno occultato dell'Altro, cioè del divino), dal suo guidatore, da quel 'cavaliere' che sempre conosce il necessario fine di ogni percorso e della gara¹⁷. Il cavallo inoltre piega la testa, quando le redini non son tenute ben salde, e il suo movimento si sviluppa allora secondo irrazionali pulsioni di bestia che, nel procedere, non ha nessuna finalità: vuole andare, soltanto muoversi, scacciare, correre, e poi girare — e non cessar mai di farlo — semplicemente per poter sfogare la propria energia, senza fine, senza uno scopo.

Ricordando l'incontro fondamentale avvenuto in questa bolgia, il poeta deve fare un grande sforzo, deve rappresentare tutto l'episodio nella maniera più corretta, deve trarre insegnamento dal ricordo e dalla sua stessa rappresentazione estetica, deve così rammentarsi di controllare sempre la parte più preziosa di sé e coniugare, ad ogni istante, il desiderio alla speranza del raggiungimento dell'altro da sé, nello svincolarsi da quell'orgoglio che caratterizza il carcere dell'Io¹⁸. La mente non è qui solo indirizzata, dunque, ma anche correttamente raddrizzata (passaggio simbolico dalla 'curva' alla 'linea'[18]), perché sia possibile raggiungere il necessario fine.

Perenne è lo scontro, nella coscienza dell'uomo, fra il buono e il cattivo volere. Passioni giustapposte mettono continuamente a rischio il difficile equilibrio della razionalità e il conseguente esercizio pratico e pure teoretico della virtù. Il bene dell'intelletto illuminato deve essere allora costantemente difeso dai vari attacchi che salgono dalle parti basse della coscienza, dalla sfera pulsionale e

far colà dove si tona/ esser le guerre de' vapori sceme. // Però nel cerchio de la sua palestra/ liber arbitrio già mai non fu franco, / sì che consiglio invan vi si balestra. / Ben può con nuovi spron' punger lo fianco, / e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra, / seguitar si convien, se l'altro è stanco».

¹⁷ Questo perfetto dominio delle oscure passioni interne, finalizzato alla conquista di una gioia metafisica, è l'obiettivo primario della ricerca per il perfetto cavaliere medievale. E la figura di Galahad, in questo senso, rappresenta senza dubbio il modello principale: giglio di verginità e rosa diritta, fiore di virtù, ardente tutto del fuoco dello Spirito che rende nuova ogni cosa. Cfr. A. Béguin, *La quête du Saint Graal*, Paris 1958.

¹⁸ Cfr. R. Hollander, *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton, 1969, pp. 115-116.

ferina, dal fondo selvaggio dell'anima. La stessa coscienza infatti deve difendersi da se stessa, cercare costantemente di non farsi male, di non 'invidiar-si' [23-24]¹⁹ quel bene luminoso che riconosce di aver ricevuto in dono e di dovere opportunamente proteggere.

A questo punto, la similitudine delle lucciole [25-30] ci ricollega alle osservazioni che abbiamo fatto all'inizio a proposito del sogno [7]. In essa, il villano si trova di fronte a una visione indistinta: siamo in quest'ora in un momento particolare, quando egli inizia a riposarsi su una collina a tarda sera, al termine dei suoi lavori diurni. L'immagine che qui si affaccia alla mente, alla sua mente, è confusa; e l'uso dell'avverbio frasale «forse» [30] — riferito all'incerto luogo dell'evento — conferma questo poeticamente, in maniera inequivocabile. Il villano evocato dal poeta è adesso in uno stato medio, tra la veglia e il sonno; ed è in uno stato che ricorda appunto (anche se in termini completamente invertiti) quello del sogno iniziale, a cui allude il poeta nella sua apostrofe [7]. Quest'uomo sta per addormentarsi: il suo corpo è sfinito dalle fatiche del giorno, la mente è confusa. Lui vede piccole fiamme nell'oscurità: sono le lucciole che ora a frotte si muovono lungo la valle, e volano su quelle terre dove lui stesso ha vendemmiato ed arato, fino a poco prima; ma, nell'osservare tutto questo, davanti all'apparizione di quelle luci, l'uomo dei campi viene sorpreso dal dubbio. Ed è proprio in questa incertezza che lui si addormenta. È questa un'incertezza atmosferica — non è ancora notte, non è più giorno — e, in quell'oscurità, per davvero si mutano i segni: il basso qui si confonde con l'alto!

Eccole. Sono scintille, scintille di insetti, che volano dentro la valle, imitando, perfettamente e specularmente, il barbagliare di stelle, di quelle luci appena apparse nei cieli notturni²⁰. In questo attimo di smarrimento, dunque, e nel passaggio a una 'dimensione altra', che è transrazionale (il sonno-sogno del villano), si mostra evidente come la mente ora penetri in uno stato confusionale in cui il significato dei segni si muta, perdendo a poco a poco le oppostive caratteristiche. Adesso la valle e il firmamento appaiono dunque

¹⁹ E si ricordi la forte pregnanza di questo termine poetico che si riallaccia al significato del greco 'fthonèin' ('invidiare', propriamente), ma indica anche la capacità di esercitare il malocchio, il 'guardare male' (in questo, come 'baskàinein').

²⁰ Cfr. n. 13.

equivalenti. Le lucciole e assieme le stelle sembrano quindi produrre la stessa luce in quest'attimo. Nel cuore si fa allora strada un'incertezza: ma dunque c'è invero una differenza di fondo?... e poi, esiste davvero la differenza?... e, quelle, son lucciole, oppure stelle?... sono diverse, o magari... la stessa cosa?

Questo è il momento in cui la ragione non può controllare più i sensi; e, nella metafora, la testa di quel 'cavallo' si piega, istintivamente, mentre si invertono senza più freni il triviale e il sublime. Il *tòpos* legato alla 'confusione dell'alto col basso'²¹, in termini mistici, viene così nuovamente proposto nella successiva similitudine di aperta derivazione veterotestamentaria [34-42]: si tratta della storia di una grande amicizia tra uomini, il profeta Elia e il suo discepolo giovane Eliseo. Quest'ultimo assiste all'ascensione beatifica del grande maestro, rapito dal carro e dai cavalli di fuoco. Vede il miracolo. Egli può scorgere l'uomo eccezionale, dentro la fiamma. Ed è certo proprio per questo che, a seguito dell'improvvisa scomparsa del santo, lui riuscirà a ottenere una parte dei suoi poteri salvifici e miracolosi.

Cumque transissent Helias dixit ad
Heliseum
postula quod vis ut faciam tibi ante-
quam tollar a te
dixitque Heliseus
obsecro ut fiat duplex spiritus tuus in me
qui respondit rem difficilem postu-
lasti
attamen si videris me quando tollor
a te erit quod petisti
si autem non videris non erit
cumque pergerent et incedentes ser-
mocinarentur
ecce currus igneus et equi ignei divi-
serunt utrumque
et ascendit Helias per turbinem in
caelum

²¹ Un simbolo rituale perfetto che indica questo tipo di disorientamento, in cui il sommo e il basso sembrano confondersi, è rappresentato da quella sorta di 'altalena' che richiama la realtà sacra del manifestarsi del verbo divino nel mondo, in una armonia in cui il cielo e la terra conoscono forme di autentica comunicazione perfetta. Cfr. J. Auboyer, *De quelques jeux en Asie orientale*, in «France-Asie», n. 87, 1953.

Heliseus autem videbat et clamabat
pater mi pater mi currus Israhel et
auriga eius
et non vidit eum amplius
adprehenditque vestimenta sua et
scidit illa in duas partes²².

Elia è rapito verso le stelle da un fuoco, da un turbine. Il suo discepolo, rimasto a terra, eredita ora una parte dell'ispirazione sacrale; si vota così totalmente al servizio divino, e si prepara in questo a ricevere energie dall'alto. È a un tale punto che avviene l'episodio della vendetta a cui si allude nel testo dantesco [34].

Salendo verso Betel, il cammino di Eliseo è intercettato da una schiera di molti fanciulli insipienti. A un tratto, urla e poi scherni dardeggiano l'aria, e si moltiplicano. È la tonsura del rito, quella tonsura tradizionale di quel diletto del grande profeta, che suscita il riso²³; questa è sbeffeggiata, e lo è crudelmente. I ragazzi hanno visto un aspetto ridicolo. È l'uomo vestito di stracci: sì, quello strano che porta la testa rasata e si avvicina con calma alla città. Loro non vedono oltre la 'maschera', loro non vedono certo i riflessi di luce... gli sciocchi. E allora, a questo punto, è la maledizione (che è poi punizione divina) ed è la famosa vendetta degli orsi, quelli che escono all'improvviso dal bosco e sono affamati e così, in quella rabbia, mettono in atto la strage di sangue.

[...] ascendit autem inde Bethel
cumque ascenderet per viam
pueri parvi egressi sunt de civitate et
inludebant ei dicentes
ascende calve ascende calve
qui cum se respexisset vidit eos
et maledixit eis in nomine Domini
egressique sunt duo ursi de saltu et
laceraverunt ex eis quadraginta
duos pueros²⁴.

²² II Rg., II, 9-12.

²³ Cfr. *La Sacra Bibbia*, a c. di B. Mariani, Milano 1964, p. 499; M. Andrieu, 'Tonsure', in *Dictionnaire de spiritualité*, fasc. 4, pp. 833-934.

²⁴ II Rg., cit., 22-24.

Il 'divenire pasto di fiera' è spesso un motivo che in vario modo ricorre nell'immaginario del mito classico. Rappresenta un orrore tremendo, una vera e propria ossessione per l'individuo il quale, attraverso la tomba e il sepolcro onorato e lacrimato, mira a sfuggire alla forza divoratrice della materia e della vita, nel conquistare nel tempo una specie di storica e certo mnemonica immortalità: questa si lega, nell'evo antico, alla sopravvivenza del nome e del ricordo di sé nella mente di molte generazioni future.

Chi è divorato da bestie, invece, non può davvero avere una tomba. E allora il suo corpo scompare, ritorna all'indistinto materico, senza speranza; non resta nulla di lui che si coniughi alla prova fisica della sua vera esistenza, così — tristemente e simbolicamente — anche la sua stessa anima quindi si scioglie dal mondo e si dilegua²⁵. E dunque è come se l'uomo, quest'uomo, non fosse mai stato, e se ne perde ogni traccia²⁶.

I fanciulli biblici divorati dagli orsi rappresentan perciò, in un modo specifico, la vanità della mente dell'individuo che segue apparenze esteriori (la stranezza della tonsura rituale) dimenticando il precipuo dovere di interrogarsi e di riflettere, filosoficamente, per approfondire l'esame del reale e delle sue essenze. A causa della fretta nel giudizio, i fanciulli di Betel si perdono, proprio perché questa loro fretta passionale 'ruba' ad un tratto ogni capacità di giudizio, abbrutendoli tutti *in essentia*, ancora prima che fisicamente e sensibilmente. Essi, oscurandosi dentro i pensieri per un perverso volere di annichilimento intellettuale e di insensibilità, diventano poi, anche corporalmente, una parte della natura inferiore. E son così dilaniati e inglobati nel buio dei ventri bestiali.

Notiamo in aggiunta che l'episodio di Elia — inserito come termine di paragone della scena dantesca — ci può riportare anche al concetto teologico dell'*exitus/reditus*; e questo per quanto riguarda il rapporto fra la molteplicità fenomenica e l'unità, entro l'ambito della creazione. L'ascensione di Elia rappresenterebbe allora un chiaro segno di ritorno di ciò che è molteplice (l'uomo/umanità) dentro la

²⁵ Per approfondimenti su questo tema, rimandiamo al nostro studio *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Firenze, 2006, pp. 152-190.

²⁶ E. Rohde, *Psiche. Fede nell'immortalità presso i Greci*, (1 ed. Freiburg in Brigsau, 1890-1894), Bari, 1982, pp. 452-462.

luce archetipica, grazie alla funzione intermedia del suo veicolo spirituale, il cavallo, qui come segno del fuoco d'amore e dell'ispirazione amorosa che infiamma tutta la mente.

Inoltre Dante paragona se stesso ad Eliseo; ma, in realtà, la direzione del suo sguardo è invertita rispetto al modello biblico. Eliseo vede il maestro rapito dal carro e in seguito, contemplando il volo mistico, lui poco a poco non percepisce più immagini di cose chiare, ma solo quel fuoco. Il pellegrino d'inferno invece, guarda nel basso (il fondo di quella bolgia) e vede la fiamma, per prima; ma in seguito vede anche il «furto» [41] — sì, quello che la stessa fiamma ha involato — in un passaggio che dal generale (il fuoco dell'intelletto) riporta al particolare (l'individuo e pure l'individuazione).

E, ora, il pericolo del viaggiatore vivente attraverso l'inferno si trova nella sbagliata disposizione mentale curiosa che alberga nel fondo dell'anima. La sua coscienza è difatti l'opposto di quella del personaggio Eliseo — dove non c'è alcuna traccia di pernicioso e egoista *curiositas* (voler sapere per trarre un proprio vantaggio concreto e utilitaristico, o un vanitoso arricchimento di conoscenze sul piano erudito)²⁷ — e non è certo segnata da uno stupito abbandono contemplativo a richiami di trascendenza universale. No, qui al contrario Dante ci mostra, attraverso se stesso come figura della Visione, la tentazione sbagliata del furto di conoscenze perfette operato da quell'orgoglio individualistico che, dentro il buio, è destinato in eterno a soffrire per la sua morte, perché provando a 'involare' la luce all'Universale, si è certo dopo 'involato/invidiato' un contatto amoroso con quello stesso infinito che è pura origine di ogni gioia, sapienza ed ogni bene.

Far male dunque, per 'far-si male': anche questo Dante lo sperimenta in prima persona, nel suo 'vedere poetico. È il

²⁷ Intorno al rapporto fra il testo dantesco e l'episodio veterotestamentario, si possono confrontare anche i risultati di altri importanti contributi critici: Anthony K. Cassel, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto (Canada), 1984, pp. 88-93; M. Frankel, *The Context of Dante's Ulysses: the Similies in Inferno XXVI*, «Dante Studies», n. 104, 1986, pp. 25-42; L. Ferretti Cuomo, *La polisemia delle similitudini nella Divina Commedia. Eliseo: un caso esemplare*, «Strumenti critici», n.10, 1995, pp. 105-142.

meccanismo perverso d'inferno, in quella legge bestiale che lo connota, fatta di morte, di accecamento, di sangue.

3. Conoscenza e desiderio: l'affratellamento illusorio di Ulisse e Diomede

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz' esser urto.
E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
catun si fascia di quel ch'elli è inceso».
«Maestro mio», rispuos' io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:
chi è 'n quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger de la pira
dov' Eteòcle col fratel fu miso?».
Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come a l'ira;
e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deïdamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».
«S'ei posson dentro da quelle faville
parlar», diss' io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,
che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!».
Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.
Lascia parlare a me, ch'ì' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perché fuor greci, forse del tuo detto.

(Inf. XXVI, 43-75)

In questo momento, la vista del pellegrino comincia a farsi gradualmente più precisa, la sua conoscenza della realtà della bolgia si affina; non più solo le punte guizzanti delle fiamme, o i grandi

fuochi che popolano tutta la valle, ora i suoi occhi diventano capaci di distinguere anche le differenze tra le diverse luci nella notte. Allora egli vede che una di queste è particolare, rispetto a tutte le altre: si differenzia perché è cornuta, si scinde in due parti sulla sua cima ed accoglie dentro di sé due anime perse²⁸. Qui Dante rischia ad un tratto di cadere dal ponte, giù nella voragine, proprio perché il desiderio di conoscenza, in lui sospinto dalle più occulte persuasioni di questa stregata atmosfera satanica, si fa così forte che poi tende a farlo piegare verso il basso [69], per vedere meglio ogni cosa, per vedere di più. Sul piano metaforico, quindi, possiamo dire che in questo momento la 'linea' della vista-pensiero tenda a 'curvarsi': la ragione infatti, sospinta dalla passione, rischia di perdere il punto del suo equilibrio. Questo è lo stato simbolico descritto poeticamente, quello che ci introduce nel fulcro del problema gnoseologico essenziale del canto.

Da una prospettiva cristiana, la conoscenza non può essere vista classicamente e metaforicamente come un 'vettore orientato' (segno di teleologia gnoseologica razionale) che possa descrivere l'itinerario della coscienza, la quale, nel proprio sforzo costante di mantenere un centro virtuoso, scontrandosi con le passioni, conquista la gioia aurea in una stabile *areté*/virtù che è poi il frutto della *mesôtēs*, l'esito quindi di un comportamento equilibrato in senso pratico e dunque teoretico²⁹.

Come nel *Convivio* chiaramente si illustra, la gioia perfetta che caratterizza le aspirazioni della coscienza medievale non può essere solo legata alla conquista delle due beatitudini immaginate dai classici (vale a dire del loro modo di concepire la felicità): quella della vita attiva e quella contemplativa, cioè conoscenza attraverso l'azione o la speculazione. È solo la terza beatitudine, o beatitudine somma, quella che può saziare ogni sete e rendere dunque perfettamente felici: è la conoscenza delle ragioni assolute e universali, lo stato estremo di *mystica unio* con l'Eterno e la compiuta

²⁸ La critica ha messo in luce gli interessanti rapporti fra l'immagine delle fiamme, tipica di questo contesto infernale, e un testo neotestamentario: l'*Epistola di san Giacomo* (III, 4-6). Cfr. R. Bates – T. Rendall, *Dante's Ulysses and the Epistole of James*, «Dante Studies», n. 107, 1989, pp. 33-44; A. Cornish, *The Epistole of James in Inferno 26*; «Traditio», 45, 1989-1990, pp. 367-379.

²⁹ Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 6, 1106a.

Sapienza Eternale in cui soltanto può trovare pace la mente dell'uomo, creatura animata dal desiderio infinito di conoscenza³⁰.

Una siffatta conquista non è pensabile in questa vita, dove è possibile — e solo a tratti, penosamente — intravedere e conoscere. La conquista perfetta della gioia sarà realizzabile solo oltre i termini di un'esistenza storica, quando la mente del singolo uomo, abbandonandosi all' 'altro/Altro', al di là di ogni egoismo e lasciandosi dunque riempire di luce viva da fuori, potrà condividere l'esperienza di quell'assolutezza che supera ogni pensabile, brucia e sovverte i confini, le coordinate delle ragioni terrestri³¹.

A questo punto della narrazione, l'atteggiamento di Dante, come figura simbolica dell'itinerario dell'anima umana, illumina bene questo concetto: lui ora piega se stesso per la sua voglia di avvicinare una verità che dentro l'inferno sorpassa ogni ragione. Lui presagisce questo mistero in quella fiamma cornuta. Lui sente che quella fiamma, nella sua essenza segreta, si è avvicinata all'irraggiungibile, dove si chiude il mistero di quella gioia perfetta che sempre ci è stata negata. La sua ragione si 'curva' per il desiderio. Il pellegrino è vicino a dimenticare ogni rischio nella sua concentrazione: certo ora il suo desiderio è più potente della sua mente geometrica, avverte appieno l'urgenza di una bellezza e di una gioia che ormai trascendono i limiti umani.

E Dante/umanità, a questo punto, cadrebbe nella voragine della follia, se non riuscisse istintivamente a guardarsi all'intorno; proprio perché dentro la sua coscienza, nella sfera più limitata e limitante dell'io, non esiste più alcuna possibilità razionale di ripararsi dal rischio di un desiderare che in lui gradualmente (e anche naturalmente, potremmo dire, in una prospettiva cristiana) si infinita. Ma il poeta non si sente solo, il poeta si sente parte di un tutto che lo circonda, riuscendo a cogliere i segni dell' 'altro-Altro', seppur vagamente, a questo punto dell'itinerario mentale e spirituale.

³⁰ Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 22.

³¹ E questo è il punto di vista medievale specificamente chiarito dalla visione tomista. Cfr. San Tommaso, *Summa theologiae*, I-II, 3, 2 ad 4m. Sul tema della felicità per l'uomo del Medioevo, si veda: Ch. Journet, *Conoscenza e inconoscenza di Dio*, Milano, 1959, p 57, E. Gilson, *Saint Thomas moraliste*, Paris, 1974, p 60.

Dante si appoggia dunque al «ronchione» [44] adesso; si appoggerà a Virgilio più tardi [72], lasciandolo parlare al suo posto, per farsi condurre, riconoscendo così la funzione essenziale del mediatore che ispira — secondo lo schema teologico dell'annuncio — e mostra la strada, (uomo → spirito/'altro' → Dio). Come il corpo, allora, anche la lingua di Dante si piegherà umilmente, trovando il supporto (la 'roccia')³² nella mediazione virgiliana.

È interessante come ora il poeta paragoni la fiamma cornuta di Ulisse e Diomede³³ a quella dei fratelli Eteocle e Polinice [52-63], gli sciagurati figli di Edipo dilaniatisi a vicenda durante la guerra tebana³⁴. Secondo la fonte di Stazio, quando i rivali furono disposti

³² Il riferimento simbolico è certamente biblico, indicando il sostegno divino a cui si appoggia il credente, come a una roccia ove trova rifugio. Cfr. *Ps.* XVII, 2-4: «diligam te Domine fortitudo mea · Domine petra mea et robur meum et salvator meus Deus meus fortis meus sperabo in eo scutum meum et cornu salutis meae susceptor meus · laudatum invocabo Dominum et ab inimicis meis salvus ero.

³³ La fiamma di Ulisse e Diomede è significativamente avvicinata, da una parte, alla «lingua» (v. 89), dall'altra, al «corno» (v. 85). In entrambi i casi, i riferimenti al testo biblico sono evidenti. Associata al fuoco, la 'lingua' ci riporta infatti alla terribilità del nome di Dio: «Ecce nomen Domini venit de longinquo · ardens furor eius et gravis ad portandum · labia eius repleta sunt indignatione · et lingua eius quasi ignis devorans» (*Is.*, XXX, 27); ma anche — in senso neotestamentario — alla discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli (*Act.*, II, 1-3), considerato come forza della luce, potenza di illuminazione. Il 'corno' viene rappresentato in ebraico dal termine 'queren' che ha un doppio significato, e indica anche la potenza, la forza, come del resto il sanscrito 'srnga' o il latino 'cornu'. 'Queren' rappresenta dunque in molti casi l'aggressività del divino. Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963, pp. 146-147. Nei *Salmi*, lo stesso termine si trova riferito all'orgoglio di chi non rispetta Dio. È questo il 'corno/potenza' dell'intelletto umano, vale a dire di quella luce conoscitiva pervertita che necessariamente deve essere umiliata dall'Eterno: «ibi confringet volatilia arcus · scutum et gladium et bellum · lumen tu es Magnifice a montibus · captivitatis · spoliati sunt superbi corde · dormitaverunt somnum suum et non · invenerunt omnes viri exercitus · manus suas · ab increpatione tua Deus Iacob · consopitus est et currus et equus · tu terribilis es et quis stabit adversum te ex tunc ira tua · de caelo adnuntiabis iudicium terra · timens tacebit · cum surrexerit ad iudicandum Deus · ut salvos faciat omnes mites terrae» (LXXXV, 4-10). In questo senso il testo dantesco mostra in maniera chiara come l'uomo che umilmente confida nell'altro da sé (e si appoggia quindi a ciò che è fuori dall'Io → cfr. vv. 44,72) possa essere rinfrancato e sorretto durante il viaggio, mentre colui che ha solo fiducia nella sua arroganza debba per forza piegare la testa alla rovina. Dante, come personaggio, e Ulisse dannato mostrano dunque in questo contesto il differente esito di due opposte scelte interiori.

³⁴ Cfr. Stazio, *Tebaide*, XII, 416-446.

sulla pira funebre insieme, la fiamma, che già da questa emanava e avvolgeva il primo fratello, si divide in due, a dimostrare l'irriducibile odio, capace di andare oltre la morte dei corpi, infinitamente oltre i limiti della materia.

In questo canto XXVI, l'accostamento fra i miti di Tebe e quelli di Troia di certo non è casuale; esprime infatti la sostanza ingannevole della fiamma cornuta che attira così intensamente l'attenzione di Dante. Non si tratta di una giustapposizione (Eteocle-Polinice/ Ulisse-Diomedede) in cui si confronta l'enorme inimicizia con la più grande amicizia tra due coppie di uomini. Il testo poetico suggerisce piuttosto come l'affratellamento Ulisse-Diomedede non sia nient'altro che un mero inganno.

Diomedede è stato solo il puro strumento di Ulisse: la mente, sì, quella mente dell'Itacese ogni volta ha diretto tutta la serie di imprese fraudolente favorite soltanto dall'altro uomo, il collega, ed in un senso meramente pratico³⁵. Diomedede davvero non è l'amico, l'amico vero, come i compagni dell'ultima folle navigazione non sono fratelli, contrariamente a quanto nel testo l' «orazion picciola» tenda a mostrare [112], nella sua frode. Diomedede è solo un alter-ego strumentale, un semplice aiuto fisico per Ulisse; non è mai un autentico interlocutore, non rappresenta per nulla un altro-da-sé con cui confrontarsi in un vero dialogo. Ulisse infatti vive tutte le avventure di quel suo ingegno infuocato nella più completa solitudine; non ha amici — non può avere amici — proprio perché il suo orgoglio intellettuale lo condanna all'isolamento per mera incomunicabilità. Diomedede alimenta la fiamma guizzante, acuisce la forza di Ulisse, il vigore del suo volere; ma... non ha voce, lui non riceve dall'altro mai alcuna dignità di parola. La sua coscienza è solo un piedistallo, su cui si innalza e poi arde la solitudine del genio³⁶.

³⁵ Cfr. R. M. Durling (Ed.), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno*, New York, 1996, p. 408: «In Statius's *Thebaid*, Oedipus's sons, Eteocles and Polynices, kill each other at the main gate of the city; their mutual hatred divides the fire of their funeral pyre. The clear implication is that Ulysses and Diomedes now hate each other also».

³⁶ Secondo le fonti mitiche, Diomedede ha partecipato alle azioni fraudolente di Ulisse, ma non si è mai distinto come un ingannatore vero e proprio. Da un punto di vista cristiano, comunque, egli può anche apparire come uno spirito fraudolento, e non solo in quanto compagno di frode: Diomedede ha infatti ingannato se stesso, il divino nella sua stessa anima, e si è precluso così ogni possibilità di salvezza. È

L'evocazione dei fratelli tebani, Eteocle e Polinice, comunque suggerisce ancora qualcosa di più profondo. Non solo ci permette di specificare la natura intima della relazione Ulisse-Diomedea; ma ci consente anche di riflettere in termini teologici sul rapporto fra Ulisse e l'Altro, inteso come il creatore divino di tutte le cose.

Ulisse uomo ha ricevuto dalla sua vita il bene dell'intelletto (quello stesso «ben» [24] di cui parla Dante personaggio, nel riferirsi al proprio ingegno); ma nell'orgoglio luciferino, beandosi della sua propria bellezza intellettuale, si chiude entro il circolo solitario dell'Io senza accettare di restituire il dono, con un amore e devozione sincera nei confronti degli altri e dell'Altro. Ulisse è colui che non sa attendere, non sa 'donar-si', e non sa 'abbandonar-si': è proprio assimilabile a Satana, splendido angelo e idea della bellezza che, come dice il poeta in un passo del *Paradiso*, «per non aspettar lume, cadde acerbo»³⁷.

Inoltre, non è certo un caso che questo canto si apra con un'apostrofe alla città di Firenze, in cui si accusa la corruzione del luogo che è patria dei ladri: non ci son dubbi, fra quella settima bolgia e l'ottava il legame sinfonico³⁸, e dunque tematico, è forte e profondo³⁹. Ulisse è anch'egli un ladro, non solo per l'episodio del Palladio (che peraltro ha un valore simbolico articolato, collegandosi a Atena e rappresentando così il 'furto dell'intelligenza'), ma soprattutto per le caratteristiche della sua mente, in cui ogni riverberazione di *lumen intellectuale* viene ad essere assieme carpita e sigillata nell'avarizia del carcere dell'Io⁴⁰, e poi pervertita e resa

invero eroe coraggioso, eppure commette continue colpe di tracotanza. Confidando solo sulle proprie forze e disprezza gli dei, minacciandoli in varie occasioni, come nel caso dei due episodi famosi della guerra troiana: il suo attacco di Venere (scesa sul campo a difendere Enea), e il ferimento di Marte. Cfr. R. Graves, *I miti greci*, (I ed. London, 1955), Milano, 1983, pp. 642-643.

³⁷ Cfr. *Par.* XIX, 48.

³⁸ Cfr. n. 1.

³⁹ Ringrazio per la sostanza di una simile osservazione il collega Massimo Seriacopi, esperto di Ulisse e dei suoi viaggi, con il quale ebbi modo di analizzare questi argomenti durante una riunione fiorentina dell'ente *CRA-INITS*, il 28 novembre 2003.

⁴⁰ L' 'avaritia/*philargyria*' è desiderio senza misura in generale; non solo quindi desiderio di ricchezza, come puntualizza San Tommaso: «Omne enim vitium speciale habet materiam specialem, quia semper in moralibus specie determinantur secundum obiecta. Sed avaritia non habet materiam specialem sed generalem: dicit

strumento di interessi esclusivi e personali, in un delirio di egocentrismo⁴¹.

Del resto anche per i Latini, e per Virgilio in particolare, Ulisse rappresenta l'antitesi del «*pius Aeneas*» e della sua nobile eticità; è l'eroe di un tempo passato, di una civiltà diversa da quella italica che — proprio secondo il punto di vista romano imperiale — si fonda sul culto ossessivo e negativo di quelle forti e tiranniche personalità d'eccezione che riescono a soggiogare gli altri, fortificandosi nell'egoismo politico più deleterio⁴². Ulisse combatterà per quell'isola, per la sua Itaca; così come Atene e Sparta e poi Tebe combatteranno per quelle loro particolari egemonie cittadine. E poi Alessandro, alla fine, combatterà per se stesso.

Ma l'ideale di Roma è diverso. Enea non rappresenta di certo l'eroe solitario che lotta per realizzare il suo sogno individuale: altrimenti sarebbe un tempo rimasto a Cartagine, con la sua donna. Enea è l'uomo che ascolta, un uomo che sempre si inchina alla volontà degli dei, alla madre che splende, bellissima Venere, alla enim Augustinus in III *De libero arbitrio*: «Avaritia quae graece *philargyria* dicitur non in solo argento vel nummis, sed in omnibus rebus quae inordinate cupiuntur intelligenda est, ubicumque omnino plus vult quisquam quam satis est» (*De Malo*, quest. 13, art. 1, 247a).

⁴¹ San Tommaso, riprendendo il *Commento morale a Giobbe* di san Gregorio Magno, si riferisce infatti chiaramente alla frode come ad una delle sette figlie del vizio capitale di *Avaritia*: «etiam avaritia quae est inordinatus appetitus divitiarum debet poni vitium capitale. Cuius ponit Gregorius XXXI *Moralium* septem filias, quae sunt proditio, fraus, fallacia, periuria, inquietudo, violentiae et contra misericordiam obduratio. Quarum distinctio sic accipi potest. Ad avaritiam enim pertinent duo, quorum unum est superabundare in retinendo, et ex hac parte ex avaritia oritur obduratio contra misericordiam sive inhumanitas, quia videlicet obdurat cor suum avarus ne alicui misericorditer subveniat de rebus suis. Aliud autem ad avaritiam pertinens est ut superabundet in accipiendo, et secundum hoc avaritia considerari potest primo quidem secundum quod est in corde avari, et sic ex ea oritur inquietudo, quia ingerit homini sollicitudines et curas superfluas: «Avarus enim non impletur pecunia», ut dicitur *Eccl.* V, secundo vero considerari potest prout est in executione operis, et sic in acquirendo aliena utitur quandoque quidem vi, et sic sunt violentiae, quandoque autem dolo. Qui quidem si fiat verbo erit fallacia in simplici verbo quo quis decipit alium ad lucrandum, in verbo vero iuramento confirmato erit periurium; si autem dolus committatur in opere, sic in rebus quidem erit fraus, quantum ad personas autem proditio, sicut patet de Iuda qui propter avaritiam factus est proditor Christi».

⁴² Cfr. T. P. Logan, *The Characterization of Ulysses in Homer, Virgil and Dante. A Study in Sources and Analogues*, in «Annual Report of the Dante Society», n. 82, 1964, pp. 19-46.

giustizia divina. Enea — messaggero dell'universale e del trascendente — si costituisce dunque in Virgilio come un 'eroe paterno' (*pater Aeneas*), ed è in questo un 'eroe collettivo' il cui piacere e la cui gioia, in accordo con l'universale volere olimpico (sempre seguito dal *pious Aeneas*), non possono essere che vincolati al suo popolo, al suo stesso popolo, da cui — come *pater et sacerdos* — lui attende la gratitudine e soddisfazione che sono l'unico premio che conta⁴³.

Ulisse rappresenta altro, e per Virgilio e per Dante. Lui è senza dubbio l'uomo d'eccezione che si confina nella *turris eburnea* del pensiero egoista, dove le vaste pareti son tutte coperte di specchi e, in esse, è poi riverberata soltanto un'illusione, una mera illusione di dialogo. Ulisse è il nemico dell' 'altro-da-sé' e quindi, proprio per questo, è nemico di Dio. Come i fratelli tebani Eteocle e Polinice, anch'egli odia il suo seme, perché trascura la sua famiglia e, in definitiva, odia se stesso, la parte bella di sé (la più bella) quel bene dell'intelletto che, solo se viene ridato alla fonte, può allora saziare completamente ogni sete⁴⁴.

Il signore di Itaca certo non sa che il percorso di conoscenza si può ultimare soltanto nell'abbandono: lui non è un mistico, o almeno lui non lo è nella rievocazione che Dante ci mostra del suo personaggio infernale. Eppure l'Ulisse dantesco è l'eroe che sente — oscuramente e perversamente — che anche il suo fine è un altrove e che quel fine oltrepassa gli spazi della coscienza del singolo⁴⁵. Vuole quel fine furiosamente; ma lui lo cerca senza umiltà e si condanna in maniera fatale.

Nella *Divina Commedia*, l'«arte» di Ulisse [61] è senza dubbio un'arte di frode, è pervertimento di luce intellettuale, è sovversione di 'alètheia/verità', e nasce così in quel momento in cui lui, l'Itacese, mostra di privilegiare soltanto l'aspetto formale del 'lògos/discorso':

⁴³ Sulle relazioni e differenze fra la prospettiva omerica e quella virgiliana di fronte alla complessità del reale si possono vedere: G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen (Germany), 1964; A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984; K. W. Gransden, *Virgil's Iliad: An Essay on Epic Narrative*, Cambridge, 1984; D. C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.

⁴⁴ Si ricordi il significato teologico dell'incontro fra Cristo e la Samaritana: cfr. *Gv.*, IV, 5-29.

non certo il vero allora, ma proprio la *dóxa*, che è l'opinione sofista e l'apparenza del vero. Nella sua storia dantesca, il fine dell'avventura non è più dunque alcun reperimento di verità intellettive che sono tali per lo scopritore e per gli altri uomini, in quanto valori universali in sé dipendenti da una sfera assoluta che è trans-personale, perché è concepita nel seno stesso dell'Essere. Come si è detto, il fine di Ulisse (e degli ulissidi) è sempre l'inganno: la contraffazione di un esito che è puramente egoistico e l'imposizione di questo come valore assoluto, che deve poi essere universalmente approvato.

L'ingegno, in questo caso, non è di certo tenuto a freno dal cavaliere; si può dire infatti che prenda il sopravvento a causa di una debolezza di volontà che, dimenticando il suo *tèlos* universale, si lascia quindi irretire dalle conquiste particolari (volontà assoluta > volontà relativa)⁴⁵. In un simile contesto simbolico, il cavaliere è dunque — per così dire — divorato dalla cavalcatura; e allora «l'agguato del caval» [59], rievocato a questo punto dal poeta, non appare invano, rafforzando invece il concetto globale della perversione dell'intelletto e specificando meglio la serpentina natura della «arte» [61] di Ulisse.

L'inganno più famoso dell'eroe greco (il cavallo di Troia) diventa figura esplicita della colpa di frode, nell'immaginazione poetica dantesca, e prefigura gli esiti *ad bestias* dell'ultimo viaggio: è una finzione in cui l'umano si trova emblematicamente inglobato nel ventre bestiale (Ulisse e i compagni nascosti all'interno del cavallo di legno). Il simbolo del cavallo ritorna ora quindi, e in maniera diretta,

⁴⁵ È questo l'oscuro e permanente richiamo che è detto teologicamente 'sinderesi' e che si sviluppa da quell'Origine bella e divina che ci determina e è sempre dentro di noi, nonostante il mal volere che nasce da orgoglio, entro la nostra coscienza. Cfr. Bonaventura da Bagnoregio, *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum*, d. 24, p. II, a. 1, q. 1 (t. II, p. 914): «Synderesis quantum ad actum impediri potest, sed extingui non potest. Ideo autem non potest extingui, quia, cum dicat quid naturale, non potest a nobis omnino auferri [...]. Quamvis autem actus eius omnino auferri vel extingui non potest, potest tamen ad tempus impediri, sive propter tenebram obcaecationis [...] quantum ad istum actum, potest dici extincta; non tamen est extincta simpliciter, quia habet alium usum, videlicet remurmurationis. Secundum enim illum usum, secundum quem synderesis habet pungere et remurmurare, maxime vigeat in damnatis».

⁴⁶ Su questa definizione tomistica, cfr. *Summa theologiae*, p. III, *suppl.*, append. qu. II, art. 2.

nel canto, per la terza volta [22, 26], chiarendosi sempre di più quale un vero messaggio morale.

Notiamo poi come l'«arte» [61] di Ulisse si associ anche ad altri episodi: ad esempio, a quelli del furto del Palladio (di cui si è già detto brevemente) e all'episodio di Deidamìa [62]. Quest'ultimo riferimento mitico è importantissimo, in quanto arricchisce il concetto di colpa di frode con altri particolari.

Achille, esiliato a Schiro dalla madre che cerca di difenderlo da una sicura morte sui campi di Troia, viene accolto dal sovrano dell'isola e introdotto nel gineceo dove, travestito da fanciulla, si innamorerà appunto di Deidamìa, una delle figlie del re, sposandola allora segretamente. Smascherato da Ulisse, tramite il celebre inganno dei doni, l'eroe dovrà comunque abbandonare la sposa per poi combattere e, in fine, morire a fianco dei Greci⁴⁷.

La frode di Ulisse, in questo caso, rappresenta bene la scissione di una perfetta unità originaria degli opposti (Achille androgino/l'uomo travestito da donna, Achille e Deidamìa/maschile + femminile); il suo inganno ricorda qui proprio l'inganno del serpente edenico, colui che separa gli amanti (Adamo ed Eva)⁴⁸, producendo così nella loro coscienza quel senso dell'antitetica diversità che è poi radice di errore (il bene e il male; il maschile che, nella nudità, si rivela opposto al femminile; la spezzata integrità del pomo, dopo il morso; ecc.)⁴⁹ e dunque causa, per questo, di ogni peccato e di ogni disgrazia. Sull'isola⁵⁰ di Schiro, il sovrano di Itaca sottrae dunque l'uomo alla donna (a Deidamia, appunto) lasciando questa in lacrime, e preparando Achille al suo destino di morte dopo

⁴⁷ Cfr. Stazio, *Achilleide*, I, 841-885.

⁴⁸ Cfr. *Gn.*, III, 1-15.

⁴⁹ Cfr. *Classicismo dantesco*, cit., *Appendice – La nascita di Adamo e lo svolgersi della spirale creativa*, pp. 269-295. Si ricordi inoltre come Luigi Pietrobono notasse nel suo famoso commento profonde relazioni interne al Poema fra il personaggio di Ulisse e quello di Adamo, affermando inoltre che il sovrano di Itaca, dal punto di vista dantesco, avrebbe in sé rinnovato, la stessa colpa del protoparente biblico. Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (Par., XXVI, 80-142), Torino, 1924-1930.

⁵⁰ L'isola, in generale, ci riporta all'idea di un'originaria *coincidentia oppositorum* e si associa alla misteriosa vitalità del femminile e del grembo prenatale. Per un'analisi dettagliata di questo motivo rimandiamo alla nostra ricerca *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, in «Bibliotheca Phoenix», n. 36, a. VII (2006), pp. 12-16, <<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>.

l'abbandono simbolico del suo fecondo e creativo lato femminile (e dunque della Verità Unitaria).

Il maschile separato dall' "altro-da-sé", (dal femminile diverso e complementare) non può sopravvivere, perché dall'unione dei poli identici non nasce la vita (Ulisse-Diomedes ≠ Achille-Deidamia). Ulisse così, in questo contesto dell'evocazione dantesca nel XXVI canto infernale, ci appare come il nemico simbolico della donna, in generale: provoca il pianto di Deidamia, offende il nume di Pallade Atena con il furto del simulacro [62] e, in seguito, dopo il compimento del fatale *nòstos*, vorrà partire ancora, vorrà viaggiare ancora, rinnegando quindi il «debito amore» nei confronti di Penelope e tutta la «dolcezza» della pietà e dei femminili affetti⁵¹ verso il figlio e il suo vecchio padre [94-97].

Ulisse abbandona la sposa, Ulisse brucia con Diomede nella fiamma: sono tutti dei chiari segni della sua deliberata volontà di uccidere, nella coscienza, il 'femminile', la parte dolce dell'anima e dell'intelletto, la parte che ascolta e che si abbandona, quella che accoglie l'altro-da-sé e si lascia plasmare, formando in segreto la vita e 'conoscendo'... al di là dei confini di ogni pensiero logico. Ulisse no, lui non vuole all'interno di sé alcun pensiero di donna. È eroe maschile e per questo orgoglioso. Il suo 'altro' è dunque Diomede (altro maschio), il suo 'altro' sono anche i vari compagni del suo viaggio per mare: tutti riflessi illusori di un ego individuale che sono da lui camuffati col nome di «fratelli» [112].

E ora Dante mostra se stesso in preda a un acutissimo desiderio di conoscenza che si fa sempre più forte; il suo atteggiamento ora sembra in lui duplicare e preannunciare la passione di Ulisse per l'avventura [64-69]. Ecco, si è visto, il poeta si piega verso il basso e la sua posizione altamente critica sottopone il suo equilibrio ad un fortissimo rischio: il rischio della perdita di sé, la tragedia della follia⁵².

Comunque, si notino bene tutti i particolari della scena: la 'linea curva' della mente dantesca instaura un dialogo autentico con

⁵¹ Cfr. U. Bosco, "Né dolcezza di figlio...", in «Studi mediolatini e volgari», a. V (1957), pp. 59-75.

⁵² Sul limite gnoseologico e morale dell'avventura di Ulisse si discute ampiamente in: F. Forti, "Curiositas" o "Fol Hardement", in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, 1965, pp. 41-77.

il compagno, si appoggia a Virgilio così come si appoggia alla roccia sporgente. Lui sa ascoltare il maestro. Lui è diverso da Ulisse e si lascia guidare⁵³.

E qui Virgilio del resto, all'inferno, non è davvero Diomede. E Dante, sempre e anche adesso, gli vuol concedere di pienamente intercedere a suo vantaggio. Dante è cristiano, appartiene al mondo cristiano — seppure da peccatore — e lo rappresenta storicamente, naturalmente: il suo mondo, che è il 'mondo nuovo' si fonda sull'intercessione e vi si abbandona in maniere diverse perché, se quel mondo riesce a sperare, può farlo soltanto attraverso il Mediatore.

In questo modo l'incontro con la gran fiamma di Ulisse vien preparato adeguatamente; si stabilisce inoltre la base necessaria perché tale incontro produca quindi i più alti effetti per l'evoluzione morale e intellettuale del neofita.

4. *La captatio benevolentiae virgiliana: una frode funzionale*

Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi:
«O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco
quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi».

(*Inf.* XXVI, 76-84)

Di fronte ai due personaggi celebri del mito che appartengono a un'altra grande civiltà — quella greca antica — Dante deve senz'altro controllare il desiderio, usufruendo degli aiuti di un intermediario come Virgilio che invero sa bene come parlare agli eroi classici, eroi che egli stesso ha evocato nella sua *Eneide*. Non ci son

⁵³ Cfr. J. A. Scott, *Understanding Dante*, Notre Dame (IN – U.S.A.), p. 259: «[...] Dante's Ulysses stands as a perpetual reminder of the vitality of ancient myth in our Western culture. Like Dante's Virgil, his Ulysses is also a constant reminder of the tragedy of ancient, pagan civilization: even as Virgil is obliged to leave the Earthly Paradise as soon as his role as guide is complete, so Ulysses and his companions are doomed to die a terrible death by drowning as they arrive in sight of the same paradise».

dubbi: le mere parole di Dante risulterebbero vane. Egli difatti non può conoscere la forma retorica giusta (che è poi metafora della più adatta disposizione mentale) per riuscire a rivolgersi a quella fiamma cornuta che accoglie i due spettri [78]. Da un punto di vista comunicativo, siamo davanti ad un simbolo che ha un'importanza cruciale.

Si fa qui aperto riferimento al bisogno di parlare in una lingua che a Dante è sconosciuta e che, per l'appunto, richiede un mediatore. La lingua di cui si tratta è a nostro avviso il greco antico, secondo idioma del duce Virgilio, il quale è pure *homo neapolitanus*. Inoltre, a questo punto, si indica pure la necessità di essere particolarmente accorti nell'impostazione retorico-strutturale di tutto il discorso⁵⁴.

Due sono per Dante gli altissimi poeti, i poeti sovrani dell'antichità che han raccontato le mitiche gesta di uomini e dèi secondo i sublimi dettami dello stile tragico: Omero, per la civiltà greca, e senza dubbio Virgilio, per il suo mondo latino. Però, come si è detto, la rappresentazione di Ulisse dentro l'*Eneide* è fortemente critica⁵⁵; nel poema di Roma viene infatti ampiamente riconosciuta la raffinatezza e l'eccellenza della civiltà greca⁵⁶, ma anche la sua perversa capacità di intessere inganni e di forgiare apparenze fallaci della bellezza e del buono⁵⁷. Virgilio allora qui sceglie l'*imitatio*

⁵⁴ Possiamo anche prendere in considerazione possibili ragioni storico-culturali per il silenzio di Dante di fronte ad Ulisse personaggio dei poemi classici, come suggerisce John Freccero in una sua nota: «Dante stands apart here as the two ancient figures speak in the high style of ancient tragedy. This is a matter not of language but of the rhetoric the ancients considered appropriate for the discussion of lofty themes. In the Gospels, Christ established a new Christian rhetoric by speaking of the loftiest matters in the humblest idiom. When Dante speaks of Virgil's poem as *tragedy* and his own as *comedy*, he means that his poem is written in the humble speech of sacred Scripture». Su questo argomento si confronti anche: R. Pinsky (Ed.), *Op. cit.*, p. 342.

⁵⁵ Si ricordi in tal senso la definizione virgiliana dell'eroe come «scelerum [...] inventor» (*Eneide*, II, 164) nonché «fandi fictor» (*ivi*, IX, 602), e non si trascuri che anche l'amico Diomede, nello stesso passo poetico e proprio a causa del frutto del Palladio, viene indicato col termine «impious» (*ivi*, 163). Ulisse è connotato dunque come un vero e proprio 'anti-Enea'.

⁵⁶ Cfr. Virgilio, *Op. cit.*, VI, 847-850: «Excudent alii spirantia mollius aera/ (credo equidem), vivos ducent de marmore voltus, / orabunt causas melius caelique meatus/ descriptent radio et surgentia sidera dicent».

⁵⁷ Si ricordi, a questo proposito, l'episodio della *fallacia* di Sinone: *ivi*, II, 57-198.

america nella forma (ma certo non nella sostanza) del suo discorso alla fiamma, come del resto lui ha fatto storicamente e esteticamente anche con la sua impresa poetica dell'*Eneide*, in quel suo modo sublime, adattando all'altezza dei toni dell'eroismo greco la retta e pietosa sensibilità dei latini.

Parlando ad entrambi i consiglieri di frode, Virgilio usa dunque la lingua greca⁵⁸ ed abilmente dissimula la sua identità; non si presenta per nome, lui non ricorda il titolo del suo immortale poema, rievoca tutta l'altezza [82] dei suoi versi tragici, e in termini tali che potrebbero bene riferirsi a lui, ma anche più facilmente ad Omero, visto che è proprio la lingua di Omero che il poeta-guida sta usando, e che è Omero colui che ha esaltato perfettamente la vita dell'Itacese.

Virgilio dunque si addentra nel cuore della retorica e lo avvelena di molti tranelli. In questo caso la maschera è la sua voce ellenica, il resto non ha importanza, perché le fiamme — quei morti — sono dei ciechi, accecati da quell'ardore nel contrappasso: possono udire, ma niente vedono, e ciò ancor meglio lo capiremo nel canto seguente, incontrando il Montefeltrano⁵⁹.

Non ci son dubbi, Virgilio vuole per il suo protetto la verità, senza veli; vuole che Dante possa imparare e conoscere tutti i segreti

⁵⁸ Altri interpreti hanno riflettuto sulla possibilità dell'uso del greco da parte del maestro dantesco. Cfr. D. J. Donno, *Dante's Ulysses and Virgil's Prohibition*, «Italice», 50, 1973, pp. 26-37. Inoltre si consideri che, nel XVI secolo, Torquato Tasso affermava, in una sua riflessione su *Inferno* XXVI, che secondo lui Virgilio finge di essere Omero per stimolare Ulisse a parlare diffusamente (cfr. M. Seriacopi, *Op. cit.*, p. 129). Una medesima linea ermeneutica è stata variamente ripresa, in tempi moderni, da altri critici italiani: cfr. C. Steiner (a c.) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Torino 1921; G. Toffanin, «Perch'ei fur greci» [*Inferno* XXVI, 70-75], in *Sette interpretazioni dantesche*, Napoli 1946-1947, p. 14; C. Heisig, *Perché fuor greci*, «Romanistisches Jahrbuch», a. VI (1953-1954), pp. 83-91. In questo preciso contesto simbolico, la poliglоссия di Virgilio che parla naturalmente ad un tratto la lingua dell'interlocutore itacese ci sembra rappresentare fra l'altro un collegamento sottile ed ironico all'episodio di Pentecoste neotestamentario, a cui le stesse fiamme dei consiglieri di frode (e in particolare quella di Ulisse, in quanto "lingua eloquente di fuoco") ci riconducono. Virgilio sperimenta così il multilinguismo nell'ingannare qui Ulisse, come gli apostoli in senso tutto contrario avevano fatto, quali emissari di Verità. Il collegamento fra il testo sacro e l'episodio infernale è forte e assieme indica grottescamente la differenza fra le diverse ambientazioni morali. Cfr. *Act. Ap.* II, 3-11.

⁵⁹ Cfr. *Inf.* XXVII, 61-66.

profondi del suo viaggio. È necessario allora che Ulisse non abbia il tempo di sospettare che l'uomo che parla potrebbe non essere Omero, il «poeta sovrano»⁶⁰, il padre ideale di artisti e di eroi, dei molti filosofi greci e della «bella scuola»⁶¹ — Omero — che lo ha elevato al cospetto delle generazioni future per la potenza di astuzia ed ingegno: lui — *polymetis* — e sempre protetto da Atena.

Per questo Virgilio, per arrivare alla verità, deve accendere con il potere della retorica tutto l'orgoglio di Ulisse, e deve farlo sentire grande, grandissimo e totalmente ammirato, il potente signore di Itaca, perché finalmente anche lui si confonda e possa esser sincero — per una volta, quanto è possibile — nel rivelare le circostanze precise della sua fine, abbacinato dai molti riflessi e dallo splendore di un orizzonte e uno specchio polito che ora qui sembra rappresentarlo: lo specchio del sommo poeta, lo specchio di Omero che un tempo poté celebrarlo e poi esaltarne magnificamente le imprese.

La gravità e inoltre la reverenza di cui Virgilio fa uso in questo contesto rappresentano un caso unico e anomalo entro l'*Inferno*⁶². Ed, in aggiunta, si noti come una simile reverenza abbia un purissimo valore strumentale e cooperi subito a intessere, sempre più fitta, una rete d'inganni.

In primo luogo, viene messa in luce la particolarità del supplizio, come se questo fosse inequivocabile segno di eccellenza e di nobiltà: essere diversi dalle altre fiamme e dagli altri peccatori, due uomini nel fuoco della mente [79], anzi... un super-uomo. Poi, il poeta epico, in un senso classico che è tutto greco, si conferma al servizio degli eroi (e, si noti bene, non della divina ispirazione) sperando di avere la loro piena riconoscenza, augurandosi infatti di essere stato capace di rappresentarli bene, avendo col suo poema tramandato ai posteri il nome immortale [80-82]. Infine, non si mette mai in dubbio (anzi si esalta, ancora prima di conoscerne i particolari) come la conclusione del viaggio rappresenti l'esito estremo e bello della morte eroica. Sarà questo esito il frutto di una

⁶⁰ Cfr. *Inf.* IV, 88.

⁶¹ *Ivi.*, 94.

⁶² Cfr. A. M. Chiavacci-Leonardi (a c.), Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Milano, 1991, p. 779.

scelta consapevole («per lui perduto» [84]) della volontà fortissima di un uomo che — non potendo essere immortale «per sé» [84], attraverso lo sforzo estremo del volere — supera l'urgenza della disperazione, non ha paura e consapevolmente sceglie la morte: appunto, la bella morte⁶³ che, per i Greci, è l'unica autentica soddisfazione per l'uomo che non può essere dio e trascorrere tempi immortali e felici.

Virgilio dunque parla la lingua di Omero, lui lascia credere di essere Omero, inganna Ulisse e lo costringe alla verità, traducendo — a questo punto subdolamente, ironicamente — le parole di quel suo stesso capolavoro latino, le parole della sua *Eneide*, proprio all'inizio della *captatio benevolentiae* nei confronti della fiamma. In un tal modo, Virgilio seduce Ulisse — per così dire — e in questo fare, simbolicamente e retoricamente, si veste pure dei panni muliebri e lui comunica come se fosse una donna. Infatti, lui parla come Didone: «Si bene quid de te merui, fuit auti tibi quidquam/ dulce meum [...]»⁶⁴. Certo, le sue parole dolcissime scorrono come se fossero miele in quell'eloquio infernale riflesso dentro il poema di Dante; ed è importante che Ulisse — lo stesso uomo che non ha potuto commuoversi davanti al «debito amore» [96] della sua sposa Penelope — sia qui, nell'allegoria, una facile preda della regina dei Tirii — Didone — sotto mentite spoglie, le virgiliane.

Siamo di fronte a un discorso ingannevole che, in definitiva, fa da premessa sinfonica⁶⁵ alla grandiosa allocuzione di Ulisse. E questo discorso virgiliano (così come il successivo parlare dell'Itacese ai compagni di nave) rappresenta una mera *fallacia*: un fare credere che tutto ciò che si afferma sia in vero ciò che non è, mediante qualche impressione fantastica: cioè apparenza senza

⁶³ Tutto il verso 84 si trova ad essere fortemente segnato ambigualmente: da un lato, suggerisce all'intelletto classico greco l'idea della solitaria conquista della gloria *per mortem* da parte del super-uomo, dall'altro (in senso virgiliano, ma anche, e soprattutto, cristiano), mostra evidente lo sterile autolesionismo orgoglioso del singolo che, proprio nella sua separazione dallo spazio collettivo-universale (sia esso il *populus romanus* o la Chiesa vivente e la comunione dei beati) stabilisce i termini inesorabili di una sua condanna.

⁶⁴ *Eneide*, IV, 317.

⁶⁵ Cfr. n. 1.

esistenza, che noi possiamo così definire, parafrasando la spiegazione di Pietro Ispano⁶⁶.

Nel presentarsi in greco come il cantore di Ulisse, Virgilio crea volontariamente un equivoco; e certo lui ne approfitta per esercitare la sua più ampia e contorta persuasione dell'interlocutore. Tutto questo avviene proprio nei termini di quell'*aequivocatio-onymia* che fu descritta in dettaglio nel tempo classico da Aristotele⁶⁷.

Ulisse ascolta dunque, attraverso Virgilio-Omero, le 'parole di Didone': lo convince molto e lo seduce l'eloquio di questa donna perché — in fondo — lui si rispecchia in lei, e lo fa narcisisticamente, perversamente, infernalmente.

La stessa regina rappresenta un suo 'doppio virtuale', sospinta anch'essa, nel parossismo del *furor*, dall'egoismo di un desiderio che appieno imprigiona la sua volontà e la isola, e poi la rende dimentica di ogni dovere spirituale (il culto della memoria dello scomparso marito Sicheo) e civile (la cura della città e del popolo)⁶⁸. Didone oblia Cartagine, come anche Ulisse ha dimenticato Itaca e ogni ideale di impegno collettivo rivolto alla costituzione armoniosa e al mantenimento della *pòlis*⁶⁹.

Allora, grazie all'abilità del travestimento formale del suo linguaggio, Virgilio riesce ad intrappolare lo spirito greco; e lui lo fa preparando con molta sagacia il terreno, affinché la rivelazione dell'inganno serpentino di Ulisse diventi perfettamente utile per l'evoluzione del suo discepolo Dante, il pellegrino. A questo punto è il serpente che viene inchiodato alla croce, per via di metafora; come del resto è necessario, secondo lo schema teologico del 'doppio inganno'. L'ingannatore infatti deve essere ora a sua volta ingannato; e il Cristo/*Veritas* qui si consegna alla morte, ed è così che sconfigge la morte... ma dal di dentro⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. *Summul. log.*, 703.

⁶⁷ Cfr. *Soph. El.*, 4, 166a.

⁶⁸ Cfr. Virgilio, *Eneide*, IV. Per un'analisi più approfondita di questi temi virgiliani, rimandiamo ai risultati di una nostra precedente ricerca: *Rinascimento e anima*, cit., pp. 1-436.

⁶⁹ F. Masciandaro, *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*, Philadelphia, 1991, p. 138-139.

⁷⁰ Si noti a questo punto come il dialogo sterile della fiamma doppia, vale a dire il mancato scambio verbale tra le due anime imprigionate dall'interno (Ulisse-

La nostra linea interpretativa presenta quindi un Virgilio ‘mascherato’ che usa la parola *lògos* (la lingua tragica di Omero) per ingannare Ulisse — simbolo per eccellenza di ogni inganno retorico — e trae vigore senz’altro anche da un necessario confronto con gli sviluppi estremi del celebre incontro infernale con l’Itacese, all’inizio del canto seguente:

Già era dritta in su la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen già
con la licenza del dolce poeta,
quand’un’altra, che dietro a lei venia,
ne fece volger li occhi alla sua cima
per un confuso suon che fuor n’uscia.
Come ‘l bue cicilian che muggiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
che l’avea temperato con sua lima,
muggiava con la voce dell’afflitto,
si che, con tutto che fosse di rame,
pur el pareva dal dolor trafitto;
così, per non aver via né forame
dal principio nel foco, in suo linguaggio
si convertian le parole grame.
Ma poscia ch’ebber colto lor viaggio
su per la punta, dandole quel guizzo
che dato avea la lingua in lor passaggio,
udimmo dire: — O tu a cu’ io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
dicendo “Istra ten va; più non t’adizzo”».

(*Inf.* XXVII, 1-21)

Qui il «dolce poeta» congeda significativamente Ulisse e Diomede, parlando proprio il dialetto lombardo della sua stessa regione d’origine, e creando così un effetto straniante grottesco e misterioso. Non ci dobbiamo comunque sorprendere troppo: siamo di certo al cospetto di un funzionale ‘digradamento retorico’, dalla

Diomede) si muti funzionalmente in un dialogo produttivo. Alla coppia uomo/uomo si sostituisce infatti nascostamente e come emblema la coppia uomo/donna (Ulisse-Virgilio/‘Didone’): ora la fiamma ‘produce’, inizia a parlare, ed è proprio il simbolo femminile (la donna nascosta nelle parole dell’uomo) che garantisce qui lo sviluppo di un’apertura positiva del dannato all’altro, nella sua uscita al di fuori di sé. La ‘funzione femminile’ cristianamente assume importanza centrale nell’episodio e garantisce la positiva educazione/evoluzione del pellegrino protagonista.

parola sublime del greco omerico, fino alla base umilissima di quell'eloquio volgare della campagna di Mantova.

Virgilio dunque si burla di Ulisse, anche lui vecchio e tardo come i compagni di nave; Virgilio inganna e, ottenuto lo scopo, rivela allora (e certo lo fa con un orgoglio tutto romano) il suo stesso imbroglio, imbastito ai danni dell'empio eroe di un passato remoto, di quella medesima civiltà dell'Ellade che è sempre stata da lui profondamente amata, da un punto di vista estetico, ma anche implacabilmente condannata, da un punto di vista politico-morale.

Virgilio, in dialetto, congeda dunque il famoso itacese e poi, in maniera diretta, ne mostra tutta l'intrinseca bestialità proprio nell'uso simbolico e disdegnoso del verbo 'adizzare': aizzare cioè, come potrebbe anche dirsi di un cane pei combattimenti, o di impazziti cavalli.

5. Un folle volo e la virata della stultifera navis

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'ì ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'ì Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.
Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi
acciò che l'uom più oltre non si metta;

da la man destra mi lasciai Sibilia,
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 "O frati", dissi, "che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 a questa tanto picciola vigilia
 d'i nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza,
 di retro al sol, del mondo senza gente.
 Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguir virtute e canoscenza".
 Li miei compagni fec' io sì aguti,
 con questa orazion picciola, al cammino,
 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 de' remi facemmo ali al folle volo,
 sempre acquistando dal lato mancino.
 Tutte le stelle già de l'altro polo
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
 che non surgèa fuor del marin suolo.
 Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avèa alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
 ché de la nova terra un turbo nacque
 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

(*Inf.* XXVI, 85-142)

La presenza del «vento» che ora «affatica» la fiamma di Ulisse e Diomede [85-90] richiama direttamente le atmosfere e il simbolismo del canto di Paolo e Francesca e del volo dei lussuriosi, ugualmente affannati dalla bufera infernale⁷¹. Il «vento» si unisce qui nell'immagine alla fiamma cornuta, e ci riporta sul piano della metafora all'episodio neotestamentario della Pentecoste⁷²: in esso, le

⁷¹ Cfr. *Inf.*, V, 79-81: «Sì tosto come il vento a noi li piega,/ mossi la voce: "O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!"».

⁷² Cfr. *Act.*, II, 1-4a.

fiamme si mostrano in un contesto caratterizzato da simili tratti pertinenti rispetto alla bolgia dei consiglieri di frode. Tali fiamme sono infatti precedute dal vento impetuoso e appunto da questo paion condotte.

Comunque esistono anche notevoli differenze fra i due testi.

Negli *Atti*, le fiamme appaiono come tali, eppure non bruciano uomini; si posano sopra le teste dei vari apostoli, senza però avvolgerne i corpi, e non sono inoltre affaticate dal vento, proprio perché questo soffio (analogamente al terremoto purgatoriale)⁷³ è in vero soltanto un suono di vento che penetra tutta la casa, ma non muove aria all'interno, non ne sconvolge per nulla l'intera atmosfera di quiete:

et cum conplerentur dies pentecos-
tes
erant omnes pariter in eodem loco
et factus est repente de caelo sonus
tamquam advenientis spiritus vehe-
mentis
et replevit totam domum ubi erant
sedentes
et apparuerunt illis dispartitae lin-
guae tamquam ignis
seditque supra singulos eorum
et repleti sunt omnes Spiritu Sancto
et coeperunt loqui aliis linguis
prout Spiritus Sanctus dabat eloqui
illis⁷⁴

I consiglieri fraudolenti sono inglobati nelle fiamme: questo perché hanno cercato di carpire all'universale trascendente il bene dell'intelletto, ma sono rimasti preda della stessa luce che avevano rubato nel loro viaggio orgoglioso, ne sono stati divorati, soffocati⁷⁵.

⁷³ Cfr. *Purg.* XX, 124-151; XXI, 1-78.

⁷⁴ *Act.*, cit.

⁷⁵ Sinfonicamente, la presenza del fuoco suggerisce per tutto il canto la natura incontenibile dell'energia del pensiero umano e i rischi del suo «ardore». Cfr. R. M. Durling, *Op. cit.*, p. 412: «[Ulysse's 'ardore'] is an important instance of the fire imagery that dominates the canto, and a major interpretive issue is whether it is to be seen as the same fire that now envelops him and has its origin within him».

Il vento dello Spirito⁷⁶ li affatica dunque, nel buio, così come avviene ai dannati per la lussuria, perché quella loro mente infernale non si è certamente abbandonata al volo, lasciandosi appieno guidare dall'aria. Tutti gli spiriti neri che sono i prigionieri dell'ombra sempre si sono affannati contro corrente, sempre e irrazionalmente hanno cercato di risalire il fiume e la vita contro gli stessi flutti, e sono rimasti per questo ogni volta insoddisfatti e stanchi [91].

Si noti ora l'impostazione simbolica di tutto il discorso di Ulisse. Il primo nome che appare nel racconto è quello della maga di metamorfosi, un nome che evoca subito echi poetici particolari nelle nostre menti di lettori del poema dantesco: l'abbruttimento dei compagni dell'Itacese trasformati in porci. Immediatamente, il nome di Circe ci ricollega a quanto è suggerito e predisposto, nella prima e nella seconda parte del canto, intorno ai rischi di quell'imbastimento a cui può condurre il desiderio in generale e, più specificamente, il desiderio di conoscenza. Ci troviamo di fronte ad un richiamo sinfonico fondamentale⁷⁷. L'avventura esplorativa e intellettuale di Ulisse viene descritta come la forma perfetta del conoscere, secondo il punto di vista classico [103-109]: è questa un sapere che in sé presenta caratteri pratici (esplorazione del mondo e dei suoi aspetti esteriori) e pure etico-teoretici (riflessione sui costumi degli uomini, sul limite fra il bene e il male, la virtù e il vizio) [98-99].

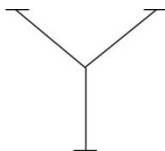
Come si afferma nell'«orazion picciola» [122], la forma di conoscenza che Ulisse mostra di voler seguire deve necessariamente — e aristotelicamente — fondarsi sulla virtù/*aretè*, vale a dire su quella *mesòtes* che coincide con la perfetta capacità di permanere, con tutte le nostre forze, nel centro perfetto della coscienza, da cui è possibile sempre osservare imperturbati lo scontro di forze oppostive tra le diverse passioni. *Aretè* non significa assenza di

⁷⁶ Per un inquadramento generale del concetto di “vento” come Spirito divino/*Ruah* e, in genere, sulla pneumatologia cristiana, può essere utile consultare: P. Evdokimov, *Lo Spirito Santo pensato dai Padri e vissuto nella Liturgia*, in *Lo Spirito Santo e la chiesa*, a c. di E. Lanne, Roma, 1970, pp. 239-264; E. J. Fortmann, *The Triune God. A Historical Study of the Doctrine of the Trinity*, Philadelphia-London, 1972; H. U. von Balthasar, *Spiritus creator. Saggi teologici III*, Brescia, 1972.

⁷⁷ Cfr. n. 1.

affetti o di emozioni; è piuttosto uno stato d'essere in cui la passione viene del tutto controllata e diretta convenientemente verso un fine opportuno, buono e così razionale, concepibile cioè dall'umana razionalità⁷⁸. L'unica forma di vera conoscenza è quindi, in questo senso, quella che nasce dalla corretta pratica delle virtù etiche, in un momento che è giudicato opportuno secondo ragione. Questa facoltà di giudizio è la saggezza pratica della *phrònesis*, di quella prudenza che, si trova a dipendere dalla sapienza/*sophia*: la parte più nobile della coscienza, riflesso di luce olimpica che ci permette di scorgere chiaro l'assoluto fine razionale del tutto⁷⁹.

Il percorso della conoscenza classica si può descrivere graficamente attraverso il simbolo esoterico pitagorico della *ypsilon* o *bivias*⁸⁰, la 'forcella' mistica indicante la scelta fra le due strade — l'essere e il non-essere, il bene e il male — che rappresentiamo nel seguente diagramma.



Il maestro sapiente sarà dunque colui che riesce a dominare le forze di vita, padroneggiando gli opposti (come reggitore simbolico della suddetta 'forcella' rituale), l'uomo e mago capace di ricostruire unità oltre ogni contraddizione. Il perfetto iniziato ai misteri è allora colui che signoreggia le passioni all'interno di sé e che, proprio in questo dominio, trova tutta l'energia necessaria per ordinare lo stesso mondo che lo accoglie e che attende di essere da lui pensato (e quindi organizzato) secondo ragione⁸¹.

⁷⁸ Cfr. Aristotele, *Op. cit.*

⁷⁹ Cfr. *Ivi*, VI, 3, 1139b; 6, 1140b – 1141a; 7, 1147a.

⁸⁰ Cfr. O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, (I ed. St. Léger Vauban - France, 1979) Milano, 1988, pp. 105-111; C. Demetrescu, *Il simbolo nell'arte romanica* (Vol. I. *Solstizio eterno*), Rimini, 1998, pp. 131-132.

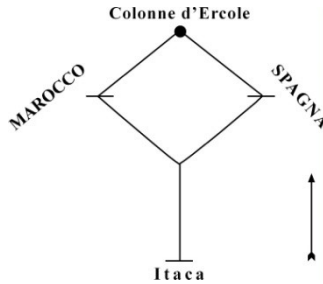
⁸¹ Si consideri anche quanto afferma André Virel sulla 'forca' come simbolo femminile di ambivalenza e passività, in diretta contrapposizione alla 'freccia' come figura univoca e maschile: *Histoire de notre image*, Genève, 1965, pp. 38, 194.

Il viaggio dantesco di Ulisse, da un punto di vista geografico-spaziale, rivela così un simbolismo profondo: rappresenta infatti il medesimo segno della *ypsilon* pitagorica, nel suo movimento lungo i lidi opposti del Mediterraneo occidentale — oltre Itaca — verso la costa africana e il Marocco (lato destro della ‘forcella’) e anche lungo il litorale europeo, fino alla Spagna [103-105]. In questo senso l’arrivo alle colonne di Ercole rappresenterà dunque l’emblema della conquista di un vero dominio perfetto sugli estremi opposti: è la vittoria etico-pratica della *mesòtes* e la conseguente possibilità di procedere sviluppando su questa, a partire da questa, l’evoluzione dei successivi livelli dianoetici, quelli relativi appunto alla conoscenza di valori superiori (*epistème* > *noûs* > *sophía*)⁸².

Le colonne d’Ercole, per la nave che ha perlustrato entrambe le sponde del Mediterraneo, rappresentano quindi una magica riunificazione degli opposti all’interno di un punto che è il segno di una prima comprensione dell’ideale unità filosofica, a partire dalla quale l’indagine dell’uomo deve abbandonare ogni campo sensibile per farsi dunque meditazione profonda — ascolto interiore — e quindi procedere avanti, sicura, in questo... silenzio sacro⁸³. Graficamente possiamo riassumere l’esito di tutto l’intero percorso di Ulisse, fino a questo punto, attraverso un altro diagramma.

⁸² Cfr. Aristotele, *Op. cit.*

⁸³ O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, (I ed. St. Léger Vauban - France, 1979), trad. E. Robberto, Milano, 1988, pp.144-145 : «Il segno verticale mostrava al cristiano che, una volta superate come quegli eroi le prove della vita su questa terra, egli si sarebbe potuto dirigere sia verso destra, dal lato degli eletti, sia verso sinistra : il segno aveva finito di complicarsi in relazione con l’idea delle ‘direzioni’ e in relazione con la Y, ma non per questo era caduto in dimenticanza il simbolismo dell’acqua. Per esempio, un fregio a zig-zag nella zona del coro orna l’acquasantiera di Saint Paulien (Haute-Loire), e un disegno ondulato a zig-zag su un capitello di Chateauges fa da mare o da fiume alla barca di un vescovo: sta a significare il corso della vita».



I «risguardi» [108] di Ercole — *Non plus ultra* — rappresentano quindi il significato filosofico pregnante di quel percorso doppio (le due sponde del mare Mediterraneo) che ha un proprio *tèlos* preciso, che è fine identificabile in termini puramente razionali, perché questo fine è la stessa razionalità, ne rappresenta l'essenza e la scaturigine assoluta.

Aristotelicamente lo scopo primario dell'uomo è vivere in tutto secondo ragione, raggiungere dunque il suo porto naturale, l'origine che lo ha prodotto, affrancandosi da ogni condizionamento in sé passionale e bestiale. Il viaggio può allora finire metaforicamente, deve anzi concludersi *hic et nunc*, in questa medesima vita terrena, deve essere il centro di tutta la nostra esistenza, il suo vero e unico *tèlos* appunto.

Lo stelo della 'forcella' mistica ha una sua base, ed è questa che deve essere impugnata dal sapiente per ottenere un compimento perfetto del desiderio, la fusione degli opposti, la metamorfosi della 'forca' in una 'losanga', in cui i contrari conoscono un punto comune (che è l'angolo dove si uniscono in alto): è così che si conquista l'*acròtes* — la vetta — e che quindi si rende possibile accedere alle dimore più alte del pensiero lucido.

Ed ascoltiamo, in questo senso, Aristotele, per approfondire il concetto seguendo le sue parole:

La virtù, dunque, è un centro perfetto, poiché nel mezzo riconosce il proprio fine. Si aggiunga che si può errare in molti modi — perché il male è dell'infinito, come congetturavano i Pitagorici, mentre il bene appartiene al finito, ma l'agire retto è di una sola specie⁸⁴.

⁸⁴ Aristotele, *Op. cit.*, II, 6, 1106.

Eppure, nel 'mezzo sacro' il desiderio di Ulisse per nulla si può placare. In realtà il suo amore per il viaggio non è finalizzato a uno scopo preciso, ma trova esclusivo significato in se stesso, egoisticamente e narcisisticamente.

Ulisse è l'*homo viator* che ama l'andare per il puro andare; e la sua nave vuole le onde, non vuole a nessun costo raggiungere un porto⁸⁵. L'intelligenza di questo eroe classico è un vortice che non conosce una sintesi, è una spirale senza una fine⁸⁶.

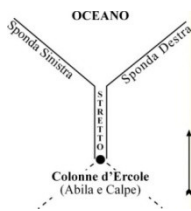
È così che il punto, il centro, il mezzo (le colonne d'Ercole) rappresenteranno per lui non di certo la fine di un lungo e stancante viaggio, ma invece la base per nuovi itinerari. Il punto, allora, si svilupperà in una linea. Lo stretto di Gibilterra sarà quindi base di un'altra 'ypsilon' che l'Itacese vorrà dominare, ancora una volta oltre ogni dubbio e anche oltre ogni limite umano⁸⁷.

Ecco una grafica illustrazione essenziale di questo nuovo principio dell'avventura maligna.

⁸⁵ Questo tipo di *curiositas* ossessiva diventa ancora più assurda in una prospettiva cristiana, soprattutto quando l'uomo è vecchio e si approssima alla morte. Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 27, 4-5: «Dunque, appresso la propria perfezione, la quale s'acquista nella gioventute, conviene venire quella che allumina non pur sé ma li altri; e convenesi aprire l'uomo quasi com'una rosa che più chiusa stare non puote, e l'odore che dentro generato è spande: e questo conviene essere in questa terza etade che per mano corre. Convienesi a dunque essere prudente, cioè savio; e a ciò essere si richiede buona memoria delle vedute cose, buona conoscenza delle presenti e buona provedenza delle future. E si come dice lo Filosofo nel sesto dell'Etica, "impossibile è essere savio chi non è buono", e però non è da dire savio uomo chi con sottratti e con inganni procede, ma è da chiamare astuto; ché, si come nullo direbbe savio quelli che si sapesse bene trarre della punta d'uno coltello nella pupilla dell'occhio, così non è da dire savio quelli che bene sa una malvagia cosa fare, la quale facendo, prima sé sempre che altrui offende, se bene si mira».

⁸⁶ E questa stessa spirale — la fiamma dell'«ardore» — è destinata a divorare se stessa, a divorare l'anima dell'uomo, come il contrappasso infernale chiaramente ci mostra nel canto di Ulisse. Cfr. Ch. S. Singleton (Ed.), Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno 2: Commentary*, Princeton (NJ – U.S.A.), pp. 454, 460: «[41] The theft," as is made clearer by the verb "invola" in the following verse. Such terms serve to point up the *contrapasso* of the punishment: the punishing flames are thus furtive, fraudulent»; «The principle of *contrapasso* is evident in the punishing flame's being likened to a tongue, for the sin punished in this *bolgia* is fraudulent counsel — false advice given by the tongue».

⁸⁷ In questa vera e propria "volontà di potenza" esercitata sulla natura e sulla vita oltre i confini del ragionevole, il significato positivo dell'emblema della "forca" si trasforma, assumendo inequivocabili connotazioni diaboliche. Cfr. A. Virel, *Op. cit.*, p. 202.



E ora, oltre le vette di Abila e Calpe, muovendosi lungo la «foce stretta» [107], Ulisse pronuncia la sua orazione [112-120]. Ormai la sua scelta è compiuta, nelle profondità della coscienza: lui ha solo bisogno di quei compagni, della loro energia... della forza dei remi. La sua, a questo punto, è una *oratio suasoria*, ed è un discorso che adesso qui mira a convincere gli altri a dare al capo, all'oratore, il necessario supporto per riuscire a raggiungere il fine. E, senza dubbio, questo suo fine è perverso.

Ulisse si trova ora alla base di quella 'ypsilon' simbolica che abbiamo descritto. Lui ha raggiunto il sommo *telòs*, la vetta, dove ogni umano volere, razionalmente — aristotelicamente — dovrebbe placarsi in un tranquillo pensiero trascendentale e nella sua beatitudine.

Oltre quel punto non ha più senso un andare. Oltre quel punto non c'è più spazio per l'uomo e per la virtù, proprio perché in quel «mondo senza gente» [117] non c'è più traccia di civiltà e società degli umani; e dunque non ci può essere alcuna occasione per un autentico esame dell'*aretè* (la virtù) ed una pratica onesta di questa. Oltre quel punto, si estende — infinito — il grande mare che è popolato di mostri, le coste selvagge abitate da fiere⁸⁸: *hic sunt leones*,

⁸⁸ Nell'immaginario medievale, l'Oceano rappresenta una meta infausta, una sorta di 'antimondo selvaggio', terribile e indesiderabile. Cfr. *Libro delle mirabili difformità*, a c. di C. Bologna, Milano, 1977, p. 131: «è infinito, senza dubbio, il numero delle razze di animali marini mostruosi, i quali con smisurati corpacchi, pari ad alte montagne, squassano le ondate più gigantesche e sommuovono coi torsì le distese d'acqua quasi sradicate dal profondo per spingersi poi verso la foce tranquilla dei fiumi; e nuotando smuovono spume e spruzzi, con gran frastuono. Così schierato, quell'esercito mostruoso e immenso attraversa le gonfie piane azzurre, e spezza l'aria con sferzate di schiume bianchissime, come il marmo. E rovesciando poi con terribili risucchi le acque, già tutte un turbinio per la massa stragrande dei loro corpi, puntano sulla spiaggia, così da offrire a chi stia sulla riva a spiarli non tanto spettacolo quanto orrore».

come si legge sopra le antiche mappe dell'orbe terracqueo. E qui ci si addentra nel regno della Gran Bestia (del male, del demoniaco che è sub-umano) e dunque — psichicamente e filosoficamente — possiamo dire che allora qui si aprono senza confine le imperscrutate foreste della follia⁸⁹.

No, non ci sono più dubbi, l'orazione di Ulisse, per quanto affascinante e seducente, è un'orazione ingannevole⁹⁰. Sembra echeggiare in apertura quelle famose parole del «*pater Aeneas*» ai cari compagni di molte sventure⁹¹; ma il suo discorso non si apre con la

⁸⁹ L'etica aristotelica prevede sempre per l'uomo una essenziale realizzazione sociale. La natura umana nasce infatti in funzione della socialità e l'individuo si può sviluppare armoniosamente solo all'interno di un contesto collettivo e in funzione di questo. L'uomo isolato non può conquistare alcuna virtù e si condanna all'imbestiamento. Cfr. *Politica*, I, 2: «L'uomo coltivato è il migliore degli animali, ma, isolato è il peggiore di tutti; perché l'ingiustizia è più pericolosa se armata, e l'uomo reca dalla nascita l'arma dell'intelligenza e ha doti di carattere che può usare per i fini più bassi. Quindi, se non ha doti morali, è l'animale più selvaggio e corrotto, pieno di avidità e di concupiscenza [...] Per vivere solo — dunque — l'uomo deve essere o una bestia o un dio» (Trad. di R. Laurenti, Roma-Bari, 1986).

⁹⁰ La retorica di Ulisse — in generale — è sempre soggetta a un pericoloso e ingannevole 'mascheramento' di cui si fanno rivelatrici le continue e ambigue manifestazioni di falsa modestia. Cfr. R. Hollander (Ed.), *Dante Alighieri Inferno*, New York, 2002, p. 493: «Ulysses' summary of the result of his speech is a masterpiece of false modesty. Once he has uttered his words, his exhausted companions are ready for anything. We now perhaps notice that one of his key words is "little" one mark of a speaker who masks his pride in false humility: his reduced company of shipmates is *picciola* (v. 102); so is the time left his men on earth (*picciola*, v. 114); and now his oration is also but a little thing (v. 122), *picciola* used one more time, a total of three times in twenty-one verses. Ulysses is, in modern parlance, a con artist, and a good one, too. He has surely fooled a lot of people».

⁹¹ Virgilio, *Op. cit.*, I, 198-207: «O socii (neque enim ignari sumus ante malorum), / o passi graviora, dabit deus his quoque finem. / Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis/ accessis scopulos, vos et Cyclopa saxa/ experti: revocate animos maestumque timorem/ mittite; forsan et haec olim meminisse iuvabit. / Per varios casus, per tot discrimina rerum/ tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas/ ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae. / Durate et vosmet rebus servate secunds». Virgilio non è comunque il solo modello per Dante, che sembra riecheggiare anche Lucano (*Farsalia*, I, 299-351), Orazio (*Carmina*, I, 7, 24-31), e le storie di Alessandro Magno (Gautier de Châtillon, *Alessandreide*, X, 314-316). Anna Maria Chiavacci puntualizza bene, in questo senso, come la potenza e l'unicità del discorso di Ulisse si costituisca intorno a «celebri luoghi del mondo antico», rivissuti originalmente dal Poeta (cfr. Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Milano, 1991, p. 787). Possiamo dire allora che Ulisse è in realtà un falso *pater*, un falso Enea per i compagni. Si ricordi a questo proposito un'illuminante nota critica

speranza di un agognato arrivo nel Lazio, con l'ideale ricostituzione di un'altra Troia e nuova *civitas* che possa essere immune da vizi e dunque, per questo, eterna⁹². Ulisse non ama i compagni come se fossero dei veri amici o dei figli; non è disposto a dare per loro tutto se stesso, sacrificando il suo bene, il suo egoismo⁹³. I vecchi *comites* hanno soltanto per lui il valore di meri strumenti, sono energia per andare e spostare la barca⁹⁴.

L'aspetto dell'orazione è in realtà fortemente connotato in senso retorico-letterario; infatti, si ricollega in più punti al discorso biecamente utilitaristico del personaggio di Cesare alle sue stesse truppe, prima dello scoppio della guerra civile⁹⁵. Imita da vicino di John Freccero, in P. Pinsky (Ed.), *The Inferno of Dante*, New York, 1994, p. 342: «Dante may have known that Aeneas' speech to his men in Virgil's poem was modeled on Odysseus' speech to his men in the *Odyssey*. Dante reconstructs an imagined Homeric archetype by echoing Aeneas ("O brothers...") but transforming Aeneas' serenity into Ulysses' thirst for the unknown. This extraordinary act of literary triangulation suggests that Ulysses' disaster foreshadowed Aeneas' success, upon which Rome was founded. The result is the portrait of a Ulysses whose individualism is the antithesis of Aeneas' filial and civic piety. His intellectual pride is not unlike that of the younger Dante, whom he perhaps represents». Attraverso i *Saturnalia* di Macrobio (II, 4), Dante avrebbe inoltre potuto sapere che Virgilio aveva modellato per contrasto il suo discorso di Enea ai compagni, imitando l'allocuzione di Ulisse nell'*Odissea* (XII, 226-240), a proposito degli invincibili rischi di Scilla e Cariddi dissimulati con frode: cfr. D. Thompson, *Dante's Ulysses and the Allegorical Journey*, in «Dante Studies», n. 85 (1967), pp. 33-58.

⁹² Cfr. F. Masciandaro, *Op. cit.*: «The natural and inherently good desire to know is thus transformed into a *vana curiositas*, into an evasion of the real world of the *civitas*, with its history and culture, the world that includes the fondness for his son, the reverence for his aged father and the due love that would have made Penelope glad. In what appears to be a lofty, heroic quest for knowledge, Ulysses breaks the equally natural bonds between knowledge and virtue, that is, between knowing and acting within and for the *communitas*».

⁹³ Ricordiamo il punto di vista di Buti: «et è fraudolento consiglio quello che viene a danno del prossimo con apparenza di bene, acciò che non se ne possa guardare [...]. E però addivene che questi uomini maliziosi, che sono tenuti savi secondo il mondo, danno frodolenti consigli, parendo loro spegnere un grande male e fare uno grande bene» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, Pisa, 1858-1862, pp. 673, 675).

⁹⁴ E questo lo ha già notato precisamente e acutamente la critica dantesca americana: cfr. R. Hollander (Ed.), Dante Alighieri, *Inferno*, New York, 2002, p. 493: «His men, his "brothers," now show their real relationship to Ulysses: it is an instrumental one. They are his oars».

⁹⁵ Cfr. Lucano, *Op. cit.* Non solo il discorso di Cesare, ma anche quello di Catone, nell'ultima parte dell'opera lucanea (IX, 379-410), è presente come una fonte

(come hanno ben dimostrato Stull e Hollander)⁹⁶ il testo del poema di Lucano, un testo che tende a mettere in luce — per ovvie ragioni politiche e pure ideologiche — i lati più oscuri del forte *dictator*: la sua avidità e l'arroganza⁹⁷. Eppure, il personaggio dantesco non è solo avido ed ambizioso, come quel grande di Roma: lui è strumento del male, nella *Divina Commedia*, ci appare indemoniato e vuole solo l'annichilimento. È furia di distruzione di tutto, degli altri e pure, alla fine, di sé.

Siamo davanti al solito e ricorrente atteggiamento infernale descritto dal Cristianesimo, come ci mostra quell'episodio famoso dei porci che sono invasi dalla legione maligna, a Gerasa⁹⁸.

Ora il vascello di Ulisse ha bisogno di remi: e quei remi devono essere mossi, a qualunque costo. È inevitabile. Certo, perché il personaggio dantesco non è più una emanazione dell'immaginario poetico classico, perché il nuovo Ulisse è insaziabile, è follemente insaziabile, sì... brutalmente insaziabile. Il personaggio dantesco ci mostra infatti l'essenza di una prospettiva medievale, o meglio il punto di vista medievale a proposito della civiltà antica e del suo razionalismo, dei suoi filosofici percorsi, dei suoi limiti e della sua cecità⁹⁹. Ulisse — come eroe della vita classica attiva e contemplativa

primaria entro il dantesco discorso di Ulisse. E vi è presente a creare un contrasto morale: Catone è onesto, non è ingannatore. Lui certamente è un duce liberale, e non un tiranno. Lui avverte bene tutti i compagni di quell'immane pericolo, quando si accingono a attraversare i deserti di Libia, con i serpenti e gli orrori. Lui non nasconde il gran rischio e lascia liberi gli altri di scegliere autonomamente il proprio destino.

⁹⁶ W. Stull – R. Hollander, *The Lucanian Source of Dante's Ulysses*, «Studi Danteschi», 63, 1991 [1997], pp. 1-52.

⁹⁷ Il riferimento lucaneo permette quindi a Dante di enfatizzare ancora meglio l'idea tomistica della profonda dipendenza della frode dalla «*avaritia-mater*». Cfr. *Summa theologiae*, IV, q. 118.

⁹⁸ Cfr. *Mc*. V, 1-20.

⁹⁹ Cfr. G. Padoan, *Ulisse «fandi fitor» e le vie della sapienza*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, 1977, pp. 186-187: «Da quanto abbiamo visto, appare indubbio che, allorché ci si riaccostava direttamente a Virgilio, ad Ovidio, a Stazio, il «sapiente» Ulisse si rivelava *fallax* e *mendax*; anche Alano da Lilla, se magnifica l'ingegno di Ulisse («*ingenii radio scintillat Ulixes*»), non può però dimenticare che nell'eroe «*vulpina vigebat calliditas*». E nel *De officiis* (I XIX; III VII ss.) Dante trovava ripetutamente negato che possa essere sapienza là dove non è onestà: Cicerone anzi, scendendo nettamente, per l'autorità di Platone, la «sapientia» dalla «calliditas», citava proprio

— per Dante non può avere pace; e questo proprio perché il personaggio non è più inquadrato e contemplato in un senso, per così dire, aristotelico, ma invece in senso tomistico.

Cristianamente, non è concepibile un vero e proprio acquietarsi della coscienza e del desiderio nel corso di un lungo viaggio per mare che abbia per fine i «risguardi» [108] di Ercole; e non si può immaginare davvero di conquistare una gioia perfetta (la beatitudine) in questa stessa esistenza mortale. Il cuore, per Dante, non si pacifica mai, *hic et nunc*, in alcuna filosofia di quel nostro castello mentale — che è «nobile»¹⁰⁰, certo, è razionalismo, e comunque è racchiuso dentro l'inferno dell'inquietudine — perché esiste un Oltre, per ogni cristiano, esiste una patria lontana, ed a questa si volge il desiderio; ma per un uomo che è razionale (nel senso umano e solo umano del termine), per il sapiente pagano, per lui che non si abbandona a quel vento d'amore che fa impazzire la mente e ne rompe a un tratto i legami, non c'è di certo altra via di uscita che la follia dolorosa, la regressione al rango di bestia, in una furia selvaggia, che è distruttiva, è autodistruttiva.

Ulisse non sa che anche lui sta cercando il divino. Ulisse non 'crede', ma lui comunque desidera — senza speranza e inconsciamente — ciò che è più forte di lui e infinito. Deve distruggere e poi distruggersi dunque, dopo che ha conquistato la mistica 'ypsilon', dopo avere stretto con forza lo scettro della ragione, consequenziale e pitagorica, e poi rifiutando con tutto se stesso l'aiuto dell' 'altro' che è Altro e l'abbandono. Una visione finale ed appagante non sarà dunque possibile per il personaggio infernale che è pellegrino ingannevole; l'altezza della montagna sublime che s'infinita [133-142] non può essere infatti ospitata nei limiti dell'Io razionalmente inteso, entro i confini di una coscienza individuale che non accetta mai di 'obliar-si' per essere poi 'ri-creata' al di là di se

Ulisse come esempio della ricerca dell'utile con mezzi disonesti. «Quod qui parum perspicunt, ii saepe versutos homines et callidos admirantes malitia in sapientiam iudicant: quorum error eripiendus est...» (II III); e tanto più dannabile è la «calliditas» quando si serve per i propri fini ingiusti della grande arte dell'eloquenza: «Nam quid est tam inhumanum quam eloquentiam, a natura ad salutem hominum et ad conservationem datam, ad bonorum pestem perniciosamque convertere?» (II XIV)».

¹⁰⁰ *Inf.* IV, 106.

stessa, ma in termini universali, diventando allora una vera ‘doppia fiamma’ (l’ Io — l’ altro/Altro).

Il desiderio senza speranza — che è poi il desiderio di conoscenza pagano a fondamento egoista, il desiderio del «nobile castello»¹⁰¹ — produce inevitabilmente una condizione di rischio che viene accolta e nascosta dall’Io, in solitudine: è il rischio del furto dell’intelletto, il rischio della follia, quando la zona sublime dell’anima, in quel suo elevarsi senza umiltà (senza ‘affidar-si’ e quindi senza la Fede), viene attaccata da quelle forze brutali che la trascinano in basso. La follia umana che umilmente potrebbe portare alla Casa e alla Gioia dal Padre — nel misticismo — si muta allora nel folle orgoglio di Satana che ci distrugge e ci rende come animali: spacca la mente, la priva di ogni criterio. Non la infinita, comunque, solo le toglie ogni senso del limite dentro il dolore.

E questo è l’inganno, perché il dolore è davvero il padre del limite, nasce dal nostro egoismo mentale, spirituale, che è la rinuncia all’abbraccio dell’infinito. Chi non riesce da solo a pensare l’immenso si acceca perversamente, ricerca la bestia nel buio della ragione illudendosi, dentro quel buio, di essere il Tutto e di non avere più limiti. Eppure, anche la bestia è creata, e poi è creatura del Padre; non è infinita — tutt’altro — essa nasce dall’Infinito, e nasce prima dell’uomo. Occupa un grado più basso di questi, la bestia, un grado molto più angusto, più limitato nel suo rapporto con l’Essere e nel percepire.

Il voler essere bestia, per l’uomo, è dunque un istinto maligno che è solo un inganno, è perversione contro natura. Non libera, anzi, imprigiona. In quel viaggio oltre i limiti della coscienza individuale e razionale Ulisse dunque s’illude di rinnegare ogni confine entro l’istinto ferino da lui abbracciato fraternamente. Sì, l’Itacese, senza alcun dubbio ricerca una indipendenza (che è il nostro scopo primario più naturale), ma in questo sceglie l’itinerario sbagliato. E dunque Ulisse si chiude, senza speranza, nella sua gabbia per belve feroci, che è inferno ed è pazzia.

L’estrema lucidità — umanamente intesa — la volontà di ‘ri-pensare’ e ‘ri-creare’ il mondo con l’esclusiva forza mentale, da soli (e senza l’Ispirazione), non è nient’altro che effetto diabolico, un

¹⁰¹ *Ibid.*

mascheramento diabolico. È orgoglio di riuscire a produrre una serie di realtà alternative rispetto al progetto della creazione, orgoglio di trasformare la vita — la propria stessa vita e quella degli altri — in opera d'arte e, si badi bene, non in un'opera d'arte ispirata dall'Altro (che è poi il miracolo dell'arte/*poiesis*), ma in arte come un esempio di *tèchne*, opera utile e anche perfetta, ma solo in un senso tutto formale, assolutamente incapace di aprirci e di introdurci al Mistero, di... rivelarlo. È questo l'esito ultimo — e in vero nefasto — di oblio dell'Essere, perdita di un qualsivoglia contatto spontaneo con ciò che al fine trascende noi stessi, con il Segreto. Questo è davvero il rischio del paganesimo (nel suo versante materialistico) e poi di tutte le civiltà che abbiano dimenticato un contatto fecondo con l'indicibile.

Il mondo antico greco-romano è condannato da Dante, in questo senso, ma certo anche l'Islam contemporaneo e avversario del cristianesimo¹⁰², proprio quell'Islam che ha riscoperto Aristotele, con il suo razionalismo male interpretato, secondo Tommaso d'Aquino, da Averroè, non a caso descritto nella *Divina Commedia* come abitante del limbo infernale e del suo castello¹⁰³.

Non ci son dubbi, da questo pericolo (che è poi, del resto, un egoismo mentale) non può sfuggire nessuna coscienza pagana, dalle più peccaminose alle più sublimi, e certo a causa della fiducia assoluta e assolutizzante — in senso fisico e metafisico — in quei poteri della ragione discorsiva che illustra, definisce, abbraccia ed uccide continuamente l'Essere, nella sua originaria 'fluidità'.

Non si dimentichi allora, proprio da questo punto di vista, come lo stesso Virgilio — dentro il poema dantesco — sia «congiurato»¹⁰⁴, strappato a se stesso e alla sua fede razionale dalla magia e dai poteri feroci di quella perfida Erichtho, la strega, l'orribile maga della Tessaglia¹⁰⁵. E si ricordi, per giunta, di dare a un tale episodio tutto quel grande peso simbolico che la poesia dantesca comunica essenzialmente e sinteticamente¹⁰⁶.

¹⁰² Cfr. *Inf.* XXVIII, 21-63.

¹⁰³ Cfr. *Inf.* IV, 144.

¹⁰⁴ *Inf.* IX, 23.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*; 22-30.

¹⁰⁶ Cfr. *Classicismo dantesco*, cit., pp. 41-45.

Il mondo classico è dunque, secondo Dante, a metà fra l'universo bestiale (la sfera dei nostri istinti sfrenati e delle nostre passioni, la sfera di Erichtho) e quello divino (la luce della coscienza più lucida, della ragione). Precipuo scopo morale e intellettuale di questo mondo è allora il liberarsi dalle catene della più arcaica brutalità, per poi riuscire a sentire, a vedere, e in fine a pensare, nel modo più giusto, illuminando opportunamente la realtà delle cose. Ma la speranza dei classici di riuscire a domare la bestia è una speranza che è folle. Dante non può dubitare su questo. Virgilio infatti — il suo Virgilio — proprio con tutta la sua eccellenza e il suo controllo più ragionevole, non è capace di fuga al cospetto di Erichtho, non può resistere a quella maga. E la metafora è chiara: l'uomo dell'antichità non ha scampo. Quell'uomo, che è *homo rationalis*, sarà sempre eterno sconfitto; il peso del dualismo interiore tormenta, avvolge e distrugge la sua coscienza, proprio perché egli non riconosce una forza al di fuori di quei suoi schemi mentali e, di certo, non riconosce alcuno 'abbandono', il necessario colloquio con il 'terzo termine' che è poi il Mistero che muove verso di noi (dall'interno di noi) e ci richiama da sempre, dentro la notte¹⁰⁷.

Cos'è il dualismo? È quel contrasto che nasce fra i nostri pensieri ideali, sui valori eterni e permanenti, e il nostro destino finito, legato al nostro corpo mortale; ma, in quella notte e mistero che ci circondano, sempre qualcosa si muove, qualcosa si appressa, ci chiama e vuole risolvere ogni contraddizione.

La notte è il simbolo dell'incoscienza, di ciò che sfugge al nostro controllo, di ciò che è 'oltre-noi'. E questo simbolo ha un ruolo particolare dentro il racconto dantesco. L'ultimo viaggio di Ulisse [114-133] è difatti un viaggio 'notturno', perché è un viaggio al di là di quel sole dell'Occidente e in cui le fasi del tempo sono indicate dai moti lunari¹⁰⁸, ma anche perché è un viaggio compiuto da un gruppo di uomini che stanno per cedere al buio del sonno eterno.

¹⁰⁷ M. Heidegger, *L'abbandono*, a c. di A. Fabris, Genova, 2004. Per un'analisi più ampia di questo stesso tema spirituale dell'abbandonarsi e dell' 'incontro' che ne consegue, secondo il punto di vista cristiano, sembra opportuno rimandare ai risultati di un nostro precedente studio: *Rinascimento e Anima*, cit., pp. 436.

¹⁰⁸ Cfr. P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954, p. 212.

Ritorna sinfonicamente¹⁰⁹, a questo punto, il *tòpos* di quello stato di veglia («picciola vigilia// de' nostri sensi» [114-115]) che — in tutta la sua incertezza e la sua ambiguità — abbiamo visto in apertura di canto, con la similitudine delle lucciole e del villano [25-30]. Ed in quel caso, lo stato di veglia che è quasi un sonno, implicava, come si è visto, una possibilità di confondersi fra l'alto e il basso. In tale dubbia fase di veglia, Ulisse — che è il tentatore¹¹⁰ — approfitta dell'incertezza dei suoi compagni¹¹¹, che sono «vecchi e tardi» [106], intessendo così dunque l'ultimo imbroglio contro di loro e, assieme, contro se stesso¹¹².

Ma allora chi è Ulisse?... Un ingannatore di vecchi annebbiati, potremmo dire? Senz'altro. E questo proprio secondo il modello grottesco di Orazio satiro — ben conosciuto da Dante — il modello di un Itacese impoverito e 'vecchia volpe' alla caccia di eredità e tutto

¹⁰⁹ Cfr. n. 1.

¹¹⁰ Su Ulisse come “tentatore” dei compagni e personificazione diabolica, cfr. I. Baldelli, *Dante e Ulisse*, «Lettere Italiane», n. 50, 1998, pp. 358-373; A. K. Cassel, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto (Canada), 1984, p. 86.

¹¹¹ Incertezza di vecchi, non solo fisica, ma anche morale, come notava Francesco Torraca (*La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata*, Milano-Roma-Napoli, 1905), e dunque psichica, diremmo noi: è un'incertezza che rende gli anziani compagni una facile preda del loro imbroglione.

¹¹² È questo l'esito tragico dell'imbestiamento egoista, dell'imbestiamento che non ha fede. La situazione è analizzata perfettamente anche in molte opere letterarie moderne. Ricordiamo, in questo senso, l'esempio di Conrad e soprattutto il richiamo che la natura selvaggia esercita sulla figura di quel terribile Kurtz, senza dubbio il suo personaggio più misterioso. Cfr. *Heart of Darkness*, a c. di U. Mursia, Milano 1984, p. 192: «Believe me or not, his intelligence was perfectly clear — concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear; and therein was my only chance — barring, of course, the killing him there and then, which wasn't so good, on account of unavoidable noise. But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. I had — for my sins, I suppose, to go through the ordeal of looking into it myself. No eloquence could have been so withering to one's belief in mankind as his final burst of sincerity. He struggled with himself too. I saw it — I heard it. I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself». Per la presente riflessione dantesca, tale citazione conradiana sembra infatti appropriata, considerando il carattere oscuramente infernale e iniziatico dell'opera da cui è tratta, secondo molti ispirata a sua volta alla discesa dantesca nell'altro mondo diabolico. Cfr. L. Fender, *Marlow's Descent into Hell*, in «Nineteenth-Century Fiction», IX, March 1955; R. O. Evans, *Conrad's Underworld*, in «Modern Fiction Studies», II, May, 1956; G. Cambon, *La lotta con Proteo*, Milano, 1963, pp. 169-170.

dedito a circonvolvere incapaci¹¹³. Certo, anche questo dell'imbrogliare di ricchi e istupiditi anziani è uno dei volti di Odisseo trasmessi dalla cultura e letteratura dei classici a Dante; e vale la pena di stabilirne con piena consapevolezza l'influsso sull'episodio famoso della *Divina Commedia* che ad esso si ispira, assorbendone alcuni aspetti e trasfigurandone altri con piena autonomia immaginativa.

Comunque sia, dopo queste premesse chiarificatrici, iniziamo adesso un esame approfondito del senso dell'orazione famosa che è il cuore di tutto il canto e poi ci mostra più chiara la colpa di Ulisse e l'assoluta giustizia del suo confino infernale fra i criminali di Malebolge.

Percorrendo lo stelo della nuova 'ypsilon' simbolica, lungo lo stretto di Gibilterra, Ulisse sembra col suo discorso incoraggiare la *mesòtes*, il comportamento secondo virtù per la conquista di una perfetta e completa conoscenza ideale; invita i suoi uomini a considerare il loro principio/*arché*, la loro «semenza» [118] che, in base alle indicazioni della *Metafisica* di Aristotele, è *rationalis origo* e — per sua intrinseca necessità — dovrebbe spingere al comportamento secondo ragione per la conquista finale di quella *eydaimonìa*/gioia che è per i classici un pieno appagamento conoscitivo.

Eppure, come si è visto, nell'indicare questo e nell'eccitare gli animi a questo, Ulisse confonde le menti con una frode tipicamente serpentina: una frode che, retoricamente parlando, utilizza la forma negativa del discorso per affermare¹¹⁴. Più precisamente, dobbiamo dire che l'orazione di Ulisse presenta una disposizione particolarmente involuta del pensiero, proprio nel punto cruciale su

¹¹³ Cfr. Orazio, *Satire*, II, 5. Per una più approfondita analisi dei rapporti con il modello oraziano e il senso occultamente grottesco e tragicomico dell'episodio di Ulisse nella *Divina Commedia*, rimandiamo al nostro romanzo filosofico (che è un saggio in forma narrativa) *Inferno. Scandaloso mistero*, Milano, 2011, pp. 531-553.

¹¹⁴ Nel testo biblico infatti il discorso del serpente alla donna procede ogni volta per negazioni: «sed et serpens erat callidior cunctis · animantibus terrae quae fecerat · Dominus Deus · qui dixit ad mulierem · cur praecepit vobis Deus ut non · comederetis de omni ligno paradisi · cui respondit mulier · de fructu lignorum quae sunt in paradiso vescemur · de fructu vero ligni quod est in medio paradisi · praecepit nobis Deus ne comederemus et ne tangeremus illud ne forte · moriamur · dixit autem serpens ad mulierem · nequaquam morte moriemini» (*Gn.*, III, 1-4).

cui si imposta l'inganno: «non vogliate negar l'esperienza,/ di retro al sol, del mondo senza gente» [116-117].

Con la negazione del primo emistichio («non vogliate» [116]), infatti, egli sembra affermare con forza che è necessario fermarsi, invertire la rotta, per mantenere ben saldo lo scettro mistico (la 'ypsilon' pitagorica) e navigare così su quell'asse simbolico che ogni volta permette l'uniformità del volere alla *mesòtes*. Poi tutto questo è rafforzato e ripetuto in quel secondo emistichio, attraverso un'altra negazione («negar l'esperienza» [116]).

Ulisse dice e ripete questo a noi lettori e ai compagni, in realtà: che non ha senso procedere, che ora dobbiamo continuare il viaggio, ma per ritornare al Mediterraneo, al... *mare nostrum*. Certo, davvero, nel mondo senza più gente, nel mondo solo di bestie, non c'è la virtù, indubbiamente, perché non ci sono più uomini e, quindi, alcuna città e civiltà. E questo lo ha visto ben chiaramente Franco Masciandaro¹¹⁵.

E ora dunque lo riconfermiamo che, no, non c'è nulla che noi possiamo ammirare in quel mondo selvaggio e primitivo. E allora?... allora, neghiamo quella realtà, rinneghiamo l'assurdità di un'inutile esperienza. E quindi andiamo, cioè... ritorniamo. Ulisse sottolinea infatti la necessità di negare quell'avventura pazzesca con la potenza di un'accentuazione enfatica straordinaria (e 'scivolando', da ingannatore provetto, sulla seconda negazione¹¹⁶ → «non vogliate

¹¹⁵ Cfr. *Dante as Dramatist*, cit., p. 139: «We can discern both the attractiveness and the destructiveness (the fraud) of Ulysses' promise to his men the moment we observe that it is meaningless to pursue virtue in "the world that has no people" (away from the *communitas*) and that only false, sterile knowledge can be pursued in such a world».

¹¹⁶ Come ben sottolinea Vittore Branca, l'uso della doppia negazione è caratteristica principale di ciascun tipico discorso fallace in cui l'ingannatore 'scivola', per così dire, su uno dei due termini negativi (appena accennandolo velocemente) per dare poi alla vittima piena impressione che lui sta affermando qualcosa, mentre in realtà... la sta negando. Gli esempi decameroniani legati alla retorica menzognera di Frate Cipolla (VI, 10,52), Maso del Saggio (VIII, 3, 20) e Bruno pittore (VIII, 9, 29) sono davvero in questo senso illuminanti, e certo ci aiutano a interpretare lo stile e le implicazioni morali di tutto il discorso di Ulisse nel canto famoso della *Divina Commedia*. Tali esempi retorici trecenteschi ci fanno inoltre comprendere come il carattere di quel parlare di Ulisse fosse senz'altro identificabile nel tempo dantesco, e inoltre ben connotato e riconducibile anche al più tipico e ambiguo comunicare dei vari imbroglioni. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Firenze, 1960, p. 977 (n. 3).

negar l'esperienza» [116]), in una frase che infiamma le menti¹¹⁷, acuisce il desiderio della virtù e del ritorno alla casa, alla civiltà; ma inoltre, al contempo, fa pure perdere completamente di vista la direzione della rotta.

Il *lògos*/discorso, attraverso la ridondanza della ripetizione, accentua così il suo potere di persuasione e il suo carattere ipnotico; in quel fluire così sinuoso, ruota d'intorno a una verità senza mai poi affermarla davvero¹¹⁸. Continuando a negare l'assurdo viaggio nell'emisfero dei mostri e delle belve, finisce per indicarne l'ineluttabile scelta. E tutto ciò si verifica proprio attraverso l'uso retorico di quella doppia negazione¹¹⁹ che, logicamente, conduce al fine il pensiero ad affermare; e porta quindi lo stesso oratore ad 'affermar-si'.

Siamo davanti ad una vera e propria *fallacia*, secondo la definizione di Pietro Ispano¹²⁰. È questa la fraudolenta retorica persuasiva, una retorica che mira all'utile (egoisticamente inteso come una mera soddisfazione del desiderio) e non all'onesto; e

¹¹⁷ L'accentuazione è uno dei primi efficaci strumenti della *fallacia*, e può determinare in maniera sensibile forti ambiguità nel discorso. Pietro Ispano fa riferimento ad enunciati scritti (*Fallacia secundum consequens*, in *Summulae logicales*, ed. L. M. De Rijk, Assen (Hollande), 1972, pp. 169-170), ma assieme dobbiamo notare come l'accento influenzi sempre anche la comprensione da parte di un uditorio del significato del discorso. Accentuare nel tono e nell'espressività una porzione della frase pronunciata contribuisce ad incoraggiare il pubblico a intendere questa come l'essenza concettuale primaria di ogni enunciato.

¹¹⁸ Siamo di fronte ad un vero equivoco, nel senso filosofico del termine, un equivoco comunicativo in cui tutto sembra venire espresso con purezza e integralmente compreso, ma dopo, in realtà, avviene proprio il contrario; e la parola inizia a velare ad ogn'ora più oscuramente il suo originario significato. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, (I ed. Halle (Germany), 1927), Milano, 1971, § 37, pp. 212-214.

¹¹⁹ Cfr. n. 114.

¹²⁰ Cfr. n. 101 di questo stesso capitolo. La *fallacia* dell'orazione di Ulisse si presenta con molte delle caratteristiche descritte da Aristotele (*El. sof.*, 4). È infatti una *amphibolia*, proprio perché questa fonda la sua persuasione sopra una frase ad effetto di ambigua costruzione grammaticale («non vogliate negar l'esperienza»); inoltre mostra una *non causa pro causa* (*Tò mè àition hos àition*), assume infatti come premessa ciò che non lo è, proprio perché la sua conseguenza è impossibile (nel «mondo senza gente», al di fuori della civiltà, non si può avere infatti «virtute e canoscenza»); e rivela, al fine, anche una chiara *ignoratio elenchi* (*elénkou àgnoia*), proprio perché qui Ulisse incoraggia i compagni a provare la necessità di procedere verso quell'oltre di cui egli proprio non sa assolutamente nulla.

dunque tale retorica è proprio l'inganno (la sostituzione dell'opinione fallace/*dóxa* alla verità/*alètheia*) che sempre Socrate rimproverava ai sofisti. E siamo anche di fronte al pericolo di una bellezza che è solo formalmente intesa, al rischio ammaliante di una floridezza retorica superficiale che poi confonde le menti¹²¹, le infiamma di ardore e le conduce lontano dal vero, le paralizza di fronte ai contorni di un'ombra¹²².

¹²¹ Ricordiamo solo alcuni degli studi ermeneutici più convincenti intorno all'ingannevole discorso di Ulisse nell'episodio dantesco: B. Nardi, *La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari 1949, pp. 153-165; R. Montano, *Il folle volo di Ulisse*, «Delta», n. s., II (1952), pp. 10-32; W. B. Stanford, *Dante's Conception of Ulysses*, in «The Cambridge Journal», n. 4, 1953, pp. 239-247; F. Greco, *Il canto XXVI dell'Inferno (Lettura)*, Napoli 1959; E. Mariano, *Il canto XXVI dell'Inferno*, Firenze 1962; A. Iannucci, *Ulysses 'folle volo': the Burden of History*, «Medioevo romanzo», a. III (1972), pp. 410-445; G. Padoan, *Ulisse «fandi factor» e le vie della sapienza*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, 1977, pp. 170-199; A. K. Cassel, *The Lesson of Ulysses*, «Dante Studies», XCIX, 1981, pp. 113-131; M. Trovato, *The Semantic Value of 'Ingegno' and Dante's 'Ulysses' in the Light of the 'Metalogicon'*, in *Modern Philology*, n. 84.3, 1987, pp. 258-266; T. Barolini, *Dante's Ulysses: Narrative and Transgression*, in A. A. Iannucci, *Dante: Contemporary Perspectives*, Toronto (Canada), 1997, pp. 113-132; G. Mazzotta, *Ulysses: Persuasion versus Prophecy*, in *Lectura Dantis: Inferno*, a c. di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, Ch. Ross, Berkeley – CA (U.S.A.), pp. 348-356; G. Pihás, *Dante's Ulysses: Stoic and Scholastic Models of the Literary Reader's Curiosity and Inferno 26*, in «Dante Studies», CXXI, 2003, pp. 1-24; W. Franke, *Dante's Inferno as Poetic revelation of Prophetic Truth*, in «Philosophy and Literature», n. 33/2, 2009, pp. 252-266.

¹²² Leggiamo ancora, parallelamente al testo dantesco, la descrizione delle attitudini del personaggio conradiano nell'opera precedentemente indicata: «But both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of sham distinction, of all the appearances of success and power» (J. Conrad, *Op. cit.*, p. 196). Ci troviamo di fronte ai poteri ipnotici di una retorica perversa e profondamente carismatica che finisce per autodistruggersi, davanti all'orrore di sé e delle cose abbandonate a se stesse nel nulla, dove tutto perde significato: «His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines. [...] One evening coming in with a candle I was startled to hear him say a little tremulously, 'I am lying here in the dark waiting for death.' The light was within a foot of his eyes. I forced myself to murmur, 'Oh, nonsense!' and stood over him as if transfixed. Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror — of an intense and hopeless despair. Did he live

Sono parecchi e significativi gli esempi cristiani in questo senso: basti citare l'oscura minaccia, nell'*Evangelo*, di quei sofismi diabolici che il Cristo denuncia¹²³, e anche lo stesso pericolo di quelle varie e copiose meraviglie retorico-formali dell'*Hortensius* che, così a lungo, avevan confuso Agostino¹²⁴.

Affermare negando: è questa una forma retorica ambigua e contorta che ben si addice ai giochi del maligno: signore di

his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision — he cried out twice, a cry that was no more than a breath: 'The horror! The horror' » (*Ivi*, pp. 198, 200). È una retorica della completa mistificazione e dell'inganno, dell'auto-inganno, che ci ricorda molto da vicino quella di Ulisse personaggio dantesco: cfr. V. J. Emmett, Jr., *Carlyle, Conrad and the Politics of Charisma: another Perspective on 'Heart of Darkness'*, in «Conradiana», a. VII (1975), n. 2, , pp. 145-153.

¹²³ Siamo di fronte ad un concetto del “discorso” del tutto antitetico rispetto alla assoluta semplicità evangelica che per Dante — per il Dante della *Divina Commedia*, soprattutto — rappresenta un ideale modello di imitazione. Cfr. *Mt. V*, 37: «sit autem sermo vester est est non non · quod autem his abundantius est a malo est».

¹²⁴ Cfr. sant'Agostino, *Confessiones*, III, 4-5, pp. 134-136: «Inter hos ego inbecilla tunc aetate discebam libros eloquentiae, in qua eminere cupiebam fine damnabili et ventoso per gaudia vanitatis humanae, et usitato iam discendi ordine perveneram in librum cuiusdam Ciceronis, cuius linguam fere omnes mirantur, pectus non ita. Sed liber ille ipsius exhortationem continet ad philosophiam et vocatur Hortensius. Ille vero liber mutavit affectum meum et ad te ipsum, domine, mutavit preces meas et vota ac desideria mea fecit alia. Viluit mihi repente omnis vana spes et immortalitatem sapientiae concupiscebam aestu cordis incredibili et surgere coeperam, ut ad te redirem. Non enim ad acuendam linguam, quod videbar emere maternis mercedibus, cum agerem annum aetatis undevicensimum iam defuncto patre ante biennium, non ergo ad acuendam linguam referebam illum librum neque mihi locutionem, sed quod loquebatur persuaserat. Quomodo ardebam, deus meus, quomodo ardebam revolare a terrenis ad te, et nesciebam quid ageres mecum! apud te est enim sapientia. Amor autem sapientiae nomen graecum habet philosophiam, quo me accendebant illae litterae. Sunt qui seducant per philosophiam magno et blando et honesto nomine colorantes et fucantes errores suos, et prope omnes, qui ex illis et supra temporibus tales erant, notantur in eo libro et demonstrantur, et manifestatur ibi salutifera illa admonitio spiritus tui per servum tuum bonum et pium: videte, ne quis vos decipiat per philosophiam et inanem seductionem secundum traditionem hominum, secundum elementa huius mundi et non secundum Christum, quia in ipso inhabitat omnis plenitudo divinitatis corporaliter. Et ego illo tempore, scis tu, lumen cordis mei, quoniam nondum mihi haec apostolica nota erant, hoc tamen solo delectabar in illa exhortatione, quod non illam aut illam sectam, sed ipsam quaecumque esset sapientiam ut diligerem et quaererem et adsequerem et tenerem at que amplexarer fortiter, excitabar sermone illo et

negazione¹²⁵. È il movimento della coscienza che si apre all'errore, quando rifiuta il dialogo con il Signore e il suo prossimo, quando la mente pronuncia il suo 'no', iniziando così ad 'ascoltar-si'.

La barca di Ulisse, in questa fase dell'avventura, non ha più un fine al di fuori di sé; sceglie dunque il viaggio per il viaggio e l'esperienza per l'esperienza¹²⁶. Così, da vascello orientato, diventa allora nient'altro che una *stultifera navis*¹²⁷. I naviganti son tutti nel frastornamento, il capitano è ubriaco di sé.

Avanti quindi, ancora avanti, con il timone che piega e si rigira, come la testa di ombrosi cavalli, quelli che strappano redini e guardano a terra. La nave ha scelto il ritorno; si riconferma ancora in questa scelta, ma pure ora essa oblia di interrompere la rotazione. E tutto questo anche avviene nell'attimo ipnotico di quel discorso di Ulisse. La barca gira, rigira... e li raggira. Descrive dunque perfettamente il movimento segreto di quel discorso che nega l'andare per ritornare; e dunque inoltre rinega e ci sembra riconfermare il giudizio, ma invece... adesso lo abiura.

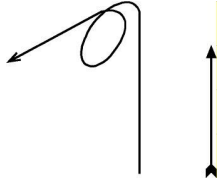
È confusione, di certo: così dev'essere. E questo vuole il capitano. Eccolo qui il semicerchio, ecco la curva, la grande virata descritta dalla sua nave: è molto vasta (anche troppo).

accendebar et ardebam, et hoc solum me in tanta flagrantia refrangebat, quod nomen Christi non erat ibi, quoniam hoc nomen secundum misericordiam tuam, domine, hoc nomen salvatoris mei, filii tui, in ipso adhuc lacte matris tenerum cor meum pie biberat et alte retinebat, et quidquid sine hoc nomine fuisset quamvis litteratum et expolitum et veridicum, non me totum rapiebat. Itaque institui animum intendere in scripturas sanctas et videre, quales essent. Et ecce video rem non conpertam superbis neque nudatam pueris, sed incessu humilem, successu excelsam et velatam mysteriis, et non eram ego talis, ut intrare in eam possem aut inclinare cervicem ad eius gressus. Non enim sicut modo loquor, ita sensi, cum adtendi ad illam scripturam, sed visa est mihi indigna, quam Tullianae dignitati compararem. Tumor enim meus refugiebat modum eius et acies mea non penetrabat interiora eius. Verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis, sed ego dedignabar esse parvulus et turgidus fastu mihi grandis videbar».

¹²⁵ Cfr. Gv. VIII, 44: «vos ex patre diabolo estis et desideria patris vultis facere ille homicida erat ab initio et in veritate non stetit quia non est veritas in eo cum loquitur mendacium ex propriis loquitur quia mendax est et pater eius».

¹²⁶ È questo il limite della cosiddetta *vana curiositas*, variamente condannata dal pensiero teologico. Cfr. T. Gregory, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 80.

¹²⁷ Cfr. J. E. Cirlot, *Op. cit.*, trad. A. Marini, p. 330: «Questo simbolo, che appare con frequenza nell'immaginario medievale, esprime il concetto di navigazione come finalità in sé, cioè contraria all'idea di transito e di evoluzione».



Così si compie quel giro, si mostra e si ripete, negando e continuando a negare.

Si torna quindi al medesimo punto. Voltare la nostra poppa verso il mattino (l'Oriente) vuol dire infatti girare, senz'altro, ma... mantenere al contempo lo stesso orientamento di prima: perché anche allora, del resto, stavano dando le spalle all'Oriente¹²⁸.

E siamo davanti ad un altro esempio retorico di ambiguità, che è davvero un capolavoro. Nel primo emistichio, Ulisse ci mostra la voglia che porta a cambiare la direzione («e volta nostra poppa» [124]) e quindi, come si è detto, a fare la scelta di ritornare alle terre civili da noi conosciute, di ritornare alla patria; ma, dopo, il secondo emistichio riafferma (e è quasi un sussurro: «nel mattino» [124]) la volontà di seguire lo stesso percorso, di non mutare la direzione e continuare a dare le spalle al nostro sole e, pertanto, fuor di metafora, a Dio — nostro padre e nostra origine — a quella Casa.

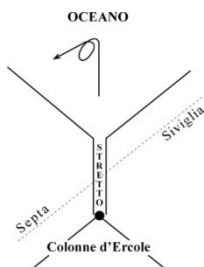
Tutto il percorso dentro lo stretto è stato a questo punto compiuto: Septa l'abbiamo alle spalle, con le colonne famose, e ora a destra, dal lato oceanico, abbiamo appena lasciato Siviglia, la grande città capitale degli Almohadi [110-111]. Noi siamo stanchi, vogliamo andare indietro, vogliamo trovare pace: quell'isola, Itaca e nostra madre. Del resto, noi abbiamo visto ogni cosa e conosciamo di tutto, nei nostri limiti...

E invece no, non ancora. Implacabilmente, così proseguiamo l'andare (andare avanti, non certo all'indietro, e non lo sappiamo): allora, la nostra nave, che è nave satanica, rinnega il sole, e lei prosegue simbolicamente in direzione maligna, a sinistra¹²⁹, affiancando il Marocco oceanico. È chiaro: i compagni di Ulisse, i

¹²⁸ E questo lo aveva bene notato anche Francesco Torraca: cfr. *Op. cit.* (nota al v. 126).

¹²⁹ Cfr. R. Guenon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, 1962, p. 252.

compagni istupiditi, pensano dunque che il lato di terra che vedono in lontananza sia quella stessa sponda spagnola dentro lo stretto che hanno appena percorso, ora rivista e senz'altro in un moto a ritroso, verso la casa, quell'isola... Itaca. Dall'altro fianco c'è il mare — di certo — ma in fondo, anche prima la «foce stretta»¹³⁰ non era difatti poi tale da far vedere al contempo entrambi i bordi di terra, entrambe le coste: o l'una o l'altra scorgevano quindi ogni volta, a seconda del loro andare¹³¹.



Consideriamo a questo punto che Ulisse all'inferno, l'Ulisse dantesco, è veggente, così come gli altri dannati¹³²: conosce i fatti di Enea e ricorda pertanto il suo soggiorno nei luoghi di Circe, indicandoli col nuovo nome latino, «Gaeta» [92]. Inoltre è esperto dei nomi islamici contemporanei di quella che fu la classica Mauritania (il «Morrocco» [106]) e pure la greco-romana Hispalis («Sibilia» [110]).

Ulisse vive come uno spirito nei molti tempi dell'uomo e ne conosce le coordinate, dentro il mistero della visione mentale; e dunque, simbolicamente, non è certo un caso che il suo estremo viaggio si svolga proprio a contatto coi luoghi che al tempo dantesco diventan per tutti i navigatori il simbolo più affascinante e concreto dell'eccellenza scientifica islamica, dell'eccellenza moderna, e dei califfi Almohadi, con quelle torri svettanti e meravigliose di Hassan,

¹³⁰ *Inf.* XXVI, 107.

¹³¹ Si consideri infatti che lo stretto di Gibilterra (in tutto lungo circa 60 km, con una profondità massima di circa 286 m) è in realtà molto vasto, e non è certo paragonabile a un fiume: infatti la sua larghezza minima è pari a 14 km (tra Punta de Tarifa e Punta Cires) e quella massima è di 44 km.

¹³² *Cfr. Inf.* X, 100-108.

a Rabat, di Marrakesh («dal lato mancino»¹³³) e poi, in particolare, col minareto che è la torre più alta del mondo nel XII secolo: quella stupenda Giralda, a Siviglia («da la man destra»¹³⁴).

L'orgoglio intellettuale di Ulisse così è chiaramente associato allo scenario che vede nel Medioevo i trionfi dell'Islam, di quella fede diversa che, agli occhi di Dante, è solo una mera eresia e uno scisma di frode¹³⁵, perché il Cristianesimo non concepisce — non può concepire teologicamente — la necessità di altri culti e altri libri, al di là del suo Vero risolutivo e definitivo: l'onnia accogliente buona novella e Messaggio d'Amore, quello che abbraccia tutte le cose e non necessita altro al di là di se stesso.

Siviglia è dunque alla 'destra' di Ulisse («da la man destra mi lasciai Sibia» [110]): questa si unisce emblematicamente alla 'parte divina', al 'lato divino'¹³⁶, e rappresenta l'orgoglio dell'Itacese, che è scopritore e scienziato senza umiltà, senza Fede, isolato da un effettivo rapporto con l'Altro. Siviglia alla destra è come dire che Ulisse è comandato da scienza che è eretica, perché arrogante, orgogliosa¹³⁷.

In questo momento, la barca dell'Itacese inizia allora quell'ultima immane avventura [125-132], e si fa presaga di quel mistero che è oltre ragione, Mistero che avverte intensamente, profondamente, ma che anche non è capace di accogliere, a causa della mancanza di abbandono, in orgoglio e prepotenza. E ora i compagni di Ulisse trascendono, senza saperlo¹³⁸, l'umano, trascendono il razionale andando contro ai loro stessi propositi più

¹³³ *Inf.* XXVI, 126.

¹³⁴ *Ivi*, 110.

¹³⁵ Cfr. *Inf.* XXVIII, 22-63.

¹³⁶ Cfr. R. Guenon, *Op. cit.*

¹³⁷ A questo proposito, si consideri il punto di vista di Maria Corti che inquadra l'Ulisse dantesco come emblematico dell'aristotelismo più radicale, quello legato alla prospettiva critica islamica, cioè alla prospettiva di Averroè e, in Occidente, degli averroisti latini: è questa, ad esempio, la linea interpretativa cavalcantiana (cfr. *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, 2003, pp. 348-365).

¹³⁸ Certo i compagni, quei vecchi annebbiati, sono del tutto inconsapevoli e dunque innocenti. Sono frodati dal loro ingannatore, ma non lo seguono in Malebolge (e questa è certo un'estrema rivincita): Ulisse è infatti senza di loro in inferno. È con Diomede, da solo.

ragionevoli, in quello stato di smemoramento ipnotico a cui l'«ardore» [97] del capitano conduce. Abbandonano quindi lo stretto quegli uomini, ed entrano dunque nel mare — il mare dei mostri — seguendola tutta la costa sinistra di quel profondo Marocco, dove il deserto diventa più vasto e un mondo che è «senza gente» [117], incivile. Fine del viaggio, a questo punto, non sono infatti gli umani, ma solo le bestie. E anche il vascello, nelle eccitate immaginazioni dell'Itacese, diventa preda di metamorfosi e appare come una bestia («de'remi facemmo ali al folle volo» [125]): ai lati spuntano 'ali' che sostituiscono i remi, accentuando la forza del movimento, ma non riescono a sollevare la barca.

L'immagine veterotestamentaria di Elia e dei cavalli volanti torna sinfonicamente alla memoria (per associazione mentale), assieme a quella degli orsi rabbiosi che han divorato i fanciulli¹³⁹. E senza dubbio, non solo da un punto di vista pratico, ma anche morale, il viaggio di Ulisse è un vero e proprio *itinerarium ad bestias*, un lento ed inesorabile percorso verso gli esiti tragici dell'imbestiamento che è qui cecità maniacale. Il dramma dell'auto-inganno porta ora infatti il capitano scienziato ad usare il proprio ingegno, il proprio stesso *lògos*, per degradarsi nella più cupa follia e muoversi quindi in direzione dell'universo animale, per quella morte sua propria e dei compagni¹⁴⁰.

È questa realmente una situazione paradossale; e lo è soprattutto per uno spirito classico. Secondo il punto di vista antico, difatti, il *lumen intellettuale* (di cui il personaggio di Ulisse è depositario emblematico) dovrebbe garantire una fuga o almeno una protezione dagli orrori di quello stesso fondo confuso e senza identità, a cui sempre la morte minaccia di riportare l'uomo che non è riuscito con opere pratiche e/o intellettuali ad incidere, con le sue stesse mani, il libro della storia, e a conquistare alla fine imperitura

¹³⁹ Cfr. n. 1.

¹⁴⁰ Una simile degradazione del pensiero/*lògos* avviene nel momento in cui questo diventa preda esclusiva del sentimento o, per meglio dire, del desiderio e dell'istinto, senza più alcun controllo di ordine razionale, lo stesso controllo che differenzia la psiche umana da quella bestiale. Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 7, 11-12: «[...] manifesto è che vivere ne li animali è sentire — animali, dico, bruti —, vivere nell'uomo è ragione usare; dunque, se il vivere e l'essere dell'uomo è così, da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto».

fama¹⁴¹. Paradossalmente, invece, in questo episodio infernale dantesco è proprio Ulisse — l'accorto e ingegnoso Odisseo — che sembra 'cercare la bestia', nella pazzia di quell'ultimo itinerario.

In qualche modo inconsapevole, quella sua urgenza di annichilimento pare comunque al contempo echeggiare preghiere e urgenze mistiche del cristianesimo originario. Ci viene in mente Ignazio di Antiochia, ad esempio, e il suo desiderio anticlassico di diventare «pastura di bestie»¹⁴²; oppure l'adorazione di quell'oscura sorella — la morte — che ha la sua base cristiana nel «cupio dissolvi et esse cum Christo» paolino¹⁴³. Ma per l'Ulisse dantesco la morte non è occasione di incontro con l'Altro, non è senz'altro una strada per l'inveramento spirituale. La morte è inevitabile, eppure non è cercata dal personaggio lucidamente: al contrario, quest'orgoglioso navigatore spera di farsi signore di tutte le cose attraverso i poteri dell'universo istintivo animale, poteri che erroneamente lui crede infiniti, perché si trovano completamente al di là delle umane ragioni e di un limitato razionalismo geometrico.

L'estremo itinerario di Ulisse per Dante allude pertanto ai rischi dell'arroganza intellettuale, ai rischi che sempre corre la scienza quando si svincola dalla natura, dalle sue leggi, dai suoi confini e dalle diverse separazioni volute dal nostro Creatore.

L'umano ha il proprio linguaggio che è razionale; e invece le bestie comunicano per un istinto che è oscuro alla nostra mente ed attraverso dei segni che non possiamo tradurre, decodificare. Dobbiamo dunque restare nei nostri confini e non possiamo far forza alle regole della natura: il nostro compito è assecondare i suoi ritmi e i percorsi, mai violentarli.

Ulisse invece ci mostra il contrario di questo, e Ulisse dunque è l'archetipo di ogni scienziato arrogante. Nel mare dei mostri Ulisse entra davvero senza la scorta di alcuna sapienza, ma con la

¹⁴¹ In questo senso si ricorda la metafora della «lumerà» del nobile castello dei *megalopsýchoi*: *Inf.*, IV, 67-151.

¹⁴² *Rom.*, 4, 1, in: Padri Apostolici, *Antologia*, a c. di U. Mattioli, P. Serra Zanetti e O. Soffritti, Alba, 1967, p. 228: «Vi scongiuro, risparmiatemi uno zelo intempestivo. Permettetemi di diventare pastura delle bestie; è infatti per loro mezzo che mi sarà concesso di arrivare a Dio. Io sono il frumento di Dio, e sono macinato dai denti delle bestie per diventare il pane immacolato di Cristo. Accarezzatele piuttosto, affinché siano la mia tomba e non lascino sussistere nulla del mio corpo».

¹⁴³ *Fil.*, 1, 23.

menzogna e con l'inganno, intessuto ai danni degli altri e di se stesso: inganna tutti i compagni quest'uomo, ma anche si inganna e rinnega la verità naturale che è dentro il suo corpo, nella sua mente e nell'anima. La follia di Ulisse non ha perciò nulla a che vedere — nella sostanza — con il rapimento e le estasi di quel profeta Eliseo evocato da Dante come evidente contrasto poetico e pure emblematico contrappunto, rispetto al delirio del protagonista del canto. Le «ali» [125] dell'Itacese sono senz'altro diverse. Inoltre, sempre secondo un punto di vista sinfonico¹⁴⁴, si noti anche come il motivo della 'creatura o veicolo alato' non solo ci ricollegli all'immagine biblica, ma anche alla stessa apostrofe di quell'inizio dantesco famoso («Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande/ che per mare e per terra batti l'ale» [2]); e, senza dubbio, più oltre, riporta alla stessa similitudine di quel villano e alle relative immagini di insetti: la «mosca», la «zanzara», le «luciole» [28-29].

Particolarmente interessante è inoltre, in questo senso, il rapporto di straordinaria 'armonia concettuale' fra l'evocazione della città di Firenze e il «folle volo» [125]: rapporto profondo e capace di favorire una reciproca riverberazione di echi e significati fra la conclusione e poi sempre l'inizio del canto. In una simile prospettiva sinfonica¹⁴⁵, Firenze appare come grottesca e tragicomica nave dei folli, luogo di ingegno perverso accecato da orgoglio, in delirio, e per giunta, per sua stessa colpa, gravato dalla condanna a un fatale naufragio.

Ed ora nasce così il desiderio di operare un raffronto fra il personaggio di Ulisse e Dante stesso. Ulisse è l'uomo che ama il viaggio per il viaggio (si è detto), ed allora, senza riuscire a evitarlo, rimane vittima della sua stessa *curiositas* che poi diventa follia. Dante è, al contrario, colui che viaggia per poi raggiungere un fine: Beatrice, che è gioia di comunione con l'Essere, in un perfetto sapere trascendentale. Lui, il poeta, non riconosce precisamente cosa quel fine significhi, sostanzialmente. Comunque, lui si abbandona al miraggio, si lascia guidare dall'abbandono: è come un foglia confusa nella sua selva di errore, non è la nave di Ulisse, non lo sospingono i remi, ma il vento, lo Spirito. Nell'accettare di perdere tutto, Dante ha

¹⁴⁴ Cfr. n. 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*

perso la 'nave' che è poi la stessa città della vita — della sua vita — Firenze. Ha perso tutto, di certo: anche se stesso, il proprio orgoglio demente e esiziale. Eppure, proprio così, nella perdita, lui... è diventato più bello. Del resto (e non se ne avvede), è diventato leggero.

Sì, certamente, riesce a 'volare' il poeta, riesce ora a seguire colui che gli detta quelle perfette parole del libro e della vita. La bestia, le bestie lo assalgono, ma adesso non lo divorano. Senza la 'nave', senza Firenze, lui riuscirà a navigare comunque, e riuscirà ad innalzarsi¹⁴⁶.

Ma, per Ulisse — l'Ulisse infernale — è tutto diverso. Il suo viaggio continua, continua la sua follia. Il tempo trascorre: quel tempo non viene più misurato dal capitano seguendo i movimenti del sole, ma invece osservando le fasi lunari. Nel mondo bestiale, infatti, gli istinti ritornano a prendere il sopravvento. E la ragione che sfolgora luce unificante deve ora cedere il passo all'ambiguità dei riflessi diafani di quell'oscura sorella di Apollo, quella onorata da tutte le streghe: Selene e Diana, la luna. Sono riflessi contraddittori e duplici¹⁴⁷, utili alle operazioni di alta magia, ai rituali selvaggi dell'odio che è smisurato e anche di quella sessualità senza freni dei congiungimenti dell'orgia.

Non ci son dubbi: il «folle volo» ha richiesto coraggio, ha imposto alla mente dell'uomo di abbandonare ogni certezza, accumulata durante il percorso verso la vetta di conoscenza e verso il fine di ogni sapere. Ulisse è coraggioso — noi lo sappiamo — e in qualche misura egli è anche molto ammirato da Dante per la sua altezza di ingegno, ma forse, ancora di più, per la sua innata

¹⁴⁶ Queste ultime osservazioni sulla metafora del volo risentono variamente degli influssi di altri studi ermeneutici, principalmente americani. Cfr. H. Shankland, *Dante 'Aliger'*, in «Modern Language Review», n. 70, 1975, pp. 21-40; Id., *Dante 'Aliger' and Ulysses*, in «Italian Studies», n. 32, 1977, pp. 21-40; M. Corti, *On the Metaphors of Sailing, Flight, and Tongues of Fire in the Episode of Ulysses (Inf., 26)*, in «Stanford Italian Review», n. 9, 1990, pp. 33-47. Sui rapporti tematici tra l'inizio e la fine del canto, si ricordino anche le osservazioni di Mark Musa: «Depicted as a great bird that spreads its wings, the proud city of Florence prefigures Lucifer [cf. XXXIV, 46-48] and, more immediately, the "mad flight" [125] of Ulysses, whose ship's oars were like wings» (Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno*, New York, 1971, p. 310).

¹⁴⁷ Cfr. P. Renucci, *Op. cit.*, p. 358.

capacità di trascendere, per quella deliberata e impavida sua volontà di andare ben oltre i più certi pilastri del pensiero lucido consequenziale, dopo che ne ha ravvisata la costitutiva parzialità e il limite, invalicabile razionalmente.

Ulisse, per Dante, è l'uomo classico e è assieme una creatura geniale. Dunque, alla fine — per forza — deve avvertire le angustie del razionalismo e l'insopportabile peso di schemi mentali logico-deduttivi e geometrici. Ulisse deve (dovrebbe... per un cristiano) anelare naturalmente al salto di fede. Ulisse dunque col «folle volo» [125] si muove oltre ogni umana ragione: rinnega Pitagora, rinnega il mistico scettro (la *'ypsilon'*) e pure il culto iniziatico del sacro limite (identificato appunto con la precisa determinazione di tutte le cose nella specifica essenza numerica)¹⁴⁸. E questo è grande, questo è ammirevole, ed è naturale — secondo il nuovo mondo cristiano — è il naturale abbandono ai richiami di quella terra di origine, terra di gioia e perfetta illuminazione mentale che è nostra Donna, è nostra Madre.

No, questo oltraggio della ragione, questo furore che spinge al di là dei confini non è peccato per sé, non è peccato per Dante, poeta d'Amore. Non ci son dubbi. Altrimenti, tutti i fanciulli insipienti sarebbero stati nel giusto a deridere il testimone del sacro, il rapato Eliseo... e l'ascensione di Elia a questo punto sarebbe mera illusione di un pazzo [34-39]. No, per davvero. La colpa di Ulisse è un'altra; e questa non è solo inganno, ma un doppio inganno. È il suo nodo: un nodo di frode (nelle parole dell'Itace) e il nodo della sua rotta.

Ulisse è colpevole, certo. Lo è nei confronti del mondo antico e della sua stessa saggezza, in quanto 'sofista' che deliberatamente rinuncia al ruolo di 'filosofo' per il desiderio dell'utile, che è personale, e non per amore di verità. È così che quest'uomo, il capitano, ha indotto i compagni ad andare, inconsapevoli, contro lo stesso volere e contro ragione. In questo, Ulisse è stato seguace di *doxà* e non di *alètheia*, dell'opinione fallace che serve istinti sopraffattori e materiali, non certo del vero. E lo abbiamo detto; ma la seconda colpa di Ulisse è diversa e si lega alla sostanza più intima su

¹⁴⁸ Cfr. Aristotele, *Met.* 986 a, 15-30; Filolao, *Framm.* 1 e 2. Sul rapporto tra pari e dispari, limitato e illimitato in Pitagora e nel pitagorismo, si può fare riferimento a: R. Guénon, *La grande triade*, (I ed. Paris, 1946), Milano, 1980, pp. 73-74.

cui poi viene a fondarsi idealmente la civiltà medievale e il Cristianesimo.

Il secondo inganno è quello che si rivolge all'infinito e che è bestemmia di Dio. Ed è analogo proprio all'inganno di Simon Mago¹⁴⁹, l'inganno dell'uomo che riconosce la possibilità di trascendere i limiti della ragione e poi di navigare il Mistero, che riesce ad aprire la Porta, quella che unisce il suo spirito all'infinito mare, eppure — allo stesso tempo, in un modo perverso — pretende tutto per sé; vuole dunque il Tesoro, avidamente e senza onestà (né carità, per l'appunto), cercando inoltre di rendere schiavo lo stesso Infinito e soggiogarlo ai suoi scopi egoistici e vani, senza rispetto, senza, per giunta, alcun segno di reverenza del sacro o timore.

Certo l'Ulisse dantesco ci mostra chiarissima un'ampia metafora che, già a partire dal Medioevo, dall'era gotica, ci mette in guardia contro i pericoli del nostro orgoglio scientifico di scopritori, una metafora che nella presente 'età della tecnica' di heideggeriana memoria diventa invero, per quanto possibile, ancor più attuale.

Ulisse è l'uomo d'ingegno che rischia di divorare se stesso e il suo mondo, la sua società, e poi distruggere la propria vita e quella degli altri nel nome di quello che è solo un presunto progresso scientifico e è invece pura ambizione di andare avanti, ma senza criterio — per cupidigia — e senza umiltà. Ulisse è invero l'esempio che non dobbiamo seguire nel nostro mondo.

Sempre la scienza ha desiderio dell'infinito ma, spesso, si brucia le ali con foga, nei propri voli orgogliosi e solipsistici. Deve inchinarsi alla natura e sposarla onestamente, non sopraffarla. Deve lasciarsi guidare dall'Altro, ogni volta, dal sentimento di Amore.

Il viaggio dell'Itacese ormai volge al termine, in quel suo incognito mare selvaggio. Così il capitano di quella nave — impazzita di orgoglio e non di amore (non è la nave dell'angelo e del purgatorio) — si rallegrerà follemente¹⁵⁰, all'apparire della più

¹⁴⁹ Cfr. *Act.*, VIII, 9-25, e *Inf.* XIX, 1-6, 90-120.

¹⁵⁰ Una possibile fonte per il v. 136 di questo canto infernale è un passo neotestamentario: «Amen amen dico vobis · quia plorabitis et flebitis vos mundus autem gaudebit · vos autem contristabimini · sed tristitia vestra vertetur in gaudium» (*Io*, XVI, 20). Su questo punto della folle avventura, si veda inoltre: F. Chiappelli, *Il colore della menzogna nell'Inferno dantesco*, «Lecture classensi», n.18, 1989, pp. 115-128.

grande montagna e dell'altezza infinita [133-142]. Ora, è come una beffa nell'aria: e sempre più forte si sparge il cachinno. Ma no che non è un riso d'uomo (e l'uomo, quell'uomo, non è illuminato): è solo risata di scimmia, un riso demente, sardonico, di indemoniato. Quella montagna e prodigio è sublime: e qui i nostri occhi non posson seguirla, la mente non può, non riesce ad accoglierla in un comune schema geometrico; ma questo, oramai, non ha importanza, perché siamo tutti un ardore di desiderio. E quell'ardore ha così superato i confini di ciò che è pensabile, umanamente pensabile.

Ulisse — davvero — non è più uomo, ma ora è doppiamente uomo (l'uomo che è soggiogatore dell'altro-da sé e che poi si mostrerà in quella fiamma cornuta), ora lui è super-uomo: è sommamente sapiente e assieme... è sommamente folle. Ulisse è come un cavallo impazzito, alla corsa. E la sua testa non si può piegare umilmente, con reverenza, di fronte all'immensità. Al contrario, lui e i suoi 'uomini-remi' inebetiti¹⁵¹ sono felici, oramai, sono certi della conquista, son consapevoli di quella 'morte-di-Dio' e del loro trionfo: un trionfo super-umano.

Davvero, il verbo di Zarathustra si adatta perfettamente a questo momento. E se proseguiamo con il 'parlare covertò' di Heidegger, possiamo inoltre anche dire che ora, in questo episodio dantesco, il chiaro trionfo dell'egocentrismo e il consequenziale tripudio — orgoglioso e miope — della 'civiltà della tecnica' sia necessario, misteriosamente necessario, perché possa offrirsi l'Evento (che è *Ereignis*)¹⁵².

Eccola la teofania: la montagna del purgatorio [133], che è anche un ponte per l'alto dei cieli, un puro strumento del farsi divini. Comunque, da fuori, con gli occhi e con la mente che è sola e non accoglie quell'altro-da-sé (che è lo Spirito, l'ispirazione d'Amore), non è possibile toccare mai l'Infinito, asservirlo nell'ombra alle brame interiori. Quella montagna illimitata non si può accogliere

¹⁵¹ Sul puro valore meccanico-strumentale dei compagni di Ulisse, si consideri: R. Hollander (Ed.), cit., p. 493.

¹⁵² Cfr. M. Heidegger, *Beitrage Zur Philosophie: Vom Ereignis* (1938), in *Contributions to Philosophy: from Enowning*, Bloomington (IN, U.S.A.), 1999, p. 123. Per un lucido inquadramento generale del concetto e del problema, si può fare riferimento a: S. Gorgone, *Il tempo che viene. Martin Heidegger dal Kairós all'Ereignis*, Napoli, 2005.

dentro la vista. E la sua spiaggia non si può toccare, perché il vascello di Ulisse non sa abbandonarsi umilmente a quel Vento, a quella... Voce. Questo è il confine — quell'abbandono — che sempre separa, dentro il poema di Dante, la psiche infernale da quella purgatoriale.

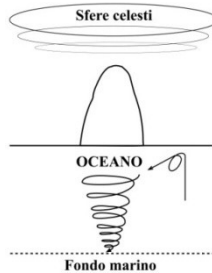
E l'allegria si trasforma, a questo punto, in un pianto: è inevitabile. Ora la forza del Vento è davvero infinita; e l'uomo può solo assecondarla, difatti, non può dominarla. La fiamma di Ulisse davvero non basta a signoreggiare quel Vento, non basta il suo ingegno cornuto, che ha proprio nulla in comune col Fuoco che un giorno poté illuminare il Cenacolo a Emmaus. Non è 'nel cuore' del Vento la fiamma. Ulisse fronteggia il suo turbine con arroganza, da fuori. Egli è da solo, di fronte ad esso: combatte, e non ascolta, non si apre, non si abbandona. Gli è sconosciuto il dialogo. Lui vuole solo affermare, ascoltarsi, esaltare se stesso. Così la sua nave precipiterà verso il basso, in quel vortice, in quella follia, che non ha niente in comune con l'umilissima sacralità di Eliseo e con l'estasi e l'ascensione del suo maestro [34-39]; anzi, è proprio il contrario, diametralmente il contrario. È discesa all'inferno.

L'ingannatore è dunque ingannato o, meglio, inganna se stesso, proprio perché ora lui prova a possedere l'Eterno, senza però mai riuscire a abbracciarne l'essenza. Egli è il soggetto che cerca di usare la propria energia psico-fisica per asservire il mondo — le cose del mondo, gli uomini — alle sue brame esclusive: la sua è pertanto una colpa assoluta contro Dio, nel suo essere colpa contro il prossimo, la natura e dunque anche contro l'essenza di tutte le creature. Comunque, quell'Itacese alla fine è ingannato; la Verità (Cristo/*Veritas*), in ogni tempo inganna l'inganno, teologicamente, sconfigge il tentatore. La Verità si concede alla morte e poi, alla fine, in un modo, froda la morte, rinasce da quello stesso terreno di morte proprio perché non la fugge, perché non cerca di dominarla, perché alla fine lei si abbandona e l'abbraccia. La Verità ama l'Altro difatti, in ogni modo: l'Altro... sì, anche quando esso è 'sorella morte', bello e adorabile.

Questa suprema trasformazione del nero in sorgente di luce aurea è il fine dell'alchimia; ma per Ulisse non è possibile compiere

la Grande Opera, e terminare in pace il viaggio. Per lui una sintesi è certamente impensabile.

L'assoluto oceanico si mostra ora davanti agli occhi nelle sue duplici caratteristiche tradizionali¹⁵³: come universo di mostri, e meraviglia dell'*hortus deliciarum*. È isola santa, montagna sublime e, assieme, è anche vortice enorme che sembra proprio l'esatto contrario, nella tempesta marina: una 'montagna' girata e ribaltata. E questa, allora, quest'ultima, è un falso infinito. Ha terra oltre la 'cima', solo una terra che è limite, è il fondo marino, e non il cielo illimitato, le stelle.



Il monte, l'isola, è il simbolo del nostro inizio bestiale e irrazionale, il nostro nascere dalla natura selvaggia (la terra dell'Eden), così come l'indicazione del nostro ultimo fine: il ritorno al Padre creatore, attraverso un progressivo perfezionamento della coscienza (l'ascesa purgatoriale). Ulisse ha promesso ingannevolmente ai compagni il ritorno alla patria e, ora — ingannato dal suo mal volere — avrà davvero il ritorno: ritorno alla bestia, comunque, che è poi regresso, è l'inizio dell'avventura dell'uomo, ma senza una possibile ascesa verso il giardino.

C'è un'ironia, a questo punto, che è pura tragicommedia. Il grande viaggio dell'arroganza scientifica termina ora con un immane disastro. E questo è certo l'inganno a cui si condanna l'ingannatore, apparentemente sapiente. La nave — *stultifera navis* — precipita dunque nel vortice, svelando un ultimo simbolo arcano. Ci mostra

¹⁵³ L'oceano appare infatti alla civiltà medievale come il luogo dei mostri terribili e accoglie comunque anche il miraggio di isole feconde e beate. Cfr. A. Arioli, *Le isole mirabili. Periplo arabo medievale*, Torino, 1989; G. Tardiola, *Atlante fantastico del Medioevo*, Anzio-Roma, 1990, pp. 129-142.

infatti la sua *pars postica*¹⁵⁴, come all'inizio del folle volo [124-125], si associa dunque alla natura inferiore dell'uomo (ai rifiuti, agli escrementi) anticipando il destino di prigionia nella cloaca d'inferno; e seguirà anche un percorso a spirale, nel suo maligno inabissarsi, riproponendo e poi moltiplicando lo schema geometrico del falso cerchio (quel 'nodo') che abbiamo descritto a proposito della virata ingannevole della sua barca.

Il segno del «turbo»¹⁵⁵ e il vorticare del gorgo ci portano adesso, in quest'ultima immagine, a un desiderio profondo, ma senza uno scopo di Verità. È un desiderio che nasce nella menzogna e può comporre soltanto illusioni fallaci delle mirabili circonferenze (quelle spirali), un desiderio che prova ad imitare, senza una sosta, con un orgoglio che è vano e con accanimento che è inutile e disperato, la più compiuta bellezza dell'isola santa purgatoriale, del mare oltre i confini, e la perfezione dei cerchi supremi del paradiso.

Ma tutto è una sconfitta.

Il desiderio senza speranza e abbandono¹⁵⁶ non apre certo le porte dell'Infinito: nasce da qui, dalla terra, e nella terra trova i confini.

6. Tessitura sintetica dei principali 'richiami sinfonici' di *Inferno XXVI*, nel loro assiduo comporsi

Lo schema che segue fa riferimento alle modalità compositive del discorso poetico e del pensiero danteschi nella *Divina Commedia*, descritti col termine di 'sinfonismo' in un nostro precedente lavoro¹⁵⁷

¹⁵⁴ Cfr. *Ivi*, 140.

¹⁵⁵ *Ivi*, 137.

¹⁵⁶ La rigidità dell'orgoglio, l'assenza di ogni umiltà e abbandono, è dunque la causa della follia e della sconfitta di Ulisse. La situazione del vortice e del naufragio si ripropone, fra l'altro, in quel racconto famoso *A Descent into the Maelström* che nel 1841 Edgar Allan Poe pubblicava in America. È interessante comunque che, proprio in quest'ultimo caso, il marinaio norvegese che riesce a salvarsi, unico superstite dell'improvvisa sciagura, lo faccia aggrappandosi ad un barile completamente vuoto. È questo un miracolo che si verifica e che poi inoltre, simbolicamente, si associa al *tòpos* dello svuotamento, dell'umiliazione di sé e, di certo, dell'abbandono a quel vortice che ci distrugge, ma anche... 'ri-crea'. Siamo al cospetto di un simbolo purgatoriale analogo a quello dei giunchi, che sono cavi e flessibili nell'essenziale rito catartico, quello indicato dal vecchio Catone al pellegrino (cfr. *Purg.* I, 94-136) e che, per l'appunto, si fonda sopra un concetto di 'vuoto'.

¹⁵⁷ Cfr. n. 1.

a cui è opportuno fare riferimento per comprendere appieno il senso di quanto mostrato di seguito.

Si consideri inoltre che, da ora in poi, indichiamo in carattere 'corsivo', con lettere in ordine progressivo, i vari *tòpoi* (unità concettuali), mentre in carattere 'tondo', sempre con lettere in ordine progressivo, facciamo riferimento ai **motivi** (unità figurative simboliche) presenti nel testo.

**a- {Orazione
ingannevole
(inganno)}**

- (1-12) *Apostrofe a Firenze.*
- (59-60) *Frodi di Ulisse durante la guerra di Troia.*
- (79-84) *Virgilio si presenta a Ullisse.*
- (112-120) *Discorso di Ulisse ai compagni.*
- (133-142) *Turbine generato all'improvviso dalla nuova terra.*

a- {Mare}

- (2) *Grandezza di Firenze per terre e per mare.*
- (100-142) *Ultimo viaggio di Ulisse.*

**b- {Mostro alato /
creature volanti}**

- (2) *Firenze.*
- (28-29) *Mosca, zanzara, lucciole.*

b- {Furto}

- (35-38) Carro di Elia.
- (125) Vascello di Ulisse.

- (4) *Ladri fiorentini.*
- (19-24) *Rischio di perdere il bene dell'intelletto.*
- (42) *Fiamme che rubano i peccatori.*
- (63) *Sottrazione del Palladio.*

c- {onore/lode}

- (6) *Ignominia di Firenze.*
- (70-71) *Pregghiera di Dante.*
- (80-82) *Merito poetico di Virgilio.*
- (120) *Desiderio di virtù e conoscenza.*

d- {Confusione fra realtà e sogno (Veglia, visine mistica, profezia)}

- (7-12) *Destino di Firenze.*
- (25-30) *Riposo del villano.*
- (34-39) *Rapimento di Elia.*
- (106-138) *Percezione senile delle cose, da parte del vecchio Ulisse e dei suoi anziani compagni.*

e- {Ascesa/discesa}

- (13-18) *Dante e Virgilio raggiungono il margine della bolgia.*
- (25-30) *Sguardo del villano che scende verso la valle.*
- (35-39) *Rapimento di Elia.*
- (53-54) *Deposizione dei cadaveri di Eteocle e Polinice sulla pira.*
- (43-44; 69) *Dante si sporge verso la bolgia.*
- (59) *Ingresso dei greci nel cavallo di Troia.*
- (85-88) *Movimento della fiamma.*
- (127-129) *“Discesa” oltre le colonne d’Ercole.*
- (130-140) *Fasi lunari.*
- (133-135) *Sguardo che segue l’altezza della montagna bruna.*
- (137-142) *Enorme tromba d’aria e profondità del vortice.*

*f- {Movimento carponi
tipico delle bestie/
bestialità}*

- (16-18) *Dante si sforza di raggiungere il margine della ottava bolgia.*
- (34) *Orsi che vendicano Eliseo.*
- (59) *Cavallo di Troia.*
- (91) *Metamorfosi di Circe.*
- (119) *Rinuncia dell'uomo alla bestialità.*

c- {Scoglio/montagna}

- (17) *Margine della ottava bolgia.*
- (25) *Poggio del villano.*
- (133) *Montagna bruna.*

d- {Cavallo}

- (19-22) *Metafora della mente tenuta a freno.*
- (35-39) *Carro di Elia.*
- (59-60) *Agguato a Troia.*

e- {Fiamma}

- (31-33; 40, 90) *Punizione dei consiglieri fraudolenti.*

	<ul style="list-style-type: none"> • (37-39) Rapimento di Elia.
<p>g- {Fratellanza}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (52-54) <i>Eteocle e Polinice.</i> • (55-57) <i>Ulisse e Diomede.</i> • (112-123) <i>Ulisse e i compagni.</i>
<p>f- {Valle/cavità (ingresso/porta)}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (29) Campagna del villano. • (32) Ottava bolgia. • (59-60) Uscita di Enea da Troia. • (107-108) Colonne d'Ercole. • (139-142) Vortice.
<p>g- {Abbandono della donna innamorata}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (61-62) Deidamia e Achille. • (91-92) Circe e Ulisse. • (95-96) Penelope e Ulisse.
<p>h- {Impresa dell'uomo vecchio}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (35-39) Rapimento di Elia. • (106-142) Ultimo viaggio di Ulisse.

i- {Esperienza notturna}

- (25-30) Visione del villano.
- (59-60) Presa di Troia.
- (63) Furto del Palladio.
- (127-142) Ultimo viaggio di Ulisse.

MARINO A. BALDUCCI
The Bestial Ulysses
– Abstract –

The Virgilian *oratio suavioria* addressed to Ulysses in Dante's *Inferno* is here interpreted like a high-style speech in Greek, which ironically uses poetical Latin expressions typical of the character of Dido in love. Ulysses' figure is then analyzed referring to the comical model of the second *Satire* by Horace, a clear (and never studied so far) Dantean source. This last shows the sovereign of Ithaca as the deceiver of a group of old people with clouded intellects, with the intention of stealing their patrimony. Ulysses' deceit is a sin for Dante, but this Greek hero is more responsible because of his irreverent ape-like laughter in front of the mountain of Purgatory as a concrete and symbolic manifestation of infinity. Going beyond the boundaries of human rationality can not be a fault for Dante and his Christian mind, because it is always necessary for him to transcend our limited state, longing for divinization. The real responsibility of Ulysses is therefore his movement towards Mystery without humbleness. This last is indeed a complete denial of the self that this Greek character does not know, totally lacking the necessary (from a Christian point of view) listening disposition.

GORDON M. POOLE
The Ledge of the Proud

I.0. Dante's coming to grips, as pilgrim and author, with the sin of pride, is laid out over three Purgatorial cantos, X-XI-XII, more space than is given to any other ledge. The single cantos, or aspects of them, have been the subject of continual study through hundreds of years of exegesis. Yet, whether because of the canto demarcation characteristic of *lecturae Dantis*, or the *Comedy's* seemingly boundless capacity to accept reinterpretation, or simply the need of every generation to do its re-readings, neither the structural connections between what is narrated on this ledge and the whole of *Purgatorio*, nor those knitting the three cantos together as a unit have been fully explicated. The present essay, divided into two main sections, takes the episode of the proud as its focus, in order to bring out inter- and intra-connections which, although they may well be evident to many readers, have not been dealt with in critical literature.¹

1 Discussions of this ledge are to be found in 1) editions of the *Comedy*; 2) *Lecturae Dantis*; 3) general texts dealing with *Purgatorio*, especially with pride. These divisions are respected in the appended bibliography. In general, scholars have shown little tolerance for Dante's word-play. Some have explicitly expressed their unhappiness with such structuring devices as the "V-O-M" acrostic in *Purgatorio* XII (Marcello Aurigemma: "Io darei importanza limitatamente negativa a questa presenza dell'acrostico"; Ernesto Trucchi: "Hanno grande valore artistico tutte queste sottigliezze? Oggi ci è lecito dubitarne"). John D. Sinclair, while considering the acrostic "childish," asserted the need for interpretation, on the reasoning that the acrostic "is even more childish if it does not mean anything." However, his gloss goes no further than acknowledging that the acrostic spells "VOM", i.e., *uomo*. The layout of the carved *exempla* in Canto XII is a matter of dispute. Most commentators, from Daniello in the 16th century on, see a correspondence between the number of tercets and the number of *exempla*, thirteen in all. For Medin, the personages under V were punished by a divine agent, those under O by their own remorse, those under M by other men and Troy, the thirteenth, by all three. According to Parodi, the V's were violent towards the divinity, the O's were vainglorious and self-destructive, the M's violent towards others; all three forms of violence are exemplified by Troy. In this line,

I.1. The episode of the proud establishes a pattern of events upon which the narrative structure of each of the following six ledges is modeled. This peculiar pattern, which we shall at once declare, sets Purgatory proper apart from Anti-Purgatory (Cantos I-X) and Earthly Paradise (XXVIII-XXXIII). The events are seven: 1) the rise to the ledge; 2) examples of virtue; 3) a group of penitent souls,

citing a precedent in Guittone d'Arezzo, Flamini (followed, with occasional modifications, by Ferruccio Ulivi, Ernesto Trucchi, Siro A. Chimenz, Carlo Grabher, and others) feels that the V's are punished by a godly power, the O's are self-punished and the M's by enemies or by their own victims, whereas Troy is punished by all three. It is not clear, however, that the personages under O were all self-punished and not punished by God or the gods. Niobe is punished by Diana and Apollo in the persons of her fourteen children, all slain; whereupon she weeps in despair until she changes or is changed into a rock. Arachne does, indeed, hang herself (self-punishment), but then Minerva changes her into a spider. Especially, Tehoboam is certainly not self-punished; he escapes being punished by his subjects by fleeing Jerusalem in a waggon. Giulio Marzot, forced by the acrostic pattern to seek some sort of ordering principle, sees the first four as "attentatori alla sovranità divina," the second four as "denigratori della legge civile e degli Dei," the third four as "quelli che fecero violenza altrui per cupidigia." Troy sums up all three of the species. The distinctions are hardly clear or precise, but Marzot's heart is not in it: "Invero la mente del lettore si ferma, magari con fastidio, sull'ordinamento strutturale e sintattico delle singole terzine ... Questa, non ne dubitiamo, non è poesia." Early commentators tended to unite Briareus and the other giants in a sole bas relief, even though between them they take up two tercets rather than one. The examples would thus be twelve in number, counting Troy, and not thirteen. In this they have been followed by some modern critics (Proto, Filomusi-Guelfi, Porena, Vallone, Chimenz), motivated by the desire for a symmetry determined by content rather than by the verse form. Proto divides the twelve tercets into three groups, representing three species of pride, following Thomas Aquinas. With an excess of subtlety, Filomusi-Guelfi adds four species distinguished by Saint Gregory, three by Saint Anselm, and twelve by Saint Bernard. Porena notes that by reducing the examples from thirteen to twelve, the Biblical examples all fall into one row and the historico-mythological ones in the other. Although he explicitly rejects any tripartite division of the *exempla* according to types of pride, he sees the first six as representing pride toward God and the last six (from Rehoboam through Troy) as pride with respect to man. Vallone, in a strange perception, sees the twelve squares as forming a cross, in the sense that the first six (pride against a godly power) are distinct from the last six (pride against mankind), while the left-hand six are

regularly reciting a prayer; 4) individual souls; 5) examples of vice; 6) an angel; 7) a chant from the Beatitudes.² What we have, then, is an almost musical conception, a "keyboard" consisting of seven *scale* (in Italian both 'scales' and 'stairways') of seven elements each. As in a succession of seven octaves, each element is repeated on a higher and higher register.

Dante uses this structure in important ways. Besides being

Biblical and the right-hand six are mythical. The "V-O-M-" acrostic, first noted by Teza, Toynbee, and Medin, although initially contested by by D'Ovidio, Mazzoni, and Savi-Lopez, is now accepted. Philip R. Berk, rather forcing the evidence, sees a flawed acrostic, "VQMO" in *Purgatorio* X, 61-72, by which Dante is implying that man, *uomo*, is a lesser *fabbro* than God. Having established the "Q" as a flawed "O", he sees another acrostic in the centrally located tercets (X, 67-75), where "DIQ" is a flawed "DIO".

Although the Scartazzini-Vandelli commentary sees numerical significance in the fact that the three examples of humility are opposed by thirteen (10 + 3) examples of punished pride, we have found only three scholars who have made explicit connections between the examples (Cantos X and XII) and the three purging souls Dante describes in Canto XI. Ernesto Trucchi compares the trio of examples in Canto X (Mary humble before a superior, David before equals, Trajan before an inferior) with the three souls in the next Canto, Oderisi, humble before a superior (the poet Dante), Salvani, who "nella sua potenza scende sino a farsi mendico" (before equals?), Aldobrandeschi who "piange la sua superbia dinanzi agli eguali" (but the designed structure required humility before an inferior!). Hence, apart from the impropriety of a structurally implied comparison between the archangel Gabriel or God and Dante, it is clearly not true, contrary to what Trucchi says, that "la stessa divisione dell'umiltà in specie si ripete nei tre episodi" of Canto XI. Better said, the critic has not succeeded in identifying the criteria of division which link the episodes to the examples of virtue. Pompeo Giannantonio notes, in his reading of Canto X, that the three examples are patterned similarly; three couples, males to the left (taking the angel as a male), females to the right. Having also noted that the "procedimento ternario" of the examples of humility and the purging souls is echoed in the acrostic, made up of three groups of four tercets, the scholar is reluctant to seek much significance in possible correspondences. Citing Gabriele Rossetti, the exile in England, as having set critics a bad example, he disparages "quanti hanno vaghezza di simili concordanze esoteriche quasi sempre inaccettabili sul piano razionale e critico, anche se acute e peregrine." Of more interest for our purposes are the considerations of John S. Carroll, expressed in his book on *Purgatorio*, published in 1906. Carroll identifies correctly the three forms of pride—in Ancestry, Art and Power—represented by the three souls, Oderisi, Salvano, and Aldobrandeschi, although he does not connect them with the examples. Perhaps

part of the self-imposed limitation (along with rhyme, meter, etc.) in which his technical mastery reveals itself, it is in such structure that he roots his symbolism. It offers him the possibility of breaking with the very expectations it induces in the reader. The slothful on the fourth ledge forego the customary prayer. This detail is part of the characterization of their purifying zeal and of the poetry of that characterization, borne out through other devices, e.g., Abbot Zeno's rapid-fire speech (XVIII, 118-126) and, in general, the prodigious brevity of the whole episode (taking part of cantos XVIII and XIX). Clearly the reader cannot miss the prayer if attention to structure has not led him or her to expect it.

In Canto X the seven tercets devoted to the first element, the rise to the ledge, are used to describe the nature of the steep pathway. On subsequent ledges the rise to the next ledge is often a chance for Dante to ply Virgil for enlightenment and may require more or fewer lines.

he is following Denton J. Snider here, who, in his 1893 book on *Purgatorio* and *Paradiso*, identified them as "Pride of Family, of Art, and of Authority."

Furthermore, Carroll contrasts the two groups of exempla. The "Vedea" group were proud towards Heaven; Mary was humble toward Heaven, and God humbled himself to be born of a woman. The "O" group were likewise proud against divinity, in antithesis to David. The "Mostrava" group were proud towards mankind, in contrast to Trajan's humility toward the widow. In Troy all three forms of pride are summed up: "Pride which would climb to Heaven and drag God from His throne; Pride which contemns His will and worship, and abuses His gifts here on earth; and Pride which tramples underfoot the sacred claims of humanity to justice and mercy." Carroll's indications are precious and unique, although he fails to indicate a clear distinction between the first and second examples of both humility and pride. This is a bit surprising, since Denton J. Snider, in his 1893 book, which Carroll certainly knew, had rightly divided the V-O-M personages into 1) angels and giants, 2) men and women, 3) whole peoples (although, separating the final M tercet from the preceding three, he sees the "whole peoples" category as including Assyria—the Sennacherib example—along with Troy).

2 I am indebted to the late Prof. Enrico De' Negri for having pointed out this pattern to me when I had the good fortune to be one of his graduate students in Berkeley in 1965-1966. Snider finds only six stages in each circle, but he does not count the rise to the ledge.

The examples of virtue corrective of the sin punished on the ledge, the second element, always open with one from the life of the Virgin, whereas the others come from various sources (Bible, mythology, etc.). On the ledge of the proud we have three examples of humility.

The third element is the group of penitent souls, depicted generally more briefly than in Hell, in their acts of expiation ("satisfactio operis"). Presumably this briefer treatment is purposeful; although the punishments are hideous, Dante warns:

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.
Non attender la forma del martire:
pensa la successione; pensa ch'al peggio
oltre la gran sentenza non può ire.
(Purgatorio X, 106-111)

The crowd of the prideful is meticulously described, and care is taken to stress how well the punishment fits the crime. In later episodes the reader will increasingly be expected to figure this out for himself without help from the author. Canto XI opens with a prayer on the part of the penitent, the "Pater noster" with interlinear comment (vv. 1-24). The reciting of a prayer, here in full, on other ledges merely a line or so, regularly accompanies the appearance of a group of souls.

Coming to the fourth element, most of Canto XI is taken up by three figures, two presented directly, the third indirectly. To a detailed discussion of these we shall return presently.

Next come the examples of the vice punished on the ledge, the fifth element. On the first ledge these are wrought into thirteen tercets (XII, 25-63) according to an acrostic pattern which many critics, especially Crocean, have found bothersome, but which serves to emphasize their structural unity. The first four tercets begin with "Vedeva," the next four with "O," the last four with "Mostrava;" the

lines of the thirteenth and last tercet begin, respectively, with "Vedeva—O—Mostrava." It is now commonly accepted that VOM spells out 'man,' nicely stressing the fundamental importance of pride in the corruption of mankind. On subsequent ledges the examples are presented in a less formalized manner and the medium in which they are communicated varies from ledge to ledge.

The sixth and seventh elements are the angel, whose function is to strike one of the 'P's (for *peccatum*) from the pilgrim's brow, escorting him to the stairway upward, and the chant, which on the ledge of the proud is the "Beati pauperes spiritu" (XII, 110).

I.2. Canto X and *Purgatory* proper is introduced as follows:

Poi fummo dentro al soglio della porta
che 'l mal amor de l'anime disusa,
perché fa parer dritta la via torta.

(*Purgatorio* X, 1-3)

Vandelli's reading of this passage would seem fairly straightforward, and is the traditional one:

La quale porta (ogg.) il malo amore delle anime, in quanto fa loro parere un bene (via dritta) ciò che è male (via torta) e le induce così ai peccati, fa che si apra di rado, ai pochi che si salvano, e che sia perciò disusata (la disusa).

It is comforted by his interpretation of the rusty gate in the preceding canto, "acra" (IX, 136), i.e., "resistente ad aprirsi come quella che si apre di rado." However, there is a *lectio difficilior* which is preferable for its closer correspondence to shrove ritual, basic to Purgatory, and—more to the point of this paper—because the structure of *Purgatorio* bears it out. Taking "porta" as the subject of the sentence, rather than the direct object, and giving *parere* its common Dantesque meaning of 'to be',³ the tercet would mean that the entrance, here standing for Purgatory proper as a whole, dishabituates the souls of

3 "Tanto gentile e tanto onesta *pare* / la donna mia".

their love of wickedness because it ("porta") makes the crooked way straight.⁴ The theme is restated at the opening of canto XIII of *Purgatory*:

Noi eravamo al sommo de la scala,
dove secondamente si risega
lo monte che salendo altrui dismala.

The crooked way would appear to symbolize the hardships and dangers besetting the freshly confessed penitent. Winding tortuously up and about the mountain, the crooked way is not the way of sin, as "via torta" is usually interpreted, but the way of righteousness, whereas it is the apparently straight and broad way before which one should beware. In the words of St. Matthew:

Intrate per angustam portam: quia lata porta, et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta, et arcta via est, quae ducit ad vitam: et pauci sunt, qui inveniunt eam! (7:13-14).

There once was, indeed, a straight way up to God which Dante could have kept to, the one given him by baptism. However, he had already forfeited that way through sin, as the very first tercet of the Comedy tells us:

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

And since baptism, the "prima tabula post naufragium"—I can still hear Enrico De Negri's voice as he offered the class this theological definition!—could be received but once, the sinner had to reach for the "secunda tabula," afforded by confession and penance. This is the "via torta" upon which he now embarks.

It is exemplified at once: Dante clammers upward behind Virgil

4 I am indebted to Enrico De' Negri for this suggestion and for the interpretation of *Inferno* I, 1-3. For the latter one may see De' Negri 1974, 1983.

through a steep, winding passage (vv. 7-21) which tries the limits of his perseverance and strength. His wise mentor recommends prudence:

"Qui si conviene usare un poco d'arte,"
cominciò il duca mio, "in accostarsi
or quinci, or quindi al lato che si parte".

To avoid backsliding the confessed sinner is well advised to dodge temptations discreetly until good habits have had a chance to form, shunning not only sin but even the occasions for sin.

Virgil helps his protegee seven times up ascents from ledge to ledge. The rise to the second ledge is eased by a stair such as leads to San Miniato's church outside Florence. Dante, purged of pride, the worst vice, notes: "Esser mi pareva troppo più lieve / che per lo pian non mi pareva davanti" (XII, 116). However, the passage is so narrow that "quinci e quindi l'alta pietra rade" (XII, 108).

The third stairway is easier still: the angel of Mercy invites them: "Intrate quindi / ad un scaleo vie men che gli altri eretto" (XV, 35). The stair up to the fourth ledge would likely have been easier except that night overtook the travelers, sapping Dante's strength, precluding any further progress until dawn. He soars from the fourth to the fifth ledge like a hungry falcon taking to the air "per lo disio del pasto che là il tira" (XIX, 66). The ascent to the sixth is even easier, a fifth 'P' having been struck from his brow:

E io più lieve che per l'altre foci
m'andava, sì che sanz'alcun labore
seguiva in su' li spiriti veloci.
(*Purgatorio* XXII, 7-9)

The passage to the seventh ledge, "che per artezza i salitor dispaia" (XXV, 9), would appear to be winding, unless "l'ultima tortura" of verse 109 is to be understood as meaning simply the passage to the ledge above, the 'last turning,' so to speak. Finally, in a

farewell speech closing Canto XXVII and standing as an "explicit" to Purgatory proper, Virgil says:

"Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacer ormai prender per duce:
fuor sei de l'erte vie, fuor sei de l'arte".⁵

(*Purgatorio* XXVII, 130-132)

At that point Dante's penance is over; temptations can hold no further power over him. He has passed the baptism of fire and—as promised at X, 2, seventeen cantos earlier—purgation has made the crooked way straight: the eighth stairway "dritta salia ... per entro il sasso;" it is so wide that "ciascun di noi d'un grado fece letto" (XXVII, 73); and so easy to go up that "ad ogni passo poi al volo mi sentia crescere le penne" (XXVII, 123). As was prophesied in Isaiah, important authority for penitential theology, "Qui autem sperant in Domino, mutabant fortitudinem, assument pennas sicut aquilae, current et non laborabunt, ambulabant et non deficient" (XL, 31). The metaphor was often seized upon by Church fathers; Richard of Saint Victor writes: "Si filii sumus Sion, sublimam illam contemplationis scalam erigamus, assumamus pennas aquilae, quibus nos possumus a terrenis suspendere et ad coelestia levare".⁶ Thus, the opening tercet of Canto X is not a homily on love and the small number of saved souls (as Vandelli has it) but, in its position as a sort of "incipit" to Purgatory proper, a statement of the theme of the following seventeen cantos.

II.1. The series of examples of humility Dante finds upon reaching the ledge is carved into the marble wall, apparently at the base where it almost becomes one with the plane:

[...] io conobbi quella ripa intorno

⁵ "Arte" from Latin *artae*, 'narrow'.

⁶ Prologus of *De Trinitate* (books.google.it/books?isbn=2711606481, accessed April 10, 2013).

che dritto di salita aveva manco,
esser di marmo candido.

(*Purgatorio X*, 29-31)

The "ripa," as at verse 23, must be the cliffside, here the lower section which has the least ("manco") steepness ("dritto"). The carved panels are tipped at a low angle so that the penitent souls can twist their heads (as Oderisi does at v. 73) to observe them as they stagger by, bent down as they are, under heavy slabs of stone.

The panels are three, and the exemplary figures are a queen and two kings: Mary, David, and Trajan, in that order. Given the structural relationships between these exemplary figures and the rest of the episode, it will not prove idle pedantry to discern the precise location of the single reliefs and the distribution of the figures represented in them.

The first panel contains two figures, Gabriel and Mary ("L'angel che venne in terra ... dinanzi a noi pareva;" "iv'era imaginata quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave"), but how are they arranged? Virgil, to Dante's right ("m'avea / da quella parte onde il cuore ha la gente"), invites him to look further on. Dante takes his gaze from the first panel and sees the second behind Mary ("di retro da Maria ... un'altra storia ne la roccia imposta") and, crossing before or behind Virgil ("io varcai Virgilio"), places himself in front of it ("fe' mi presso / acciò che fosse a gli occhi miei disposta"). Since Dante and Virgil's direction of motion is to the right around the mountain, we know that Gabriel is to the left and Mary, facing him, is to the right.

The second panel shows a cart and oxen carrying the Ark of the Covenant, preceded by a multitude divided into seven choirs.⁷ In the vanguard is David dancing, and opposite the procession ("di contra") is Michol, his wife, at a palace window. That David and the

⁷ There are so many things pictured in this second panel, compared to the first and third, that I am inclined to assume that the whole is intended to constitute a triptych wherein the middle panel is twice the breadth of the other two.

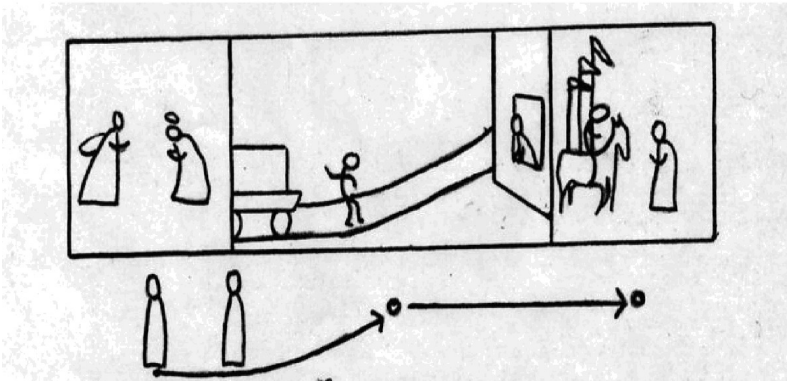
procession are to the left and Micol to the right is shown in the following tercet:

I' mossi i piè del loco dov'io stava,
per avisar da presso un'altra storia,
che dietro a Micòl mi biancheggiava.

(Purgatorio X, 70-72)

The third panel shows Emperor Trajan, surrounded by his knights (bearing medieval pennants!) and a widow at his bridle ("al freno") in the midst of them ("intra tutti costoro"). If the order of presentation—first Trajan, then the widow—indicates a "reading" of the figures from left to right as in the other two reliefs, the following sketch would depict the essential elements of the mural (although I have made no effort to represent its low inclination with respect to the way).

Clearly there is a symmetry to the three parts of this triptych—two main figures each, male to the left, female to the right. Unless this is trifling, its intent is to lead the reader to seek a symmetry of content.



The first example of humility is the Annunciation. As we have said, Mary, on each of the ledges, is the first of the examples of the several virtues, thus assuming a dominant thematic role throughout Purgatorio. One source for this conception is certainly St. Bonaventure's *Speculum Beatae Mariae Virginis*.⁸ Similarly, from the figure of Mary, as described in the New Testament, the essential facts are distilled in the "Ave Maria" and ordered in such a way as to suggest symbolic values which are the basis of the Marian cult through the ages and are operative in Dante's fancy. The "Ave Maria" is predicated on the belief in Mary's special intercessionary powers. Full of Grace, she is the epitomy of all earthly virtues. She is chaste for only the Lord is with her and, at the same time, she is the partaker in divine love. She is more than mortal for the "Ave" links her name to Jesus's for blessedness. She epitomizes motherhood. She is to be invoked in particular by the sinner throughout his life, even in the final moments when a contrite prayer to her can make the difference between salvation and damnation.

Mary's virtues and powers are often exemplified in the second Cantica: Buonconte di Montefeltro is saved *in extremis*, over the claims of the devil come for his soul, because of his "lagrimetta" and truncated prayer to Mary (v. 100). In the valley of princes her name is invoked against the terrors of the night, and two armed angels come down as sentinels, who "ambo vengon del grembo di Maria" (VIII, 37). In the case in point, on the ledge of the proud, Mary is to be seen in her quality of more-than-mortal woman ("benedicta") who is humble with respect to the will of God. Though humble, she is raised to the greatest glory: "ancilla Dei, mater Dei," handmaiden of the

8 Giovanni Getto (1984) stresses this source, quoting the following passage from Bonaventure: "Ipse enim Maria et omni vitio caruit et omni virtute claruit. Ipse, inquam, est Maria, quae a septem vitiis capitalibus fuit immunissima. Maria enim contra superbiam profundissima per humilitatem, contra invidiam affectuosissima per charitatem, contra iram mansuetissima per lenitatem, contra accediam indefessima per sedulitatem, Maria contra gulam temperatissima per sobrietatem, Maria contra luxuriam castissima per virginitatem fuit."

Lord, mother of the Christ.

But mortals too can be humble with respect to the will of God, as the next example, that of David dancing publically before the Ark of the Covenant, illustrates. Here David is specifically remembered as the "umile salmista," the humble singer and composer of psalms. Michol contrasts with the Virgin as pride with humility; Mary bears Jesus but Scripture tells us Michol is stricken barren "usque in diem mortis suae."

The third and final example is that of Trajan, who does justice to the widow, a man showing humility to a fellow and, at the same time, an emperor humbling his royal pride before a lowly subject. Whereas the Angel of God and Mary were in harmony and David and Michol were in discord, between Trajan and the widow there is an initial tension resolved through their words into an ultimate agreement of wills:

[...] "Signor, fammi vendetta
del mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro."
Ed egli a lei risponder: "Or aspetta
tanto ch'io torni." E quella: "Signor mio,"
come persona in cui dolor s'affretta,
"se tu non torni?" Ed ei: "Chi fia dov'io
la ti farà." Ed ella: "L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?"
Ond'egli: "Or ti conforta, ch'ei conviene
ch'io solva il mio dover anzi ch'io mova:
giustizia vuole e pietà mi ritiene."

(Purgatorio X, 83-93)

In addition to these relationships, suggested by the symmetry among the three panels, there are others which will become clear when we examine the three figures.

II.2. Having examined the first and second of the seven elements constituting the episode of the proud, viz., the rise to the ledge and the three examples of virtue, let us turn to the third, the

group of penitent souls. On the ledge of pride, serving as a prototype for the following six ledges, the description is handled with considerable detail. The first appearance of a crowd of figures moving along the deserted plane is at *Purgatorio* X 100. Standing at Dante's left before the carved examples, Virgil calls attention to something coming from his direction (thus, from left to right, as normally in Purgatory): "Ecco di qua, ma fanno i passi radi', / mormorava il poeta, 'molte genti'".

The awkward syntax suggests his hesitation to identify what he sees as human beings, so slowly they walk and so strangely. This indecision is the main theme of the following description: men who do not seem men. It is a variation, indeed a clever and significant reversal, of the art-reality motif of the carvings just seen by Dante ("d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura lì avrebbe scorno"— *Purgatorio* X, 32), which will be taken up again at the second series of examples: "Non vide me' di me, chi vide il vero" (*Purgatorio* XII, 68). Flanked by these examples of art more real than life, the deformation enacted by the penitent spirits of the prideful is brought into relief.

After a parenthesis in which Dante apostrophizes the reader, Dante the pilgrim states explicitly the theme hinted at above:

[...] "Maestro, quel ch'io veggio
muovere a noi non mi sembran persone,
e non so che è, sì nel veder vaneggio".
(*Purgatorio* X, 112-114)

Virgil explains what he has by now figured out:

[...] "La grave condizione
di lor torment a terra li rannicchia
sì che i miei occhi pria n'ebber tencione".
(*Purgatorio* X, 115-116)

Here the theme is amplified: his torment bends the sufferer down as if to fit him into a niche (*nicchia*) in a church wall, where sculptured

crouching or bent-over figures were often placed.

Virgil continues his amplification on the position of the penitent, emphasizing how hard it is, even with the eyes of pity and understanding, to recognize (*disviticchiare* basically means 'untangle') the human attributes of those whom pride has twisted out of shape:

"Ma guarda fiso là, e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorger puoi come ciascun si picchia".
(*Purgatorio* X, 118-120)

Once Dante has distinguished the stone carapaces from the human shapes beneath them, his guide invites him to scrutinize the apparitions more narrowly, singling out their formative elements. The penitent can be seen to beat a "Mea culpa" against their breasts (with their knees, as would appear from what follows).⁹

After a second parenthesis (an admonishment to the prideful on earth), the image is further displayed and amplified:

Come per sostentar solaio o tetto
per mensola tal volta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver vera rancura
nascere in chi la vede, così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura.
(*Purgatorio* X, 130-135)

The art-reality imagery is further exploited: if a sculptured, bent-over figure upholding a roof or column makes the observer

9 The idea that the penitent are beating their breasts with their hands seems impossible to accord with their "grave condizione," particularly since Dante goes to such pains to emphasize how they are doubled up and how the weights are almost more than they can bear. They must be sustaining these slabs with the help of their arms and hands. *Picchiarsi* in the extended sense of 'punish oneself' or 'be punished,' advanced by Porena, is perhaps acceptable etymologically, but aesthetically one favors a concrete description of the specific position of the prideful rather than an abstraction.

uncomfortable, what pity must one feel before these sufferers! The *contrapasso* is spelled out:

Vero è che più e meno eran contratti
secondo ch'avean più e meno a dosso;
e qual più pazienza avea ne gli atti
piangendo pareva dicer: "Più non posso".
(*Purgatorio* X, 136-139)

"Più non posso"—this much I can take, but no more; a punishment apportioned, it would seem, according to the gravity of one's pride and in consideration of one's ability to bear. The rationality of this apportionment is borne out in the next canto at v. 26 where the sufferers are described again, with further *amplificatio*. Reciting the "Pater noster" they "andavan sotto il pondo, / simile a quel che tal volta si sogna, / disparmente angosciate, tutte a tondo / e lasse, su per la prima cornice." The "pondo," a carefully measured counterweight, is a fitting instrument of *contrapasso*. "Quel che si sogna" is that well-known sense of oppression and weakness felt when one tries to run or make some other such effort in a dream and cannot. Dante is perhaps recalling the *Aeneid*, Book XII, where Turnus has just raised an immense stone and heaved it at Aeneas;⁶ it falls short because Jove saps his strength (vv.908-911) :

Ac velut in somnis, oculos ubi languida pressit
nocta quies, nequiquam avidos extendere cursus
velle videmur et in mediis conatibus aegri
succidimus [...].

Dante's simile thus describes with what effort the souls of the proud are staggering around the mountain under the deforming weights which straighten their wills by bending their ethereal bodies.

II.3. We pass now to examining the fourth element, the single souls Dante discusses in detail, viz., Omberto Aldobrandesco,

Odserisi d'Agubbio, and Provenzan Salvani. In order to bring out the structural connections with the examples of humility described above, the three sinners must be seen in terms of the distinction, carefully specified by the Poet, of their specific types of pride. The first, Umberto Aldobrandeschi, with his resonantly pompous name, confesses:

"L'antico sangue e l'opere leggiadre
de' miei maggior me fer sì arrogante
che, non pensando a la comune madre,
ogn' uomo ebbi in despetto tanto avante
ch'io ne mori".

(*Purgatorio* XI,61-65)

That is, he sinned in pride over his high birth—an ancient lineage going back to the seventh century—and the noble works of his ancestors. But Mary's blood-line, according to evidence from Apocryphal books which, however, was accepted by the Church (neither Anne nor James is mentioned in the Bible), went back to King David, as did her husband Joseph's. Evidently Umberto's figure, first of the group of three, stands in haughty contrast to the Virgin's, first of the three examples of virtue. In the Valley of the Princes Dante has heard Sordello take a stand against the idea that real nobility ("l'umana probitate"—VII, 122) can be inherited through the blood. Furthermore, pride in one's birth, considered closely, is tantamount to pride in original sin, inherited generation from generation all the way back to Adam and Eve. Mary alone, conceived immaculately (a common belief although not a dogma in the Middle Ages), uniquely free of the taint of original sin, can atone for Eve's first disobedience (significance attached to the fact that "Ave" is "Eva" spelled backwards; Dante, according to Gmelin,¹⁰ may be suggesting this at X, 40-45 with the seal—wax imagery, the seal bearing the

10 Gmelin (1958, 1964, pp. 875-876). E.g., v. the ninth-century song "Ave maris stella": "Sumens illud Ave / Gabriellis ore, / funda nos in pace, / mutans nomen Hevae" (*The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, 1974, p. 94).

reverse image); Mary alone is worthy to bear Him who will make up for Adam's fall.

If Umberto is counterposed structurally to the Madonna, then the second soul, Oderisi d'Agubbio, could be expected to stand in some meaningful relation to David, the second of the three examples of virtue. He, no less than Umberto, spells out his sin clearly, confessing to "lo gran disio / de l'eccellenza ove mio core intese. / Di tal superbia qui si paga il fio" (XI, 86). "Ove mio cor intese" most certainly means his art, illuminating manuscripts; thus, his failing was inordinate conceit over his artistic accomplishments. Unlike the humble composer and singer of psalms, dancing piously before the Ark, Oderisi forgot that his true aim should have been to glorify God, not laud himself and embellish his own reputation.

In Purgatory he fittingly discourses with Dante on how even the glory of a poet, "il nome che più dura" (*Paradiso* IV, 19), is a puff of wind, even that of one who had achieved Dante's primacy and fame. The well-known reference to himself Dante puts into Oderisi's mouth does not reveal Dante's pride, we feel, but is a perfectly accurate assessment of his place in the history of Italian poetry. When he wrote the words "forse è nato chi l'un e l'altro (Guido) caccerà dal nido", one can assume that he had already done so, in the precise sense that his contemporary fame had objectively eclipsed theirs. Nevertheless, his creature mocks him:

"Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
da te la carne, che se fossi morto
anzi che tu lasciassi il *pappo* e 'l *dindi*,
pria che passin mill'anni? ch'è più corto
spazio a l'eterno ch'un muover di ciglia
al cerchio che più tardi in cielo è torto".¹¹

(*Purgatorio* XI, 103-108)

The third soul of the three, the Ghibelline Provenzan Salvani, is, one would conclude, intended to be compared with Trajan, the

11 Mathematically: $M / \infty < \text{"muover di ciglia"} / 36,000 \text{ years}$.

third and last of the virtuous examples, by whom he shows himself surpassed in humility as in rank. His is pride in political power: "[E]d è qui perché, fu presuntuoso / a recar Siena tutta a le sue mani" (XI, 122). In the presentation of Provenzan, as in the example of Trajan, there is movement from pride to meekness. Provenzan humbles himself to save a friend from the prisons of Charles I of Anjou. But compare! Emperor Trajan yields to the widow with the harmonious dignity of legend:

[...] "Or ti conforta; ch'ei convene
ch'i' solva il mio dover anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene".
(*Purgatorio* X, 91-93)

Provenzan, the would-be boss, thwarted in his petty dreams of conquest, begging for contributions to save his friend, "si condusse a tremar per ogni vena" (XI, 138). Set beside the sculptured nobility of the example, out of which everything contingent and historical has been purged, Provenzan's quaking in the Sienese field pulses with realism. As we have seen, the theme of art versus reality is recurrent on this ledge.

II.4. As the prideful are left behind, lurching forward under their weights, Virgil invites Dante's attention to the examples of pride punished, at his feet:

[...] "Volgi gli occhi in giue:
buon ti sarà, per tranquillar la via,
veder lo letto de le piante tue".
(*Purgatorio* XII, 13)

Good advice for the proud! The two travelers walk forward over the examples like church-goers over the tombs set level with the floor:

Come, perché di lor memoria sia,
sovra i sepolti le tombe terragne

portan segnato quel ch'elli eran pria,
onde li molte volte si ripiagne
per la puntura de la rimembranza,
che solo a' pii dà de le calcagne;
sì vid' io li [...].

(*Purgatorio* XII, 16-22)

Some annotators, wrongly I think, feel the metaphor "la rimembranza, che solo a' pii dà de le calcagne" is crude, unwieldy. It is justified by the context. Maybe Dante senses a certain impropriety in walking on the tombs; in any case, he cleverly reverses the imagery: the faithful turn the bottoms of their feet to the deceased; likewise, the deceased dig the heels of their feet figuratively into pious memories, spurring the living to tears and prayers for them, reminding them that man is dust and to dust must return. One recalls such typically medieval metaphors as "l'agute luci de lo intelletto" (*Purgatorio* XVIII, 16), "genua cordis" (*Oratio Manassae*), etc.¹²

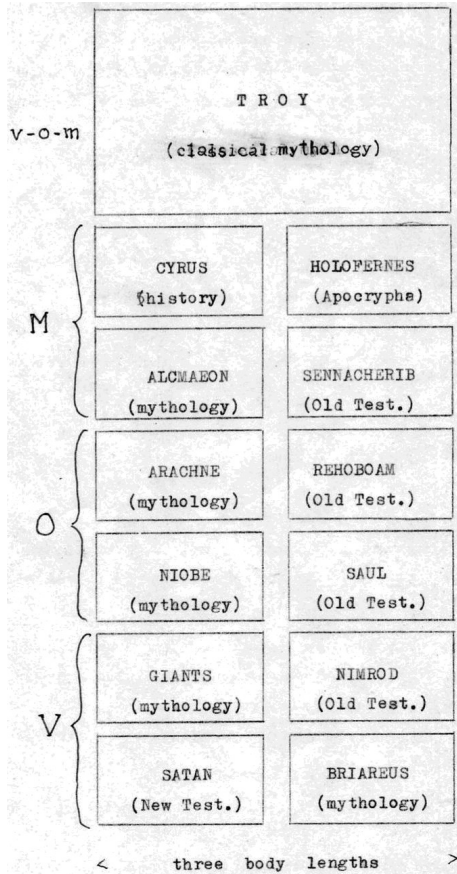
The reliefs take up the whole of the plane ("figurato quanto per via di fuor del monte avanza"), which measures three body-lengths (v. X, 22-24):

Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.
Vedea Briareo fitto dal telo
celestial giacer, da l'altra parte.

(*Purgatorio* XII, 25-29)

The reliefs are arranged in pairs ("da l'un lato", "da l'altra parte"), as in the following figure, to be read from the bottom up, in the direction of march:

12 Cfr. Curtius (1963, pp.136-137). In Andreas Capellanus' *De amore libri tres*, we find: "Cor namque meum acutis meam cogit calcaribus voluntatem extra suae naturae semitam divertens vagari [...]".



Taking the hint furnished at XII, 16, we can imagine the figures to be in the form of reliefs in pavement-level tombs set side by side in a long double row to be trodden beneath the feet, a sober "memento mori" of the kind a typical medieval church might offer the visitor.¹³ And we realize retrospectively, if we had not guessed it at the time, that the slabs the prideful lug along on their backs are

¹³ One does not know which column is to the left, which to the right, but we should think it makes no difference symbolically.

like tombstones, the dead weight of their sinful inclinations pressing them down toward the floor of the ledge as they pass over the examples of pride punished, a fitting *contrapasso* to their inordinate desire to *superesse*, *superire*, and *superare*. Saint Augustine, followed in this by many Catholic fathers, defines pride: " Quid est autem superbia nisi perversae celsitudinis appetitus? " (*De Civitate Dei*, XIV, 13).

The "V-O-M v-o-m" acrostic is no mere trick but a significant structural device. The four tercets beginning with 'V' each deal with supernatural beings, viz., Satan the fallen angel in the first tercet and giants in the next three.¹⁴ The overweening pride of all had been the attempt to raise themselves to the level of God or Jove. The four personages under 'O' were mortals who sinned against the goldly power. Niobe boasted over her fourteen children while the goddess Latona had only two; both Saul and Rehoboam repeatedly disobeyed Jehovah; Arachne challenged Minerva with her weaving. The four examples under 'M' present mortals who were proud with respect to mortals. In the Theban myth of Alcmaeon, it is Eriphile whose pride is punished. Sennacherib's bellicose pride moved him to wage war on Israel; Cyrus the Persians' to wage war on the Massagetes; the Assyrian Holofernes' to attack Judah. With regard to the nature of the offender and the object of his offense, the above examples, in their three-fold division, clearly correspond to the three of the first series, Mary, David, and Trajan. Mary, more than mortal, is humble with respect to God; David, a mortal, is likewise humble with respect to God; Trajan too is a mortal and humbles himself before another mortal.

The thirteenth example, like the envoy of a sestina, recapitulates the previous verses, structurally with the repeated "v-o-m," in content because "superbum Ilion" offended both the gods and other men. Interesting enough, Troy illustrates the projection of individual pride onto the guilt of an entire people.

14 According to the Vulgate, Nimrod was a giant.

II.5. The lesson is over, the first 'P' is stricken from the pilgrim's forehead. As he rises with great effort to the ledge of the envious, the chant of the "Beati pauperes spiritu!" follows him. The structure of succeeding ledges will be less complex than that of the proud, although the reader will be rewarded for his careful attention to the correspondences among the series of examples and the purging souls singled out for special discussion. The more intricate interrelations between the elements of the ledge of the proud, including the trinal system which underpins it (three cantos, three-fold series of examples, three single souls), is a way of signaling the fundamental importance of humility in shrove ritual. Dante, since the entrance into *Inferno*, was apparently going downward, but since his conversion (*conversio*) in *Inferno* XXXIV, 76, he has been ascending, although his direction has never changed. Likewise, on the ledge of the proud, bending low to see and converse with the purgatorial sufferers, he learns that unless he bows down he can never rise.

Bibliography

I. Annotated Editions of the Divine Comedy

- G. Biagi, G. L. Passerini and E. Rostagno. Turin: UTET, 1924-1939.
Siro A. Chimenz. Turin: UTET, 1963.
John Ciardi. New York: New American Library, 1961.
Carlo Grabher. Florence: La Nuova Italia, 1937.
Henry Wadsworth Longfellow. London--New York: The Chesterfield Society, 1909.
G. L. Passerini. V. G. Biagi
Giorgio Petrocchi. Milan: Mondadori, 1967; Milan: BUR, 1978.
Luigi Pietrobono. Turin: Società editrice internazionale (SEI), 1950.
Manfredi Porena. Bologna: Zanichelli, 1955, 1970. Contains "L'ordinamento morale del Purgatorio".
E. Rostagno. V. G. Biagi.
Natalino Sapegno. Florence: La nuova Italia, 1956, 1970.

- G.A. Scartazzini and G. Vandelli. Milan: Hoepli, 1947.
 Luigi Scorrano. v. Aldo Vallone.
 John D. Sinclair. New York: Oxford University Press, 1939, 1970.
 Aldo Vallone and Luigi Scorrano. Naples: Ferraro, 1986.
 G. Vandelli. V. G. A. Scartazzini.

II. Lecturae Dantis

A. *Purgatorio* X

- Pompeo Giannantonio. *Purgatorio: Letture degli anni 1976-'79*, Casa di Dante in Roma, Rome: Bonacci, 1981, pp.199-229.
 Hermann Gmelin. *Letture dantesche*, Giovanni Getto, ed., Florence: Sanzoni, 1970, pp.619-628.
 Reto Roedel. "Canto X: I superbi e le loro pene", *Letture del "Purgatorio,"* V. Vittori, ed., Milan: Marzorati, 1956, pp.144-159.
 Francesco T. Roffarè. *Lectura Dantis Scaligera: Purgatorio*, Florence: Felice Le Monnier, 1968.
 Maria Simonelli. "Il canto X del Purgatorio", *Studi Danteschi*, XXXIII, 1955, pp.121-145.
 Tobia Toscano. "Lectura Dantis Neapolitana", *Critica Letteraria*, XII, III, 44, 1984.
 Steno Vazzana. *Nuove Letture Dantesche*, IV, Florence: Felice le Monnier, 1970, pp.57-79.

B. *Purgatorio* XI

- C. Altucci. *Il canto XI del Purgatorio*, Naples: Libreria Scientifica Editrice, 1953, pp.6-23.
 Italo Bertelli. *Lectura Dantis Scaligera: Purgatorio II*, pp. 345-400. Florence: Felice Le Monnier, 1967.
 G. Di Pino. "Il canto dantesco dei due Guidi", *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, 1973, pp.419-435.
 Giovanni Fallani, "Il canto della vanagloria", *L'Alighieri*, IX, 1 (1968), pp.3-15; rptd. in *Purgatorio: Letture degli anni 1976-'79*, Casa di Dante in Roma, Rome: Bonacci, 1981, pp.231-246.

- Vincenzo Pernicone. *Lecture dantesche*, Rome: Signorelli, 1953.
- V. Rossi. "L'undicesimo canto del Purgatorio", *Saggi e discorsi su Dante*, Florence, 1930.
- Aldo Vallone. *Nuove Lecture Dantesche*, IV, Florence: Felice le Monnier, 1970, pp.81-103.

C. *Purgatorio* XII

- M. Aurigemma. *Nuove Lecture dantesche*, IV, pp.105-127. Florence, 1970.
- L. Filomusi-Guelfi. "I tredici esempi di superbia punita e il 'bello stile' di Dante", *Atene e Roma*, XVIII, 1915, pp.97-107; rptd. in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Venice, 1952, pp.147-161.
- Francesco Flamini. *Lectura Dantis*, Florence: Sansoni, 1904. Rptd. in *Lecture dantesche*, Giovanni Getto (ed.), Florence: Sansoni, 1958, 1964, pp.899-912.
- F. Gabrieli. *Lecture e divagazioni dantesche*, Bari, 1965, pp.31-44.
- Giulio Marzot. *Lectura Dantis Scaligera: Purgatorio*, pp.405-433, Florence: Felice Le Monnier, 1967.
- Tobia Toscano. "Dante e le arti figurative (*Purgatorio* X-XII)", in *La tragedia degli ipocriti e altre lecture dantesche*, Napoli: Liguori, 1988.
- Ferruccio Ulivi. *Purgatorio: Lecture degli anni 1976-'79*, Casa di Dante in Roma, Rome: Bonacci, 1981, pp.247-261.
- Aldo Vallone, "Il canto XII del Purgatorio", *Convivium*, n.s., XXVIII, 1960, pp. 385-396. Rptd. in *Lectura Dantis Romana*, Turin: Società editrice internazionale (SEI), 1961, pp.5-18.

III. Other Texts Containing Discussion of the Ledge of the Proud

- Thomas Bergin. "Dante and Medieval Art Re-examined", *Dante Studies*, XCI, 1973, pp.153-158. Review article on G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo: Minerva Italica, 1971.
- Philip R. Berk. "Some Sibylline Verses in Purgatorio X and XII", *Dante Studies*, XC, 1972, pp.59-76.
- M. W. Bloomfield. *The Seven Deadly Sins*, Michigan: State College

- Press, 1952.
- Umberto Bosco. *Recupero e reinterpretazione dello Stilnovo nel Purgatorio*, Rome: Casa di Dante, 1976.
- Dante vicino*, Caltanissetta—Rome: Sciascia, 1966.
- Irma Brandeis. *The Ladder of Vision*, New York: Doubleday, 1961.
- Giovanni Busnelli. *L'ordinamento morale del Purgatorio dantesco*, Rome: Civiltà Cattolica, 1908.
- John S. Carroll. *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante's Purgatorio*, London: Hodder and Stoughton, 1906.
- Umberto Cosimo. *A Handbook to Dante Studies*, Oxford: Blackwell; New York: Barnes & Noble, 1950.
- Francesco De Sanctis. *Lezioni e saggi su Dante*, S. Romagnoli (ed.), Einaudi: Turin, 1955, 1967.
- Storia della Letteratura italiana*, Milan: Bietti, 1950.
- F. D'Ovidio. *Il Purgatorio e il suo preludio*, Milan, 1906.
- Nuovi studi danteschi, Il Purgatorio*, I, Naples, 1932, pp.248ff.
- Enciclopedia dantesca*, Rome: Treccani, 1976. Fiorenzo Forti (sub voce 'superbia,' vol. V.) cites the Ottimo, the Anonimo, Daniello and others, including Toynbee, Medin, Teza, D'Ovidio, Mazzoni, Savi-Lopez, Proto, Filomusi Guelfi and Parodi. See also articles on 'V-O-M' and the names of the three proud souls.
- Giovanni Fallani. *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo: Minerva Italica, 1971.
- Francis Fergusson. *Dante's Drama of the Mind: A Modern Reading of the 'Purgatorio'*, Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Fernando Figurelli. *Studi danteschi*, I.U.O.: Naples, 1983.
- Francesco Flora. "Tono del Purgatorio nell'unità della Commedia," *Studi letterari in onore di Emilio Santini*, U. Manfredi: Palermo, 1956.
- Fiorenzo Forti. V. *Enciclopedia dantesca*.
- Giovanni Getto. *Aspetti della poesia di Dante*, Florence: Sansoni, 1947.
- Valerio Mariani. "Dante e l'arte," Rome: Casa di Dante, 1956.
- "Il Canto X del Purgatorio," Rome: Casa di Dante,

1939.

- Guido Mazzoni. *Bollettino della Società dantesca italiana*, V, 1897-98, p. 166; review of Antonio Medin, "Due chiose dantesche", *Atti Accademici Scientifici e Letterari di Padova*, XIV, Padova, 1898.
- Antonio Medin. "Due chiose dantesche", *Atti Accademici Scientifici e Letterari di Padova*, XIV, Padova, 1898, pp.85-97.
- Edward Moore, "The Classification of the Sins in the Inferno and Purgatorio", *Studies in Dante*, II series, Oxford, 1899.
- Bruno Nardi. "Intorno al Nembrot dantesco e ad alcune opinioni di Richard Lemay", *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, VI (1965), I, pp. 47-73; then in Bruno Nardi, *Saggi e note di critica dantesca*, Milan-Naples: Riccardo Ricciardi, 1966, pp.363-376.
- Anne Paolucci. "Art and Nature in the Purgatorio", *Italica*, XLII, 1 (March 1965), pp.42-60.
- Ernesto Giacomo Parodi. *Atene e Roma*, XVIII, 1915, p.97ff.
- Giovanni Pascoli. *Minerva oscura*, Leghorn, 1898; rptd. in *Prose*, II, I, Milan, 1952.
- Sotto il velame*, Messina, 1900; rptd. in *Prose*, II, I, Milan, 1952.
- La mirabile visione*, Messina, 1902; rptd in *Prose*, II, I, Milan, 1952.
- Luigi Pietrobono. *Dal centro al cerchio. La struttura morale della Divina Commedia*, Turin, 1923.
- Enrico Proto. "Per due acrostici della Divina Commedia", *Giornale dantesco*, XII, 1904, pp.109-117.
- Paul Renucci. *Dante*, Paris: Hatier, 1958.
- Gabriele Rossetti. *Commento analitico al "Purgatorio" di Dante Alighieri*, Pompeo Giannantonio (ed.), Florence: Olschki, 1967.
- Paolo Savi-Lopez. *Bullettino della Società dantesca italiana*, X, 1902-03, p.328; review of A. Medin, "Due chiose dantesche," *Atti Accademici Scientifici e Letterari di Padova*, XIV, Padova, 1898.
- Denton J. Snider. *Dante's Purgatorio and Paradiso: A Commentary*, St.Louis: Sigma Publishing Co., 1893.

- Bernard Stambler. *Dante's Other World: The Purgatorio as Guide to the 'Divine Comedy,'* New York: New York University Press, 1957.
- Ernesto Trucchi. *Esposizione della Divina commedia di Dante Alighieri: Purgatorio*, Milan: L. Toffaloni, 1936; A. Mondadori & C., 1943.
- William Warren Vernon. *Readings of the Purgatorio of Dante, I*, London: Methuen and Co., 1907

IV. Other Texts (General)

- Andreas Capellanus. *De amore libri tres*, E. Trojel (ed.), Copenhagen, 1892; Munich, 1972.
- Ernst Robert Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. W. R. Trask, New York and Evanston: Princeton University Press, 1973.
- Enrico De Negri. "L'Inferno di Dante e la teologia penitenziale", ser. III, IV, 1; now in Enrico De Negri, *Tra filosofia e letteratura*, Naples: Morano, 1983.
- Tommaso Di Salvo. *Dante nella critica*, Florence: La nuova Italia, 1965.
- Bruno Nardi, "Il mito dell'Eden", *Saggi di filosofia dantesca*, Florence: La nuova Italia, 1930, 1967.
- Oxford Book of Medieval Verse (The)*. F. J. E. Raby (ed.), Oxford, 1974.
- F. J. E. Raby. V. *Oxford Book of Medieval Verse*.
- Hugh Shankland. "Dante 'Aliger,'" *The Modern Language Review* LXX, 4 (October 1975), pp.764-785.
- Charles Singleton. *Commedia: Elements of Structure*. "Dante Studies", I, Cambridge, Mass., 1954; traduz. ital. *Studi su Dante. I. Introduzione alla Divina Comedia*, Scalabrini: Napoli 1961
-----*Viaggio a Beatrice*, Milan: Il Mulino, 1958, 1968.
- K. Vossler. *La Divina Commedia studiata nella sua genesi ed interpretata*, tr. S. Jacini, Laterza: Bari, 1927.

GORDON M. POOLE

The Ledge of the Proud

– Abstract –

The author sees a structural pattern uniting Cantos X, XI, and XII of *Purgatory* in ways which seem not to have been noticed in critical literature. Seven constituent elements of the ledge of the proud are identified, each of which will be repeated on the six subsequent ledges with significant variations. *Purgatory* proper, introduced by Ante-Purgatory and closed by Earthly Paradise, is ordered like a *scala*, a musical metaphor rising through seven octaves. The three examples of humility, the three purgatorial souls singled out for closer examination, and the thirteen examples of pride punished, mirror each other in significant ways. These various structural niceties, often frowned upon as medieval quibbling, is defended by the author as part of the poetry of *Purgatory*, attention to which brings out meanings that are otherwise missed. They create in the reader expectations that guide him, as they do Dante the pilgrim, in his ascent through succeeding ledges.

JÁNOS KELEMEN

L'epistemologia dell'atto di fede e il problema della giustizia nella *Divina Commedia*¹

1. Note preliminari sulla logica dell'atto di fede

Una delle grandi questioni relative all'epistemologia dell'atto di fede concerne il rapporto tra gli atti linguistici che comportano una esigenza di sapere e tra quelli che esprimono un atto di fede. Essi rappresentano le gradazioni della stessa competenza oppure si riferiscono a due competenze radicalmente diverse?

Un utile strumento logico per investigare su tale questione consiste nell'osservare, in certi contesti rilevanti, il comportamento dei verbi che corrispondono a questi termini, cioè quelli che esprimono gli atti conoscitivi e quelli che realizzano gli atti di fede. Tali verbi sono, per esempio, *l'opinare*, *il credere* e *il sapere*. Anche le analisi straordinariamente sottili che Tommaso d'Aquino dedica all'atto di fede, presuppongono un esame di tale genere di verbi qui menzionati, oppure delle proposizioni formate per mezzo di essi, anche se la sua ricerca non tocca direttamente le caratteristiche logico-grammaticali delle espressioni in questione. In ogni caso vale la pena di ricordare come Tommaso descrive gli atti che riguardano il sospettare, il dubitare e l'opinare, contrapponendo ad essi "l'atto di credere" che "si distingue da tutti gli atti intellettivi che hanno per oggetto il vero e il falso".²

1 Questo studio è la versione rielaborata della conferenza presentata con il titolo "L'epistemologia dell'atto di fede in Dante" alla giornata di studio "L'epistemologia dell'atto di fede nel medioevo da sant'Anselmo a Giovanni Capreolo", Ateneo Pontificio *Regina Apostolorum*, Roma, 22 novembre 2012.

2 Altri invece presentano una cogitazione informe, senza un'approvazione ferma: o perché non inclinano verso nessuna delle due parti (in discussione), come avviene nei dubbiosi; o perché inclinano più verso una parte, ma poggiandosi su indizi malsicuri, come fanno i sospettosi: oppure perché decidono per una parte, ma col timore che sia vero il contrario, come avviene per chi sceglie un'opinione. Invece l'atto del credere ha un'adesione ferma a una data cosa, e in questo chi crede è nelle condizioni di chi conosce per scienza, o per intuizione: tuttavia la sua conoscenza non è compiuta

Prima di tornare a come tale problema viene posto dallo stesso Dante, vorrei dare un riassunto schematico del comportamento logico dei verbi *credere* e *sapere*.

Il primo fatto che riconosciamo intuitivamente è che il *credere* viene usato in modi differenti e che la differenza logica tra i diversi usi ha – come già aveva notato Tommaso – indizi grammaticali, osservabili nella differenza relativa alla reggenza dei verbi. Tommaso distingue tre diversi modi per i quali si pone la questione se sia lecito distinguere, nell'atto di fede, le formule “credere a Dio”, “credere Dio” e “credere in Dio”; cioè se si possa parlare, in base a tali formule, di tre diversi atti di fede.³

Facciamo qui anche noi, pur se in modo alquanto differente, una distinzione tra le tre versioni:

- (1a) *credere in* (believe in)
- (1b) *credere che* (believe that)
- (1c) *credere a*

Un altro fatto, dato intuitivamente, è che il *sapere* non ha modi d'uso diversi che siano paralleli con gli usi qui enumerati del *credere*. Non vi sono due o tre *saperi*. Questo solleva la questione relativa al tipo di rapporto che intercorre tra il *sapere* e le tre versioni del *credere*.

mediante una percezione evidente; e da questo lato chi crede è nelle condizioni di chi dubita, di chi sospetta e di chi sceglie un'opinione. E sotto questo aspetto è proprio del credente il cogitare approvando: ed è così che l'atto del credere si distingue da tutti gli atti intellettivi che hanno per oggetto il vero e il falso.

Quidam vero actus intellectus habent quidem cogitationem informem absque firma assensione, sive in neutram partem declinent, sicut accidit dubitanti; sive in unam partem magis declinent sed tenentur aliquo levi signo, sicut accidit suspicanti; sive uni parti adhaereant, tamen cum formidine alterius, quod accidit opinanti. Sed actus iste qui est credere habet firmam adhaesionem ad unam partem, in quo convenit credens cum sciente et intelligente, et tamen eius cognitio non est perfecta per manifestam visionem, in quo convenit cum dubitante, suspicante et opinante (*Summa theologica*, II, II, 4, 1).

3 “Se sia giusto distinguere nell'atto di fede il ‘credere a Dio’ dal ‘credere Dio’ e ‘credere in Dio’; *Summa theologica*”, II, II, 2, 4.

Ci si chiede, in altre parole, a che conclusioni porti il confronto tra il *sapere* e il *credere che*, il *credere in* e il *credere a*?

Dal problema del rapporto tra fede e sapere, o tra *credere* e *sapere*, è inseparabile quello della certezza. I verbi implicanti concettualmente fede o sapere hanno, appunto, la funzione di esprimere uno dei *gradi* o uno dei *tipi* della certezza. Quindi la ricerca va estesa all'esame delle formule seguenti:

- (2a) è certo che
- (2b) sono certo di
- (2c) egli è certo di

Per compiere la ricerca bisogna eseguire sistematicamente certi test come, per esempio, i seguenti (Le proposizioni marcate con “*” sono scorrette dal punto di vista logico):

- (3) credo che Dio esista, ma è possibile che non esista
- (4) penso (ho l'opinione) che Dio esista, ma è possibile che non esista
- (5)* credo che Dio esista, ma non è possibile che esista
- (6)* credo nell'esistenza di Dio (credo in Dio), ma è possibile che Dio non esista
- (7)* so che Dio esiste, ma è possibile che non esista
- (8)* so che Dio esiste, ma non è possibile che esista
- (9)* so che Dio esiste, ma non credo che esista
- (10)* è certo che Dio esiste, ma è possibile che Dio non esista
- (11)* è certo che Dio esiste, ma non credo che Dio esista
- (12)* sono certo dell'esistenza di Dio, ma non credo che Dio esista

Se percorressimo tutti i contesti possibili troveremmo che, a prescindere da qualche eccezione, il “so”, il “credo” e il “sono certo di” quasi sempre si comportano nello stesso modo. Ciò viene dimostrato dalle frasi esemplificative da (5) a (12), le quali sono logicamente scorrette. Considerando il significato primario del “sapere” e dell’*“essere certo”*, tutte le formule contengono una contraddizione logica, più o meno aperta, visto che il “so che p” è incompatibile, da una parte, con la negazione della possibilità di “p” e, dall'altra, con la proposizione che ritengo possibile la negazione di “p”. Oltre a questo, con la negazione della possibilità di “p” è ovviamente

incompatibile anche il “*credo che p*”.

Il comportamento del *sapere* negli esempi sopraindicati è determinato dal fatto che il “*so*” e il “*sono certo*” etc., esprimono un impegno epistemologico di massimo grado che non concede alcuna apertura alla possibilità contraria. Secondo la nostra intuizione la proposizione (3) è un’eccezione, in quanto, contrariamente alle altre, sembra essere logicamente corretta. Qui il comportamento del “*credo*” è differente da quello del “*so*” in (7), ed è contrario a quanto il “*so*” significa in (9). Ciò non può essere spiegato dal fatto che il *credere* e il *sapere* siano usati in diversi campi di competenza, poiché, negli esempi riportati, essi ricorrono nello stesso senso epistemologico. Entrambi sono verbi di *attitudine epistemologica*, e la differenza del loro comportamento logico è dovuta al fatto che essi esprimono diversi *gradi* dell’impegno epistemologico.

Se prendiamo in considerazione anche il verbo *opinare* (*pensare*), allora in conformità al grado crescente della certezza – o come dice Kant, secondo il grado del “ritenere vero”⁴ (das Fürwahrhalten) – otteniamo la serie *opinione, fede, scienza* (*Meinen, Glauben, Wissen*). La fede (*Glauben*), che in questa serie occupa la parte di mezzo, implica una certezza soggettivamente sufficiente e oggettivamente insufficiente il cui contenuto è racchiuso dal “*credere che*”.

Come si può notare in questa serie non si trova il “*credere in*”. Tale sorta del “*credere*” appare invece nel nostro esempio (6). L’intuizione ci suggerisce che la proposizione (6) sia contraddittoria perché l’ammettere la possibilità contraria – in contrasto per esempio con (3) – contraddice al fatto che il parlante crede nella verità dell’asserzione in questione. Riguardo al contenuto della credenza, il “*credere in*” esprime lo stesso grado massimo d’impegno e di certezza

4 Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, B 857. Qui mi riferisco alla traduzione di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo-Radice (Laterza, Bari 1981). Noto che i traduttori rendono il termine kantiano “Fürwahrhalten” con “credenza” (B 848, Vol. II, p.622), ciò che rende alquanto difficile individuare inequivocabilmente le distinzioni del Kant.

che viene espresso dal “so”. Questa è la fede nel senso religioso.

Non è un caso che il “*credere in*” sia anche la formula del *Credo apostolico* (“Credo in Deum Patrem omnipotentem [...]”) che Dante cita in una forma ridotta:

[...] Io credo in uno Dio
solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,
non moto [...]

(*Paradiso* XXIV, 130-133)

In base alle succitate considerazioni si può dire che è rispetto al *carattere* della certezza, e non al suo *grado*, che il “*credere in*” si distingue dalla formula del “*credere che*”, e da quella del “*so*”. Si sottolinei dunque che il “*credere in*” è pertinente a un campo di competenza del tutto differente.

Riassumendo la nostra analisi, dai fatti linguistico - logici si evince che il “*credere in*” è un atto di fiducia, ed è da chiedersi in che misura questo venga ad assumere anche una valenza epistemologica. Se si attribuisce ad esso una valenza conoscitiva, si ha a che fare con ciò che Kant chiama fede dottrinale.⁵ Probabilmente si dovrebbe analizzare in modo simile anche la versione “*credere a*”, la quale esprime fiducia nei riguardi della fonte del contenuto della fede, e in base a tale fiducia suggerisce una certezza morale.

Prima di andare avanti si noti che, d’ora in poi, parlerò di fede nel senso di “*credere in*” e “*credere a*”.

2. L'atto di fede in Dante nel senso di “credere in”

La logica della lingua è storicamente stabile. Da ciò naturalmente non consegue che i pensatori delle diverse epoche comprendano o interpretino i fatti logico-linguistici nello stesso modo. Che i teologi e i filosofi medievali contrapponessero radicalmente la fede alla scienza, o la fede alla ragione, non significa

⁵ “Ora dobbiamo confessare, che la dottrina dell’esistenza di Dio appartiene alla fede dottrinale”. Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, B 854. II. P. 625.

che essi inquadrassero tali facoltà in due diversi campi di competenza. Molti di loro esaminavano il rapporto della fede e della scienza entro la dimensione della cognizione, distinguendole a seconda che esse derivassero dalla rivelazione o dalla ragione naturale. Adottarono cioè, come criterio di distinzione, la diversità delle loro fonti.

Ciò lo si ritrova anche in Dante. Nei luoghi più importanti dei testi sulla fede – come nel canto XXIV del *Paradiso* – il poeta usa concetti caratteristicamente epistemologici per descrivere l'atto di fede. L'episodio in cui egli viene esaminato da San Pietro risulta di particolare interesse per il nostro discorso, può anzi costituire la base di ulteriori generalizzazioni, anche perché le espressioni tecniche in esso ricorrenti creano un'atmosfera dalle caratteristiche prettamente scolastiche. L'episodio merita dunque di essere letto attentamente. Si noti prima di tutto che alla questione relativa all'essenza di fede il poeta risponde con la definizione paolina:

fede è sustanza di cose sperate
e argomento de le non parventi;
e questa pare a me sua quiditate
(*Paradiso* XXIV, 64-66)

In questi versi sono cospicui i termini *sustanza*, *argomento* e *quiditate*. Dunque, la fede è il *fondamento* delle cose che speriamo di ottenere, ma è anche la *prova* dell'esistenza degli enti che, nel mondo terreno, sono a noi invisibili. Nello stesso tempo risulta chiaro, da questi versi, che è assai problematico definire la fede, da una parte come *sustanza* o *fondamento*, dall'altra come *argomento* o *prova*. Il collegamento di questi termini esige dunque una spiegazione o una interpretazione:

[...] Dirittamente senti,
se bene intendi perché la ripuose
tra le sustanze, e poi tra li argomenti
(*Paradiso* XXIV, 66-69)

Questo naturalmente è anche un problema di carattere logico-epistemologico, oltre che interpretativo, cosa che Dante, ragionando sulla falsariga di Tommaso, ci fa capire subito:

E io appresso: "Le profonde cose
che mi largiscon qui la lor parvenza,
a li occhi di là giù son sì ascose,
che l'esser loro v'è in sola credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene;
e però di sustanza prende intenza.
E da questa credenza ci conviene
silogizzar, sanz' avere altra vista:
però intenza d'argomento tene».
Allora udi': «Se quantunque s'acquista
giù per dottrina, fosse così 'nteso,
non li avria loco ingegno di sofista".

(*Paradiso* XXIV, 70-81)

Sembra che i termini "*sostanza*" e "*argomento*" debbano essere intesi nel senso che essi sono pertinenti a diversi piani di lettura. La fede va considerata con *prova* o *argomento* nei quadri di un ben determinato modello epistemologico. In tale modello alla differenza della vita terrestre e di quella dell'oltremondo corrisponde una differenza delle situazioni cognitive. Le cose, che sono nascoste ai nostri occhi terrestri, sono visibili e conoscibili nell'oltremondo, poiché lì si fa valere pienamente, e in modo illimitato, la tesi sensualista che l'esperienza sensitiva è la fonte di tutte le nostre conoscenze. È proprio questa fonte che, nella vita terrestre, deve essere sostituita dalla fede, come sembra dire anche Tommaso: "l'intelletto è indotto dagli argomenti ad accettare qualche verità. Ecco perché qui viene chiamata argomento la stessa ferma adesione dell'intelletto alle verità di fede inevidenti".⁶

Si trovano in Dante episodi che possono essere interpretati per

6 Per argumentum enim intellectus inducitur ad adhaerendum alicui vero; unde ipsa firma adhaesio intellectus ad veritatem fidei non apparentem vocatur hic argumentum. Summa theologia, II, II, 4, 1.

mezzo della ricostruzione di altri sensi del *credere*? La risposta è sì. In ciò che segue propongo di rilevare un luogo in cui si debba tener presente il senso (1c) del *credere*, cioè, la formula “*credere a*”.

3. “*Credere a*” e “*credere in*” nel discorso dell’Aquila

Uno dei luoghi più intensi della *Divina commedia*, in cui si tratta anche degli aspetti epistemologici dell’atto di fede, è l’episodio dell’Aquila (canti XVIII – XX). Nella scena si sovrappongono problemi gravissimi, come quelli che si riferiscono alla giustizia divina, al rapporto tra la ragione e la fede, e all’accettabilità della volontà divina che, razionalmente è incomprendibile e, moralmente, sembra essere addirittura ripugnante.

Raccogliamo qualche elemento della scena. Ricordo prima di tutto che Dante, a proposito della sorte oltremondana delle anime virtuose non battezzate e non credenti in Cristo, esprime un forte dubbio: “sapete qual è quello dubbio che m’è digiun cotanto vecchio” (*Paradiso*, XIX, 31-33).

Tale dubbio, come sappiamo, è provocato dalla dottrina che i non battezzati, anche quelli buoni e senza peccato, sono esclusi dalla salvezza. Dante mette in bocca all’Aquila l’affermazione secondo la quale al Paradiso “non salí mai chi non credette ‘n Cristo” (XIX 103-5), e nella Monarchia ribadisce che “nessuno, per quanto fornito in sommo grado delle virtù morali e di quelle intellettuali, tanto secondo l’abito quanto secondo l’atto, può salvarsi senza la fede, posto che non abbia mai avuto alcuna notizia di Cristo”. A questo aggiunge subito una frase che esprime sia il suo conturbamento, sia la superiorità della fede che aiuta a comprendere l’incomprendibile: “poiché la ragione umana da sè non può capire come ciò sia giusto; tuttavia lo può aiutata dalla fede”.⁷

Si tenga anche presente che, nella scena dell’Aquila, il problema che tocca i fondamenti dell’idea della giustizia viene formulato nel modo seguente:

⁷ *Monarchia*, II/vii.

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

(*Paradiso* XIX, 70-78)

Tutto sommato, il problema può essere ricapitolato in questa unica domanda: come può “parere ingiusta la nostra giustizia” (*Paradiso*, IV, 67-69) Come può essere che la giustizia divina sembri ingiusta? La risposta dell’Aquila, e in superficie di Dante, è che l’ingiustizia apparente della giustezza divina “è argomento di fede e non d’eretica nequizia”. Cioè, l’esclusione delle anime meritevoli e innocenti dal paradiso appare veramente ingiusta, e non può apparire che ingiusta; il che da qualcuno potrebbe essere considerato eresia. Quindi, per essere fedeli all’otodossia non vi è altra via d’uscita che accogliere per un atto di fede ciò che la ragione non accoglie giusto. La soluzione anche qui consiste nel confermare che la fede corregge la ragione e oltrepassa i suoi limiti.

Noto incidentalmente che il lettore attento può facilmente rendersi conto che il dubbio di Dante non si dilegua definitivamente. Per una rara eccezione, nell’episodio dell’Aquila non appare Beatrice la quale, contrariamente al suo ruolo, non pronunzia una sentenza finale: non convalida e non sigilla le dichiarazioni dell’Aquila. La mancanza di un suo intervento segnala che, per Dante, la questione della giustizia non è conclusa e forse non è concludibile.

Mettendo a parte questa difficile e scottante questione, rilevo un brano del canto XX dove Dante non ripete semplicemente la solita tesi della subordinazione della ragione alla fede, ma sembra formulare un problema nuovo: quello della relazione tra comprendere, accogliere, ritenere vero e credere qualcosa. I versi

citati qui sotto si riferiscono alla credibilità della salvezza di due pagani (Traiano e Rifeo):

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

(*Paradiso*, XX 88-93)

Qui, praticamente, l'Aquila muove un rimprovero a Dante. Lo accusa di credere ciò che non comprende, di credere, dunque, una cosa non per la buona ragione. Sembra che qui abbiamo a che fare con un atto di credere nel senso di "*credere a*". Dante crede *all'Aquila*, e non nella verità stessa del fatto riportato che egli non ha nemmeno percepita ("tu credi queste cose perch'io le dico"). L'atto di "*credere a*" presuppone un' autorità in cui confidiamo e questo, per lo meno secondo quanto il brano ci suggerisce, non è una buona ragione di credere. Chi non va oltre, o non riceve un ulteriore aiuto illuminante, è uno che ripete le cose pappagallescamente e si accontenta di un semplice sapere verbale; cioè, è uno "che la cosa per nome apprende ben", ma la cosa stessa non la conosce.

La conclusione sarebbe che oltre a riporre la fiducia in un'autorità, il soggetto credente, per avere una buona ragione di credere, ha bisogno di una valutazione autonoma, di un suo proprio giudizio. Tale conclusione forse è inerente al testo, ma non è pronunciata chiaramente. Quanto è certo è che il soggetto, compiendo uno sforzo di comprensione, e guidato da una forza superiore, deve percepire l'essenza della cosa e credere *nella* verità di essa ("la sua quiditate veder non pò se altri non la prome").

Questa specie del *credere*, come abbiamo visto, è la fonte della fede, che rappresenta un impegno qualitativamente differente dal *sapere*, e quantitativamente superiore all'opinione e alla credenza.

Siamo giunti così di nuovo alle distinzioni dalle quali siamo

partiti. Nello sfondo delle parole dell'Aquila si tratteggiano le diverse logiche del credere che abbiamo trattato prima. La prima – quella del “*credere che*” e “*credere a*” corrisponde all’*opinare*, ad avere, cioè, un’*opinione* che possiamo ricevere dalla esperienza nostra o, in base autoritaria, da altri. (È il caso di Dante che, semplicemente, crede all’Aquila). La seconda logica – quella del “*credere in*” – corrisponde ad assumere un impegno assoluto, una persuasione che esclude qualsiasi revisione delle opinioni accettate, e implica l’incorreggibilità del giudizio. (È quanto l’Aquila esige da Dante.) Il discorso dell’Aquila è degno di attenzione perché esprime la consapevolezza della diversità delle logiche nell’ambito del credere, una diversità che racchiude problemi epistemologici fondamentali.

JÁNOS KELEMEN

Comprensione, conoscenza e fede in Dante

– Riassunto –

Partendo da una classificazione schematica degli atti linguistici che esprimono diversi gradi e tipi di impegno epistemologico, vengono contraddistinti gli usi principali del verbo “credere”: “*credere che*”, “*credere qualcosa*”, “*credere in*”, “*credere a*”, contrapponendo ad essi il “sapere” che non ha gradazioni corrispondenti. Alle versioni esaminate del “credere” corrispondono grosso modo le attitudini epistemologiche come *opinione*, *credenza*, *fede*, “*scienza*” o sapere. In base a tale analisi viene esaminato come si rispecchiano questi fatti logico-linguistici in San Tommaso e Dante. Per chiarire le posizioni di Dante viene proposta un’analisi testuale dei luoghi più rilevanti dei canti XVIII-XIX e XXIV del *Paradiso*.

Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a *Fioréban****I. A *Fiore*: az egyetlen fennmaradt kézirat története**

1878-ban a Montpellier-i egyetem orvosi könyvtárában Alessandro D’Ancona egy különös kéziratot talált. A *Rózsaregény* egy XIV. századi másolata után bújt meg a kéziratban (jelzet: H 438) egy 232 szonettből álló ciklus, amelynek az első kiadó, Ferdinand Castets 1881-ben az *Il Fiore (A virág)* címet adta. A kézirat megtalálása óta, immár 130 éve folyamatos viták tárgya egyrészt e *Rózsaregény*-átiratnak nevezhető mű szerzője és keletkezésének ideje, melyet alapvetően a XIII. század utolsó két évtizede és a XIV. század első évei közé helyeznek. Az egyik *terminus a quo*: a *Rózsaregény* megjelenése (1280-1286 körül), a másik a Brabanti Siger erőszakos halálára (1283-84 körül) történő utalás (XCII. szonett, 9-11. sor). A *terminus ad quem*-et pedig legalábbis a *Commedia* és minden valószínűség szerint a *De vulgari eloquentia* keletkezése határozza meg (Contini 1984: CIX-CXIII). Patrick Boyde (1997: 17) és John C. Barnes (1997: 331) cikkében 1285-1290 közé szűkíti ezt az időtartamot; míg Mark Davie (1997: 324) még rövidebb periódus, az 1286-1287-es évek mellett érvel. A szöveg nyelve alapján a szerzőt egyértelműen „toszkánnak, kétségkívül firenzeinek” ismeri el a *Fiore* és a *Detto d’Amore* kritikai kiadásának elkészítője, Gianfranco Contini (1984: XCVII). E két *Rózsaregény*-átirat eredetileg egyazon kézirat részeit képezte, minden bizonnyal azonos szerző művei (az érvelést lásd: Parodi 1922), és ugyanakkor a másolónak a kézírása örökölte meg őket (Vanossi 1970: 393). A kódex olyan benyomást kelt, mint ami mindig is Franciaországban volt (Contini 2001: 257), de sorsa ismeretlen egészen a XVII. századig, amikor már a dijoni Bouhier

* A fejezet alapjául a 2009-es Rózsaregény konferencián elhangzott előadás szövege szolgált (2009. május 5: A „Rózsaregény”. *Kontextus, üzenet, recepció*, ELTE Középkorász Konferencia). Mivel a cikk a *Fiore* 2012-ben megjelent magyar fordítása előtt készült, ezért arra csak az azóta írt részletben (VII. Mítosz a *Fioréban*) tartalmaz utalásokat.

könyvtárban volt megtalálható, Contini szerint legalábbis Jean III Bouhier idejétől (1607-1671). Az 1804-ben Montpellier-be került kódexből a „matematikus, bibliofil és kleptomán Guglielmo Libri gróf (1803-1869), aki előszeretettel fosztogatott francia könyvtárakat” (Contini 1984: LII-LIII), 1849 körül tett szert a *Detto d'Amorét* tartalmazó négy lapra, és ezeket egy saját maga által összeállított kódexbe illesztette be, amely a firenzei Laurenziana Könyvtárban maradt fenn (De Robertis Boniforti 1997: 49-52).

A *Fiore* 232, ABBA ABBA CDC DCD képletű szonettjéből (a *Fiore* messze meghaladja a kor többi szonettciklusának terjedelmét) mindössze az első 33 felel meg a Guillaume de Lorris-i résznek, a többi a Jeun de Meun-i folytatásból merít; ám az e szerző által olyannyira kedvelt terjedelmes doktrinális *excursus*-okat teljesen elhagyja, ezzel is hangsúlyozva az egyébként erősen ovidiusi kötődésű szövegnek az *ars amandi*-jellegét. Konkrét átvételeket a *Rózsaregény* 1681. sorától a 21774. soráig tartalmaz, de – ahogy azt Barański megállapítja az *Una lettura del „Fiore”: prologo, scrittura, tradizione* című tanulmányában (1996: 296) – szerzőjének célja nem a kulturális újdonságok után sóvárgó firenzei polgári közönség megismertetése volt a legutóbbi Alpokon túli *bestsellerrel*, hanem tulajdon költői arculatának kialakítása. Az egyetlen ránk maradt példány és a kortársak hallgatása ellenére, Remo Fasani (2004) és Aniello Fratta (1984) kutatásai a Trecento irodalmának és a *Fiore* kapcsolatáról arra mutatnak, hogy a mű az elkészülése utáni első évtizedekben valamelyest elterjedt lehetett.

II. Az *attribúciós vita: érvek és ellenérvok*

A szerzőség kérdését illetően már a mű megtalálója és első kiadója is ellentétes véleményen volt: D’Ancona (1881: 1-31) Dante da Maianót gondolja szerzőnek, míg Ferdinand Castets (1881) a *Commedia* szerzőjének tulajdonítja a művet. A Dante keresztnevű lehetséges szerzőkből több is felbukkan az attribúciós vitában. Francesco Filippini *Un possibile autore del Fiore* című, 1922-es cikkében

a firenzei fehér guelf Durante degli Abati jelöli meg szerzőként, aki 1286 és 1289 között bolognai joghallgató volt, és kapcsolatban állt az Alighierikkel. Nicola Zingarelli felvetése szerint Durante da San Miniato is lehet a szerző, erről a személyről viszont semmit se tudni, azonkívül, hogy egy feltehetően XIV. századi ballada címzettje. Ezeknek a feltételezéseknek az új alapot, hogy Durante a *Fiore* főhősének neve. A név azonban mindössze kétszer bukkan föl a műben: először, amikor Amor hadait összehívja, hogy a főhős segítségére siethessen a Féltékenység őrizte vár megrohmozásakor: „Durante segítségére kell, hogy siessek / ... / mivel tökéletes szerelmesre leltem benne” (LXXXII, 9-11: „Ch'è pur convien ch'ì soccorra Durante /...ché troppo l'ho trovato fin'amante”). Másodszor egy önironikus kiszólás fedi föl a nevet a CCII. szonettben: „gyakran becsapják azt, aki naivan hisz, / így történt ez a jó ser Durantéval is” (13-14: „ma spesso falla ciò che 'l folle crede: / così avvenne al buon di ser Durante”). Bár vannak, akik a főhős nevét is megkérdőjelezzik: Remo Fasani 2008-as tanulmányában felveti, hogy a Durante nem a főhős neve, hanem csak egyfajta „eposzi jelző”: a hős szilárd jellemére, Amor iránti állhatatos hűségére utal. Mauro Cursiatti (1997: 206-207) pedig a név szexuális konnotációjára hívja fel a figyelmet, alátámasztva a kortárs Mino da Colle egy félreérthetetlenül obszcén költeményében található hasonló megnevezéssel. „A buona se' condotto, ser Chiavello, / se tu favelli a posta di Durazzo; / ma far lo ti conviene, che chiav' elio / porta d'ogn'oni, che di sé no' è durazzo” (Mino da Colle: *Non vuole aver che fare con un amico troppo poco saldo* 'Nem akarja, hogy bármi köze legyen egy túl kevésbé kemény barátához'; szöveg: Massera 1920; kiemelés tőlem).

A dantei szerzőséget védő szerzők, mint például Guido Mazzoni (1923), Luigi Valli (1928) Luigi Vanossi (1979) Gianfranco Contini (1984: LXXIII) mindannyian bizonyíték gyanánt említik, hogy a *Fiore* szerzője megemlékezik az Aquinói Tamással szembehelyezkedő párizsi averroista Brabanti Siger Itáliában

elszenvedett erőszakos haláláról. A XCII. szonett 9-11. sorában Falsembiante (Hamis Kép) így szól “Siger mester nem távozott elégedetten: / késszúrásokkal okoztam fájdalmas halálát / a pápai udvarban, Orvietóban” („Mastro Sighier non andò guari lieto: / a ghiado il fe’ morire a gran dolore / nella corte di Roma, ad Orbivieto”). Ez egyrészt fontos utalás a *Fiore* datálásának szempontjából: azt bizonyítja, hogy 1283/84 után keletkezett a szöveg. Másrészt pedig – nem magának az esetnek az említése, mely jelentős visszhangot keltett a kortársak között, hanem sokkal inkább az említés elismerő hangvétele miatt – sokan kapcsolatot tételeznek fel a *Színjátékkal*. Dante a *Paradicsom* X. énekében éppen Aquinói Tamás szájába adja Sigieri dicséretét – így békítve össze az égi fényben azokat, akik a világban ellenfelek, vitapartnerek voltak –: „sok irigyelt igazság kimondó”-jának nevezi őt, és hasonlóképpen a *Fioréhoz*, megemlíti a halálát (133-138. sor):

<p>Questi onde a me ritorna il tuo riguardo, è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri gravi a morir li parve venir tardo: essa è la luce eterna di Sigieri, che, leggendo nel Vico de li Strami, silogizzò invidiosi veri.</p>	<p>És akiről szemed rám visszatér, oly szellem, aki súlyos dolgokon töprengett s mohón várta a halált. Siger de Brabant örök fénye ez: a Szalma utcában, vaslogikával, irigyelt igazságokat tanított.</p> <p style="text-align: right;">(Nádasdy Ádám fordítása)</p>
---	---

Egy másik gyakran előkerülő érv a dantei szerzőség mellett a *Messer Brunetto, questa pulzelletta* kezdetű (*Rime*, XCIX) hiteles dantei szonett értelmezése, mely szerint a „puzelletta” (‘csitri kislány’) szó allegorikusan költeményként értve a *Fioréra* utalna. Ezt a szonettet mind Castets, mind D’Ancona a *Fiore* ajánlásának tekinti. Cecil Grayson a szonett hagyományosan elfogadott címzettje, Brunetto Brunelleschi helyett egy másikat javasol: Brunetto Latinit. (2005: 192).

<p>Messer Brunetto, questa pulzelletta con esso voi si ven la pasqua a fare: non intendete pasqua di mangiare, ch'ella non mangia, anzi vuol essere letta. La sua sentenza non richiede fretta, né luogo di romor né da giullare; anzi si vuol più volte lusingare prima che 'n intelletto altrui si metta. Se voi non la intendete in questa guisa, in vostra gente ha molti frati Alberti da intender ciò ch'è posto loro in mano. Con lor vi restringete senza risa; e se li altri de' dubbi non son certi, ricorrete a la fine a messer Giano.</p>	<p>Messer Brunetto, azt a csitri, semmi kislányt, ki hozzád versben érkezett el, cécós ünneppel, vastag ételekkel ne traktáld! Olvasd! Dehogy kér az enni! Nagy türelemmel kell biz' ahhoz lenni: ne riaszd zajjal, kobzos énekekkel, hanem fürkészd csak hosszan, élvezettel elmédbe másként sosem fog bemenni. S ha így sem felel meg annak, aki kérdi? Hát van körülötted elég tudós Albert: ülj bölcs tanácsot ővelük – s ahol más nem boldogul majd, dolgát bárha érti, nem marad mégsem el a diadal, mert Messer Giano lesz végül ott a tolmács. <i>(Rónay Mihály András fordítása)</i></p>
--	---

A szonettben szereplő „frati Alberti”-t a *Fiore* „frate Albertó”-jával feleltetik meg, aki a lxxxviii. (13. s.) és cxxx. (4. s.) szonettekben bukkan fel; „messer Gianó”-ban pedig Jean de Meun nevének olaszosított változatát látják.

Irene Maffia Scariati (1997: 273-4) a *Fiorét* Fiorenza hipogramájának tekinti, érvelését alátámasztja egyrészt, hogy Dante valóban használ anagrammákat (pl. Giudecca – „cadde giù” *Inf.* XXXIV.121); másrészt, hogy Firenzére tényleg utal virágmetaforával: a *Pd.* IX-ben „Fiorenza”, mint sátáni növény jelenik meg, ami „produce e spande il maledetto fiore”, ’termeli és terjeszti az átkozott virágot’.

Michelangelo Picone értelmezése szerint (1974: 155-156) a *Fioréra* mint „csitri kislány”-ra nemcsak a Messer Brunettóhoz írt szonettben található utalás, hanem a Földi Paradicsomban is. A *Purgatórium* XXX. énekében a túlvilági utazása során Dante végre találkozik Beatricével, ám a szeretett hölgy első reakciója a feddés: azzal vádolja, hogy „amikor második korszak”-ába ért és életet cserélt, [Dante] elvált tőle és „máshoz tért naponta” (124-126. sor; Babits Mihály fordítása). Ez a „más” (*altrui*) az *Új élet* szószerinti értelmezése szerint egy másik hölgy lehetett, a *Vendégség* allegorikus megközelítése szerint, Boëthius mintájára, a megszemélyesített Filozófia. A XXXI. énekben folytatódik a Dante és Beatrice dialógusa az ifjú hamis útra téréséről, és a hölgy utal ismét a „csitri lányká”-ra (*pargoletta*):

<p>Ben ti dovevi, per lo primo strale de le cose fallaci, levar suso di retro a me che non era più tale.</p>	<p>A csalóka földi dolgok első nyila után engem – aki nem voltam többé földi! – kellett volna követned, felemelkedve.</p>
<p>Non ti dovea gravar le penne in giuso, ad aspettar più colpo, o <i>pargoletta</i> o altra novità con sì breve uso.</p>	<p>Nem lett volna szabad, hogy tollaid lehúzzanak, hogy odalenn még több csapás érjen, egy másik <i>leányzó</i> vagy más hasonló múlékony érdekesség. (55-60. sor. Fordítás, kiemelés tőlem)</p>

Ez az értelmezés lehetővé teszi az olvasónak, hogy a könnyeivel bűnhődő Dante tévedésében ne egy szerelmi vagy szellemi, hanem egy irodalmi kitérőt lássunk: eszerint a *Fiore* megírásának emlékéért kell a Léthében, a felejtés folyójában megtisztulnia a túlvilági utazónak.

Contini híres „belső érvei” a dantei szerzőség mellett: 1) a szókincsbeli egyezések; 2) a rímhelyzetben álló megegyező szavak 3) asszociatív egyezések, valamint 4) a hangzásbeli egyezések a *Fiore* és a kanonikus dantei művek között (1984: LXXXIII-XCV). Patrick Boyde cikkének hét oldalas mellékletében és Luigi Vanossi monográfiájában dantei művek és a *Fiore* lexikai és szintaktikai egyezéseinek a jegyzékét találjuk. Azonban a szókincsbeli, nyelvi egyezések vizsgálatakor szem előtt kell tartani, hogy a „dantei jegyek” nem feltétlenül csak Dante nyelvének sajátosságai, hanem kultúrköri jellegűek, a költői koiné részét képezik. Egy-egy esetben azonban teljes a megfelelés a dantei rím��avak és a *Rózsaregény*ből hiányzó *Fiore*beliek között (Scariati: 274-5). Erre példa a VI. szonettben (12-14.s.): „«Or ti ste’ a mente / Ch’i’ son lo Schifo e sì son ortolano / D’esto giardin; i’ ti farò dolente»”; ami majd a CCX. szonettben megismétlődik: „Vergogna disse: «I’ vi farò dolenti»” (14.s.), és rímpárja a „*denti*” (10). Ugyanezt a rímpárt és igehasználát találjuk az *Inferno* XXXIV. énekében „*Sì che tre ne facea così dolenti*” (57), és a két sorral korábbi rím pedig a „*denti*” (55). A *Commedia* és a *Fiore* közötti legtöbb párhuzam és azonos szóhasználat a Mélypokol énekeiben figyelhető meg: Vanossi (1979: 326-7) a XXI-XXIII. énekkel való párhuzamokat, Scariati (1997) a XXVIII-kal található egyezések listáját adja.

A dantei szerzőség ellen szóló érvek közé tartozik, hogy a *Fiore* verselése és a stilisztikai sajátosságai nem jellemzőek a dantei művekre – ahogy azt Fasani *Metrica, lingua e stile del Fiore* című munkájában kifejti (2004) –, érdekes, hogy Pio Rajna (1921) éppen a metrikai aspektus alapján tulajdonítja Danténak. A nyelvezet egyértelműen nem dantei: következetes hangkettőzések jellemzik pl.:

tuffai (XIII, 6); *chetti* (XIV, 5); és rengeteg gallicizmust találni a műben”: *anfante, camminiera, covriceffo, crinello, ghillare, giadisse, ligire, micianza...* stb. Ernesto Parodi sokat idézett megállapítása szerint az egész mű “szemérmetlen gallicizmusok orgiája” (1922, XI); Luigi Vanossi körülbelül 350, a *Fioré*ban található gallicizmust számolt össze monográfiájában (1979, 236). Tény, hogy Danténak nem volt szoros kötődése a francia kultúrához, nem úgy, mint például Brunetto Latininek – aki azonban már 60 év körül járt a mű megírásakor –, bár Boccaccio és Villani utalnak Danténak egy (1302 utáni) franciaországi utazására. Zygmunt Barański tanulmányában (1997: 214-217) azt bizonyítja, hogy ezek a gallicizmusok nem egy szegényes szókincsű fordító egyszerű átvételei (mivel egyrészt máshol a műben találni ugyanazokra a szavakra olasz szinonimákat, másrészt nem minden esetben szerepel a *Rózsaregény* alapul szolgáló részében a *Fioré*ban található gallicizmus megfelelője); hanem sokkal inkább a kortárs két- és többnyelvű irodalom paródiájaként kell tekintenünk a *Fiore* ezen aspektusát.

Az erős ellenérvek közé tartozik (melyek közül legjelentősebb magának Danténak és kortársainak hallgatása), hogy a *Fiore* szerzője pont azokat az elemeket, motívumokat nem veszi át a *Rózsaregény*ből, amelyek a dantei művekben hangsúlyt kapnak, például: az álom-keretet (gondoljunk a *Vita Nuova*ra), az allegóriamagyarázatot (*Vendégség, Lettera a Cangrande della Scala*), filozófiai tárgyú gondolatmeneteket, vagy műveltségi elemeket. Peter Armour megfogalmazásában (1993): „a *Fiore* szerzője a legkevésbé sem tűnik értelmiségi és racionális embernek, szkeptikusnak mutatkozik a vallási és erkölcsi kérdésekben, műveltségről nem tesz tanúbizonyságot.” Leonardo Sebastio (1990) véleménye szerint a „mű kulturális horizontja nagyjából a prédikáció-kultúrában helyezhető el”; a „*Fioré*ban nincsen egy kellőképpen világos ideológiai vonal” valamint a „népnyelvi líra alkotja kulturális háttérének egyetlen számba vehető részét”. Ezeket a vélemények kérdőjelezik a dantei szerzőséget, de legalábbis azt a feltevést

ébresztik, hogy a *Fiore* vagy a rendkívül fiatal Dante alkotása lehet, vagy a komikus-realisztikusé, amelyek számunkra (a Forese Donatival folytatott *tenzonén*, a Pietra-asszonyhoz írt verseken és egyes *Pokol*-jeleneteken kívül) ismeretlenek maradtak.

A mű danteitől eltérő gondolati világára utalnak az V. szonett 11-14. sorában Ámor szavai: „Fa che m’adori, chéd i’ son tu’ deo; / Ed ogni credenza metti a parte / Né non creder né Luca né Matteo / Né Marco né Giovanni”. (Imádj engem, mert én vagyok a te istened; / tégy félre minden más hitet, / ne higgy se Lukácsnak, se Máténak, / se Márknak, se Jánosnak”). Ez nem szerepel a *Rózsaregényben*; és bár a korai dantei szerelemképnek nincs vallásos vonatkozása, Dante soha nem utal arra, hogy a szerelmi érzésnek ki kellene szorítania a hitet. Sőt, ennek ellentmond az egyébként részben rózsaregényi ihletésű Földi Paradicsom leírásában, ahol Beatrice megjelenését egy allegorikus alakokból álló körmenet előlegezi: köztük megjelennek a négy evangélistát jelképező állatok is. Remo Fasani az „*Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Immanuel Romano*” című tanulmányában (2008) részben erre a szöveghelyre építi az attribúciós teóriáját. Fasani szerint ez arra utal, hogy a szerző nem keresztény; véleményem szerint egyértelműen az, mivel nem általánosan tagadja az evangéliumok hiteleségét, hanem csak azt állítja, hogy a szerelmi állapot háttérbe szorítja a vallásos érdeklődést. Fasani Immanuel Romanóban véli fölfedezni a *Fiore* szerzőjét; de a szerző zsidóságát cáfolhatja például a XVI. szonett 7. sora: „E gli giurai a le sante guagnele” („És megesküdtem neki a szent evangéliumokra”), vagy az a tény, hogy egyáltalán nem reagál a Hamis Kép antiszemita gondolatmenetére.

III. Dante és a *Rózsaregény*

Tanulmányomban csak közvetetten szeretnék foglalkozni a *Fiore* attribúciós kérdéseivel. A szerteágazó vélemények bemutatása mellett azt vizsgálom, hogy milyen módon rokoníthatók a *Rózsaregény* allegorikus szöveggenerációs technikái és narratív

szerkezete a dantei életmű más elemeivel. Elsőként azt a kérdést kell tisztáznunk, hogy milyen bizonyítékokkal rendelkezünk arról, Dante olvasta-e a *Rózsaregényt* – eltekintve a *Fiorétól* és a *Detto d'Amorétól*.

Dante egyértelműen nem nevezi meg sem a *Rózsegényt* mint művet, sem szerzőit. A *De vulgari eloquentiában* egy kis irodalomtörténeti áttekintést nyújt a népnyelvi költészetéről – ez az a hely, ahol az olvasó utalást várna Lorris és Jean de Meun művére. Ám a francia irodalomról szólva a szerző kizárólag a prózára szorítkozik (I, X, 2). Jeffrey Richards (1981: 106-7) erre azt a magyarázatot nyújtja, hogy Dante csak *A népi ékesszólásról* elkészülte után (1304-6) ismerte meg a *Rózsaregényt*. A szakirodalom a direkt utalás hiánya ellenére nem kételkedik abban, hogy Dante ismerte, sőt jól ismerte a *Rózsaregényt* ennek oka elsősorban, hogy a *Rózsaregény* mint vulgáris nyelvű allegorikus költemény nyelvileg-műfajilag egyik fő előzménye a *Divina Commediának*, valamint a Földi Paradicsom megkérdőjelezhetetlenül mutatja hatását. Már a XV. századi *querelle de la Rose* során is foglalkoztak a *Rózsaregény* és a *Színjáték* kapcsolatának kérdésével (Badel: 141-142): Christine de Pizan-nak a két mű kedvezőtlen összehasonlítására reagálva Boccaccio francia fordítója, Laurent de Premierfait azt állította, Dante olyannyira jól ismerte Jean de Meun költeményét, hogy az arra ihlette őt, hogy „elevenen utánozza a Rózsa szép könyvének modelljét” a *Színjátékban*. Boccaccio és Villani Dante-életrajzukban a száműzetés időszakában (1302 után) említik Dante franciaországi utazását, de ez máshonnan nem nyer megerősítést. Sokak szerint Brunetto Latini lehetett az, aki franciaországi bujkálásából hazatérve megismertette a *Rózsaregényt* Dantéval (Mazzoni 1967: LX, 165). Luciano Rossi (2003: 9-32) a bolognai egyetem feljegyzéseit vizsgálva az 1265 és 1269 között Bolognában jogot tanult Johannes de Maudunóban Jean de Meun-t véli felismerni, ami a *Rózsaregény* és itáliai költők elsősorban Guido Guinizelli között közvetlen kapcsolatot jelentene.

Az új élet ugyanabba az ovidiusi gyökerű, traktátusirodalom

(főként Andreas Capellanus) által ideológiailag megalapozott udvari szerelmi költészeti hagyományba tartozik, mint a lorris-i *Rózsaregény*. Alapvetően ugyanazokkal a toposzokkal dolgozik: gondoljunk a folyóparti találkozásra Ámorral (és általában az Ámorral való dialógusok sorára), vagy a pajzshölgy alakjára. A *Rózsaregény* 2386-90 sorában Ámor kifejti, mennyire fontos, hogy a társaság előtt leleplezzük érzelmeink tárgyát, nehogy ezzel kínos helyzetbe hozzuk a hölgyet; de mivel a szerelem jeleit nehéz elleplezni, bölcs dolog nyilvánosan egy másik hölgyet megjelölni imádottként. Dante *Az új élet* 42 fejezetéből (a Barbi-féle felosztás szerint) igen jelentős részt – az V.-tól a XII. fejezetig (a VIII. kivételével) – szentel a két pajzshölgyének, akikkel a Beatrice iránti szerelmét leplezi. Az igazi szerelem leplezése másik hölgyekkel olyannyira sikeres, hogy Beatrice megharagszik Dantéra, és megvonja tőle a főhős legnagyobb örömét jelentő üdvözlését. A második pajzshölgyet maga Ámor nevezi meg Danténak (az első más városba költözésekor), de mikor látja hívének Beatrice elfordulása miatti kétségbeesését, megengedi, sőt parancsolja, hogy fedje föl hölgye előtt gyermekkorá óta változatlan szerelmét.

Mindkét műben nagy szerepet kap az álommotívum: az álom a *Rózsaregény* fikatív kerete; *Az új élet*ben pedig Ámor attribútuma szinte minden esetben. Mindkét mű szerelemképe antik mintákból táplálkozó, de ebben a formájában a középkori, allegorikus-szerelmi költészet tipikus figurájává vált, megszemélyesült ifjú istenalak. Az udvari költészet viszonylatában Lorris újításának azt tekintik, hogy kizárólag a szerelem által kiváltott érzelmi-lelki hatásokra koncentrált–ugyanazt valósítja meg Dante *Az új élet*ben, az önéletrajzi jelleg hozzáadásával és hangsúlyozásával, valamint a szerelem elméletének továbbgondolásával és a dicséret poétikájának megfogalmazásával.

A *Commediában* a Földi Paradicsom (*Purgatórium* XXVIII-XXXIII) – Lorris a Gyönyörök kertjét (*verger de Dedit*) maga is *parevis terrestre*-nek nevezi egyszer –, a Kristályég, és az Empyreum

lexikája és motívumai mutatják markánsan a *Rózsaregény* hatását. A motivikus hasonlóságok között említhetjük a *Paradicsom* XXX-XXXII. énekében bemutatott „candida rosát”, és a Földi Paradicsom leírásában felbukkanó Griffet: ami a *Rózsaregény*ben a Féltekenység allegorikus alakja, aki várat épít; míg a *Purgatórium* XXIX. énekében az egyház szimbólumát, a diadalmi szekeret húzó aranytestű Griff a kommentátorok szerint Krisztus jelképe, mégpedig kettős természete miatt: míg a griff félig sas, félig oroszlán, Krisztusban összekapcsolódik az emberi és az isteni természet. A *Paradicsom* XXX. énekének fényfolyója megfeleltethető a meun-i *biau parc* csodás folyójának; a dantei *Primum Mobile* Kristálygömbje, amelyen visszaverődik az Empyreum minden fénye, pedig a *Rózsaregény* 20636. sorától leírt, hármasan csiszolt gömbnek, amely napként funkcionál. A *Paradicsom* XXXIII. énekének élő forrása (12. sor), amely a Szeretet egéből fakad, és a reménységet fakasztó Mária metaforája, hasonlóságot (bár nem azonosságot) mutat Meun életforrásával (19901 skk.), amely bibliai és keresztény szimbólumokkal teli csodálatos kertben található. Tematikusan legerősebben a *Paradicsom* II, és IV-V. éneke kapcsolható a *Rózsaregény*hez: a II. énekben Beatrice cáfolja azt a magyarázatot, amelyet a *Roman* is ad Hold foltjairól (17000-17060. sor, a Hold anyagának sűrűségéről) beszélve. A IV. ének a mű allegorikus jellegére mutat rá: itt magyarázza el Beatrice Danténak, hogy a Paradicsom szerkezete számára csak jelképileg mutatkozik meg, nem valódi formájában – tulajdonképpen nem más, mint egy megértést elősegítő allegória. Lorris a mű elején (2057-76. sor) felhívja a figyelmet arra, hogy a műben rejtett értelmeket kell keresnie az olvasónak. Az V. énekben felmerül a Jean de Meun által is tárgyalt akaratszabadság (17576 skk.) és az égitestekből származó hajlamok timaioszi kérdése (17170 skk.), valamint megjelenik a kulcs-motívum.

A *Rózsaregény* 2000. sorában olvashatjuk, hogy Ámor egy aranykulccsal zárja be a főhős szívét. A *Színjátékban* az aranykulcs

kétszer bukkan fel: először a *Pokol* XIII. énekében, ahol Pier della Vignáról szólva Dante megjegyzi, hogy Vigna birtokolta II. Frigyes szívének mindkét kulcsát (vagyis befolyásolhatta jó és rosszakaratát); másodszer a *Paradicsom* V. énekében, ahol a sárga/arany és a fehér/ezüst kulcs a kommentárok szerint az egyházi döntés két mozgatójának jelképei: a tekintélyé és bölcsességé. A motivikus hasonlóságokon kívül találunk például egy purgatóriumi sort is („Allor si mosse contra il fiume, andando / su per la riva” XXIX, 7-8), amelynek egyértelműen az eredetije fedezhető fel a *Rózsaregényben*: „Lors m'en alai par mi la pree, Contreval l'éve esbaneiant, Tot le rivage costeiant” (Contini 2001: 271).

IV. Allegória

Friedrich Ohly *A szavak szellemi jelentése a középkorban* című tanulmányában megállapítja (1997: 165-6), hogy a *Rózsaregény* (és általában a késő-középkor allegorikusnak nevezett költészetének) megszemélyesítés jellegű allegóriájának semmi köze, sőt egymást kizáró viszonyban van azzal az elsősorban Szentírást értelmező allegorikus gondolkodással, amelyet Dante is alkalmazni fog, és melynek az a célja, hogy „kibontsák Isten nyelvének a teremtéskor lepecsételt értelmét” (Szentviktori Hugó Pl. 175, 20 D). Az Ohly által tett megkülönböztetés az allegória és a megszemélyesítő allegorizálás között valóban fontos és helytálló megállapítás, de ez utóbbit a *Rózsaregény* kizárólagos allegorikus módszerének tekinteni nem lehet. A *Rózsaregényben* alapvető különbségeket érezni Lorris és Meun allegorikus gondolkodása között, és Meun egyértelműen nem gondolja a *personificatiót* az allegorikus írásmód egyetlen lehetőségének. Krózus álmának szó szerinti és allegorikus értelmezését ütközteti a 6493-6634. sorban (az allegorikus magyarázat rejti az igazságot); a földi paradicsom csodálatos kertjében (20411-20700. sor) pedig jelentős részben ugyanazokkal a bibliai és keresztény szimbólumokkal találkozunk, amelyek a dantei paradicsomi leírásokban is felbukkannak.

Jean de Meun számára a Lorris által megkezdett allegorikus poéma csak mint keret hasznosítható; és allegorikus alakjaik ellentétes gondolati folyamat eredményei. Lorris alakjait moralizálás, általánosítás, egyszerűsítés jellemzi, főként prudentiusi mintát követve; de általában az irodalmi-filozófiai hagyományt montázszerűen felhasználó allegorikus alakjai a Bűn és Erény fogalmából levezetett megtestesülések. Míg Meun Értelme, Hamis Képe, Anyója egyéniesített gondolatmeneteket képviselnek, még akkor is, ha van egyfajta társadalmi kötöttségű, tipikus jellegük. A lorris-i allegória didaktikussága mellett mutat még egy jellegzetességet: „önmagát felfedő allegória”. A 2060. sortól fejti ki Guillaume, hogy művével nevelni akar és gyönyörködtetni, valamint, hogy a mű értelmezéséhez az allegóriák felfejtése szükséges, majd elárulja, hogy a rózsza nem más, mint a szeretett nő. Valójában zavarba ejtő ez a felhívás az allegorikus olvasatra, mivel nem marad felfejteni való a szövegben. Ami allegória, az nevében vagy leírásában „felfedi önmagát”, tehát interpretációs kihívást semmiképpen sem jelent. Ennek a lorris-i allegorikus írásmódnak a paródiájaként értelmezhető Meun részéről a Rózsza elérésének leírása (21185 skk.), ahol az allegorikus borítás (ami eleve toposz) alól félreérthetetlenül elő-előbukkan a *defloratio* lexikája. Armand Strubel monográfiájában (1984: 108-9) azonban nem a Rózsaregény szerzőinek ellentétes allegóriahasználatát hangsúlyozza, hanem a két mű egymást kiegészítő voltát ezen a téren is: véleménye szerint a lorris-i allegorézis és a meun-i irónia két arca ugyanakkor a kísérletnek: a „szerelmesek tükre” szándékozik lenni (Jean de Meun nevezte így meg a *Rose*-t: „Miroër aus Amoreus”), összegyűjtve a témáról az emberi tudás teljességét. Véleménye szerint a két költemény rendszert alkot, és egyetlen allegorikus művet hoz létre, ahol a lorris-i montázs alkotja a képet, és a meun-i beszédek rendelnek hozzá értelmet.

A rózsza-allegória értelmezésének változásaira figyelmet kell szentelnünk, hiszen ez az a jelkép, ami köré rendeződik mind a

Rózsaregény, mind a *Fiore*; és a *Színjátéknak* is nagy fontosságú elemévé válik. Alain de Lille *Omnis mundi creaturá-jában* a rózsa az emberi állapot szimbóluma: „Nostrum statum pingit rosa”. A *Rózsaregényben*, ahogy Lorris maga kijelenti, a szeretett nő jelképévé válik a rózsa. A hős célja e rózsa megszerzése, vagyis a szerelmi állapot elérése. Meun értelmezésében-paródiájában az utolsó előtti (21885.) sor „piros rózsája” már egyértelműen az elveszített szüzesség jelére utal. Míg az *Isteni Színjátékban* a „candida rosa”: az égi állapot legmagasabb rendű megnyilvánulása, mely magában foglalja a szeretetett nőt, de más szenteket, bibliai alakokat is. A *Rózsaregény* és a *Színjáték* rózsáinak kapcsolatáról többféle értelmezés is született legnevesebb dantisták tollából: Gianfranco Contini szerint a misztikus rózsa antiparódiája a *Roman* hús-vér rózsájának. Contini az egész *Színjátékot* a *Rózsaregény* antiparódiájának tekinti: „Ha a *Rose* keletkezett volna korábban, azt mondanánk, hogy az *Isteni Színjáték* paródiája, de mivel a *Rose* a korábbi, azt kell, hogy mondjuk, a *Commedia* a *Rose* antiparódiája” (2001: 271). Francesco D'Ovidio úgy véli, hogy a paradicsomi rózsa egy felmagasztosult allúzió a profánabb regénybeli rózsára. Míg Luigi Valli (1928: 443-447) a *Fiore* rózsája és a *Színjáték* „candida rosá”-ja között egyenlőséjelet tesz, és állítja, hogy a két műben egy és ugyanaz a szimbólum szerepel: a misztikus tudásé, amelynek a megszerzése a misztikus-szerelmes célja. A *Paradicsom* ragyogó / hófehér rózsáját sokszor nevezi a szerző „virág”-nak (*fiore*), és benne Máriát a rózsának, melyben testet öltött az ige” (“la rosa in che 'l verbo divino carne si fece”; XXIII, 73). Szent Bernát *Sermo de Beata Mariá-já* alapján a dantei fehér és a *Rózsaregény* piros rózsája között Mária alakja is lehet a kapcsolat, hiszen: „Mária rózsa volt, szüzességétől hófehér, szeretetétől égő piros” („Maria rosa fuit, candida per virginitatem, rubicunda per charitatem”).

A dantei allegorikus önértelmezésre példa a Donna Gentile alakja, aki *Az új életben* egyértelműen mint egy valóságos hölgy jelenik meg, aki Dantét vigasztalja a Beatrice halála miatti

fájdalmában; majd a *Vendégségben* a dantei magyarázat a Filozófia megszemélyesítőjeként írja le. A dantei „Donna Gentile” megformálása erősen emlékeztet a *Rózsaregény* Értelem hölgyére, aki kedvesként ajánlkozik föl (5800. sor).

Az allegória a *Fioréban* tulajdonképpen az allegorikus alakokra redukálódik. A Ragione, Amico és a Vecchia funkciója a *Fiore* szonettjeiben egyértelműbbé, egyszerűbbé válik, mint a *Rózsaregényben*; ez egyrészt annak tudható be, hogy a rövidítések során számos kitérés elveszik; másrészt a nagy prudentiusi csatára való készülődés – melyben minden allegorikus alak az ellentétpárjával csap össze –, a *Fiore* szerkezetében jóval előbbre kerül, és hangsúlyosabb szerepet kap. A *Rózsaregényben* az Értelem, a Hamis Kép és az Anyó mint egy-egy véleményt, világnézetet közvetítő „fals hang” jelenik meg; funkciójukat tekintve pedig deiktikus figurák: nem a véleményformálásuk az elsődleges fontosságú, hanem, hogy társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. A *Fioréban* ennek a három alaknak megváltozott, és egyszerűsödött funkciója: tipikusabbá, arctalanabbá válnak, és felerősödik alakjukban a hagyományos mesei szerep: vagyis a hős segítése vagy hátráltatása. E három alak közül jelentős átalakuláson (a rózsaregényi megformáláshoz képest) csak a „Ragion la bella” (a szép Értelem) alakja megy át, amelyet a szakirodalom nagyon is különbözőképpen ítél meg. Leonardo Sebastio, aki monográfiájában közel 120 oldalt szentelt ennek az allegorikus figurának (1990: 99-220), a *Fiore* Értelmét a klerikális erkölcs őrzőjének tekinti. Véleménye szerint Ragione a szerelemnek csak silány alternatíváját bírja nyújtani (habár a funkciója az lenne), hiszen a szerelem szeretetével szemben nem tud más érvet felhozni, mint a filozófia szeretetét – és teszi ezt a sztoikus filozófia beható ismerete nélkül, mely a meun-i Értelemnek még jellemzője, és érveinek támogatója volt. A Ragione (Értelem) és Amante (Szerelmes) dialógusát Sebastio (1994: 178-183) a komikus regiszterhez tartozónak ismeri el, mivel ez a jelenet a *Roman*-ban mint egy valódi *quaestio* jelenik meg, ahol a

mester magyaráz, a tanítvány pedig olyan kérdéseket tesz föl, amelyek elősegítik az érvelést. Ezzel szemben a *Fioréban* ugyanez a beszélgetés mint a korabeli filozófiai írások paródiája jelenik meg: a Szerelmes jóindulatú, ám kevésbé művelt szereplő, Értelem pedig érvelési és filozófiai hibákat követ el.

Patrick Boydé eltérő véleménye szerint a *Fiore* szerzője egyértelműen azonosul a Ragione alakjával; és értelemszerűen elkülönül az Amico, Falsembiante vagy a Vecchia alakjától, akiket ironikusan ábrázol (1997: 28). A Barański által megfigyelt narratív sajátosság ugyanebből az erkölcsi-ideológiai beállítódásból következik: a költő és főszereplő morális szembenállása a Szerelmes alakját negatív *exemplum*má formálja. Mind Boydé, mind Barański véleményét áthatja a dantei szerzőségbe vetett meggyőződés, és az az igyekezet, hogy a *Fiorét* a kanonikus dantei művek sorába illeszthessék a gondolati tartalom újraértelmezésével.

Falsembiante (Hamis Kép) centrális szerepét a *Fiorében* (a LXXXI. és a CXXVII. szonettek között több mint negyven kötődik ehhez a figurához) több kutató is vizsgálta, először Ferdinando Neri „*Fiore*”, *son. 88 e sgg.* (1940) című tanulmányában, a *Rózsaregénytől* eltérő gondolati tartalmakra és a történelmi-filozófiai utalásokra helyezve a hangsúlyt; majd John Took (1979: 506) hívta fel a figyelmet Hamis Kép antitézis-teremtő szerepére. A *Fiorének* Dantéval való kapcsolatba hozására az egyetlen korai bizonyíték pont a XCVII. szonett első hat sorának az idézése, amelyet egy 1375-ös, névtelen, ghibellin firenzei kommentárban találunk a *Pokol* XXIII. énekének 3. sorához (Quaglio: 120-121): „Ha valaki kosborbe öltöztetne / egy farkast, és a nyáj közé engedné, / gondoljátok, hogy mivel kosnak tűnik, / nem falná föl a juhokat? // Biztos, hogy nem kevésbé vágyná a vérüket inni, / de sokkal gyorsabban tudná őket megteveszteni.” A szonett Hamis Kép szónoklatának része, aki az álszent egyházi emberek megtestesítőjeként „Isten kegyelméből” az egész világot becsaphatja, miközben szentnek kijáró tisztelet övezi: „e, Dio merzé, i' son sì proveduto / ched i' vo tutto 'l mondo og[gi]

truffando, / e sì son santo e produomo tenuto” (12-4). Ezek a sorok nem az egyetlenek a *Fioréban*, amelyek Máté evangéliumi intésére utalnak: „Óvakodjatok a hamis prófétáktól! (Lásd pl.: XCVIII, 1-4.) Báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok” (Mt. 7.15). A hipokrita egyháziak ruhával leplezett hitványságára a bibliai báránybőrön kívül több utalást is találni (természetesen mindegyik állítás Hamis Kép szájából hangzik el). Csak két példát hozva: „hogyan elrejtsem a gonoszágom, / a jó Alberto barát ruháját viselem én: / ki ilyen ruhát visel, sose kell szégyentől félnie” (LXXXVIII, 12-14); „Mindegyik azt mondja, hogy vallásos / csak mert kívül nyers gyapjút visel / és belülről elrejt a puha, fehér bélést.” (XC, 9-11.)

Nem véletlen, hogy a XIV. századi, firenzei kommentátornak Hamis Kép egyik szonettje jutott eszébe a *Pokol XXIII.* énekének magyarázása közben, hiszen a Rondabugyrok hatodik bugyrában az álszentek bűnhődnek: az ellenbüntetés törvénye szerint kívül aranyozott, de belül nehéz ólom csuklyát viselve. A *Pokol XXIII.* énekének és a *Fiore* szoros kapcsolata, ha a dantei szerzőséget nem is bizonyítja – ahogy azt Ezio Raimondi (1967: 241-243) óta Michelangelo Picone (1974: 154-155) és Mark Davie (1997: 321-322) is állítja –, de nagyon is elképzelhetővé teszi, hogy Dante ismerte a *Fiorét*.

Falsembiante hosszú, a *Fiore* szívében elhelyezkedő beszédének utolsó kulminációs pontja a CXXIII. szonett, amely bár lényegében követi a *Rózsaregény* 11713. sortól kezdődő részét, markáns egyházellenessége miatt mégis felhívja magára a *Fiore* szerzőjét keresők figyelmét:

<p>«I' sì son de'valletti d' Antecristo, Di quel' ladron che dice la Scrittura, Che fanno molto santa portatura,</p>	<p>„Az Antikrisztus szolgálai közül vagyok egy, e gazfickókról azt mondja a Szentírás, hogyan viselkedésük habár roppant ájtatos,</p>
--	---

E ciaschedun di loro è ipocristo.	mégis mindegyik álszent közülük.
Agnol pietoso par quand’uon l’ à visto; Di fora s’i fa dolze portatura; Ma egli è dentro lupo per natura, Che divora la gente Gesocristo.	Jámbor báránkának tűnik, ha egyiküket figyeled, olyan édes külsőt ölt, de belül a farkas természete van, egy Jézus Krisztus, aki fölfalja a népet.
Così ab[b]iamo impreso mare e terra, E s’i faciàn per tutto ordinamento: Chi no- l’oserva, di[ci]àn c[h]’a fede erra.	Így keltünk útra tengeren és szárazföldön, és mindenhol kihirdetjük a szabályainkat: aki nem tartja be őket, arra ráfogjuk: a hit kérdésében téved.
Tanto faciàn co-nostro tradimento Che tutto ‘l mondo à preso con noi guerra; Ma tutti gli mettiamo a perdimento.	Álságos viselkedésünk miatt az egész világ hadban áll velük, de mi az egészet elveszejtjük.
	(Saját ford.)

V. Szerelengkép

A lorris-i *Rózsaregény*, ahogy magát nevezi „art d’Amors” (38. s.) egyszerre utalva az ovidiusi *Ars amandi*-ra, a középkori traktátusirodalom és az udvari költészet hagyományára. Ámor tanácsai a tiszta szívű szerelmesnek (2077 skk.) – akinek a szerelem nemesítő erejéből táplálkozó érzelmi nevelődését kísérheti figyelemmel az olvasó – az *ensenhamen* didaktikus hangvételét felidézve egyfajta udvari erkölcsi kódexszé teszik a művet. A lorris-i *Roman* befejezetlensége tudatos választás eredménye – állítja Matteo Ferretti (2009: 241) – mivel a fin’amor olyan érzés, amely a vágyból

fakadó folyamatos feszültségből táplálkozik, és amelyet a hódítás meggyengít. A mű befejezetlensége tehát a tökéletességének és formai-tartalmi egységének következménye: a befejezésnek – mely csak az egymásra találás lehetne, hiszen a *quête* (keresés) motívuma vezérfonál, és eltéríthetetlen „dinamikus vektor” – el kell maradnia, mert nem a beteljesülés a fin’amor célja.

Meun beszédei (Értelemtől Őrszellemig) ellentétes válaszokat jelentenek Lorris Ámor szájába adott beszédeire. A különböző allegorikus alakok teljesen eltérő világnézetük ellenére egyetlen dologban tökéletesen egyetértenek: férfi és nő között a viszonzott szerelmi kapcsolat boldogsága nem létezik. Értelem a szerelem viharait a szerencse hajszolásával és a világi hívságokkal a mértéktartó és méltóságteljes életre törekvő ember veszedelmének tekinti; és a tudomány nagyságát, az igazság szeretetét, a sztoikusok nyugalmát kínálja alternatívaként. A Barát a szerelmes ifjút biztatja a csábítás minden eszközének bevetésére: a valós célok elhallgatására, hamis eskükre, hízeltetésre, tettetett könnyekre (7247 skk.). Míg az Anyó a „női lélek különleges hajlandóságát”, Szívesen Látot látja el tanácsokkal, miként lehet a hű szerelmeseket kifosztani (12647 skk.). Számukra tehát a szerelem színlelésének célja a férfi oldaláról a gyönyör, míg a nő szemszögéből a pénz. Őrszellem, a Természet papja, hosszú nőellenes kirohanását (melyben a férfiak mint fürge gyíkok, a nők pedig veszedelmes mérgű kígyó képében jelennek meg, 16429 skk.) azzal a konklúzióval zárja, hogy a fajfenntartás magasabb rendű célja érdekében mégsem szabad annyira megvetni a női nemet, hogy az a fizikai kontaktus rovására menjen (16723-16758. sor). A mű-záró beteljesülést tehát ezek a meun-i érvek és ellenérvek támogatják és késleltetik; ám a végső csatát Szerelemisten (a férfivágy) egyedül nem képes győzelemre vinni, csak Venusnak, (a női vágy megszemélyesítőjének) segítségével.

Az V. szonett 11-14. sorában Ámor szavaival a *Fiore* szerzője egyértelművé teszi a szerelmi szenvedély és a keresztény erkölcs összeegyeztethetetlenségét, és a hagyományos dantei

szerelmképpel szemben foglal állást. Patrick Boyde is érzékeli ezt az ellentétességet a *Fiore* és az *Isteni Színjáték* ezen aspektusa között: Boyde ezt az udvari jelleg kérdésének tekintve önjavításnak, „helyesbítő eljárásnak” fogja fel (1997: 21-2), nyilvánvalóan azzal az alapvetéssel, hogy a *Fiore* megírása megelőzte a *Commediájét*. Boyde véleményét azonban nehéz elfogadni az elméleti alapvetésre koncentrálva: a dantei szerelemfelfogás *Az új élettől* kezdődően mutatja azokat a jellegzetességeket, amelyek az érzéki szerelemtől eltávolodva a keresztény teológia *caritas*-fogalmához közelítik. Míg *Az új élet* szerelmesét sohasem hagyja magára a „józan ész hú tanácsa” (Gorni kiadásában a *Ragione* kezdőbetűje naggyá válik, kapcsolódva a *Rózsaregény* allegorizáló hagyományához) és Beatrice a *Színjátékban* a Paradicsomba vezeti Dantét; addig a *Rózsaregény* Értelme Istenre és a keresztény erényre hivatkozva lesz a szerelem legfőbb ellenfele, a *Fioréban* pedig *Ragione* alakja Cavalcanti fájdalmas és pesszimista felfogását idézve föl a szerelmet gonosz és halált hozó erőnek tünteti föl. A XXXVII. szonettben így fenyegeti az Értelem a Szerelme: „Vagy elszakadsz tőle [Ámortól], vagy rád talál a halál.” (12. sor: „Or ti parti dallui, o tu se’ morto”). A Szerelmes válaszában így összegzi az Értelem szavait: „azt mondom, hogy ez az én uram gonosz, és nem a Szerelemnek istene ő, hanem a fájdalomnak” (XXXVIII. szonett, 2-4. sor: „questo mi’ signor è reo / E ch’è non fu d’amor unquaque deo, / Ma di dolor, secondo il tu’ parlare”).

A dantei szerelmképtől legtávolabbra eső *Fiore*beli szonett minden kétséget kizáróan a CCXXIV., amelynek deszakralizáló és merészen tiszteletlen leírása a szeretett hölgy szeméremtestét egy szentképhez hasonlítja, majd ereklyéknek nevezi:

<p>Troppo avea quel[li]’immagine ‘l [vi]saggio Tagliato di tranobile faz[z]one: Molto pensai d’andarvi a</p>	<p>„Eme képnek olyan nemes módon megrajzolt külseje volt: hogy sokat gondolkodtam, körmenetben</p>
--	--

<p>processione, E di fornirvi mie pelligrinag[g]io;</p> <p>E sì no-mi saria paruto oltrag[g]io Di starvi un dì davanti ginoc[c]hione, E poi di notte es[s]ervi su boccone, E di donarne ancor ben gran logag[g]io.</p> <p>Ched i' era certan, sed i' toccasse Le erlique che di sotto eran riposte, Che ogne mal ch'i' avesse mi sanasse;</p> <p>E fosse mal di capo, o ver di coste, Od altra malatia, che mi gravasse A tutte m'avria fatto donar soste.</p>	<p>menjek-e imádni, és zarándoklatot ajánljak-e neki.</p> <p>Nem tűnt volna túlzásnak egy egész nap térden állni előtte majd éjjel hason feküdni rajta, és magas fizetséget ajándékozni neki.</p> <p>Biztos voltam benne, ha megérinteném az ereklyéket, melyek odalenn helyezkednek el minden bajomat meggyógyítaná;</p> <p>Legyen akár fejfájás vagy mellkasi fájdalom, vagy bármi más betegség, mi gyötörne, mindegyiket csillapítani tudná. - (Saját ford.)</p>
--	---

De megfigyelhetjük, hogy a kanonizált dantei (főként *Az új életben*, és az *Isteni Színjátékban* megjelenő) szerelemkép úgy viszonyul ahhoz, amely a *Fioréban* tükröződik, ahogy Lorris-é Meun-éhez. S amennyiben elfogadjuk e rendkívül tudatos költő és gondolkodó szerzőségét, megállapíthatjuk, hogy a *Divina Commedia* bizonyos jegyei nem a *Fioréban* is felmerülő, ellentétes irányúaknak a korrekciói, hanem a két mű közötti gondolati szembenállás a *Rózsaregény* kettősségét képezi le. Ebben az esetben művészi mutatványnak tekinthetjük, az *imitatio* és *aemulatio*

egybefonódásának. Ehhez hasonló következtetésre jutott Michelangelo Picone (1974: 145-56) megállapítva, hogy *Az új élet* és a *Fiore* együtt szisztematikusan lefedi a *Rózsaregény* teljes szerelmi témáját.

VI. Narratív technikák a *Fioréban*

A narrációs technikák használata a *Fioréban* a dantei szerzőség ellen szól. A *Fioréban* a *Rózsaregény* narrációs alaphelyzete lényegében megmarad ugyan – tehát itt is a Szerelmes az egyes szám első személyű elbeszélő – de azzal, hogy minden szonett kap egy „személymegjelölést” (aki megszólal, vagy akit bemutat az adott szonett) – dialogikus jelleget ölt a mű. A szonettenkénti személymegjelölés az Órigenésztől (Rondeau 1985: 40-72) és Ágostontól (*Enarrationes in Psalmos*) induló, a patrisztikus és a középkori teológiai hagyományban az egyes zsoltároknak, zsoltárrészeknek való szerzőtulajdonítás (a megszólaló hangját, alakját azonosítva például Dáviddal, Krisztussal, Istennel) technikájával rokonítható. A *prosopopeia* jegyei figyelhetőek meg egyrészt a lorris-i résznek az eredeti leíró jellegének megváltoztatásában, másrészt pedig a meun-i több mint 3000 soros (4230-7240. sor) Értelem és Szerelmes párbeszédének átírásában. A *Fioréban* a XXXV-XLVI. szonettekben (ahol ugyanannyi szonettet tölt meg a két beszélő véleménye) kiegyensúlyozódik a dialógus eredeti aránytalansága (a *Rózsaregény* megfelelő részében az Értelem tízszer annyit szónokol, mint a Szerelmes, aki csak szerény és jellegtelen közbevetésekre, kérdésekre szorítkozik); és a Szerelmes alakja határozott, teljesebb személyiségről árulkodó vonásokat kap. A *Rózsaregényben* az Értelem hatása alá kerülő Szerelmes figurájából Ámor rendíthetetlen követőjévé válik a *Fiore* hőse.

Habár egyetérték Zygmunt Barański állításával, mely szerint a *Fiore* szerzőjének legnagyobb felfedezése a szonettben rejlő narrációs lehetőségek felismerése; mégis meg kell jegyezni, hogy a mű első felében erősen érezhető ennek a dialógusos szonettformának a

kényszerítő ereje: azzal, hogy a szerző „egy szonett – egy egység” elvben gondolkodik, a *Rózsaregény*hez képest is jelentősen leegyszerűsödik gondolatilag. A gondolati tartalom alárendelése a formának pedig ismét egy olyan jegy, ami nem jellemző a dantei művekre. A *Fiore* LXXXVIII. szonettjéig jellemző még a kiegyensúlyozott dialógusra törekvés is (elsősorban: az Amante – Amore, Amante – Amico, Amante – Ragione párbeszédekben) – ez szintén nincs jelen sem a *Rózsaregény*ben sem a *Commediában*. Ez az egyensúlyra törekvés Falsembiante figurájának és a Vecchia (Anyó) megjelenésével törik meg, és veszik el. A *Fiore* dialógusáról elmondható, hogy egyáltalán nem maieutikus, alig észlelhető a meggyőzésre törekvés, és semmiféle retorikai ismeret nem tükröződik benne. Ezzel szemben a *Rózsaregény* Értelme és Hamis Képe interpretációs problémát okoz az olvasónak azzal, hogy rendkívül markáns véleményt képviselnek, és nincs szembehelyezve a véleményáradatukkal semmilyen azonnali ellenérv, cáfolat; csak jóval később bukkannak fel a szövegben az ellenpontjaik. Míg Dante a *Színjáték*ban legnagyobb részben a hagyományos olvasókímélő megoldással él: Vergilius, Beatrice, valamint a megszólaló paradicsomi szentek mind hiteles forrásként tűnnek fel, Dante szemében az abszolút igazság képviselői. A dantei bölcs vezetők minden problémát, kételyt megoldanak, rendszerint a felmerülés pillanatában, és minden tévedést megcáfolnak.

A *Fiorében* a *Rózsaregény*hez képest meggyengül a deskriptív szál; elveszik az a narrációs változatosság (és merészség) ami Jean de Meunt jellemzi; és teljességgel hiányzik az az enciklopédikus igény, ami a dantei *Commediának* és *Vendégségnek* is jellemzője. De ugyanakkor a *Fiorében* nem marad meg sem a lorris-i stilisztikai-hangulati egységre való törekvés, sem a Szerelmes lelki rezdüléseire való koncentráció. A műveltségi elemek jelentős része elveszik, például az Értelme monológjából eltűnnek az antik szerzőkre való hivatkozások. A *Fiore* szerzője kevés kortárs és személyes utalást fűz a művébe (ismét egy olyan jegy, ami nem jellemző Dantéra). A szinte

egyetlen személyes utalás, hogy a szerelem kezdete nem május, hanem január: „Januárban történt, s nem májusban, / mikor Amor szolgájává váltam” (III, 1-2). De találunk itáliai városokra való utalásokat a műben, ez az egyik érv, ami alapján a szakirodalom firenzeinek ismeri el a szerzőt. Például a Féltekenységről jegyzi meg a XXII. szonettben a Szüzesség, hogy „sok követője akad Lombardiában és Toszkánában” (11. s.). Megmarad, sőt ki is bővül a Hamis Kép kirohanása a kolduló rendek ellen, csak két sort kiemelve a számosból: Folyton a szegénységet dicsérik / miközben hármashálával halásszák a gazdagságot” (XC, 1-2). Véleményem szerint Falsembiante centrális szerepe a *Fioréban* erős érv a dantei szerzőség cáfolatára, gondoljunk a *Paradicsom* XI-XII. énekére, a Szent Ferencnek (aki Dante kifejezésével Krisztus özvegyét, azaz a Szegénységet vette feleségül) és Szent Domonkosnak szentelt énekekre. Dante – bár elismeri, hogy kevesen maradtak meg Ferenc rendjéből igazi szegénységben – mégis a koldulórendekben látja az elvilágiasodott Egyház evangéliumi értékekhez való visszatérésének lehetőségét.

VII. Mítosz a *Fioréban*: Proteus; Iason és Medea

Kevés mitológiai utalással találkozunk a *Fioréban*, amelyek a *Rózsaregény*hez képest nem mindig jelentenek újdonságot. A tény, hogy *Rózsaregény* klasszikus utalásainak nagy részét nem veszi át az olasz fordító-átíró, arra enged következtetni, hogy a *Fiore* szerzője vagy nem kimondottan művelt ezen a téren, vagy pedig nem tekinti fontosnak a *Roman* ezen utalásait – ahol pedig Narcissustól Pygmalionig több mitológiai hős is figurális jelentéssel bír. Mégis, az átvett mitológiai alakok funkciót kapnak a *Fiore* egészében, nem csupán azáltal, hogy átmentésre kerülnek a *Rózsaregényből*, hanem az olasz műben nyert strukturális és jelképértékű szerepük miatt is.

VII.1. Falsembiante, az álszent egyházi ember mitológiai előképe a C. szonettben Proteus lett, az átváltozás istene. Hamis Kép

maga mutatja be magát, mint az antik istenség felülmúlóját a csalárdságban és színlelésben (a *Fioréból* magyarul ebben a részben Simon Gyula fordításában idézek):

<p>I' fo sì fintamente ogne mio fatto Che Protëus[s]o, che già si solea <i>Mutare</i> in tutto ciò ched e' volea, Non sep[p]e unquanche il quarto di baratto Come fo io, che non tenni ancor patto; E nonn-è ancor nessun che se n'adea, Tanto non stea commeco o mangi o bea, Che nella fine no·gli faccia un tratto. Ched í so mia faz[z]on sì ben cambiare Ched í non fui unquanche conosciuto In luogo, tanto vi potesse usare: Ché chi mi crede più aver veduto, Cogli atti miei gli so gli oc[c]hi fasciare Sì ch'e' m' à incontanente isconosciuto.</p>	<p>Én dolgaimat oly áltatva végzem, hogy a nagy Proteusz, ki lankadatlan volt tenni dolgait más-más alakban: közel se ért hozzám a színlelésben, sose tartom be, amit megbeszéltem, de senki soha nem fogott ki rajtam, annak se volt, kit etettem, itattam, sose teljesen ismerős kilétem. Vállalhattam megannyi képet, arcot, nem látott senki benne ismerőst, barátot, soha, sehol nem vallottam kudarcot; mert annak, aki azt képzelte, látott: azt tettem, ami a képhez sehogyse passzolt, s vettem ekképpen szemére fátyolt.</p>
---	--

Maga a részlet a *Rózsaregény*beli eredetijétől kevéssé tér el (11190 skk.):

<p>Mais tant est fort la decevance Que trop est grief l'apercevance; Car Protheüs, qui se souloit Muer en tout quanqu' il vouloit, Ne sot onc tant barat ne guile Con je faz, car onques en vile N'entraï ou fusse queneüz, Tant i fusse oïz ne veüz. Trop sai bien mes abiz changier, Prendre l'un e l'autre estrangier: Or sui chevaliers, or sui moines...</p>	<p>Hisz bennem oly csalárd az ész, hogy rajtakapni bíz nehéz, és Proteus, ki alakot váltott, ha úgy határozott, nem ismert annyi csalfa csejt, mint én, mert rossz hírem, ha kelt egy városban, hát kapuját lábam többé nem lépte át. Ruháimat váltogatom, hol így, hol úgy jön alkalom: hol szerzetes, hol meg lovag... <i>(Rajnavölgyi Géza fordítása)</i></p>
---	--

Hamis Kép átváltozásainak felsorolása ezután hosszasan folytatódik (*Rózsaregény* 11197-11232); a *Fioréban* pedig a CI. szonettben, mely felsorolás egyértelműen az ovidiusi *Metamorphoses* szöveghelyére épül (VIII. 731 skk. – Devecseri G. fordítását idézem):

<p>'sunt, o fortissime, quorum forma semel mota est et in hoc renovamine mansit; sunt, quibus in plures ius est transire figuras, ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. nam modo te iuvenem, modo te videre leonem, nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent, anguis eras, modo te faciebant cornua taurum;</p>	<p>Vannak, te vitéz, akik egyszer változtak mássá, hanem aztán már soha újjá; s van nem is egy, ki ahányszor akar, tud váltani orcát; mint, Proteus, te, a földölelő sima víz lakozója. Mert hiszen ifjú legény egyszer s vagy másszor oroszlán, most dühödött vadkan, máskor, mihez érni se mernek, kígyó vagy; de utána bikává válthat a szarvad;</p>
--	---

saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri, interdum, faciem liquidarum imitatus aquarum, flumen eras, interdum undis contrarius ignis.	gyakran sziklának, gyakran tudsz látszani fának, olykor csörgedező víznek mímelve alakját, vagy folyam, olykor meg víz ellensége tüzes láng.
--	---

A Proteus-utalás *Fiore*beli jelentőségét az adja, hogy a műben centrális Falsembiante-monológ közepén helyezkedik el, és, hogy a metamorfikus istent nemcsak emblémának választja, hanem felül is múlja. (A mitológiai elemek aemulatioja pedig a dantei költészetnek is egyik kiemelkedő jellegzetessége.) Sajátos, hogy a *Rose*-ban és a *Fiore*-ban egyaránt a csalárdság, hazugság konnotációja kapcsolódik Proteus alakjához. Valójában a mitológiában ennek éppen ellenkezője, az igazmondás jellemzi a tengeristent: „Jár ide gyakran egy agg, ki a tenger igazszavu véne, / ő az egyiptomi nemmúló Próteusz, ki a teljes / tengermélyt jól ismeri” (Homérosz: *Odüsszeia*, IV, 430 skk., Devecseri G. fordítása). Proteus, mint próféta nem tehet mást, hogy mint, hogy igazat mondjon, ám pont azért ölt föl ennyi alakot, és menekül a tenger mélyére, hogy ne kelljen eleget tennie ennek a hivatásának és kötelességének: „Utque leves Proteus modo se tenuabit in undas, / Nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper. / Hi iaculo pisces, illi capiuntur ab hamis: / Hos cava contento retia fune trahunt” (Ovidius *Ars Am.* I. 761 skk.).

A hagyományosan igazmondónak tartott Proteus alakjához vajon miért kapcsolják ezek a középkori szerzők a hazugság és csalárdság fogalmait? Véleményem szerint ez az új konnotáció a klasszikus irodalomnak azon metaforáinak köszönhető, amelyek Proteust az ügyeskedő előadók antonomáziájaként használják. Platón *Euthüphrón* dialógusában (15d) a vonakodó beszélőhöz szól így Szókratész: „... ahogy csak tudod, szedd össze minden figyelmed, és áruld el végre az igazságot. ... miként Próteusz, addig nem menekülhetsz, míg meg nem mondod”. Az *Euthüdémosz*ban

(288 b-c; idézi: *Ión* 2005: 31, jegyzet) Proteus a szofisták jellemzéséül van említve, akik ügyesen kicsúsznak az őket már-már sarokba szorító keze közül. A *Ión*ban (541e) Ión, a rhapszódosz a Proteus nevet a témaváltogatása miatt kapja Szókratész-től:

„Eszed ágában sincs előadni, sőt még azt sem vagy hajlandó megmondani – pedig mióta rimámkodom –, hogy tulajdonképpen mi is az, amiben oly kiváló vagy, hanem hipp-hopp, mint Próteusz, mindenfélévé átváltozol, jobbra fordulsz, balra fordulsz, míg végül a kezemből kicsúszva hadvezérként jelensz meg, csak, hogy ne kelljen bemutatnod, milyen kiváló vagy te a Homérosz-tudományban”.

Természetesen ezek a platóni dialógusok a latin középkor számára nem voltak ismertek. Viszont példát és előzményt jelentenek Proteus alakjával kapcsolatban arra a metaforikus használatra, ami alapján a *Roman* szerzője ehhez a tengeristenhez köti a hazugság, átverés fogalmait.

VII.2.1. *Iason és Medea a Fiorében*

Ugyancsak a csalárdság jellemzi, és a tengerhez kötődik a *Fiore* legfontosabb mitológiai alakja, Iason is, akire három utalás is történik a műben. A VIII. szonettben a iasoni epikus útra még csak egy futó említést találunk (1-7):

<p>Se mastro Argus[so] che fece la nave, / In che Giason andò per lo tostone, E fece a conto, regole e ragione, E le dice figure, com'on save, Vivesse, gli sareb[b]e forte e grave Multiplicar ben ogni mia quistione; C[h]' Amor mi move sanza mesprigione;”.</p>	<p>“Ha Argusso, ki Jázonnak a bárkát tervezte, hogy a gyapjúért mehessen, s az kinek észmúve a tizes rend, melynek mind ismerik ma már a szabályát, ha élne, sem hinné, ő sem, hogy átlát, azon, miben vagyok, hosszan, keresztben, hol Ámor mozgat engemet veszetten.</p>
--	---

Ennek a néhány sornak a sajátossága, hogy a *Fiore* szerzője a mű elejére helyez egy olyan utalást, ami a *Rózsaregényben* sokkal később található, és azt félre is értelmezi. A „mastro Argus[so]” előzménye egyértelműen a *Roman*beli „maistre Algus” (máshol Argus variánssal, 12790.s.), ami viszont a IX. századi arab matematikusra utal, Al-Khuwarazmi-re. A százszemű Argosra is találunk utalást a *Rózsaregényben* (14383. skk), de az Argonauták hajóépítőjére nem, tehát ez eltérés, újítás a *Roman*hoz képest.

A CLXI. szonettben Didó után Medea sorsa (vv. 6-14) intő példa a férfiak hálátlanságára, és arra, hogy ez mit okozhat kivételes esetben: szenvedélyből fakadó őrületet. Ez a teljes költemény leghosszabb mitológiai exempluma, és egyértelműen Iason negatív, csábító oldalára helyezi a hangsúlyt.

<p>Or che fece Gesono de Medea, Che, per gl'incantamenti che sapea, El[1]a 'l sep[p]je di morte guarentire, E po' sì la lasciò, quel disleale? Und' è c[he] ' figl[i]uoli, ched ella avea Di lui, gli mise a morte, e fece male; Ma era tanto il ben ch'ella volea, Ch'ella lasciò tutta pietà carnale Per crucciare que' che tanto le piaceva.</p>	<p>Medea mágusnő Jázonra bízta magát, s annak jó volt, hogy gazdagítsa s a haláltól óvja: mit kapott? Mi várta? Elhagyta őt a becstelen, az álnok. Fiait, ő, sajátjait, de tőle, megölte, ami nagy bűn, borzadály volt: kiölte a vak szenvedély belőle az anyai szánalmat: egyre vágyott, a bosszúra, s a fiait megölte.</p>
--	--

A Vecchia szájából elhangzó szonett a *Rózsaregény* 13229-64. sorára épül, amelyet ott is Didó történetét elbeszélő sorok előztek meg. A *Roman*beli részlet felidézi – az ovidiusi *Metamorphoses* VII. könyve alapján (1-403) –, Medea hogyan mentette meg Iasont, akinek a

iolcosi trón elnyeréséért az aranygyapjút kellett Colchison megszereznie. A colchisi királylány varázshatalmának segítségével (melyért cserébe Iason házasságot ígért) Iason befogta a bronzlábú és vasszarvú, tüzet fújó bikákat, és felszántotta vele Árész mezejét, sárkányfogakat vetett el és aratott le. Majd elaltatta a tarajos, háromnyelvű szörnyet, aki az aranygyapjas fát őrizte. Medea végül Iason időközben megöregedett apját is megfiatalította varázslatával, (és megölte a trónt átadni vonakodó Peliast). Mikor Iason elhagyta Medeát, az anyában a szerelem örületté változott, és megölte közös gyermekeiket.

A CXC. szonettben ismét a Vecchia figyelmezteti Fiorét, és egyúttal minden hölgyet, hogy varázslattal a szerelem nem elnyerhető, ahogy az még Medeának, a kiváló mágusnőnek sem sikerült (1-8. sor):

<p>Ancor non dé aver femina credenza Che nessun uon malia farle potesse, Néd ella ancor altrui, s'ella volesse C[h]'altri l'amasse contra sua voglienza. Medea, in cui fu tanta sapienza, Non potte far che Giasono tenesse Per arte nulla ch'ella gli facesse, Si che 'nver' lei tornasse la sua 'ntenza.</p>	<p>- Ne engedjen nő oly hiedelemnek, hogy bűvölő erővel bárki hat rá, se hogy ő bárkitől, ki nem akarná, elnyerhetné varázssal a szerelmet. Medeának, ki papnő volt, a felkent, Jázont varázslata nem tette rabbá: mert semmivé vált, oly hatástalanná, hogy benne még csak vonzalmat se keltett.</p>
--	---

A szonett *Roman*beli megfelelője – melyet a Fiore-kiadók a szonett forrásának tekintenek - rövidke két sor: „Még Médeánál sem maradt / Jászón, pedig bűvölte őt” (14510-11; eredetiben: 14395-6). A

*Fioré*ben hangsúlyosan oppozíciót alkot a hozzáértő varázslónő és a varázslat hatástalansága a szerelemben: ez az ellentétező szerkesztés a *Rózsaregény*ben nincs jelen, csak egyszerűsített formában. Ez alátámasztja a feltevést, hogy a szonett igazi forrása a *Heroides* XII. levelének néhány sora (165-174.s), ahol Medea antitézisek sorával mutatja be, hogy mágikus hatalmával mire volt képes, és most mennyire tehetetlen férje szerelmének visszaszerzésében:

<p>serpentes igitur potui taurosque furentes, unum non potui perdomuisse virum. quaeque feros pepuli doctis medicatis ignes, non valeo flammas effugere ipsa meas. ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt. non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae et tener a misero pectore somnia abit. quae me non possum, potui sopire draconem. utilior cuiusquam quam mihi cura mea est.</p>	<p>Durva bikát, sárkányt képes voltam leigázni, egyen nem tudok győzni csupán, uramon. S bárha szilaj tüzet is lebirok titkos tudománnyal, nem tudok elfutni belső lángom elől. Már nem elég a varázsdal, a bűvös fű, a varázslat, s nem pártol Hecate, s isteni titkai sem. Nappalom is szomorú, s keserű virrasztva az éjjel, és a szelíd álom bús kebelem kerüli. Nem tudom elnyugtatni magam, mint tudtam a sárkányt, nékem nem használ már a varázstudomány. <i>(Muraközy Gyula fordítása)</i></p>
--	---

VII.2.2. *Iason a Commediában*

Ahogy a *Fioré*ben, úgy a dantei *Infernó*ban is Iason negatív, csábító oldala mutatkozik meg. Az argonauta a Pokol körének első

bugyrában csábítóként bűnhődik (*Inf.* XVIII, 83-99):

<p>"Guarda quel grande che vene, e per dolor non par lagrime spanda: quanto aspetto reale ancor ritene! Quelli è Iason, che per cuore e per senno li Colchi del monton privati féne. Ello passò per l'isola di Lenno poi che l'ardite femmine spietate tutti li maschi loro a morte dienno. Ivi con segni e con parole ornate Isifile ingannò, la giovinetta che prima avea tutte l'altre ingannate. Lasciolla quivi, gravida, soletta; tal colpa a tal martiro lui condanna; e anche di Medea si fa vendetta. Con lui sen va chi da tal parte inganna; e questo basti de la prima valle sapere e di color che 'n sé assanna".</p>	<p>„Nézd csak! Nagy ember jön ott: egy könnycseppet sem ejt a fájdalomtól; tartása most is nemes és királyi! Ez Jázon, aki bátor szívvel-ésszel az aranygyapjút Colchisból kihozta. Útközben megállt Lemnos szigetén, ahol a kegyetlen nők vakmerően lemészároltak minden férfiembert. Ott szerelmes jelekkel, szép szavakkal rászedte Hypsipylét, a leánykát, aki nemrég társnőit szedte rá; aztán magára hagyta terhesen. E bűn ítélte itt e szenvedésre, de Médeáért is sújtja a bosszú. Jázzonnal járnak az ilyen családak; elég ezt tudni az első rovatról meg azokról, akiket fogva tart.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Nádasdy Ádám fordítása</i>)</p>
--	---

Iason alakjáról a Dante számára ismert klasszikus irodalmi források elsősorban Statius – a *Thebais* V. könyve (403-485.s.) Hypsipylé történetét meséli el –; valamint Ovidius művei voltak. Ovidius a *Metamorphoses*ben a VII. könyv első felét Medea alakjának szenteli; a *Heroides*ben pedig mindkét Iason által elhagyott nőt megszólaltatja:

Hypsipylé, a lemnoszi királynő a VI. levelet írja Iasonnak; Medea pedig a XII.-et. Kettejük elhagyása az oka a dantei Iason Pokolbeli büntetésének.

Míg a *Fiore*ben nem kap egyértelmű említést Hypsipylé sorsa, addig a *Pokolban* két dantei tercina is foglalkozik Iasonnal közös történetével. Hypsipylé hazájában, Lemnos szigetén Aphrodité templomát nem gondozták kellő buzgalommal, ezért az istennő bűzös lehelettel sújtotta az asszonyokat. A férfiak ezért elfordultak tőlük, és inkább trák rabszolgalányokkal múltatták az időt. A nők bosszúból kegyetlenül lemészárolták a szigeten élő valamennyi férfit (*Pk. XVIII, 88-90.* sorban említi Dante); a királynőt, Hypsipylét kivéve, aki – a többi asszonyt átverve – elrejtette apját.

A Colchis felé hajózó Iason megállt a szigeten, és „szerelmes jelekkel, szép szavakkal” („con segni e con parole ornate” 91.s.) elcsábítja a királynőt, és hamisan szerelmet ígérve, rászedte („*ingannò*”), ahogy korábban Hypsipylé sedte rá társnőit („*che prima avea tutte l'altre ingannate*”). Az „ingannare” figura etymologicája visszaköszön a *Fiore* két szonettjében is, erősítve ezzel a dantei mű és a *Fiore* közötti kapcsolatot. Mindkétszer a Vecchia szájából hangzik a megcsalást és megcsalást szembe és párhuzamba állító szójáték:

<p>CXLIX, 1-4. Molti buon'uomini i' ò già 'ngannati, Quand'i gli tenni ne' mie' lacci presi: Ma prima fu' 'ngannata tanti mesi Che' più de' mie' sollaz[z]i eran passati</p>	<p>Csaltam, megcsaltam a jó férfinépet, ahányat, ahányszor hálomba fogtam: de én előtte még többször csalódtam, s örömem ugyanannyi semmivé lett.</p>
---	---

De a CLXXIX. szonettben (7-9.) a Vecchia csak felidézője, közvetítője a férfiak gondolkodásának:

<p>...La giomenta che tu ti sai, mi credette <i>ingannare</i>; ingannar mi credette, i' l'ho 'ngannata!"</p>	<p>Én jól megadtam a babának, azt hitte, hogy csapdába lépek, azt hitte, megcsal: s félre én vezettem.</p>
--	--

Hypsipylé csalása – amellyel apja életét menti meg – azonban szemben áll a szerelmi trükköket tanító Aggnó és az általa bemutatott furfangos férfiak csalásaival. Az ő gyermeki szeretetből történő átverése ellenpontja Iason csalásának, aki érdekből szerelmet hazudik.

Amíg a *Fiore* és az *Inferno* a csaló Iasont bünteti, és Medea sorsára figyelmezteti a nőt, addig a *Paradicsom* egészen más megvilágításba helyezi alakját. A *Paradísót* keretezi két, az Argonautákra való utalás, melyek kizárólag Iason pozitív oldalát mutatják meg: a sikeres próbák végrehajtóját, ahol még csak szó sem esik Medea segítségéről és tragédiájáról. Ez a magánélettől való lecsupaszítottság és a hősnek a saját erejéből végigvitt utazása és megoldásai a középkori Ovidius-kommentárok egyikét, Giovanni del Virgilio megfogalmazását idézi, aki szintén kizárólag Iason éles eszének tulajdonítja a próbák megoldását:

„A második átváltozás az aranygyapjúé, amikor is Ovidius egy bizonyos fikción keresztül a történelem igazságát fejezi ki ilyen módon... Phrixus sértetlenül kikötve Colchis szigetén Marsnak egy kost ajánlott fel, értsd az aranyat, amiye volt, és ezt Aeetes királyságában egy toronyban helyezte el. Ennek az őrzője egy mindig éber sárkány volt, értsd gondos őr, vagy kígyó. És volt ott két vad bika, vagyis annak az őrnek a két kísérője, akiknek szája tüzet okádott, értsd akiket azért tartottak, hogy tanácsot adjanak a fő őrnek. A fogak alatt a zsoldosokat értjük, akiket tartottak. Ám megjelent Jászón fegyveres csapattal, hogy elrabolja azt. Befogta tehát azokat a bikákat, vagyis pénzzel megvesztegette azokat a

kísérőket. Aztán elszórta (elvetette) a fogakat, értsd pénzzel rászedte a zsoldosokat. Hanem ők rárontottak, mert nem kaptak annyit, mint amennyit akartak. Ez követ dobott közéjük, vagyis egy halom aranyat, ennek szétosztása közben pedig megölték egymást. Ezután elaltatta, vagyis áspisméreggel megmérgezte a fő őrt. És ezt Medea segítségével tette. Ezután elrabolta azt, ami a toronyban volt, és Medeával együtt elment.” (VII, 2.)

Ahogy Iason Pokolbeli bűnhődéséről, szerelmi áldozatairól, úgy Medea segítő varázslatairól sem ejt szót a *Paradicsom*, sőt, a görög hős mindettől lecsupaszítva, mondhatni magánéletétől mentesen, csak mint a nagy tett végrehajtója, az aranygyapjú megszerzője jelenik meg. A II. énekben, az olvasóknak szóló legfontosabb szerzői intés végén, Dante kijelenti: Ti, olvasók, akik követtek engem a nyílt tengerre, még annál is jobban fogtok csodálkozni, mint ahogy az Argonauták ámultak, mikor Iasont „ökörhajcsárként” látták, a veszedelmes bikák befogójaként: „Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iason vider fatto bifolco.” Az Argonauták csodálkozása Colchison ovidiusi allúzió: „Mirantur Colchi” (*Met.* VII, 120), bár a *Commedia* szerzője a csodálkozást Iason társainak tulajdonítja. Iason, valami csodálatosat vitt végbe, ami az emberi képességeket (általában) felülmúlja. Dante pedig ennél az antik mitikus tethnél is csodálatosabbat készül mutatni a *Paradicsom* értő olvasóinak.

Érdekes megfigyelni a korai kommentárok értelmezését a iasoni és a dantei vállalkozás kapcsolatáról: Benvenuto da Imola (1375-80) kommentárjában azt a párhuzamot emeli ki Iason és Dante között, hogy mindketten saját erejükből kihajóztak a bűn és világiasság városaiból (ahol maguk is szerelmi bűnököt követtek el), hogy erényeik kikötőjébe érkezzenek meg hosszú út után. Francesco da Buti (1385-95) viszont ellentétet lát Dante felemelkedése (égiekről írás) és Iason lealacsonyodása (királyfi, aki ökörhajcsárrá válik egy próba erejéig) között. Míg Johannis de Serravalle (1416-17) az első, aki a nagyszerű tett egyszerű eszközökkel való végrehajtását látja

mindkét hős esetén: Iason egy parasztember alacsony helyzetéből igázza le a tüzet fújó bika-szörnyeket, míg Dante a szerény népnyelvet használva alkot isteni művet.

A *Paradicsomban* felelevenített iasoni történetében a próbatételek megoldása mellett még egy, a hajózással kapcsolatos elem is kiemelkedő fontosságú: Iason – éppúgy, ahogy Aeneas is –, a sikerrel végrehajtott tengeri utazás vezetője és kulcsfigurája. Nem véletlen tehát, hogy a *Paradicsom* II, 1-18. tengerallegória-sorozatának végén említi Iason tettét, hiszen azt megelőzte a teljes, sikeres hajóút, amit még meg kell tenniük a *Paradicsom* olvasóinak. Az Argonauták szeltek át először az óceánt, ahogy Ovidius kijelenti: „Per mare non notum prima petiere carina” (*Met.* VI, 721). És ezt hirdeti Dante is tulajdon vállalkozásáról: „L’acqua ch’io prendo già mai non si corse” (*Pd.* II 7). Ahogy Hollander (1969: 222-4.) kimutatja, még egy utalást feltételezhető Iasonra és az aranygyapjúra a *Pd.* XXV, 7-9-ben, ahol Dante – a *Pd.* II. énekéhez hasonlóan – tulajdon költői teljesítményével kapcsolatban említi Iason sikereit:

<p>con altra voce omai, con altro <i>vello</i> ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello;</p>	<p>akkor más hanggal, más gyapjat viselve, költőként térnék vissza, s ott a kútnál, hol kereszteltek, nyerném koszorúmat; <i>(Nádasdy Ádám fordítása)</i></p>
--	---

Ovidius ugyancsak a *vellus* szót használja az Argónak a Colchisba tartó útjának elején (VII, 7: *vellera*). És Medea Iasonhoz írott levelében kétszer is: „*vellera tuta dedi*” 110.s.; „*qui tibi laturo vellus arandus erat*” 204.s..

A *Pd.* II. énekével azonos értelemben és lexikával merül fel a *Pd.* XXXIII. énekében (94-96. sor) még egyszer Iason útja:

Un punto solo m'è maggior letargo che venticinque secoli a la 'mpresa che fé Nettuno <i>ammirar</i> l'ombra d'Argo.	Egyetlen pillanat nagyobb feledést hoz nekem, mint huszonöt évszázad a vállalkozásnak, mely Neptunust készítette álmélnkodni Argó árnyékában. <p style="text-align: right;">(saját fordítás)</p>
--	--

Az utalás elhelyezése és kontextusa több szempontból is nagy jelentőségű: egyrészt, mert ez a mitológiai elem (a *Pd.* II. énekbeli allúzióval) keretet alkot a teológiailag legfontosabb *cantica*, a *Paradicsom* körül. Iason az utolsó ember, akire utalás történik a *Commediában*, és az utolsó mitológiai szereplő is. Ez a terzina – melyben a döntő *letargo* értelmezése máig vitatott – tehát kijelenti, hogy a boldogító vízió egyetlen pillanata nagyobb feledést okozott az utazó Dante elméjében, mint huszonöt évszázad az Argonauták vállalkozásának, melyet a középkori kronográfiaírók i.e. 1223-ra datáltak (Padoan/Argonauti; Gmelin kutatásai alapján). Első pillanatra ez egy negatív felülmúlásnak tűnik tehát, ha az emlékezetben való megőrzést az élmény nagyságának a jeleként értelmezzük. Azonban itt az élmény nagyságát ehhez képest ellenkezően, az mutatja, hogy az mekkora erővel hat az emberi gondolkodásra és emlékezetre. Így Dante még műve záróénekében is megragadja az alkalmat, hogy felülmúljon egy mitikus vállalkozást, az Argonautákét, és tulajdon figurájaként utaljon a révbe érő, heroikus Iasonra. Hollander (1969: 230) a figyelő Dante és a figyelő Neptunus között vont párhuzam alapján Neptunust is Dante figurájának tekinti, véleményem szerint azonban Neptunus sokkal inkább azoknak a nagyoknak az előképe, akik a dantei utazáson fognak álmélnkodni.

VII.2.3. Párhuzamok és eltérések a *Fiore* és a *Commedia* utazója és útja között

Az argonauta Iason utazása párhuzamos a *Fiore* főhősével: az áhított dolog megszerzése ok, cél és mozgató erő egyben mindkét szereplő számára. Iason számára ez az aranygyapjú, ami a trónöröklés és a hatalom jelképe, melyet nem érhet el másként, csak Medea elcsábításával. (Míg Hypsipylé, a lemnoszi királynő meghódítása nem eszköz, csak *intermezzo* az utazás során.) Durante, a *Fiore* hőse számára, ugyanúgy, ahogy a meun-i *Rózsaregényben*, a virág, vagyis a szeretett hölgy elnyerése a célja. Mindkét hős sikerrel jár törekvésében, és mindkét hős eszköze a csábítás. Az ismételt utalások Iasonra és a hozzá is kötődő tengeri utazás-metaforák (erről lásd Brownlee: 1997) megerősítik, hogy a *Fiore* főhőse számára Iason előképként szolgál. A *Fiore* Iasonja morális szempontból semmiképpen nem feddhetetlen, de ebben a kontextusban fontosabb, hogy sikerrel jár mind utazásában, mind csábításában.

A *Fioré*ben az utazást a mű több alkalommal is ironikusan *pellegrinaggió*ként, *zarándoklatk*ként emlegeti (Brownlee: 172-3). A CXXXI, 1-4-ben a *Falsembiante* és *Costretta-Astinenza* *zarándokol*nak Mala-Bocca felé, hogy akadályozó „rossz nyelve” miatt meggyilkolják:

Così n'andaro in lor pellegrinaggio La buona pellegrina e 'l pellegrino; Ver' Mala-Bocca ten[n]er lor camino, Che troppo ben guardava su' passag[gi]o.	Indult elkezdvé <i>zarándoklatát</i> így a jó <i>zarándoknő</i> s a jó <i>zarándok</i> , ment Szája-Árt iránt, aki az átok, s aki az átkelőt kémlelte váltig.
---	---

A gyilkosság módja a *Roman*-ban (12361-70) a megfojtás (*estrangle* 12365), majd ellenbüntetésként a nyelv kivágása (Scariati: 280-2), ami

a *Fioré*ben kétféleképpen fogalmazódik meg: a CXXX. 13: „Fu poi strangolato”, majd a CXXXVI, 12-ben a „A Mala-Bocca la gola è tagliata”, a CXL, 1-2-ben: „segata la gola”, vagyis a torkát vágják át. Azt, hogy a *Rózsaregény*ben az „estrangement” nem csak a megfojtást, hanem általában a gyilkosságot is jelölheti, pont Medea példája mutatja, aki a *Roman*-ban „estrangle” (13259) a gyermekeit, míg a *Fiore* fordításában egyszerűen csak „gli mise a morte” (CLXI, 11). Ovidiusnál pedig karddal öli meg őket: „*sanguine natorum perfunditur inpius ensis*” (*Met.* VII, 396).

De visszatérve a „*pellegrinaggio*” ironikus használatára: a LXVII. szonettben a Barát arra buzdítja a Szerelmest, hogy ha hölgye megbetegedik, fogadkozzék előtte, hogy gyógyulása esetén mekkora körmenetet és zarándoklatokat fog tenni. A Barát ötlete természetesen csak a cél elérése érdekében teendő hazug fogadkozás, vagyis egy soha meg nem tartandó zarándoklat ígérete. Egyértelműen parodisztikus értelemben használja a már említett CCXXIV. szonettben a Szerelmes mind a körmenet, mind a zarándoklat szavakat, hiszen a hölgy intim testrésze előtt szeretné ezeket megtenni: „Molto pensai d’andarvi a processione, / E di fornirvi mie *pellegrinag[g]io*”, imádata jeléül. Ugyanebben az értelemben ismétlődik meg a metafora négy szonettel később („*Ché quel sì era il m’ dritto camino; / E sì v’andai come buon pellegrino*” CCXXVIII, 4-5): a „jó zarándok” „egyenes útja” tehát a hölgy lábai közé vezet.

A *peregrinatio* toposz igencsak elterjedt a középkor irodalmában és nemcsak szociális és spirituális, hanem szimbolikus jelentést is kapott. A *homo viator* a keresztény metaforikában az ember evilági állapotának a kifejezője, útja pedig az égi királyság felé vezető út. A dantei *Színjáték* széleskörűen és számos formában alkalmazza ezt a toposzt (Mercuri 1984; Basile 1986), elsősorban a *Purgatóriumban*, ahol a megtisztuló lelkek mozgása gyakran idézi a zarándoklatot végzőket (erről részletesen: Zaniboni 2008-9; Ledda 2012). Expliciten zarándokoknak a 6. szegélyen éhesen menetelő

torkosokat nevezi Dante a *Purgatóriumban*, akik mikor új emberek mellé kerülnek útjuk során, épp csak felpillantanak: „Si come i peregrin pensosi fanno / giugnendo per cammin gente non nota...” (XXIII, 16-17). A *Pg. XXVII*, 109-10-ben pedig a hajnali szürkület körülírására választja a szerző a hazaéréshez közeledő zarándokok képét: „E già per li splendori antelucani, / che tanto a’ pellegrin surgon più grati / quanto, tornando, albergan men lontani...”. Az utazó Dante maga is zarándok és a három birodalmon átvezető útja zarándokút.

A *Fiore*ban a „pellegrinaggio” képei mellett a „dritto camino” is a *Commediát*, és a *Commedia* utazóját idézik, aki a mű első tercínájában, életútjának („cammin di nostra vita”) felén véti el az igaz utat („diritta via”). Ám, míg a *Fiore* kivétel nélkül parodisztikusan alkalmazza a „pellegrino” és „pellegrinaggio” képeit, a *Színjáték* számára ez egy komoly vezérmotívum. Iason fő mitologikus alak, és figura nemcsak a *Fiore* utazója számára, hanem a dantei *Paradicsomban* is. Mind a *Fiore* Szerelmese, mind az argonauta Iason erőteljes kontrasztot alkotnak a *Commedia* utazójával: akinek a célja sem hatalom, sem érzéki élmény, hanem a tulajdon lelki üdvén túl mások igaz útra vezetése is. A *Paradicsombeli* Iason a *Pokolbeli* Iason bűnétől, a csábítástól már mentes: így lehet az ő utazása Dante metaforikus tengeri útjának, természetesen felülmúlandó, előképe.

Bibliográfia

Művek, kiadások

Alighieri Alighieri, Dante, *Commedia*. Commento di Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Bologna, Zanichelli, 1999-2001.

Alighieri/A virág Alighieri, Dante, *A virág*, ford. Simon Gyula, Eötvös József Könyvkiadó, 2012.

Castets *Il Fiore / poème italien du XIII^e siècle, en CCXXXII sonnets / imité du Roman de la Rose / par Durante / Texte inédit publié avec facsimile, Introduction et Notes / par Ferdinand Castets, Montpellier – Paris, 1881.*

- Contini 1984 *Il Fiore e il Detto d'amore : attribuibili a Dante Alighieri* / a cura di Gianfranco Contini, Mondadori, Verona, 1984.
- Del Virgilio *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, Francesco Ghisalberti, L. S. Olschki, Firenze 1933.
- Formisano Alighieri, Dante, *Opere, vol. VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi: Il Fiore e il Detto d'amore*. A cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Mazzoni *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Dante Alighieri*, Introduzione di: Guido Mazzoni, Firenze, 1923.
- Ovidius/Átváltozások Ovidius Naso, Publius, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Európa, 1982.
- Ovidius/Hósnők levelei Ovidius Naso, Publius, *Hósnők levelei = Heroides*, ford. Muraközy Gyula, Budapest, Helikon Kiadó, 1985.
- Ovidius/Metamorphoses Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi*, BUR, edizione bilingue, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 2001.
- Ovidius/Heroides Ovidio Nasone, P., *Lettere di eroine*, BUR, edizione bilingue, trad., note di GP. Rosati, Milano 2001.
- Parodi Alighieri, Dante, *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore*, a c. di Parodi, Ernesto Giacomo, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- Platón/Euthüphrón Platón, *Euthüphrón; Szókratész védőbeszéde; Kritón*. (ford., a jegyz és az utószót írta Gelenczey-Miháltz Alirán, Mogyoródi Emese), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2005.
- Platón/Ión Platón, *Ión; Menexenosz*. (ford. Kövendi Dénes, Ritoók Zsigmond; jegyz., utószó Ritoók Zsigmond, Steiger Kornél), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2005.
- Roman de la Rose Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*; versione italiana a fronte di Gina D'Angelo Matassa ; introduzione di Luciano Formisano, Palermo : L'Epos, 1993.
- Rózsaregény Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Rózsaregény*, ford. Rajnavölgyi Géza, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.
- Stanghellini *Il fiore* / [attr. in questa edizione a] Cecco Angiolieri; nuove congetture testuali e interpretazioni di Menotti

Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, 2009.
Dante-kommentárok: <http://dante.dartmouth.edu>

Szakirodalom

Armour Armour, Peter, *The Roman de la Rose and the Fiore: Aspects of a Literary Transplantation*, *Journal*, 1993, 63-81.

Badel Badel, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle : étude de la réception de l'oeuvre*,

Genève, Libr. Droz, 1980.

Barański 1993 «Lecture classensi. XXII. Lettura del *Fiore*», a cura di Zigmunt G. Barański, Patrick Boyde, Lino Pertile, Ravenna, Longo, 1993.

Barański 1996 Barański, Zygmunt G., *Una lettura del „Fiore”: prologo, scrittura, tradizione*, in: uő: „Sole nuovo, luce nuova.” *Saggi sul Rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino, 1996, 281-306.

Barański 1997 Barański, Zygmunt G., *The Ethics of Literature: The Fiore and Medieval Traditions of Rewriting*, in: *The Fiore in context: Dante, France, Tuscany*, ed. by Zygmunt G. Barański and Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997, 207-231.

Barnes Barnes John C., *Uno, nessuno, e tanti: il 'Fiore' attribuibile a chi?* in: *The Fiore in context*, 1997, 331-362.

Basile Basile, Bruno, *Il viaggio come archetipo. Note sul tema della peregrinatio in Dante*, in *Lecture Classensi*, XV, (1986) 9-26.

Benedetto Benedetto, Luigi Foscolo, *Il "Roman de la Rose" e la letteratura italiana*, Halle a.S., M. Niemeyer, 1910.

Biagi Biagi, Vincenzo, *Il "Fiore", il "Roman de la Rose" e Dante*, «Annali delle Università toscane» 40 (n. s. 6), (1921), fasc. 3, 61-144.

Boyde Boyde, Patrick, *Summus Minimusve Poeta? Arguments for and against Attributing the 'Fiore' to Dante*, in: *The Fiore in context*, 1997, 13-43.

Brownlee, Brownlee, Kevin, *Jason's voyage and the poetics of rewriting:*

- the "Fiore" and the "Roman de la Rose", in The "Fiore" in context* (1997), 167-184.
- Brownlee – Huot Brownlee, Kevin – Huot, Sylvia (edited by), *Rethinking the Romance of the Rose: text, image, reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1992.
- Contini 1970 Contini, Gianfranco, *Il Fiore*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, vol. II, 895-901.
- Contini 2001 Contini, Gianfranco, *Un nodo della letteratura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*, in: uő: *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, (első kiadás: 1976) 2001, 245-283.
- Cursiotti Cursiotti, Mauro, *Ancora per il "Fiore": indizi cavalcantiani*, in « La Parola del testo », 1 (1997) , 2, 197-218.
- D'Ancona D'Ancona, Alessandro, *Il Romanzo della Rosa in italiano* (1881), in: uő, *Varietà storiche e letterarie*, serie II (Milano, Treves, 1885), 1-31.
- Davie Davie, Mark, *The 'Fiore' revisited in the 'Inferno'*, in: *The Fiore in context*, 1997, 315-327.
- De Robertis Boniforti De Robertis Boniforti, Teresa, *Nota sul codice e sulla scrittura*, in: *The Fiore in context*, 1997, 49-81.
- Di Scipio Di Scipio, Giuseppe C. *The Symbolic Rose in Dante's "Paradiso."* Longo Editore, Ravenna, 1984.
- Fasani 2004 Fasani, Remo, *Metrica, lingua e stile del Fiore*, Firenze, F. Cesati, 2004.
- Fasani 2008 Fasani, Remo, *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Immanuel Romano*, Ravenna, Longo, 2008.
- Ferretti Ferretti, Matteo: *Il "Roman de la Rose"*, in: *Il Medioevo 9: Basso Medioevo*, a cura di Umberto ECO, Milano, Motta, 2009, 237-248.
- Fratta Fratta, Aniello, *La lingua del Fiore*, in *Misure critiche* 14 (1984), 45-62.
- Grayson Grayson, Cecil, *Dante and the "Roman de la rose"*, in *Patterns in Dante: nine literary essays*, edited by Cormac Ó Cuilleain and

- Jennifer Petrie, Dublin, Four Courts press, (2005), 189-203.
- Hollander Hollander, Robert, *Allegory in Dante's „Commedia“*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Hult Hult, David F., *Self-fulfilling prophecies: readership and authority in the first Roman de la rose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Huot Huot, Sylvia, *The 'Romance of the rose' and its medieval readers : interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Kelly Kelly, Douglas, *Internal difference and meanings in the Roman de la rose*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1995.
- Ledda Ledda, Giuseppe, *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante* in: *Annali Online Lettere-Ferrara*, Vol. 1 (2012) 295-308 - annali.unife.it.
- Massera Massera, Aldo Francesco (a cura di), *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari, Laterza, 1920.
- Mazzoni Mazzoni, Francesco, *Brunetto in Dante*, in: *Brunetto Latini, Il Tesoretto e il Favolello*, Alpignano, Tallone, 1967, LX, 165.
- Mazzucchi Mazzucchi, Andrea, *A proposito della "consecuzione r[ose]-ffiore]-Angiolieri": un supplemento d'indagine sulla "danteità" del "Fiore"*, in *Studi Danteschi*, LXIII (1991), 313-334.
- Mercuri Mercuri, Roberto, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Roma, Bulzoni 1984.
- Neri Neri, Ferdinando, *„Fiore“, son. 88 e sgg.*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 115, (1940), 188-200.
- Ohly Ohly, Friedrich, *A szavak szellemi jelentése a középkorban*, in: *Az ikonológia elmélete, Ikonológia és Műértelmezés 1.*, Szeged, JATEPress, 1997, 157-178.
- Padoan/Argonauti Padoan, Giorgio, *Argonauti*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970 I, 264.
- Padoan/Giasone Padoan, Giorgio, *Giasone*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970, II, 157-158.
- Picone 1974 Picone, Michelangelo, *Il "Fiore": struttura profonda e*

- problemi attributivi*, in *Vox romanica*, XXXIII (1974), 145-156.
- Picone 1994 Picone, Michelangelo, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella "Commedia"*, in *Ovidius redivivus*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, pp. 173-202.
- Quaglio Quaglio, Enzo, *Per l'antica fortuna del "Fiore"*, in *Rivista di Studi Danteschi*, 1 (2001), 1, 120-127.
- Rajna Rajna, Pio, *La Questione del "Fiore"* (Book Review). In: *Romanic Review*, 1921: 12, 93-97.
- Raimondi Raimondi, Ezio, *I canti bolognesi dell'"Inferno"*, in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, 1967, 229-249.
- Richards Richards, Earl Jeffrey, *Dante and the 'Roman de la rose': an investigation into the vernacular narrative context of the 'Commedia'*, Tübingen, M. Niemeyer, 1981.
- Rondeau Rondeau, Marie-Josèphe, *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe-Ve siècles, vol 2., Exégèse prosopologique et théologie*, Institutum Studiorum Orientalism, 1985, 40-72.
- Rossi Rossi, Luciano, *Dante, la "Rose" e il "Fiore"*, in: *Studi sul canone letterario del Trecento: per Michelangelo Picone / a cura di Johannes Bartuschat e Luciano Rossi*, Ravenna, Longo, 2003, 9-32.
- Scariati Scariati, Irene Maffia, *Fiore Inferno in fieri: Schede di letture in parallelo*, in: *The Fiore in context*, 1997, 273-313.
- Sebastio 1990 Sebastio, Leonardo, *Strutture narrative e dinamiche culturali in Dante e nel 'Fiore'*, Firenze, L.S.Olschki, 1990.
- Sebastio 1994 Sebastio, Leonardo, *Amore e verità nel 'Fiore'*, in: uó, *Il poeta e la storia. Una dinamica dantesca*, Firenze, L.S.Olschki, 1994, 161-220.
- Stakel Stakel, Susan, *False roses : structures of duality and deceit in Jean de Meun's 'Roman de la rose'*, Saratoga, Calif., ANMA Libri, 1991.
- Strubel Strubel, Armand, *Le Roman de la Rose*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.
- Tonelli Tonelli, Natascia, *Ragione e i suoi consigli nei sonetti del "Fiore"*, in *Tenzzone VI* (2005), pp. 231-247.
- Took 1979 Took, John, *Towards an interpretation of the "Fiore"*, in

Speculum LIV (1979) , 3, 500-527.

Valli Valli, Luigi, *La legittima attribuzione del Fiore a Dante*, Appendice (443-7.) in: *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Roma, 1928 (*Biblioteca di Filosofia e Scienza* 10) .

Vanossi 1979 Vanossi, Luigi, *Dante e il "Roman de la Rose": saggio sul "Fiore"*, Firenze, Olschki, 1979.

Vanossi 1970 Vanossi, Luigi, *Detto d'amore*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970, vol. II, 393-395.

Smith Smith, William (ed. by) *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, (1. kiadás: 1813-1893), Michigan, 2005.

Zaniboni Zaniboni, Maria Elisa, *Il pellegrinaggio nel Purgatorio dantesco*, Tesi di Laurea Triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna, rel. Giuseppe Ledda.

Zingarelli Zingarelli, Nicola, *L'allegoria del Roman de la Rose*, Napoli, Francesco Perrella e C., 1912.

http://www.archive.org/stream/sonettiburleschi00mass/sonettiburleschi00mass_djvu.txt

ESZTER DRASKÓCZY

Mito, concezione d'amore e tecniche narrative nel *Fiore*

– Riassunto –

Questo articolo tratta alcuni aspetti del *Fiore* in relazione con le caratteristiche delle opere univocamente attribuite a Dante. Lo scopo non è una presa di posizione nella questione dell'attribuzione, discussa ormai più di centotrenta anni, ma soltanto un contributo modesto a quella, in base all'analisi del modo in cui si utilizzano le allusioni mitologiche e le tecniche narrative in queste opere.

JÓZSEF NAGY

CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese*

Come nel caso dei fascicoli precedenti di *Quaderni Danteschi*, pure nel presente numero diamo un breve resoconto delle attività della Società Dantesca Ungherese, svoltesi nel primo semestre dell'Anno Accademico 2013-2014.

Prima però di rievocare le sedute ordinarie della SDU del periodo accennato, si deve per forza menzionare l'interessante conferenza in italiano del Prof. Giuseppe Frasso (Università del Sacro Cuore, Milano), col titolo *Qualche novità sulla filologia dantesca a Milano nel primo Ottocento*, alla quale i membri della SDU hanno potuto assistere il 28 giugno 2013; questa era, dunque, la relazione che ha concluso il semestre di primavera delle sedute ordinarie della SDU, e di cui nel precedente numero della nostra rivista non abbiamo dato un resoconto, giacchè l'intervento del Prof. Frasso è stato messo in programma *in seguito* alla conclusione della redazione del no. 9 di *Quaderni Danteschi*.

Passando ora all'autunno del 2013, in occasione della prima seduta ordinaria della SDU di questo periodo, il 25 ottobre la ricercatrice Júlia Csantavéri ha presentato il suo studio – ancora in fase di preparazione – col titolo *Il metodo poetico di Pasolini e il modello dantesco. Un abbozzo (Pasolini költői módszere és a dantei modell. Vázlat)*.

Il 29 novembre 2013 il Prof. Béla Hoffmann ha reso pubblici alcuni risultati delle proprie ricerche – condivise con Norbert Mátyus – connesse al commento ungherese del canto II dell'*Inferno* (pubblicati nei dettagli nel presente numero); il titolo della sua relazione era il seguente: *Le possibilità interpretative del II canto dell'Inferno nel rispecchiamento del sistema teoretico di connessioni della*

* This review was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences. Ringrazio il Prof. Norbert Mátyus per le informazioni, indispensabili per la stesura della presente Cronaca.

Commedia (A Pokol II. énekének értelmezési lehetőségei a Színhátság gondolati összefüggésrendszerének tükrében).

Il 13 dicembre 2013 il dottorando Márk Berényi ha esposto la propria conferenza intitolata *Il canto XVI del Purgatorio. I limiti del libero arbitrio* (Purgatórium XVI. ének. A szabad akarat korlátai), altrettanto pubblicata nel presente numero.

La SDU anche nel semestre trattato ha proseguito – in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, e nello stesso Istituto – con le *Lecturae Dantis* (nel periodo in questione solo in due occasioni), coi seguenti temi. Il 21 novembre 2013 ha avuto luogo la *Lectura* del canto XXVI dell'*Inferno* (com'è noto, d'importanza-chiave nell'intera *Commedia*), recitato in ungherese – nella traduzione di Mihály Babits – dall'attore Péter Barbinek, in italiano da Michele Sità, e col commento analitico di János Kelemen.

Il 5 dicembre il pubblico ha assistito alla *Lectura* del XXXIII canto dell'*Inferno*, recitato in ungherese dall'attore László Áron e in italiano da Michele Sità, completato con l'analisi di János Kelemen, e con l'accompagnamento col flauto di Ágnes Ludmann.

Per concludere, si deve fare un accenno alla partecipazione di alcuni membri della SDU al Convegno Internazionale *L'Italia e la cultura europea*, organizzato dall'Università Jagellonica di Cracovia in occasione del quarantesimo anniversario dell'italianistica presso la stessa Università. Il numero dei partecipanti al Convegno era di 200 persone, la delegazione ungherese (composta da professori e dottorandi di diverse università magiare) era di 15 persone. Al Convegno si è potuto ascoltare tra l'altro le relazioni dantesche di personalità accademiche come Vincenzo Placella (Università di Napoli „L'Orientale“, *Commedia e l'Epistola a Cangrande della Scala*), Arnaldo Di Benedetto (Università di Torino, *Il canone dei quattro poeti*) e Marino A. Balducci (Carla Rossi Academy, *Giotto, usura e proto-capitalismo europeo nel canto XVII dell'Inferno di Dante*). Tre dei

partecipanti ungheresi – membri della SDU – hanno esposto dei temi danteschi: Béla Hoffmann (*Alcune questioni a proposito del canto II dell'Inferno*), József Nagy (*Sul dibattito tra Bettinelli e Gozzi, su Dante*) e Márk Berényi (*Bene e male ci è data la possibilità di scegliere?* [sul canto XVI del *Purgatorio*]).