

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2014

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

Studi danteschi

I. Filosofia

- CLAUDIA DI FONZO: Cosmological and legal order in Dante's *Convivio* 1
Abstract: Cosmological and Legal Order in *Convivio* 32

II. Dante e la poesia moderna

- CSANTAVÉRI JÚLIA: Pasolini költői módszere és a dantei modell 33
Riassunto: Pasolini e Dante: un approccio comparativo 56
ZSUZSANNA BALÁZS: Imitatio Dantis: Yeats's Infernal Purgatory 57
Abstract: Dante and Yeats – a comparative analysis 75
PAOLA BASILE: Poesia e film: il volo di Dante e di Kubrick 76
Abstract: Poetry and Film: Dante's and Kubrick's *alto volo* 93

III. Commento

- NAGY JÓZSEF: *Pokol* XI. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár 96
Riassunto: Il canto XI dell'*Inferno* 127
MADARÁSZ IMRE: „Hogy örökíti meg magát az ember”.
Túlvilági és földi halhatatlanság a *Pokol* XV. énekében 128
Riassunto: Riflessioni sul canto XV dell'*Inferno* 138

IV. Sogno, nostalgia, memoria

- MICHELE SITÀ: La nostalgia e il ricordo nella *Divina Commedia* 139
Riassunto: La nostalgia e la memoria nella *Commedia* 160
JÓZSEF NAGY: Riflessioni sul motivo del sogno nella
Divina Commedia 161
Riassunto: Intertesti biblici e classici in *Purgatorio* IX 191

Recensioni

- CHIARA GIORDANO: Dante, *Libro de las canciones y otros poemas* 192
CLAUIDA DI FONZO: Francesco Tateo, *Modernità dell'Umanesimo* 197

Cronaca

- JÓZSEF NAGY: Attività della Società Dantesca Ungherese 203

Studi danteschi

I. Filosofia

CLAUDIA DI FONZO

Cosmological and Legal Order in Dante's *Convivio*

1. Hoping to rid his fellow citizens of false opinions, Dante, accused *in absentia* of political corruption and banned from the city of Florence, decides to prepare a banquet whose meat "will be prepared in fourteen ways: that is, in fourteen *canzoni*, whose subject is both love as well as virtue. By lacking the present bread they possessed some degree of obscurity" (*Cv* I, i, 14). The project consists in writing fourteen treatises (fifteen with the preface), with the second to last dedicated to Justice.

The *Convivio* is therefore the work of an illustrious citizen who, having been banned, exiled and unjustly tried, writes a public defense hoping to find the same solace in Philosophy that the imprisoned Boethius found when writing the *Consolatio Philosophiae*: "So that under the pretext of consolation he might defend himself against the perpetual infamy of his exile, by showing it to be unjust, since no other apologist came forward" (*Cv* I, ii, 13). This concrete and existential post-exile appeal gave birth to a work that tackled great philosophical questions: It examines human nature and man's purpose, it investigates man as a social animal capable of language, it contemplates the sciences and man's potential for knowledge and happiness, it illustrates both a cosmological order and living as part of a society, it questions nobility. The author had never previously written about justice but it was a topic he'd long been contemplating and would later address in the *Commedia*, starting with man's inability to comprehend God's superior justice. This inability reflects the claim of God's ineffability, which is nevertheless gleaned through the poetic wording of the *Commedia*.

The clarity of Dante's intent, that of wanting to dedicate the conclusion of his work to Justice, takes its significance and meaning from the concept expressed in the second treatise of *Convivio*, which preserves the most significant nucleus of Dante's philosophical thought. In the general picture that Dante constructs, placing Moral Philosophy as the last science before Theology is indeed a fundamental and completely new concept.

Angelic hierarchies aside, "the Catholics" take the cosmos designed by Aristotle and Ptolemy and – keeping it separate from the other heavens – add "the Empyrean Heaven, which is to say, the «heaven of flame», or «luminous heaven»; and they hold it to be motionless because it has in itself, with respect to each of its parts, that which its matter desires",¹ which requires theological science in order to be understood. The Empyrean is the formal model of the order which God ingrained upon the cosmos (the law of nature). Moral Philosophy corresponds to the order of the Crystalline Heaven; here Moral Philosophy provides the political order destined for *humana civilitas*, or human society. Moral Philosophy is the intersection between the divine and mankind, between divine justice and the law derived from it and incarnated as the "written law" established by men in order to govern themselves. It's the science that organizes all other sciences and cognitive operations inherent to man's actions as a member of society. Man is able to contemplate both orders because he participates, in different ways and in varying degrees, to the contemplative, theological life (a theology with mysticism at its zenith) and to the active life, so that he may come to know, actualize and maximize the *ratio* imprinted on his nature that asks that he be a creature and social animal in kinship with God and other men.

The school of Chartres identified the perfect mirroring

¹ "Veramente, fuori di tutti questi, li catolici pongono lo cielo Empireo, che è a dire cielo di fiamma o vero luminoso; e pongono esso essere immobile per avere in sè, secondo ciascuna parte, ciò che la sua material vuole" (*Cv* II, III, 8).

between the macrocosm created and ordered by God and the microcosm consigned to man's freedom with laws formulated to discipline it (whereby man's will is both free and a right) – a condition that Dante describes at the pinnacle of Purgatory. In *Policraticus*, John of Salisbury based this ordering on the law of nature by drawing – as Dante also did – from Cicero's *De officiis*, an excellent reflection on Aristotelian *Etica* together with Thomas Aquinas' *De Regime Principum* and his commentary on *Etica Nicomachea*.

2. Dante speaks of the contemplation of such orders, both the cosmological and the human, when he writes of separate "substances":

This does not run counter to what Aristotle seems to say in the tenth book of the *Ethics*, namely that the contemplative life alone befits separate substances. Although the contemplative life alone befits them, to the contemplative life of just a certain number of them falls the circular movement of the heaven, which is the governing of the world, which is a kind of civil order conceived within the contemplation of its movers.²

He's talking about a circular movement of heaven and a cosmological order that is governed as a "civil order" (*Cv* II, iv, 13). "Human society" reflects the "civil order" (*Cv* IV, iv, 1). Moral Philosophy presides over man's actions as he follows his primordial instinct to become a social animal (*zoon politikon*) and it orders and regulates all other operations and the medieval liberal arts of the *trivium* and *quadrivium*. This philosophy unfolds into ethics and law, a law that derives from Justice – as was already stated in the *Digesto* (*Dig.* 1.1.1) – but that does not perfectly overlap it. Superior Justice

2 "E non è contra quello che pare dire Aristotile nel decimo dell'Etica, che alle sustanze separate convegna pure la speculativa vita. Come pure la speculativa convegna loro, pure alla speculazione di certe segue la circolazione del cielo, che è del mondo governo; lo quale è quasi una ordinata civiltade, intesa nella speculazione delli motori" (*Cv* II, iv, 13).

remains unattainable, but with “legal justice,” first a Roman-only right and then the right of all, the written civil and canon laws are the principles and rules of the legal order which attempts to incarnate and duplicate the cosmological order. Its criteria and order comes from the Moral Philosophy in the image and likeness of its creator and of the supreme order while taking into consideration differences and circumstances and adjusting the rules accordingly.

This philosophical reflection in the *Convivio* that turns Justice into the last *ratio* and the first cause of the *humana civilitas* will be completed in the *Commedia's Paradiso* through the principle of *aequitas*. Dear to jurists, civil litigators, and canonists but already present in the ciceronian deliberation in *De officiis*, the concept is that the law must adapt to the circumstances and take into account constraints imposed by nature and the specific situation; it needs to provide justice in ways that the mere application of the law never could. Through analogy Dante uses this principle as the basis to resolve the problem of beatitudes, providing a beatitude in each of the heavens of *Paradiso* that is absolute and entirely different from the others.

Before going further, it's important to read the order which Dante proposes and which is being discussed:

So it is manifest that the Starry Heaven, because of many properties, can be compared to Physics and to Metaphysics. 14 The Crystalline Heaven, which has previously been designated as the Primum Mobile, has a very clear resemblance to Moral Philosophy; for Moral Philosophy, as Thomas says in commenting on the second book of the *Ethics*, disposes us properly to the other sciences. 15 For, as the Philosopher says in the fifth book of the *Ethics*, “legal justice disposes the sciences for our learning, and commands that they be learned and taught in order that they not be forsaken”; so with its movement the aforesaid heaven governs the daily revolution of all the others, by which every day they all receive and transmit here below the virtue of all their parts.³

3 “E così è manifesto che lo Cielo stellato per molte propietadi si può comparare alla Fisica e alla Metafisica. 14. Lo Cielo cristallino, che per Primo Mobile dinanzi è contato, ha comparazione assai manifesta alla Morale Filosofia: ché [la] Morale

The positioning of Moral Philosophy, the last science that orders all others before Theology, proposes the diptych whereby the human order is specular to the divine order: justice (Christ) and the political justice of the *Etica Nicomachea* are specular to the two remedies, that is, to the two guides given to man to reach the two beatitudes, the celestial and the terrestrial. Justification and political justice are the two paths man can take in order to improve his relationship with God (original sin) and with his fellow men (radical cupidity). But this is not enough. This position, this view of a moral science which orders all other sciences of the *trivium* and the *quadrivium* (and therefore of the arts that constitute living as a member of society) is heir to Cicero's cultural operation described in the *De officiis* which links "honorable" to "beneficial". The pursuit of political justice goes through Moral Philosophy, which regulates all sciences and arts and acts as the guarantee for civil cohabitation, as stated by Ciaccio in the first political canto of the *Commedia*.

We find the *Convivio's* most important theoretical contribution in this summary, which inevitably had to have Justice as its final outcome. Happiness is final result of terrestrial and celestial Justice. Happiness is realized through the act of knowing (which man's intellect is conformed to do), and through the act of loving God and his brothers, first on earth and then in heaven. Man is conditioned to

Filosofia, secondo che dice Tommaso sopra lo secondo dell'Etica, ordina noi all'altre scienze. 15. Ché come scrive lo Filosofo nel quinto de l'Etica: «la giustizia legale ordina le scienze ad apprendere, e comanda, perché non siano abbandonate, quelle essere apprese e ammaestrate; e così lo detto cieloordina con suo movimento la cotidiana revoluzione di tutti gli astri, per la quale ogni die tutti quelli ricevono [e mandano] qua giù la vertude di tutte le loro parti» (*Cv* II, xiv, 13-15). In *Cv* II xiv 15 Dante is quoting Thomas, *Exp. Eth.*, v, lect. iiiii, 919: "Sed iustitia legalis et iniustitia est universaliter circa totam materiam moralem, qualitercumque potest dici aliquis circa aliquid studiosus vel virtuosus" (see *Convivio* edited by C. Vasoli, in Dante Alighieri, *Opere Minori*, vol. II/1, Ricciardi, Milano-Napoli, 1995, p.154, n.15). In the text I would put *piovono* in stead of *mandano*. See Di Fonzo, *Aequitas e giustizia distributiva nel «Paradiso» di Dante*, in *Challenging Centralism: Decentramento e autonomie nel pensiero politico europeo* (ed. by L. Campos Boralevi), Florence U.P., Firenze, 2011, pp.43-52.

live a peaceful, civil life and to experience ultimate happiness. Neither type of happiness dominates the other, there's a perfect specularly between the two:

We must know, however, that we may have two kinds of happiness in this life, according to two different paths, one good and the other best, which lead us there. One is the active life, the other the contemplative life; and although by the active, as has been said, we may arrive at a happiness that is good, the other leads us to the best happiness and state of bliss, as the Philosopher proves in the tenth book of the *Ethics*.⁴

Instead of subordination, an order is achieved between the parts that replicate the cosmological order through the operation of knowledge, the ultimate perfection of man's soul. And this includes all knowledge; be it the knowledge of the *trivium* or *quadrivium* whose sciences are ordered according to Moral Philosophy, which acts as the juridical science that regulates all sciences preceding it; or be it theological science, that is, the possibility of knowing the unknowable, God Himself and his inscrutable justice.

As the Philosopher says at the beginning of the *First Philosophy*, all men by nature desire to know. The reason for this can be and is that each thing, impelled by a force provided by its own nature, inclines towards its own perfection. Since knowledge is the ultimate perfection of our soul, in which resides our ultimate happiness, we are all therefore by nature subject to a desire for it (*Cv I, 1*).

Moral Philosophy and Theology are the apexes of that knowledge which conforms to natural order (law of nature) and to divine order (divine law) for which everything was created, that allows man to pursue political justice on earth and aspire to an inscrutable Justice incarnated in the figure of Christ as "living

4 "Veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l'una è la vita attiva, e l'altra la contemplativa; la quale, avvegna che per l'attiva si pervegna, come detto è, a buona felicitade, ne mena ad ottima felicitade e beatitudine, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo de l'Etica" (*Cv IV, xvii, 9*).

Justice", and new Adam. In the middle there's the problem of man's actions regulated by free will and the issue of Fortune that thwarts destinies.

As stated earlier, *Convivio* is born from Dante's need to respond to an ignominious verdict that offends his dignity as a citizen and bans him from his own city unless he make public amends. *Convivio* is Dante's public self-defense aimed at his fellow citizens and is a reflection on the problem of fame and fair justice. Dante – a man punished unjustly and banned from the affairs of his town – wishes to teach what Cicero had wanted to teach his son Marco: the necessity of knowledge as a path of reconciliation between "honorable" and "beneficial" as the only way to guarantee peace and happiness and flee man's root evil: cupidity and hatred towards one another.

In these pages we find the parable that, along with Cicero's *De officiis* and the condemnation of cupidity and riches, demonstrates man's necessity for knowledge; a knowledge that, although infinite, finds its peace and satisfaction through varying degrees until it rests in the ultimate peace (Augustine) and thus in the knowledge of God as revealed to man through the incarnation of Christ, the only water capable of acquiescing "the natural thirst that never can be quenched" (Pg XXI, 1), the only "living Justice" which "quickens."

Desire without peace and fulfillment that accompanies the thirst of possession is not comparable to the thirst of knowledge. The former desire, like the she-wolf of the *Commedia*, first desires an apple, then a woman, then a bigger treasure, then one bigger still, while the desire for knowledge is destined to be progressively satisfied in that it leads to truth; the truth of man as a *social animal* by nature, a political animal according to Aristotle, Aquinas, Egidius Romanus and finally Althusius: man as a builder of peace, man as a soul destined to return – through the knowledge of the ultimate end – to Him who brings joy to his soul, and to the happiness he was born to experience, to achieve what's known in the vernacular as

reductio ad unum.

The *Convivio's* preface states that man "by nature" desires to know, and that satisfying this natural inclination for the truth leads to happiness. A similar claim can be found in Cicero's *De officiis* I, 13:

Above all, the search after truth and its eager pursuit are peculiar to man. And so, when we have leisure from the demands of business cares, we are eager to see, to hear, to learn something new, and we esteem a desire to know the secrets or wonders of creation as indispensable to a happy life. Thus we come to understand that what is true, simple, and genuine appeals most strongly to a man's nature. To this passion for discovering truth there is added a hungering, as it were, for independence, so that a mind well-molded by Nature is unwilling to be subject to anybody save one who gives rules of conduct or is a teacher of truth or who, for the general good, rules according to justice and law. From this attitude come greatness of soul and a sense of superiority to worldly conditions. And it is no mean manifestation of Nature and Reason that man is the only animal that has a feeling for order, for propriety, for moderation in word and deed.⁵

The *ratio* inherent in the order of things that we find in Dante's work seems to come from Cicero: the "by nature" found in the *Convivio's* incipit and man's natural disposition towards knowledge is a concept which certainly doesn't negate Aquinas, according to whom Metaphysics prevails upon Ethics in the eschatological and final outcome. If knowledge is "the ultimate perfection of our soul, in

⁵ *De officiis* I,13: "Imprimisque hominis est propria veri inquisitio atque investigatio. Itaque cum sumus necessariis negotiis curisque vacui, tum avemus aliquid videre, audire, addiscere cognitionemque rerum aut occultarum, aut admirabilium ad beate vivendum necessariam ducimus. Ex quo intellegitur, quod verum, simplex sincerumque sit, id esse naturae hominis aptissimum. Huic veri videndi cupiditati adiuncta est appetitio quaedam principatus, ut nemini parere animus bene informatus a natura velit nisi praecipienti aut docenti aut utilitatis causa iuste et legitime imperanti; ex quo magnitudo animi existit humanarumque rerum contemptio"

(Marco Tullio Cicerone, *Dei doveri* [*De officiis*]; testo latino, traduzione e note a c. di D. Arfelli, Zanichelli, Bologna, 1987). English Translation source: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Officiis/home.html . See also the upgrated critical edition: Marcus Tullius Cicero, *De Officiis* (ed. by M. Winterbottom), Oxford Classical Texts, Oxford, 1994.

which resides our ultimate happiness" – and to which "we are all therefore by nature subject" – it is also the "chosen habit" which "makes man happy In his actions" (if we reason along the lines of *Etica*) and as we read in the comment to verses 81-88 of "The tender rhymes of love" (*Le dolci rime d'amor ch'io solia*) in *Convivio's* Book IV. The chosen habit "which makes man happy In his actions" and his soul's disposition towards knowledge are both resolved in the pursuit of happiness, for to know is an act of Love, as written in the *Convivio's* preface and in the *canzone* "Ladies who have intelligence of love" (*Donne ch'avete intelletto d'amore*) from the *Vita Nuova* XIX and cited in *De vulgari* (*DeVE* II, viii, 8 and xii, 3) as an example of solemn style.

The hendiadys *iustitia* and *aequitas* reflects the medieval concept of love: the first, a physical conception of love (in its etymological and natural sense); the second, a mental conception of love. "The natural thirst that never can be quenched / except by water that gives grace the draught / the simple woman of Samaria sought" (*Pg XXI*, 1-3) presupposes a knowledge that is akin to *desianza*, a knowledge similar to Plato's Justice, one that reaches a mystical contemplation of Love "that moves the sun and the other stars". The connection between nature and happiness as a sign of knowledge which unveils the truth is at the basis of a retributive *aequitas*; it gives back what one merits through a *ius naturale* in accordance to one's own nature and one's exercising free will. The perfection of this principle of *aequitas* is contemplated in *Paradiso* XIII 143 where "desio" (desire) and "velle" (will) are identified as a "rota ch'igualmente è mossa" (as a wheel equally moved), as Piccarda Donati explains in the Heaven of the Moon. In Love, fulfillment is always reached to its fullest, even when the measure differs equitably in relation to the nature of its recipient, because the concept of equality is suited to its nature (*Decretum*, *Dist.* XLV and L). To the question that Dante poses to Piccarda in the Heaven of the Moon (*Pd* III, 64-66) "though you're happy here, do you / desire a higher place in order to see more and to / be still more close to

Him?" she answers, along with other smiling souls, that Love makes one desire what one has: "Brother, the power of love appeases our / will so-we only long for what we have; / our yearning calls upon no other thing" (vv.70-72). If they were to desire more their *disiri* would be discordant with "the will of Him who has assigned us here" for "if you think on love's nature carefully / The essence of this blessed life consists / in keeping to the boundaries of God's will". In God's will rests the peace of all creatures (Augustine): "And in His will there is our peace: that sea / to which all beings move-the beings He / creates or nature makes-such is His will" (vv. 85-87). It is only at this point that Dante clearly understands the *ratio* of unequal/differentiated equality:

Then it was clear to me how every place
in Heaven is in Paradise, though grace
does not rain equally from the High Good⁶

Man ultimately replicates the cosmological and juridical order within himself because Christ has made this path possible by rectifying man's nature. In Marco Lombardo's canto, the connection between a natural, imprinted order and a legal order that presides over a society is made very clear; it is referred to as the path of the rational soul that is angelic and "has a love of truth and virtue".

Issuing from His hands, the soul-on which
He thought with love before creating it-
is like a child who weeps and laughs in sport;
that soul is simple, unaware; but since
a joyful Maker gave it motion, it
turns willingly to things that bring delight.
At first it savors trivial goods; these would
beguile the soul, and it runs after them,
unless there's guide or rein to rule its love.
Therefore, one needed law to serve as curb;

6 Chiaro mi fu allora come ogni dove/ In cielo è paradiso, etsi la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove (*Pd* III, 88-90).

a ruler, too, was needed, one who could
discern at least the tower of the true city.
The laws exist, but who applies them now?
No one—the shepherd who precedes his flock
can chew the cud but does not have cleft hooves.

Dante develops his reflection on justice and the necessity of *civil and canon law* in order to put *humana civilitas* into effect upon the basis of a dual human and divine law: the “written law” is the depository of rationality structured by Moral Philosophy which governs man in his concrete actions and in his relationships and interactions with other men under the guide of the Emperor. The law of nature, imprinted by God upon the whole Universe, is the divine law that directs each individual towards his natural end and which achieves God’s superior justice, a justice that penetrates and shines even in the *Inferno* according to the idea – which Dante alluded to through Macrobius – whereby the light that organizes chaos reaches all the way down into Hell.

The Emperor is the only man who can think he’s enslaved by cupidity and therefore “possessing all things and being unable to desire anything else, would keep the kings content within the boundaries of their kingdoms and preserve among them the peace in which the cities might rest. Through this peace the communities would come to love one another, and by this love all households would provide for their needs, which when provided would bring man happiness, for this is the end for which he is born” (*Cv* IV, iv, 4).

In the following paragraph, Dante, returning to the concepts expressed at the beginning of the chapter, draws upon the authority of Aristotle’s *Politics* – expressed by Aquinas, naturally – and concludes:

In regard to this argument we may refer to the words of the Philosopher when he says in the *Politics* that when many are directed to a single end, one of them should be a governor or a ruler, and all the rest should be ruled or governed. This is what we observe on a ship, where the different offices and objectives

are directed to a single end: namely, that of reaching the desired port by a safe route.⁷

The human (or legal) law that is conducted in front of a human judge and the divine law (or natural law) that is conducted in the inner forum are the two solutions God gave to man. And man can willingly decide to submit his heart and his will to it, both corrupted by original sin and therefore never perfect, nor mature, nor whole if not when he reaches the pinnacle of Purgatory, where man is crowned, according to Dante, as king of his own desire and as master over his own appetites.

What Dante writes in verse in the Marco Lombardo canto (*Purgatory XVI*) he writes in prose in the *Convivio*:

Since in all of these voluntary activities justice must be preserved and injustice avoided, and this justice may be lost in two ways (either through not knowing what it is, or through not willing to follow it), written Law was invented in order both to establish it and to administer it. So Augustine says, "If men had known it (namely justice) and, when known, had observed it, there would have been no need of written Law". Therefore it is written in the beginning of the Old Digest that "Written law is the art of well-doing and justice".⁹ The official of whom we are speaking, namely the Emperor, is appointed to formulate, demonstrate, and enforce precisely this Law, and to him we are subject as far as our own activities extend, which have already been described, and no further.¹⁰ For this reason in every art and in every trade the craftsmen and apprentices are, and should be, subject to the chief and master of the activities within those arts and trades, outside of which the subjection ceases, because the rule of the master ceases. Thus we might say of the Emperor, if we were to describe his office with an image, that he is the one who rides in the saddle of the human will. How this horse pricks across the plain without a rider is more than evident, especially in wretched Italy, which has been left with no means whatsoever to govern herself.⁸

⁷ "E a queste ragioni si possono ridurre parole del Filosofo ch'elli nella Politica dice, che quando più cose ad uno fine sono ordinate, una di quelle conviene essere regolante o vero reggente, e tutte l'altre rette e regolate. Si come vedemo in una nave, che diversi officî e diversi fini di quella a uno solo fine sono ordinati, cioè a prendere loro desiderato porto per salutevole via" (*Cv IV, iv, 5*).

⁸ "E con ciò sia cosa che in tutte queste volontarie operazioni sia equitade alcuna da

Therefore, legal justice is not reduced to the application of laws but is “the art of well-doing and justice.” What is described is a “*ius commune*” that contemplates principles, laws and the appropriate application of such laws. This perspective, which creates controversy against jurists, physicians and clergy, does not, however, entail controversy against philosophy, law, medicine and theology as such; it is simply adversarial to people who do not love knowledge for love of the truth but desire it for “utility” and “who study not in order to gain knowledge but to secure financial rewards or high office”. The critique against cupidity comes from afar and is a reference to Cicero who, in the first book of the *De officiis*, establishes it as the main cause corrupting man’s living together as part of a society. This coexistence is only restored at the top of mount Purgatory in a *cantica* that, as with Pietro Alighieri’s exegesis, allegorically represents political or active civil life. It’s precisely in the preface of the *Inferno* that Pietro, in speaking of final, agent and formal causes, writes that – by analogy and through the images of Hell, Purgatory and Paradise respectively – the author wants to speak of the threefold nature of human life as already exemplified by Aristotle; voluptuous life, civil active/ political life, and contemplative life.

conservare e iniquitate da fuggire (la quale equitate per due cagioni si può perdere, o per non sapere quale essa si sia o per non volere quella seguitare), trovata fu la ragione scritta e per mostrarla e per comandarla. Onde dice Augustino: «Se questa - cioè equitate - li uomini la conoscessero, e conosciuta servassero, la ragione scritta non sarebbe mestiere»; e però è scritto nel principio del Vecchio Digesto: «La ragione scritta è arte di bene e d’equitate». A questa scrivere, mostrare e comandare, è questo ufficiale posto di cui si parla, cioè lo Imperadore, al quale tanto quanto le nostre operazioni proprie che dette sono, si stendono, siamo subietti; e più oltre no. 10. Per questa ragione, in ciascuna arte e in ciascuno mestiere li artefici e li discenti sono, ed essere deono, subietti al prencipe e al maestro [...] di quelle, in quello mestieri ed in quella arte; [e] fuori di quello la subiezione père, però che pere lo principato. Si che quasi dire si può dello Imperadore, volendo lo suo officio figurare *con* una imagine, che elli sia lo cavalcatore della umana volontade. Lo quale cavallo come vada senza lo cavalcatore per lo campo assai è manifesto, e spezialmente nella misera Italia, che senza mezzo alcuno alla sua gubernazione è rimasa!” (Cv IV, ix, 8-10).

3. All things considered, one also has to take into account the polemic Dante develops against the decretalists. In *Monarchia* III iii 6 it is stated that there are three types of men who are against truth, and the decretalists, who on the basis of their decrees doubt imperial authority, are among these. Dante's treatise tackles the problem of method: what needs to be established is a hierarchy of sources on which to anchor his findings, sources that must be pertinent to his discussion; first comes the Old and New Testaments, followed by the Papal decrees; lastly, the decretalists' interpretations of the decrees.

We have already mentioned Thomas's commentary *Etica Nicomachea* in order to understand the meaning of Dante's question to Ciaccio with regards to the city of Florence: *Is any just man there? (If VI, 62)* and the answer to this question: *Two men are just, but no one listens to them (If VI, 73)*, which does not allude to two different people (as, with the exception of Pietro di Dante, the old exegesis would have it), but instead alludes to the polarization of the two categories of political justice: natural justice and legal justice. In both the second and third editions of Pietro di Dante's exegesis, legal justice may be further subdivided; the conclusion is that "quin dictus Ysiderus dicit quod Ius dictum est quia iustum est [Isid. Etym. V iii 1], ideo auctor vocat dicta duo Iura hic, scilicet primum [ius naturale] et secundum [ius gentium], duo iusta".

The *ius gentium* is a guarantee of peace and social justice, established more to preserve peace than for public benefit, as was the case in Ciceronian times, since it was a premise of the *humana civilitas* perfectly organized by Augustus thanks to his *pax augustea*. This celebration of the past is rooted in classical culture, especially regarding the *Convivio* and other crucial passages of the *Monarchia*, Cicero's *De officiis*. One must start from the Romans if one wants to appropriately read Dante's conception of power, law and justice. Cicero is not only an authority for Dante and his contemporaries, but the best attempt at a theoretical reconciliation between the ethical category of "honorable" and the pragmatic category of "beneficial",

and, therefore, between moral philosophy and political praxis.

Written law, both civil and canonical, and the two guides, the Emperor *in temporalibus* and the Pope *in spiritualibus*, are the only guarantees of peace for the *humana civilitas* that the concrete application of the *pax augustea* had specularly duplicated as the apex of cosmological order: the peace and quiet of the Empyreum. This condition of peace and quiet is the only one that comes close to God's infinite nature, as Thomas writes commenting about Aristotle:

It is clear, therefore, that the process of one thing being moved by another does not go on ad infinitum, but a halt must be made and there will exist a first mobile which is being moved by a mover that is immovable.⁹

What is missing from Thomas' *De Regime Principum* that we find in Dante's *Monarchia* is a reflection on the Roman Empire. What interests Thomas is the unity of leadership as the most perfect terrestrial manifestation of a *reductio ad unum*. That is why many pages of the treatise are dedicated to the *reductio*: peace.

The beginning of the second chapter of Book I of *De regimine* states, "This question may be considered first from the viewpoint of the purpose of government. The aim of any ruler should be directed towards securing the welfare of that which he undertakes to rule. The duty of the pilot, for instance, is to preserve his ship amidst the perils of the sea and to bring it unharmed to the port of safety. Now the welfare and safety of a multitude formed into a society lies in the preservation of its unity, which is called peace. If this is removed, the

⁹ English translation source:

<http://www.logicmuseum.com/authors/aquinas/physics/aquinas-physics-7.htm> .

"Manifestum est ergo quod hoc quod unum moveatur ab altero, non procedit in infinitum: sed stabit alicubi, et erit aliquod primum mobile, quod scilicet moveatur ab altero immobili". See S. Thomae Aquinatis *In octo libros Physicorum Aristotelis Expositio*, VII, l. II, 894 (a. c. di P. M. Maggiolo, Torino, 1965). For the English translation see James M. Blythe, *On the Government of Rulers. De Regimine Principum*, Ptolemy of Lucca, with Portions attributed to Thomas Aquinas (ed. by J.M. Blythe), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

benefit of social life is lost and, moreover, the multitude in its disagreement becomes a burden to itself. The chief concern of the ruler of a multitude, therefore, is to procure the unity of peace". Once again, the concept is stoic and Ciceronian; common welfare prevails upon private interest.

The point is to guarantee a command that leads the multitude towards unity and therefore towards peace. Unrighteous leadership may belong to one only (the tyrant) or to the multitude (in this case the whole population would act as a tyrant). The category of tyranny runs transversal to forms of government, whether we are speaking of a monarchy or a democracy. "If an unjust government is carried on by one man alone, who seeks his own benefit from his rule and not the good of the multitude subject to him, such a ruler is called a tyrant—a word derived from *strength*—because he oppresses by might instead of ruling by justice".

In the eighth chapter of the first book, Thomas adds that in doing well one attempts to arrive at what one most desires, that is, happiness; therefore the act most suited to a King is to lead his people well, and he will be rewarded with beatitude: "Happiness, we say, is the ultimate end of our desires. Now the movement of desire does not go on to infinity else natural desire would be vain, for infinity cannot be traversed. Since, then, the desire of an intellectual nature is for universal good, that good alone can make it truly happy which, when attained, leaves no further good to be desired". According to Dante, the Emperor and his authority are necessary so human life can reach perfection. The Emperor "possessing all things and being unable to desire anything else" regulates all human activities in conformity to the written law (*Cv* IV, ix, 1).

Man is subjected to the Emperor in those activities that the Emperor himself legislates, demonstrates and enforces and to which all men are subjected, including the Emperor, as the most excellent man among men. It is in fact written in the *Vecchio Digesto* that

“written law is the art of well-doing and justice” and “The official of whom we are speaking, namely the Emperor, is appointed to formulate, demonstrate, and enforce precisely this Law, and to him we are subject as far as our own activities extend, which have already been described, and no further” (*Cv IV, ix, 8-9*).

4. Peace is achieved through the observance of the written law. *Pax augustea* and roman *libertas* are also celebrated by Remigio de' Girolami in *De via paradise*, even though he – albeit also drawing from Aristotle and Cicero – places the virtue of the Paoline hymn as the foundation of the *humana civilitas* (1Cor. 13, 1-13): *charitas* is never self-seeking, it encompasses all, endures everything, and always wants others to be well. Therefore, at the beginning of his *Tractatus de bono communi*, Remigio writes that the only cause of a city's ruin is its citizens' ill-natured love for private wealth over common welfare; this idea is also illustrated at length in the *De officiis*, I 25:

Those who propose to take charge of the affairs of government should not fail to remember two of Plato's rules: first, to keep the good of the people so clearly in view that regardless of their own interests they will make their every action conform to that; second, to care for the welfare of the whole body politic and not in serving the interests of some one party to betray the rest. For the administration of the government, like the office of a trustee, must be conducted for the benefit of those entrusted to one's care, not of those to whom it is entrusted. Now, those who care for the interests of a part of the citizens and neglect another part, introduce into the civil service a dangerous element – dissension and party strife. The result is that some are found to be loyal supporters of the democratic, others of the aristocratic party, and few of the nation as a whole.¹⁰

10 “Omnino qui reipublicae prefuturi sunt duo Platonis praecepta teneant: unum ad utilitatem civium sic tueantur ut quaecumque agunt ad eam referant obliiti commodorum suorum, alterum ut totum corpus reipublicae curent, ne, dum partem aliquam tuetur, reliquas deserant. Ut enim tutela, sic procuratio reipublicae ad eorum utilitatem qui commissi sunt, non ad eorum quibus commissa est, gerenda est. Qui autem parti civium consulunt, partem neglegunt, rem perniciosissimam in civitatem inducunt, seditionem atque discordiam; ex quo evenit ut alii populares, alii studiosi optimi cuiusque videantur, pauci universorum”. English translation source:

The question surrounding the legitimacy of the Roman Empire's conquest is derived from the idea that peace is the one true value of an ordered *societas*. Dante feels compelled to question the origin of the Roman Empire's violent act of conquest, as Augustine had done before him in *De civitate Dei*. In *Monarchia*, Dante recycles the idea from Cicero's *De officiis* that what's acquired through a duel is acquired *de iure*, which will be touched upon more later.

In any case, Dante was able to translate the more innovative instances of the political debate of his time and contributed to the rebirth of a political language. The definition of Athens as a city that produced ancient laws and was truly civil (Pg VI, 139) "where every science had its source of light" (Pg XV, 99) is a testimony to the boldness of Dante's genius, capable of encompassing Augustine's philhellenic debate against the *civitas romana* and to resolve it by reconciling two models, Athens and Rome, as the bilingual composition of the "bella scola" of Limbo seems to suggest. After all, the long catalog of Roman heroes listed in *Convivio* (Cv IV, iv) and later reiterated in *Monarchia* (II, v) was taken from *De civitate Dei* (V, 18).

Rome and the Roman Empire are the historical backdrop necessary for the coming of Christ, true man and true God, the embodied recapitulation of human law (written law) and divine law (natural law and God's justice). Only he is capable of perfect "satisfactio" since according to God's justice he is authentic man (and according to the law) and he is authentic God, as explained by Anselmo da Aosta in the *Cur Deus homo*, as we'll see later.

Looking at the *Monarchia* in its European context, one has to once again underline the impact it later had in Italy's reflection on questions which, after Frederick II, had arisen beyond the Alps – in Germany, France, England – and that regarded dynastic problems, such as the legitimacy and usurpation of the throne and the definition of tyranny. The medieval king had to overcome an

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Officiis/home.html

obstacle, “the Roman people’s long-standing hatred for the *nomen regium*,” a hatred which diminished under the Empire but didn’t disappear until in the second half of the IV century when, under Christianity’s influence, the figures of the *rex* and the *imperator* were assimilated into the figure of Christ. In the Middle Ages, the evolution of imperial power and of pontifical power served to promote the image of the King and of his power with regards to the figures of the Emperor and of the Pope.

With *Monarchia* Dante marks an important phase in the political discourse of his time, both for its view of the monarch and Empire assimilated in the hypernym “unità di comando” (unity of command), as well as for its idea that a people has a right to represent that which, in heretical terms, could be defined as “possible intellect” or, more simply, as humankind as the total demonstration of man’s rationality. The right to represent humankind’s rationality is followed by the right to transfer “popular sovereignty” into the hands of one Prince only. This transfer is conferred to the Prince by his own people on the basis of a *lex regia* from which descends the legitimacy of such an empire in the eyes of the law (*de iure*) and before God’s justice. This justice is executed in the empire through the parable of Christ and his own submission to God’s law and to man’s right at the height of its expression, that is, when Christ brought peace.

The problem of the legitimacy of regal power was one of the most debated issues in medieval Europe, and it was often thought of and presented as usurpation. The de-legitimization of the Merovingian rulers due to their incapacity to carry out regal functions, the legitimization of the Capetians due to their biological descent from the Carolingians, the problem of the usurpation of the throne by the Norseman William the Bastard, and the ensuing elimination of the Anglo-Saxon dynasty were circumstances that lit up the debate outside of Italy, all of which Dante echoed. Dante indeed wished to demonstrate the legitimacy of the Roman Empire

and, through a *translatio imperii*, placed all hope onto the arrival of Henry VII as the “*veltro ordinatore*”, the new Aeneas. Henry VII had come to Italy to restore a most desired peace in order to liberate all those who’d suffered as exiles in Babylon and were dreaming of a holy Jerusalem, those who, after having recaptured joy, would only be left with memories of their past misery and the current confusion. These are the themes discussed in *Epistola VII* of April 17, 1311, which Dante sent to the Emperor so he would move towards the “*noverca*” (unkind) city of Florence.

The above cannot be understood unless we look at it through the pre-modern paradigm of the Prince as *legibus alligatus* (*lex digna vox*): his power is affirmed in his submission to the law; and the people give sovereignty to its Prince, as codified by Roman law in order to justify the passage from a Republic to a Principality (*lex regia*). The transfer of sovereignty is an act that the people carry out in favor of a sovereign that *de iure* should act in the best interest of his people, and this is the reason why the sovereign is not *legibus solutus* if not through the action in which he guarantees the wellbeing of the collective and creates good civil cohabitation. It’s a difficult balance, which could degenerate into tyranny in the event that the Prince doesn’t exercise his power in the name of the collective that has conferred it to him. This transfer of sovereignty from the people to the Prince is what make the Romans Romans, the people *par excellence*, the population who achieved God’s providence, which the pagans called Fortune, as Dante underlines in the ninth paragraph of the second treatise of the *Monarchia*: Here he demonstrates that the Romans’ first conquest was not an act of violence since “whatever is acquired through trial by combat is acquired by right”, based on the authority of Cicero’s *De officiis*, which isn’t only sited alongside Vegetius’ work but also appears the whole length of the paragraph and states that war should always be avoided and *disceptatione* is always preferable (*Mn II, ix, 3* and *De officiis I, 34*); that battles should be conducted with less brutality (*Mn*

II, ix, 4 and *De officiis* I, 38); and that justice is to be preserved also with regards to the conquered, as Pyrrhus did when he spared the prisoners who had escaped the battle, as it was up to him to kill those who Fortune had spared (*Mn* II, ix, 8 and *De officiis* I, 38). Dante concludes, “Here Pyrrhus called fortune «Hera»; we call that same cause by the more appropriate and accurate name «divine providence»”.

Although in many respects the commentary tradition closest to Dante was not always able to recognize the innovativeness of his ideas and works, and the diachronic accumulation process of the glosses became a filter for what we have defined as the “canonical interpretation,” it doesn’t diminish the fact that this same accumulation process was the vehicle for ideas that were both born and fostered in the hearth of medieval Europe’s Latin literature. Next to the canonizing push, there existed a reading of Dante’s text that, in the diachrony, allowed some of the concepts and themes interwoven in Dante’s text to emerge. So it was that Benvenuto spoke of a Dantesque plurality of styles (*pluristilismo*); Guido da Pisa recycled the Aristotelian interpretation of a moral order as exemplified in canto XI of the *Inferno* (incontinence and malice and mad bestiality); Pietro di Dante gathered all classical and juridical sources, Alberico da Rosciate recovered the legend of the *Purgatorio di San Patrizio* that was circulating in Europe before it became part of Jacopo da Varagine’s *Legenda aurea*.¹¹ And so it was that the last version of the *Ottimo commento* – which the manuscripts refer to as *Chiose tracte da diversi ghiosatori* – gives relevance to the controversy over the confusion of the two powers, the political and the spiritual, incarnated in the two figures that were supposed to guarantee them, the Pope and the Emperor. This becomes very clear in the glosses relative to the Marco Lombardo canto (*Pg* XVI).

11 Di Fonzo, *The Legend of the Purgatory of Saint Patrick: From Ireland to Dante and Beyond*, in *Allegorica: Traditions and Influences in Medieval and Early Modern Literature* (Saint Louis University), vol. 26 (2009-2010), pp.44-81.

The questions delineated so far, which refer to the relationship between the temporal and spiritual powers in particular, hark back to the epoch that preceded the glossarists to the period of *De legibus et consuetudinibus Angliae* by Henry Bracton, who was the English spokesman, together with John of Salisbury (*Policraticus*, IV, II), of the idea that the Prince is bound to the laws. The debate over the Prince's position in respect to the law develops around the literature of *Specula principum* diffused in Italy via Thomas Aquinas, as assisted by Tolomeo da Lucca, and via Egidius Romanus (*De regimine principum*).

Dante gathers and harmonizes all facets of the juridical, political and theological debates and offers a synthesis. As Diego Quaglioni has illustrated, in the first treatise the poet refers to the two *luminaria magna* and the way in which they are portrayed through the canonical tradition.¹² The literature Dante offers regarding the image of the decretalists and of the controversy that he engages into with them in the *Monarchia* is conducted through, and supported by, propositional formal logic. It's on the level of formal logic that the image of the sun and the moon as the two remedies (the Pope and the Emperor) does not work. The sun and the moon are falsely assimilated to the Pope and the Emperor based on the Book of Genesis: On the basis of logic, in fact, the cures, the Sun and the Moon, would have been created earlier than the sinner, man. After demonstrating the falsity of the syllogism put forth by the canonical tradition, Dante offers a theological-eschatological reading at the end of the political treatise: God is the sun from which all other stars take their light and, in this respect, the Emperor – as a Christian – must respect the Pope. On the level of practical philosophy, of Moral Philosophy, Dante doesn't contradict himself at

12 Diego Quaglioni, "Quanta est differentia inter solem et lunam": Tolomeo e la dottrina canonistica dei "duo luminaria" in *Il sole e la luna. The Sun and the Moon*, SISMEL, Firenze, 2004, pp.395-406 («Micrologus» *Natura, Scienze e Società Medievali, Nature, Science and Medieval Societies*; XII).

all when he writes that “For Rome, which made the world good, used to have / two suns; and they made visible two paths- / the world's path and the pathway that is God's” (Pg XVI, 106-08), but rather integrates the polemic against the decretalists used in the *Monarchia* (*Mn* III, i 5) and stigmatizes the confusion of the two powers in the political and religious praxes of his times which emerged in the aftermath of the Donation of Constantine (*If* XIX, 115-117). To the question posed in the first book, “did the Roman people take on the office of the monarch by right?” (*Mn* I, ii, 3), Dante answers in the second book of his political treatise where he confesses that he was at first surprised by the Roman Empire’s supremacy over the world, but that he soon realized that such supremacy was to be ascribed to Divine Providence. He was so convinced of this that he, too, felt the desire to “cry out in defense of that glorious people and of Caesar - mockingly, yet not without some feeling of grief - along with him who cried out for the Prince of Heaven: «Why did the nations rage, and the peoples meditate vain things? The kings of the earth have arisen, and the princes have gathered together, against their Lord and against his Christ»”.¹³

Regarding the supremacy of the Roman Empire, which covers all of the second book of *Monarchia*, the hendiadys “*pro populo glorioso, pro Cesare*” (“that glorious people and of Caesar”) summarizes the dispute regarding the transfer of power from the people to the Emperor which animated the medieval debate in northern Europe: the supreme authority, conferred to the Roman people by God, is then transferred to the Emperor from the people thanks to the *lex regia* (*Inst.* 1 2, 6 and *Dig.* 1, 4, 1). The Jesuit G. Walsh pointed how Dante’s conception of universal monarchy was democratic and far from the spirit of imperialism.¹⁴

13 “Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania? Astiterunt reges terre et principes convenerunt in unum, adversus Dominum et adversus Cristum eius. Dirumpamus vincula eorum, et proiciamus a nobis iugum ipsorum” (*Mn* II, I, 1).

14 Gerald G. Walsh S.J., *Dante Alighieri. Citizen of Christendom*, Bruce Publishing, Milwaukee, 1946.

After all, the Prince's vicarious function with respect to his community is well inserted within the concept of how "all things, among themselves, possess an order". Organizing the common good is the job of the community or of one who, free from *cupiditas*, manages power for the sake of the community and for *utilitas subditorum*. In this decree by Thomas Aquinas, Cotta individuates an obvious enunciation of the principle of popular sovereignty, while Grossi interprets it as a "reaffirmation of the community as a primary value, of its socio-juridical primacy". Either way, Thomas' key expression, as in Aristotle's *Politics*, is the *bonum commune*, the defense of which is what separates the Prince from the tyrant: "Est autem hujusmodi tyrannis, nullis subjacens legibus, incorrigibilis principatus similium et meliorum propter bonum suum, non propter bonum subditorum".¹⁵

The monarch and the Pope constitute the King's two bodies, the two possible approximations of the double nature of Christ, true man and true God, and in this sense are *exempla* and are vicars of life according to reason, not subjugated to appetites and desires, but vicars of life according to grace, and an anticipation *hic et nunc* of celestial beatitude. The two figures are the depositories of representation in the measure in which they resemble Christ, the only true King with two bodies, in which live the functions of the life of reason and the life of the spirit. Christ remains the one true advocate of man in front of God; Christ, the "*primizia*" of mankind, as Paul writes, is the first to have submitted Himself to the law and to have established the autonomy of the two powers. He does so when he is questioned about the imperial tax owed to the Emperor; after having pointed out the image of Caesar on the coin he invites his questioners to "give to Caesar what is Caesar's and to God what

15 Commentary on Aristotle's *Politics* (see *Opera Omnia*, Paris, L. Vivès, 1875, XXVI, 90-513, p.310). The same concept in *De regimine principum* I, 3: "Si vero non ad bonum commune multitudinis, sed ad bonum privatum regentis regimen ordinetur, erit regimen iniustum atque perversum".

is God's" (Mt 22:15-21).

As stated above, when the *duo luminaria* are discussed in *Monarchia* (Mn III iv, 2-3), Dante writes that it is wrong both from a material and a logical standpoint to affirm that, based on Genesis, God made two principal luminaries, one to illuminate the day and one to illuminate the night, and that it is erroneous to understand them as allegories of the two regimes: the spiritual and the temporal. From this perspective, it follows that the moon cannot shine if not illuminated by the sun; similarly, the Emperor cannot have authority unless given to him by the Pope.

Dante claims that the image used by the decretalists is false for it falsely uses a prevalent source. He also claims that there is no authority superior to God's, the only sun, the Love that moves the sun and other stars, the One who sent his Son on earth, a Son whose vicar is the Pope *in spiritualibus*. The Emperor, on the other hand, is the guide ordered to illuminate the blindness of a world that lives unrighteously due to *cupiditas*, and is the guarantor of the written reason, that is, the law.

If the guides were not intended to serve the community they would be tyrants that, instead of illuminating the night, would blindly lead one into the thick and dark wood of a life not ordered towards its ultimate goal, happiness: The rays of that planet "which serves to lead men straight along all roads" and that Dante the pilgrim catches a glimpse of at the beginning of his journey are rays that penetrate into the chaos of the forest, in the same way that the ordering power of the sun penetrates unformed matter and the *hyle*, the wood of Macrobius' *Saturnalia* (I, xviii). After all, love and the spiritual love for another are the law perfected (*I Romans* 13:10). Just as Moses and Elias prefigure the coming of Christ, so the law and the prophets find their fulfillment in the New Testament: in the love for God and for one's fellow man, one fulfills the law of the fathers, because it is written that the fullness of the law is Love. To this special love is opposed a different kind of "love," a desire for the

world and for the body, a concupiscence of the eyes and a lust for life (*I John* II:15). This might be the hypertext for the literary invention of the three beasts; the she-wolf that stands for the concupiscence of the flesh, the leopard that, with its spotted fur, tickles the concupiscence of the eyes, and the lion whose interpretation is chorally agreed upon by the tradition of antiquity's commentaries.

An interpretation of this kind would be coherent within the complex and erudite moral ordering that Dante offers in the three *cantiche*, and it would complete his theory of Love exposed in *Purgatorio* XVII where Dante explains the spiritual *ratio*, the deep psychological dynamic that moves and directs men's souls in the direction of the appetites divided into the seven deadly sins; Love can be "amore naturale" or "amore d'animo" (love of the mind). Natural love is always without error, while the love of the mind may err in its chosen goal or through excessive or deficient vigor. Love is a *dilectio* that rules the movement of the sun and of the other stars and is at the basis of the lives in Hell and Purgatory, for it penetrates the abyss with the rays of the planet that "serves to lead men straight along all roads" that the pilgrim Dante can see behind the hill at the beginning of his journey. It is the ordering power of the Sun that penetrates all unformed matter, the *hyle* (the woods), and its rays penetrate darkness and order and direct the *agens* towards the highest good and its pure light in Paradise: a neo-platonic vein which Dante picked up from the *Somnium Scipionis* as commented by Macrobius.

5. To conclude, if temporal power is not finalized towards the common good and to the goal of natural happiness then it means that it does not welcome the light that has come among men. If for Plato and for Cicero in the *De officiis* justice protects the weak, for Dante the only way to exercise spiritual power is to imitate Christ, the servant of all men, who announces the beatitudes of the Mountain. The spiritual guide, therefore, when it does not conform

to the proper model of guidance is to blame more than anything. It is from this consideration that the great and dejected polemic over Peter's vacant seat originates. At the time of the polemic, the seat is occupied by Boniface VIII, the Prince of the Pharisees and friend of the adulterers of the affairs of God who should have been the brides of Righteousness (*If XIX*, 2-4). Dante mourns the imperial throne left empty in the aftermath of Henry VII's descent (*Pd XXVII*, 23). Dante does not seem able to find a guide capable of ending the wars of "that world which lives badly" and establishing the peace he so much desired. The two powers are vacant. And if God is the power from which all powers descend, then the dark night of the temporal power can be due to a lack of illumination from above, or rather, of an obscuring of that light, that Sun. In the *Epistola XI* 10, Dante compares the obscuring of the glory of Rome to the eclipse of the Sun, because one power has obscured another (*Pg XVI*, 109).

"Arnaldo's dream is, in its essential features, akin to Dante's dream". The Pope's claim was unfounded. The Donation of Constantine is cause of the church's wrongdoing both for Dante and Bartolo da Sassoferrato. With this in mind, it is perhaps easier to understand the theoretical justification for the imperial political behavior of Henry VII of Luxembourg given by Dante and Can Grande della Scala, who both agreed on this point. The citation by Egidius Romanus in the ancient commentaries represents the attempt to tie Dante's thought into more reassuring canons on the part of those religious commentators who were implicated in the diatribe over the conflict of interests between the spiritual and temporal powers and that were active in the battle of ideas conducted not only by the Emperor and the Pope but also between reformers and prophets, pauperists and spiritualists, and plain clerics. Dante's dream is one that is not warped by the *malo exemplo* (*Pd XVIII*, 126) but rather crowned by a natural happiness and a celestial beatitude sanctioned by the two vicars predisposed to *imitatio Christi*: the Christian Emperor, righteous in that he is justified

by the Incarnation, and a poor Pope (Philippians II).

According to Maccarrone, the *Monarchia* is to be viewed as part of an anti-hierocratic diatribe developed by the theologians more so than by the jurists. If the Augustinian monks Egidius Romanus (*De ecclesiastica potestate*) and Giacomo da Viterbo (*De regime christiano*) supported the “potestas indirecta in temporalibus” of the Pope, Dante takes an even more radical position when he separates the two powers and demonstrates the false syllogism of the decretalists.

In this climate, it is easy to understand why *Monarchia* would have been condemned by the religious power, a condemnation that would have otherwise seemed incomprehensible since at the end of his treatise Dante seems to sanction the superiority of the spiritual power over temporal power. Similarly, what would also seem incomprehensible is the reason why the advisors to Louis IV the Bavararian referred to the *Monarchia* during the controversy against John XXII which culminated into the excommunication of Ludovico (1327). Marsilius of Padova also resorted to the *Monarchia* in support of his idea of universal peace. This explicit recourse, united with the condemnation and censorship of *Monarchia* in 1329 thanks to the papal liaison Bertrand du Pouget, who was sent to Bologna by John XXII between 1327 and 1334, generated a veritable trend of political “anti-dantismo” (anti-danteism): Enrico da Cremona (*De potestate papae*), Agostino Trionfi (*Summa de potestate ecclesiastica*), the Dominican Guido Vernani, *De reprobatione Monarchiae composita a Dante* (1327-1334) and lastly the archbishop Guglielmo da Cremona *Tractatus de iure Monarchiae*.

The problem of the “due giusti” of *Inferno* VI 73 should be rethought along these lines. The only two men that Dante could have been alluding to are the Pope and the Emperor, but, since these two figures – at the moment in which Dante is writing – are hardly just (Boniface is far from righteous) or are not there at all (the imperial seat is vacant), and since the only righteous man is Christ, it follows

that what Dante speaks of has to be the political justice of *Etica Nicomachea*, a justice split into natural justice and legal justice (*two men are just, but no one listens to them*) and divided into the three women of *Tre donne al core* that Pietro di Dante recalls. In order to explain the verse of *If VI 73* mentioned above, Pietro, in speaking about the meaning of the “due giusti” – natural and legal – in his third commentary further subdivides legal justice into civil and personal.

Furthermore, in the theological context in which the maximum authorities are the vicar on the one hand, and the servant of the servants on the other, the notion of nobility – and not necessarily of nobility by birth but of education and righteous action – is appropriately contextualized. Nobility of mores, grace, “*a thing so fair it makes the soul, / in which he reigns, most worthy / of both a throne and an imperial cloak, which is compared to, and not by accident, the Sun: Fully this is like the mighty planet / that, from the east / onward, until the time it hides away, / spreads with its beauteous rays / power and life below*”.¹⁶

An ulterior phase of this journey is the reflection on language and the use of the vulgar tongue “in qua muliercule communicant” which sounds trite on the lips of women.¹⁷ The maternal tongue takes on a particular quality in this context. It is to be intended as the primitive tongue in that it is the first language spoken by an infant, the mother tongue, and by analogous proportion can be assimilated to the natural language that was extinguished even before Nimrod built the tower of Babel, and that represents the perfect communication between God and man for it is the language spoken during the creation of the garden of Eden.

It is not by coincidence that Dante became represented as the

16 English translation source: <http://www.italianstudies.org/poetry/cv5.htm>

17 Dante, *Egloga III*, 9: “Comica nonne vides ipsum reprehendere verba / tum quia femineo resonant ut trita labello, /tum quia Castalias pudet acceptare sorores?” (in Dante, *Opere minori*, Ricciardi, Milano–Napoli, 1979).

poeta theologus and *scriba Dei* as early as the *tabula picta* of Domenico di Michelino: an emblem executed in a political and civil key. In Domenico di Michelino's *tabula picta* the sacred iconography of the evangelist with the open book, which mimics the Christ image as a benevolent judge and teacher who holds the book of the world in his hands, is applied to a profane symbol for the very first time: The profane subject is Dante who, as Boccaccio affirmed, had strongly desired the laurel crown in his lifetime; he is depicted as an evangelist, a *scriba dei* and teacher of happiness. Singleton will refer to Dante as a *scriba Dei* and as a fifth evangelist many centuries later without mentioning the *tabula*. In order to depict the poet, Domenico da Michelino uses an iconography that up until that point had only been applied to sacred subjects, and places his volume (the *Commedia*) in his hands, he who had looked for Virgil's volume (*If I*, 84) and had opened and read God's great volume (*Pd XV*, 50). In the Chapel of the Scrovegni, God holds the papers of the Universal Judgment in his hands, the evangelists are represented with the Gospels in hand and turned towards their observer: Such is also the case for some saintly figures for whom the connection to the written word is only fitting: Saint Benedict, as author of the most important rule for the western monasticism, Saint Augustine, Saint Dominick and Saint Thomas (as in the example of the Spanish Chapel in Florence). An iconographic codification that can be read in two ways: either as a *translatio* of the theological and transcendent discourse on the *humana civilitas*, or as the promotion of Dante the poet as a strong authority for the life of man and for man as citizen. Upon close examination, both readings are harmonious and indicate both the passage from transcendence to immanence of the sacred in civil humanism, as well as the promotion of a poet as fifth evangelist while highlighting his civil and political function.

The only thing left to do is to establish how Dante drew, always and no matter what, from the gazophylacium of classical and medieval tradition utilizing motifs and legends that circulated in

Europe (or that sometimes came from the far East), and generated a system of thought and an artistic expression whose innovative import become evident only once compared to the reception of his work and the exegetical tradition that ensued in the context of his territory of reference. If in fact the flowering of the many commentaries of the *Commedia* signifies a recognition of the product's haecceity, on the other hand it has represented the need to canonize, within a certain variability, the interpretation of Dante's text, which was viewed as somehow authoritative.

The knowledge of the ancient and classical world does not always come from primary sources. Often, we are speaking of a patrimony of indirect sources, sometimes mediated by centonism, other times by repertories, others still by encyclopedias. In this regard, it would be useful to think of how the reference to Trajan's salvation and to his act of justice towards a widow is to be traced back to a medieval legend transmitted by an interpolation of Paolo Diacono's *Vita Gregorii Magni*. Dante chooses to ignore the dark tale of Trajan, the persecutor of the Christians, handed down to posterity by Augustine, who took it from the classics. In Trajan's case, the Emperor placed in the Heaven of Jove, the idea that his soul be liberated from Hell thanks to Gregory's intervention was something Dante took from tradition. In other cases, however, Dante innovates and goes beyond tradition, as is the case with Cato, Statius, and Rhiphaeus.¹⁸

18 See R. Cella, *Centralità politica della giustizia in Dante*, in AA. VV., *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani* (a c. di M. Santagata e A. Stussi), Edizioni ETS, Pisa, 2000, pp.271-289. See also Justin Steinberg, *Dante and the Limits of the Law*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.

Bibliography of Dante's works

- Alighieri, Dante, *Rime*, in *Le Opere di Dante* (a c. di M. Barbi), Società Dantesca Italiana, Firenze, 1960.
- Alighieri, Dante, *Convivio* (a c. di F. Brambilla Ageno), Le Lettere, Firenze, 1995.
- Alighieri, Dante, *Monarchia* (a c. di D. Quaglioni), in *Opere*, vol. II, Meridiani Mondadori, Milano, 2014.
- Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (a c. di G. Petrocchi), Le Lettere, Firenze, 1994.
- English translation source for Dante's works: *Danteonline* by Società Dantesca Italiana:
http://www.danteonline.it/italiano/opere_indice.htm

CLAUDIA DI FONZO

Cosmological and Legal Order in *Convivio*

– Abstract –

In this paper Dante's convictions are examined in relation to the histories of jurisprudence and medieval philosophy, and the article presents several new observations regarding the role of Moral Philosophy and the concept of the order as a legal and cosmological principle in Dante's world. Some of these observations were partially addressed in the volume entitled *Dante between jurisprudence, theology and ancient exegesis (Dante tra diritto, teologia, ed esegesi antica)*, Naples, 2012).

II. Dante e la poesia moderna

CSANTAVÉRI JÚLIA

Pasolini költői módszere és a dantei modell – Vázlat

Dante és különösen az *Isteni Színháték* kulcsszerepet játszanak Pasolini alkotói történetében. Ennek több, különböző oka is van. Az egyik kétségtelenül az, hogy a Mussolini uralma idején egyetemre járó, fiatal költő nemzedék egy része, amikor alternatívát keres az egységesítő fasiszta kultúrával szemben és elfordul a hermetizmus elefántcsonttornyától is, részben a múlt, a hagyomány felé tájékozódik. Maga Pasolini Roberto Longhi művészettörténeti óráin felnőve a manieristák mellett a trecento és a quattrocento festészetében találja meg azt a figurális módszert, amely irodalmi és filmes képalkotásának mindvégig a középpontjában áll. A másik, hogy Pasolini számára a művészi kifejezésről való gondolkodás első pillanattól kezdve szétbonthatatlanul összefonódik a nyelv kérdésével. Harmadszor elősegíti a Dantéhoz való közeledését a „poeta civile”, a történelem és következésképpen a társadalom iránt elkötelezett költő eszménye, amelynek példáját szintén a dantei magatartásban találja meg. Pasolini elköteleződése a történelem iránt kezdetben a polgárság keretein eleve kívül álló, a paraszti világból kiszakadt, a városok peremén vegetáló szegénységgel való azonosulást, az ő képviselőit jelent s egyben elköteleződés egy Gramsci szellemében értelmezett marxista ideológia mellett. Az egyensúly a paraszti, természeti, a polgárság előtti, lényegüket tekintve egyfajta transzcendencia irányába mutató értékek és a marxista ideológia égisze alatt vívott küzdelem között azonban igen törekeny és első pillanattól fogva tragikus szakadással fenyeget. Megértéshez talán a legjobb kulcsot Pasolini *Médeia* című filmjének Kentaur figurája szolgáltatja, aki a történet adott pontján megkettőződik. A világot misztikus helyként, szakralitásként megélő belső én az egyik oldalon, a világ ügyeiben aktívan részt vevő, a történelmet alakító modern Kentaur a másikon. Ez a megkettőződés

jelzi, hogy 1970-ben, a film keletkezésének évében a személyiségnek az a két, egymással kezdetből fogva konfliktusban álló oldala már nem hozható harmóniába egymással.

Mindezen kérdések és ellentmondások Pasolini poétikájában a valóság reprezentációjának problémájaként összegeződnek, és a költő Rómába érkezésétől kezdve mindvégig erős referenciális kapcsolatban állnak az *Isteni Színjátékkal*. Ez a viszony azonban a 60-as évek közepétől átalakul. Az ideológiai kiábrándulás, a „poeta civile” szerepének ellehetetlenülése megszünteti azt a „magasabb nézőpontot”, amelyből a dantei mű világszerűségének mimézise még megkísérelhető. A *Színjáték* továbbra is referenciaként szolgál, de Pasolini erős, néha sokkoló dekonstrukciónak veti alá. Emanuela Patti kifejezésével egyfajta „dantei posztrealizmus”¹ jön létre, amelyben Dante műve már nem mint belső rendező és szervező erő, tehát mint a valóság megragadásának költői módszere, hanem inkább mint külső keret és belső hiány van jelen.

A „költői módszer” kifejezés Pasolini esetében nem pusztán az általában és szorosabban vett „költői művekkel”, kapcsolatban használhatjuk, hanem az életmű egészére vetítve, Ennek az oka az, hogy bármely műfajánál kezdjük is felfejteni Pasolini életművét legyen szó bár prózáról, filmről, színdarabról vagy akár publicisztikáról, sőt értekező tanulmányról, csakhamar elének lép a művek mögött lappangó alkotói szubjektum és rá kell jönnünk, hogy olyan szerzővel állunk szemben, aki a témától és a műfajtól bizonyos mértékben függetlenül, minden esetben szereplője is a művének. A megfigyelt, leírt, elmesélt, elemzett valóságdarabok mögött – amelyeket Pasolini marxista lévén mint a tudatunktól független objektív valóság darabkáit értelmezett – gyakran konkrétan is meglátjuk, máskor csak a stílus által érezzük a megfigyelt, az alkotó szubjektumot a maga sajátos nézőpontjával, megoldatlan konfliktusaival, múltjával és jelenével, emberi drámájával,

¹ Emanuela Patti, *Mimesis. Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*: <http://etheses.bham.ac.uk/190/1/Patti08PhD.pdf>

kibeszélhetetlen és mégis kibeszélendő fájdalmaival. Hasonlóan ahhoz, ahogyan ezt maga Pasolini a költői filmről írott esszéjében megfogalmazza, amikor arról beszél, hogy a modern filmben a rendezők időnként előszeretettel időznek el bizonyos, a főszál szempontjából lényegtelennek tűnő részleteken: mindez „eltérést jelent a film alapvető szerkezetéhez képest: kísértést egy másik film elkészítésére. A rendező jelenlétéről van tehát szó, aki egy mértéktelen szabadság felé viszi a filmet. Szinte az a veszély fenyeget, hogy a saját élettapasztalataiból születő költői világ iránt érzett szerelem lappangó ihletését követve azonnal abbahagyja az egészet”.²

Ezen a ponton meg is érkeztünk Dantéhoz, hiszen a Komédiában a szerző Dante és a szereplő Dante megújuló konfliktusa, amelyet a *Színjáték* szerzőjének szintén Pasolini kifejezésével élve „transzcendens értelemben vett felfelé áthelyezett nézőpontja”³ mégis egy egységes tonalitásban egyesít, mindvégig lényeges szerkezeti és stilisztikai elvként működik. Pasolini szempontjából a *Színjáték*nak ez a kettős szerkezete rendkívüli jelentőséggel bír, mivel lehetséges utat mutat a próza és a költészet kontaminációjára, még hozzá olyan stilisztikai döntések sorozatával, amelyek révén a túlvilági tájakon feltalált szereplők racionális ábrázolását – a maguk történetével és történetiségével, lélektani és társadalmi konnotációival – folyamatosan és előre megjósolhatatlanul felülírja a költészetnek hendekaszillabákban, alliterációkban, rímekben, váratlanul kibomló belső ritmusokban megnyilvánuló nyelve. A *Dante költői szándékáról* (*La volontà di Dante a essere poeta*) írott esszéjében prózának és költészetnek ezt a váltakozását Gianfranco Contini terminológiája alapján ő is a „gyors és a lassú regiszter” váltakozásának nevezi.⁴

Mielőtt közelebbről megvizsgálánk ezt az esszét, fontos

2 Pier Paolo Pasolini (a továbbiakban PPP), *A költői film* in PPP, *Eretnek empirizmus*, Osiris, Budapest, 2007, pp.226-227.

3 PPP, *Dante költői szándékáról*, in *Eretnek empirizmus*, i.k., pp.136- 165.

4 *i.m.*, p.137.

tudatosítanunk, hogy 1965-ben, Dante születésének 700. évfordulójára készült, a *Paragone* című folyóirat ünnepi cikkfolyamába, amely folyóiratnak Pasolini amúgy is rendszeres szerzője volt. A folyóirat egy korábbi számában jelent meg több más Dantét elemző írás mellett Gianfranco Contini *Un'interpretazione di Dante*⁵ (*Egy Dante interpretáció*) című esszéje, amelyhez Pasolini bizonyos értelemben kapcsolódik. Azonban ő maga a cikkéhez írott kísérő levelében siet leszögezni,⁶ hogy nem követte nyomon a kortárs Dante-diskurzust, s bár meglepődve látja, hogy az őt is izgató kérdésekhez mennyire hasonlóak vannak terítéken, talán nem is írta volna meg ezt a jegyzetet, ha nem olvassa Cesare Garboli *Come leggere Dante* című cikkét.⁷ Ebben Garboli, összhangban a kortárs Dante-kutatók egy részével, akik a *Színjáték* teológiai-etikai-politikai eszményeket összegező elbeszélő jellegét tartják az elemzés homlokterében, egyenesen óva inti az olvasót attól, hogy a *Színjáték* szerzőjét „akárcsak a költő elnevezéssel illesse”. Pasolini már az esszéje címében is éles polémiával a másik oldalra helyezi a hangsúlyt, az inverzét formálva meg Garboli egyik félmondatának, mely így szól: „il desiderio di Dante di non essere poeta” („Dante szándéka, hogy ne legyen költő”), majd ezzel az állítással folytatódik: „é proprio un'ossessione tecnica” („valóságos technikai megszállottság”).

Láthatjuk, hogy első megközelítésben egy vitairatról van szó, méghozzá olyanról, amelynek a hangneme nagyon is „személyes” és „bensőséges”, ahogyan ezt Pasolini az őt ért támadásokra adott újabb cikkében, *A rossz mimézisben*⁸ (*La mala mimesi*) megfogalmazza. Valójában nem is garbóliéknak szól, állítja, hanem a „kis társaságnak”, azaz az eredeti cikk végén konkrétan is megszólított olasz marxista Dante magyarázóknak, hazabeszél tehát, ez

5 Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp.369 – 406.

6 idézve in Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi*, Mondadori, Milano, 2007, p.39
7 *i.m.*, p.38.

8 P.P.P., *i.m.*, p.147.

magyarázná az írás szubjektivitását. Sovány magyarázat ez, hiszen a költő ekkorra már túl van az OKP-val és a hivatalos marxista ideológiával való többszöri szakításon, a verseskötetei körül kibobbant éles irodalmi-politikai vitákon a baloldallal, a regényei és első filmjei miatt elszenvedett számos peren és megaláztatáson és legújabbán azon a fanyalgáson és meg nem értésen, amit a Máté evangéliumáról készített filmje miatt elvbarátaitól kapott. Egy év sincs már hátra a következő film, a *Madarak és ragadozómadarak (Uccellacci e uccellini)* elkészítéséig, amelyben az itt még kedvesen és részben önironikusan aposztrofált „kis tárasaság”, már csak a vitriolos „Dantisti dentisti” (szójáték, a *dentisti* fogorvosokat jelent) címke erejéig szerepel. Nyilvánvaló tehát, hogy nem pusztán erről van szó, és talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha elfogadjuk azoknak az elemzőknek a véleményét, akik *A Dante költői szándékáról* szóló tanulmányban egy erőteljes ars poetica megnyilvánulását is látják.⁹

A cím által meghatározott irányhoz, azaz a „költői szándék”hoz képest Pasolini tágabb kontextusba helyezi el a problémát, egy picit távolabbról, azonban a gyanútlan olvasó számára ismerősebb, abban az értelemben is, hogy az ebben az időben még egyértelműen „realistának” elkönyvelt szerzőtől elvártabb területről, Dante soknyelvűségének kérdéséből indít. A soknyelvűségből, mely saját alkotói gyakorlatának szerves része a Rómába érkezése után írt első verseskötetektől az olasz dialektális költészet antológiájának megszerkesztésén át a regényeiben, elbeszéléseiben és első filmjeiben megszólaló utcagyerekek, stricik, kurvák, tolvajok nyelvéig. Az ő szemléletében a nyelv vizsgálata mindig szorosan kapcsolódik a szociológiai problémához is. Dante, állítja Pasolini, a nézőpontja teológiai értelemben vett felemelésével

9 E vonatkozásban a már idézett Patti és Bazzocchi mellett ld. még Luigi Martinelli, *P.P.P. Introduzione e guida a allo studio dell'opera Pasoliniana*, Le Monnier, Firenze, 1983; Maria Sabrina Titone, *Cantico del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, L.S. Olschki, Firenze, 2001.

nemcsak a nyelvi horizontot, de az általa ábrázolt világ szociológiai kereteit is kitérítve.

Témánk szempontjából most kevésbé érdekes az az egyébként nagyon izgalmas gondolatmenet, amelyben Pasolini azt elemzi, hogyan éli át Dante mimetikusan egyfajta tágon, nem pusztán nyelvtanilag értelmezett Szabad Független Beszéd segítségével az egyszerű emberek, a plebejus réteg, vagy a bűnözők nyelvét s ezáltal az ő társadalmi és pszichológiai valóságukat. Fontosabbnak látszik, amit a szerző ennek következtében Dante nyelvi választásáról mond. Megállapítja, hogy Danténak az a gyakorlata, amellyel a „vulgáris nyelv”-et nem pusztán mint a latinnal szembehelyezett egységes rendszert használja, hanem annak legkülönfélébb alsóbb nyelvi zsargonokban megjelenő formájában is „városa bonyolult politikai-társadalmi harcaiban való aktív és közvetlen részvételnek az eredménye” és a *Színjáték* kétarcúságát erősíti, mert a teológiai univerzális nézőpont mellé egy nagyon is földi, szociológiai, és ami hasonlóképpen fontos, szubjektíven is átélt nézőpontot helyez. E két nézőpont, egy felülről lefelé sugárzó, mindent objektíváló tekintet és a földi dolgokat és személyeket egyenként, a maguk egyediségében ábrázoló letről felfelé irányuló szemlélet egymás mellett élése jelenik meg a szerző Dante és a mű hőseként szereplő Dante kettősségében is, melyet azonban az olvasás folyamatában nem, csak „visszagondolva” érzékelünk. A dantei mű megdöbbentő egysége nem sérül az egymás mellé rendelt ellentétek eredményeképpen. Pasolini számba is veszi ezeket a dualizmusokat két egymással szemben álló mégsem ütköző sort hozva létre. Az elbeszélő Dante és az ő teológiai nézőpontja által meghatározott sorhoz csatlakozik, a *Színjáték* által ábrázolt allegorikus valóság, a szereplőknek és helyzeteknek egy racionális terv alapján való elhelyezése és feldolgozása, tehát a próza nyelve. A másik sorozatot a társadalmi nézőpont határozza meg, és mint fentebb idéztem, Pasolini szerint Danténak a firenzei közéletben való aktív és megszenvedett részvételéhez köthető, annak minden szubjektív vonatkozásával „a

mindennapi életből vett szavakba nem önthető epizódjait is beleértve”. Ez a mindennapi tapasztalat a maga torlódásaival alakítja a műben a költészet nyelvét, ami szembe megy a teológiai terv racionalitásával, kiszámíthatatlan és meghatározhatatlan távlatokat nyitva. Ebbe a két sorba építi be a Contini által ekkor épp frissen felállított, a bevezetőben már említett elméletet a *Színjáték* két regiszteréről, egy „gyors” hangvételtől, amely a valóság kimondásának gyakorlatias, célratoró, racionális, az időben rögzített folyamatát mutatja és mint ilyen az elbeszélő Dante eszköze és egy „lassú” hangvételtől, amelyet az újraolvasással megerősített emlékezet őriz, és a nyelvhasználat valamint a hendekszailabák áradása, a rímek kerete és a különböző költői technikák, mint például az alliterációk révén időtlenné válik, egyfajta poétikai irracionalitással ruházva fel a történetet. Pia de Tolomei példáját említi a *Purgatórium* V. énekének utolsó sorait: „Ricorditi di me che son la Pia / Siena mi fe', disfecemi Maremma / salsi colui, che inannellata pria /disposando m'avea con la sua gemma” („Emlékezz rám, én Pia voltam: / Siena szült engem, Maremma ölt meg. / Üdvözljön, aki, köves gyűrűjével feleségévé tett).” Pasolini kétszer is visszatér erre a példára kiemelve, hogy a szinte sírfelirat rövidegű sorok racionalitását hogyan tágítja ki az irracionalitás felé a *disfecemi, in-anellata, di-sposando* hangtani és ritmikai alliterációja és az első sor, amely a középkori egyszólamú, egy versszakos énekre utal vissza.

Láthatjuk, hogy Pasolini gondolatmenetének ebben az első felében a nyelvi kérdésekkel összefüggésben kitüntetett jelentőséget tulajdonít Dante politikailag tudatos, cselekvő elkötelezettségének és ezt közvetlenül a mű költői regiszteréhez kapcsolja, ami minőségi változást idéz elő az elemzésben. Ha olvasóként követtük az utat, amit a szerző számunkra kijelölt, máris azon kapjuk magunkat, hogy picit távolabbra értünk a nyelvi miméziis szociolingvisztikai értelmezésétől, sőt Dante soknyelvűségének, mint a realizmus zálogának Contini-féle interpretációjától is. Mivel a lassú regiszter

fentebb felsorolt alkotóelemei, kicsúsznak a teológiai nézőpont racionalizáló és ellenőrző mechanizmusa alól, ingoványos talajra, a költői nyelv talajára érünk, amely az elemzés szerint a *Színjáték*ban szimbiózisban él a próza nyelvével.

A továbbiakban Pasolini azt vizsgálja, milyen varrat mentén kapcsolódhatnak össze a próza és a költészet elemei anélkül, hogy ellentmondásuk szétfeszítené a mű általa is példátlanak tartott egységességét. Pasolini ezzel egyfajta választ keres a Contini sugallatára önmagának feltett kérdésre, amelyet a cikkhez a szerkesztők számára mellékelt kísérőlevélben így fogalmaz meg: „Ott, ahol Contini a tudós lenyűgöző könnyedségével elfogadja Dante valamilyen módon biológiailag determinált rejtélyességét én továbbra is nyugtalanokodom”.¹⁰ Itt ismét a szerző Dante és az elbeszélő költemény színpadán megjelenő Dante kettősségéről lesz szó, de ezúttal egy kicsit más szemszögből. A szereplő Dante nemcsak a mű történeti valóságba való ágyazottságának, személyes megszenvedettségének, irracionalitásának tehát költőiségének záloga, de jelenléte egyben lehetőséget ad a szerző Danténak arra, hogy teológiai nézőpontja magasából épp olyan egyenlő távolságot tartson a túlvilági utazótól, azaz önnön magától, mint a mű többi szereplőjétől vagy eseményétől. Ily módon a sokféle nyelv szavai valójában egy átfogó szelekciós művelet hatására nem keverednek egymással, hanem mindegyik a költészet, a lassú regiszter által meghatározott saját helyén marad és simul bele a mű tonalitásának egységességébe, amely Pasolini gondolatai szerint a *Színjáték* szakrális pillanatait előidézi. A költői szándék tehát nem feltétlenül és pusztán a részletekben, hanem a mű egészére nézve érvényesül és egyben záloga lesz egyfajta átélhető és hiteles vallási metahistorizációnak. A realista Dante képe helyett előttünk áll a megszállott Dante – „l'uomo dell'ossessione”, ahogyan Pasolini a már említett kísérőlevélben fogalmazza. A költészet megteremtésére irányuló vágyat Pasolini mint tudattalan, irracionális működést

¹⁰ Bazzochi, *i.m.*, p.40.

határozza meg, melytől nem áll távol a paranoia vagy a skizofrénia. A Garboli által említett „megszállottság” megvan tehát, sőt még technikainak is mondható, hiszen a költői szándék bizonyos, következetesen végigvitt költői technikák révén valósul meg. Azonban nem a tudatos teológiai építkezés zavartalanságának biztosítása, hanem épp ellenkezőleg a költészet létrehozásának irracionális vágya hajtja. A költői szándék értelmezéséhez ekkor Pasolini váratlanul Auerbachra hivatkozik és a maga szokásos, sietős módján csak annyit jegyez meg, hogy Auerbach szerint Villon „az első költő a maga nemében”,¹¹ bizonytalanságban hagyva az Auerbachot netán nem kívülről fújó olvasót az idézet valódi jelentéstartalma felől. Ha azonban előkeressük, mit is mondott ténylegesen a német tudós Villonról a XV. századi realizmus kérdését vizsgáló esszéjében¹² (*Madam du Chastel*), akkor azt találjuk, hogy három lényeges dolgot emel ki. Egyrészt, hogy Villon realizmusa „benne marad az érzékiségben”, másrészt, hogy „minden radikalizmusa ellenére legkisebb jelét sem tanúsítja annak, hogy volna gondolati rendező vagy éppen forradalmi ereje, [...] hogy másmilyenné akarná alakítani a földi világot, mint amilyen”, harmadrészt, hogy esetében is a „keresztényi stíluskeveredés hatása” érvényesül. Felmerül a kérdés, mi lehetett ebben a jellemzésben, amely miatt Pasolini lényegesnek tartja itt, Dante költői szándékával kapcsolatban felhozni, még hozzá ilyen fedett, nem könnyen értelmezhető, tehát kiemelten fontos jelentést tartalmazó utalás formájában? Mivel az ábrázolt világ érzéki megragadása valamint a hétköznapi és a magasztos stílus rétegeinek folyamatos keveredése a *Színjátékkal* kapcsolatban egyébként is folyamatosan terítéken van, csakis a harmadik vonásról lehet szó, mely szerint a költészet megteremtésére irányuló szándék ledobja magáról a rendező elvet - értsd az ideológiát és együtt marad a maga érzéki teljességében

11 P.P.P., *i.m.*, p.140.

12 Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Gondolat, Budapest, 1985, p.251.

felfogott és mimetikusan újjáteremtett valósággal.

Az írása betetőzéseképpen Pasolini visszatér a bevezetőben vizsgált soknyelvűség kérdésére és átértelmezi a Contini által kidolgozott Petrarca – Dante dichotómiát is, amelyben egy választékosan szelektív, esztétikailag kifinomult egynyelvűség áll szemben egy realiztikus társadalomszemléleten alapuló soknyelvűséggel. Amennyiben a dantei távolságtartás és az ebből fakadó szelekciós művelet végül egy költői beszéd egységes tonálisába olvasztja bele a különböző nyelveket, úgy valójában nem soknyelvűség és egynyelvűség áll szemben egymással, hanem egy „mindörökké homogén, monológyszerű egynyelvűség (Petrarca) egy olyan egynyelvűséggel, amely szüntelenül a párbeszéd legkülönfélébb fikcióit gyúrja egybe (Dante)”.¹³

A *Dante költői szándékáról* megfogalmazása annak a válságnak, amelyet Pasolini, mint alkotó a 60-as évek közepén átél. Dante, a nagy előd, kettős arcát mutatja ebben a tükrözésben. A „poeta civile” szimbolikusnak is felfogható alakjából Pasolini értelmezésében váratlanul egy másik figura is kibontakozik. Dante mint a morálisan és ideológiailag elkötelezett, saját korának társadalmi viszonyait nemcsak éles és pontos kritikával szemlélő, de megváltoztatásában aktív cselekvőként is részt venni vágyó alkotó, akinek a Contini értelmezésében vett soknyelvűsége az ötvenes években mint a valóság felmutatásának egy lehetséges útja, rendkívül termékeny és követhető példának bizonyult Pasolini számára továbbra is jelen van ugyan, de ugyanakkor fokozatosan leválasztja belőle és önálló identitással ruházza fel a magát a „poétát”, aki mint az aurebachi idézetből láttuk, ledobja magáról az ideológiát, együtt marad a mimetikusan újratertett valósággal és végső soron mintegy a szerző Dante hatalmas rendszerező és szelektív munkája ellenében teremti meg a költészet irracionálisára révén a mű szakrális dimenzióját.

Ez az ellentmondás ideológia és költészet viszonylatában,

13 P.P.P., *i.m.*, p.146.

amely Pasolini művében a 60-as évek közepére elmélyül, valójában már az említett 50-es években is meghatározó a poétikájában, és szinte folyamatosan dühödt támadásokat vált ki az ideológia embereiből. Azonban a háború után megéledő remények, a politikai aktivitás az olasz értelmiség körében és ennek leképeződése egy újfajta, társadalmilag – politikailag elkötelezett realista irodalom létrehozására tett kísérletben, amely nemcsak a hermetizmus hagyományát, hanem a neorealizmus akkorra üres klisékké merevedő gyakorlatát is képes lehet meghaladni, egy rövid ideig törekeny egyensúlyt alakít ki a kettő között. Ebben az időszakban Pasolini számára Dante a nyelv és a valóság között létrehozható racionális viszony lehetőségének példája, és egyben azt a reményt is nyújtja, hogy tanulmánykötetének címével szólva szenvedély és ideológia összekapcsolható. Az 1957-ben kiadott *Le ceneri di Gramsci (Gramsci hamvai)*,¹⁴ című verseskötetében ez az ütközés, mint a tradícióhoz, a szakrálishoz való természetes/biológiai kötődés és a társadalmi szerep közötti ellentmondás jelentkezik drámai erővel. Ha a dantei példa hatását keressük ebben a kötetben akkor az első szembeötlő dolog a tercínák jelenléte. 11 poémájából kilenc tercínák és hendekaszillabák támasztékát és menedékét használja vagy arra, hogy indulat és ráció, a „szív világossága” és a „zsigerek sötétje” között feszülő ellentmondást a forma erejével egyensúlyban tartsa, vagy hogy a költészet körébe emelve egy új, ellentmondásos, problematikus dimenzióba helyezzen és megnyisson a fájdalmas emlék kifejezésére egy olyan, hagyományosan a próza tárgykörébe tartozó eseményt, mint egy politikai nagygyűlés, avagy hogy megteremtse a felsőbb nézőpontot, ahonnan végig tekintve az Appenninek tájain egységes éjszakai panorámában tudja egyesíteni a múlt emlékeit őrtő antik romokat és az orvietói parasztok vagy a római csavargók éjszakáját. Az ábrázolt különféle, hagyományosan költőinek és hagyományosan prózainak tartott valósággrétegek a maguk stílusrétegeivel és szókészletével nem különülnek el és

14 PPP, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1957.

keveredésük expresszív hatása gyakran megbontja, meglöki, megcsonkítja a tercínákat is. Az experimentalizmus ebből a soknyelvűségből születik meg.

Az ebben az időben készült irodalmi művei és teoretikus tanulmányai Contini *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (*Megjegyzések Petrarca nyelvéhez*) című 1951-es esszéjének erős hatását mutatják.¹⁵ Mint Emanuela Patti rámutat,¹⁶ Pasolini szempontjából a tanulmány leglényegesebb vonatkozása az volt, hogy a realizmus kérdését nyelvi és stilisztikai kérdéssé tette. Megmutatta, hogy a valóság iránti belső szenvedély és társadalmi politikai elköteleződés nem csak a neorealizmus által preferált tartalmi elemekben nyilvánulhat meg, hanem sokkal inkább a nyelv használatában és még szorosabban véve a szerző és a szereplő nyelvének kontaminációjában. Az ezekben az években Pasolini és a hozzá közel állók, Roversi, Leonetti, Fortini, Romanó által kiadott kulturális/kritikai folyóirat, az *Officina* lapjain megjelenő tanulmányaiban, amelyek később nagyrészt a *Passione e ideologia* (*Szenvedély és ideológia*) című tanulmánykötetében is napvilágot látnak, a soknyelvűség állandó hivatkozási alap lesz, de mindig kiegészül a szociológiai, pszichológiai és antropológiai vonatkozásokkal, azzal az igénnyel, hogy a szerző ne csak felidézze, de saját valóján átszűrve alkossa újra szereplője nyelvét. Az 1958-ban írott *Il metodo di lavoro* (*A munkamódszer*) című tanulmányában, amelyet regényei, az ekkor már megjelent *Utcakölykök* (*Ragazzi di vita*) és a még félkész *Egy erőszakos élet* (*Una vita violenta*) kapcsán jelentett meg, ezt az alámerülést a szereplő nyelvébe már az auerbach-i értelemben vett mimézis szóval jelöli. Szembeállítva az író feladatát a római szegénynegyedek megismerését célzó politikuséval abban határozza meg a különbséget, hogy míg a politikus esetében ez a megismerés a politikai cselekvést készíti elő, az író nem tehet mást, mint hogy a nyelv mimézisén keresztül tanúskodik erről a világról,

¹⁵ Contini, *i.m.*, pp.169-192.

¹⁶ Patti, *i.m.*, pp.46-48.

de azt is hozzáteszi, hogy az elbeszélés szerkezetében a marxista ideológiát követve.¹⁷

Hogyan valósul meg ez a mimézis a regényekben? Pasolini arra tesz kísérletet, hogy Dante látásmódjához hasonlóan szentimentalizmus és ironia mentes képet adjon a Róma környéki nyomortelepekről és az ott kallódó fiatalokról, és hogy a sorsukat átélhetővé tegye az olvasó számára. Ehhez egy elég bonyolult műveletet kell végrehajtania, részben el kell választania magát ettől a világtól elismerve annak az ő polgári valóságától való különállását, majd a saját írói nyelvébe beemelve a borgátákban használt zsargon elemeit a nyelv által újateremteni hőseit. Pasolini számára a hősök nyelvének újateremtése, mely nem nélkülözhetette az író világos ismereteit és társadalmi tudatosságát, egyben az ő valóságuk feltárását is jelentette, lehetőséget arra, hogy annak lássuk őket, akik valójában. Sokat elmond a módszerről, a majd egy évtizeddel később, a *Dante költői szándékárólt* támadó írásokra válaszul írott *A rossz mimézis*, amelyben Vanni Fucci és Dante nyelvi viszonyát elemezve Pasolini kimutatja, hogy a Dante által irányított nyelvi csere – Dante előbb Vanni zsargonjának a mimézisével megmutatja, az előtte álló, deklasszáldott nemest, majd váratlanul az ő istenkáromló nyelvére bízva a *Színjáték* egyik magas stílusban előadott próféciját – az az eszköz, melyen keresztül Dante ténylegesen megfogalmazza az erkölcsi ítéletet: Vanni Fucci igazi bűne az elkorcsosulás, amellyel nemes emberből banditává lett.¹⁸

Az *Utcagyerekekben* és az *Egy erőszakos élet* lapjain a Pasolini által a dantei példa nyomán értelmezett szabad függő beszéddel van dolgunk, ahol a narrátor befogadja és újateremti az utcgagyerekek nyelvét lexikai és grammatikai értelemben egyaránt. A narrátor irodalmi olasz nyelvének és az utcai zsargonnak a keveredése egy expresszív szöveget hoz létre, amelyben a különböző stílusrétegek nem ütköznek, hanem inkább harmóniába kerülnek egymással. A

¹⁷ idézve in Patti, *i.m.*, p.128.

¹⁸ PPP, *Eretnek empirizmus*, i.k., pp.148-155.

kétféle nyelv bár áthatja egymást, mégis a „saját helyén marad” , jól megkülönböztethető funkcióban megteremti egy leíró lassú, időtlen és az eseményeket követő gyors regiszter lehetőségét. A fiúk nyelvének élénk, szemléletes, fonetikus gazdag, a múltat, a Róma környéki vidék dialektusait és az egymás közti argót vagy az alvilágot idéző stílusrétegei megemelkednek a narrátor irodalmi nyelvének ölelésében. A nyelvük újratehermentése az író által Pasolini estében azonban több ennél. A narrátor szoros közelségbe kerül hőseivel, lehetősége nyílik, hogy egy rövid időre ozmózisba lépjen hőseinek nyelvével, életével, egész társadalmi és fizikai valóságával. Ez a szöveget nemcsak a közvetlenség és elevenség jegyeivel ruházza fel, hanem a személyesen átélt tragikus lehetetlenség sötét tónusaival is. Ez a nyelvi keveredés teszi lehetővé, hogy az olvasó ne egy kívülről bevitt ideológia vagy az író személyes állásfoglalása, és nem is csupán a megértés, hanem a személyes átélés révén ítélje meg a történetet.

Dante azonban más, közvetlenebb, konkrét referenciális bázisként is jelen van ebben a prózában, épp úgy, mint Pasolini 1950 után kibontakozó verses és a 60-as évektől számos filmes munkájában is. Mindez szorosan kötődik Pasolini Róma élményéhez. A várost szinte az első pillanattól egyfajta túlvilági teljességgel azonosítja, Dis városa hamarosan visszatérő motívum lesz. Róma definíciója gyakran „Cittá di Dio” (Isten városa) „dove si trovano malvagità incurabili e bontá angeliche” („ahol gyógyíthatatlan gonoszság és angyali jóság lakozik”). A definíció itt még ellentmondásos, bűnt és megváltást egyszerre hordoz magában.

Az *Utcakölykök* szerkezete mintha egy önmagába forduló belső ritmusra lenne hangszerelve. Lazán epizódszerű, az események és a karakterek sokasága bontakozik ki a szemünk előtt, bár bizonyos szereplők tartósan jelen vannak, de eltűnnek, majd újra felbukkannak. Az egyes epizódok az időben előrehaladva mutatják ugyan a Ferrobedo környékén élő fiúk életét, azonban bár az idő halad, az ő életükben nem sok változik. Hasonlóan a halál utáni

helyzethez a szereplők nagy része mozdulatlan az időben, a világuk zárt világ, csak a börtönbe és a halálba vezet út, s ha fiatal életük véget ér, nem érezzük a változást. Bizonyos témák makacsul visszatérnek. A fiúk állandó problémája a pénz megszerzése, a lopások gyakran sikerülnek is, de hamar elveszítik újra a pénzt és kezdenek előlről az egészet. A folyamat ahhoz hasonlóan ismétlődik, ahogyan a Komédia poklában bizonyos büntetések zárják öröké ismétlődő körbe a bűnöst. Ez a magába forduló szerkezet is a pokolbéli örökkévalóságot idézi.

Bár az *Egy erőszakos élet* cselekményvezetése klasszikusabb és kiegyensúlyozottabb, hasonló módon, egy gyors és egy lassú hullámban halad előre. Az események bemutatása mindkét regényben szikár és tárgyyszerű, de a nyelvi kontamináció révén egyszerre látjuk őket a narrátor és a szereplők szemszögéből. A környezet leírása azonban lírai, erős mellékneves szerkezetek jellemzik, sáros, piszkos réteken, mocskos, kiégett fű között, félig kész vagy épp lerombolt házak alján járunk, szemetes utcasarkokon fordulunk be. Ezek a leírások időről időre lelassítják a szöveget, egy másféle kozmikus időtlenségbe helyezve át a perspektívát.

Pasolini egész művészi emberi útját a a friuli nyelven írott verseitől kezdve egy tudatos odafordulás jellemzi a hivatalos, az ő keretei között maradvá inkább úgy mondható, a hatalom által uralt kultúrából kimaradt, kítaszított, vagy eleve be nem emelt rétegek felé, és ez az odafordulás, az első pillanattól kezdve költői, tehát alapvetően nyelvi jellegű. Ezen a helyen nincs most idő sem mód arra, hogy ennek az érdeklődésnek a mozgatórugóit elemezzük, elégedjünk meg annyival, hogy már a friuli nyelvnek a költészetbe való első beemelése, a *Poesie a Casarsa* megjelenése is a szerzőnek azt a vágyát tanúsítja, hogy hangot adjon a magaskultúrában a hivatalos olasz nyelvtől távol eső, nagyrészt csak beszélt dialektusnak és azáltal, hogy szavait egy költői nyelv részévé teszi, az általuk képviselt világon keresztül jelenítse meg a költői ént. Ez a művelet részben erős szubjektivitása révén lényegében tér el az

*Utcagyerekek*ben követett mimézistól, Pasolini vereseivel nem megmerítkezik a friuli szegényparasztok világában, inkább saját intellektuális valóján átszűrve megemeli azt, a nyelv, amit használ, a friulinak egy sosem létezett irodalmi változata. Két dolog azonban már ekkor szembeötlő. Az egyik, a szubjektum heves törekvése, hogy azonosuljon, egybeolvadjon a tárgyával, amit magától külön valónak feltételez, a másik, hogy a világ, amit bemutat, a holtak világa. Ő maga halott szellem, aki más holtak emlékét kutatja a falusi tájban. A versek keletkezésének idején mint Contini recenziójából is kitűnik ez a költői magatartás könnyen hozzákapcsolható volt a szerző humanista formációjához.¹⁹ Azonban a lezárt életmű egésze felől visszanézve, s ezzel egyben igazolva Pasolini azon állítását, hogy életünk csak a halálunk után válik értelmezhetővé, már világos, hogy a halál Pasolini egész életművében a legfontosabb rendező elvként szerepel.

Ha ebből a szempontból olvassuk újra Auerbach *Farinata és Cavalcante* című tanulmányát²⁰ egy nagyon fontos passzusra bukkanunk, ami rávilágít egy újabb lényeges motívumra, ami Pasolinit Dantéhoz kötötte. A *Színjáték* egységességének kérdését vizsgálva Auerbach ennek legfőbb okát a tárgyban: a lélek halál utáni állapotában jelöli meg. A holtak országában uralkodó isteni rend azonban a Dante által leírt három birodalomban nem akadályozza meg, hogy a lelkek kifejezhessék magukat, nemcsak szenvedésüket, hanem földi egyéniségüket, szenvedélyeiket és vonzalmaikat és a magukkal hozott történeteket is. Sőt, így Auerbach, azáltal, hogy földi életüknek vége van és már semmi sem változhat meg benne, ezek a szenvedélyek felerősödnek jóval tisztábban és világosabban látszanak, mint életükben. *Farinata* nagyobb, hatalmasabb és nemesebb mint valaha, *Cavalcante* fia iránti szeretete sem nyilvánult meg soha olyan erősen mint most, amikor ez már hiábavaló. Az isteni ítélet, a túlvilági rend, amely

19 A recenzió részletes ismertetését ld. in Patti, *i.m.*, pp.64-72.

20 Auerbach, *i.m.*, pp.187-192.

Dante művének emelkedettségét és egységességét adja, egyben biztosítja a lehetőséget az ábrázolás intenzitására, mivel az ábrázolt valóság halott valóság, emlék és vágyakozás.

A *Dante költő szándékáról* környékén íródott és szintén az *Eretnek empirizmusba* felvett filmnyelvi tanulmányaiban Pasolini egyértelmű párhuzamot von a film kifejező lehetőségei és a halál rendszerező és ítéletet alkotó munkája között. Az *élő jelek és a halott költők (I segni viventi e i poeti morti)* címűben az alábbi írja. „Életével mindegyikünk (akarva akaratlanul) olyan morális cselekvést hajt végre, amelynek értelme függőben van. Ezáltal nyer jelentőséget a halál. Ha halhatatlanok lennénk, életünk tanulság nélkül lenne, mert példázatunknak sosem szakadna vége: ezért megfejthetetlen, örökre függőben lévő és kétértelmű maradna.”²¹ Pasolini a rá jellemző szélsőséges pólusok ütköztetésével Sztálin halálával kapcsolatban Dantéra hivatkozik felidézve Manfredi di Sicilia történetét a Purgatórium harmadik énekéből, aki szörnyű bűneiért bocsánatot nyert a könnyek miatt, amelyeket halálában hullatott. Pasolini első filmje, az *Accattone* egy hasonló, talán Pasolini szempontjából még kifejezőbb idézettel kezdődik a Purgatórium V. énekéből, (104-107) ami az angyal és az ördög vitáját idézi meg Buonconte da Montefeltro teste fölött. A könnycsepp megmenti Buonconte lelkét a kárhozattól, ám teste az ördögé lesz.

Pasolini álláspontja szerint a filmet a vágás ruhazza fel a halálhoz hasonló hatalommal, ami ugyanolyan munkát végez el a felvett valóságfolyamon mint az életem a halál. Kiemeli az idő folyamatosságából és lezárja, kiszűri belőle a lényegtelen elemeket, ezáltal megnöveli az intenzitását és lehetőséget ad, hogy előtűnjön a jelentése. Contini egy Pasolininak írt levélben a *Színjáték* lassú regiszterét pillanatfelvételek sorozatához hasonlítja.²² Pasolini továbbmegy ezen az úton: számára a filmkép, mint a valóság audiovizuális reprodukciója, mely kiemeli az időből és a költészet

21 P.P.P., *i.m.*, p.301.

22 idézve in Bazzocchi, *i.m.*, p.40.

örökkévalóságába helyezi annak egy darabját a valóság legintenzívebb megjelenítése, mivel akit a képen látunk, halott és mint ilyen a végső önkifejezés képességével rendelkezik.

Pasolini első két filmje az *Accattone* és a *Mamma Roma* ennek a dantei realizmusnak a jegyében áll. Bár filmjeinek hősei regényeihez hasonlóan továbbra is a szegénynegyedek lakói, amikor a tollat bizonyos mértékben felcseréli a kamerára, hogy „a valóságot magával a valósággal fejezze ki”, nem a neorealista célkitűzése vezeti, akik a hétköznapi emberek sorsának a művészetbe emelésével ennek a világnak a nagyságát és nyomorúságát kívánták megmutatni és egyben egy igazságosabb társadalomba vetett reményüket is kifejezték. A cél sokkal inkább az, hogy mimetikusan újraélve Róma periferiáján élő hőseinek nyelvét - és a filmek esetében nem csak a beszélt nyelvről, hanem a test, a cselekvés nyelvéről is szó van - lehetőséget adjon ennek a világnak, hogy kifejezze a valódi jelentését, társadalmi, pszichológiai és morális értelemben egyaránt és általuk saját maga is kimondhassa ellentmondásait, szeretetét, félelmeit és szorongásait. A filmek hősei, a Róma modern poklában vergődő Csóró, Ettore és maga Mamma Róma és mind a többiek világa zárt, lepusztult, a civilizáció és a barbárság határán állnak. Ahhoz, hogy valóságos jelentésüket kifejezhessék, egy másik dantei műveletre van szükség - olyan keretbe kell helyezni őket, amely lehetővé teszi az érintkezést - Auerbachtól tudjuk: a krisztusi példa nyomán - a földi nyomorúságba zárt ember és a magasrendű valóság között. Egy megemelt nézőpontra van tehát szükség, amit Pasolini a kompozíció statikusságával, a trecento festőinek és a manieristáknak a megidézésével és a zenei világ megkomponálásával teremt meg.

Ellentétben a neorealizmussal Pasolini filmjei nem tűnnek semmiféle esetlegességet a dramaturgiában. A *Csóró* első perctől a halál jegyében áll, nem lehet kétségünk felőle, hogy amit látni fogunk, eleve elrendeltetett. Az ördög és az angyal harca már eldőlt, mielőtt a film elkezdődött volna, az ítélet kimondatott és ez nemcsak

a Csóróra érvényes, hanem az összes többi szereplőre is. A helyzetük már a túlvilágot idézi, mintha csak az átkelésre várnának az Akherónnál, amelyet itt éppúgy a Tevere képvisel, mint az *Utcagyerekekben*. Pasolini a film elején használt töredéken kívül még többször idézi Dantét szó szerint éppúgy, mint parafrázálva vagy figurálisan. Az idézetek többsége a Purgatóriumra utal, a Csóró belső erőfeszítését példázza a megtisztulásra, törekvését a fény felé. A Mamma Róma szerkezete kevésbé kristályszerű ugyan, de itt is nyilvánvaló, hogy egy örök szabályok szerint lepergő történetet látunk. Mamma Róma, a sorsának poklából kimenekülni vágyó prostituált, már az első jelentben megütközik, szóban és a plánok erős szembeállítására révén is, az *Utolsó vacsorát* idéző esküvői asztalnál ülőkkel, akiknek e szertartászerű elhelyezése egyszerre idéz egyfajta szakralitást, másrészt egy nagyon is világi és egyben agresszív autoritást, (vö. Luis Bunuel *Viridiánjának* hasonló jelentével, amelyben Bunuel a koldusokat rendezi el hasonló módon egy pillanattal a fékevesztett orgia kitörése előtt) szemben a kitalált, még a falusi szegényekhez képest is megvetett prostituálttal. Pasolini mimézise kevésbé drámai, inkább leíró jellegű, az expresszív hatást sokféle nyelv keveredése adja, melyeket a rendező egyenként teremt újjá. A lassú regisztert ezúttal Mamma Róma hosszú monológjai biztosítják. Dante jelenléte rejtettebb módon, struktúra szervező erőként hat, míg a 42. jelenetben a lázas Ettore mellett az előzetesben az egyik fogatlan elítélt szájából fel nem hangzanak a Pokol 4. énekének bevezető sorai. A Pokol tornácán járunk, büntelen lelkek között, sugallja ez az idézet. A tolvaj Ettore szenvedésében és halálában azért válhat Krisztushoz hasonlatossá, mert büntelen, anélkül hal meg, hogy egyáltalán élhetett volna. A Krisztusi példázat és a dantei mimézés Ettore halálának ábrázolásában egymásra kopírozódnak.

Emanuela Patti szerint²³ legalább ennyire fontos hozadéka Auerbach elméletének Pasolini számra, hogy a stíluskeveredés

23 Patti, *i.m.*, pp.52-57.

szempontjából Auerbach nemcsak a lexikai elemek kiszélesedését hangsúlyozza, hanem a témák, a kifejezhető dolgok körének expanzióját is Dante művében. Mint láttuk, a költő kiemelten fontosnak tartja azt a párhuzamot, amelyet a mimézis szempontjából Auerbach Krisztus története és a *Színjáték* között felállít. Eszerint az isteni lényeg megtestesül a földi valóságban és a földi történelem színpadán lejátszódó történet beteljesíti az isteni tervet. A fizikai lét valósága és a transzcendens valóság egyszerre van jelen és ez megnyitja az utat a realitás minden területének mimézisére, a világ teljességének a kimondására, amelyben, ahogyan maga Auerbach megfogalmazza, „Múlt és jelen, emelkedett nagyság és megvetésre méltó alantasság, történelem és monda, ember és táj...”²⁴ egyszerre van jelen.

Amikor Pasolini formulát keres a maga számára a kor totalitásának megjelenítésére kézenfekvő módon választja a dantei példát. Újraírni a *Színjátékot* benépesítve saját korának árnyaival, ez az elképzelés már az 50-es évek végétől foglalkoztatja és végig a következő évtizeden nyilatkozataiban és a verseiben is gyakran utal rá. A megvalósításra tett kísérlet első formájával az 1965-ben megjelent *Alí dagli occhi azzurri* című prózakötetében találkozunk.²⁵ Különös kötet ez, az írások keletkezési ideje 1951-től 1965-ig szóródik, az elején befejezett elbeszéléseket, majd egyre inkább csak töredékeket tartalmaz, végül a sort Pasolini első három filmjének a forgatókönyve zárja. Lényegében a narrációra, a polgárságon kívüli rétegek világának új irodalmi eszközökkel való megragadására tett kísérleteket követhetjük nyomon, a Rómával való találkozás első pillanatától. Ami konstans bennük, az az ábrázolt társadalmi valóság, a perifériák és az ennek megfelelő nyelvi mimézis formái, kísérletek, a római dialektusok beemelésére. Ettől eltekintve a legkülönbözőbb formákat találjuk, ezek többsége, a keletkezések kronológiáját követve egyre inkább nyitott forma, nem a mű maga,

24 Auerbach, *i.m.*, pp.191-195.

25 PPP, *Alí dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

csak egy eljövendő mű megalapozására tett kísérlet, vagy éppen maradvány egy már felszámolt tervből. Világosan kitűnik ez már a címekből, vagy a hozzájuk kapcsolt zárójeles meghatározásból: *Relitto di un romanzo umoristico* (Maradvány egy humoros regényből), *Studi sulla vita del Testaccio* (Tanulmányok a Testaccio életéből), *Appunti per un poema popolare* (Jegyzetek egy népi poémához), *Relazione per un produttore* (Jelentés egy producer számára), *Frammenti* (Töredékek) és természetesen a forгатókönyv eleve ebbe a kategóriába tartozik. Dante sokféle formában jelen van ezekben az írásokban azonban az 1959-ben keletkezett töredék, a *La Mortaccia* az egyetlen, ami formájában is követi a *Színjátékot*. A nyelvi mimézis, a római dialektus beemelése a korábbiaknál erőteljesebben expresszív, mivel az elbeszélések és a regények intellektuális tónusát egyfajta ironikus/groteszk látásmód váltja fel. A *Színjáték* profán, és parodisztikus újjáteremtéséről van szó, melyben nem valamiféle transzcendens túlvilág, hanem a nagyon is evilági Pokol kerülne megjelenítésre. Aki Pokolra száll, Teresa, egy prostituált és Pasolini intenciója szerint végig az ő szemével kellene látnunk a pokolbéli tájat és a benne szenvedőket. Ennek megfelelően a „sötét erdő”, amelyben a hős eltéved egy mocskos városzéli táj, a hegy, amelyre a főszereplő fel szeretne jutni, egy emelkedő, aminek a tövében kültelki srácok rúgják a labdát, a három vadállatból három kiszáradt, elvadult farkaskutya lesz. Vergilius szerepét pedig maga Dante veszi át. A folytatást csak Pasolini terveiből tudjuk: a Pokolban aztán a kor legkülönfélébb alakjai bukkantak volna fel: a kereszténydemokrata miniszterektől Sztálinig, a börtönben öngyilkosságot elkövető szerelmesektől Moraviáig, a nápolyiaktól a milánóiakig. A mimézis – a terv szerint – nemcsak Teresa dialektusa és az író irodalmi nyelve között menne végbe, hanem folyamatosan integrálná az egyes szereplőkhöz kötődő nyelveket. A *Színjáték* újírásának igénye tehát először politikai / társadalmi szinten jelenik meg. A cél, hogy a dantei formán keresztül és újfajta jelentésekkel, a gazdasági csoda kapujában álló Itália totalitását meg lehessen jeleníteni.

Pasolini maga ebben a tervben ekkor még csak az elbeszélő szerepében van jelen, az elbeszélés hőseként nem. Egy későbbi változat tervében 1960-ban már arról ír, hogy mégis ő maga lenne az utazó, a prostituált pedig Vergilius szerepét venné át.²⁶ Innen kezdve nyilatkozatok és versek sora jelzi, hogy bár a *La Mortaccia* töredékben marad, Pasolinit folyamatosan foglalkoztatja a kérdés. 1964-ben jelenik meg a *Poesia in forma di rosa (Rózsa alakú költemény)*²⁷ című kötete, amelyet az egyre elmélyülő személyes és politikai válság hangja jellemez. A versekből a költői én kirekesztettségének drámája sugárzik, a megoldatlan / megoldhatatlan konfliktusok sorozata a külvilággal és saját belső lényével is. A társadalmi változás lehetőségének szétfoslása felborítja a törekeny egyensúlyt racionalitás és irracionalitás, a történelmi ember és a magába zárt én, jövő és múlt között. A megemelt nézőpont híján a dantei realizmus többé nem lehetséges, a mű nem jöhet létre. A kötet VIII. ciklusát kitevő nagy poémában *Progetto di opere future (Eljövendő művek treve)* mégis bejelenti a *La Divina Mimesis (Az Isteni Mimézés)* megírását, ahol azonban a Pokol már nem a szegénynegyedeknek, hanem a neokapitalista burzsoázia szalonjainak, fogadásainak, magukat hősöknek képzelő kispolgári szocialisták rendezvényeinek, írók összejöveteleinek képében jelenik meg. Maga a mű, amelyet csak halála előtt néhány héttel ad át a kiadónak ennek drámai változásnak a megéléséről tanúskodik.

A *Divina Mimesis* töredékek formájában mutatkozik meg, de valójában ez a töredékesség az alkotó alaposan megtervezett dekonstrukciós munkájából ered. Különböző rétegek egymás mellé rendelésével bontakozik ki, ahol csak az első két ének bomlik ki teljes egészében ezt néhány pokolbeli énekhez fűzött jegyzet és töredék követi, majd az író két „elméleti megjegyzése a műhöz”, ezután a kiadó jegyzetéből megtudjuk, hogy posztumusz kiadással állunk

26 Pasolinit idézi Walter Siti, in PPP, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1993 (*Nota introduttiva*).

27 PPP, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964.

szemben, hiszen az író t agyonverték Palermóban és ezeket a jegyzeteket az autójában találták meg. Itt talán vége is lehetne az egésznek, de nem, még további három rövid jegyzet következik s végül az *Icongrafia ingiallita* (*Megsárgult ikonográfia*), huszonnégy fotó, egy vizuális költemény, rajtuk azok az emberek és azok a dolgok, akik és amik leginkább meghatározták Pasolini útját az 50-es éveken át.

Az első két ének rendkívül pontos újraalkotása a *Színjáték* első két énekének, Pasolini azonosítja magát Dantéval, hogy ezáltal nézzen szembe mély válságával, ami így mint a dantei realizmushoz fűződő viszonyának a válsága is megjelenik. Ugyanakkor megduplázza magát, Vergiliusa szintén ő, tíz évvel korábbi önmaga, az ötvenes évek költője, aki megjeleníti annak az időszaknak az eszményeit és reményeit. Pasolini egy leveléből tudjuk, hogy a mű egy adott fázisában Gramscit helyezte Vergilius helyére, azonban Gramsci jelenlétének ereje nem csökken – ha efelől kétségeink lennének, eligazít a műhöz 1974-ben hozzáfűzött „*Piccolo allegato stravagante*” (*Rövid, bizarr melléklet*), ami Contini és Gramsci viszonyáról tesz néhány megjegyzést. De a hegy lábánál feltűnő három vadállat leírásában szintén a szerzőre ismerünk, amelyek így a lélek belső kínját és zavarodottságát jelképezik. A két én ütközése fájdalmas, a veszteség érzete hatja át. Az ötvenes évek költője s vele a dantei realizmus eszmény, amely mögött Pasolini számára a Gramsci-féle marxizmus jelentette az iránytűt, lassan halványodik, míg a másik költő útja a neokapitalizmus poklán át vezethetne egy új megismerés felé. A mű töredékessége azonban jelzi ennek az útnak a lehetetlenségét.

A végső következtetéseket Pasolini két monumentális művel, utolsó filmjével, a *Saló*, *avagy Sodoma 120 napjával* (*Saló o le 120 gionate di Sodoma*) és egy másik, szintén töredékek formájában megvalósított művel, a *Petrolio*-val (*Olaj*) vonta le, amely szintén posztumusz, de már nem Pasolini intenciója szerint a nyomdába kerülve jelent meg.

JÚLIA CSANTAVÉRI

Pasolini e Dante: un approccio comparativo

– Riassunto –

Il tema di questo breve abbozzo è la connessione tra l'opera dantesca, in particolare la Divina Commedia e la poetica di Pier Paolo Pasolini che caratterizzava le sue opere a partire dal suo arrivo a Roma nell'anno 1950 fino alla metà degli anni '60. Parte dall'analisi del suo saggio *La volontà di Dante a essere poeta* e mette a fuoco il metodo con cui sviluppando il concetto di Gianfranco Contini dei due registri, uno „lento” e uno „rapido” della Commedia Pasolini arriva a modificare l'affermazione di base dello stesso Contini che confrontava il monolinguisimo di Petrarca con il plurilinguisimo di Dante. Analizzando la funzione dei due registri ossia la „doppia natura” della Commedia Pasolini dimostra in che modo la volontà quasi inconscia di Dante a fare poesia, cioè la carica poetica del registro lento contribuisce a creare una „metastoricità religiosa”, fonte di una equidistanza dal mondo interiore ed esteriore, di un monolinguisimo „che omologa incessantemente le più diverse funzioni di dialogo”. In seguito considerando il suddetto scritto di Pasolini come espressione della propria poetica e della propria volontà di afferrare con i mezzi della poesia la realtà del suo tempo, questo abbozzo tenta di dare una panoramica di alcune opere essenziali del poeta in questo periodo – poesia, narrativa e film. Nel corso di questa panoramica osserva come Pasolini mette in atto una „mimesi” delle periferie romane nel senso auerbachiano elaborando e assorbendo a modo suo il modello dantesco. Infine accenna alla profonda scissione del ruolo di „poeta civile” avvenuta nell'opera pasoliniana man mano nel corso degli anni '60 ma incombente fin dall'inizio e alla sua espressione artistica più eloquente, *La Divina Mimesis*.

ZSUZSANNA BALÁZS

Imitatio Dantis: Yeats's Infernal Purgatory

*Ille. And did he find himself,
Or was the hunger that had made it hollow
A hunger for the apple on the bough
Most out of reach? and is that spectral image
The man that Lapo and Guido knew?
(W. B. Yeats, Ego Dominus Tuus)*

In theory, there are few things which might be held in common between two poets whose poetry could not be more dissimilar in terms of time, topics, sources and purposes. However, I intend to focus on two poets of this kind: the Italian *sommo poeta*, Dante Alighieri and the Anglo-Irish symbolist, *fin de siècle* poet, William Butler Yeats, to shed light on part of Dante's afterlife in Ireland, and more precisely, on the influence of Dante's *Inferno* on 20th century Irish drama. Seamus Heaney, in his essay on Dante's afterlife, "Envy and Identifications", stresses that "when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures" (qtd. M.G. Kratz: 14). Yeats had recourse to Dante and his afterlife in this way, for he absorbed his influence but, at the same time, reworked it in his own way, turning to Dante as to an image of his own creation. Thus, their apparent irreconcilability is only the mere surface of their *oeuvres*, since Dante did have a significant influence on Yeats, whose poetry had two main Dantean decades. The first was characterized by the influence of the Romantics and also by the impact of Ezra Pound and T.S. Eliot, while in the second Yeats managed to create his own interpretation of Dante. Consequently, it is not by accident that "Yeats mentioned Dante over ninety times in his published prose [...] and adapted Dante's work for parts of at least ten poems, three plays and a story" (Bornstein: 93).

Even though Dante occupies a central position in the Yeatsian *oeuvre*, in relation to his epic, dramatic or lyric works, rarely does one think immediately of the Florentine *sommo poeta*. Yet George Bornstein argues that both Yeats and Dante shared devotion to an unattainable woman (Maud Gonne for Yeats, Beatrice Portinari for Dante); furthermore they each performed an important political role (Yeats senator for six years, while Dante prior of Florence) and both were characterized by an abstruse system of belief and philosophy and by a profound interest in cosmological-astrological areas (Bornstein: 93).

Thus, in the present essay I aim to demonstrate that “the man that Lapo (Gianni) and Guido (Cavalcanti) knew” and Yeats were in effect genuine kindred spirits. In doing so, I am going to compare Yeats’s play, *Purgatory* with the First and Second Kingdom of Dante’s *Divine Comedy* (in the following I am going to allude to the second canticle of the *Comedy* with its Italian title so as to differentiate it from Yeats’s *Purgatory*). More precisely, I intend to cast in bold relief how Yeats’s *Purgatory* has an infernal rather than a purgatorial nature. Moreover, I also assume that the analogies that exist between Yeats’s *Purgatory* and Dante resulted in a sort of *imitatio Dantis* in Yeats’s work, namely in the inclusion of certain characteristic images or ideas of the *Comedy* and of its First Kingdom. Of Yeats’s several plays I chose *Purgatory* as a work abounding in Dantean traces.

The most common approach to Yeats’s plays is to analyse them in light of Irish history, mythology and Yeats’s philosophy of history in general. Also unmistakable is the influence of the Japanese Noh-plays on Yeats due to their typical scenery and plot. However, I will elucidate Yeats’s *Purgatory* in view of its differences with the *Purgatorio* or out of consideration for its similarities with the *Inferno*.

At first glance, Yeats’s *Purgatory* seemingly refers to Dante’s *Purgatorio*. However, if we undertake a more detailed reading both of the *Divine Comedy* and of the play, we become aware of the fact that the scenery, the characters and the plot itself correspond almost

exactly to Dante's *Inferno* and does not recall the real moral system of the *Purgatorio*. Hence to enlighten the resemblances and the discrepancies which exist between the above mentioned works of the Italian and the Irish poets, I aim to provide a brief introduction to the plot of the play first, and then describe the moral system of the two Dantean canticles in what follows.

Purgatory delineates the deterioration of an Irish family brought about by the marriage between the daughter of the house and a 'drunken groom'. Some years later their son, the Old Man of the play, stabbed his father with a knife in the burning house (set ablaze by the father), leaving him in the fire. From that moment on he took to the roads and became a pedlar. The destruction of the house and the subsequent murder of the father by his son constitute the background of the play which begins with the Old Man's return to his ruined house haunted by his mother's ghost. Subsequently, the living can assist how the dead relive their past. The ghosts are seen as participants in a vision.

In a similar way, Dante-the-traveller in his supernatural voyage is a human being who can escape from his dream (vision) once he reaches the purpose of his journey. The fact that Dante is a human being among the myriad of souls is declared also by Virgil in canto III of the *Purgatorio*. He says to the souls who are coming towards them: "Without you asking, I confess to you / This is a human body which you see, / Whereby the sunshine on the ground is cleft" (*Purg.* III, 97-99). Similar to Dante, who can get involved in what the ghosts are doing, Yeats's Old Man also tries to affect his mother's reliving of her past experience with the drunken groom, and it means that the Old Man endeavours to affect his own conception. He seems to be the eyewitness to this vision, but in fact, he proves to be much more than a witness: it is the Old Man who is dreaming, it is he who is having a vision. And thus, he is directly involved in the dreaming, for it is the moment of his own conception — a moment to which he wants to put an end. The point I would like

to stress is that the Old Man can get involved in what the ghosts are doing, because they, the mother and the drunken groom, are participants in the Old Man's dream. Similarly, the *Divine Comedy* including all three canticles is regarded as Dante's dream, so the dream of a human being and therefore all of the souls of the *Comedy* are participants in Dante's vision instead of being part of one of the ghosts' dream. Both Dante and the Old Man are regarded as human beings in their own visions, both of them are in the process of dreaming, and what is more, both have the same purpose, that is, to achieve purification: Dante, similar to all of the souls in *Purgatorio*, aims to achieve his own purification, while the Old Man aspires to gain purification to his mother's soul and put an end to her reliving of that terrible night when she let the Old Man's father enter the house.

As for the means of achieving purification, however, there is a significant difference: purification of the souls in *Purgatorio* is achieved through suffering, preparing the souls for eventual unity with God, whereas in *Purgatory*, the Old Man attempts to help the purification of his mother's soul by killing. In *Purgatorio*, purification is a long process, since the souls have to pass through all the seven ledges of the Holy Mount until they can finally reach the Earthly Paradise, and the length of their sufferings can be shortened and alleviated by the living if they pray for the souls of the dead. In *Purgatory*, however, the Old Man expected that he could gain purification for his mother at once, and it was only after realizing the failure of his attempt that he started beseeching God to give mercy to his mother's soul. This distinction between the two works is highly important, since it indicates how Dante belonged to the Middle Ages — a time when Christian morality was more influential in society. This Christian morality, however, lost its power and efficacy in Yeats's age, that is, in the first half of the 20th century, when traditional Christian religious teaching and confidence in a benign God was seriously undermined by the horrors of the First World

War.

More importantly, not only the means of achieving purification, but also the type of sin may reveal significant differences between Dante's and Yeats's way of representing the living and the dead. In *Purgatory*, the Old Man in his endeavour to liberate his mother from purgatorial torment, commits a more grievous sin, by murdering his drunken father first and eventually, in his final despair, stabbing his own son with the same knife used to murder his father. If we attempt to classify the sins of the living and those of the ghosts in *Purgatory* to certain circles of *Inferno*, we may say that in Yeats's play the deeds of the living are more serious than those of the ghosts. First, I would classify the drunken father (who is a ghost in the play, like the mother) to two circles: he may belong to the third circle where there are those who were incontinent in drinking; but he belongs to the second round of the seventh circle as well, namely to those who were violent against their own property. The reason for my classification is that the father set their house on fire and ruined it entirely. However, if we take into consideration the Old Man's crime in relation to Dante's system, that is the transgression of a living character, he would belong to the first round of the seventh circle of *Inferno*, namely, to violence against neighbours, but more importantly also to the last circle (near Lucifer), to traitors of the family, one of the gravest sins in the entire *Inferno*. As opposed to Yeats's *Purgatory*, in the First and Second Kingdom of the *Divine Comedy*, those who committed a less or a more serious transgression are the expiating souls in *Purgatorio* and the condemned ones in *Inferno*, but Dante, who represents the living, does and did not commit a sin during his visionary voyage. Consequently, there is an outstanding discrepancy between the gravity of sins committed by living and dead characters insofar as Dante-the-traveller in his *Inferno* and *Purgatorio* does not commit a sin; he only contemplates and forms an opinion on the various deeds of the souls, while in *Purgatory*, the living transgress a graver deed in

order to influence the destiny of the souls.

Yeats wrote to Edith Shackleton Heald that "I have a one-act play in my head, a scene of tragic intensity" (qtd. Wilson: 137). This tragic nature, however, excludes the possibility of having many features in common with Dante's Second Kingdom "Wherein the human spirit doth purge itself, / And to ascend to heaven becometh worthy" (*Purg.* I, 5-6). As Erich Auerbach explains, *Purgatorio* is an enormous Holy Mount which emerges from an island inhabited by spirits who gained salvation, but who need to purify themselves before entering the Earthly Paradise (13). Moreover, the souls are waiting joyfully for the imminent beatitude and blessedness. The main issue of Dante's *Purgatorio* is the self-purification of the souls who confessed and repented their deeds. It is a process and not a place which is described in the Second Kingdom.

This is, however, not the case in *Purgatory*. In *A Vision* Yeats asserts "[n]either between death and birth nor between birth and death can the soul find more than momentary happiness" (236). This concept might have had an influence on how the play presents the souls even though Yeats did not mention *Purgatory*. While in Yeats's conception, souls are not capable of reaching permanent happiness, the souls in Dante's *Purgatorio* are there to reach eternal beatitude after a lasting expiatory phase. More significantly, *Purgatory* depicts a place, rather than a process; the souls do not seem to show any sign of regret and therefore they do not gain salvation. And as a consequence, the process of purification could not come into being. Instead, they live through their deed again and again as a sort of punishment and they are incapable of liberating themselves from this vicious circle—they are stuck in a state and in a dream. In *Purgatorio*, however, the souls must pass through all the seven deadly sins represented by the seven terraces of the purgatorial mount and as an end result they gain liberation from their sins and entry to *Paradise*. In contrast, in this play the souls are not able to escape and therefore they resemble the infernal spirits rather than

those of *Purgatorio*.

At this point, we have come to the definition of a crucial phenomenon which determines the whole play and has an important role in the comparison with Dante's *Comedy*. This phenomenon is the so-called 'dreaming back'. At the beginning of *Purgatory* the Old Man explains to his son that in the ruined house he can see "The souls in Purgatory that come back / To habitations and familiar spots" (431) as an expiation. The underlying theory of the above mentioned phrase is explained by Yeats in *A Vision* where he divides the period between death and birth into two phases and six states. These two phases are the expiatory and the purified ones. The former includes the states of 'dreaming back' and Return, Phantasmagoria and Shiftings. Those who belong to this phase are considered dead. The latter phase consists of the states of Beatitude (Marriage), Purification and Foreknowledge. Those who appertain to this phase are regarded as spirits. Consequently, the ghosts in *Purgatory* are correctly referred to as dead due to the fact that they got stuck in the first phase and are unable to approximate the purification. They resemble Dante's infernal souls, while the ones in his *Purgatorio* are on their way to the purification and reach it eventually. Yeats himself declares that

[i]n the *Dreaming Back*, the *Spirit* is compelled to live over and over again the events that had most moved it; there can be nothing new, -but the old events stand forth in a light which is dim or bright according to the intensity of the passion that accompanied them (*A Vision*, 226).

This is the phenomenon which takes place in *Purgatory* with the mother and her drunken groom. In *Purgatory* it is the mother who is 'dreaming back' by living over and over again the terrible night, and her son, the Old Man, is directly involved in this process. What is relevant here, however, is that the mother is entrapped in this 'dreaming back'. One could define her reliving of the past as a purgatorial process only if the soul after 'dreaming back' relived the

event in the Return, a state in which it lives over its past life in a reverse order, and after that it passed to the Shiftings, a state in which it experiences the opposite of its life, "it's a reversal not in knowledge but in life, or until the *Spirit* is free from good and evil" (*A Vision*, 232). After Shiftings the next state, Marriage or Beatitude, refers to a union with God which is supposed to result in reincarnation into the world. However, some souls are not capable of this Marriage, such as the mother in *Purgatory* who has started the first phase but the purification is not available for her. In order to reach it, she would need the mercy of God or at least her own will to escape from her entrapped state. That is why her son, the Old Man, is unable to release his mother. He is convinced that if he puts an end to their family line with the murder of his own son, he can save his mother's soul and stop the 'dreaming back'. After murdering his son, however, nothing changes: the Old Man hears the hoof beats again and the dream continues to repeat itself. F. A. C. Wilson argues that "not until she has purified her own memory of all emotion can she 'unloose the knot': the dreamer must find a footing in a world beyond pleasure and pain" (147). It follows that Yeats's play is a sort of unfinished purification and owing to this incompleteness it remains an infernal place rather than a purgatorial process.

In Dante's moral system of *Inferno*, the lower Dante descends the graver the transgressions and the punishments are, while in *Purgatorio* this process reverses. In both cases, however, the gravest transgressions are the furthest from *Paradiso* and its skies; what is more, they are very close to Dis, the city of evil, the real "civitas diaboli" (Auerbach: 19).

The first significant feature of *Inferno* with regard to Yeats's *Purgatory* is that it is the world of darkness in contrast to *Purgatorio*, which is a sort of continuance of human, earthly life due to the presence of days and light and owing to its closeness to the surface of the Earth. Yeats's *Purgatory*, however, recalls an infernal landscape insofar as Yeats utilized a simple, almost bare stage and minimal

light. As Wilson observes, "the play is acted in almost total darkness, and this is symbolic of evil . . . , faint moonlight leads the two beggars up the path to their ancestral house" (157). By faint moonlight Yeats intended to signify that the Old Man and his son were led there by "a dim perception of the divine will" (157). This kind of dimness amid almost total darkness, more precisely permanent darkness is not typical of *Purgatorio*, except the overnight period when it is prohibited to go up to the Mount, when all souls must halt and find a place where they can spend the night. The scenery of the play consists merely of a ruined house and a bare tree (both of which were prosperous in the past). The dry tree occupies a symbolic role in the play in many crucial ways mainly in connection with the purification. After having stabbed his son, the Old Man says to himself "Study that tree. / It stands there like a purified soul, / All cold, sweet, glistening light. / Dear mother, the window is dark again, / But you are in the light because / I finished all that consequence" (Yeats, *Collected Plays*, 435). This excerpt from the Old Man's final monologue which he gave, before realizing that his efforts have had been in vain, describes the sole light that emanates from that tree, which symbolizes hope, goodness and, therefore, also the hope in the mercy of God. But it is only an illusion since his mother is not in the light; she starts to live over the past deed again. In my view, the tree symbolizes the purification of the mother which, however, remained unfinished. As Wilson rightly points out "[i]t is now the symbol of the soul of man, purified of all suffering, as the Old Man imagines his mother's soul now is, by the expiatory process after death" (15). Due to the fact that it is only an illusion and the symbol of something that has not been realized, neither the scenery of *Purgatory* allows us to associate it clearly with the Dantean *Purgatorio*. Apart from the tree, it remains an infernal landscape and scene.

The second prominent characteristic of Dante's *Inferno* is its penal system. The First Kingdom takes into account deeds only and

offences against the system established by God instead of propensities or individual faults such as pride, envy or sloth, vices which are missing from *Inferno*. In *Purgatory* in addition to the propensities (inclination of the Old Man and of his son to murder, propensity of the mother to feel both pleasure and remorse as she relives the 'sexual act' from which the Old Man was born (Wilson: 147); and the father's propensity to drink and to be violent) there are serious deeds as well, since all of the inclinations turned out to be acts, deeds convicted. More importantly, Dante's *Inferno* punishes not merely the committed act, but the one which had not been regretted. The mother in her dream does not show any sign of regret yet, since she is unable to liberate herself from the emotion and therefore she continues to relive the past. Similarly, as Karl Witte argues "the punishments of Dante's Hell consist in the unceasing continuance of the sinful activity itself" (Karl Witte qtd. in Dinsmore: 627). In my view, this unceasing continuance appears in Yeats's *Purgatory* in the form of the continuous recurrence of the dream which is the clear consequence of the mother's entrapped state in 'dreaming back'. As a result the final recognition of *Purgatory* is based on the characters' deed, I assume that it evokes the penal system of Dante's *Inferno*. It is significant that in Dante's *Inferno* the punishment is similar to the severity of the transgression therefore the punishment is the continuance of the transgression, while in *Purgatorio* the final purpose is the liberation from the sinful propensities which means that the punishment is the opposite of the sin. If we take a glance at Yeats's *Purgatory*, we realize that there is intention and reality. The Old Man's intention is to liberate his mother, but finally he must become aware of the inadequacy of his intent and of his own action. Consequently, the purpose might be purgatorial, but the end result remains infernal due to the entrapment in 'dreaming back'.

The third argument for Yeatsian *Purgatory* corresponding to Dante's *Inferno* rests on the violence and brutality in which *Purgatory* abounds. In his review of W. H. V. Reade's *The Moral System of*

Dante's "*Inferno*", Dinsmore argues that in his *Inferno*, Dante was free to follow his genius, which resulted in an incredible variety of frightful or downright repulsive or disgusting means of punishments; while in *Purgatorio* the Church had determined the number and grade of the sins (627). The transgression committed by Yeats's Old Man does not fit in the system of *Purgatorio* due to its relentless brutality. This relentlessness can be exemplified by the importance of the knife in the play. When the Old Man tells his son the way he murdered his drunken father, he declares unashamed that "I stuck him with a knife, / That knife that cuts my dinner now, / And after that I left him in the fire" (Yeats, *Collected Plays*, 432). This kind of undisguised cruelty would be impossible in Dante's purgatorial system. More interestingly, in *Purgatorio* the souls show true repentance which destroys malice (including violence). Hence, sins of malice have no place in the purifying process and as a result they are omitted from *Purgatorio* (Dinsmore: 627). Consequently, the violence and brutality which characterise the Old Man are undoubtedly infernal ones; they cannot be purgatorial. In this case the motives of the murder are irrelevant, what counts is the deed and its severity which is one of the most important reasons for the infernal nature of *Purgatory*.

As I have already mentioned, I consider this play a kind of unfinished purgatorial process and in this process God occupies a central position, more precisely the belief in the mercy of God. The Old Man in *Purgatory* evokes God two times: at the very beginning and at the end of the play. At the beginning he explains how souls expiate their past:

[...] Re-live
Their transgressions, and that not once
But many times; they know at last
The consequence of those transgressions
Whether upon others or upon themselves;
Upon others, others may bring help,
For when the consequence is at an end

The dream must end; if upon themselves,
There is no help but in themselves
And in the mercy of God.

(Yeats, *Collected Plays*, 431)

At this point the Old Man did not know that in his mother's case the second possibility would come true. If he had been aware of the uselessness of his action, he would not have stabbed his son to end his mother's 'dreaming back' and suffering by eliminating the family line. The gist of the process of 'dreaming back' is to liberate the soul from emotion, but in *Purgatory* it does not take place. If it happened, the mother's soul could pass to the next state which is the Return and after that to the Shiftings, both of which mean the acquisition of knowledge. The acquisition of knowledge is equal to being aware of seeing things as they are and thus seeing good. In the words of Susan E. Blow "[t]he source of all goodness is God. Man becomes good by opening his heart to receive the stream of influence always pouring toward him from God" (61), and "[m]an is free when he knows, loves and wills the good" (62). And this is the state which is not available for the mother in *Purgatory*. The explanation can be found in Yeats's two phases of which the second is the purifying process beginning with the Marriage. The Marriage means Beatitude and more precisely the union with God.

However, in *Purgatory* this kind of closeness to God is only an unfulfilled expectation of the Old Man. It seems as if the mother were condemned to remain entrapped in the first state which is far away from purification. Consequently, in my view, this play may be considered to be closer to *Inferno* than to *Purgatorio*. Similar to Yeats's *Purgatory*, God plays a dominant role in Dante's *Comedy*, which seems to move toward God, whose love affects the whole world and every soul. Dante in *Paradiso* asserts the omnipotence of God declaring "Goodness Divine, which from itself doth spurn / All envy, burning in itself so sparkles / That the eternal beauties it unfolds" (*Par.* VII, 109-111). Both Dante and Yeats had a strong belief in God

and in his potency and mercy, but the difference is that in the *Comedy* some of the souls can reach beatitude after passing through the seven ledges of the Holy Mount in *Purgatorio* and after gaining entrance to the Earthly Paradise. By contrast, the souls in *Purgatory* are extremely distant from beatitude and salvation and hence the Old Man comprehends that the only thing he can do for his mothers' liberation and beatitude is having a strong belief in God and praying for his assistance and forgiveness. Therefore he cries "O God, / Release my mother's soul from its dream! / Mankind can do no more. Appease / The misery of the living and the remorse of the dead" (Yeats, *Collected Plays*, 436).

In the middle part of *Purgatory* the Old Man becomes the eyewitness of his own conception. He notices his father as he arrives home where his wife is waiting for him: "She has gone down to open the door. / This night she is no better than her man / And does not mind that he is half drunk, / She is mad about him" (Yeats, *Collected Plays*, 433). What is significant is the phrase she "does not mind" which made me think of the third canto of Dante's *Inferno* where Dante and Virgil are among the indifferent. In *Purgatory* the mother proves to be indifferent; she does not mind that night and her indifference had a serious consequence. In my opinion, she herself and her unconcern are the cause of her entrapment. The indifferent are the most detested group in Dante's *Inferno* because they did not take sides when Lucifer rebelled against God. Indifference does not result in a real vicious deed and therefore it does not fit the moral system of *Inferno*, but according to Aristotle and St. Thomas indifference must be regarded as a transgression. Dante's disdain towards the indifferent is more than conspicuous. Their moral punishment is based on the fact that both compassion and justice turn away from them (Auerbach: 20). The mother in *Purgatory* to some extent may appertain to Dante's third canto inhabited by the indifferent and this is why she seems not to gain God's compassion since "Misericord and Justice both disdain them" (*Inf.* III, 50.). Those

who are indifferent do not deserve either the Mercy or the Justice of God. On the one hand, they cannot rely on God's Justice, since their life was anything but guiltless and on the other hand, nor can they count on God's Mercy, because they did not show repentance, but indifference. In *Purgatory* God's mercy could save the mother's soul from the entrapment in 'dreaming back', but she remains condemned probably due to her indifference and owing to the fact that she does not show any sign of repentance.

In addition, there is one more common trait (a concept which could be related to Ireland as well), namely humanity which is the main theme of *Purgatory* and of Dante's *Comedy*. Both of these texts are symbolic literary works. More importantly, both in the *Comedy* and in *Purgatory* the characters have a literal and an allegoric meaning. For instance, Dante is a transgressor, in the literal sense, who regretted his transgressions and was allowed to travel in the underworld. Allegorically, however, he symbolizes the whole of humanity, and therefore he exemplifies the process of how man becomes aware of his sins and turns out to be worthy of beatitude. In a similar way, Yeats's *Purgatory* abounds in symbols and allegories: we may consider the ruined house, the dry tree and the mother. This play concentrates upon the condition of humanity and these symbols serve as examples of decline in Ireland. According to F. A.C. Wilson, there was a time when the unity of culture was attainable and this particular unity is symbolized by the house and the pine-tree. As for the house, it "becomes not merely the symbol of the deterioration of the aristocratic tradition within a single family, but the emblem of Ireland itself" (154). It follows that the house in the literal sense epitomizes the process of the decline of a family, while allegorically it is Ireland, and in a broader sense it exemplifies the decline of the whole of humanity. The house has already lived through three states, namely its own efflorescence, decline and eventually death caused by the drunken Father. Similar to the ruined house, the bare tree becomes a central symbol as well which "calls the image of a ruined

land" (Wilson: 158) into mind. In the words of Wilson the bare tree is the symbol of individual and family ruin and beyond this of the ruin of all culture and order throughout the world, at the end of a cycle, when civilisation is riven by the thunderbolt of the divine will (158).

Wilson's interpretation evokes the gyres. However, it is not my intention to go in details in terms of Yeats's astrology and philosophy. It is worth mentioning here that the gyres represent the continuous and repetitive interchange of history. This means that every single cycle ends with a cataclysm followed by the revelation of the next cycle. Thus, the transition from a green tree to a dry one and the transition from a prosperous house to a ruined one are significant. Yeats intended to draw attention to the fact that his generation is very close to the end of the cycle. As a result, we may concede that *Purgatory* is deeply concerned with the destiny and with the condition of humanity. As for the *Divine Comedy*, Dante mentions humanity at the beginning and at the end of his work. However, he does this rather in an implicit way: he enlightens the importance of humanity only by possessive pronouns. Dante begins the first canto saying "Midway upon the journey of our life . . ." (*Inf.* I, 2) and in the canto XXXIII of *Paradiso* he declares

That circulation, which being thus conceived
Appeared in thee as a reflected light,
When somewhat contemplated by mine eyes,
Within itself, of its own very colour
Seemed to me painted with our effigy,
Wherefore my sight was all absorbed therein.
(*Par.* XXXIII. 127-132)

It follows that Dante saw the whole of humanity integrated in and unified by God since it is "our effigy" which is reflected in his vision of God. In a similar way, in *Purgatory* it is not only the mother for whom the Old Man is praying, but also the whole of humanity which began its decline. In the case of Dante, the place where this decline takes place is mainly Florence, while for Yeats it is evident

that what is in decline is Ireland. Both of these places may become the symbol of the whole world and the decline of their inhabitants is interpreted as the decline of mankind is general.

In addition, both Dante and Yeats had a belief in a succeeding golden age which they supposed would turn deterioration into a new efflorescence. Dante alludes to this new era in a prophecy which depicts a greyhound as a sort of saviour who is able to defeat the Wolf and send her back to Hell. In a similar way, Yeats imagines the beginning of a new era by the arrival of a bestial creature, a Great Beast, which is pictured among others in 'The Second Coming'. Taken together, both artists felt the presence of the decline of their own epoch, but at the same time had a strong belief in God and in Humanity and therefore in the arrival of a new golden age, in the beginning of a new "cycle".

What I have described is only a small portion of Dante's influence on Yeats. There is a wide range of Yeats's works which bear Dantean traces, but it is almost impossible to touch upon every single potential similarity between their writings in a paper of this nature. We may confirm that in most cases Yeats comes into discussion with regard to a range of issues ranging from occultism, mysticism, Eastern philosophy, Platonism to the representation of Irish mythology and landscape, Irish nationalism and the Easter Rising or his devotion to Maud Gonne, but only rarely do readers identify him with Dante. Yet few poets show as many similarities as Dante and Yeats do. What is more, in Yeats's philosophy Dante embodies the Man from Phase 17, the Daimonic man, an anti-self who managed to attain to the unity of being and consequently "as poet saw all things set in order [...] and was content to see both good and evil" (*A Vision*, 144). Yeats considered both himself and Dante an anti-self. Thus, we may conclude that together they constitute a certain unity. Both were also in search of a certain unity: Dante sought the unity of language and national unity, while Yeats searched for the Unity of Being, which was for him Dante. More

importantly, both of them intended to draw the world's (or at least their country's) attention to a deepening social, political and spiritual decline and degradation thus becoming prophets of the end of an age, end of a 2000-year long cycle. All things considered, we may conclude that these two poets, who at first glance could not be more unlike, were genuine kindred spirits and what is more, these similarities nicely support David Cane's belief that Yeats "truly was, in more ways than one, the second coming of Dante" (82).

Bibliography

Alighieri, Dante, *The Divine Comedy* (trans. into English by Henry Wadsworth Longfellow), The Pennsylvania State University, 2005. Web (20. Apr. 2013):
<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dante/dante-longfellow.pdf>

Auerbach, Erich, *Az Isteni Színjáték szerkezete* [*The structure of the Divine Comedy*] (trans. into Hungarian by Norbert Mátyus), in N. Mátyus (ed.), *Dante a középkorban* [*Dante in the Middle Ages*], Balassi, Budapest, 2009, pp.13-38.

Blow, Susan E., *Dante's Purgatorio*, in *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 19, no. 1, Penn State University Press (January 1885), pp.61-79. Web (20. Apr. 2013):
<http://www.jstor.org/stable/25668046>

Bornstein, George, *Yeats's Romantic Dante* in *Colby Library Quarterly*, vol. 15, iss. 2, art. 4, The Berkeley Electronic Press, 1979, pp.93-113. Web (20. Apr. 2013):
<http://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2361&context=cq>

Cane, David, *The Falcon, the Beast and the Image: Dante's "Geryon" and W. B. Yeats' The Second Coming*, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2007. Web (20. Apr. 2013):

https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent?id=uuid:51c20dac-b6c4-40cc-b09a-4d48f9a01607&ds=DATA_FILE

Dinsmore, Charles Allen, *The Moral System of Dante's 'Inferno'* (by W.H.V. Reade), in *The American Journal of Theology*, vol. 13, no. 4. The University of Chicago Press, Chicago (Oct. 1909), pp.625-628. Web (20. Apr. 2013): <http://www.jstor.org/stable/3155078>

Kratz, Maren Gisa, "Influence and Intertextuality: Dante as Precursor and Hypotext", in *"O poet guiding me": Dante and Contemporary Irish Poetry*. Diss. University of Heidelberg, 2012. Web (23. Apr. 2014):

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13842/>

Wilson, F.A.C., "Purgatory", in *W.B. Yeats and Tradition*, Methuen, London, 1958, pp.137-162.

Yeats, William Butler, *A Vision*, Macmillan, Hong Kong, 1981.

---, "Purgatory", in *The Collected Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, New York, 1968, pp.430-36.

---, "Ego Dominus Tuus", in *Selected Poetry* (ed. by T. Webb), Penguin Books, London, 1991.

ZSUZSANNA BALÁZS

Dante and Yeats—a Comparative Analysis

– Abstract –

Dante's modern afterlife in the *oeuvre* of William Butler Yeats has been remarkable. Yeats, however, though absorbing his influence, turned to Dante as to an image of his own creation and formed his own interpretation of Dante. In my paper I argue that there exist certain analogies between Dante's *Comedy* and Yeats's play, *Purgatory*, which resulted in a sort of *imitatio Dantis*. However, I assume that Yeats's *Purgatory* echoes Dante's *Inferno* rather than the *Purgatorio*. To illustrate my point, I elucidate *Purgatory* in view of its differences with Dante's *Purgatorio* and its similarities with the *Inferno*.

PAOLA BASILE

Poesia e film: il volo di Dante e di Kubrick

Grazie alla parola poetica, la sua navicella spaziale o *legno* per usare il termine dantesco, il poeta Dante fa esperienza dei cieli ignoti ed interdetti all'umano, penetrando nel mistero universale. Alcuni secoli più tardi un regista inglese, con la tecnica della sua epoca, con il *legno* cinepresa, dà vita sullo schermo ad un altro viaggio cosmico fino a Giove, ed ancora oltre, *beyond the infinite*. Durante gli anni dei primi viaggi nello spazio compiuti dall'uomo, il regista inglese Stanley Kubrick, affascinato dal cosmo e dall'infinito, decide di realizzare un film sul volo dell'essere umano oltre il pianeta Terra: *2001: Odissea nello Spazio*. Questo articolo vuole analizzare e mettere a confronto l' "alto volo" di Dante nel *Paradiso* e il volo di Kubrick nel film *2001: Odissea nello Spazio*.

1. Il volo

*Piglierà il primo volo il grande uccello [l'uomo],
sopra del dosso del suo magno Cècero,
empiendo l'universo di stupore,
empiendo di sua fama tutte le scritture*
Leonardo da Vinci (14 Aprile 1505)

In piedi sul punto più alto, l'ardito viaggiatore contempla il mondo, il suo occhio abbacinato e attratto in ogni direzione abbraccia una molteplicità di oggetti; innalza lo sguardo, esplora curioso il cielo, lo spazio stellare, il cosmo infinito, così vicino e così lontano, così misterioso e fantastico, così immenso da fargli girare la testa.

L'occhio esplora, l'immaginazione vola; Dante vola nei cieli astronomici, i personaggi di J. Verne volano *Dalla Terra alla Luna*, lo scienziato ed esploratore di H.G. Wells vi approda nel romanzo, *I primi sulla luna* che uscì, dopo i libri di Verne, nel 1901. Un anno dopo, G. Méliés proietta il suo celebre film, *Viaggio sulla luna*, al Gran

Café di Parigi. Il regista inglese Stanley Kubrick, affascinato dall'universo, decide di realizzare un film sul volo dell'essere umano oltre il pianeta Terra: 2001: *Odissea nello Spazio*.

L'immaginazione dell'uomo vola nei cieli raggiungendo "nuovi" astri. Uomini e donne da diverse parti del mondo ne divorano i prodotti – poesie, romanzi, film, fumetti, dipinti – alimentando sogni e desideri. La curiosità di conoscere quelle dimensioni, quei nuovi orizzonti, di raggiungere l'astro argenteo che brilla sorridente nell'oceano cosmico, cresce sempre di più.

Nel 1630 il noto astronomo tedesco Keplero lascia alla sua morte un manoscritto poco conosciuto intitolato *Somnium*, in Italiano *Sogno*, nel quale descrive un viaggio fantastico fino alla luna. Anche lui, scienziato ed astronomo, ha sognato ed immaginato di volare sulla luna, così intensamente da lasciarci un'opera narrativa, il "Sogno" della sua vita.

Il sogno di volare, "*le plus insensé* – scrive E. Morin – *que l'homme ait poursuivi depuis qu'il regarde le ciel*",¹ questo "bisogno" ardente di staccarsi dalla terra, è presente da molto tempo nell'umanità, secondo Morin prima ancora di Icaro che con le sue ali di piume e di cera osò volare, imprudentemente, verso il sole, verso quell'astro di fuoco che ne sciolse le ali. Un volo fatale, "folle" direbbe Dante, che catturò l'immaginazione di artisti quali Albrecht Dürer e Pieter Bruëgher, ambedue pittori ed incisori del '500.

Nel IV secolo a.C., i Cinesi inventarono l'aquilone, giocando e sognando di poter innalzarsi nell'aria con lui, precursore – potremmo dire – della mongolfiera.

Nel 160 la barca di Luciano di Samosata naviga nei cieli della sua opera fantascientifica, *Storia Vera*.

Nel '500 lo scienziato, inventore ed artista Leonardo da Vinci, disegna e crea ali tecniche per l'uomo predicendo che un giorno sarà in grado di lanciarsi nel cielo e di volare. Tra il XIX e il XX secolo la

1 E. Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Gonthier-Bibliothèque Médiations, Paris, 1958, p.9.

sua visione si realizza. Nel 1890 Clément Ader, ingegnere francese, ispirato dalle macchine volanti di Leonardo da Vinci, riuscì a decollare, per qualche decina di metri da terra, con il suo apparecchio volante, precursore dell'aeroplano.

Il desiderio di volare, il grande sogno dell'umanità, ha dunque spinto l'uomo ad ingegnarsi e creare ali tecniche come gli elicotteri o gli aereoplani che gli permettono di attraversare il cielo. La scienza – sostiene Morin² – è alla sua “fonte inventiva” la “figlia del sogno”, dell'immaginazione. *Il a fallu l'imagination grandiose de l'homme*, affinché l'uomo potesse creare, inventare, potesse volare.

L'uomo sogna di volare, il sogno penetra nelle fibre del suo essere e diventa il suo fine, il quale mette in moto, in attività, un complesso di forze che produce l'imbarcazione alata per mezzo della quale potrà volare verso il suo sogno e attraversarlo. Essa diventa pertanto parte del suo mondo, parte di sé, o più precisamente “tra sé”, in quanto si trova tra l'uomo e il raggiungimento del suo desiderio-sogno; funge dunque da mediazione; è – potremmo dire – mediazione tra il sognare-desiderare degli uomini e il suo realizzarsi.

2. *L'alto volo di Dante e di Kubrick*

*Il poeta è l'intelligenza più alta,
e la fantasia è la più scientifica di tutte le facoltà.*
Beaudelaire

Io non ho una lingua ma solo immagini, analogie, simboli...
Yeats

“Più alto vola il gabbiano, e più vede lontano”
Richard Bach

La parola umana è nata come “suono”. Essa racchiude il suono primigenio, il suono della Creazione. Secondo il poeta Montale la poesia è nata dalla *necessità di aggiungere un suono vocale (la parola) al*

2 E. Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, ed. cit., p.9.

*martellamento delle prime musiche tribali.*³ (Da notare che il termine poesia deriva dal greco *Poieio*, verbo che significa creare, costruire, inventare). La Parola creativa unita alla musica darebbe dunque vita alla poesia. Con il passare dei secoli poesia e musica poterono *scriversi e differenziarsi*. Nasce la poesia scritta, la quale mantiene, comunque, un primo grado di parentela con la musica. *La vera materia della poesia è il suono* – sostiene Montale facendo riferimento anche alla poesia scritta – però poi non può fare a meno di notare che la poesia è, in qualche modo, anche visiva perché – afferma lui – *dipinge immagini.*⁴

L'osservazione di Montale è, a mio parere, giusta. La poesia sarebbe dunque anche visiva in quanto riesce ad evocare immagini. Suono ed immagine, musica e pittura sono dunque le componenti fondamentali della poesia. La parola poetica “canta” e “dipingere” liberamente suoni-immagini, che sono dei riverberi della Parola-creatrice, riuscendo così a farsi “udire” e a farsi “vedere” allo stesso tempo dal lettore. Dice bene Montale che racchiude due arti in una.

Dante, prima di scrivere la *Commedia*, si era soffermato sul rapporto esistente tra poesia e musica e aveva sottolineato l'importanza dell'armonia insita in questo rapporto. La poesia è per lui sinergia tra retorica e musica, un connubio felice dell'arte del bel parlare e del bello scrivere e l'arte delle Muse. Dalla sinergia delle due forze nasce la *musica humana*, ossia la poesia, la quale ha la capacità di “far vedere” solamente *a chi ben guarda*, afferma il Poeta:

O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici. Le quali cose in essa si possono belle vedere, per chi ben guarda.⁵

Dante invita gli uomini che non riescono a capire il messaggio

3 E. Montale, *Sulla Poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p.7.

4 *ibid.*

5 Dante, *Convivio*, II/XI/10; Garzanti, Milano, 1987.

filosofico, “la sentenza”, della “canzone” a sentirne almeno la “bellezza”, la musicalità interna, l'armonia delle parti, il ritmo. Invita il lettore a *porre mente*, a riflettere e meditare, sulla bellezza della musicalità dei versi. La *sentenza*, il pensiero affidato al contenuto, è possibile percepirlo anche attraverso il suono soave ed armonioso delle parole tessute insieme dal ritmo continuo, che vuole riflettere il suono dell'universo, ossia la Parola-creatrice.

La musica chiama a sé “*l'anima intera*” di uomini sensibili, disposti a riceverne il Suono, la sua “bellezza” e la sua “sentenza”. Essa consiste tutta in una serie di belle relazioni :

de' quali tanto più dolce armonia resulta, – nota Dante – quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. Ancora, la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono.⁶

Dante, il Poeta, ascolta il ritmo dell'universo, il suo Suono, la Parola-creatrice, in un fremito la sua lingua parla *quasi come per sé stessa mossa*, trasmettendo all'umanità una briciola di quel Suono udito, di quel Verbo recepito. Il Poeta avrebbe dunque il privilegio di udire il Verbo, il Suono primigenio, e la grande responsabilità di trasmetterLo agli uomini desiderosi di conoscerLo.

Il poeta – nota Elias Canetti⁷ – è qualcuno che scrive, che al posto di tacere scrive. E chi non “vede” il mondo nel quale viviamo può difficilmente avere qualcosa da dire, qualcosa da scrivere, sottolinea l'autore. Il poeta è dunque qualcuno che vede, qualcuno che osa vedere.

Canetti racconta, poi, che per caso un giorno trovò una lettera di un autore anonimo con la data del 23 agosto 1939; questa lettera fu dunque scritta una settimana prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Nella lettera si legge: *Tutto è finito. Se fossi realmente*

6 *ibid.*, II, XIII, 23.

7 E. Canetti, *La conscience des mots*, Albin Michel, Paris, 1984, p.331.

*un poeta, dovrei poter impedire la guerra.*⁸

L'autore anonimo vede la guerra prima del suo scoppio, ode la fine prima che avvenga, sente la responsabilità che pesa sul poeta di dover agire con la sua parola-azione. Quest'autore anonimo attribuisce un potere enorme al poeta: quello di poter non solo prevedere il futuro, ma di poter agire su di esso, trasformarlo, di poter addirittura fermare una guerra che non è ancora scoppiata. Ed è interessante rilevare che questo autore si data del XX secolo. Il che ci fa pensare che, nel corso dei secoli, il poeta ha mantenuto il suo occhio di profeta-visionario e la magia della bella parola capace di agire sul futuro.

La parola del poeta è dunque una parola d'azione che attraversa spazi e tempi. Essa supera la filosofia - sostiene un noto critico ed intellettuale, Auerbach, facendo riferimento a Dante - la quale:

[...] non può abbandonare e oltrepassare la ragione; essa sola [la poesia] è all'altezza della rivelazione [del Verbo] e può esprimerla; ed essa esce dall'ambito della bella apparenza, non è più imitazione e non sta al terzo posto nell'ordine dopo la verità, bensì la verità rivelata e la sua forma poetica sono una cosa sola.⁹

Solo la poesia può dunque avventurarsi oltre la ragione e la logica ed esprimere il Verbo, perché in lei risuona il Verbo.

La parola-creatrice di Dante attraversa l'al di là e si lancia nel cosmo infinito, oltre la realtà, oltre l'immaginabile. Vola nel cielo della Luna, la sfera più bassa, dalla luce più debole. Giunge alle soglie del *Paradiso*, al confine tra il finito e l'infinito, tra il noto e l'ignoto, tra il possibile e l'impossibile. Appare dall'alto, in un sole nascente, Beatrice, la fanciulla che aveva risvegliato nel poeta adolescente l'Amore. (Beatrice significa, non a caso, colei che porta beatitudine, gioia e salvezza). Nei suoi occhi – dice Dante – porta

⁸ *ibid.*, p.333.

⁹ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Roma, 1977, p.91.

bellezza e amore, nel suo sorriso porta salvezza e sapienza.

Beatrice è colei che illumina la via all'Amore, che si congiunge alla via della Sapienza. L'Amore mette in moto il pensiero, è attività interiore che produce Sapienza. L'Amore – afferma Dante – non è sostanza ma *accidente nella sostanza*, il che significa che può appartenere o non appartenere all'essenza di un essere e che può divenire senza che muti l'essenza stessa dell'essere in cui si manifesta. Esiste nell'incontro, in relazione all'altro, all'individuo che di volta in volta lo prova.

L'Amore si manifesta nell'essere di Beatrice, in un sole di luce sorridente, che fa innamorare il poeta “muovendolo”, spingendolo ad intraprendere un viaggio straordinario nel cosmo infinito. Il suo *legno*, la navicella spaziale, è la parola poetica che *cantando varca*¹⁰ un *pelago* cosmico pieno di pericoli e di meraviglie, mai esplorato prima. Dalla sfera della Luna “varca” in quella di Mercurio che ospita gli spiriti attivi; poi di Venere, sede degli spiriti amanti; e via fino al Sole con le sue anime sapienti; e poi Marte con i combattenti per la fede; e ancora più sù fino a Giove, l'astro della giustizia; fino a Saturno, dimora dei contemplativi; naviga attraverso il Cielo delle stelle, che sono fisse, e giunge nel Cielo cristallino o Primo mobile. Il Cielo cristallino si muove infine in un ultimo cielo immateriale ed immobile: l'Empireo.

In Dante la più alta Bellezza visibile passa attraverso il Sapere, mediato dall'Amore. Il bello e il vero coincidono. Ogni conoscenza che raggiunge e comunica è appassionata esperienza sensoriale e mentale insieme.

Grazie alla parola poetica, il suo “legno”, il poeta fa esperienza dei cieli ignoti ed interdetti all'umano, penetrando nel mistero universale. Un'avventura fatta di musica, di danza, di colori, di sorrisi, di dolci giochi e di luce intensa. Un'avventura *trasumana*, che osa lanciarsi oltre l'umano, oltre il possibile, spinta da una volontà e da un amore incredibilmente tenaci. La parola poetica vola

10 *Paradiso* II, 3.

dall'umano al divino, scrutando la scienza, penetrando nella sapienza, interrogando la metafisica, sfiorando il mistero e i raggi caldi ed accecanti dell'Amore vestiti di Bellezza.

La gioia s'intensifica mano a mano che sale nei cieli. Nel cielo del "gioviale" Giove, il viaggiatore è illuminato e rassenerato dalla giustizia che per gli antichi era la fonte della felicità. Beatrice l'abbaglia con quella sua luce sovranaturale, difficilmente esprimibile in parole. Una luce che è Amore, perché da Amore *deriva*, e che per Amore *investe*, quale raggio riflesso, il poeta abbacinato.

*Ogni cielo ha la sua Luce – nota R. Giglio – il suo splendore, come se da una molteplicità di colori nascesse poi quell'unica Luce, a cui tutti tendono.*¹¹ È come un gioco di colori luminosi e di geometrie attraverso i quali Dante viaggia fino all'Incontro con l'Ineffabile.

Io vidi in quella giovia facella
lo sfavillar de l'amor che lì era
segnare a li occhi miei nostra favella.
(*Paradiso* XVIII, 70-72)

Questi versi, alla soglia del cielo di Giove, superano ogni immaginazione possibile e attestano – nota Giglio – *come effettivamente egli abbia potuto vedere immagini, sentire suoni ed essere investito da una luce, che risulta incomprensibile alla mente umana proprio per il contenuto soprannaturale degli elementi che la compongono.*¹²

Il soprannaturale si fa linguaggio in un atto d'amore affinché il viaggiatore possa comprendere:

si dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or D, or I, or L in sue figure..
Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensi.
(*Paradiso*, XVIII, 76-81)

11 Giglio, *Il volo di Ulisse e di Dante*, Loffredo, Napoli, 1997, p.165, corsivi miei, P.B.

12 Giglio, *op. cit.*, p.165, corsivi miei, P.B.

Le “creature” di Giove, avvolte da bagliori di luce, volano cantando disponendosi in figure geometriche di lettere dell'alfabeto. La luce si fa scrittura, Verbo. L'Ineffabile si manifesta in un *alfabeto muto*, accompagnato dalla musica e dal movimento danzante dei bagliori di luce. La piuma del poeta trema di fronte a tali immagini inesprimibili, e chiede aiuto alla *diva Pegasea*, alla musa, affinché lo aiuti a scrivere questi versi. E come dipinto tra i versi, compare un versetto biblico, in latino, del Libro della Sapienza: *DILIGITE IUSTITIAM, QUI IUDICATIS TERRAM* (“Amate la giustizia voi che giudicate sulla Terra, voi che avete la responsabilità di governare”). Una frase che suona come un comandamento divino dal lontano Giove per gli uomini della Terra i quali dovrebbero agire secondo giustizia.

Una luce bianca intensa “investe” il viaggiatore. Appare un' aquila che suggerisce nella sua “stilizzazione” una emme.

L'aquila è l'uccello che vola più in alto di tutti, dotato di una vista acuta e potente capace di sostenere i raggi del sole. Nel mondo pagano simboleggia la giustizia. Nel mondo cristiano diventa il simbolo dell'evangelista Giovanni, chiamato da Dante *l'aguglia di Cristo*. Ambedue questi mondi le attribuiscono forza, perspicacia e contemplazione, ossia quegli attributi che l'era antica affidava al Dio Giove. Non è dunque un caso che l'aquila appaia nel Cielo di Giove, l'astro e il Dio antico della giustizia, apportatore d'armonia e di felicità.

L'immagine dell'aquila nasce in una “M”, lettera simbolica della *Monarchia* universale, la forma politica cara a Dante, la sola – secondo lui – capace di assicurare giustizia e bene sociale.

Il poeta astronauta vola nel cielo di Giove, e nell'attraversarlo “sente” e “vede”, in una parola fa esperienza della giustizia, dell'armonia delle virtù, delle stelle, ossia di quella forza principale che porta armonia ed equilibrio nel *Paradiso Celeste*.

Alcuni secoli più tardi un regista inglese, con la tecnica della sua epoca, con il “legno” cinepresa, dà vita sullo schermo ad un altro

viaggio cosmico fino a Giove, ed ancora oltre, *beyond the infinite*.

Durante gli anni dei primi viaggi nello spazio compiuti dall'essere umano, il regista inglese Stanley Kubrick, affascinato dal cosmo e dall'infinito, decide di realizzare un film sul volo dell'essere umano oltre il pianeta Terra: *2001: Odissea nello Spazio*. Il film è un viaggio d'plorazione nel cosmo infinito, dipinto come un vasto oceano cosmico, esso rappresenta *the last ever-expanding frontier for mankind's exploratory voyages*.¹³

Il regista Kubrick si documenta molto sulla letteratura dello spazio, dall'astronomia alla fantascienza, e probabilmente legge anche la *Divina Commedia*. Lo scrittore Arthur Clarke cattura particolarmente la sua attenzione al punto di prendere l'iniziativa di scrivergli personalmente una lettera. In questa lettera gli confida, senza conoscerlo, di voler realizzare *a really good science fiction movie*, e che desidererebbe approfondire le ragioni per le quali si tende a credere all'esistenza della vita di intelligenze extraterrestri; e l'impatto che una eventuale scoperta di vita extraterrestre avrebbe su di noi, e sul futuro del nostro pianeta.

La lettera, ricevuta dal suo destinatario nel mese di marzo del 1964, viene letta con molta curiosità dallo scrittore, occupato, proprio in questi tempi, con delle ricerche "sull'Uomo e lo Spazio" per la "Time-Life Science Library". Clarke risponde a Kubrick proponendogli un incontro a quattr'occhi per discutere ed approfondire meglio il suo progetto-film.

Nel loro primo incontro lo scrittore propone al regista, come spunto per il film, un suo racconto scritto nel 1948 intitolato *The Sentinel*, poi ripubblicato nel 1951 nella rivista *Ten story fantasy*, con il titolo: *Sentinel of Eternity*. Si tratta di un viaggio d'esplorazione nell'universo che ha preso avvio dalla scoperta di un'intelligenza extraterrestre "sepolta" migliaia d'anni fa sulla luna. L'idea non dispiace a Kubrick che vuole fare un film sull'esplorazione

13 S. Kubrick, in in A. Clarke, *The authorized Biography* (a c. di N. McAleer), Contemporary Books, Chicago, 1992, p.185.

dell'universo, interessato particolarmente alla relazione dell'Uomo con l'Infinito, con l'ignoto, mirando a qualcosa – precisa – che “non sia mai stato realizzato prima”, perché “al limite del possibile”.

La storia *The Sentinel* è presa in considerazione, ma il regista sostiene che bisogna rielaborarla, e propone a Clarke di cominciare subito a scrivere il romanzo prima di passare al copione del film. Lo scrittore Clarke accetta l'idea di scrivere prima il romanzo, “con un occhio rivolto allo schermo”, che servirà da base per il copione del film. Ma in pratica romanzo e copione finiscono per essere scritti allo stesso tempo, influenzandosi a vicenda, come sostiene Clarke:

[...] novel and screenplay were being written simultaneously, with feedback in both directions. Some parts of the novel had their final revisions after we had seen the rushes based on the screenplay based on earlier versions of the novel... and so on.¹⁴

Da questa intensa collaborazione tra romanzo e film, tra scrittore e regista, nasce il capolavoro: *2001: Odissea nello Spazio*, il viaggio d'esplorazione dell'Uomo nel cosmo infinito, il suo folle volo nell'universo, dipinto come un vasto oceano cosmico, nel quale naviga l'Ulisse astronauta dei tempi futuri alla ricerca-conoscenza di nuovi mondi-astri. Esso rappresenta – nota Kubrick – *the last ever-expanding frontier for mankind's exploratory voyages*.¹⁵

Al posto delle parole il regista preferisce la musica. Il suo film è un film di immagini accompagnate dalla musica. Lo spettatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a un dipinto “vivo”, che si muove, che suona, che balla come i versi di Dante nella mente del lettore. Il regista afferma di voler visualizzare, per i suoi spettatori, un'esperienza che vada oltre le parole: *I tried to work things out, so that nothing important was said in the dialogue and that anything important in the film be translated in terms of action*.¹⁶

14 Clarke, *The authorized biography*, ed. cit., p.185.

15 Kubrick, in *op. cit.*, p.185.

16 *op. cit.*, p.203.

Il film viene subito criticato, lo spettatore non capisce questi “silenzi” musicali, si lamenta che il film manca di parole e di umanità. In un'intervista avutasi con un giornalista del *New York Times*, Stanley Kubrick risponde alle critiche rilevando che:

There are certain areas of feeling and reality that are notably inaccessible to words. Non-verbal forms of expression such as music and painting can get at these areas, but words are terrible straitjacket. It's interesting how many prisoners of that straitjacket resent its being loosened.¹⁷

I dialoghi imprigionerebbero dunque l'uomo impedendogli di vedere oltre, per questo motivo tutta la prima sequenza (e l'ultima) del film, intitolata *The Dawn of Man*, non ha dialoghi ma solo musica, la musica potente e suggestiva di Richard Strauss: *Also sprach Zarathustra*.

La musica accompagna immagini straordinarie della Terra, del sole nascente e morente, del cielo. Poi compare il primo uomo, l'uomo-bestia, sotto forma di scimpanzé. L'uomo-bestia scopre che un osso umano può diventare uno strumento di potere nelle sue mani, un mezzo di distruzione che utilizzerà per ammazzare suo fratello, e altri suoi simili, allo scopo di occupare sempre più territorio-potere. E non a caso in questa sequenza risuona la musica *Così parlò Zarathustra* di Strauss, che fa pensare subito al *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, a quella frase che dice che l'uomo è come un cavo teso tra la bestia e il superuomo, un cavo al di sopra di un abisso. L'uomo-bestia di Kubrick anela a superarsi. Vittorioso lancia nel cielo il suo “strumento” di potere, il quale volando in alto si trasforma in una navicella spaziale, galleggiante nello spazio, e l'uomo-bestia si tramuta in un super-uomo dello spazio che naviga verso Giove.

Il valzer di Strauss, *Blue Danube*, accompagna questo balzo dell'Uomo (di circa tre milioni d'anni) nei cieli infiniti, in una danza astrale di una bellezza pittorica fantasmagorica meravigliosa. Non

17 Kubrick, in A. Clarke, *op. cit.*, p.204.

c'è niente di meglio del *Blue Danube* di Strauss – dice il regista – per dipingere grazia e bellezza in movimento.

Nella seconda parte del film, dopo il valzer astrale, si cominciano a sentire dei dialoghi; lo stesso computer 9000, chiamato Hall, parla attraverso il suo occhio artificiale, e uccide tutti i membri della navicella spaziale ad eccezione di Bowman che riesce a sopravvivere e a prevalere sull'intelligenza artificiale. Solo, nella sua astronave, Bowman compie, nell'ultima sequenza, il *folle volo* di Ulisse, lanciandosi attraverso le luci accecanti di Giove, uno spettro di suoni e colori, e ancora oltre, nell'infinito, nel mistero, per ritrovarsi parte di esso, nel grembo di un astro, in orbita nell'universo.

L'immaginazione umana è volata così in alto e così lontana, spinta dall'antico desiderio di conoscere l'ignoto e l'infinito e dall'anelito insaziabile di raggiungere mete irraggiungibili, da oltrepassare la frontiera con il reale, e tuffarsi ancora oltre, nel suo futuro.

Se osserviamo attentamente il cielo di notte possiamo notare un punto luminosissimo tendente al giallo. È Giove, il più grande pianeta del nostro sistema solare. Nessun astronauta è ancora riuscito ad attraversare, in carne ed ossa, il suo cerchio e le sue luci ed atterrare sul suo dorso. Due veicoli spaziali, Voyager 1 e Voyager 2, furono lanciati su Giove nel 1979, più di dieci anni dopo l'uscita del film di Kubrick. Nel 1995 un altro veicolo spaziale, Galileo, riuscì a raggiungere Giove e a lasciar cadere una sonda prima di andare in orbita. Grazie al veicolo e alla sonda, gli strumenti creati dall'essere umano al fine di avventurarsi più lontano dei suoi limiti "fisici", possiamo "vedere" e "conoscere" il pianeta Giove. Sappiamo per esempio che il suo campo magnetico si stende su 8 milioni di chilometri dal pianeta, e che esiste un cerchio le cui particelle dispergono diversi colori.

Kubrick e Clarke dovevano averlo già intuito negli anni '60. Nel film si può infatti vedere una specie di cerchio che ruota intorno

a Giove, un gioco intenso e spettacolare di luci e colori, visto dalla prospettiva del personaggio Bowman che ci viaggia dentro. Dopo l'esperienza Giove, Bowman trova una "nuova" vita in un astro nell'Infinito. Dante con il suo *legno-parola* che *cantando varca*, vola ancora più in alto. Dopo aver fatto esperienza del pianeta della giustizia, supera il cielo di Giove, quello di Saturno, il Cielo stellato, i nove cerchi che ruotano vorticosamente ad una velocità folle nel Cielo cristallino per arrivare, cieco, nell'Empireo. Qui, come Bowman, trova una "nuova" vita, acquista una *novella vista*, che si *riaccende* in lui permettendogli di scorgere l'Ineffabile.

Il poeta non riesce però a trovare le parole per descriverlo. Si sente smarrito di fronte a tale visione che ha tanto "trasceso" l'umana mente da essere tutta *oblita*.

L'Empireo non esiste in un luogo, non è luogo, è mente, precisa l'autore. Il cosmonauta Dante è dunque uscito dallo spazio e dal tempo, ed è penetrato nella mente dell'universo, nell'inimmaginabile. Grazie alla sua grande abilità d'artista, il poeta riesce a plasmare l'inimmaginabile in un "canto" sublime. Cielo fisico e cielo spirituale si compenetrano.

Il poeta è giunto all'ultimo canto della *Commedia*, alla visione dell'Ineffabile, dell'inimmaginabile. Volge gli occhi nell'*eterno lume* e la sua vista si fa più acuta:

ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.

(*Paradiso* XXXIII, 52-54)

Ed essa *si profonda* entro il raggio dell'*eterno lume*, che non dipende da altra luce, in quanto fonte di ogni luce. Da quel momento in poi ciò che vede è ben al di là della natura umana, e perciò inespriabile con parole, addirittura impossibile da ricordare:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,

e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.

(*Paradiso* XXXIII, 55-63)

Di fronte alla trascendente visione il poeta-viaggiatore si sente limitato. Ma l'impossibile di fronte a cui si trova sembra rafforzare la sua volontà e la sua tenacia a non arretrare e ad andare oltre, a dar forma sensibile al sovrasensibile, a far distillare il raggio della visione nei suoi versi, a rendere materiale e corposo l'immateriale. La mente non ricorda, ma un frammento della sua immagine resta *nel core*. Il poeta aguzza la vista e cerca di penetrare nel mistero. Al contrario del mistico che abbandona *tutte le operazioni dell'intelletto* per elevarsi al soprannaturale, Chimenz nota giustamente che Dante:

Non si abbandona, non si oblia, [...] non si annega nell'immensità dello stupore e dell'amore, ma studia e misura il progressivo incremento delle sue facoltà umane [...] con miracolosa lucidità intellettuale, con tutta la tensione della volontà, fino all'ultimo atto dell'ineffabile dramma.¹⁸

Il dramma di cui parla, Chimenz lo vede nella sopraffazione della luce divina sugli occhi umani, nella sofferenza subita da questa forza soprannaturale. (*Per l'acume che io sofferesi del vivo raggio*). Nonostante tale forza, tale sopraffazione, Dante non indietreggia, al contrario, apre gli occhi all'insostenibile luce. Il suo ardimento è tale, che la Conoscenza alla fine cede a tanta volontà, e si lascia vedere per un istante dall'essere umano:

18 S. Chimenz, *Il canto XXXIII del «Paradiso»*, in *Lettura critica della Divina Commedia* (a c. di T. di Salvo), La Nuova Italia, Firenze, 1969, p.292.

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'io giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

(*Paradiso* XXXIII, 78-81)

Penetrato nella visione del mistero dell'universo, tanto ricercato, tanto sofferto e tanto agognato, il Poeta si *profonda* nelle sue abissali profondità dipingendone nei versi una sua *favilla* da *lasciare a la futura gente*. Ma a noi futura gente, avverte Chimenz, resta:

L'imprecisione in cui Dante ha lasciato la descrizione del meraviglioso mistero di luci iridate e fiammeggianti, in cui direi che si celi più che si riveli Dio. [...] Il mistero teologico rimane, così, poeticamente mistero; eppure la fantasia ne ha, direi, la commossa intuizione; ma non è il disegno che suscita la commozione della fantasia, bensì il senso di stupore di quell'incomprensibile rivelazione.¹⁹

Credo che il commento di Chimenz possa applicarsi anche al film *2001: Odissea nello Spazio*. Anche qui, alla fine, il mistero rimane *poeticamente mistero*, e lo spettatore intuisce l'Incomprensibile dall'incanto e dalla meraviglia della scena finale.

La parola/immagine musicale e poetica di Dante e Kubrick sono dunque il *legno* attraverso il quale sono riuscite a far volare il lettore e spettatore nell'oceano cosmico, nella *trasumana* e misteriosa mente dell'universo fino a quasi scorgere e conoscere con *miracolosa lucidità intellettuale* l'Ineffabile in questo loro "alto volo".

19 S. Chimenz, *op. cit.*, p.295.

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia* (a c. di N. Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia* (a c. di E. Camerini, illustrata da G. Dore), European Book, Milano, 1995.
- Alighieri, Dante, *Convivio*, Garzanti, Milano, 1987.
- Auerbach, E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Roma, 1977.
- Chimenz, S., *Il canto XXXIII del «Paradiso»*, in *Lettura critica della Divina Commedia* (a c. di T. di Salvo), La Nuova Italia, Firenze, 1969.
- Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Boitani, P., *Sulle orme di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- Canetti, E., *La conscience des mots*, Albin Michel, Paris, 1984.
- Citati, P., *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Mondadori, Milano, 2000.
- Clarke, A., *The authorized biography* (a c. di N. McAleer, Contemporary Books, Chicago, 1992.
- Collins, J., *The journey of Ulysses*, in *Pilgrim in love. An Introduction to Dante and His Spirituality*, Loyola University Press, Chicago, 1984, pp.95-98.
- Contini, G., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976.
- Croce, B., *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1943.
- Getto, G., *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966.
- Giglio, R., *Il volo di Ulisse e di Dante*, Napoli, Loffredo, 1997.
- Kubrick, S., *2001: A Space Odyssey*, film (collaborazione di A.C. Clarke), 1968, MGM/CBC, Home Video, New York, 1981.
- Montale E., *Sulla Poesia*, Mondadori, Milano, 1976.
- Morin E., *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Gonthier-Bibliothèque Médiations, Paris, 1958.
- Rabkin, E.S., *Arthur C. Clarke*, Schlobin R.-Starmont House, Washington, 1980.

Risset, J., *Dante. Una vita*, Rizzoli, Milano, 1995.

Singleton, Ch.S., *Viaggio a Beatrice*, Il Mulino, Bologna, 1968.

Weber, S., *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford University Press, Stanford (Ca), 1996.

PAOLA BASILE

Poetry and Film: Dante's and Kubrick's *alto volo*

– Abstract –

The human word is like a sound: the sound of creation. According to the Italian poet, Montale, it was born from the *necessity to add a vocal sound (the word) to the beat of the first tribal songs*. The word *parola* (word) comes from the Greek *poieio* which stands for creation, construction, invention. Over time, poetry and music were written and differentiated. Written poetry was born depicting visual images through its words. This is why Montale believes that poetry is the summary of two arts in one.

Before writing the *Divine Comedy*, Dante pondered on the harmony between the two. For him, poetry is the synergy between rhetoric and music, which he considers the “human music”. Dante invites all those men who don't understand the philosophical message behind poetry to look for its beauty, its internal musicality, and the harmony of its parts, its rhythm. Its music attracts the “soul” of sensitive men.

Dante, the poet, hears the rhythm of the universe, its sound and creative-words. The language of the world speaks to the writer who has the responsibility to transmit it to the rest of humanity. The words of poets are words of action that cross space and time. They go beyond philosophy, explains Dr. Auerbach. Poetry is an adventure beyond reason and logic to express the Verb, because the Verb resonates through it.

Dante's creative words go beyond reality, glancing at the

Cosmos, unto the unknown. Beatrice, the girl that has awakened Love within the adolescent poet, appears from above. Her name signifies bliss, joy and salvation. In her eyes, she bears beauty and love, in her smile she carries salvation and wisdom. According to Dante, Love is not substance but an accident in the substance – that can either belong or not to the essence of a being and that can become without modifying the essence of the being in which it manifests itself. In Dante, the highest visible beauty goes through Knowledge, mediated by Love. The beautiful and the true coincide. Joy is intensified as it rises in the Skies – because it derives from Love and is invested in Love.

Some centuries after the Italian poet and writer, an English film director, Stanley Kubrick, brought to life a similar fantastic journey through the cosmos. The film was entitled *2001: Space Odyssey* and it represents the last ever-expanding frontier for mankind's exploratory voyages. Instead of words, Kubrick prefers to use music to depict clear images. Many of its viewers criticized the film for this very choice. The long musical "silences" were often considered a lack of humanity throughout the story.

According to the director, dialogues imprison man – this explains why the first part of the movie, entitled "The Dawn of Man", doesn't have dialogues but only music by Richard Strauss (*Also sprach Zarathustra*) which accompany the extraordinary images of the Earth, the Sun and the Sky. The music itself reminds viewers of Nietzsche's "Zarathustra" and especially of the phrase stating that man is like a cord between a beast and a superman, a cord above an abyss.

In the second part of the movie, we begin to hear dialogues: Hall, a computer 9000, speaks through its artificial eye and kills all the members of the space shuttle except for Bowman who is able to survive and prevail over artificial intelligence. In the last sequence, Bowman launches himself against Jupiter's blinding lights – as in "Ulysses' crazy flight" – and becomes a part of it. After this action,

Bowman finds a new life on a star.

Similarly, Dante flies even higher with his words. In the other dimension, he also finds a new life. He is at a loss for the right words to describe it, feeling lost. In the last *canto* of the *Divine Comedy*, he envisions the inexpressible, the unknown. From this moment on, he will see beyond human nature, and it will almost be impossible to describe it with words, or even to remember it. The mind doesn't remember, but a fragment of this image stays in the heart. Nonetheless, explains Chimenz, we are left with the "imprecision of Dante's description of this marvelous mystery – what surprises and moves us is not the description or picture of the unknown, but rather the amazement of this incomprehensible revelation". The mystery remains a mystery at the end of both stories.

Dante's poetic words and Kubrick's poetic images are the "means" through which we fly into the cosmic ocean, into the mysterious and beyond human mind of the universe until we can almost "see" the Ineffable.

III. Commento

NAGY JÓZSEF

Pokol XI. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár *

I. *Interpretáció*

1. *Az ének fő témái – általános áttekintés*

A színhely (a IX. és X. ének folytatásaként) a Pokol VI. körében található Dis városa, melyben a lélek halhatatlanságát tagadó eretnek lelkek tűz-sírokban bűnhődnek. Jelen énekben Vergilius – a már látottak és a még látandók fényében – mindenekelőtt a Pokol morál-architektonikai struktúráját mutatja be Danténak. Valószínűleg a XI. ének lehetett az egyik, mely egyes kritikusokat (pl. Benedetto Crocét) költészet és struktúra inadekvát megkülönböztetésére ihlette a *Színjáték* vonatkozásában. Pedig, mint írja Giuseppe Giacalone, a XI. ének tanulmányozása kiváltképp annak megértését segítheti elő, miképp születik a *Színjáték* struktúrájából annak költészete – s ez olyan megközelítés, mely Giovanni Pascoliéval is bizonyos értelemben összhangban van. Giacalone hangsúlyozza, hogy a *Commedia* alapja nem egy teleológiai ill. allegorikus-didaktikai regény, melyre – mint egyfajta alapra – ráépül a költészet (vö. Giacalone 2005: 248, ahogy Lukács György is értelmezte Dante fóművét), ellenben e *sacro poema* alapja egy sajátos élet-felfogás, egy pszichológiai perspektíva, mely a túlvilág dimenzióit az idő-öröklét dialektikus viszonyában fogja körül: az emberi világ figurális

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Az első és második rész (*Interpretáció* és *Parafrázis*) előadásként elhangzott az MDT 2014 V. 30-i ülésén. Köszönetem fejezem ki néhai Sallay Gézának nélkülözhetetlen segítségéért. E munka egyes témái további, részletesebb kifejtést igényelnek, amelyre egy külön írásban kerül majd sor. Köszönet illeti az alábbi kollégákat hasznos útmutatásaikért és észrevételeikért: Kelemen János (narratológia); Ponori-Thewrewk Aurél (asztrológia/asztronómia); Hoffmann Béla (a dantei Vergilius); Mátyus Norbert (a felső- és alsó-Pokol összefüggésrendszere); Nádasdy Ádám (az *uzsora* szemantikája és a *jogsértés* jelentősége a *Színjátékban*).

újrateremtéséről van szó. A földi világ a lelkek beteljesülésének tökéletlen megelőlegezéseként tárulkozik fel, míg a tökéletes beteljesülés a túlvilágon valósul meg. Így a Pokol morális strukturálódása kizárólag az emberi bűnök jogi értelmezésén alapulhat, közvetlen viszonyban a bűnösök szándékaival: a *Színjátékban* Dante az emberiség mély-elemzését jog- és morálméleti szempontból valósítja meg (vö. Giacalone 2005: 247-248).

Jelen énekben Dante és Vergilius párbeszéde skolasztikus *disputatio*-hoz hasonlítható, melyben a Mester-szerep értelemszerűen Vergiliusé. Vergilius magyarázatának megfelelően a bűn egyfajta *iniuria* (igazságtalanság), az emberi és az isteni törvény áthágása, ami erőszakkal vagy csalással valósítható meg. A hetedik körben a felebarátjokkal és annak javaival (I. alkör), saját magukkal és javaikkal (II. alkör), a természettel, a művészettel és Istennel (III. alkör) szembeni erőszak elkövetői bűnhődnek. A csalás, ami miatt lelkiismeretfurdalást érez az elkövető, felhasználható mind a bizalmatlanságot, mind a bizalmat mutató személlyel szemben. A bizalmatlanokkal szembeni csalást elkövetők a tíz alkörre osztott nyolcadik körben bűnhődnek (csábítók; hízelgők; szimoniákusok; jósok; sikkasztók; képmutatók; tolvajok; álnok tanácsok kiötlői; botrány-keltők; pénzhamisítók). A bizalmat megelőlegezőkkel szembeni csalást elkövetők pedig az utolsó, négy alkörre felosztott kilencedik körben bűnhődnek (Kaina: rokonok elárulói ill. testvérgyilkosok; Autenora: hazaárulók; Ptolomea: vendégek elárulói; Judecca: jótevőik elárulói). Dante kérdésére reagálva (s a hetediket megelőző – a tornácon kívüli – öt körre vonatkozólag) Vergilius Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájára* alapozva a célból magyarázza el az ég (Isten) által elutasított három – a szóban forgó körökben büntetett – diszpozíciót, hogy megkülönböztesse a mértéktelenséget (incontinenza) a gonoszságtól (malizia) és az örült bestialitástól (matta bestialidade). A mértéktelenség az ember életéhez szükséges javakkal való féktelen visszaélés (intemperanza), ami Isten előtt kevésbé nagy bűn: a mértéktelenek (bujálkodók, torkosok, tékozlók,

haragosok és haragban-restek) tehát a Dis városán kívüli körökben bűnhődnek. Vergilius e magyarázatában nem utal sem a Pokol tornácán levőkre, sem az eretnekekre (vö. Giacalone 2005: 248-249). A bizalmat nem-megelőlegzőkkel szemben csalást elkövetők kapcsán mindenképp említést érdemel a tolvajok büntetésének Gabriele Muresu-féle elemzése: ennek megfelelően ez esetben is világos a *contrappasso* érvényesülése, mivel a tolvajok, akik a mulékony dolgok birtoklása szenvedélyének hatása alatt képesek voltak más emberek jogait semmibe venni, a *Pokol* XXIV-XXV-ben elkárhozásukban azt kénytelenek folyamatosan megélni, hogy testük a legelemibb (vagyis a legmulékonyabb) szinten változik át hamuvá ill. szörnyeteggé. Muresu hangsúlyozza: Aquinói Tamás – általa az arisztotelészi *Politika* I. 5-re visszavezetett – elvét, miszerint „semper enim imperfectiora sunt propter perfectiora” („a tökéletlen mindig a tökéletesért van”: Tamás, II II, Q. 66) Dante a tolvajok bugyrában látványosan kiforgatja (vö. Muresu 1996: 48-49).

Dis lakói határozott akaratukból gonoszak, míg a mértéktelenek az értelem által nem fékezett szenvedélyből követik el bűneiket. Annak ellenére, hogy az őrült bestialitás (Babits fordításában „a bamba baromság”) fogalmát Dante a *Nikomakhoszi Etikából* ill. az ehhez Szent Tamás által a *Summa Theologica*-ban írt kommentárból veszi át, szinte lehetetlen meghatározni. Ezzel összefüggésben szembetűnő, hogy Dante figyelme az általa kiváltképp nagy bűnként számon tartott uzsorára ill. annak példaszerű büntetésére összpontosul. Az uzsora, mint bűn, Istent a természetben és a művészeteken/mesterségeken (arte) keresztül sérti, ahogy sérti az emberi társadalmat is, mivel az uzsorás tagadja, hogy az ember fenntartásának forrása a munka, s ellenben pénz-fialásból él. Kétségtelen, hogy Danténak az uzsorával kapcsolatos negatív tapasztalatai a *comune*-khoz, az észak-itália városállamok pénz-felfogásához köthetők, és ennek kritizálásában a ferences mozgalom is ihlethette (vö. Giacalone 2005: 249).

A Pokolban feltárulkozó morális rendszerrel összefüggésben

Giuseppe Mazzotta is hangsúlyozza, hogy e felosztás a *Nikomakhoszi Etikára* vezethető vissza (vö. *Pokol* XI, 80-81). Amikor Dante megkéri Vergiliust, hogy magyarázza el az eretnokség és az uzsora bűnét, e magyarázat Dante esztétikáját körvonalazza, melyben az uzsora végeredményben a művészet karikatúrája, amely ellentétben áll mind a mesterségek (mint a természet átalakítására irányuló tevékenységek) eredményeivel, mind magával a természettel: „S mert az uzsorás más utat követ: /megveti a természetet, magában /s tanítványában, s reményt másba vet” (*Pokol* XI 109-111, jelen tanulmányban és a kommentárban az idézőjeles magyar citátumok esetében – a további *Színjáték*-idézetekben is – Babits Mihály fordításában). Mazzotta magyarázatának megfelelően a *Pokol* XI-ben az uzsora tulajdonképpen a *poiesis* ellentéte; az uzsora gátolja az arisztotelészi *Fizikára* visszavezethető *művészet/mesterség* (arte) mint *morális erény* gyakorlását, mely egyrészt (a cselekvés szintjén) az elővigyázatossággal (*prudenza*) áll affinitásban, másrészt pedig a gyakorlati ész (*intelletto pratico*) által van meghatározva. E dantei *művészet/mesterség-elmélet* nem a mimézissel, hanem a természet produktív ritmusainak imitációjával kapcsolható össze, és szembeállítható azon öncélú esztétikai gyakorlatokkal, melyek csak kontemplálják a költői formák töredékességét, a természet és a kinyilatkoztatás közti, valamint az emberi és az isteni közti törést (vö. Mazzotta 2009: 159-160). Ezzel összefüggésben megállapítható, hogy a XI. éneknek – miáltal benne ily nagy hangsúlyt kap a bűnök és büntetések szerkezetének ismertetése – a legtöbb *Színjáték*beli énekhez képest kétségtelenül rideg költői tónusa van, de az ember potenciális bűnének és az ehhez kapcsolódó determinisztikus büntetés és bűnhődés magyarázatához valószínűleg ez az adekvát hangnem (vö. Giacalone 2005: 250).

Jurij Mihajlovics Lotman strukturalista szemiotikája egyes alapfogalmainak alkalmazása (mely szemiotikának egyfajta társadalmi szerződés-elméleti dimenziója is tételezhető) segíthet jelen ének megértésében. Mint Giacalone rámutat, a földi életben az

emberek a hit kérdéseit illetően isteni szimbólumokkal, míg az emberek közti viszonyt illetően földi szimbólumokkal élnek. E jelek konvencionális jellege kétféle használatot tesz lehetővé: a megállapodások tiszteletben tartásához az igazság kifejezési eszközöként, illetve a megállapodások megszüntetéséhez a hazugság kifejezési eszközöként használhatók. A kifejezés és tartalom közti autentikus viszony megsemmisítése – mondhatni – a gyilkosságnál is rosszabb, mivel ez egyben maga az Igazság megsemmisítése, s így (pokoli lényegét tekintve) a hazugság forrása. Tehát szilárdan megalapozott logika érhető tetten abban, hogy Dante az igazságtalan cselekményekbe torkolló bűnöket kevésbé tartja súlyosnak, mint a jelek hamis használatának eseteit – történjen azon visszaélés szavakkal, értékekkel, dokumentumokkal, bizalommal, vagy eszmékkel (ez utóbbi eset a képmutatóké és a szimoniákusoké). A dantei felosztásban a legrosszabbak természetesen az árulók, vagyis a megállapodások áthágói és a kötelességek elmulasztói. Míg az igazságtalan tettek mindig egyedi kárt okoznak, a konvencionálisan meghatározott jelviszonyok megtörése az emberi társadalom alapjait semmisíti meg, a földi világot a Sátán birodalmává, pokollá téve, melyben a hazugság uralkodik: a pokolban a jel és annak tartalma közti viszony nem meghatározható, s így a hazugság nem áthágás, hanem maga a törvény (vö. Giacalone 2005: 251; Giacalone szavaival: „è naturale che nell’Inferno domini la menzogna. Qui i rapporti fra il segno e il suo contenuto sono annullati e la menzogna non è un’infrazione alla norma, ma legge”).

2. Kulcs-motívumok és kulcs-szereplők elemzése: II. Anastasius Pápa; a Pokol szerkezete Vergilius előadásában; mértéktelenek/mértéktelenség; uzsora.

A XI. énekben leírtakat gyakran jellemezték *kitérőként* (*digressione*), ám valójában – Vergilius magyarázatán keresztül – egy tudományos előadást olvashatunk a bűnök ill. büntetések Pokolbeli hierarchikus elrendezéséről. Anna M. Chiavacci Leonardi

kifejezésével élve itt egyfajta narratív kíséretű megoldás (espediente narrativo) érvényesül, mely – a többi ének dinamizmusához képest – a jelen éneknek (értelemszerűen a tárgy egyhangúsága miatt, de csak a fejtegetés, s nem az elbeszélés szintjén) statikusságot kölcsönöz. Így még azok körében is, akik a *Színjáték*ra vonatkozólag nem fogadták el Benedetto Croce struktúra-költészet distinkcióját, elterjedt a felfogás, mely szerint a XI. éneknek inkább „funkcionális”, mintsem „művészi” jellege van: e vélekedés alapján az ének funkciója abban merülne ki, hogy felkészíti az olvasót annak megértésére, ami a *Pokol* további énekeiben lesz látható; emellett sokan abban látták relevanciáját, hogy nagyban elősegíti Dante filozófiájának rekonstruálását (vö. Baranski 2000: 151). A XI. ének költői és narratológiai jelentőségének felismerését elsősorban Corrado Calendának, Natalino Sapegnónak és Teodolinda Barolininek köszönhetjük. Fontos Francesco Mazzoni olvasata is, aki jelen ének politikai jelentőségét és a *Színjáték* egészéhez való komplex kötődését emelte ki. Baranski az ének elemzése mentén három kérdésre összpontosít: (1.) Dante viszonyulása a „Filozófiához” annak alapján amit erről elmond; (2.) a költészet és doktrína viszonya, avagy a filozófiai-teológiai doktrína költői megfogalmazása; (3.) az énekekben feltárható azon középkori – irodalmi, filozófiai és vallási – tradíciók, melyek bűn-tipológiát és a bűn eredetére vonatkozó reflexiókat tartalmaznak (vö. Baranski 2000: 152).

Claire Honess hívta fel elsőként a figyelmet annak jelentőségére, hogy a Dis-be való belépéskor nem városi, hanem természetes környezetben találják magukat az utazók (vö. Honess 1995); e helyet közvetlenül Isten teremtette, és a II. Anastasius Pápa sírján olvasható felirat („*Anasztáziusz pápát őrzi e szűk lüreg, mert Photimus tévútra vonta*”); *Pokol* XI, 8-9) éppen erre vonatkozik, visszautalva a *Pokol* kapujának feliratára: „*Nagy alkotóm vezette az igazság; /Isten Hatalma emelt égi kénnyel, /az Ős Szeretet és a fő okosság*” (*Pokol* III, 4-6). A VI. körbe, tehát az eretnekek közé helyezett II. Anastasius alakját illetően, aki 496-498 közt (I. Gelasius-t követően)

volt pápa, kiemelendő, hogy Dante minden valószínűség szerint a *Liber pontificalis*-ra támaszkodó *Decretum Graziani*-ban leírtak alapján vádolta e pápát eretnekséggel (vö. Bertolini 1984: 250; Giacalone 2005: 252, 8.j.).

A Pokol topográfiájára visszatérve kiemelendő, hogy mint minden Isten által közvetlenül teremtett dolog, e topográfia is kiváltképp *szimbolikus*; az emberek, ha nem is értik meg a teremtés misztériumát, kötelesek értelmezni a teremtés „írott” nyomait az „univerzum könyvében”: így lehet elképzelésük – a *vox Dei* üzenetei révén – Istenről. Az ének bevezetésében a „mélység által ontott bűz” (vö. *Pokol* XI, 5) is emlékeztet a *Deus artifex* teremtő hatalmára, azáltal, hogy felidézi a bűn rothadtságának és a pokol mélységének bibliai képét. A Pokol topográfiai struktúrája legfőbbképp Vergilius *Aeneis*-ének VI. énekére vezethető vissza: az itt olvasható pokolbalászállást bibliai elemekkel kiegészítve adaptálja Dante (vö. Baranski 2000: 153-154). Mint mások mellett Marcello Aurigemma is hangsúlyozza, e topográfiai struktúra „több szálon is kötődik a Pokol morális struktúrájához, mivel gyakran a büntetésekkel összefüggésben van elképzelve, mely büntetések pedig – formájukat tekintve – az adott elkövetett bűn neméhez kötődnek a *contrappasso* elve alapján” (Aurigemma 1984: 433-434). Marc Cogan elemzésének megfelelően „ahogy az egyéni bűnök büntetései részletei láthatóvá teszik és megvilágítják a bűnök természetét, úgy a bűnök csoportosítása a pokolbeli tartományokban objektívvé teszi mindazt, amit általában filozófiai distinkciókként tartunk számon. A büntetések (s így a bűnök) egymáshoz való földrajzi közelsége természetes affinitásokat kell, hogy implikáljon e bűnök közt. A körök közti távolságok viszont az adott bűnök természete közti különbséget kell tükrözzék. A tartományok közti földrajzi vagy geológiai elválasztások ill. akadályok *figuratív megfelelői* a lényegileg különböző bűnök megkülönböztetésének. Ellenben ahol nincsenek ilyesféle akadályok ill. elválasztások, s ahol Dante és Vergilius egyszerűen átsétálhat a különböző körök közt, ott mozgásuk

folyamatossága a konkrét bűnök közti lényegi folyamatosság ill. rokonság képe kell legyen” (Cogan 2008: 261-262, kiemelés tőlem, N.J.). Ez szorosan összefügg azzal, hogy a Pokolban „a büntetésekről Dante által adott leírások célja megtestesíteni, konkretizálni, külsődlegessé és láthatóvá tenni azon szándékokat, motivációkat és döntéseket melyek belsőleg alkotják [inform] a különböző bűnöket. Miáltal az elkárhozottak a bűneikben megtestesülő cselekvéseken keresztül bűnhődnek, e büntetések minden bűn mögöttes természetének drámai megjelenítésévé válnak, nyilvánvalóvá téve, ami esetleg elhomályosult vagy rejtve volt az eredeti cselekvésben” (Cogan 2008: 258). Mindezek alapján nem véletlen, hogy a XI. ének kezdetén Dante hangsúlyozottan utal a *Deus artifex*-re, azon Istenre, mely szimbolikusan nyilatkozik meg a teremtésen és a Szentírásan keresztül. Mint már említve volt, az emberek azáltal, hogy a bibliai hermeneutika konvenciói alapján interpretálják ezen isteni jeleket, nem pusztán a morális értelemben vett üdvözülés és elkárhozás útjait ismerik meg (figyelembe véve, hogy a Pokol szerkezete Isten törvényei áthágásának módjait tükrözi), hanem – anagogikus értelemben – fogalmat alkothatnak maguknak az öröklétről is. Jelen ének prológusa tehát, a szimbólumok és allegóriák dantei használatának kiemelésével, világos képet ad az elkárhozottak királyságáról: a jel, exegézis és bűn közti szoros kapcsolatot már maga az ének száma, a 11 is jelzi, ahogy a 11 jelentőségére többek közt Ágoston is utalt a *De Civitate Dei* XV/XX-ban (vö. Baranski 2000: 154).

A XI. ének a tekintetben is jelentős, hogy nagyban utal a XII-XIII. századi (Alighieri szempontjából tehát *kortárs*) interpretáció-elméleti vitákra, melyek határ-álláspontjait egyrészt a (keresztény neoplatonisták részéről hangoztatott) szimbolikus-exegetikai tradíció fenntartása, másrészt az (Arisztotelész művei elterjedése nyomán, s értelemszerűen az arisztotelianusok részéről megfogalmazott) logikai-racionalista megközelítés szükségessége melletti érvek alkották. Az ének bevezetése és Vergilius szavai közt észlelhető

ellentét azt sugallja, hogy Dante mindkét hagyományt pozitívan értékeli, de végeredményben a jelen énekben is Vergilius tanításának jelentőségét hangsúlyozza. Vergilius beszédét több kutató részletesen elemezte (pl. a Giovanni Bosco–Giovanni Reggio és az Emilio Pasquini–Antonio E. Quaglio szerzőpárosok, valamint Tommaso Di Salvo). A Mester beszédének három szekvenciáját (*Pokol* XI, 16-66, 76-90 és 97-111) az elemzők általában egy egységes diskurzus részeinek tekintik, miközben a második és a harmadik részben Vergilius elsősorban Dante kérdéseire reagál. Az elemzők a kereszténységet magyarázó pogány Vergilius esetleges tévedéseinek kiküszöbölése végett *dekontextualizálták* beszédét: a *Pokol* struktúrájának logikája Vergilius magyarázatában (látszólag) magától értetődően Arisztotelészen, Cicerón és Justinianus *Corpus iuris*-án alapul, s itt mintha nyoma sem volna a VIII. ének átmenetileg legyőzött Vergiliusának. Az elterjedt értelmezésektől eltérően Baranski szerint Vergilius beszédének első része önmaga teljes egész: célja a zarándok és mestere által még bejárandó *Pokol*beli körök szerkezetének magyarázata, megvilágítva azon morális logikát is, mely alapján a bűnösök meghatározott csoportja a mély-*Pokol*ban található. A szóban forgó etikai rendszer Cicero *De officiis* című művére vezethető vissza (I XIII 41), melyet Alighieri jelen ének 22-27. soraiban parafrázál: „Minden, égben gyűlölt bűn célja dőre /bántás; s e bántás módját aki kérdi: /feloszlik ketté, cselre és erőre. /De mert a cselet csupán az ember érti, /a csalókat az Úr jobban gyűlölte, /mélyebbre tette, s rájuk több kint mért ki”.

Nem sokkal később Dante-szereplő váratlanul megkérdőjelezi pogány mestere érvelésének adekvátságát („è il pellegrino cristiano che, inaspettatamente, mette in crisi il ragionare pagano e svela la sua parzialità”; Baranski 2000: 157), azáltal, hogy megkérdézi, milyen etikai és büntetés-elméleti viszony áll fenn a már látott, és az ezután következő bűnösök közt (vö. *Pokol* XI, 73-75). Vergilius irritáltan válaszol tanítványa kérdéseire (vö. 76-78, 97-98, 101, 112), mindenekelett azért, mert az e kérdésekre adott válaszait nem tudja

könnyen összeegyeztetni a mély-Pokolról adott korábbi magyarázatával. Látható, hogy Baranski és mások kommentárjaiban (és persze kiváltképp Dante szövegében) ismét nagy hangsúlyt kap, hogy Vergilius-szereplő hermeneutikai-megértési képessége és cselekvési hatóköre *korlátozott*. A Mester válaszában végső tekintélyforrásra, a *Nikomakhoszi Etikára* (VII I 1145) hivatkozik: „«Nem emlékeznel már ama szavakra, /mikkel leírja Etikád a három /állapotot melyet sújt ég haragja? /Mértéktelenség, örvendés a káron, /s bamba baromság. Az első kevésbé /bántja Istent, s kevésbé kell, hogy fájjon»” (*Pokol XI*, 79-84). Mint Baranski hangsúlyozza, Vergilius válasza legfeljebb első megközelítésben adekvát: a Mester magyarázatában ugyan képes egy kategóriába sorolni a II-V. kör bűnöseit (azokat, *akik az értelmet vágyuknak alá rendelik*, vagyis „che la ragion sottomettono al talento”: *Inferno V* 39) a *mértéktelenség* (*incontenza*) címkéjével látva el őket, de a *Nikomakhoszi Etikára* való utalással mégis logikai problémákat vet fel. Mindenekelőtt kérdéses, miképp viszonyul egymáshoz az egész mély-Pokolra kiterjedő cicerói *gonoszság* (*malizia: Pokol XI*, 22) az Arisztotelész-féléhez (82), mely utóbbi, az „őrült bestialitás” kitételével, kizárólag az utolsó három kör egy részét fedti le. Hasonlóképp kérdéses, pontosan mely körök feleltethetők meg a „gonoszásznak” ill. az „őrült bestialitásnak” (vö. Baranski 2000: 155-157). A mértéktelenség kapcsán – a IX. ének elemzésében már összefoglalt Andrea Ciotti-féle elemzés és a fenti idézet (*Pokol IX*, 79-84) alapján – összességében azt kell szem előtt tartanunk, hogy a mértéktelenség az elkárhozáshoz vezető három, Isten által elítélt diszpozíció egyike. Az indulati alapú *mértéktelenség* természetesen csak a Dis-lakók eretnységéhez viszonyítva fogható fel kevésbé súlyos bűnnek, hisz végeredményben minden bűn *alapelve*; bűnbánás hiányában az inkontinens bűnösök a Pokol II-V. köreiből (a *Pokol V-VIII.* énekeiben), míg a bűnbánó inkontinensek a *Purgatórium* egyes helyein, 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. Fausto Montanari és Antonino Pagliaro rámutatott, hogy Dante eretnokség-konceptiója lényegi része jogelméletének, mivel Alighieri élesen megkülönböztette az akarat-gyengeséget (melynek fő esete a mértéktelenség) a szándékos rosszindulatú cselekvéstől: e megkülönböztetés alapján található a mértéktelenek Dis-en kívül (vö. Ciotti 1984: 415-417).

Vergilius magyarázata – mivel nem tudja egymással összhangba hozni Arisztotelész és Cicero elveit – inkonzisztenciát rejt magában (s ennek palástolásaképp veti fel Vergilius implicite az eretnokség gyanúját tanítványával szemben): mindez alapján Danteszereplő számára nyilvánvaló, hogy Isten végeredményben minden bűnt egyedi módon kezel. Baranski tehát (az általános interpretációs trenddel ellentétben) leszögezi: a XI. énekben Dante-szerző a *Színjáték* morális rendjében és büntetés-konceptiójában tetten érhető *logikai inkonzisztenciákat* hangsúlyozza. Vergilius az elkárkozás királyságát taglalva (és ismét csak megértési és cselekvési hatókörének korlátai miatt) ténybeli és mulasztásos hibákat is ejt (vö. Baranski 2000: 158-9). A ténybelieket illetően pl. nem korrekt, hogy a cselszövés (frode) kizárólag az ember sajátossága (vö. *Pokol* XI, 25), mivel Lucifer, mint lázadó angyal – akit egyébként a 65. sorban megemlíti a Mester – szintén e bűnt követte el. Az sem adekvát megfogalmazás, hogy „a csalókat az Úr jobban gyűlölte /mélyebbre tette, s rájuk több kint mért ki”, mivel nem bizonyítható, hogy Dante a *Pokol* hierarchiáját a szenvedés mértéke (mint szubjektív tényező) alapján alakította volna ki. A mulasztásokat illetően Vergilius nem említi, hogy a Hét Főbűn rendszere meghatározó a felső-*Pokol* szerkezete tekintetében: e hiányosság azt mutatja, hogy a pogány költő képtelen értékelné a keresztény hit alapjait. Vergilius mélyen hallgat az eretnokségről is, mely genuin értelemben keresztény bűn, ahogy nem beszél a nyelvi bűnök és Rondabugyor (Malebolge) szerkezete közti összefüggésről sem. Összességében a VIII. kör Vergilius-féle leírása sok kívánni valót hagy maga után: az általa

ismertetett bűnök sorrendje nem a valóst követi (vö. *Pokol* XI, 57-60), továbbá a VIII. és IX. alkör lakóinak a *hasonló mocskossággal* („simile lordura”: *Inferno* XI, 60) való közös jellemzése által mintha megfelelkezne arról, hogy Rondabugyor – a tizet tökéletes számként felfogó keresztény szám-szimbolika elveivel összhangban – tíz részből áll. Vergilius tehát a kereszténységet és az isteni misztikumot – saját racionalitására alapozva – pogány-filozófiai érvekkel próbálja alátámasztani: így azonban csak igen hiányosan képes számot adni a *Pokol* szerkezetéről. Vergilius magyarázatának ilyesféle bemutatásával Dante az – általa egyébként igen nagyra tartott – antikvítás, így Vergilius gondolkodásának korlátaira mutat rá: a Mester (a Dante által itt felidézett korabeli interpretáció-elméleti viták kontextusában) elvileg a keresztény arisztotelizmus szóvivője, s az ő érvelési hiányosságainak szemléltetésével válik világossá, hogy Alighieri a szimbolikus-exegetikai episztemológia híve (vö. Baranski 2000: 158-159), fenntartva, hogy mivel a *Színjátékban* Vergilius száján is Dante-szerző szólal meg, így a Dante-Vergilius párbeszédekben Dante-szerző belső vívódásai nyernek kifejezést.

Mint látható, jelen énekben ill. Dis tematikájával összefüggésben Dante több szempontból és kielezeten mutatja meg Vergilius intellektusának és hatókörének korlátait. Alessandro Ronconi hangsúlyozza, hogy a *Színjáték*beli Vergiliust lehetetlen megérteni Dante etikai-eszkatológiai-teológiai koncepciójától függetlenül. Vergilius a IX. énekben a bukott angyalokkal szemben tette először próbára hatalmát – sikertelenül, mire egy felsőbb erő beavatkozását várta: e ponton fontos, hogy (Dante felfogásában) Vergilius nem pusztán az eretnekekkel, hanem Dis – avagy a mély-*Pokol* – minden, a *jogsértés* (*ingiuria*) fogalma által egységesen jellemzett lakójával szemben erőtlen (vö. Ronconi 1984: 1042; vö. Valente 1984: 449).

Alighieri episztemológiájára visszatérve leszögezhető, hogy racionalizmus-kritikai álláspontját Dante a *Színjáték* egészében fenntartja, és a jelen ének hátralevő részében is – különböző

aspektusok szerint – a szimbolikus-exegetikai álláspontot védelmezi. Ezt mutatja az uzsorára vonatkozó (jelen tanulmány bevezetésében már érintett), továbbra is kérdés-felelet formájában előadott kritikai diskurzus (vö. *Pokol* XI, 94-111), melynek azonban az énekbeli kiemelt szerepeltetése Baranski szerint felettébb önkényesnek és az énekekben bármiféle előzményt nélkülözőnek tűnik: nem érthető, hogy a bűnök és büntetések általános szerkezetének ismertetését követően Dante miért tér rá hirtelen egy specifikus bűn elemzésére, mint ahogy az uzsora kiválasztása sem indokolható, nem is említve, hogy Vergilius magyarázata ez esetben sem kielégítő. Baranski számára (ezzel Mazzottaétól bizonyos tekintetben eltérő álláspontot kialakítva) az uzsoráról szóló diskurzus valójában ürügy, hogy Alighieri – egy tágabb kontextusban – másról is beszéljen. Vergilius válasza két részre osztható: az első (*Pokol* XI, 97-105) az uzsorára vonatkozó általános, míg a második (106-111) specifikus tétel. Mint Ovidio Capitani hangsúlyozza, Vergilius magyarázatában lényeges mozzanat, hogy a VII. körben tartózkodókat három részre osztja: a felebarátjukkal, az önmagukkal és az Istennel ill. a természettel szemben erőszakosokéra; ez utóbbiak közé sorolódnak – mint tehát a természettel szembeni erőszakos bűnösök – Sodoma és Caorsa (a dél-franciaországi Cahors) lakói, akik „uzsorásként” is meg lettek bélyegezve (vö. „Véremet inni immár készülőben /cahors és gaszkony...”: *Paradicsom* XXVII, 58-59). Hogy Dante a *Pokol* XI e helyén fontosnak tartja az uzsora mint bűn bírálatát, ismét a kortárs vitákban való jártassága tényét erősíti meg. Capitani rámutat, hogy bár Remigio de’ Girolami *De peccato usurae* című műve (mivel valószínűleg Alighieri száműzetése után íródott) nem gyakorolhatott hatást Dantéra, szembetűnő az uzsorásokat sújtó büntetés analóg jellege a két szerzőnél (vö: Capitani 1984: 852; Gentili, *Remigio de’ Girolami*).

Mint már említve volt, Vergilius magyarázatában Arisztotelész tekintélyére alapoz, amint meghatározza Isten és teremtése, valamint az ember és alkotásai közti viszonyt: „«A bölcsészet» – szölte ő – «ki

jól megérti, /jegyzí többhelyt, hogy a természet útja /honnan vette folyását s merre tért ki. /Isten esze s munkája volt a kutja. /S ki előtt nyitva áll a[z Arisztotelész] fizikája, /s figyel: nem sok lapot fordítva tudja, /hogy mi a művészetnek főszabálya: /természetet követni mint tanítvány, /s így a művészet Isten unokája” (*Pokol XI, 97-105*). Mint Charles S. Singleton kiemeli, itt Vergilius magyarázatában nyilvánvalók a latin nyelvű Arisztotelész-referenciák (ideértve Aquinói Tamás *Fizika*-kommentárját is: *In VIII libros Phisycorum Aristotelis Expositio* II lect. IV, XIII; vö. Capitani 1984: 852), így is szembetűnő Dante részéről a művészet/mesterség ill. a *Deus artifex* jelentőségének implicit hangsúlyozása, ami inkább neoplatonikus, mintsem arisztotelianus szemléletből fakad: az *arte* az, ami Istent, a természetet és az emberiséget egybefogja. A *Deus artifex*-re való implicit utalás révén az ének konklúziójának hangneme a bevezetésével mutat párhuzamot: a szimbolikus-exegetikai tradíció iránt észlelhető dantei preferencia jelen énekben mintegy foglyul ejti a „Filozófiát”. Válasza idézett első felében – implicit formában – Vergilius mintha az arisztotelizmust helyettesíteni akarná a szimbolizmussal, mely utóbbi (Dante álláspontja szerint) a tudományos-racionalista diskurzusnál alkalmasabb a túlvilág témáinak tárgyalására. Válaszának második felében Vergilius (vagyis itt Dante-szerző) e szándéka immár explicit: hogy világossá tegye, milyen értelemben sérti az *uzsora Isten jóságát* (vö. *Pokol XI, 95-96*), így fogalmaz: „S a *Genesis*-t, mindjárt elől kinyitván, /ott megvan, hogy e kettőből [a természetből és a mesterségekből] vegyed, /amiből élsz, családod gyámolítván. /S mert az *uzsora* más utat követ: /megveti a természetet, magában /s tanítványában, s reményt másba vet” (*Pokol XI, 106-111*). E ponton tehát Vergilius, az értelem bajnoka, kifejezésre juttatja, hogy a túlvilág rendjének megértéséhez a *vox Dei*-hez kell fordulni. A Természet ellen ható *uzsora*t (bár megtehetette volna) Vergilius/Dante szándékosan nem arisztotelianus érvekre, hanem a szimbolikus-exegetikai tradícióra – specifikusan a Bibliára – alapozva kritizálja (vö. Baranski 2000: 160-162).

A XI. ének tehát egy hitvallással zárul, melynek középpontjában egyrészt az áll, hogy az arisztotelizmust neoplatonista kontextusban kell értékelni, másrészt (az Ótestamentumra való utalás révén) az, hogy Vergilius a Pokol szerkezetét szükségszerűen csak komoly hiányosságokkal volt képes felvázolni, hiszen magyarázatában nem tárta fel a viszonyt, ami egyrészt a Pokol felépítése, másrészt a Tízparancsolat, a bűnök (pl. Hét Főbűn) és büntetések keresztény tipológiája, s a nyelvi bűnök közt tételezhető. Így Vergilius lényegében nem nyilatkozott olyan tényezőkről és összefüggésekről, melyek szerves részei Dante Pokol-felfogásának (és amelyek – nem melleleg – Pascoli *Színjáték*-exegézisében is kulcsfontosságúak). Mint ennek kapcsán Baranski fogalmaz: „Virgilio, nel suo tentativo di razionalizzare un aspetto del creato divino, che, per definizione, resta al di là delle possibilità conoscitive degli uomini, finisce per banalizzarlo e fraintenderlo [...]”; „l’Inferno, quale creazione della «somma sapienza», deve necessariamente restare – con buona pace di Virgilio – al di là delle possibilità conoscitive della ragione umana” (Baranski 2000: 162-163). Tehát Vergilius-szereplőnek (többek közt a racionalitás allegorikus alakjának) kompetenciáján túl van a (dantei) Pokol megértése. Baranskival e ponton is egyetértek abban, hogy Dante számára az isteni rend megértéséhez (valamennyi tartományban, jelen esetben a Pokolban) az értelem nyilvánvalóan elégtelen; a *Pokol* XI-ben (ill. ezt megelőzően a VIII- és IX-ben) Danténak alkalmá volt/van megmutatni Vergilius (tehát jelen esetben az értelem) korlátait a megértésben – miáltal ezen énekekben Vergilius-szereplő a dantei megjelenítésnek megfelelően *nem* képes maradéktalanul betölteni vezetői funkcióját.

A Pokol (a Purgatóriummal, de kiváltképp a Paradicsommal analóg módon), mivel Isten teremtő hatalmának eredménye, végeredményben felfoghatatlan az emberi értelem számára. Dante a korabeli exegetikai vitákat és az ezekkel kapcsolatos személyes meggyőződéseit egyfajta – hosszú távon vitathatatlanul nagy átütő

erejű – experimentális költészet keretei közt foglalta össze, messze meghaladva ezzel a korabeli költészeti-művészeti formákat, témákat, trendeket, mint ahogy Szent Tamás alapnézeteit is, aki a költészetet a kisebb művészetek (arti minori) közé sorolta. Szigorúan retorikai szinten a XI. ének tekinthető *kitérőnek*, de e kitérőben Dante művészeti és tudományos paradigma-módosulásokat katalizáló nézeteket volt képes költői nyelven megfogalmazni (vö. Baranski 2000: 163).

II. *Parafrázis*

1. In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio,
venimmo sopra più crudele stipa;

*Egy meredek fal szegélyén,
mely kör-alakban elrendezett kőtöredékekből állt,
jutottunk el egy még kegyetlenebb tömeg fölé;*

4. e quivi, per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio

*és itt, hatalmas intenzitása miatt
a bűznek, melyet a mély szakadék ontott,
egy sírfedél mögé álltunk,*

7. d'un grand' avello, ov' io vidi una scritta
che dicea: «Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta».

*melyen az alábbi feliratot láttam:
«Anastasius Pápát őrzöm,
akit Photinus térített le az egyenes útról».*

10. «Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s'ausi un poco in prima il senso

al tristo fiato; e poi no i fia riguardo».

*«Alászállásunkat jobb késleltetni,
hogy kicsit hozzászokjunk e borzalmas kipárolgáshoz,
és aztán már ne is vegyük észre».*

13. Così 'l maestro; e io «Alcun compenso»,
dissi lui, «trova che 'l tempo non passi
perduto». Ed elli: «Vedi ch'a ciò penso».

*Ezt mondta a Mester; és én: «Valamit találj ki addig»,
mondtam neki, «hogy az idő ne vesszen kárba».
És ő: «Pontosan erre gondolok én is».*

16. «Figliuol mio, dentro da cotesti sassi»,
cominciò poi a dir, «son tre cerchi
di grado in grado, come que' che lassi.

*«Fiam, e sziklák közt»,
kezdte mondani, «olyan három kisebb kör van,
mely lépcsőzetesen szűkül, s amelyet épp magam mögött hagytam.*

19. Tutti son pien di spirti maladetti;
ma perché poi ti basti pur la vista,
intendi come e perché son costretti.

*E körök mind tele vannak elkárhozott lelkekkel;
de hogy ezek látványa is elég legyen számodra,
értsd meg, hogyan és miért kényszerülnek az otlétre.*

22. D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

*Minden gonoszságnak, mely az égben gyűlöletben részesül,
a jogsértés a célja, és minden ilyen cél elérése
vagy erőszakkal, vagy cselszövészel bántalmaz másokat.*

25. Ma perché frode è de l'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di sotto
li frodolenti, e più dolor li assale.

*De mivel a csalás az ember sajátos bűne,
Kevésbé tetszik Istennek; ezért vannak még alább
a csalók, és még nagyobb fájdalomtól szenvednek.*

28. Di violenti il primo cerchio è tutto;
ma perché si fa forza a tre persone,
in tre gironi è distinto e costruito.

*E körök közül az első az erőszakosoké;
mivel háromféleképp elkövethető erőszak van,
három alkörre oszlik szerkezetileg.*

31. A Dio, a sé, al prossimo si pòne
far forza, dico in loro e in lor cose,
come udirai con aperta ragione.

*Istennek, önmaguknak és felebarátjuknak
okozhatnak kárt, továbbá önmagukban és dolgaikban,
ahogy ezt megértheted szavaimból.*

34. Morte per forza e ferute dogliose
nel prossimo si danno, e nel suo avere
ruine, incendi e tollette dannose;

*Erőszakos halált és súlyos sérüléseket
okoznak embertársukban, és tulajdonukban levő
javaikat gonoszul ellopják illetve elrabolják;*

37. onde omicide e ciascun che mal fiere,
guastatori e predon, tutti tormenta
lo giron primo per diverse schiere.

*itt a gyilkosok és mindenki, aki rosszindulatú,
garázdálkodó – mindezek bűnhődnek tehát,*

az első alkörben, különböző csoportokban.

40. Puote omo avere in sé man violenta
e ne' suoi beni; e però nel secondo
giron convien che senza pro si penta

*Az ember tehet továbbá kárt önmagában
és javaiban; így a második
alkörben van, aki hiába bánja bűnét: nem nyer bűnbocsánatot,*

43. qualunque priva sé del vostro mondo,
biscazza e fonde la sua facultade,
e piange là dov' esser de' giocondo.

*mindenki tehát, aki megfosztja magát világotoktól,
eljátssza és elpazarolja vagyonát,
és ott sír, ahol boldognak kellett volna lennie.*

46. Puossi far forza ne la deitate,
col cor negando e bestemmiando quella,
e spregiando natura e sua bontade;

*Kárt lehet tenni az istenséggel szemben,
a szívben tagadva és káromolva Őt,
a természet és jósága ellen cselekedve;*

49. e però lo minor giron suggella
del segno suo e Soddoma e Caorsa
e chi, spregiando Dio col cor, favella.

*a legkisebb alkör
bélyegzi meg Szodomát és Cahorst,
és azt, aki Istent megvetve veszi Őt ajkára.*

52. La frode, ond' ogne coscienza è morsa,
può l'omo usare in colui che 'n lui fida
e in quel che fidanza non imborsa.

*A család mindig tudatos és lelkiismeret-furdalással jár,
az ember használhatja azzal szemben, aki őbenne bízik
és azzal szemben, aki őbenne nem bízik.*

55. Questo modo di retro par ch'incida
pur lo vinco d'amor che fa natura;
onde nel cerchio secondo s'annida

*Az utóbbi módja a csalásnak, úgy tűnik, megtöri
a természet által létrehozott kapcsolatot;
így a második körben található azok,*

58. ipocresia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
ruffian, baratti e simile lordura.

*akik képmutatásban, hízelgésben, varázslatban,
hamisításban, tolvajlásban és szentségárulásban,
cselszövésben, sikkasztásban és hasonló alantasságokban bűnösök.*

61. Per l'altro modo quell' amor s'oblia
che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
di che la fede spezial si cria;

*A természetes kapcsolat oly módon is megtörhet,
hogy olyasvalakivel szemben követünk el bűnt, aki irántunk tanúsított
bizalmával e kapcsolatot erősítette volna;*

64. onde nel cerchio minore, ov' è 'l punto
de l'universo in su che Dite siede,
qualunque trade in eterno è consunto».

*így a legkisebb körben, mely a világegyetem
azon pontja, ahol Dis trónol,
gyötrődik az örökkévalóságig minden áruló».*

67. E io: «Maestro, assai chiara procede

la tua ragione, e assai ben distingue
questo baràtro e 'l popol ch'e' possiede.

*És én: «Mester, elég világos
a magyarázatod, jól körülírja
e mélységet és azokat, kik benne laknak.*

70. Ma dimmi: quei de la palude pingue,
che mena il vento, e che batte la pioggia,
e che s'incontran con sì aspre lingue,

*De mondd: azok ott az iszapos mocsárban,
akik szenvednek a szélről és az esőtől,
és akik oly keményen szidják egymást találkozásaikkor,*

73. perché non dentro da la città roggia
sono ei puniti, se Dio li ha in ira?
e se non li ha, perché sono a tal foggia?».

*miért nem a vörös városon belül
bűnhődnek, ha Isten haragja ellenük irányul?
és ha nem irányul ellenük, akkor egyáltalán miért bűnhődnek?».*

76. Ed elli a me «Perché tanto delira»,
disse, «lo 'ngegno tuo da quel che sòle?
o ver la mente dove altrove mira?

*És ő nekem azt válaszolta: «Miért tér le őrült módon»,
mondta, «szellemed a megszokott útról?
vagyis elméd mire irányul?*

79. Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,

*Nem emlékszel azon szavakra
melyekkel Etikád tárgyalja
a három, Isten által elítélt diszpozíciót,*

82. incontenenza, malizia e la matta
bestialidade? e come incontenenza
men Dio offende e men biasimo accatta?
*a mértéktelenséget, a gonoszságot és az örült
bestialitást? és azt, hogy a mértéktelenség
Istent kevésbé sérti és így kisebb büntetést érdemel?*

85. Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti a la mente chi son quelli
che sù di fuor sostegnon penitenza,
*Ha ezen ítéletet megértetted,
gondold meg, kik azok
akik feljebb, Dis-en kívül bűnhődnek,*

88. tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
la divina vendetta li martelli».
*és világosan látod majd, hogy azon gonoszok
miért is vannak külön választva, és miért kisebb haraggal
sújtja őket az isteni bosszú».*

91. «O sol che sani ogne vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.
*«Ó nap fénye, mely minden tudatlant megvilágosítasz,
mindig megelégedést okozol, mikor megmagyarázol valamit nekem,
de igazából a kétely nem kevésbé nagy öröm számomra, mint a tudás.*

94. Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
diss' io, «là dove di' ch'usura offende
la divina bontade, e 'l groppo solvi».
*Egy pillantra térjünk vissza egy problémához»,
mondtam, «mégpedig ahhoz, hogy az uzsora miért*

Istent sérti: oldd meg ezt».

97. «Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
*«A Filozófia», mondta, «annak, aki megérti,
kifejti, és nem is csak egy bizonyos ponton,
hogy a természet miképp fakad*

100. dal divino 'ntellecto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
*az isteni elméből és annak teremtő erejéből;
és ha részletesen vizsgálod a Fizikát,
megtalálod, még a mű elején,*

103. che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.
*hogy az emberek mestersége/művészete, amennyire képes,
a természetet követi, ahogy a tanítvány követi a mestert;
így a mesterség/művészet Isten unokája.*

106. Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesi dal principio, conviene
prender sua vita e avanzar la gente;
*E kettőből kell legyen, ha elmédbe idézed
a Teremtés könyve kezdetét,
az emberek életének és túlélésének forrása;*

109. e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.

*és mivel az uzsorás más úton jár,
a természetet önmagában és annak követőjét is
megveti, a kölcsön-kamatba vetve reményét.*

112. Ma seguimi oramai che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,
*De most már kövess, szeretnék tovább haladni,
mert a Halak immár a láthatáron vannak,
és a Göncölszekér a Kóruson van,*

115. e 'l balzo via là oltra si dismonta».
és e meredek partról csak jóval arrébb tudunk majd lemenni».

III. Kommentár

3-7. A "tömeg" (stipa) alatt vélhetően specifikusan a hetedik (míg mások szerint a VII. és a további két) körben bűnhődő lelkek értendők, t.i. Dante és Vergilius a VI. és a VII. kört elválasztó falon haladnak.

8-9. Mint Paolo Bertolini kiemeli, már az első kommentátorok (pl. Benvenuto da Imola) rámutattak, hogy Dante a II. Anastasiust is említő tercinában két (egy IV. ill. egy V. századi) Photinust kever össze. Bertolini szerint nem szükséges feltételezni, mint azt pl. Mark Musa teszi (vö. Alighieri 1995: 92), hogy Dante II. Anastasius Pápát I. Anastasius bizánci császárral (491-518) tévesztette volna össze, mely császár állítólag Photinus püspök hatására vett át Acacius pátriárkára visszavezethető eretnek nézeteket. Benvenuto kommentárja alapján világos, hogy Dante *Photinus* alatt Ancyra-i Marcellus és az említett Acacius azon követőjét érti, aki tagadta Krisztus isteni mivoltát és az Ige megtestesülését; e Photinus († 376) eretnekségét Dante tehát a Thesszaloniki-i Diakónus Photinusnak tulajdonítja, aki több mint száz évvel később, 497-ben járt követként Rómában II. Anastasiusnál, és aki a források alapján – a IV. sz-i

Photinusszal ellentétben – nem volt sem püspök, sem Sirmium-i (vö. Bertolini 1984: 250; Giacalone 2005: 252, 8.j.).

16-51. Vergilius didaktikus hangnemben magyarázza Danténak a Pokol szerkezetét, elsősorban a VII. és a további körökben bűnhődők bűneit és büntetéseit, de több alkalommal visszautalva az I-VI. körökre. 28.s.: a VII. kör az erőszakosoké; ennek három alkörében található a felebarátjukkal/embertásukkal, önmagukkal, valamint az Istennel és a természettel szemben erőszakosok. Az első alkörben a felebarátjukkal ill. azok vagyonával szemben erőszakos cselekményt elkövetők, tehát a gyilkosok és a rablók (28-39.s.), a második alkörben az önmaguk személyével ill. vagyonával szembeni erőszakosok, tehát az öngyilkosok és a tékozlók (40-45.s.), míg a harmadik alkörben az Isten és a természet ellen vétők, tehát az istenkáromlók, a szodomiták és az uzsorások (46-51.s.) bűnhődnek. 30.s.: a VII. kör oszlik három alkörre. 37-39.s.: a gyilkosok és a rosszindulatú garázdálkodók a VII. kör első alkörében bűnhődnek. 41-42.s.: a VII. kör második alkörében vannak azok, aki hiába bánják bűneiket. 49-51.s.: a VII. kör legkisebb alköre bélyegzi meg Szodomát, etc. A tékozlókra vonatkozólag (45.s.) Siro A. Chimenz az exegetikai tradíciótól eltérő értelmezést javasolt, részben a *là (ott)* ambivalens jelentése alapján (hogy t.i. az „ott” a földi világra vagy a túlvilágra vonatkozik); Giorgio Petrocchi elveti e megközelítést és elfogadja a hagyomány által közvetített interpretációt, miszerint a tékozló a földi életében siratja elpazarolt vagyonát, és természetesen e siránkozás is bűne része (vö. Alighieri 1966: 180-181, 45.j.). Giuseppe Vandelli a 48. sorban található *bontade (jószág)* kifejezést – az adott szöveggörnyezetben – a tradíciótól eltérően nem a természet, hanem Isten fogalmával kapcsolja össze; Petrocchi ezen értelmezési kísérletet az alábbiak alapján veti el: jogos feltételezni, hogy Dante mind a természetet megvető szodomitákhoz, mind a természet jószágát megvető uzsorásokhoz szól a szóban forgó szöveghelyen. A természet jósága a 105. sorban megjelölt emberi művészet/mesterség, mely – Dante fogalmazásában – Isten unokája (vö. Alighieri 1966:

181, 48.j.).

52-60. A VIII. körben, vagyis a *Rondabugyorban* (*Malebolge*) a bizalmat nem-megelőlegzőkkel szembeni csalásban (*frode contro chi non si fida*) bűnösök találhatók, tíz alkörre osztva: csábítók; hízelgők; szimoniákusok; jósok; sikkasztók; képmutatók; tolvajok; álnok tanácsok kiötlői; botrány-keltők; pénzhamisítók. Az 52. sorban olvasható *lelkiismeret-furdalásra* (*rimorso della coscienza*) vonatkozó interpretációk három típusa különböztethető meg: (1.) Michele Barbi azt hangsúlyozta, hogy a csalást (Dante szerint is) szükségszerűen kíséri lelkiismeret-furdalás, ellenben a mértékteliségen ill. erőszakon alapuló bűnök elkövetésekor az értelem elsötétülése kizárja e büntudatot. (2.) Bruno Nardi szerint a csalás mindig együttjár a számíttással és a tisztességtelen célok eléréséhez szükséges leghatékonyabb eszközök tudatos kiválasztásával: ez tehát az elkövető morális tudatában mindenképp konfliktust idéz elő, aminek eredménye a szóban forgó lelkiismeret-furdalás. (3.) Siro A. Chimenz szerint a kérdéses sor adekvát értelmezése az, hogy minden nem-csaló ember morális tudata jobban sérül a csalás, mint más bűnök láttán. 52.s.: a csalás *a VIII. körben* mindig tudatos és lelkiismeret-furdalással jár, etc. 57.s.: így a második (értsd: *a VIII.*) körben találhatók *alkörönként* azok, etc.

61-66. A IX. kör négy, külön nevet viselő alkörében bűnhődnek a bizalmat-megelőlegzőkkel szembeni csalásban (*frode contro chi si fida*) vétkesek: Kaina: rokonok elárulói ill. testvér-gyilkosok; Autenora: hazaárulók; Ptolomea: vendégek elárulói; Judecca: jótévik elárulói. E passzusok tömörsége olyan szerzőre jellemző, aki mindenképp szem előtt tartja Justinianus *Corpus iuris*-át, melynek egyébként Dante isteni ihletettséget tulajdonított (vö. *Paradicsom* VI). Itt a földi, temporális törvény mintha csak prefigurációja volna azon örök törvénynek, mellyel Isten ítélete a pokolba helyezte az elkárhozott lelkeket, élükön Luciferrel. A 64-65. sorban olvasható pontosítás („[...] ov' è 'l punto /de l'universo in su che Dite siede”) tulajdonképp azt fejezi ki, hogy a Föld – s így a világegyetem –

középpontjában trónol Lucifer. 64.s.: így a legkisebb, vagyis a IX. körben – mely a világegyetem azon pontja, ahol Dis trónol – gyötrődik minden áruló.

67-75. Dante kérdése, melyben a Dis előtt (tehát azon kívül) látott lelkek bűn-státuszát firtatja, megújítja a Mester és közte zajló skolasztikus *disputatio*-t, arra is kínálva alkalmat, hogy Vergilius Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájára* hivatkozzon. 73-74.s.: miért nem a vörös városon, tehát *miért nem Dis-en belül* bűnhődnek, etc.

76-90. A Vergilius válasza felvezetésében észlelhető, első látásra kontextus-idegennek ható megbotránkozás és ironia Nardi szerint a bűnöket absztraktan kategorizáló, az akarat fokozatait ill. a tudatosságot nem-figyelembe vevő teológusok elleni kirohanás (76-78.s.). Vergilius emlékezteti Dantét arra, hogy a *Nikomakhoszi Etika* VII. könyvének elején van megkülönböztetve az Isten által elítélt három diszpozíció: a mértéktelenség/álhatatlanság (incontinenza), a gonoszság (malizia) és az örült bestialitás (*matta bestialidade*). Az interpretátorok körében a mértéktelenség fogalma lényegében egyértelmű, míg a gonoszságot egyesek rosszindulatnak, mások csalásnak értelmezik. A *matta bestialidade* igen vitatott fogalom: egyesek szerint ez a VI. körben büntetett eretnecség, mások szerint csalás ill. *erőszak*, ismét mások szerint a Pokol valamennyi körét átható, specifikus hellyel nem rendelkező diszpozíció. Antonino Pagliaro – a gonoszságnak a *Nikomakhoszi Etika* alapján történő értelmezése tekintetében – három fokozatot különböztet meg: a társadalmi kötelek nem-erőszakos megtörése egyszerűen rosszindulat (*malitia*), míg ugyanennek erőszakos formája már állatias gonoszság (*malitia bestialis*), s ezen erőszak extrém formájában állatias örületté (*matta bestialidade*) válik. Nardi (jelentősen leegyszerűsítő) állítása az alábbi: e három diszpozíció megkülönböztetésével – és természetesen az *Etikára* való hivatkozással – Dante kizárólag azt akarta hangsúlyozni, hogy a mértéktelenség kevésbé súlyos bűn, mint a rosszindulat ill. ez utóbbinak említett szélsőséges formája. Így – Nardi gondolatmenete

alapján – a bűnök dantei osztályozásának kritériuma inkább jogelméleti, mintsem teológiai vagy morális előfeltevéseken alapul.

91-93. Giacalone parafrázisának megfelelően: „ó fény, mely minden, tudatlanságtól elhomályosult elmét megvilágítasz, oly nagyon megnyugtatsz, amikor feloldod kételyeim, mivel a kételkedés nem kevésbé kívánatos számomra, mint a tudás. T.i. a kétely adja meg Dante számára Vergilius tudása fényének örömét” (Giacalone 2005: 259, 91.j.).

94-96. Az uzsora az észak-itáliai városállamok (comune-k) gazdasági életében mindennapos gyakorlat volt, mely – a jogiakon túl – morális és vallási problémákat is felvetett. Az Egyház részéről az uzsorára vonatkozó rendeleti szabályozási ill. tiltási kísérletek hiábavalók voltak. Dante e helyen az uzsorát mint *teológiai* problémát vizsgálja. 95-96.s.: (térjünk vissza) ahhoz, hogy az uzsora miért Istent sérti, *nem pedig a felebarátot*: oldd meg ezt.

97-111. Vergilius válaszában fő tézise, hogy Arisztotelész filozófiája több ponton is magyarázatot ad arra, hogy a természet miképp jön létre Isten intellektusából és cselekvéséből. Arisztotelész *Fizika* című művének az elején (II 2) van kifejtve, hogy az emberi mesterség/művészet (arte), amennyire ez lehetséges, oly hűséggel követi a természetet, ahogy a tanítvány követi mesterét: így az ember mestersége (mely az Istentől származó természetet utánozza) Isten unokájának mondható. E tézisek más formában visszaköszönnek a *Vendégségben*: “[T]udni kell, hogy milyen a tiszta mesterség, ahol a természet a mesterség eszköze [...]” (Alighieri 1965: 288-289). A *Teremtés könyvében* leírtak felidézésével látható, hogy Isten a természetet, az emberi lény pedig a mesterségeket hozta az ember szükségletei szerint létre: „az Úristen vette az embert és Éden kertjébe helyezte, hogy művelje és megőrizze” (Teremtés I 2:15, in *Katolikus Biblia*, a további Biblia-idézetek esetében is); „az embernek ezt mondta: «mivel hallgattál az asszony szavára és ettől a fáról, jóllehet megtiltottam, hogy egyél róla, a föld átkozott lesz miattad. Fáradsággal szerzed meg rajta táplálékodat életed minden napján»”

(Teremtés I 3:17); „«arcod veritékével eszed kenyeredet, amíg vissza nem térsz a földbe, amiből lettél. Mert por vagy és a porba térsz vissza»” (Teremtés I 3:19). Mindez alapján tehát az embereknek a természet és a művészetek/mesterségek révén kell fenntartaniuk magukat. A kereszténység isteni törvényként írja elő a munkát az ember számára. Az uzsorás, miáltal megveti a természetet és a munkát, és másba (a pénz kamatoztatásába) veti hitét, Istennel száll szembe. Nardi a – Dante korához képest – későbbi modernitás társadalmi reformjainak profetikus megfogalmazását látja e szavakban, míg Giacalone szerint Dante itt elsősorban nem próféta, hanem a ferences pauperizmus hatása alatt álló laikus gondolkodó, aki az uzsorában az emberiségre leselkedő egyik legfőbb veszélyt látva e súlyos vétek kiküszöbölésének elkötelezett előmozdítójaként lép fel. 101.s.: és ha részletesen vizsgálod *Arisztotelész Fizikáját*, etc. 105.s.: *így, mivel a természet Isten gyermeke, a mesterség/művészet Isten unokája.* 106-108.s.: *e kettőből, a természetből és a művészetből/mesterségből kell legyen – ha felidézed a Teremtés könyve, egyben az Ótestamentum kezdetét – az emberek túlélésének forrása.* **112-115.** Vergilius sürgeti a tovább-lépést, mivel az idő előre haladt: mindezt asztrológiai utalásokkal juttatja kifejezésre. A 113-114. sor parafrázisa: éjjel három óra van, a Halak csillagképe a láthatáron van és megelőzi a Kosét, amelyben a Nap van; a Nagy Medve (ill. ebben a Göncölszekér) csillagképe észak-nyugaton az ég azon részén megy le, ahol a misztrál (vagyis az észak-nyugati szél, amelyet az antikok *Kórusnak* neveztek) fúj.

Bibliográfia

Alighieri Dante Alighieri, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008.

Alighieri Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.

Alighieri *Dante's Inferno. The Indiana Critical Edition* (translated and edited by Mark Musa), Indiana U.P., Bloomington, 1995.

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.

Aurigemma Marcello Aurigemma *Inferno*, in *EDA*, vol. III, 1984, pp.432-435.

Baranski Zygmunt G. Baranski, *Canto XI*, in Güntert–Picone 2000, pp.151-164.

Bertolini Paolo Bertolini, *Anastasio II*, in *EDA*, vol. I, 1984, pp.249-251.

Capitani Ovidio Capitani, *Usura*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp.852-853.

Carrai Stefano Carrai, *Dante e il linguaggio dell'oltretomba. Schemi epigrafico-sepolcrali nella Commedia*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, Anno CXXVII (Fasc. 620), 2010, pp.481-510.

Ciotti Andrea Ciotti, *Incontinenza e incontinenti*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.415-417.

Cogan Marc Cogan, *The poetic application of the sturcture of Hell*, in Alighieri 2008, pp.255-263.

Delcorno Carlo Delcorno, *Dare ordine al male (Inferno XI)*, in *Lettere italiane* (Anno LXIII), 2011/2, pp.181-207.

EDA *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, voll. I, III, V, Roma, 1984.

Gentili Sonia Gentili, *Remigio de' Girolami*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/remigio-de-girolami_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/remigio-de-girolami_(Dizionario-Biografico)/).

Giacalone Giuseppe Giacalone (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.

Güntert-Picone Georges Güntert-Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.

Honess Claire Honess, *City, garden, wilderness: insiders and outsiders in Dante's «Commedia»*, in *New Readings*, I (1995), pp.5-40.

Katolikus Biblia A Katolikus Biblia, Szent István Társulat, Budapest, 2001: <http://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>

Mazzotta Giuseppe Mazzotta, *Conclusioni*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia* (a cura di Giuseppe Ledda), Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2009, pp.157-166.

Muresu Gabriele Muresu, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma, 1996.

Pascoli Giovanni Pascoli, *Conferenze e studi danteschi*, Zanichelli, Bologna, 1921.

Ronconi Alessandro Ronconi, *Virgilio*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp.1030-1049.

Tamás St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, <http://www.intratext.com/IXT/ENG0023/>.

Valente Vincenzo Valente, *Ingiuria*, in *EDA*, vol. III, 1984, p.449.

JÓZSEF NAGY

Il canto XI dell'*Inferno*

– Riassunto –

Nel presente studio l'autore offre un'analisi e un commento dettagliati del canto XI dell'*Inferno* (con particolare riguardo ai seguenti concetti- e personaggi-chiave: Papa Anastasio II, la struttura dell'*Inferno*, incontinenza e usura), sottolineando il suo carattere eccezionale – in quanto Canto meta-narrativo e meta-etico –, identificando i suoi possibili intertesti e ribadendo la particolare importanza del commento di Tommaso d'Aquino all'*Etica Nicomachea* di Aristotele nell'opera dantesca, basandosi ampiamente sull'esegesi di vari dantisti di rilievo come tra l'altro Baranski, Mazzotta, Muresu, Giacalone, Aurigemma e Capitani.

MADARÁSZ IMRE

**„Hogy örökíti meg magát az ember”
Túlvilági és földi halhatatlanság a *Pokol* XV. énekében***

Az *Isteni Színjáték* többszörös értelemben is a halhatatlanság eposzának nevezhető. Nem kizárólag örökbecsű költészete okán, melynek köszönhetően Babits Mihály „a világirodalom legnagyobb költeménye”-ként magasztalta, Jorge Luis Borges pedig úgy, mint „a legnagyobb irodalmi művet, amit valaha is írtak”.¹ S nem is csupán azért, mert világnézete, világképe, kozmológiája, topográfiaja és emberábrázolása mind a lélek halhatatlanságának hitén alapul, melynek törvénye a hatodik pokolkörben, a *Pokol* kilencedik-tizedik énekében, örökös tűzzel, izzó koporsókban, „kínos ágyak”-ban bünteti azokat a „főeretnek”-eket („eresiarche”; IX, 127) akik „Epikurusznak és minden hívének” szellemében „azt mondják, hogy testtel vész a lélek” („che l’anima col corpo morta fanno”; X, 15).

A „szent poémá”-nak van egy másik, *földi* halhatatlanság-eszméje is. A klasszikus antikvitás óta Európában senki sem vallotta-hirdette Dante Alighieri előtt ilyen erős meggyőződéssel a költői-írói halhatatlanságot, a műalkotás „ércnél maradóbb” („aere perennius”) voltát, a horatiusi „non omnis moriar” krédóját, általánosabb megfogalmazásban azt, hogy a földi halandó a földön is halhatatlanná teheti magát alkotásai, művei s az általuk megszerzett dicső hírnév révén.

Túlvilági és evilági, keresztény-vallási és laikus, ha nem épp (eredetét tekintve) „pogány” halhatatlanság a *Commediában* együtt, egyszerre talán sehol sem jelenik meg oly markánsan, egyszersmind oly izgalmasan feszült viszonyban, elgondolkodtató szembenállásban, mint a *Pokol* tizenötödik énekében, Brunetto Latini (az eredeti szöveg harminckettedik sorának írásmódjában „Brunetto

* Az MDT 2011 január 28-i ülésén elhangzott előadás szerkesztett változata.

¹ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, p.131 ; Jorge Luis Borges, *Az ős kastély. Esszék*, Európa, Budapest, 1999, p.336.

Latino²⁾ „canto”-jában. E tanulmány nem olyan „teljes” énekelemzés, „lectura Dantis”, mint amelyet *Költők legmagasabbja*”. *Dante-tanulmányok* című könyvében kínált a szerző a *Pokol* ötödik és huszonhatodik énekéről.³ Arra sem vállalkozik, hogy – a dantisztikai irodalom zömének példáját követve – az ének-értelmezésből kiindulva, Dante és Brunetto Latini (kb. 1220–1293) életrajzi kapcsolatait boncolgassa,⁴ még kevésbé arra, hogy „ser Brunetto”, a Duecento klasszikusa munkásságát vizsgálja.⁵ A fentiekkel csak annyiban foglalkozik, amennyiben segítenek válaszolni a címbeli idézetben megfogalmazott kérdésre.

Az életrajziségra és a kapcsolattörténetre vonatkozó információk ellentmondásossága is szemléletesen összegződik a brit Barbara Reynolds *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember* című összegző nagymonográfiájában mely magyar fordításban való kiadása óta a legnagyobb, legátfogóbb Dante-könyv, ami hazánkban, nyelvünkön eddig napvilágot látott. Reynolds nemcsak a dantei szöveg meglehetősen egyértelmű jelentésével, de önmagával is

2 Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (a c. di N. Sapegno), vol. I, *Inferno*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p.169; *Isteni Színháték* (ford. Babits M.), Európa, Budapest, 1974, p.59 (az olasz eredeti és a magyar fordítás a továbbiakban is e kiadványokból idézve).

3 Madarász Imre, „*Költők legmagasabbja*”. *Dante-tanulmányok*, Hungarovox, Budapest, 2001, pp.51–79.

4 A téma áttekinthetetlenül bőséges szakirodalmából: B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921, pp.87–88; E.G. Parodi, *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Perrella, Napoli, 1920, pp.281–289; F. Montanari, *Il mondo di Dante*, Edindustria Editoriale, Roma, 1966, pp.79–83; I. Montanelli, *Dante e il suo secolo*, Rizzoli, Milano, 1964, pp.212–216; G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, Roma–Bari, 2001, p.17 ss; Petrocchi, *L’Inferno di Dante*, Rizzoli, Milano, 1978, pp.134–135; C. Marchi, *Dante*, Rizzoli, Milano, 1985, pp.226–227; E. Malato, *Dante*, Salerno Ed., Roma, 1999, pp.27–29; p.346; p.349, etc.; G. De Feo–G. Savarese, *Antologia della critica dantesca*, D’Anna, Messina–Firenze, 1966, pp.129–133; S. Romagnoli, *Antologia dantesca*, Fratelli Fabbri, Milano, 1978, pp.40–44; M. Pastore Stocchi, *Lecture classensi*, Longo, Ravenna, 1970, pp.236–239; T. Wlassics, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Leo S. Olschki, Firenze, 1975, p.152.

5 A Brunetto Latini-bibliográfiáról ld. Brunetto Latini, *Il Tesoretto* (Introduzione e note di M. Ciccuti), Rizzoli, Milano, 1985, pp.5–54.

vitatkozik – az értelmezői hagyomány ellentmondásait mintegy önellentmondásaiban tükrözve –, amikor „valószerűtlen”-nek mondja, hogy Brunetto „valamilyen értelemben nevelője lehetett Danténak” noha még ugyanabban a mondatban „egyértelmű”-nek minősíti, „hogy az idős férfit és a fiatal költőt intellektuális és érzelmi szálak is fűzték egymáshoz” és ugyanazon bekezdésben megjegyzi: „Az is lehet, hogy Brunetto volt Dante gyámja apja halála után”, egy oldallal előbb pedig észrevette: „A XV. ének párbeszédéből kitűnik, hogy Brunetto nagy hatással volt Dante korai éveire. Viszonyukat gyöngéd figyelmisség jellemzi”.⁶

Habár a reynoldsi premisszákkal nehezen, a konklúzióval annál inkább egyetérthetünk: „Brunetto Latininak ez a képe a *Színjáték* egyik legszemélyesebb, legjelentősebb portréja, amely egyszerűsége Dantét is hűséges barátként mutatja be, aki, noha nem téveszti szem elől jónak és rosznak Isten által megszabott különbségét, szeretettel emlékszik vissza a kapott jótéteményekre”.⁷ Ez azért fontos és érdekes, mert Dante (és Vergilius) Brunettóval a hetedik pokolkör (cerchio) harmadik gyűrűjében (girone) találkozik, ott, ahol a „természet ellen vétkezők”, a „szodomiták” (sodomiti) bűnhődnek, mely elnevezéssel a középkorban – bibliai reminiscenciával, akárcsak a tűzeső-büntetést illetően (*Teremtés*, 19:24) – a homoszexuálisokat illették, akiknek bűnét a „természetes kéjelgők”-énél, a paráználkánál (lussuriosi) is sokkal súlyosabbnak és alantasabbnak ítélték, merőben idegen módon jelenkorunk (legalábbis elvi szinten kinyilvánított, a közéleti retorikában stilizált) toleranciájától.

Más forrásból nem ismeretes, hogy Brunetto Latini „szodomita” lett volna, s ez néminemű „gyanúsítások” táptalaja lett. Mintha ezeknek akarná elejét venni az a sokkal inkább a szenteskedő prudéria, mintsem a tények ismerete által diktált értelmezés, mely

6 Barbara Reynolds, *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember*, Európa, Budapest, 2008, pp.223–225.

7 Reynolds, p.225.

szerint „a szereplő Dante nem ismerte Brunetto vétkeit, azokról fájdalmas meglepődéssel szerzett tudomást... Az az atyai és tisztelt arc tehát olyan emberé volt, aki alantas módon (turpemente) sértett meg minden isteni és emberi törvényt... A szörnyű stigmák annak arcát torzítják el, aki az apaságot *de facto* megtagadta és megszegyenítette önmagában... Brunetto Latini bűnének fájdalmas feltárulása azt is felfedi, hogy tanítása nem lehetett más, mint hazugság, melyet sötét szándék táplált”.⁸ Manlio Pastore Stocchi konzervatív-valláserkölcsi (elő)ítéletével átellenben találjuk Aldo Onorati fordított elfogultságát. Onorati külön könyvecskét publikált *Dante és a homoszexualitás (Dante e l'omosessualità)* címmel, melyben „a Költő” (il Poeta) „nyíltan kora ellenében a jövőt előlegezi”, amikor „nyitott gondolkodásával és bátor szemléletével”, sőt, „merész normaszegésével” már-már a „másságot” toleráló, mi több, a „gay közösséget”, illetve „kisebbséget” mint „családot” szinte „politikailag legitimáló” előfutár-„forradalmárként” tűnik föl.⁹ Morális(ta) előítéletek dialógusképtelensége ez, süketek párbeszéde, melyek nemhogy egymással, de a szöveggel sem tudnak igazán „dialógust nyitni”, még kevésbé szövegértelmezésükről bizonyító érvekkel meggyőzni. Mellesleg, Barbara Reynolds is kitér „Dante és a homoszexualitás” problematikájára (igencsak problematikusan), igaz, nem (elsősorban) Dante és Brunetto Latini hanem Dante és Forese Donati „nem mindig épületes” barátsága kapcsán (*Purgatorium* XXIII, különösen 115–117), jóllehet az általa felvetett „homoszexuális viszony” hipotézisét még a leplezetlenül elfogult Onorati is visszautasítja. („Ez nem hatalmaz fel minket semminémű feltevés megfogalmazására Dante egyfajta, feltételezett homoszexualitását illetően”).¹⁰ Módszertanilag is elfogadhatatlan, tarthatatlan képtelenség valakiről valamit (jelen esetben egy közel

8 Pastore Stocchi, pp.238–239; Romagnoli, pp.42–43.

9 Aldo Onorati, *Dante e l'omosessualità. L'amore oltre le fronde*, Anemone Purpurea, Albano (Roma), 2009, p.90; p.77; p.23; hátsó fülszöveg.

10 Reynolds, pp.402–406; Onorati, p.48.

hétsház éve halott költőfejedelemről sajátos szexuális beállítottságot avagy tapasztalatot) feltételezni azon az alapon, hogy az nem zárható ki. Ilyen „metodikával” bárkiről feltételezhető, vélelmezhető úgyszólván bármi.

Brunetto Latini vélt vagy valós „szodómiája” a *Pokol* tizenötödik énekében nem azért figyelemre méltó, mert Brunetto (még kevésbé mert Dante) magánéletéről „tár fel” titkokat, lássanak bár azokban a kommentátorok istentelen bűnököt, halálos erkölcstelenséget vagy premodern bátorságot, úttörő szabadgondolkodást. Azért érdekesítő, gondolatébresztő és különös, mert ezzel a korban megvetett bűnnel és lealázó büntetésével bámulatos ellentétben áll a bűnös emberi nagysága és felemelő tanítása. Dante olyan embert nevez meg és mutat be mesterekét és példaképeként a földi halhatatlanságban, aki földi bűnéért halála után, a *Pokol* első énekének kifejezésével élve, „második halál”-ra („seconda morte”, *Inferno* I, 117), Babitsnál „új halál”-ra ítéltetett, méghozzá a kárhozatnak a „contrapasso” (*Inferno* XXVIII, 142), az evilági bűnök és túlvilági, pokoli (és purgatóriumi) büntetések közti megfelelés elve szerint, nyughatatlan, égő „természetellenes” szenvedélyükért alulról-felülről tűz, lábuk alatt forró homok, fejük fölött tűzeső kínozza őket, ahogyan a *Pokol* XIV. énekében (7–42.) írva vagyon:

Hogy ez új dolgoknak jól értsd a sorját,
ott kezdem, hogy egy nagy pusztára szállok,
amely meg ne tőr ágyán egy fű sarját.
Mint a fájdalmas erdőt a bus árok,
éppúgy szegélyzi az erdő e pusztát
s én széles szélén bölcsemmel megállok.
Száráz és sűrű pusztá ez, lapos, tág:
s a homok olyan (tán képzelni bírod),
mint ahol Cato lábai taposták.
Isten bosszúja! aki amit írok,
olvassa, mint kell féli tőled annak
elgondolván, mi szememnek kinyíltott.
Mezítlén árnyát sok boldogtalannak

nyájanként láttam könnyben elmerülve
s láttam, többféle törvény alatt vannak.
Hanyatt hevert egyrészüket elterülve
a földön, másik guggolva kuporgott,
másik örökké bolygott kényszerülve.
És legtöbb volt, aki így körbe bolygott:
akik kínban heverték, kevesebben,
de a jajokra nyelvük jobban oldott.
És e homokra lassan egyre cseppen
tüzes lángokból hízott pelyhü zápor,
mint hó, ha szél nem fú, az Alpesekben.
S mint Sándor és a macedóni tábor
láttak a forró indiai úton
esőt még égve érni földre lángból
S ezért lábukkal nem aradva nyugton:
topogni kezdték, hogy a láng a földön,
mielőtt újabb hullna, elaludjon:
úgy szállt a földre ez a tűz örökkön:
s mint acél alatt tapló, gyúlt ki lángra
a homok, hogy duplán lakója nyögjön.
S járt egyre a kezeknek szörnyű tánca;
minden bús lélek önmagát ütötte,
hogy magáról a friss tüzet lerántsa.

A szodomai-gomorrai tűzzápor alatt és az égető homoktenger fölött, a szó szoros értelmében két tűz között görnyedő, a kínoktól megalázó pózokba kényszerült szenvedők tömegében Brunetto Latini mégis egyedülállóan büszke, méltóságteljes, a tizenötödik ének záró sorainak hasonlata győztes bajnokként lépteti le a színről:

Aztán megfordult és futásra görnyedt,
mint zöld posztóért Veronában olcsó
versenyt aki fut. Gyors volt, fürge, könnyed,
mint aki első lesz és nem utolsó.

(Pokol XV, 121-124)

Brunetto a pokoli környezettel és a rámért sorssal dacoló méltóságteli alakjával, mozgásával, megjelenítésével tökéletes összhangban áll az a reverencia, mellyel Dante fordul felé: „«Ser

Brunetto, hát ön itt van?»” („«Siete voi qui, ser Brunetto?»”; 30.s.). Az önöző megszólítás (voi) a *Színjáték*ban kivételes (az olasz irodalmi nyelvben is elsők közt jelenik meg), Dante még első számú „mesterével, mintaképével”, Vergiliusszal is tegezve beszél az első énekben („«Or se’ tu quel Virgilio...»”). Brunetto viszont tegezi Dantét és „fiam”-nak nevezi („«O figliuol mio, non ti dispiaccia...»”, később: „«O figliuol» disse...”). A kiemelt udariasságnak és a „családias” (atyai-fiúi) bensőségeségnek ez az együttese olyannyira párját ritkító a *Színjáték*ban, hogy – a nyilvánvaló különbségek ellenére – talán csak a Vergilius és Dante közötti atyai mester-fiúi tanítvány kapcsolathoz hasonlítható.

Azon (életrajzi) tényezőknél hogy mindez – a szakirodalmi „fősodorral” szemben – igenis Dante és Brunetto egykori „valódi”, személyes mester-tanítványi viszonya mellett „érvel” („figliuol”) és – bizonyos „gyanúsításokkal” szemben – a köztük fennállott titkos-„bűnös” intimitás ellen szól („voi”), témafelvetésünk szempontjából összehasonlíthatatlanul jelentőségteljesebb, hogy Dante atyamesterétől olyan meghatározó élettanítást kapott, amelyet az ember rendszerint valóban csak szüleitől vagy legfontosabb nevelítőtől-oktatótól szokott:

„Ha kedvem szerint menne” – mondtam ekkor –,
„ön még fönn élne, fönn a földi sorban
és várná mostan szép derűs öregkor.
Mert mindig a szivembe vésvé hordtam
atyai képét ama nyájas szemmel,
amint tanított, fönn a régi korban,
hogy örökíti meg magát az ember,
s ezt illik, hogy nyelvem hirdesse sírva,
amíg rám nem borúl a síri szender [...]”.

(*Pokol XV, 79-87*)

Mit „tanított, fönn a régi korban,” Brunetto Danténak? A maximaértékű idézetet kérdéssé alakítva át: „hogy örökíti meg magát az ember” („come l’uom s’eterna”)? Brunettónak sem élete,

sem éneke nem marad adós a válasszal. És maga Brunetto mint szereplő sem: „«...vedd gondjaidba *Kincsemet*, a könyvet, / amelyben élek még: csak ezt kívánom.»” (eredetiben: „«...sieti raccomandato il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora, e piú non cheggio.»”). „*Kincsemet*, a könyvet”: a „d’oil” nyelvű prózában írott *Trésor* című tudományos-enciklopédikus értekezéséről beszél Brunetto, melynek „olasz”-toszán nyelvű rövidített, allegorikus-didaktikus poémává „vulgarizált” változatába is belekezdett *Il Tesoretto* címmel.¹¹ Az „amelyben élek még” akár Brunetto-reminiscenciának is tekinthető, hiszen a *Trésor*-ban írta maga a mester: „Akik nagy dolgokat visznek végbe [műveket alkotnak], bizonyoságot tesznek arról hogy a dicsőség a jeles embernek második életet ad, ami azt jelenti, hogy jó tetteinek [műveinek] fennmaradó hírneve megmutatja, hogy ő még él”.¹²

A dantisztika bőven tárgyalta a „valódi” Brunetto Latini, a *Trésor* és a *Tesoretto* többféle hatását Dantéra és a *Színjátékra*.¹³ Témavizsgálatunk szempontjából azonban lényegesebb, hogy mesterét megörökítve-dicsőítve, Dante magát is megdicsőíti. Elbeszéli Brunettnak, ami vele történt, eltévelyedését a sötét erdőben, „völgyben”, és páratlan utazását Vergiliusszal, „ki most hazavisz e mély úton által”. Meghallgatja Brunetto próféciaját a reá váró dicsőségről:

„Számodra nagy hírt tart a sorsnak marka,
s még mindakét párt éhes lesz nevedre,
hanem a fűtől messze marad ajka”.

(*Pokol XV, 70-72*)

Öntudatos-eltökélt büszkeséggel vállalja sorsát (a száműzetést), dacolva végzetével, akárcsak jövőmondó mestere és példaképe a magáét (a pokol tüzet):

11 ld. 5. jegyzet.

12 Pastore Stocchi, p.239; Romagnoli, p.49.

13 ld. 4. jegyzet.

„kész vagyok, bármit hozzon a szerencse.
Megkaptam már jövőmnek zálogát,
azért forgassa kerekét a Végzet,
mint a paraszt forgatja a kapát!”
(*Pokol XV, 93-96*)

Brunetto Latini Dantét illető sorsjövendölésének kulcszava a „csillag”:

„Csak csillagod kövessed jó hiszemben”
– felelt –, „előtted a Hír réve nyilván,
ha jól ismertelek meg életemben.
S ha ily korán nem estem volna sirba,
munkádra, látva hogy az ég akarja,
tán én volnék, ki bátorítani bírna.
(*Pokol XV, 55-60*)

Olasz eredetiben:

Ed elli a me: „Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi nella vita bella;
e s'io non fossi sí per tempo morto
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei all'opera conforto.”

„Ezek a szavak – írja Barbara Reynolds – azt sugallták a kommentárok számára, hogy Brunetto egykor elkészítette Dante horoszkópját.”¹⁴ Ez az asztrológiai hipotézis nemcsak – újfent – bizonytalan és jelentéktelen, de ellenkezik is Dante a *Színjáték* „közepén”, a *Purgatórium* tizenhatodik énekében kifejtett meggyőződésével, miszerint az embert szabad akarata, nem a csillagok determinációja vezérli (nem is szólva a jóskok büntetéséről a *Pokol* huszadik énekében).

A „csillag” (mely szó jelentőségének kulcsfontosságát jelzi, hogy többes számú alakjával – „stelle” – zárul mindhárom „cantica”)

14 Reynolds, p.223.

tartalmilag az ön-örökítéssel cseng egybe, és „mennyei” utalásával is az evilági – szó szerint – „dicső kikötő”-re (glorioso porto) egyedülállóan sokatmondó jelentésláncolatba fűzi, fogalomhálóba fonja az égi és a földi halhatatlanságot.

Az „ég akarta” munka motívuma nem véletlenül hasonlít a *Paradicsom* huszonötödik énekének híres-büszke öndefiníciójára: „e Szent Dal, melynek ég s föld munkatársa” (‘l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra). Ugyancsak a *Paradicsommal* – ezúttal a tizenhetedik énekkel – mutat hasonlóságot a brunettói célzás Dante társtalan és párttalan, fájdalmas és dicső, titáni magányára: a senki által igazán meg nem értett s egyetlen párttal azonosulni nem tudó Dante – aki „magából csinál pártot magának” (averti fatta parte per te stesso) – életében elszenvedett magányosságáért holta után egyedülálló dicsőségben részesül.

Dante az *Isteni Színjáték* „szent poémá”-jával remélte elnyerni a „nagy hírt”, mellyel „megörökíti magát”, ahogyan Brunetto „Kincsevel, a könyvvel” halhatatlanult a földön. Barbara Reynoldsnak az a „megfejtése” már zseniális, hogy a *Színjáték* első énekében prófétai homállyal emlegetett „Feltro s Feltro között megjelenő” (tra feltro e feltro) megváltó „Agár” maga az Írás („nemez és nemez között nem más van, mint papír, azaz szövegek”¹⁵), a *Commedia* papírra vetett „szent” szövege.

Íme, „hogy örökíti meg magát az ember”: műve, „kincse, a könyve” révén. A Carlyle ihletett szavai szerint „a világgal szakadatlan ellenszegülésben levő, élet-halál harcot folytató” Dante a költői halhatatlansággal nyerte el örök életét a földön, a firenzei „számkivetett” a „szent poéma” révén („Hír révé”) lett „a Költészet Szentje”.¹⁶ A lélek halhatatlanságát valló „legnagyobb költő” (Sommo Poeta) nagy tanítása ez is.

15 Reynolds, p.177 (vö. pp.428–429).

16 Thomas Carlyle: *Hősökről*, MTA, Budapest, 1900, p.108, p.110.

IMRE MADARÁSZ

Riflessioni sul canto XV dell'*Inferno*

– Riassunto –

La *Divina Commedia* è il poema dell'immortalità, non solo nel senso religioso e celeste, bensì anche in quello terrestre, della fama „aere perennia“. Questa „lectura“ del canto XV dell'*Inferno* cerca di illuminare „come l'uom s'eterna“, secondo Dante, attraverso le opere eterne. Brunetto Latini è, per il Poeta, anche maestro di immortalità, che nella vita insegnò a Dante di seguire la sua „stella“ e di arrivare al „glorioso porto“, immortalandosi mediante la creazione poetica. In questo senso il suo *Tesoro* è anche un modello per il *Poema sacro*.

IV. Sogno, nostalgia, memoria

MICHELE SITÀ

La nostalgia e il ricordo nella *Divina Commedia*

Che cos'è la nostalgia?

La nostalgia è un sentimento ricco di sfumature, ha in sé elementi che sono insieme positivi e negativi, risveglia dentro chi la prova desiderio ed ansia, sorrisi malinconici e tristi lacrime. Si tratta senza dubbio di un sentimento forte che Dante non poteva, per ovvie ragioni, non far comparire all'interno della *Commedia*. Questo „dolore per il ritorno” era già presente in altre opere maestose, prima fra tutte l'*Odissea*, tuttavia la *Divina Commedia* riempie la nostalgia di sfumature nuove, di stati d'animo diversi e a volte contrastanti. Strettamente legato alla nostalgia è il ricordo, spesso presentato con giri di parole che ruotano attorno ad un'immagine passata che, se inizialmente si mostra come nebbiosa e opaca, attraverso le parole ed il tentativo di far riemergere i momenti terreni diventa, gradualmente, sempre più limpida.

Le anime che incontra il poeta nel suo viaggio sono intrise di ricordi, hanno tutte un grande senso di nostalgia, nostalgia della terra, di tutto ciò che era terreno, anche se talvolta i ricordi non sempre sono limpidi e piacevoli. Viene mostrato un forte senso della patria ed un forte attaccamento alle persone a noi care che sono ancora terrene: nostalgia dei luoghi quindi, ma anche di coloro che abbiamo amato. La prima cosa da fare è però rispondere ad una domanda secca e diretta: che cos'è la nostalgia? La questione è apparentemente semplice, basta affidarsi all'etimologia del termine e sembrerebbe aver ottenuto la risposta, rieccoci quindi al già accennato dolore per il ritorno. Tuttavia questa risposta non è affatto soddisfacente, si tratta di una spiegazione riduttiva, così come non è chiara ed univoca neanche la definizione che i vari dizionari offrono del termine „nostalgia”. In alcuni casi si parla di un desiderio, spesso

definito come irresistibile, intenso, acuto, in altre occasioni la nostalgia viene definita invece come uno stato d'animo, per l'esattezza uno stato d'animo melanconico. In altri casi ancora la nostalgia sembrerebbe essere un rimpianto, o ancora un sentimento malinconico, un'aspirazione a qualcosa di lontano, di diverso da ciò che è presente. La questione non è quindi scontata, la nostalgia è un po' tutte queste cose assieme: è sicuramente un sentimento forte, ma al tempo stesso questo sentimento è in grado di alterare il nostro stato d'animo, di portarlo alla malinconia proprio per il desiderio di ciò che non si ha più e che, appunto perché lo si rimpiange, lo si vorrebbe nuovamente nostro. Bisognerà inoltre tener conto che la nostalgia viene a volte definita come una malattia, come un sentimento doloroso contro il quale sembrerebbe non esserci rimedio: la nostalgia è il desiderio inappagabile di possedere quel che mai si potrà riavere, ciò proprio perché il passato non torna, se non sottoforma di ricordo. Qui il cerchio sembra chiudersi, tuttavia non si tratta di una chiusura perfetta, si tratta piuttosto di una forzatura, di una specie di placebo che offre un apparente e momentaneo ritorno alla normalità. Il ricordo ci permette di rivivere luoghi lontani, di rianimare persone che non ci sono più, di ripercorrere situazioni che ormai sono sepolte dal tempo, ma più queste situazioni vengono rivissute nella propria memoria e più ci si risveglia con una nostalgia ancora più forte. Il ricordo è inoltre un abile manipolatore del passato, ne modifica le percezioni, cancella e riaggiusta, aggiunge e sfuma, dando così nuova linfa alla malinconia ed al rimpianto. La nostalgia è quindi uno dei sentimenti più contrastanti che esista, è insieme piacere e sottile tristezza, è il desiderio forte di proiettare verso il futuro ciò che si trova radicato nel passato: in queste contraddizioni ritroviamo i sintomi di quella caratteristica malattia di colui che soffre di nostalgia, perché chi è nostalgico vive una situazione di inequivocabile ed irrisolvibile mancanza. Il viaggio di Dante nasce da tutte queste contrastanti sensazioni, Dante è guidato da questa forza che lo spinge a partire

per delle mete sconosciute, si tratta di un percorso che vorrebbe quindi spegnere quei desideri forti e malinconici, un viaggio che dovrebbe essere la medicina per questa malattia della mancanza, un viaggio fatto di ricordi e, come il sentimento nostalgico che lo guida, di innumerevoli ed inevitabili contraddizioni.

La nostalgia dell'esiliato

Ma perché esiste la nostalgia? Non si potrebbe pensare al futuro senza dover ripetutamente voler rinvangare il passato? Non si potrebbe essere guidati unicamente dal desiderio di far qualcosa di totalmente nuovo, di diverso? Nella *Commedia* le anime che si trovano nell'aldilà hanno lasciato la terra, è quindi normale provare un senso di nostalgia per ciò che ci era caro e non è più nostro. Tuttavia bisognerà notare fin da subito che nemmeno Dante è al riparo da questo sentimento nostalgico, non solo in quanto esule ma anche perché il suo viaggio gli impone il confronto con fatti storici, con luoghi e persone reali. L'esilio scatenò quindi un forte impulso nostalgico ed una chiara spinta a scrivere la *Commedia*, indicativa la famosa testimonianza di Giovanni Villani che, nella sua *Nuova cronica*, afferma come Dante „Bene si diletto in quella *Commedia* di garrire e sciamare a guisa di poeta, forse in parte più che non si convenia; ma forse il suo esilio gliel'fece”.¹ Secondo Villani vi era una sorta di spavalda esagerazione nella scrittura dantesca anche se, a ben vedere, questa impudente arroganza linguistica sembra essere dettata proprio dalla tipica nostalgia dell'esiliato. „Questo Dante – afferma ancora Villani – per lo suo sapere fue alquanto presuntuoso e schifo e indegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici”,² tuttavia, nonostante ciò, Villani ammette che ci troviamo di fronte ad un „nobilissimo dicitore, in rima sommo, col più pulito e bello stile che mai fosse in nostra lingua

1 G. Villani, *Nuova Cronica* (a c. di G. Porta), Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma, 1991, p.796.

2 *ibidem*.

infino al suo tempo e più innanzi”.³ Ecco il perché della nostalgia, l’esilio ne è il fattore scatenante, la forza linguistica di Dante ne diventa invece il mezzo perfetto, potente, talvolta presuntuoso, attraverso il quale la nostalgia trova il suo eccellente sfogo. Dante è quindi doppiamente nostalgico, da un lato perché è lontano dalla sua terra e dai suoi affetti, dall’altro perché durante il suo viaggio ultraterreno ritrova luoghi e persone che fanno riemergere vecchi e accorati ricordi. Ciò che dovrebbe alleviare il malinconico desiderio del passato risulta, ancora una volta, come un’inevitabile spinta a cercare di riannodare passato e presente, di far rivivere, pur se in modo diverso, tutto ciò che il passato sembrava aver ingurgitato una volta per tutte. A volte la nostalgia diventa condivisione e partecipazione, Dante dimostra solidarietà ed interesse verso i vari personaggi che incontra, i loro ricordi spesso si mischiano ai propri, mostrando la sua inequivocabile umanità. Il tema dell’esilio porta già in sé una sofferente malinconia, Dante ha subito un’ingiustizia che lo ha segnato per sempre, dando vita ad un dolore e ad uno sguardo amaro verso il passato che, inevitabilmente, riempiono le pagine delle sue opere.⁴ La nostalgia è quindi un doloroso tormento, Dante accetta la sua condizione di viaggiatore malinconico e il suo cammino procede, pian piano, da una visione individuale ad una universale, dove ancora una volta il suo essere esule sembra fare eco alla condizione di quell’umanità terrena che, in un certo senso, è stata “esiliata” dal divino.

Il recupero poetico: dalla poesia alla poesia... attraverso la medicina

Non sono molti gli studi che si occupano della nostalgia nella *Commedia*, uno sicuramente degno di nota è il saggio di Umberto Bosco intitolato proprio *Nostalgia di Dante*. Lo stesso Bosco si sente,

3 *ibidem*.

4 cfr. anche E. Pasquini, *La parabola dell’esilio*, in *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Mondadori, Milano, 2001, pp.122-148.

già all'inizio del saggio, in dovere di chiedere scusa al lettore per la parola qui utilizzata: „nostalgia”, una parola „assai più tarda, e che solo in età romantica assunse il significato riccamente affettivo che ora le è proprio”.⁵ In effetti, anche se il sentimento della nostalgia esiste da sempre, la definizione vera e propria del termine è abbastanza recente e, a dir la verità, trova le basi sul suo lato più oscuro che vede nella nostalgia una vera e propria malattia. La parola nostalgia nasce quindi nel 1688, utilizzata per la prima volta da Johannes Hofer nella sua *Dissertazione medica sulla nostalgia*. Non è qui il caso di approfondire la questione,⁶ tuttavia è interessante osservare come anche Hofer rinvenga nella nostalgia una forte presenza della tristezza, della patria come unico pensiero e della speranza di ritorno come unica aspettativa. Altra interessante idea di Hofer era quella di associare questo fenomeno ad una serie di sofferenze a livello mentale e fisico, sofferenze che sembrerebbero avvicinare questa visione alle anime della *Commedia* dantesca. Il passaggio del concetto di nostalgia dalla medicina alla filosofia ed alla poesia non tardò ad arrivare, interessante a proposito un testo di Umberto Galimberti che si interroga sui concetti di varie parole, che egli stesso definisce, fin dal titolo, „parole nomadi”: ovviamente una di queste parole è nostalgia. Galimberti, tra i vari riferimenti, nota come Immanuel Kant sia uno dei primi a spostare l'asse del problema, spostando l'attenzione dallo „spazio”, rappresentato dalla patria, al „tempo”, rappresentato dalla giovinezza e dal suo passare.⁷ L'uomo confonde quindi la nostalgia suscitata dall'inesorabilità del tempo con la mancanza dei luoghi che, in qualche modo, custodirono e dettero spazio al tempo andato. Ritornare nei luoghi che ci furono cari spesso porta delusione, non tanto per i cambiamenti esterni quanto per l'impossibilità di rivivere quei

5 U. Bosco, *Nostalgia di Dante*, in *Italian studies: presented to E. R. Vincent on his retirement from the Chair of Italian at Cambridge* (ed. by Ch.P. Brand), W. Heffer, Cambridge, 1962, p.27.

6 cfr. A. Prete (a c. di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano, 1992.

7 cfr. U. Galimberti, *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano, 2006, pp.131-133.

momenti della nostra giovinezza, momenti che ci sono stati rubati per sempre e che il nostro „esilio” ci ha costretto a ricordare, ad imbalsamare per poter vivere del loro malinconico respiro. Tutti i personaggi della *Commedia* oscillano in questa dimensione spazio-temporale, da un lato il loro dolore, la loro sofferenza, dall'altro la loro capacità di ricordare, di raccontare, di rivivere con tristezza e sospiri il passato. I poeti ed i filosofi si ripresero pian piano quel sentimento che, tra i concetti di una scienza esatta, si sentiva troppo stretto, è così che la nostalgia ritrova quelle caratteristiche che furono già dei personaggi che popolano le tre cantiche dantesche. La nostalgia torna ad essere ricerca di qualcosa, riassume le vesti malinconiche di ciò che si è perso, di ciò che si cerca disperatamente, di ciò che si può ricordare, ma è anche ambiguità e contraddizione, idealizzazione e metafora di vita ed eternità. La nostalgia è frutto della caducità ma è anche trascendenza verso l'assoluto, verso Dio, potremmo quindi dire, senza troppo esagerare, che i secoli successivi a Dante videro un lento recupero di tutte quelle caratteristiche tipiche della nostalgia dantesca, mostrando ancora una volta come la *Commedia* sia un'incredibile fucina di idee e incredibili intuizioni.

Inferno: nostalgia struggente

La nostalgia è per Dante la possibilità di rivisitare la propria esistenza, di ripercorrerla, di rifuggire per un attimo la sua condizione di esiliato, per poi rituffarvi dentro con più forza ancora. Se dovessimo fare un bilancio sulla presenza della nostalgia nella *Commedia* ci accorgeremmo subito che si tratta di una costante di tutta l'opera dantesca, è al tempo stesso punto di partenza e di arrivo, spinta verso il basso e verso l'alto, attaccamento al terreno e slancio verso il divino. Nonostante ciò è lampante che il luogo delegato della nostalgia non possa che essere il Purgatorio, è lì che troviamo i principali elementi nostalgici, è sempre lì che troviamo gli amici, gli affetti e i ricordi dei tempi terreni. Ciò non significa, come già si è accennato, che l'Inferno e il Paradiso siano privi di rimandi

nostalgici, tuttavia il terreno più fertile di ricordi è sicuramente quello della seconda Cantica. Non è raro, già nell'Inferno, trovarsi di fronte alla dubbiosa solitudine di Dante e, dietro questa solitudine sono facilmente rinvenibili i sintomi della nostalgia. Lo smarrimento iniziale risveglia ricordi, paure, speranze e desideri, potremmo anzi azzardare l'ipotesi che il viaggio di Dante abbia inizio proprio per un particolare tipo di nostalgia. Un fattore importante, che in qualche modo crea un disequilibrio tra i punti di vista, riguarda il fatto che Dante, a dispetto delle altre anime, potrà ritornare sulla terra. Questa possibilità di ritorno lo rende un interlocutore capace di farsi portavoce della nostalgia altrui in terra, Dante rappresenta quindi per le anime un barlume di legame con tutto ciò che sta nell'al di qua. Questa sua caratteristica lo porta a ridestare e a riportare alla luce ricordi, a stimolare vecchie memorie sopite, bisognerà tuttavia notare che questo meccanismo non sarà valido solo per le altre anime ma, inevitabilmente, anche per la propria.

Virgilio in molti casi non è solo la guida ma è anche colui che, in queste particolari circostanze, indirizza ricordi e veicola pensieri nostalgici, cosa che avviene già, per esempio, nella selva dei suicidi. È sarà proprio lui, in questo caso, a rivolgersi all' „anima lesa“, Pier della Vigna, dicendogli che la ferita involontariamente provocatagli da Dante potrebbe in qualche modo essere ripagata: „dilli chi tu fosti, sì che 'n vece d'alcun'/ ammenda tua fama rinfreschi/ nel mondo sù, dove tornar li lece“ (*Inferno* XIII, 52-54). La nostalgia del „mondo sù“, il desiderio di poter ancora vivere, almeno tra i ricordi e le parole degli altri, spinge Pier della Vigna a raccontarsi a cuore aperto, rievocando con nostalgica malinconia quella vita che egli stesso si era tolto. „Io son colui che...“, comincia così il racconto di quest'anima, un racconto che cerca di riunire in sé non solo mesti ricordi, ma anche un certo desiderio di riscatto, di rivendicazione, proprio affinché il suo ricordo, nel „mondo sù“, non venga distorto. Il desiderio di nostalgia di Pier della Vigna è turbato dalla cattiva memoria che si potrebbe avere di lui in terra, Dante viene quindi

esortato a raddrizzare il suo ricordo in terra e, di conseguenza, a permettere a Pier della Vigna di potersi perdere ancora nella nostalgia della propria vita terrena che, in un momento di debolezza, „ingiusto fece me contra me giusto” (*Inferno* XIII, 72). Bisognerà tuttavia notare subito che anche l’atteggiamento di Virgilio cambia a seconda del luogo in cui ci si trova, nel Purgatorio, come nota Bosco, diventa „più meditativo che altrove, accentua la sua umana malinconia: quando ripensa alla sua condizione nel Limbo, al limite posto alla ragione umana, e piega la fronte e rimane turbato; o quando licenzia con parole affettuose, solenni e tristi il suo discepolo”.⁸

Altra anima nostalgica dell’*Inferno* è quella di Cavalcante dei Cavalcanti, che ritroviamo tra gli eretici, dove l’espressione della nostalgia si riveste di una sfumatura particolare e diventa, principalmente, malinconico sentimento di un padre nei confronti del proprio figlio. Amore paterno quindi, racchiuso in una figura eccezionalmente forte e ricca di sfaccettature, speranza e ammirazione, desiderio e delusione si mescolano e creano toni forti, impregnati da una inevitabile nostalgia del padre per il figlio Guido, amico di Dante. È proprio questo sentimento a dargli la forza di alzarsi sulle ginocchia e di rivolgersi a Dante con delle parole che, fin da subito, rivelano quella particolare malinconia paterna: „Dintorno mi guardò, come talento avesse di veder s’altri era meco” (*Inferno* X, 55-56). Il sollevarsi di quest’anima per cercare il proprio figlio ha qualcosa di incredibilmente forte, di lacerante, si tratta però di una speranza che si rivelerà presto vana, tanto che Cavalcante, non vedendo il proprio figlio, scoppierà in lacrime. A questo punto la nostalgia diventa fortissima ed esce fuori nelle parole stesse di Cavalcante: „mio figlio ov’è? E perché non è teco?” (*Inferno* X, 60). La nostalgia si trasforma poi in preoccupazione ed inquietudine, quando „Di súbito drizzato grido: “Come? Dicesti ‘elli ebbe’? non viv’ elli ancora?” (*Inferno* X, 60), per concludersi poi con una

⁸ Bosco, *Nostalgia di Dante*, ed. cit., p.33.

meravigliosa immagine paterna che sembra riportare Cavalcante, con una carica nostalgica di incredibile impatto, verso il momento in cui il figlio venne al mondo, ricordandolo bambino, appena nato, come se in un attimo tutti i ricordi fossero scorsi di fronte ai suoi occhi: „non fiere li occhi suoi lo dolce lume?“ (*Inferno* X, 69). Non è evidente che il riferimento sia al momento della nascita del figlio Guido, tuttavia questa dolce luce del sole che potrebbe non colpire più i suoi occhi, ovviamente a causa della morte, parrebbe far pensare proprio alla nascita, al momento in cui per la prima volta il bambino vede la luce. Il crescendo di sentimenti in questi versi è vertiginoso: la nostalgia è inizialmente speranzosa, poi si tinge di preoccupata inquietudine, infine si ricopre di disinganno e delusione, mostrando tutta la sua forza, quando „supin ricadde e più non parve fora“ (*Inferno* X, 72). In pochi versi Dante racchiude, come solo lui sa fare, un crescendo di emozioni nostalgiche, Cavalcante ne esce fuori angosciato e sofferente, la sua figura racchiude in sé una forza esplosiva e dirompente, ma anche incredibilmente amorevole ed umanamente drammatica.

La nostalgia paterna racchiude sempre toni forti, che diventano addirittura drammatici nella figura di Ugolino, un padre disperato che vede morire lentamente i propri figli di fame e dolore. Rievocare a volte fa male, il dolore del ricordo spesso non ha neanche bisogno di parole: „tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, prima ch'io ne favelli“ (*Inferno* XXXIII, 4-5). La nostalgia è quella degli ultimi dolorosi momenti di vita dei figli, gli ultimi ricordi terreni riaffiorano tra le lacrime, riportano Ugolino a rivivere momenti di incredibile drammaticità, come se il ricordo si bloccasse per sempre in un'immagine rievocatrice in cui lo strazio nostalgico diventa eterno. In questo caso la nostalgia del padre si trasforma in rabbia nei confronti della città, la distruzione dei luoghi può quindi lenire il dolore ed il torto subito. Per Ugolino Pisa è il disonore dei popoli, „vituperio de le genti“, i suoi tristi ricordi possono trovar pace solo

tramite il desiderio di punizione, un desiderio che, a ben vedere, nasce proprio da una nostalgia negata. I ricordi di Ugolino non possono essere nostalgici, la nostalgia dovrebbe essere un motivo per poter aspirare a rivivere il passato, magari con malinconia, ma non con il ricordo di queste atrocità. Se Pisa ha tolto ad Ugolino la possibilità di provare una pura nostalgia, ciò dovrebbe, a suo giudizio, far meritare a questa città un futuro distruttivo.

Tra le altre espressioni nostalgiche dell'Inferno non si possono tacere le figure di Paolo e Francesca, laddove la nostalgia si lega non solo all'amore vero e proprio ma anche ai luoghi che sono stati lo scenario che, questo sentimento, lo ha visto crescere. Fin da subito il richiamo nostalgico di Francesca alla propria infanzia è evidente, ma per farlo ha bisogno dei luoghi, la nostalgia ed i ricordi spesso hanno bisogno di elementi concreti per potersi spiegare, per poter riportare in vita i moti dell'anima. La città di Ravenna diventa qui simbolo della nostalgia di Francesca: „Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui" (*Inferno* V, 97-99). La città è seduta, adagiata sul mare, si respira un clima di tranquillità, di serenità perduta, di pace per l'appunto, a cui Francesca non può che guardare con accorata nostalgia per l'impossibilità, evidente, di poter recuperare quei momenti a lei cari. Il Po sembra inoltre simboleggiare, con il suo cammino, la vita stessa, per non parlare della parola che Dante utilizza, "marina", che sembra spalmare ed allargare, in un certo senso, il concetto geografico e sentimentale della nostalgia. Non si parla del mare in sé, che potrebbe essere qualcosa di circoscritto, bensì di "marina", di tutto un territorio quindi, che diventa al tempo stesso paesaggio dell'anima e dei propri ricordi, nostalgici proprio per il fatto di non poter più osservare quei luoghi e di non potersi più cibare di quella serenità che in passato, quel paesaggio, le aveva saputo donare. La nostalgia cresce inoltre anche per l'impossibilità di pregare: „se fosse amico il re de l'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace" (*Inferno* V, 91-92). Purtroppo il re dell'universo non può ascoltare la

voce dei dannati, le sue preghiere sono quindi vane e, di conseguenza, non hanno neanche la possibilità di dar pace alla propria anima, che anela malinconica al tempo passato in cui poteva affidarsi alla preghiera. Un sentimento delicato, quello di Francesca, che per il solo fatto di esternare il desiderio di preghiera, da un lato si rammarica di non poter essere ascoltata, dall'altro dimostra quanto siano ancora vivi e presenti in lei buone intenzioni e nostalgiche abitudini. Ovviamente in questo canto la nostalgia è anche passione, una nostalgia che a volte esce fuori con intensità ed irruenza, conscia del fatto che l'unica loro possibilità, in quella circostanza, è quella di ricordare i momenti che videro scaturire il loro amore. Non è un caso che Dante partecipi a questa nostalgia: „Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio” (*Inferno* V, 116-117) una compartecipazione forte, alla quale spesso Dante ci abitua nel corso della *Commedia*, ma che qui raggiunge una cima poetica di rara bellezza. Al pianto di Dante e Francesca si aggiunge quello silenzioso di Paolo, finché la struggente nostalgia diventa una lacrima sola per tre anime: „Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade” (*Inferno* V, 139-142). Questa compartecipazione di Dante è forte e sentita, Dante è colpito dalla forza della tragicità di quell'amore tutto umano, dalla potenza nostalgica di un sentimento che egli doveva ben conoscere e che tanta parte aveva avuto nel suo destino di uomo e di poeta. L'idea della colpa qui quasi scompare, attenuata da un senso dolcissimo e pensoso dell'umano amare e patire. L'inferno stesso, di fronte a questa nostalgia, sembra sospendere, per la durata del racconto di Francesca, le sue furie, la sua cupa violenza punitrice. La nostalgia dei due innamorati è una rivisitazione dell'esistenza stessa di Dante, il desiderio di voler rivivere il passato è smorzato però dal bilancio che il pellegrino sta facendo della propria vita, una vita giunta a metà del proprio cammino, una vita che, pur se ancora lontana, già può intravedere l'inizio del suo cammino verso la morte. In Dante si nota sempre

questa doppia e contraddittoria tensione, l'una che guarda verso il passato, l'altra che vorrebbe già avviarsi verso il futuro o, per essere ancora più precisi, verso l'eternità.

Purgatorio: attaccamento al passato e aspirazione al futuro

In questo lungo e tortuoso cammino dall'Inferno verso il Paradiso, le anime che Dante incontra, compresa la propria, sono pervase da questa molteplice nostalgia: da un lato la vita terrena, dall'altro quella divina, il cammino verso l'assoluto e, in mezzo a queste due, un ventaglio incredibile di contraddittorie e malinconiche sensazioni. Dante incontra se stesso in ognuna delle anime in cui s'imbatta, rivive la propria vita, ricorda i propri amici, rievoca la propria infanzia, passeggia nuovamente per la propria città, racchiuso dentro un'esistenza che ancora non riesce a comprendere totalmente. Quasi tutti i personaggi danteschi, siano essi nell'Inferno, nel Purgatorio o nel Paradiso, racchiudono in se stessi, in maniera alquanto contraddittoria, sia desideri terreni che ultraterreni, la loro è una nostalgia per la patria che hanno lasciato ma anche per quella che ancora non hanno.

Finora abbiamo visto solo alcuni dei riferimenti nostalgici dell'Inferno, come si è detto le sfumature della nostalgia sono innumerevoli, risulta comunque chiaro che la malinconia ed il desiderio di tornare al passato siano più struggenti per coloro che, non solo non possono più tornare indietro ma, tragicamente, non possono neanche dirigersi verso l'alto. Forse anche per questo motivo il Purgatorio, che già abbiamo definito come il luogo per eccellenza della nostalgia, offre non solo un quadro più ampio ed articolato di personaggi nostalgici ma, addirittura, il sentimento nostalgico si mostra in tutta la sua più libera espressione, in quel binomio di dissonanze e contrapposizioni tra l'attaccamento al passato terreno e l'aspirazione al futuro divino. Le melodie della poesia del Purgatorio sono affascinanti e tremendamente intrise di nostalgia, un sentimento che ben viene alimentato anche dai ritmi,

dalle continue variazioni di tono, da malinconiche pause. Lo sguardo di Dante vaga fra la terra e il cielo, fra la contemplazione e il desiderio di giungere sempre più in alto, tra il passato ed il presente. Non è quindi un caso che la nostalgia si faccia sentire, pur se con intensità minore, praticamente in ogni canto del Purgatorio. Il mondo senza luce ha lasciato ora il posto al colore del cielo, il poeta procede lungo un viaggio in cui si riscopre, passo dopo passo, una maggiore solidarietà tra l'uomo e la natura. All'interno di questo ambiente variegato si rievocano suoni, voci, colori ed immagini familiari, i ricordi vengono stimolati in continuazione e i personaggi in cui Dante s'imbatte hanno un retrogusto nostalgicamente amaro. La nostalgia del Dante esule è ovviamente quella degli amici lasciati a Firenze, il viaggio diventa inevitabilmente un viaggio fatto di affetti e ricordi, rievocazioni fatte per non dimenticare e per non essere dimenticati. Questa doppia via, da un lato quella del ricordo dall'altro quella dell'essere ricordato, diventa essenziale per il percorso nostalgico di Dante. Nell'Inferno i luoghi cari venivano spesso ricordati con dei giri di parole, un modo che rendeva nostalgico il riferimento terreno, di un luogo che, a confronto con l'Inferno, risultava essere ricco di luce, pace e serenità. È ad esempio il caso di Farinata nel momento in cui afferma, rivolgendosi a Dante: „La tua loquela ti fa manifesto di quella nobil patria natio” (*Inferno* X, 25-26), ovvero Firenze, in contrapposizione a „la città del foco”, in cui al momento i due interlocutori si trovano, l'uno di passaggio, l'altro per l'eternità. Come nota Umberto Bosco, anche la figura di Farinata richiama, in realtà, un problema intimo di Dante, le parole di Farinata potrebbero benissimo essere le stesse parole che Dante avrebbe voluto pronunciare, proprio per la sofferenza che scaturisce dall'esser stato, forse, „troppo *molesto*” (*Inferno* X, 27) alla sua patria. Ricordo e rimpianto viaggiano di pari passo, Dante non è sicuro di aver preso la decisione giusta, non riesce a capire, allo stesso modo di Farinata, cosa fece per risultare così „molesto” al suo popolo.⁹

⁹ cfr. Bosco, *op. cit.*, pp.27-28.

Altra cosa da notare è il riferimento agli antenati di Dante, una richiesta che sembrerebbe non solo strana ma, come lo stesso Dante afferma, alquanto sdegnosa: „Chi fuori li maggior tui?“ (*Inferno* X, 42). Il poeta pare non aspettar altro per poter parlare della propria famiglia, ciò perché la nostalgia può alleggerire la presa quando si ricordano le persone a noi care, può cibarsi di immagini passate e imbellettare i ricordi.

Come si è detto nell'*Inferno* i luoghi vengono circoscritti, ci si riferisce ad essi senza nominarli in maniera diretta, basti pensare allo stesso Ugolino, già citato in precedenza, che parlerà dell'Italia come il „bel paese là dove 'l sì suona“ (*Inferno* XXXIII, 80.) utilizzando una definizione che evita il riferimento concreto. Ciò non avviene invece nel *Purgatorio*, dove si cominciano a chiamare i luoghi con la loro esatta denominazione, come se la precisione topografica potesse, in un certo senso, agevolare i percorsi della memoria, affievolendo così la malinconia della distanza. „Ti priego“, dice Jacopo del Cassero rivolgendosi a Dante, „se mai vedi quel paese / che siede tra Romagna e quel di Carlo, / che tu mi sie di tuoi prieghi cortese / in Fano, sì che ben per me s'adori / pur ch'ì possa purgar le gravi offese“ (*Purgatorio* V, 68-72). Dante rimane comunque il tramite, ma qui è importante che i luoghi siano precisi, l'anima chiede a Dante di farsi sua portavoce affinché amici e parenti possano pregare per lui e permettergli, così facendo, di redimersi dalle proprie colpe. Spesso le anime ragionano per ipotesi, „se“ avessero agito in un modo invece che in un altro forse adesso non sarebbero lì o, come dice lo stesso Jacopo „s'io fosse fuggito inver' la Mira, / quando fu' sovraggiunto ad Oriaco, / ancor sarei di là dove si spira“ (*Purgatorio* V, 79-81). In quest'ultima frase la nostalgia della vita è evidente, il „se“ è sempre un silenzioso portatore nostalgico dei sentimenti umani. Ciò dimostra anche che i luoghi della memoria nel *Purgatorio* non rifuggono totalmente l'enunciazione tramite perifrasi, lo si nota in maniera evidente anche in un altro verso, in cui i riferimenti chiari si alternano a frasi che indicano i luoghi attraverso la perifrasi. Il

pensiero va qui alla celebre invettiva contro l'Italia del VI canto del Purgatorio „ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!" (*Purgatorio* VI, 76). La malinconia per la situazione italiana e la nostalgia per il passato vengono qui a confondersi con una rabbia che ha il bisogno e la ferma necessità di nominare, in maniera chiara e diretta, con il proprio nome, l'Italia, per poi arricchire e colorire i versi con aggettivi forti. Poco più avanti, rivolgendosi ad Alberto d'Este ed al padre Rodolfo, che tanto avevano trascurato la situazione italiana, i toni nei confronti dell'Italia diventano ancora più nostalgici, quasi gentili e malinconici: „Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto, / per cupidigia di costà distretti, / che 'l giardin de lo 'mperio sia deserto" (*Purgatorio* VI, 103-105). Se Alberto e Rodolfo hanno tollerato che l'Italia giungesse a tanto, resta tuttavia un riferimento amorevole e nostalgico verso la patria, definita il „giardino dell'impero".

La nostalgia più grande è però quella delle persone e degli affetti, saranno molti gli amici che incontrerà Dante durante il suo cammino, si tratta talvolta di situazioni che oscillano tra felicità e malinconia, offrendo un ventaglio ampio di sentimenti e sensazioni. Il Purgatorio „è il regno del pentimento – afferma Bosco – e il pentimento è fatto di ricordo, di tristezza: è l'anima che ripiega continuamente su sé stessa".¹⁰ Il modo stesso di avvicinarsi alle anime è diverso, nel caso di Casella vediamo come entra in gioco la „maraviglia", notiamo come „l'ombra sorrise e si ritrasse", in una specie di avvicinamento ed allontanamento che prepara l'atmosfera nostalgica. „Soavemente disse ch'io posasse; / allor conobbi chi era, e pregai / che, per parlarmi, un poco s'arrestasse" (*Purgatorio* II, 85-87). Il sentimento è profondo, immutato nonostante la situazione, non è quindi un caso che Casella ci tenga a precisare subito che „così com'io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta: però m'arresto; ma tu perché vai?" (*Purgatorio* II, 88-90). La fisicità del rapporto d'amicizia si è ormai dissolta, ma il sentimento è forte, libero, vero, creando

10 U. Bosco, *op. cit.*, p.33.

un'atmosfera suggestiva, a tratti commovente per quella gioia malinconica di ritrovarsi, come ai vecchi tempi, che traspare da ogni parola. L'incontro-scontro presente nell'Inferno diventa qui un incontro vero, si tratta di affetto corrisposto, di nostalgia pura che vede come unico, anche se insormontabile ostacolo, il fatto che Dante si trovi lì ancora in vita. Anche in questo caso c'è una forte compartecipazione da parte di Dante che, con grande sorpresa, si chiede come mai Casella sia ancora bloccato in quella parte del Purgatorio. La nostalgia viene resa qui intima, a farcelo capire sono i continui richiami affettuosi, Dante si rivolge all'amico chiamandolo „Casella mio”, rendendo quindi ancor più intenso l'affetto ed ancor più forte il ricordo del loro rapporto d'amicizia terreno. La nostalgia e il desiderio di rivivere il passato diventano sempre più forti, Dante chiede quindi all'amico di intonare un canto e poi rimane lì, immobile ad ascoltare, immerso nei ricordi che quelle note ridestano in lui, finché l'austero Catone scioglie l'incanto: i ricordi più sembrano reali più durano poco, la nostalgia diventa così ancor più forte. Sempre Bosco nota come le parole stesse usate da Dante facciano eco ai vari ricordi: „disio, core, addio, amore, lontano, more: cioè lontananza, rimpianto, affetto, senso della fine d'ogni cosa”.¹¹

La situazione non cambia quando Dante incontra Belacqua, tuttavia qui entra in gioco anche lo scherzo, tipico delle buone amicizie. Belacqua, ancora non riconosciuto da Dante, viene definito come uno spirito pigro e negligente e, sentendosi così sbeffeggiato, sorprende tutti. Voltandosi verso Dante, con un linguaggio ed un'ironia che funziona benissimo anche ai giorni nostri, dice a Dante di far poco lo spiritoso, invitandolo, nel caso in cui si ritenesse migliore di lui, a sostituirlo: „Or va tu sù, che se' valente!” (*Purgatorio* IV, 114). Anche l'ironia può suscitare nostalgia, Dante riconobbe Belacqua proprio per il suo atteggiamento, l'entusiasmo fu tale che non poté trattenersi dall'avvicinarglisi. I toni diventano subito amichevoli, Belacqua chiama Dante “fratello”, mentre il dialogo si

¹¹ *ibidem*.

trasforma ben presto, ancora una volta, in atteggiamento malinconico e nostalgico „se orazione in prima non m'aita / che surga sù di cuor che in grazia viva; / l'altra che val, che 'n ciel non è udita?" (*Purgatorio* IV, 133-135). In questa frase di Belacqua abbiamo, ancora una volta, uno sguardo verso l'alto, ma anche una chiara e nostalgica rassegnazione per l'attesa che è ancora necessaria. Se anche si accostasse alla porta che dall'antipurgatorio conduce verso l'alto non potrebbe oltrepassarla, la sua condizione è comunque quella di un penitente e, la sua unica speranza, altra non può essere se non quella che le preghiere di qualche anima pia possano intercedere per lui. Da un lato vi è lo scanzonato, sorridente e pur malinconico ricordo dell'amicizia passata, del tempo trascorso insieme, dell'affetto che li accomunava, dall'altro è sempre pronta la morsa più crudele, quella di una doppia impossibilità: non si può tornare indietro ma, almeno per il momento, è impossibile anche spingersi innanzi.

Forte è la nostalgia di un altro amico di Dante, si tratta stavolta di un personaggio di spicco della vita politica, Nino Visconti, nipote del conte Ugolino della Gherardesca. I toni affettuosi lasciano a volte il posto alla solitudine ed alla malinconia di Nino, in particolare parlando con affetto della figlia e con disprezzo della moglie che, per essersi sposata con un altro uomo, viene indicata semplicemente come „sua madre". La nostalgia lo porta a chiedere l'intercessione delle preghiere della figlia, animo puro, deprecando di contro il comportamento della moglie. Se fosse stato ancora in terra forse sarebbe andata diversamente (ecco sorgere qui un altro "se") proprio perché „se l'occhio o'l tatto spesso non l'accende" (*Purgatorio* VIII, 78), in una „femmina" (e non in una donna) poco dura il „foco d'amor". Nostalgia della figlia, nostalgia dell'amore perso, ma anche disillusione delle cose terrene e voglia di riscatto.

Altra figura chiave, anche dal punto di vista della tematica legata alla nostalgia, è quella di Forese Donati. Siamo tra i golosi, non sorprende quindi il fatto che Dante non riconosca l'amico,

smagrito, sciupato, il suo viso è ormai smunto, diverso da come lo ricordava in vita. Lo riconosce unicamente per la voce, è questo crea già una situazione più drammatica rispetto a quelle precedenti. Basta il suono di una voce, quindi, a risvegliare i tempi andati, a far ritornare in vita il passato così com'era, per poi contrapporlo al presente. „Questa favilla tutta mi raccese / mia conoscenza a la cangiata labbia, e ravvisai la faccia di Forese” (*Purgatorio* XXIII, 46-48) un riconoscimento penoso che però risveglia in Dante molte memorie, persino quella della giovinezza. Si nota fin da subito l'ansia di poter chiedere, la bramosia di poter sapere qualcosa in più, di poter ripercorrere insieme i momenti passati: la sensazione che ne viene fuori è ricca di contrasti, piena di dolcezza ed amarezza al tempo stesso. Anche qui viene chiamata in causa la figura della moglie, si noti tuttavia che, rispetto a come veniva presentata da Nino Visconti, in questo caso la donna viene ora rimarcata con appellativi positivi: „Sì tosto m'ha condotto / a ber lo dolce assenzo d'i martiri / la Nella mia con suo pianger dritto. / Con suoi prieghi devoti e con sospiri / tratto m'ha de la costa ove s'aspetta, / e liberato m'ha de li altri giri. / Tanto è a Dio più cara e più diletta / la vedovella mia, che molto amai, / quanto in bene operare è più soletta” (*Purgatorio* XXIII, 85-93). La rievocazione dell'amicizia tra Dante e Forese ha dei retroscena che qui vengono ritrattati, ma al fine del discorso sulla nostalgia credo sia sufficiente notare, ancora una volta, come il passato ed i ricordi possano talvolta modificare anche la realtà. La moglie di Forese viene qui calorosamente avvicinata agli affetti già dal fatto stesso di essere subito chiamata, con dolcezza, „Nella mia”, „vedovella mia”, anche perché le sue preghiere hanno reso più veloce e lieto il cammino di Forese. Si respira aria di nostalgica pietà, la donna non è più con lui ma pensa a lui, Forese rivive nelle preghiere di quella donna forte e malinconicamente sola. Interessante anche il congedo tra i due, allorché Forese chiede a Dante: „Quando fia ch'io ti riveggia?” (*Purgatorio* XXIV, 75). Bisogna qui tener conto che l'unico modo per

rivedersi sarebbe la morte di Dante, tuttavia il sommo poeta non si scompone, approfitta anzi per lanciare, anche qui con nostalgia della vecchia Firenze, un giudizio sulla Firenze di quel tempo, una città destinata alla decadenza: morire sarebbe forse meglio che vedere la rovina della tanto amata Firenze.

Paradiso: nostalgia, ricordo e oblio

Sembrirebbe che il nostro cammino all'interno della nostalgia nella *Commedia* si trovi, giunti ad un certo punto, a dover inevitabilmente subire una battuta d'arresto. Nel XXVIII canto del Purgatorio incontriamo il Letè, fiume dell'oblio, è qui che si lavano le anime purificate prima di procedere alla loro ascesa, è sempre qui che potranno dimenticare le loro colpe terrene, proprio perché in quel punto l'acqua „con virtù discende / che toglie altrui memoria del peccato” (*Purgatorio* XXVIII, 127-128). Una volta immersi nel fiume dell'oblio non ci si ricorderà più di alcun peccato, sembrerebbe così sconfitta non solo la memoria delle cose negative ma anche quel tipo di nostalgia legata a sentimenti oscuri e peccaminosi. Cosa rimane quindi della nostalgia, una volta giunti al Paradiso? Dante a questo punto potrebbe fermarsi, il discorso potrebbe limitarsi all'esistenza di un fiume che cancella la memoria e, di conseguenza, sopprime ed elimina la nostalgia stessa. Ma che ne sarebbe di un Paradiso senza nostalgia e senza ricordi? Forse tutto sarebbe più piacevole, verrebbero tuttavia a mancare tutti i sentimenti: che ne sarebbe dell'amore senza nostalgia? E dell'amicizia, della patria che cosa ci rimarrebbe? Cosa resterebbe del passato, del futuro e perfino del presente? Non si può rinunciare alla nostalgia, neanche il Paradiso può farne a meno, fu così che Dante decise di affiancare al fiume Letè il fiume Eünoè che, in un certo senso, è come se ci restituisse il passato delle cose buone. Il fiume Eünoè attua un vero e proprio recupero della memoria, „d'ogne ben fatto la rende” (*Purgatorio* XXVIII, 129). Una importante caratteristica di questi due fiumi riguarda il fatto che, se non si beve da entrambi, non si

avranno gli effetti sperati. Il bene non raggiungerebbe la piena gioia se continuassimo a pensare alle nostre azioni negative, per lo stesso motivo la nostalgia avrà bisogno di attingere linfa dal passato, di ripescare momenti a cui poter ridare nuova vita. È vero che la nostalgia nel Paradiso occupa uno spazio minore, ma non può e non deve essere completamente assente. Innanzitutto il dolce perdersi di Dante nella profondità del cielo porta a movimenti che risvegliano sensazioni nuove, mostrano il desiderio (ma anche la nostalgia) di una patria dell'anima che racchiuda in sé elementi di luce positiva, soprattutto per chi, come Dante, viveva lontano dalla sua patria, che ora disconosce. Dante è smarrito e nostalgico, ha nostalgia dell'infinito ma ha bisogno di forti presenze umane: se finora era Virgilio a guidare ed indirizzare i fili della nostalgia, ora sarà Beatrice a farlo. Il peccatore smarrito è ora nelle mani di chi lo condurrà verso un altrettanto nostalgico "trasumanar", non è quindi un caso che Beatrice venga cercata e ritrovata nella memoria mai sopita di Dante. Nel Paradiso, lo si sa, la luce è protagonista, gli spiriti brillano, tutto è un graduale intensificarsi di splendori. La poesia, più che al ragionamento, si affida all'emozione, Dante gioisce insieme alle altre anime ma è, al tempo stesso, un corpo estraneo al regno dei beati: „ma voglia e argomento ne' mortali, / per la cagion ch'a voi è manifesta, / diversamente son pennuti in ali; / ond'io, che son mortal, mi sento in questa / disagguaglianza, e però non ringrazio, / se non col core a la paterna festa" (*Paradiso XV*, 79-84). L'anima si incanta, la mente però osserva con nostalgia, è costretta a spostare il proprio sguardo continuamente, ad effettuare salti incredibili dall'alto verso il basso. Ne è un esempio la figura di Cacciaguida, in questo caso vi è da un lato l'elogio della Firenze antica, il mito del passato, dall'altro vi è però una chiara opposizione fra il mondo terreno ingannatore e la vera pace del cielo. Questa alternativa costituisce il sottofondo nostalgico e fortemente drammatico di tutto il Paradiso. Non è un caso che Bosco affianchi l'incontro di Cacciaguida a quello di Brunetto Latini nell'Inferno:

l'uno nostalgico in maniera esplicita, l'altro in modo più strettamente implicito. L'incontro tra Dante e il suo antenato Cacciaguیدا ricalca altri incontri epici della classicità, il discorrere tra i due si fa serio, la Firenze del passato viene definita come „sobria e pudica” (*Paradiso* XV, 99) tuttavia ora ci sarebbe proprio bisogno di dare nuova linfa all'Italia. Il legame e la rivisitazione del passato non sono esclusivamente portatori di nostalgia, dalle ceneri della memoria ritorna una spinta verso un futuro più giusto. Il fiume dell'oblio, quindi, non solo non ferma la nostalgia ma, paradossalmente, gli offre un nuovo indirizzo, caricando alcuni personaggi di caratteristiche tipicamente malinconiche e mantenendo sempre presente, di conseguenza, quel filo nostalgico che collega e dà colore alle tre cantiche.

Come si è potuto notare molti sono i riferimenti nostalgici presenti in tutta la *Commedia*, Inferno, Purgatorio e Paradiso sono partecipi di questa malinconia e, pur se con gradi e sfumature diverse, con atteggiamenti e propensioni d'animo che variano dall'una all'altra, è indubbio che il viaggio di Dante sia anche un viaggio guidato da questo contraddittorio e variegato sentimento. Bisognerà inoltre notare, ancora una volta, la grande attualità di Dante che, in alcuni versi, sembra descrivere benissimo lo spaesamento dell'uomo di oggi. Ai giorni nostri, così come avveniva già ai tempi della *Commedia*, si nota con grande difficoltà come il nostalgico sia contemporaneamente in più luoghi e, al tempo stesso, in nessun luogo. La nostalgia era ed è, talvolta, un paese mai conosciuto, ma si può anche trasformare in nostalgia per l'infinito, per il futuro, proprio perché la nostalgia stessa, così per come si presenta, si snoda incredibilmente tra passato e futuro. La nostalgia presente nella *Commedia* ci mostra Dante in tutta la sua umanità, ci mostra i suoi affetti e le sue paure, la sua malinconia e i suoi desideri, la sua solitudine e la sua voglia di sapere, la sua capacità di meravigliarsi e il piacere doloroso di ricordare. La nostalgia è voglia

di capire, è un dolce soffrire, bloccati in un tempo che oscilla, un tempo poetico e struggente, un tempo che fugge via per poi essere inseguito, riacciuffato, perso e nuovamente ritrovato.

MICHELE SITÀ

La nostalgia e la memoria nella *Commedia*

– Riassunto –

La nostalgia, vista qui come chiave di lettura, viene esaminata nelle sue varie accezioni per dare l'avvio ad un percorso all'interno della *Divina Commedia*. Ripercorrendo alcuni momenti delle tre cantiche vengono messi in evidenza i vari punti di vista da cui parte Dante, dimostrando quanto sia importante questo sentimento, una specie di necessario filo conduttore. La *Divina Commedia* riempie la nostalgia ed il ricordo di sfumature nuove, di stati d'animo diversi e a volte contrastanti. Tramite la rivisitazione di alcune anime incontrate da Dante si vuol mostrare non solo come e perché nasce la nostalgia, ma anche quali siano le caratteristiche diverse che essa stessa ripropone ed accentua nell'*Inferno*, nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*.

Riflessioni sul motivo del sogno nella *Divina Commedia**

Nella *Commedia* si trovano diversi episodi connessi a dei sogni, che – nel contesto in cui appaiono – hanno sempre una precisa funzione rivelatrice. Nel presente studio analizzerò alcuni di questi episodi (focalizzandomi in seguito sulla scena del sogno descritta in *Purgatorio* IX 1-33), in ogni singolo caso cercando di fornire una spiegazione adeguata alla scelta di Dante per comunicare una certa tesi per mezzo di tale descrizione.

1. *Alcune descrizioni-chiave dantesche di sogni e di visioni*

È un luogo comune che in ogni episodio della *Commedia*, dove si trovano delle descrizioni di sogni e di visioni, l'Alighieri suppostamente ricorre a questo mezzo narrativo per incrementare l'efficacia della funzione *rivelatrice* e *pedagogica* del proprio testo. Come nel caso di altri mezzi letterari funzionali (per es. in quella dell'allegoria), anche nel caso del sogno e della visione Dante ci ha fornito parecchi luoghi *autoriflessivi* per spiegare al lettore di tutti i tempi la funzione di tali strutture letterarie nel proprio universo poetico.

1.1. *Il motivo del sogno*

È indubbiamente un luogo-chiave dell'autoriflessione connessa al sogno quella del *Convivio*, in cui – secondo la tesi dantesca – il sogno costituisce un argomento a favore dell'immortalità dell'anima umana.

Ciascuno è certo che la natura umana è perfettissima di tutte l'altre nature di qua giù; e questo nullo nega, e Aristotele l'afferma, quando dice nel duodecimo de li Animali, che l'uomo è perfettissimo di tutti li animali. Onde

* *This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences. Ringrazio il Rabbino Ferenc Raj, il Prof. János Kelemen, il Prof. Géza Sallay e il Prof. Norbert Mátyus per il loro indispensabile aiuto.*

con ciò sia cosa che molti che vivono, interamente siano mortali sì come animali bruti, e siano senza questa speranza tutti mentre che vivono, cioè d'altra vita; se la nostra speranza fosse vana, maggiore sarebbe lo nostro difetto che di nullo altro animale, con ciò sia cosa che molti già sono stati che hanno data questa vita per quella: e così seguirebbe che lo perfettissimo animale, cioè l'uomo, fosse imperfettissimo – ch'è impossibile – e che quella parte, cioè la ragione, che è sua perfezione maggiore, fosse a lui cagione di maggiore difetto; che del tutto diverso pare a dire. Ancora seguirebbe che la natura contra sé medesima questa speranza ne la mente umana posta avesse, poi che detto è che molti a la morte del corpo sono corsi, per vivere ne l'altra vita; e questo è anche impossibile. [...] [V]edemo *continua esperienza de la nostra immortalidade ne le divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcuna parte immortale non fosse*; con ciò sia cosa che immortale convegna essere lo rilevante, [o corporeo] o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente [...], e quello ch'è mosso o vero informato da informatore immediato debba proporzione avere a lo informatore, e da lo mortale a lo immortale nulla sia proporzione. Ancora, n'accerta la dottrina veracissima di Cristo, la quale è via, verità e luce [...]. Questa dottrina dico che ne fa certi sopra tutte altre ragioni, però che quello la n'hae data che la nostra immortalidade vede e misura. La quale noi non potemo perfettamente vedere mentre che l'nostro immortale col mortale è mischiato; ma vedemolo perfettamente, e per ragione lo vedemo con ombra d'oscuridade, la quale incontra per mistura del mortale con l'immortale. E ciò dee essere potentissimo argomento che in noi l'uno e l'altro sia; e io così credo, così affermo e così certo sono ad altra vita migliore dopo questa passare, là dove quella gloriosa donna vive de la quale fu l'anima mia innamorata quando contendea [...].¹

In connessione alle fonti di Dante per il tema del sogno e della divinazione Bruno Nardi sottolinea tra l'altro che Tommaso d'Aquino „ammette che lo spirito umano possa arrivare a conoscere eventi futuri, in quanto sono nelle loro cause che siano oggetto di conoscenza naturale; ammette anche una capacità divinatoria a percepire nei sogni le sottili impressioni celesti che non sono avvertite durante la veglia”, e nelle *Quaestiones disputatae de veritate* addirittura ammette „una tal quale profezia naturale intermedia tra

¹ Dante Alighieri, *Convivio*, II/VIII/10-16, in Alighieri, *Opere minori*, Tomo I/Parte II (a c. di C. Vasoli e D. De Robertis), Ricciardi, Milano, 1988, pp.184-190, corsivi miei, J.N.

il sogno e la profezia divina".² Ci sono differenze importanti tra Tommaso e Alberto Magno nelle loro rispettive concezioni del sogno (nel caso del secondo Nardi si riferisce principalmente ad alcune tesi dell'albertiano *De somno et vigilia*), ma in fin dei conti pure per Alberto „la profezia di cui trattano i teologi è dovuta a un dono sovranaturale, cioè ad una rivelazione diretta di Dio. Questa è, pei teologi, la profezia concessa ad alcuni spiriti privilegiati dell'Antico Testamento, i quali furono da Dio messi a parte dei suoi disegni e dei suoi segreti per il bene dell'umanità; questa, e non la profezia dei filosofi, è stata concessa agli Apostoli e a taluni santi dell chiesa cristiana, ogni volta che a Dio è piaciuto di farlo pei suoi reconditi fini".³

Per quanto riguarda sia la figura di Beatrice che il tema della *visione*, l'antecedente più importante del luogo citato del *Convivio* è indubbiamente la famosa sequenza conclusiva della *Vita nuova*, che è fondamentale anche dal punto di vista della stesura della *Commedia*:

Appresso questo sonetto [*Oltre la spera che più larga gira*] apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei.⁴

Dando uno sguardo ad alcuni ulteriori luoghi testuali importanti dal punto di vista della presente analisi, seguendo le tracce di Francesco Tateo rileviamo i seguenti.

Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna,

2 Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma-Bari, 1983, p.292.

3 *op. cit.*, pp.292-293, corsivi miei, J.N. Secondo la segnalazione dei curatori dell'edizione critica del *Convivio*, ulteriori fonti rilevanti di Dante (in connessione ai temi del sogno e della divinazione) erano tra l'altro il *De anima* di Avicenna, la *Philosophia* di Algazali e il *Dux neutrorum* di Mosè Maimonide; cfr. *Convivio*, ed. cit., p.186 (commento).

4 Dante Alighieri, *Vita nuova* (a c. di L.C. Rossi, Intr. di G. Gorni), 31 [XLII 1], Oscar Mondadori, Milano, 1999, p.221.

tal mi fec'io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e nol mi credea fare.
(*Inferno* XXX, 136-141)⁵

Nel luogo citato – secondo le parole di Tateo – „la ricercata paronomasia accompagna la sottile descrizione di una particolare condizione dell'animo“, mentre in *Paradiso* XXXIII 58-61 („Qual è colüi che somniando vede, /che dopo il sogno la passione impressa /rimane, e l'altro a la mente non riede, /cotal son io [...]“) „si allude alla labilità delle immagini viste nel sogno, che è anche tipico della visione“.⁶ Per la presente disquisizione è significativo anche *Purgatorio* XI 25-27 („Cosí a sé e noi buona ramogna /quell' ombre orando, andavan sotto 'l pondo, /simile a quel che talvolta si sogna“), in cui „l'analogia fra l'incubo notturno e la pena dei superbi [...], introdotta per illustrare con un esempio sensibile quella particolare sofferenza spirituale cui sono sottoposte le anime, presuppone [...] il significato di «sentire» più che di «vedere» durante il sogno“.⁷ Non è a caso che pure Beatrice è apparsa al poeta *in sogno* per far ravvedere Dante: „[Beatrice:] Né l'impetrare ispirazion mi valse, /con le quali e in sogno e altrimenti /lo rivocai; sí poco a lui ne calse“ (*Purgatorio* XXX, 133-135), e che si tramuta proprio *in sogno* la riflessione di Dante, che addormentandosi sul margine del quarto girone („e il pensiero in sogno trasmutai“; *Purgatorio* XVIII, 145) nel proprio sogno vede una donna balba, simbolo dell'incontinenza („mi venne in sogno una femmina balba“; *Purgatorio* XIX, 7). Secondo l'interpretazione di Tateo in certi casi „Dante allude a immaginazioni che non erano state «sogni» nel senso specifico della parola, anzi erano state presentate come rapimenti mistici“ (e ciò sarebbe anche il

5 Le citazioni dalla *Divina Commedia* (se non segnalate diversamente) sono della seguente edizione: Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a c. di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro), Newton Compton, Roma, 2005 (d'ora in poi *DTO*).

6 *Sognare* (Francesco Tateo), in *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da G. Treccani, Roma, 1984 (d'ora in poi *EDA*), vol. V, p.292.

7 *ibidem*.

caso del sogno in *Purgatorio* IX, da trattare più in avanti), in altri casi l'Alighieri „fa coincidere il vaneggiamento della visione con la condizione del sonno”.⁸

1.2. Il motivo della visione mistica

Come Vincent Truijen lo sottolinea, al tempo di Dante la teologia scolastica ha distinto nettamente le grazie mistiche (*gratiae gratum facientes*), che conducono a una maggiore perfezione della carità umana, dai carismi – tra i quali il più elevato è la *profezia* – che sono donati in funzione del supposto bene della Chiesa (*gratiae gratis datae*), e i quali ultimi sono indipendenti dalla perfezione della persona che li riceve.⁹ È noto che Dante – come intellettuale aperto alle più diverse tendenze della teologia contemporanea – era al corrente delle idee mistiche sintetizzate nelle opere di autori come Ildegarda di Bingen e di Gioacchino da Fiore. Tramite Tommaso d'Aquino (come è stato già accennato) Dante poteva subire anche l'eventuale influenza di Maimonide: da quest'ultimo Tommaso ha ripreso le cinque forme di rivelazione (*visio, oraculum, somnium, phantasia* e *sensus*), considerando – sempre in base a Maimonide – le ultime tre come „cascami”, ossia come visioni non-riuscite. Giustamente osserva Truijen che all'epoca di Dante „in assenza della nozione di *subconscio* e dei suoi effetti a livello di conoscenza cosciente, teologi, filosofi [...] erano tuttavia avvertiti della complessità dei fenomeni mistici e carismatici, e del loro ripercuotersi sulla struttura psichica dell'uomo”, e „tutti i teologi tenevano per fermo che un positivo intervento di Dio o del suo Spirito era richiesto per ordinare i doni naturali, o parzialmente soprannaturali, in funzione del bene propriamente soprannaturale e della mistica vera e propria”.¹⁰ Dal punto di vista del cristianesimo è possibile parlare di *mistica* solo nel caso in cui „lo spirito di Dio

8 *Sogno* (F. Tateo), in *EDA*, vol. V, p.293.

9 cfr. *Visione mistica* (Vincent Truijen), in *EDA*, vol. V, p.1071.

10 *op. cit.*, p.1072, corsivi miei, J.N.

prende possesso dell'uomo, manifestandogli ciò che, per natura, sarebbe incapace di conoscere", e ciò può avvenire „sia durante il sonno, mediante un sogno, sia durante la veglia, mediante immagini o rivelazioni di natura intellettuale, sia [...] in uno stato estatico, durante il quale l'uomo è sollevato al di sopra delle sue capacità conoscitive e agisce passivamente".¹¹ Come anche Vittore Branca lo indica (in connessione alla terza cantica), mentre nei primi 17 canti del *Paradiso* caratteristicamente c'era stata „una graduale, lenta preparazione attraverso immagini ed episodi in cui chiara e insistente era l'ombra della terra e l'eco delle sue passioni", dal canto XVIII in poi „gli elementi terreni diventano sempre più rarefatti, e linguaggio, immagini, episodi sono modulati soprattutto su un crescendo di estasi intellettuale e sensitiva".¹² Si può parlare, dunque, di *visione mistica* in senso cristiano quando „si dia un'esperienza in qualche modo amorosa di Dio, infusa per opera dello Spirito Santo",¹³ e in tale esperienza l'uomo gratificato dei doni mistici è *passivo e recettivo*. Per una conclusione provvisoria si può affermare che „ciò che si verifica nel mistico è un passaggio dalla percezione della presenza di Dio, mediante la fede, a un'esperienza di Dio, spesso generica e confusa, ma avvertita sempre e comunque come nuova".¹⁴

Nella concezione dantesca della *visione mistica* si può percepire, dunque, l'influenza del tomismo, dell'agostinismo e del neoplatonismo, ed „è per questa via che la *Commedia* adottò", per esempio in *Paradiso* XXXIII, „la dottrina agostiniana delle tre specie di conoscenza soprannaturale",¹⁵ ossia: *visio corporalis*, *visio spiritualis seu imaginaria* e *visio intellectualis*. Oltre alle note influenze bonaventuriane, è fondamentale la figura di San Bernardo (scelto da Dante, oltre per la sua dottrina teologica, per il suo misticismo), che

11 *ibidem*.

12 Branca, «Diligite iustitiam». *Letture del XVIII canto del Paradiso* [1966], in *Lettere italiane*, 4/2013, p.482, corsivi miei, J.N.

13 *Visione mistica*, ed. cit., p.1072.

14 *ibidem*.

15 *ibidem*.

ha guidato Dante fino al termine della sua ascesa spirituale:

«Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
or fu sí fatta la sembianza vostra?»:
tal era io mirando la vivace
carità di colui [San Bernardo] che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace.

(*Paradiso* XXXI, 107-111)

Passando in senso specifico al tema dei *sogni* nelle opere dantesche, secondo Truijen Dante credeva nel carattere profetico dei propri sogni, riferiti in *Vita nuova* 1.14-18 [III 3-7] e 5.10-15 [XII 3-8].¹⁶ „Nella *Commedia* Dante racconta più volte di sogni che l'avrebbero illuminato su quanto era accaduto”,¹⁷ e in questi casi pare evidente l'influenza biblica e degli scritti di tono apocalittico. Oltre all'ispirazione dantesca ai racconti di Giuseppe nella *Genesi* (40; 41) e alla profezia di Daniele, „l'intera ascensione della *Commedia* sta a denotare un'esperienza spirituale indubitabile, così come le visioni propriamente dette”.¹⁸

È pure noto che la visione finale – appunto, quella di Dio – nella *Commedia* è strettamente connessa alla *conversione* spirituale di Dante. In tale processo di conversione il modello primario per l'Alighieri era Agostino, che nelle *Confessioni* ha effettuato nella propria anima il viaggio spirituale (ossia la conversione): „ammonito da quegli scritti [biblici] a tornare in me stesso, entrai nell'intimo del mio cuore sotto la tua guida [Signore]; e lo potei, perché divenisti il mio soccorritore”.¹⁹ Si tratta di un viaggio per la realizzazione del

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ *op. cit.*, p.1073.

¹⁸ *ibidem*, vedi in particolare i seguenti luoghi testuali: *Paradiso* XXIII 25-45; XXX 46-60; e – in senso accentuato, alla conclusione dell'opera – XXXIII 139-145. Per quanto riguarda l'attribuzione di visioni mistiche proprie a Dante, secondo il parere di Olaf Graf (formulato nel suo *Die Divina Comedia als Zeugnis des Glaubens* [Freiburg: 1965]), ciò non può essere nè affermato, nè negato con certezza; cfr. Truijen, *op. cit.*, p.1073.

¹⁹ Agostino, *Le Confessioni*, VII/10/16, in Sant'Agostino, *Tutte le opere*:

<http://www.augustinus.it/italiano/index.htm> .

quale non c'è bisogno di alcun mezzo di trasporto: „là non si andava con navi o carrozze o passi [...]. L'andare, non solo, ma pure arrivare colà non era altro che il volere di andare, [...] un volere vigoroso e totale”.²⁰ Come giustamente lo sottolinea János Kelemen, „per quanto riguarda la struttura, Dante ripete il viaggio di Agostino. Nel mondo interno dell'anima [Dante] realizza un viaggio metaforico. La *conversione* non potrebbe realizzarsi altrove, solo nell'anima. Si tratta allo stesso tempo, dunque, dell'*itinerarium mentis in Deum*, delle cui fasi si può leggere nelle opere di San Bonaventura”.²¹ Però a differenza di Agostino, su tale struttura di base l'Alighieri costruisce un mondo poetico elaborato nei dettagli, nel quale mondo l'intenzione della conversione – con l'aiuto indispensabile ed efficace delle guide – si compie per mezzo di un processo complesso. Il luogo principale della conversione è il Purgatorio, dove Dante ascende grado per grado, tuttavia con l'aiuto di Virgilio, ma „l'agente e lo scopo principale della sua *conversione* è Beatrice. Dante si converte *a lei* nel Paradiso Terrestre, per giungere in seguito – ormai con la guida della stessa Beatrice – alla *visio Dei*”.²²

A tutto ciò si deve aggiungere che una certa liricità poetica in realtà è presente anche in alcuni scritti di Agostino. Come Veronika Darida lo rileva, „per il fedele non c'è alcun sentimento più sublime e magnificente che portare sulla propria anima la ferita causata da[ll'amore di] Dio. L'anima ferita perciò non si lamenta, ma diventa poeta del proprio dolore e della gioia del proprio dolore. Proprio da tale liricità è pervaso il grande monologo agostiniano diretto a Dio, ossia il *Soliloquia*, ma ciò è vero anche per le *Confessioni*. Tali testi si fanno sentire col tono dei Salmi, col suono vibrante per il desiderio e per la ricerca ansiosa, delle più belle poesie. [...] Colui che legge le *Confessioni* di Agostino, cerca ed esprime gratitudine insieme a lui

20 *op. cit.*, VIII/8/19 (ed. cit.).

21 Kelemen, *La poetica della conversione: Dante [A conversio poetikája: Dante]*, in Balázs Déri (a c. di), *Conversio*, ELTE BTK Vallástudományi Központ, Budapest, 2013, p.35.

22 *op. cit.*, p.36.

[...], riflette e prega con lui, e con Agostino dovrà – meditando sulla sostanza del tempo – uscire dal tempo, giacchè il tempo di tali confessioni «sacre» è il tempo della preghiera, che si stacca dal tempo umano e si connette all’eternità divina”.²³ Tale tono agostiniano è evidente tra l’altro nei seguenti versi danteschi (citati spesso): „io, che al divino da l’umano, /a l’eterno dal tempo era venuto, /e di Fiorenza in popol giusto e sano, /di che stupor dovea esser compiuto!” (*Paradiso XXXI*, 37-40).

23 Darida, *Confessioni filosofiche da Sant’Agostino a Derrida* [Filozófiai vallomások Szent Ágostontól Derridáig], Kijárat, Budapest, 2011, p.39. Giustamente sottolinea Darida anche l’importanza della presenza intertestuale del *Cantico dei cantici* nelle allegorie agostiniane (alludendo – sotto un certo aspetto – anche alla rilevanza dei commenti di Origene di Alessandria al *Cantico*; del ruolo del *Cantico* nella *Commedia* si tratterà ancora più in avanti). È particolarmente interessante (pure dal punto di vista della dantistica) la ricostruzione critica – effettuata da Darida – delle riflessioni ermeneutiche di Jean-Francois Lyotard su Agostino, formulate nel suo *La Confession d’Augustin* (pubblicato postumo nel 1997). Secondo l’esegesi di Lyotard negli scritti d’Agostino (come anche – tra l’altro – in quelli dell’Alighieri) „per il credente persino nell’oscurità totale può apparire la luminosità divina, la speranza”, allo stesso tempo però in Agostino (con le parole di Lyotard) „«la fine della notte sta sempre per cominciare»”, di modo che „non è possibile l’uscita definitiva dalla notte, la chiarezza totale [...] rimane solo una promessa del futuro. Per questo il presente agostiniano è il tempo dell’attesa”, il presente – come *ombelico del tempo* (*ombilic du temps*) – che è il punto-chiave di riferimento per l’essere umano, è inafferrabile; Darida, *op. cit.*, p.42. Agostino, anticipando la *coscienza interna del tempo* – formulata nel Novecento da Husserl, Heidegger e Sartre – ha realizzato la descrizione dell’esperienza interna, spirituale del tempo. Nell’esegesi lyotardiana i concetti fondamentali della coscienza agostiniana del tempo sono l’attesa e l’angoscia. „Ogni momento della vita del fedele è determinato dall’attesa dell’apparizione di Dio, di esser toccato da Dio, e dall’angoscia per la lontananza di Dio. In questo modo l’uomo da sempre esiste come una «frattura» tra l’attesa e l’angoscia”; Darida, *op. cit.*, p.43. In base a tutto ciò le tesi di Lyotard sulla concezione agostiniana del tempo sembrano d’essere in armonia con quelle di Heidegger: „l’esperienza cristiana della vita [che fondamentale è orientata al futuro] [...] si connette alla totalità della vita: al passato, al presente e al futuro – *vive* il tempo, anzi essa stessa costituisce tale tempo”; István Fehér M., *Esperienza cristiano-arcaica della vita e tempo escatologico nel primo Heidegger* [Őskeresztény élettapasztalat és eszkatologikus idő. Martin Heidegger korai vallásfenomenológiai előadásai], in *Magyar Filozófiai Szemle*, 2011/4, p.30, corsivi miei, J.N.

2. Il sogno di Dante sull'aquila e il sogno della scala di Giacobbe

Tra le diverse scene che sono costituite da descrizioni di sogni – quest'ultime per lo più con delle funzioni specifiche – a questo punto vale la pena di rilevare due scene importanti del *Purgatorio*. Nel canto XXVII della seconda cantica Dante, percorrendo il proprio cammino nella direzione del Paradiso Terrestre, riposandosi si addormenta, e nel proprio sogno vede Lia raccogliendo dei fiori e cantando, nella canzone facendo riferimento pure a Rachele (è ben noto che si tratta delle due figlie di Labano, allegorie – rispettivamente – della vita attiva e della vita contemplativa):

«Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'ì mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno».
(*Purgatorio* XXVII, 100-105)

Nel poema di Dante la servitù di sette anni – nei confronti di Labano – per Rachele²⁴ è rappresentata come la prefigurazione dell'auto-subordinazione e dell'umiltà nei confronti di Santa Lucia, simboleggiante la *grazia illuminante*. Qui si può alludere anche all'approccio peculiare di Giovanni Pascoli, che in *Sotto il velame* ribadisce – in base al *Contra Faustum* di Agostino – un "principio costitutivo dell'unità del poema, cioè l'abbandono della vita attiva per la contemplativa, cui si giunge dopo l'esercizio della virtù, simile a quello di Giacobbe nei sette anni di servitù per avere Rachele; sicché Dante si fa servo di Lucia al modo stesso che Giacobbe servì Laban, inteso come *dealbatio*, cioè Grazia".²⁵ Per una migliore

24 „Così Giacobbe servì sette anni per Rachele”; *Genesi* 29:20 (in *La Sacra Bibbia* [ed. CEI]: http://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM [d'ora in poi *La Sacra Bibbia*], anche nel caso delle susseguenti citazioni bibliche).

25 G. Pascoli (Franco Lanza), in *EDA*, vol. IV, p.334.

comprensione dell'uso allegorico dantesco delle figure bibliche accennate, vale la pena di tener d'occhio che per l'Alighieri Labano è una possibile figura allegorica della purificazione, Rachele è la prefigurazione di Beatrice (figura allegorica della *vita contemplativa*, desiderata anche da Giacobbe), mentre Lia è la prefigurazione di Matelda (figura allegorica della *vita attiva*), che condurrà Dante dal Paradiso Terrestre al Paradiso Celeste. E da tutto ciò potrebbe conseguire che una possibile prefigurazione di Dante-protagonista sia proprio Giacobbe (ovviamente il Giacobbe allegorico, descritto dallo stesso poeta fiorentino).

In una fase anteriore dell'itinerario dantesco – rispetto all'episodio sopraccennato – si colloca un altro episodio rilevante che include la descrizione di un sogno, inoltre il momento cruciale dell'entrata nel Purgatorio in senso proprio. Tale sogno e tale passaggio (in *Purgatorio* IX) è comparato da Warren Ginsberg innanzitutto alla scena biblica del *sogno di Giacobbe*:²⁶ nella sua analisi intertestuale argomenta in modo – a mio parere – convincente a favore della *funzione prefigurativa* dell'accennata scena biblica nella *Commedia*. Nel proprio sogno Dante-protagonista viene rapito da un'aquila alla sfera del fuoco:²⁷

26 È interessante che in una riflessione di Paolo VI la scena del sogno di Giacobbe viene estesa – in quanto allegoria – all'intera *Commedia*: „*la Divina Commedia può essere chiamata un itinerarium mentis in Deum [...], i cento canti costituiscono cento gradini di una scala, come quella che Giacobbe vide in sogno, che salgono dai luoghi più bassi alla luce della Santissima Trinità [...]. Questa ascesa, rivolta a ciò che più è segreto ed eccelso, diventa epos di vita interiore, epos di grazia celeste, epos di viva esperienza mistica, di virtù multiforme; diventa teologia della mente e teologia del cuore*”; citato in Raffaele Campanella, *Dante e la Commedia*, Edimond, Città di Castello, 2011, p.75. Uno studio importante sull'adattamento dantesco dell'immagine della scala celeste è quello di Claudia Di Fonzo: «*La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala*» (*Par. XXII, 100-101*), in *Studi Danteschi*, vol. 63 (1991), pp.141- 175.

27 cfr. Ginsberg, *Dante's dream of the Eagle and Jacob's ladder*, in *Dante Studies*, no. 100 (1982), pp.41-69. È da notare che nei canti XVIII-XX del *Paradiso*, nel cielo di Giove, avrà un ruolo-chiave (dal punto di vista dell'intera *Commedia*) un'altra – forse più famosa – aquila (di cui pure Ginsberg tratterà), formata da una schiera di anime beate,

quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai [...]
in sogno mi pareva veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa; [...]
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.

(*Purgatorio* IX, 10-30)

Secondo l'osservazione di Ginsberg, le diverse interpretazioni riguardanti quest'aquila (appunto, di *Purgatorio* IX) rilevavano in modo e misura diversi l'aspetto secolare e sacro di essa: l'aquila, in quanto „rappresentante dell'Impero Romano e come l'uccello di Giove, simboleggia la giustizia temporale e profetizza l'Aquila della Giustizia Divina nella sfera di Giove. Come l'uccello di Dio, e in questo modo come controparte di Lucia, l'aquila rappresenta la grazia divina, dato gratuitamente al penitente che è disposto a riceverla”.²⁸ Come Ginsberg lo sottolinea, si può notare un'affinità tra l'aquila e la scala di Giacobbe, in quanto ambedue includono aspetti di questo mondo e dell'aldilà, e vari esegeti (tra loro Erich Auerbach) riconducono il luogo testuale dantesco in questione a un luogo testuale delle *Moralia in Iob* di Gregorio.²⁹ Gregorio in ultima istanza connette la discesa e l'ascesa dell'aquila con l'Incarnazione e l'Ascensione (e tale significato è stato ricavato da vari esegeti

che in un certo senso rappresenta l'ideale dantesco dell'Impero Universale. Tra i dantisti ungheresi è stato János Kelemen a dedicare un'analisi approfondita alla figura di quell'aquila; Kelemen, *L'analisi dei canti XVIII-XX del Paradiso*, in *Quaderni Danteschi* 5 (2009), pp.1-30: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/5-2009>.

28 Ginsberg, *op. cit.*, p.57.

29 „Moris quippe est aquilae ut irreverberata acie radios solis aspiciat; sed cum refectionis indigentia urgentur, eandem oculorum aciem quam radiis solis infixerat, ad respectum cadaveris inclinat; et quamvis ad alta evolet, pro sumendis carnibus terram petit”; Gregorio, *Moralia in Iob* (39:27, PL 76, col. 625, citato in Ginsberg, *op. cit.*, n.51 [p.69]; in una traduzione semplificata: „è un'abitudine dell'aquila fissare le luci del Sole, ma quando è assalito dalla fame, il suo sguardo bramoso, che fino all'ora stava fissando il Sole, si rivolge giù per una carogna, e nonostante l'alto volo, scende sulla terra per prendere la carne”).

cristiani pure dalla scena del sogno di Giacobbe). L'aquila, l'angelo e la scala sono strumenti del passaggio che conduce a Cristo, ripetendo la sua discesa per mezzo dell'umiltà e la sua ascesa per mezzo della gloria.³⁰

Risvegliato, Dante comprende il proprio sogno allegorico: come Giove – nella forma di un'aquila – ha rapito Ganimede dal monte Ida (nei pressi di Troia) all'Olimpo, in modo analogo quest'aquila ha rapito e ha confuso in senso morale Dante, inoltre Dante si era risvegliato dal sonno come l'Achille – rapito da Troia dalla madre Teti – a Schiro.³¹ Virgilio spiega che mentre Dante stesso dormiva, Santa Lucia ha portato Dante – accompagnati da Virgilio – alle scale che accedono alla porta del Purgatorio. Dopo aver ascoltato ciò, Dante è salito sui tre gradini delle scale, e sulla sua fronte l'angelo custode del Purgatorio (fino allora seduto sulla soglia di diamante, il quale simboleggia la *costanza*³²) ha segnato i sette „P”, simboleggianti evidentemente i sette peccati capitali „che le anime espiano nelle cornici e che egli [Dante] dovrà meditare e espriare con la penitenza”.³³ In seguito a tutto questo l'angelo custode ha aperto la porta del Purgatorio. L'ascesa sulle scale, che conducono a tale porta, è descritta dall'Alighieri come segue:

[con Virgilio] Là ne venimmo; e lo scaglion primaio,
bianco marmo era sí pulito e terso,
ch'io mi specchiai qual io paio.
Era il secondo tinto piú che perso,
d'una petrina ruvida ed arsiccia,
crepata per lo lungo e per traverso.
Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi pareo, sí fiammeggiante,
come sangue che fuor di vena spiccia.

(*Purgatorio* IX, 94-102)

30 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.57.

31 Gli intertesti qui identificabili sono i seguenti: Ovidio, *Metamorfosi* X, 155-161; Virgilio, *Eneide* V, 254-255; Stazio, *Achilleide* I, 247-250.

32 *DTO*, p.286 (commento al verso 105 [*Purgatorio* IX]).

33 *DTO*, p.286 (commento ai versi 112-114 [*Purgatorio* IX]).

Il colore bianco del primo gradino essenzialmente significa che „per leggere a fondo nella coscienza si richiede veder tutto limpidamente, come in uno specchio”; il colore nero del secondo gradino simboleggia „il dolore dei peccati, fango e caligine del mondo”; il colore rosso del terzo gradino significa „la carità, l’amore di Dio e il desiderio dell’unione con lui, frutto della giustificazione”.³⁴

La scena del rapimento dall’aquila (e della connessa rivelazione) di Dante-protagonista – nel suo sogno – ha anche un’ovvia fonte paolina,³⁵ ma l’altra scena principale (la visione delle scale) nel canto IX del *Purgatorio* ha per fonte, dunque, la scena del sogno di Giacobbe a Bethel. Quindi sarà opportuno citare, a questo punto, la famosa scena biblica:

Capitò così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco il Signore gli stava davanti e disse: „Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale tu sei coricato la darò a te e alla tua discendenza. La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno. E saranno benedette per te e per la tua discendenza tutte le nazioni della terra. Ecco io sono con te e ti proteggerò dovunque tu andrai; poi ti farò ritornare in questo paese, perché non ti abbandonerò senza aver fatto tutto quello che l’ho detto”. Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: „Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo”. Ebbe timore e disse: „Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo” (*Genesi* 28:11-17).

Numerosi dettagli della scena biblica e di quella dantesca in questione mostrano delle analogie: il tramonto del Sole, il movimento simile degli angeli e dell’aquila, la paura di ambedue

34 *DTO*, p.285 (commento ai versi 94-102 [*Purgatorio* IX]).

35 „Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. [...] fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare”. *Corinzi* 2:12 (2; 4), in *La Sacra Bibbia*.

protagonisti (Giacobbe e Dante) quando si risvegliano, le porte (rispettivamente del Cielo e del Purgatorio), e la scala stessa. È da tener presente che la porta del Purgatorio, per cui è entrato Dante, è allo stesso tempo la *porta coeli* per due ragioni: il cammino sinuoso – che conduce dalla porta alla prima cornice del Purgatorio – è comparato alla cruna di un ago;³⁶ d'altra parte l'intervento di un'anima del Purgatorio, Sapía, segnala il fatto peculiare che le anime del Purgatorio sono – in fin dei conti – pure abitanti del Cielo (e la *vera città*, su cui si legge nella seguente terzina, può riferirsi alla *Civitas Dei* di Agostino):

«O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuoi dire
che vivesse in Italia peregrina».
(*Purgatorio* XIII, 94-96)

Tuttavia – sottolinea Ginsberg – la descrizione del sogno di Dante è ben più complicata di quella di Giacobbe, giacché l'Alighieri pone la scena nel contesto di una complessa metafora astrologica:

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;
di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente;
e la notte, de' passi con che sale,
fatti avea due nel loco ov'eravamo,
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale [...]
(*Purgatorio* IX, 1-9)

Per i commentatori tale descrizione risultava d'essere problematica. In primo luogo, il „freddo animale che con la coda percuote la gente” è identificato nello Scorpione, quindi si tratta della *configurazione*

36 „che noi fossimo fuor di quella cruna” (*Purgatorio* X, 16); cfr.: „è più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno dei cieli”; *Matteo* 19:24, in *La Sacra Bibbia*.

dello Scorpione in cui le stelle brillano intorno all'Aurora. Giacobbe chiamava il luogo in cui si trovava nel suo sogno „la casa di Dio” e „la porta del cielo”, e questo è in armonia col significato simbolico dello Scorpione, giacchè anche questo – in un determinato contesto – simboleggia la porta del cielo. Tra l'altro secondo Servio Mario Onorato lo Scorpione si trovava all'apice di un triangolo di porte e di vie che conducevano al cielo, e una delle porte si trovava nel segno dello Scorpione, attraverso la quale porta Ercole ha potuto accedere agli dèi.³⁷

Un'interpretazione comune della visione di Giacobbe intravedeva nella scala che sorgeva dalla terra verso il cielo il processo in cui Giacobbe lasciava dietro di sè la carnalità in cerca di una spiritualità superiore. Rabano Mauro comincia il proprio commento a questa scena biblica sottolineando proprio l'aspetto dell'elevarsi della scala in questione dalla terra verso il cielo, ossia dalla carne allo spirito.³⁸ Non è casuale che Dante accenni di *avere ancora qualcosa d'Adamo*, dato che fa riferimento al suo essere carnale nell'aldilà, a cui funge da complemento la scena del suo *rapimento* dall'aquila *nella sfera del fuoco* – e queste due descrizioni rendono chiaro in che modo nel *Purgatorio* il senso morale crei la realtà fisica dell'universo dantesco. L'analogia più significativa tra la visione di Giacobbe e quella di Dante è che ambedue sono delle manifestazioni simboliche della grazia divina (come ciò è reso chiaro già dalla stessa configurazione – accennata – dello Scorpione).³⁹

La particolare difficoltà dell'interpretazione dell'inizio del canto IX del *Purgatorio* può essere in parte risolta tenendo presente e sottolineando l'importanza del passo biblico che sta dietro il

37 „eumque inter cetera tres portas videsse tresque vias: unam ad signum scorpionis, qua Hercules ad deos isse diceretur [...]”; *Servii Grammatici in Vergilii Carmina Commentarii*, B.G. Teubner, Leipzig, 1887, vol. III, p.141.

38 Rabanus Maurus, *Commentariorum in Genesim Libri*, III, PL 107, col. 502: „Illa enim scala a terra usque in coelum, a carne usque ad spiritum”, in *Biblia Sacra cum Glossa Ordinaria* (Venice, 1588).

39 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.45.

complesso d'immagini qui descritto. Dante implicitamente compara l'Aurora con la Sposa del *Cantico dei Cantici*: ciò significa essenzialmente che mentre la scala di Giacobbe conduce dalla carne allo spirito (da questo mondo all'aldilà), in Dante segna il compimento del Classicismo antico imperfetto per mezzo della Cristianità. Ritenendo che l'Aurora appartenga alla Luna o al Sole, la sua luminosità non può mai approssimarsi a quella della Luna o del Sole, contrariamente alla Sposa del *Cantico dei Cantici*.⁴⁰ L'Aurora al massimo può oscuramente annunziare l'Aquila e Lucia, tenendo presente che quest'ultima è „l'illuminazione della meraviglia, come scrive Bonaventura, dell'anima sospesa nella considerazione della propria sposa”.⁴¹

Alla porta del Purgatorio l'Aurora e le stelle della costellazione di Scorpione *prefigurano* la rivelazione divina che è Lucia, ma – comparata con Maria – anche Lucia dev'essere considerata allo stesso livello delle sessanta regine,⁴² e Dante certamente era conscio di questo fatto, come ciò risulta evidente anche in base all'ascensione su una scala (e qui si tratta evidentemente di un'altra parafrasi della scala di Giacobbe) al cielo delle stelle fisse in *Paradiso XXII*, e poi pure da alcune scene-chiave ulteriori:

La dolce donna dietro a lor mi pinse
con un sol cenno su per quella scala,
sí sua virtù la mia natura vinse...

(*Paradiso XXII*, 100-102)⁴³

40 „«Chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, terribile come schiere a vessilli spiegati?»”; *Cantico dei Cantici* 6:10, in *La Sacra Bibbia*.

41 Ginsberg, *op. cit.*, p.46.

42 „Sessanta sono le regine, ottanta le altre spose, le fanciulle senza numero”; *Cantico dei Cantici* 6:8, in *La Sacra Bibbia*.

43 La scala di Giacobbe in tale contesto – cioè in quanto porta dal settimo cielo (di Saturno) all'ottavo (quello, dunque, delle stelle fisse) – è descritto nei particolari nel canto XXI del *Paradiso* (vv.25-42): „Dentro al cristallo che 'l vocabol porta, /cerchiando il mondo, del suo caro duce /sotto cui giacque ogni milizia morta, /di color d'oro in che raggio traluce /vid'io uno scaleo eretto in suso /tanto, che nol seguiva la mia luce. /Vidi anche per li gradi scender giuso /tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne

Nel canto susseguente, quando Beatrice – fissando la parte media del cielo – è in attesa del compimento di determinati avvenimenti, „sopra un numero infinito di beati [...] appare la luce solare del Cristo, che accende della sua chiarezza tutte le anime, come il [...] Sole accende le stelle”.⁴⁴ Tra le anime beate la luce più splendente è quella di Maria:

per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.

(*Paradiso* XXIII, 94-96)

Questi versi, analizzati da tanti studiosi, non sono stati ricollegati – anteriormente allo studio di Ginsberg – alla scena del sogno di Dante in *Purgatorio* IX. Secondo Ginsberg, dunque, in quest’ultimo canto (che – come si è visto – comincia con la peculiare scena dell’alba) appena si presagiva il complesso d’immagini della Sposa del *Cantico dei Cantici*, mentre troviamo il compimento di questa raffigurazione nel *Paradiso*. Nel canto XXIII del *Paradiso* dalla scala di Giacobbe Dante vede Maria incoronata dalla luce, ossia dall’arcangelo Gabriele che si muove intorno alla Vergine. Maria è la figura in cui tutte le altre protagoniste femminili della *Commedia* si compiono. „È Maria che è associata con la donna vestita col Sole, con la Luna sotto i piedi, e sulla testa con la corona delle dodici stelle”,⁴⁵ ed è la stessa Maria che è strettamente connessa col sogno di Giacobbe, giacché come anche il famoso inno dice: „Ave, Maris Stella, /Dei Mater alma, /atque semper Virgo, /Felix coeli porta”. Nel cielo delle stelle fisse Dante, invece di sognare, è testimone di una visione intellettuale. Tutto ciò che nel *Purgatorio* esisteva e che Dante lì sognava, nel *Paradiso* è ormai un complesso di fenomeni al di

lume /che par nel ciel quindi fosse diffuso”.

44 Commento a *Paradiso* XXIII 28-30, in *DTO*, p.577.

45 Ginsberg, *op. cit.*, p.48. Cfr.: „Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle”; *Apocalisse*, 12:1, in *La Sacra Bibbia*.

sopra dei sensi e può essere descritto esclusivamente per mezzo di metafore ed allegorie. Nel Paradiso Dante vede solo luce, e l'attesa – già accennata – di Beatrice è analoga a quella dell'Aquila di cui Dante sogna all'alba (appunto, in *Purgatorio* IX). Nel Paradiso, con delle parole che ci ricordano la scena della scala di Giacobbe, Beatrice afferma che Dante ormai potrà acquisire „la sapienza e la possanza /ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra" (*Paradiso* XXIII, 37-38), e il ricordo – di Dante-autore – di ciò, a sua volta in senso analogico si ricollega alla scena in cui l'Aquila ha rapito Dante.⁴⁶

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sí che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra
la mente mia cosí...

(*Paradiso* XXIII, 40-43)

Come Ginsberg lo rileva, nel *Purgatorio* il sogno di Dante-protagonista era connesso con la sua paura di svegliarsi, mentre in *Paradiso* XXIII lo stesso Dante ripensa con una peculiare nostalgia ad un sogno quasi dimenticato, e da ciò si può desumere che – sotto quest'aspetto – *Paradiso* XXIII rievoca e completa gli eventi di *Purgatorio* IX, essendo tale scala passata dal mondo sensibile a quello invisibile e sovrasensibile.⁴⁷

Per quanto riguarda la comparazione della scala di Giacobbe con quella che Dante incontra in *Paradiso* XXIII, la differenza – e allo stesso tempo l'analogia – principale tra queste due è che quella biblica era sorta dalla terra verso il cielo, mentre quella dantesca sorge dalla Sfera di Saturno verso l'Empireo: l'analogia, dunque, è

46 „terribil come folgor discendesse, /e me rapisse suso infino al foco"; *Purgatorio* IX, 29-30. A tutto ciò si può aggiungere una caratterizzazione del *Paradiso* ben formulata da Branca: „la luce che diviene più sfolgorante, l'arco del cielo che cresce, il diletto virtuoso che si fa più intenso, sono tre note diverse che concorrono ad esprimere col nuovo discarnato linguaggio il progredire del mistico pellegrino nel suo itinerario celeste verso la somma Luce che è somma Virtù". Branca, «*Diligite iustitiam*»..., ed. cit., p.488.

47 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, pp.48-49.

che pure la scala celeste descritta dall'Alighieri si appoggia sul *mondo del sensualmente percettibile*, e – arrivando al cielo delle stelle fisse – passa dall'universo sensibile a quello *intelligibile* (come ciò, in un certo senso, era già stato anticipato in *Purgatorio IX*, col passaggio dalla redenzione passiva a quella attiva dell'anima). In altre parole si tratta della transizione dalla *speculazione* (ossia dalla conoscenza di Dio attraverso le creature) ad una forma inferiore della contemplazione, corrispondente alla percezione della realtà immateriale attraverso delle immagini. Le immagini in questione, che nella terminologia agostiniana equivalgono alla *visione spirituale*, indubbiamente prevalgono nel *Purgatorio*, tuttavia la *contemplazione* in senso autentico (quella paradisiaca) è già anticipata nella seconda cantica, appunto in *Purgatorio IX*, e nel momento in cui la contemplazione genuina (la *visio Dei*) incomincia nel *Paradiso*, tale contemplazione non conduce per niente ad una rivelazione velata, ma alla visione diretta di Dio. Prendendo tutto ciò in considerazione, la rievocazione (dunque, in *Paradiso XXIII 37-38*) del sogno (descritto in *Purgatorio IX 10-30*) costituisce „una dimostrazione appropriata dell'economia celeste”.⁴⁸

In senso generale è legittimo affermare che l'espulsione da Firenze per Dante significava la sua crocifissione in Terra. Analogamente a Giacobbe, Dante è divenuto un vagabondo in esilio, e come Giacobbe – il predecessore di Cristo –, pure Dante vive una vita umile, e l'esilio diventa anche per lui un mezzo per essere partecipe della grazia. Tuttavia tra la scena biblica (del sogno di Giacobbe) e quella dantesca ci sono alcune differenze sostanziali. Come l'abbiamo già visto, prima di addormentarsi, Giacobbe ha posto una pietra sotto la propria testa; nella tradizione esegetica tale pietra è stata identificata con Cristo. Dante, a sua volta, si addormenta (ovviamente nell'Antipurgatorio) nella *valetta dei principi*,⁴⁹ cui importanza particolare è accentuata per mezzo di una

48 *op. cit.*, p.49.

49 Nella descrizione poetica della valletta dei principi (negligenti nell'adempiere il

caratterizzazione sensuale della sua bellezza. Giacobbe definiva il posto della propria visione come *la casa di Dio e la porta del cielo*, onde l'espressione *porta coeli* (secondo la tradizione esegetica) rievoca le parole di Cristo: „Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo” (*Giovanni* 10:9), specialmente se teniamo presente la già accennata identificazione della scala di Giacobbe con Cristo, con riferimento specifico alle frasi „Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me” di Gesù (*Giovanni* 14:6).

In fin dei conti lo stesso monte del Purgatorio è da considerare come una parafrasi della scala di Giacobbe (combinata coi luoghi qui accennati del Vangelo), infatti nel canto XXVII del *Purgatorio* – all'arrivo sulla cima, entrando nel Paradiso Terrestre – Dante descrive tale situazione nel modo seguente (vv.124-125): „Come la scala tutta sotto noi /fu corsa e fummo in su 'l grado superno...”. Ciò che non era ancora possibile nell'anticipazione – in *Purgatorio* IX 1-33 – della situazione vissuta da Dante-personaggio sulla cima del Purgatorio (appunto, vedere e passare oltre il fuoco), si realizza ora – in *Purgatorio* XXVII 1-57 – per mezzo del battesimo del fuoco, e con la visione di Beatrice, la quale ultima in questo contesto (come tra l'altro Charles S. Singleton l'ha dimostrato) è l'allegoria di Cristo.⁵⁰

Passando per un momento al livello metainterpretativo, si deve alludere al fatto che nelle considerazioni di Ginsberg (qui ricostruite sinteticamente) si nota l'enorme influenza dell'esegesi di Singleton: quest'ultimo, infatti, scrive sulla relazione tra cielo e terra, tra l'uomo e Dio nel modo seguente. „La giustizia originale, stabilita

proprio dovere) si tratta di un luogo che influisce in modo estremo sui sensi (*Purgatorio* VII, 73-81): „Oro e argento fine, cocco e biacca, /indaco, legno lucido, sereno, /fresco smeraldo in l'ora che si fiacca, /da l'erba e da li fior dentr'a quel seno /posti, ciascun saria di color vinto, /come dal suo maggiore è vinto il meno. /Non avea pur natura ivi dipinto, /ma di soavità di mille odori /vi faceva uno incognito e indistinto”.

50 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.52. (Com'è noto, l'apparizione „reale” di Beatrice avverrà in *Purgatorio* XXX 1-39.)

in vista del fine per cui Dio aveva creato l'uomo, può essere considerata una specie di scala a tre elementi, levata verso Lui, un mezzo dato all'uomo perché potesse «ascendere» alla meta fissata [...]. Ma quando Adamo, disubbidendo, si allontanò da Dio e cadde in peccato, la scala andò completamente distrutta. Né era possibile che l'uomo la ricostruisse da solo, più di quanto gli sarebbe stato possibile costruirla da solo inizialmente. Soltanto Dio poteva ricostruire ciò che Egli aveva costruito. E una scala [...] Dio ricostruì, dando il Suo Figliolo Unigenito: *una scala di giustizia personale mediante la grazia di Cristo*. Tra le due scale c'è una corrispondenza «proporzionale», un'analogia nella diversità, di cui il poeta può valersi come di una metafora".⁵¹ Inoltre – facendo ora riferimento alla corrispondenza Beatrice-Cristo – secondo la formulazione di Singleton la mèta principale di Dante è evidentemente il raggiungimento di una giustizia „che nel poema va riconosciuta includere tutto ciò che rappresentano Beatrice e le sue sette ancelle [le sette virtù], una *giustizia che la dottrina cristiana sa conseguibile solo mediante la grazia e la carità di Cristo*".⁵²

Tornando allora al tema dell'intertestualità biblica, pare evidente che nel *Purgatorio* la scala di Giacobbe era apparso a Dante *in figura*, ossia nella forma di altre cose, come l'aquila o il monte

51 Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp.411-412. I tre livelli accennati da Singleton sono i seguenti. A causa del peccato originale (1.) la perdita dell'immortalità dell'anima si rimedia col conformarsi a Cristo; (2.) la perdita del governo della ragione nei confronti delle facoltà inferiori si rimedia con l'esercizio delle quattro virtù cardinali (prudenza, forza, giustizia, temperanza); (3.) nel caso delle anime cristiane le quattro virtù (originariamente pagane) possono essere esercitate esclusivamente con l'entrata in vigore – nelle decisioni individuali – delle tre virtù teologali-infuse (fede, speranza, carità). Cfr. Singleton, *op. cit.*, pp.412-414.

52 *op. cit.*, p.427, corsivi miei, J.N. Si può aggiungere che anche Giuseppe Mazzotta sottolinea – in connessione a determinati luoghi testuali – l'importanza della funzione cristologica di Beatrice: in *Purgatorio* XXX 1-39, ossia nel giardino dell'Eden, „Beatrice [...] viene come Cristo o la grazia santificante” („Beatrice [...] comes as Christ or sanctifying grace...”); Mazzotta, *Dante, poet of the desert*, Princeton U.P., Princeton (N.J.), 1979, pp.185.

stesso del Purgatorio, che avevano dei significati che miravano oltre a se stessi. Nel contesto purgatoriale la scala di Giacobbe appare, dunque, nell'intoccabile, tuttavia percepibile sfera di Saturno, e da lì emerge al cielo intellettuale dell'Empireo.⁵³

3. *Ulteriori intertesti biblici e antichi*

Si può allora affermare che l'immagine biblica della scala di Giacobbe in un determinato senso dà la chiave interpretativa del sogno di Dante, con riferimento a *Purgatorio* IX e ai canti successivi. Citiamo i seguenti versi del canto in questione per rievocare alcuni intertesti classici:

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai,
e che la mente nostra, peregrina
più da la carne e men da' pensier presa,
a le sue vision quasi è divina,
in sogno mi pareva veder...

(*Purgatorio* IX, 13-19)

Qui ci troviamo di fronte ad un'esplicita allusione alla storia di Progne e Filomela, descritta da Ovidio, con riferimento concreto alla metamorfosi di Filomela in rondine, allo stesso tempo però – secondo Ginsberg – con un riferimento implicito ed ambiguo ad ambedue figure femminili, tenendo presente l'ambiguità dei versi d'apertura,⁵⁴ nei quali – sempre in base all'interpretazione dello studioso americano – l'Aurora può essere connessa sia al Sole che alla Luna: quindi pure le figure di Progne e di Filomela prefigurano oscuramente delle creature benedette, analogamente alla rivelazione cristiana, che anche in questo caso compie il classicismo imperfetto.⁵⁵

53 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.52.

54 „La concubina di Titone antico...”; *Purgatorio* IX, 1-9.

55 *Metamorfosi* VI, 412 ss; cfr. Ginsberg, *op. cit.*, pp.53-54. Per quanto riguarda i versi 13-15 (di *Pg.* IX) altri intertesti ovidiani sono le *Eroidi* XIX, e ulteriori intertesti antichi sono costituiti dall'*Eneide* virgiliana (VI 894-897) e dalle *Satire* di Orazio (I X 32-33).

Oltre alle fonti classiche, anche dal punto di vista del canto IX del *Purgatorio* è importante l'intertestualità biblica – e nel caso presente vale la pena di citare più a lungo il *Salmo* 84 (2-13):⁵⁶

[2.] Quanto sono amabili le tue dimore, Signore degli eserciti! [3.] L'anima mia languisce e brama gli atri del Signore. Il mio cuore e la mia carne esultano nel Dio vivente. [4.] Anche il passero trova la casa, la rondine il nido, dove porre i suoi piccoli, presso i tuoi altari, Signore degli eserciti, mio re e mio Dio. [5.] Beato chi abita la tua casa: sempre canta le tue lodi! [6.] Beato chi trova in te la sua forza e decide nel suo cuore il santo viaggio. [7.] Passando per la valle del pianto la cambia in una sorgente, anche la prima pioggia l'ammanta di benedizioni. [8.] Cresce lungo il cammino il suo vigore, finché compare davanti a Dio in Sion. [9.] Signore, Dio degli eserciti, ascolta la mia preghiera, porgi l'orecchio, Dio di Giacobbe. [10.] Vedi, Dio, nostro scudo, guarda il volto del tuo consacrato. [11.] Per me un giorno nei tuoi atri è più che mille altrove, stare sulla soglia della casa del mio Dio è meglio che abitare nelle tende degli empi. [12.] Poiché sole e scudo è il Signore Dio; il Signore concede grazia e gloria, non rifiuta il bene a chi cammina con rettitudine. [13.] Signore degli eserciti, beato l'uomo che in te confida.

Come il cantante del Salmo, anche Dante riceverà aiuto nella forma della *grazia divina*, giacché nel suo cuore è disposto a salire in cielo *passo per passo*.⁵⁷ I tre passi sui tre gradini di scala⁵⁸ – già citati varie volte – che in ultima analisi portano alla porta del cielo, ossia alla casa di Dio, giustamente erano associati sempre alla *penitenza*: „pure Dante preferisce essere un *abietus in domo dei* che dimorare nei tabernacoli dei peccatori”.⁵⁹

Arrivando al terzo gradino, Dante – per richiesta di Virgilio – si inginocchia da *penitente* davanti all'angelo „portiere”:

56 Ginsberg erroneamente indica „*Salmo* 83” (Ginsberg, *op. cit.*, p.54).

57 Nella versione inglese al verso 6 del *Salmo* 84 si legge „ascend by steps” (un sintagma assente nella traduzione italiana: „Beato chi [...] decide nel suo cuore il santo viaggio”).

58 *Purgatorio* IX, 94-102.

59 Ginsberg, *op. cit.*, p.54. Il sintagma in corsivo del verso 11 del *Salmo* 84 (*un miserabile nella casa di Dio*) è pure assente dalla traduzione italiana citata („Per me [...] stare sulla soglia della casa del mio Dio è meglio che abitare nelle tende degli empi”).

[...] [Virgilio:] «Chiedi
umilmente che 'l serrame scioglia».
Divoto mi gittai a' santi piedi;
misericordia chiesi e ch'el m'aprisse,
ma tre volte nel petto pria mi diedi.
(*Purgatorio IX, 107-111*)⁶⁰

Come Agostino lo rileva, non è casuale che il citato Salmo 84 (nel testo originale) è indirizzato ai torchiatori d'uva. Per Agostino questo significa che una persona umana dedicata a servire Dio comprende di dover essere sottoposto ad una pressione enorme: deve sottoporsi alla tribolazione, deve essere frantumato, e anche se non deve morire in questo mondo servendo Dio, deve per forza fluire nell'apoteca di Dio.⁶¹ Sugli atri di Dio – desiderati disperatamente dall'anima⁶² – Agostino dice che questi nel Purgatorio sono *desiderati*, nel Paradiso sono *ricevuti*, e analogamente a ciò nel primo luogo ci sono *sospiri*, mentre nel secondo c'è *gioia*, nel primo ci sono *preghiere*, nel secondo *lodi*, nel primo ci sono dei *lamenti*, invece nel secondo si è *felici*: entrando nel Purgatorio „un testo più appropriato [di quello agostoniano, citato sopra] non potrebbe esserci nella mente di Dante”.⁶³

Come Ginsberg lo indica, nelle opere di Ugo da San Vittore, di San Bernardo, di Bonaventura e di altri mistici la scala di Giacobbe spesso funge da metafora per il viaggio dell'anima a Dio. Questa

60 Il verso 111 ovviamente si riferisce alla formula „*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*”.

61 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.55. La citazione agostiniana è la seguente: „*accendens quisque ad seruitatem Dei, ad torcularia se uenisse cognoscat; contubulabitur, conteretur, comprimetur, non ut in hoc saeculo pereat, sed ut in apothecas Dei defluat*”; Agostino, *Enarrationes in Psalmos LI-C, CCSL, 39* (Turnholt, 1956), p.1146 (Ginsberg, *op. cit.*, n.40 [p.68]).

62 Come ciò si legge nel verso 3 del *Salmo 84*: „*L'anima mia [...] brama gli atri del Signore*”.

63 Ginsberg, *op. cit.*, p.55. Si tratta della seguente citazione agostiniana: „*Hic desideratur, ibi capitur, hoc suspiratur, ibi gaudetur; hic oratur, ibi laudatur; hic gemitur, ibi exsultatur*”; Agostino, *Enarrationes*, ed. cit., p.1150 (Ginsberg, *op. cit.*, n.41 [p.69]).

scala è stata più volte connessa all'immagine dell'anima alata che vola ai livelli sempre più elevati dell'amore e della comprensione. Sotto quest'aspetto è un testo paradigmatico *La Trinità* di Riccardo di San Vittore: „Se siamo figli di Sion, innalziamo quella scala sublime della contemplazione, indossiamo le ali come le aquile, con le quali potremo distaccarci dalle cose terrene ed elevarci verso quelle celesti”.⁶⁴ Alla luce di ciò Ginsberg sottolinea di nuovo che tutto quello che l'aquila raffigura (in *Purgatorio* IX 19-30) – ossia innanzitutto la *contemplazione*, la *giustizia* e la *grazia* – ha rilevanza in funzione del fatto che rappresenta (in quanto mezzo di transizione) un legame tra la Terra e il Cielo. Ciò diventa chiaro quando Beatrice passerà dalla cima del Purgatorio ai cieli del Paradiso:

aquila sí non li s'affisse unquanco.
E sí come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vole,
cosí de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.

(*Paradiso* I, 48-54)

Secondo l'esegesi ginsberghiana „qui il raggio di luce che scende dal cielo ritorna per mezzo del riflesso; qui Troia, il luogo dove l'aquila attacca «per uso», apre la via al regno del Sole, al quale il Poeta guarda «oltre nostr'uso». Qui *Dante comincia a diventare l'aquila del quale solo aveva sognato nel Purgatorio*; le ali pel volo che sentiva crescere sulla cima del monte [del Purgatorio] ora lo sollevano in alto, in quanto il primo momento del «trasumanar» ormai è completo. *Proprio questo concetto di passare dalla Terra al Cielo, dal corporeo allo spirituale è ciò che connette la scena in questione con la scala*

64 Riccardo di San Vittore, *La Trinità*, Città Nuova, Roma, 1990, pp.77-78 (Prologo). („Si filii sumus Syon, sublimem illam contemplationis scalam erigamus, assumamus pennas ut aquile, in quibus nos possimus a terrenis suspendere et ad celestia levare”; citato in Ginsberg, *op. cit.*, n.54 [p.69].)

di Giacobbe".⁶⁵

Qui si può accennare la nota l'importanza che Dante attribuisce al periodo dell'imperatore Augusto (che, in primo luogo, costituiva l'epoca storica eccezionale in cui era possibile la nascita di Gesù e la diffusione del cristianesimo, conseguente dalla sua opera):

[Si può affermare che nel periodo d'Augusto] il figlio di Dio, sul punto di farsi uomo per la salvezza degli uomini, attese oppure egli stesso preparò quando gli piacque. Ché, se dalla caduta dei primi parenti [Adamo ed Eva], che fu principio di tutti i nostri errori, riandiamo colla memoria le varie disposizioni dell'umanità e le diverse età, troveremo che *il mondo fu tutto quanto in pace soltanto quando fu monarca il divo Augusto, essendovi una Monarchia perfetta*. E che allora il genere umano fosse felice nella tranquillità di una pace universale, l'attestano tutti gli autori di storie, l'attestano illustri poeti, e s'è degnato attestarlo lo stesso scrittore che rese nota la mansuetudine di Cristo; finalmente Paolo chiamò quello stato felicissimo «pienezza de' tempi».⁶⁶

Secondo l'importante osservazione di Ginsberg, nella *Commedia* „l'Impero è solo il *fondamento* sul quale la scala di Giacobbe poggia, in quanto attende d'essere trasferito a quel regno di vera pace e giustizia nel quale «giacque ogni malizia morta» [*Paradiso XXI, 27*]".⁶⁷

È interessante che in *Purgatorio IX* l'unica figura antica a cui Dante compara se stesso è Achille, ma anche in questo caso la paura di Dante (per quanto riguarda il risveglio) è più simile a quella di Giacobbe, che – scioccato – comprende di trovarsi improvvisamente

65 Ginsberg, *op. cit.*, p.58, corsivi miei, J.N.

66 Dante Alighieri, *Monarchia* (a c. di B. Nardi), in Alighieri, *Opere minori*, Tomo II (a c. di P.V. Mengaldo et al.), R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1979; I/XVI, p.363, corsivi miei, J.N. Vale la pena di tener presente – in connessione a questo luogo testuale – il commento di Nardi: „ma qual è questo Impero che, voluto da Dio, estende potenzialmente il suo dominio a tutta la terra abitata, nel momento in cui Cristo scende tra gli uomini per redimerli dal peccato e aprir loro le porte del cielo? Questo Impero è, per Dante, quello romano cantato da Virgilio in una storia sostanzialmente vera [...], perché il poeta latino, «Homerum secutus», la costruisce idealmente [proprio] fino al momento in cui «fu Monarca il divo Augusto», e non v'era ormai nel mondo altra «Monarchia perfetta»; *Monarchia*, ed. cit., pp.362-363.

67 Ginsberg, *op. cit.*, p.61, corsivi miei, J.N.

nella presenza di Dio.⁶⁸ Oltrepassando la porta del cielo – secondo la visione di Giacobbe – l'uomo entra nella casa di Dio, ossia nel regno dei cieli. Dante descrive il proprio passaggio attraverso la porta del Purgatorio rievocando di nuovo Roma:

E quando fuor ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,
non ruggiò sí né si mostrò sí acra
Tarpea, come tolto le fu 'l buono
Metello, per che poi rimase macra.
(*Purgatorio IX*, 133-138)

La storia, alla quale queste terzine si riferiscono, è la seguente. Quando Cesare, avendo sconfitto Pompeo (nel 48 a.C.), si è impossessato di Roma, si è impadronito del tesoro custodito nel tempio sul monte Tarpeo. Il Tribuno Metello, che ha cercato d'impedire l'usurpazione, è stato ucciso. L'usurpazione in questione, a sua volta, è un'espressione allegorica per descrivere la situazione in cui *l'anima s'impossessa del cielo*, che nel testo biblico ha la sua migliore espressione nel luogo del *Libro della Rivelazione*, in cui si enfatizza la grandezza dell'abisso che separa il cittadino di Roma dall'eletto della Gerusalemme celeste (*Apocalisse 21:22-27*):⁶⁹

Non vidi alcun tempio in essa perché il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio. La città non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello. Le nazioni cammineranno alla sua luce e i re della terra a lei porteranno la loro magnificenza. Le sue porte non si chiuderanno mai durante il giorno, poiché non vi sarà più notte. E porteranno a lei la gloria e l'onore delle nazioni. Non entrerà in essa nulla d'impuro, né chi commette abominio o falsità, ma solo quelli che sono scritti nel libro della vita dell'Agnello.

Cesare è entrato con la forza nel tempio pagano, rapendo il tesoro di Roma; Dante con una violenza analoga si umilierà per

68 cfr. *ibidem*.

69 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.63.

pentirsi, di modo che Dio gli dia il tesoro spirituale del regno degli eletti. Dante, allora, entra nel cielo; si tratta ovviamente del *cielo in terra*, di un luogo del tutto nuovo per il pellegrino:⁷⁰

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e «*Te Deum laudamus*» mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sí or no s'intendon le parole.

(*Purgatorio IX*, 139-145)

Te Deum laudamus sono sicuramente le parole più appropriate per il pellegrino, cui udito non è ancora abituato ad ascoltare l'armonia delle sfere. Finito il *Te Deum*, Dante sale (con Virgilio) per un sentiero scavato nel macigno, sul monte:

Noi salavam per una pietra fessa,
che si moveva e d'una e d'altra parte,
sí come l'onda che fugge e s'apressa.

(*Purgatorio X*, 7-9)

Tale immagine strana, coi suoi movimenti inattesi, è come se di nuovo rievocasse l'ascesa e la discesa degli angeli sulla scala di Giacobbe – e di nuovo ci troviamo di fronte all'adattamento e alla reinterpretazione danteschi di immagini classiche a scopi cristiani.⁷¹ L'avvertimento dell'angelo custode a Dante („[...] «Intrate; ma facciovi accorti /che di fuor torna chi 'n dietro si guata»”; *Purgatorio IX*, 131-132) fa implicito riferimento a Orfeo e ad Euridice, e connette la figura di Dante protagonista a quella d'Aristeo.⁷² Il cammino

70 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.64.

71 *ibidem*.

72 cfr. Ginsberg, *op. cit.*, p.65. Ulteriori intertesti sono i seguenti: l'episodio di Lot: „la moglie di Lot guardò indietro e divenne una statua di sale” (*Genesi 19:26*, in *La Sacra Bibbia*); il monito di Cristo di non volgersi indietro dopo aver posto mano all'aratro, per non essere indegno di Dio (*Luca 9:62*, in *La Sacra Bibbia*).

tortuoso accennato conduce il pellegrino al primo livello della penitenza.

4. Riflessioni di chiusura

Nella conclusione della propria analisi Ginsberg – facendo appello anche a John Freccero⁷³ – rileva che un determinato luogo testuale delle *Georgiche* di Virgilio,⁷⁴ l'episodio biblico del passaggio degli ebrei attraverso il Mar Rosso e il Giordano, come pure il dramma dell'*Esodo* riformulato nella *Commedia*, costituiscono dei parallelismi funzionali nell'opera dantesca, ma – come lo ribadisce lo studioso americano – pure la scena biblica del *sogno della scala di Giacobbe* deve necessariamente annoverata tra gli intertesti del Poema Sacro. Secondo Ginsberg „il passaggio dall'Antipurgatorio al Purgatorio [in *Purgatorio* IX] è il passaggio dalla Terra al Cielo, è il punto in cui lo spirito comincia la propria conquista della carne. La porta del Purgatorio è l'entrata alla Città di Dio; avendola oltrepassata, la Città dell'Uomo sembra d'essere tragica e perduta. Dietro tale transizione da Roma a Gerusalemme Dante ha percepito la figura biblica della scala di Giacobbe, del legame tra Dio e l'uomo, che fondamentalmente è un emblema dell'Incarnazione e dell'Ascensione di Cristo. Dante, quindi, nel Canto IX del *Purgatorio*

73 Freccero, *The river of Death: Inferno II, 108*, in *The world of Dante* (S.B. Chandler-J.A. Molinaro [ed.s]), University of Toronto Press, Toronto, 1966, p.36. Ginsberg sottolinea pure l'importanza – dal punto di vista dell'analisi dell'immagine della scala di Giacobbe, degli alberi e degli uccelli nella *Commedia* – dello studio intitolato *Er hat einen Sparren (Span). Antike und romanische Parallelen* di Leo Spitzer (pubblicato in *Essays in historical semantics*, S.F. Vanni, New York, 1948).

74 „Scossa la madre: oh il figlio! disse, ah presto /Guidalo a noi: lecito è a lui le soglie /Toccar dei numi, e in così dire al fiume /Di ritirarsi comandò, lasciando /Libero il calle: ubbidiente al cenno /L'onda s'aperse, e in doppio argine e curvo /Divisa intorno a lui nel vasto seno /L'accoglie illeso, e die' passaggio a l'antro”;

Georgiche (trad. it. di C. Bondi [1799]) Libro IV, 548-555 (secondo la numerazione dell'edizione inglese usata da Ginsberg i numeri dei versi in questione sono 358-362; cfr. Ginsberg, *op. cit.*, n.59 [p.69]), in *Georgiche – Testo completo*: http://it.wikisource.org/wiki/Georgiche/Testo_completo.

rievoca il mondo antico sia con la sua bellezza che coi propri difetti”, e tutti i protagonisti antichi rievocati dall’Alighieri „appuntano a delle controparti bibliche più perfette [innanzitutto in senso morale] nello schema della distribuzione della grazia [dispensation] cristiana. La scala [di Giacobbe] costituisce un tema e allo stesso tempo una figura o un nesso: in quanto tema, insinua la struttura della transizione nel canto; in quanto figura, sottende tutte le allusioni classiche”,⁷⁵ e per tale ragione nel *Purgatorio* la scala di Giacobbe non è tanto presente quanto *presagita* nella già menzionata discesa/ascesa dell’aquila, nella configurazione del monte, nella costituzione fisica e negli eventi di un mondo che esiste esclusivamente per la conferma della gloria di Dio.

Dunque, analogamente a Giacobbe, Dante nel suo sogno *presente* l’amore divino che assicurerà la sua salvezza, la sua ascesa nel Paradiso.

JÓZSEF NAGY

Intertesti biblici e classici in *Purgatorio* IX

– Riassunto –

In questa disquisizione l’autore analizza alcuni aspetti dell’uso dantesco del *sogno* e della *visione mistica* in alcune scene della *Divina Commedia*, cercando di chiarire la funzione pedagogico-rivelatrice di tali episodi, concentrandosi sulla scena del sogno nel canto IX del *Purgatorio*, identificando i principali intertesti biblici e antichi, e basandosi ampiamente su alcune tesi interpretative di dantisti di rilievo come tra l’altro Ginsberg, Singleton, Nardi, Tateo, Truijten, Mazzotta.

⁷⁵ Ginsberg, *op. cit.*, pp.65-66.

Recensioni

CHIARA GIORDANO

Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*

(a c. di J.V. Portas de Orduña [coord.], R.A. Corominas, R. Pinto, R.S. Martín, E. Vilella Morató, A. Zembrino; trad. di R. Pinto), Akal, Madrid, 2014. pp.608.

Come è noto, la pubblicazione, nel 2002, dell'edizione critica delle *Rime* dantesche a cura di Domenico De Robertis – che intervenne sull'ordine cronologico della poesia di Dante stabilito nel 1921 da Michele Barbi, e generalmente accettato – scosse il panorama della dantistica, dando luogo a intensi dibattiti critico-filologici. Il volume qui recensito – frutto di una lunga e intensa collaborazione tra la madrileña Asociación Complutense de Dantología e la Societat Catalana d'Estudis Dantescos – non solo nasce da tali dibattiti ma vi si inserisce attivamente, apportando una innovativa, e audace, ipotesi scientifica.

Il gruppo che ha lavorato alla presente edizione – composto da sei membri del Gruppo Tenzone (Rossend Arqués, Rosario Scrimieri, Eduard Vilella, Anna Zembrino e Raffaele Pinto, autore della traduzione dei poemi) e coordinato da Juan Varela-Portas de Orduña, direttore del Dipartimento di Filologia Italiana de la Universidad Complutense di Madrid – offre al lettore spagnolo la prima edizione bilingue commentata della poesia dispersa di Dante e propone alla critica internazionale la possibilità di un "Canzoniere" progettato dal Poeta stesso.

Prima di procedere nella recensione, tuttavia, e di esaminare alcuni degli argomenti filologici a favore della tesi avanzata, ci sembra opportuno soffermarci sulla struttura globale del volume, la cui accuratezza (estetica e sostanziale) merita una certa attenzione. Il nucleo centrale della selezione delle *Rime* effettuata dai curatori è rappresentato dalle quindici "canzoni distese" che la maggior parte

della tradizione manoscritta ha trasmesso come un insieme coerente. *Il libro delle canzoni* viene poi fatto seguire da *Altri poemi*: altre due canzoni non raccolte nella *Vita nova* (*Lo doloroso amor che mi conduce* e la plurilingue *Ai faus ris, pour quoi trai aves*), sei poesie direttamente relate con le canzoni del *Libro* (che chiudono i cicli „della donna gentile” e „della pargoletta”), la tenzone di Dante con Forese e la seconda corrispondenza con Cino da Pistoia (che completano il panorama della poesia del fiorentino posteriore al „libello”). Preceduti da una ampia e completa introduzione del professor Varela-Portas – che si dirige tanto al pubblico specializzato come a un ricettore non accademico – i testi danteschi sono accompagnati da una presentazione e da un ricco apparato di note. Chiudono il volume un’appendice composta da *Al cor gentil rimpaira sempre amore* di Guinizzelli e da *Donna me prega* di Cavalcanti (vertici di un dialogo ininterrotto), un’estesa bibliografia e un indice dei primi versi.

Come anticipato all’inizio della recensione, la selezione che compone il *Libro delle canzoni* – così come l’ordine in cui i poemi vengono disposti – è una conseguenza diretta del rivoluzionario „monumento filologico” (p.27) di De Robertis. Ciò che, in particolar modo, ha dato avvio alle investigazioni del gruppo spagnolo è una delle più dibattute conclusioni del critico fiorentino: il *corpus* delle quindici canzoni „distese” della famiglia b – con cui De Robertis inizia la sua edizione critica – non è frutto di una scelta del Boccaccio-copista (come pensava la tradizione) ma proviene da un manoscritto anteriore da cui Boccaccio avrebbe attinto; manoscritto probabilmente contemporaneo a Dante. È precisamente in questo momento chiave della dantistica dove si inserisce il volume edito da Akal. Guidando il lettore attraverso un percorso che ricostruisce e riordina la ricerca effettuata, l’introduzione e le note dimostrano difatti che: (1.) „la serie delle quindici canzoni può costituire un’opera unitaria, [...] coerente e solida” (p.105) – il *Libro delle canzoni*, appunto, il cui titolo è debitore di uno studio del 2011 di

Natascia Tonelli –; e che (2.) tale libro, confermato da una precisa intenzionalità semantico-narrativa e da una rete di connessioni intertestuali, formali e contenutistiche, potrebbe essere opera dello stesso Dante (la cui capacità di ritornare costantemente sulla propria produzione testuale – rileggendola e riorganizzandola alla luce delle più recenti preoccupazioni filosofico-poetiche – è, d'altronde, ben nota).

Seguire dettagliatamente la dimostrazione filologica che supporta la tesi avanzata eccederebbe i limiti di una recensione, ragion per cui, a questo punto, preferiamo soffermarci sull'operazione critica successiva. Dopo aver chiarito l'impostazione del testo, i curatori procedono offrendo un „abbozzo di lettura del *Libro delle canzoni*” (p.40); vale a dire, una lettura organica di un „insieme dotato di un'alta dose di sistematicità, [...] un percorso che verte intorno a preoccupazioni mantenute e con impostazioni coerenti tra poema e poema” (p.40). La proposta esplicativa – che colma la mancanza di una narrazione d'insieme relativa alle canzoni dantesche e attraversa tutti i principali dibattiti della critica – apre una serie di linee interpretative che danno coerenza e profondità strutturale al *Libro*. Frutto di un accurato „montaggio” del compilatore – che, per esempio, colloca la „petrosa” *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* in posizione proemiale e prolettica e la „montanina” in epilogo –, il *Libro delle canzoni* di Dante viene quindi letto narrativamente come: „il libro dell'amore e del disamore” (p.41), „il libro della pargoletta” (p.54), „il libro dello smarrimento di Dante” (p.64), „il libro della virtù e la bellezza, o piuttosto il libro della politica” (p.79) e, finalmente, „il libro dell'asperità” (p.84).

Come menzionato poco sopra, ognuna di queste vie di lettura si confronta con alcuni dei più accesi dibattiti della dantistica. Ciò non deve sorprendere dal momento che, come scrive lo stesso Varela-Portas, ogni scelta effettuata dai curatori implica una precisa interpretazione del percorso complessivo del poeta fiorentino; interpretazione che, a sua volta, ha a che vedere con questioni

epistemologiche ed ideologiche di ordine più generale. Tanto nelle pagine introduttive come nelle note al piè (che si preoccupano tuttavia di non tralasciare gli altri principali punti di vista della critica), si chiarisce infatti la posizione degli studiosi in relazione a: (1.) la concezione teorico-filosofica dell'amore cosmico in Dante e del suo „scontro” con il corpo, con la materia; (2.) i cicli della „pargoletta” e della „donna pietra”, qui considerati come un ciclo unico (e ancor più, le due donne come una stessa donna); (3.) il problema della relazione tra il diletto e la virtù, tanto a livello individuale (psicologico) come collettivo (etico); e (4.) la condizione allegorica, o no, delle canzoni e del *Libro* nel suo insieme (dibattito, quest'ultimo, interno al proprio gruppo di lavoro). Naturalmente, la scelta principale che sostiene il *Libro* riguarda una concezione sistematica della produzione dantesca, opposta ad una asistemica. È ferma convinzione degli editori che il percorso poetico ed intellettuale del Poeta sia caratterizzato da continuità e crescita; vale a dire, da un incessante sforzo di miglioramento ed autoriflessione, in un processo che non solo assume i momenti di crisi ma li dota continuamente di senso. Questa visione, che (si ricorda nell'introduzione) „si accorda con la concezione della traiettoria umana propria del tempo di Dante e dello stesso Dante” (p.21), si farebbe inoltre ancor più evidente negli anni immediatamente successivi alla *Vita nova*, quando la poesia dantesca si afferma come strumento di indagine e conoscenza, dando avvio ad un percorso che confluirà nella *Divina commedia*.

Prima di chiudere la recensione del volume edito dalla spagnola Akal, vorremmo insistere sull'importanza data alla compresenza, nel *Libro delle canzoni*, di elementi poetici (come è ovvio) con elementi narrativi; compresenza che ricorda la struttura della *Commedia* (della quale, inoltre, sembra anticipare il primo canto). Nel *Libro*, difatti, è possibile identificare un tema centrale (la contraddizione tra la potenza dell'amore e la sua impotenza di fronte alla „pietra”) e più motivi ricorrenti, una serie di personaggi

principali (la donna, il poeta, Amore) e secondari, un impianto stilistico coerente (la poetica dell'asperità) e una disposizione narrativa che riproduce il *topos* medievale della caduta nell'errore. Vale a dire, dello smarrimento nella selva oscura.

Naturalmente, sarà la lettura dei testi poetici – se fatta secondo questa prospettiva – a sostenere, o meno, l'ipotesi presentata dagli editori del Gruppo Tenzone. Tuttavia, indipendentemente dallo stimolante dibattito che siamo certi si aprirà nel mondo della dantistica, riteniamo che il *Libro de las canciones y otros poemas* raggiunga tutti gli obiettivi preposti, cioè: offrire una panoramica della produzione poetica del fiorentino tra la *Vita nova* e la *Commedia* (un periodo decisivo nell'evoluzione poetica ed ideologica dell'autore); costruire la suddetta panoramica intorno al genere della canzone (privilegiato da Dante); sostenere un'ipotesi di lettura sistematica con dati strettamente filologici e, da ultimo – ma non meno importante, come lo stesso poeta ci insegna –, aprire una via di godimento, di „diletto“, dell'inesauribile poesia di Dante.

CLAUDIA DI FONZO

Modernità dell'Umanesimo

di Francesco Tateo; Edisud, Salerno – Forum Italicum Publishing, Stony Brook (NY), 2010.

Nessun titolo potrebbe meglio distillare l'anima di questo interessante florilegio di scritti dell'Umanesimo che Francesco Tateo propone per inaugurare la collana „Nuovi Paradigmi – Collezione di Studi e Testi oltre i confini“, diretta da Sebastiano Martelli, Mario Mignone e Franco Vitelli. I brani scelti, infatti, hanno la virtù che caratterizza la parola letteraria: parlano del loro tempo se contestualizzati entro il dibattito storico e culturale nel quale sono maturati e parlano al nostro tempo se attualizzati.

L'introduzione al volume inoltre ha come punto di riferimento costante Dante: il Dante preumanista che fa capolino quasi ad ogni pagina e dal quale si parte allorché parlando del concetto di modernità Tateo scrive che Dante „fa prevalere [...] il concetto della relatività di queste denominazioni di antico e moderno: la fama di un poeta, infatti, può durare solo fin quando durerà l'«uso moderno» che supera quello del passato (*Purg.* XXVI 113) e ricorda che i posteri chiameranno «antico» il tempo moderno (*Par.* XVII 120) e a loro volta diventeranno antichi. Dante insomma è già convinto che gli usi e i costumi, come la lingua, mutano per la stessa natura umana che li produce, ed esprime, pur in una prospettiva religiosa che privilegia l'eterno, un senso del relativo e dell'evoluzione che è tipico della modernità, della sensibilità moderna” (p.8).

Ciò detto è Francesco Petrarca che apre la stagione dell'Umanesimo: la sua determinazione a restaurare l'antichità per combattere la degenerazione si risolve nella scoperta della vita interiore e della frattura tra corpo e spirito ovvero sia della modernità cristiana.

Il paradosso che ne discende è che la cultura umanista ha il gusto del ritorno, della ripresa delle forme classicheggianti, della

battaglia contro quanto si percepisce informe e deforme che caratterizza il postmoderno.

Il ritorno alle origini, denominato Rinascita, si è configurato, scrive Tateo, „come una rivolta, guadagnando una maggiore visibilità moderna, almeno in due movimenti di cui ancora si avverte la carica innovatrice: l'Illuminismo e il Risorgimento romantico. Ma l'Umanesimo storico, nei suoi tre secoli di riforma, è alla base di tutto il corso moderno della cultura almeno con due fondamentali priincipi: lo studio delle *humanae litterae* e l'idea, utopica o realistica che dir si voglia, della perfettibilità dell'uomo, che è quanto dire della sua attuale imperfezione” (p.10).

La riscoperta delle *humanae litterae* si accompagna alla sostanziale eliminazione delle gerarchie tra discipline, fonda la laicità del sapere e realizza il diritto di tutte le scienze e le arti a contribuire alla formazione dell'uomo e alla ricerca del vero. In tale prospettiva l'importanza che la retorica assume in questo periodo non riguarda il valore assoluto di questa disciplina ma la sua capacità di servire tutte le scienze rendendole predicabili. L'insegnamento prevale sulla precettistica dogmatica. „L'abbandono progressivo del sapere come un complesso di verità da trasmettere mediante precetti valorizza nell'Umanesimo storico la ricerca. La stessa scoperta dei codici antichi nasce dal dubbio sulla correttezza (...) e sulla autenticità delle attuali conoscenze” (p.11) La riscoperta dei codici antichi fra Tre e Quattrocento favorisce la creazione del mito dell'antichità greca e romana. Gli Umanisti creano inoltre il mito della *civitas* intesa come depositaria della civiltà e dunque come rinascita della vita umana. Segue una *renovatio* cristiana e una irrinunciabile *renovatio* linguistica. Interessante in merito la considerazione di Tateo secondo il quale, „Il latino umanistico, a dispetto dell'illusione restauratrice che gli si è attribuita in passato, non è una reviviscenza scolastica, erudita, o un residuo di cultura elitaria; è un'avventura finalizzata alla scoperta e ri-creazione di un mondo perduto»” (p.14) La parola viene rinnovata proprio nel

momento del suo recupero. Anche la ripresa della lingua volgare della tradizione dantesca, petrarchesca e boccacciana fa parte di questa *renovatio*. Il *Comento* di Lorenzo ai propri sonetti amorosi, osserva Tateo, è un ossequio a Dante e Cavalcanti divenuti anch'essi *auctores* da imitare. E quanto osservato circa la lingua vale anche per i generi letterari: si osserva dunque la rinascita della bucolica antica in volgare (Lorenzo, Sannazaro), il dialogo e il racconto breve e faceto (Bracciolini, Pontano).

Ancora una volta, e sempre a giudizio di Tateo e non solo suo, c'è il magistero di Dante, che compie un gesto rivoluzionario adottando il volgare per la sua „novità” nella *Vita nova*, e difendendone l'uso ora come lingua della filosofia (*Convivio*) ora come lingua naturale capace di sollevarsi nella poesia al livello della lingua „artificiale”, ossia fondata sulla regola dell'arte, ereditata dai latini fungendo da propulsore di istanze umanistiche che attraverso alterne vicende giungeranno alla posizione di Flavio Biondo che nelle *Decadi* fa cominciare la nuova era dalla caduta dell'Impero romano, che è anche caduta della lingua d'uso, recuperabile solo con un'operazione colta poiché il volgare è immaturo ma passibile di maturazione e di ornamento (p.17). Nei primi decenni del Cinquecento Pietro Bembo fonda il nuovo volgare letterario sulla base dell'ottimo modello fiorentino del Trecento letterario. A quel movimento riformatore del primo Cinquecento partecipa Erasmo, la cui battaglia contro il ciceronianismo, è divenuta il simbolo della rivolta contro il conservatorismo dell'umanesimo maturo ed è tuttavia il segno di contraddizione della cultura occidentale: all'imitazione intesa come recupero della libertà di trattare i modelli (posizione erasmiana) si contrappone l'imitazione intesa come ossequio verso i modelli, che si vuole tuttavia superare nei loro stessi pregi, una volta compresi nella loro identità.

Alla riscoperta dei codici e alla ricerca si affianca l'attenzione alla cultura materiale e dunque all'archeologia. Restauro e conservazione si perfezionano con il crescere dell'ammirazione per i

resti archeologici in rovina. Ma già Petrarca, alla metà del XIV secolo era incuriosito dalle antichità del suolo napoletano. Nasce una nuova filologia che si lascia alle spalle quella dei grammatici antichi e quella dei canonisti medievali impegnati a definire l'autenticità dei testi sacri su fondamenti dottrinari: una filologia che si attrezza con strumenti di carattere storico e linguistico, sottoponendo il testo anzitutto al confronto con la molteplicità dei testimoni.

Interessantissima la silloge di brani proposti nell'antologia ciascuno dei quali è scelto per la sua esemplarità formale e contenutistica. Molto utili in tal senso sono i titoli tematici che introducono il brano scelto; spiccano i titoli introduttivi del florilegio antologico in quanto sono il viatico moderno alla lettura dell'antico: si legge dunque cap. 35 *La casta* per introdurre un brano dell'*Elogio della pazzia* (o piuttosto della trasgressione allorché la legge corrente è perversa consuetudine) nel quale Erasmo ricorda che chi assume il potere supremo deve occuparsi degli affari pubblici, non dei propri interessi. Prodigio di attualità la scelta strategica del brano, la titolazione proposta e quindi il brano stesso.

Lo studioso supera le aporie restituendo la complessità della cultura umanista e rinascimentale allorché, dopo aver parlato della «nuova filologia» e della riscoperta dei testi nella loro autenticità e senza chiose, osserva come gli editori pubblicassero collane di testi talora curandosi di allegare un commento, talora privilegiando il nudo testo. L'importanza del dibattito filologico non è circoscritta alle problematiche grammaticali, anzi sconfinava nel dibattito politico come nel caso della falsa *Donazione di Costantino*.

La celebre concezione dell'uomo in quanto dominatore della natura è temperata dalla riflessione circa la potenza della Fortuna. A Leon Battista Alberti, figlio illegittimo di madre ignota come fu anche Boccaccio e il grande Leonardo, non è mancato di ricomprendere questo elemento autobiografico nella riflessione relativa alla forza del fato e della fortuna. Nel suo *Fatum et fortuna* la potenza della natura è raffigurata dal fiume della fortuna e del caso

nel quale l'uomo si trova a vivere come un naufrago aggrappato ai resti, per caso vicini, dell'imbarcazione (simile rappresentazione è nel *Principe* di Machiavelli). Tuttavia accanto alla Fortuna c'è la natura, la cui *ratio* è dimostrabile dai calcoli geometrici e matematici utili a descriverla. Lo stoico è colui che cosciente del fatto che il mondo esterno sfugge al dominio della sua volontà, sopporta e ignora quanto non gli corrisponde costruendo la sua felicità nella realizzazione delle virtù interiori.

Di Leonardo Bruni è proposto un brano dal trattatello *De interpretatione recta* che enuclea principi in auge presso la più moderna filologia e linguistica (nella introduzione che precede il brano è citato il lavoro di G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991). Si tace invece circa il pensiero politico del Bruni la cui *laudatio* di Firenze non è solo una tradizionale descrizione medievale dei «mirabilia urbis» e neppure soltanto una patriottica utopia ma semplicemente il frutto di una riflessione filosofica che discende da Aristotele e dall'*Etica* di Nicomaco commentata da Tommaso e tradotta personalmente dal Bruni (cfr. S. Troilo, *Due traduttori dell'Etica Nicomachea: Roberto di Lincoln e Leonardo Bruni*, in *Atti del R. Istituto Veneto di scienze e lettere*, XCI [1931-1932], pp.275-305).

Per quanto concerne Machiavelli il brano scelto dal *Principe* richiama il trattato di Giovanni Pontano sulla fortuna e sulla sua cecità (*De fortuna*), rappresentato anch'esso nel florilegio, in cui è addirittura scritto di fare attenzione a ricondurre l'impeto della fortuna a Dio giacché facendo ciò rischieremmo di dare a „Dio la colpa dell'ingiustizia e di una poco retta distribuzione dei beni, giacché la fortuna spesso aiuta i cattivi, ed è solita nuocere ai buoni” (p.116). Il fatto umanisticamente più significativo, a giudizio di Tateo e per quanto concerne Machiavelli, non è dunque la concezione naturalistica dell'uomo, il pragmatismo o l'orizzonte politico e civile, l'intuizione della necessità di uno stato grande, forte e coeso, quanto „la difficoltà di sostenere fino in fondo con tanta risoluta certezza l'idea della virtù del Principe in un contesto condizionato

dall'inspiegabile fortuna". La stessa inspiegabile fortuna ai cui colpi Dante resiste tetragono e in merito alla quale Petrarca dichiara: „Ogni volta che mi è inferta qualche ferita dalla fortuna, resisto impavido, ricordando che spesso, benché gravemente colpito, ne uscii vincitore" (brano dal *Secretum* II a p.60 dell'antologia). La sicurezza con la quale Machiavelli abbraccia la soluzione pragmatica, scrive Tateo (p.53), „rinunciando a tratteggiare un ideale come nella trattatistica del versante etico, è minata da un altro mito che viene da lontano e che lo stesso Umanesimo ha coltivato nel suo impatto con la natura [...]: l'irrazionalità della natura". È il caso di Giulio II il successo del quale fu provveduto dalla irrazionalità piuttosto che dall'oculatezza del principe. La fortuna e la sua imperscrutabilità come pure il suo impatto imprevedibile e inspiegabile si compie nella critica della Provvidenza della *Storia d'Italia* VI/iv di Guicciardini (p.136). L'*Orlando furioso* di Ariosto è l'altra faccia del Guicciardini politico: è la reazione dell'*Hercules furens* di Seneca allo stato delle cose deprecabile: il paradosso della follia che non è insania e neppure stoltizia francescana ma deviazione dall'ordine perverso delle cose, trasgressione morale al modo di Erasmo da Rotterdam. Il volume si chiude con un *cadeau* alle donne e a Maria di Portogallo.

JÓZSEF NAGY

CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese:*

Anche nel presente numero di *Quaderni Danteschi* diamo il breve resoconto delle attività della Società Dantesca Ungherese, svoltesi nel secondo semestre dell'Anno Accademico 2013-2014.

Nell'ambito della prima seduta ordinaria della SDU, il 24 gennaio 2014 ha avuto luogo una discussione sulla metodologia della preparazione del futuro commento dantesco ungherese, col titolo *I principi e le questioni tecniche del commento alle opere di Dante. Discussione d'atelier (A Dante-kommentár elvei és technikai kérdései. Műhely-megbeszélés)*.

Il 28 febbraio 2014 si è assistiti all'interessantissima relazione di Simona Brambilla (Università Sacro Cuore di Milano), intitolata *Le Chiose Selmi all'Inferno: struttura e problemi di edizione*. La conferenza mirava a presentare i problemi editoriali relativi alla tradizione manoscritta delle Chiose Selmi all'*Inferno*, caratterizzata da una evidente tendenza rielaborativa da parte dei copisti, inoltre a illustrare le principali caratteristiche del commento, che si connota di tratti fortemente popolari e lascia emergere un autore non particolarmente colto.

Nelle due occasioni susseguenti – il 28 marzo e l'11 aprile 2014 – si è svolta una serie di dibattiti sulla traduzione in ungherese del *Paradiso* del poeta-linguista Ádám Nádasy, col titolo appunto *Discussioni sulla traduzione ungherese del Paradiso, fatta da Ádám Nádasy (Vitadelután Nádasy Ádám Paradicsom-fordításáról)*. Alla prima seduta dedicata a tale intercambio di idee i relatori (Béla Hoffmann, Ákos Cseke e Norbert Mátyus) trattavano innanzitutto alcuni problemi relazionati specificamente alla traduzione poetica,

* *The present 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.

mentre alla seconda seduta in questione i relatori (János Kelemen e József Nagy) si soffermavano su alcune questioni dottrinali del *Paradiso* (teologia, politica ed etica), ovviamente in stretta connessione all'eccellente traduzione – comprese le note – di Nádasdy. In ambedue occasioni le relazioni critiche hanno suscitato dei dibattiti vivaci, durante i quali lo stesso traduttore ha chiarito alcune tecniche, applicate nel processo della traduzione.

Il 30 maggio 2014 il sottoscritto ha presentato il proprio commento al canto XI dell'*Inferno* (col titolo in italiano *Inferno, canto XI: la gerarchia dei peccati*, pubblicato nel presente numero della nostra rivista), dando luogo – in seguito alla relazione – ad un interessante e fruttifero intercambio di idee tra i presenti e lo stesso relatore: János Kelemen ha esposto le proprie critiche da un approccio narratologico, rilevando il carattere eccezionale (meta-etico) del Canto; l'astronomo Aurél Ponori-Thewrewk ha sottolineato la peculiarità del riferimento astrologico/astrologico alla fine del Canto; Béla Hoffmann ha richiamato l'attenzione sulla necessità di valutare adeguatamente la figura del Virgilio dantesco (stabilendo la sua funzione allegorica); Norbert Mátyus ha promosso un chiarimento del rapporto tra alto- e basso-Inferno (ovviamente nell'analisi del Canto in questione); infine Ádám Nádasdy ha segnalato la complessità semantica dei termini *usura* e *ingiuria* (nel canto XI dell'*Inferno* e nella *Commedia* in generale).

Infine, alla sessione del 13 giugno 2014 della SDU i presenti hanno potuto ascoltare l'importante relazione filosofica di Michele Sità, *La nostalgia e il ricordo nella Divina Commedia* (altrettanto pubblicata nel presente numero di *Quaderni Danteschi*).

La SDU nel semestre trattato ha realizzato – in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, nello stesso Istituto – una *Lectura Dantis*: il 27 febbraio 2014 il pubblico ha avuto occasione di assistere alla *Lectura* del canto XXXIV dell'*Inferno*, recitato in ungherese dall'attore Péter Barbinek e in italiano da Michele Sità, con l'accompagnamento musicale di Ágnes Ludmann, e completata con

l'analisi di János Kelemen. Secondo i piani la serie di queste *Lecturae Dantis* si riprenderà nel settembre 2014.