

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2015

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. Commento

- BÉLA HOFFMANN–NORBERT MÁTYUS: Il secondo Canto dell'*Inferno* 1
Riassunto: Il secondo Canto dell'*Inferno* 49

II. Miscellanea

- MARY WATT: Dante and Constantine: a Backwards Eagle and the DXV 51
Riassunto: Dante e Costantino: l'Aquila e il DXV 81
- BERÉNYI MÁRK: Arab-muzulmán hatások a dantei életműben 82
Abstract: Arabo-islamic influences in Dante's oeuvre 116
- HAJNÓCZI KRISTÓF: A "*Monarchia Dantis*" sorsa a XVI. században 118
Riassunto: La "*Monarchia Dantis*" nel secolo XVI 140
- PÁL JÓZSEF: Szó és rím Dante költészet-fogalmában 143
Riassunto: Parola e rima nel concetto di poesia di Dante 157
- TÓTH TIHAMÉR: Dante, mint a modern költészet új mitológiája: T. S. Eliot 158
Riassunto: Dante come una nuova mitologia della poesia: T.S. Eliot 175
- SZKÁROSI ENDRE: A nyelvi kísérletezés kérdései Dante korai költészetében 177
Riassunto: 183

Recensioni

- JÓZSEF NAGY: János Kelemen, „*Per le note di questa comedia, lettore, ti giuro...*”. Il linguaggio autoriflessivo in Dante 185
- JÓZSEF NAGY: Due romanzi danteschi (Marco Santagata; Marino A. Balducci) 195

| | |
|--|-----|
| ÓTOTT NOÉMI: AAVV, Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri | 208 |
| JÓZSEF NAGY: Chiara Cappuccio, „ <i>De sono humano in sermone</i> ”. Lessico e idee musicali nella letteratura medievale italiana | 215 |
| MOLNÁR ANNAMÁRIA, Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013 | 224 |

Cronaca

| | |
|--|-----|
| JÓZSEF NAGY: Attività della Società Dantesca Ungherese | 228 |
|--|-----|

Il secondo Canto dell'Inferno

1. Il silenzio e i dubbi di Dante personaggio

Le vicende del secondo canto s'inseriscono tra i due *si* di Dante personaggio. Del primo ci informa l'ultimo verso del canto precedente: *Allor si mosse, e io li tenni dietro* (*If.* II, 136), ma l'immagine che apre il canto mette subito in dubbio la validità di quest'affermazione: il calar del sole e l'avvento del buio funzionano da spie – come sarà presto evidente – dello stato d'animo *rabbuiato* del protagonista. Del secondo *si* rendono poi conto gli ultimi versi del canto stesso che – com'è già stato segnalato da diversi studiosi – in senso letterale sembrano ripetere la particella affermativa iniziale. Una ripetizione solo apparente, però, visto che la seconda affermazione si presenta ormai – dopo il lungo resoconto virgiliano – quale decisione definitiva. In conseguenza di ciò, il protagonista non si limita a „tener dietro” a Virgilio come accadeva alla fine del canto I, ma comincia egli stesso a spronare la sua guida: «*Or va...*» / *Così li dissi; e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro*. Inoltre l'immagine naturale (vv. 127-130) che precede il pronunciamento di questo secondo e ormai definitivo *si* sarà del tutto contraria a quella che introduce il canto, dimostrando così il cambiamento, avvenuto grazie alla comprensione del discorso virgiliano, dello stato d'animo del protagonista.

Di quanto è accaduto nella selva e/o germogliato nei pensieri e nei sentimenti del pellegrino tra il verso conclusivo del primo e l'immagine dell'incipit del secondo canto, ovvero tra l'incontro all'alba con Virgilio e l'imbrunire dello stesso giorno, non ci viene data – almeno a livello della *narratio* – nessuna notizia. Tale mancanza è però eloquente: si tratta dello stesso silenzio che avvolge il viandante che ammutolito,

quasi meccanicamente cammina seguendo le orme di Virgilio, un silenzio che ne rivela appunto la confusione spirituale. Dei suoi pensieri, dell'oggetto principale della sua riflessione, il lettore avrà una pallida notizia soltanto all'apparire della domanda, all'altezza del verso 31, sulle incursioni ultraterrene di Enea e di San Paolo: *ch'il concede* (un simile viaggio)? Il quesito si esprime durante il cammino verso l'Inferno, in un'ora non precisata della sera del primo giorno:

*Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede. (vv. 31-33)*

Fino a questo punto, dopo il primo, assai frettoloso sì, il protagonista riflette, pieno d'angoscia, sulla possibilità di portare a termine il viaggio che gli è stato annunciato da Virgilio alla fine del primo canto. Le sue perplessità sarebbero forse svanite se avesse subito domandato il nome di quell'*anima* (*con lei ti lascerò nel mio partire*, *If. I*, 123) alla quale Virgilio aveva accennato usando il solo pronome personale (*lei*), la stessa che, seconda guida, avrebbe accompagnato il viaggiatore fin nel Paradiso. Perché non chiedere se l'*anima* non fosse quella stessa Beatrice che anni prima era stata per lui una vera guida spirituale, ispirandogli la poesia del periodo giovanile e una nuova prospettiva di vita? Già una volta Dante, sia come uomo che come poeta, aveva tratto ispirazione da Beatrice, ricevendone la speranza della salvezza, quella speranza che lo aveva guidato nella vita e nella poesia – almeno al tempo della *Vita nova*. Ora che si trova nella selva oscura, gli sembra che quella speranza possa definitivamente svanire. Dante non ha del resto mai adempiuto alla promessa fatta in conclusione del *libello*, secondo cui non avrebbe più composto rime finché non fosse stato capace di *più degnamente trattare di lei* (VN, XLII, 1). La

voce di Beatrice non lo aveva ispirato dunque per tanti anni, tanto che la fonte della sua poesia pareva prossima a inaridirsi. Il fatto che Dante, al primo incontro con Virgilio, non chieda chi sia *l'anima*, ci dimostra quanto sia svanito il ricordo di Beatrice. Questa forma di oblio segna – subito all'inizio dell'opera – *uno* dei motivi dello smarrimento del protagonista, come poi chiaramente denuncerà la stessa Beatrice nel Paradiso terrestre (*Purg.* XXX, 126): “questi si tolse a me, e diessi altrui”.

Comunque sia, resta il fatto che il secondo *si* può esser pronunciato solo dopo che Virgilio, quasi rispondendo ad una domanda che Dante non formula nemmeno, ha rammentato il proprio incontro con Beatrice, chiarendo che Dante è stato prescelto dal Cielo per il viaggio. Virgilio rende inoltre esplicite anche le proprie competenze di *guida*, ricordando di essere stato scelto dal Cielo a compiere quella missione.

Da tutto ciò consegue che l'atto con cui Virgilio si propone a guida, nel primo canto, vale a dire la *parola virgiliana in se* – nonostante la precisione con cui vengono fissate le stazioni dell'imminente viaggio ultramondano e per quanto la figura di Virgilio sia massimamente apprezzata dal viaggiatore-poeta – *non era sufficiente* per Dante, almeno *per due ragioni*. La prima è che, durante il „lungo silenzio” (I, 63) ovvero nel periodo della crisi spirituale dell'Alighieri, la parola, la poesia, il ricordo di Virgilio – così come il ricordo di Beatrice – *si erano affievoliti* nella sua anima, tanto che egli giunge a definire con l'aggettivo „fioco”, cioè *debole, appena udibile*, l'impressione comunicata dalla voce del Maestro nel primo canto. Sul termine „fioco” (I, 63) la critica si è soprattutto occupata del senso letterale dell'espressione (v. Scartazzini-Vandelli 1987:7 e Chiavacci *ad loc.*) che non può alludere – come tanti affermano – al fatto che dopo aver a lungo taciuto il parlante si esprimerebbe con *voce velata*. Non si

allude qui al fenomeno fisico-psichico in sé, bensì si descrive l'impressione che ne consegue, illustrando come al proprio Io, in quel momento apparissero la voce e l'immagine del poeta amato: una voce e un'immagine che appaiono deboli e appena recepibili, lontane o addirittura irraggiungibili, anche se in qualche modo familiari. Ciò accade perché è Dante-protagonista a svegliarsi dopo un lungo sogno, non Virgilio: di conseguenza non riesce a comprendere immediatamente il senso di quanto enunciato dal poeta di Enea. In senso allegorico ciò vuol dire – come abbiamo già ricordato – che il ricordo della voce di Virgilio durante lo smarrimento si è, nel lungo silenzio del sogno, affievolito in Dante. Proprio come il ricordo di Beatrice. Non è dunque casuale che, quando ormai riconosce chiaramente la voce di Virgilio, Dante lo esalti con toni pressoché osannanti, riconoscendogli il merito di averlo condotto, con la sua riflessione filosofica e la sua opera poetica, nel suo itinerario poetico e filosofico (I, 85-87). Dante non trova qui una voce nuova e sconosciuta, bensì riconosce quella che un tempo gli era stata familiare, che era stata sua. Tale riconoscimento è simile a quello che avviene anche nel Paradiso terrestre, quando il pellegrino, ravvisando Beatrice, „d'antico amor sentì la gran potenza" riconoscendo „i segni de l'antica fiamma" (*Purg.* XXX, 39; 48). Inoltre l'obliterazione della voce virgiliana è evidente anche perché Beatrice, che poco prima dell'incontro tra Virgilio e Dante si era palesata nel Limbo per discutere a lungo con Virgilio, non accenna nemmeno alla debolezza della voce del poeta latino, anzi può udire chiaramente il suono del suo accento ornato e veridico. In ultima analisi dunque il problema non è relativo alla *voce di Virgilio*, bensì all'*udito di Dante*.

La seconda ragione è che l'indebolimento del primo *sì* è dovuto anche al fatto che la promessa di Virgilio oltrepassa di gran lunga le aspettative di Dante. Il pellegrino, poiché

uomo mortale, non poteva ovviamente immaginarsi di compiere un viaggio ultraterreno, neanche al fine di salvare l'anima. Egli si limita a chiedere a Virgilio di salvarlo dalla *bestia* che „fa tremar le vene e i polsi” (I, 88-90), di aiutarlo ad affrontare il colle illuminato dai raggi del sole. A livello allegorico ciò significa soltanto che il protagonista, con animo disposto alla penitenza, chiede l'aiuto necessario a portare a termine un compito molto difficile ma non impossibile, servendosi di mezzi terreni: liberarsi dal peccato e giungere in cima al colle, simbolo della felicità terrena. Virgilio però gli promette molto di più: la visione del Paradiso, l'esperienza diretta di Dio e della felicità ultraterrena. Dopo una promessa del genere, il pellegrino è ovviamente costretto a domandarsi come tutto ciò sia possibile, come sia possibile ricevere una grazia così al di sopra delle sue speranze e delle sue aspettative. Inoltre, è probabile che lo assalga anche un altro dubbio: se infatti, dando ascolto alle parole pronunciate da Virgilio, emerge chiaramente che il poeta latino, dopo il viaggio, dovrebbe ritornare all'Inferno, come si giustifica che un'anima collocata da Dio tra i peccatori e che – in base all'autoaccusa espressa da Virgilio – fu *ribellante alla legge divina* (I, 125-126) possa fargli da guida? Ne conseguono dunque spontanee altre domande: com'è possibile che il Maestro gli appaia qui, *sulla terra*, tra i vivi, per offrirgli un viaggio ultraterreno? Chi autorizza una simile *offerta*? L'autoaccusa induce naturalmente in Dante il dubbio di aver riposto invano la grande stima dimostrata per la saggezza, la verità e la bellezza delle opere del poeta antico, a maggior ragione perché il pellegrino, a questo punto, non può sapere che Virgilio – nel segno della *captatio benevolentiae* – si dichiara „ribellante” in segno di umiltà cristiana, con un atto di *autocalunnia* si sottomette alla volontà divina, nonostante il fatto che la sua collocazione infernale sia dovuta

esclusivamente al mancato battesimo (che, come porta della fede (*If. IV, 36*), gli avrebbe potuto aprire la speranza della salvezione). Il primo *sì* è dunque la reazione di Dante alla spiegazione *ragionevole* offerta dal saggio Virgilio che, mostrando l'impraticabilità del cammino che guida alla felicità terrena, gli propone la necessità di un viaggio di altra natura. Il fondamento di tale *sì* risiede nell'autorità che per Dante ha (e ha sempre avuto) Virgilio, rappresentante dell'ideale poetico per mezzo della saggezza profetica delle proprie opere. Nonostante ciò il pellegrino viene assalito dal dubbio, di cui cercheremo la ragione nel fatto che dopo il primo colloquio, il fondamento di tale autorità comincia a perdere solidità. Nonostante sia sempre vero che le profezie della IV Ecloga di Virgilio si fossero avverate, come il fatto che la principale fonte ispiratrice della poetica dantesca fosse l'esempio del poeta latino, pure il Maestro aveva meritato l'Inferno sebbene dotato di spirito profetico e di tale autorità poetica: di qui la sempre più stringente problematicità del suo autoproporsi a guida ultraterrena di Dante. Si tratta di una contraddizione che inevitabilmente mette in discussione la poesia e la saggezza virgiliane, finora munite d'indiscutibile autorità agli occhi di Dante-personaggio. In ultima analisi l'avvilimento che segue il primo *sì* potrebbe derivare dall'incertezza se nella lingua poetica di Virgilio la parola *ornata* fosse ben distinguibile da quella *onesta*. Nel caso che il discorso virgiliano fosse stato riconosciuto valido soltanto a livello retorico, le sue competenze di guida sarebbero risultate ovviamente nulle, come giustamente annota Frare (2004:559; 563). Tra i tanti luoghi che nella Commedia si riferiscono a questi temi, basti ricordare le lusinghe di Giasone che „con segni e con *parole ornate*” inganna il suo prossimo. (*If. XVIII, 91*).

Il secondo *sì* invece è ormai una scelta definitiva, rafforzata dal discorso di Virgilio in cui sarà addirittura Beatrice (ovvero il Cielo) a confermare l'opinione preliminare di Dante sull'autorità della poesia virgiliana. Con tale affermazione a Dante si apre anche la via della salvezza. Sebbene la contraddizione tra la collocazione ultraterrena di Virgilio e il suo ruolo di guida non venga completamente sciolta, risulta chiaro che la *dannazione* di Virgilio non sia correlata a eventuali difetti della sua saggezza poetica. I dubbi di Dante a questo riguardo vengono dissipati dal discorso di Beatrice che utilizza gli aggettivi *ornato* e *onesto* (*If.* II, 67 e 113) per definire la poesia virgiliana, fino a istituire – come ricorda Frare – un rapporto analogico tra Virgilio e le „proprie qualità estetiche e ontologiche” (cfr. Mazzoni 1967:111) quando lascia che Virgilio la nomini *beata*, cioè *vera* e contemporaneamente *bella* (*If.* II, 53). Tutto ciò vale anche a sciogliere le incertezze che Dante nutre sulle proprie capacità e sulla propria elezione a compiere un viaggio di tale portata. La dichiarazione iniziale del canto: *io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra* (3-4.) (in questo punto riferita alla solitudine interiore dell'eroe confuso) ora, alla fine degli eventi narrati nel canto, si arricchisce di una nuova connotazione, alludendo ormai anche all'*elezione* e allo stato singolare che deriva dalla possibilità di un viaggio voluto dal Cielo.

Se consideriamo il livello allegorico della *fictio*, ciò non vuol dire semplicemente che per evitare la seconda morte (quella dell'anima) era indispensabile che Dante impetrasse l'aiuto della divina misericordia e della grazia – come nell'ammonizione della stessa Beatrice in *Purg.* XXX. 136-138: *Tanto giù cadde, che tutti argomenti / a la salute sua eran già corti, / uor che mostrarli le perdute genti. / Per questo visitai l'uscio d'i morti, / e a colui che l'ha qua sù condotto, / li prieghi miei, piangendo, furon porti* – ma anche che l'elezione è un dono

divino che conferisce un'enorme responsabilità al protagonista quale *poeta*. È questo il momento in cui il pellegrino si rende conto per la prima volta del fatto che la promessa di Virgilio non è il superamento della sua richiesta personale di esser salvato dalla dannazione, bensì la dichiarazione di un compito poetico che momentaneamente non è ancora ben definito, ma che sicuramente non si riferirà soltanto alla sua vita personale. Inoltre va sottolineato che la parola virgiliana in sé, senza Beatrice, non può bastare al credente.

Riassumendo, dobbiamo dunque precisare che nell'ultimo periodo della vita di Dante-protagonista si sono adombrate le due vie (rappresentate rispettivamente da Virgilio e Beatrice), i due *aspetti* dell'*Unica Verità*, apprendendo anche l'importanza della reciprocità e correlatività di tali due aspetti. C'era comunque qualcosa che il pellegrino aveva conosciuto in precedenza e che necessitava di essere nuovamente attuato. Virgilio sarà la guida di Dante appunto perché aveva assolto a questa funzione anche prima, i suoi principi erano da Dante ritenuti (fonte di) verità. È infatti Virgilio, poeta dell'Impero Romano e rappresentante dell'idea, del programma imperiale di Augusto, a richiamare l'attenzione di Dante sull'imminente arrivo del Veltro, mentre sarà Beatrice a giustificare e rafforzare le parole della sua profezia quando, sulle vette della montagna del Purgatorio, pronuncerà un'altra profezia di simile contenuto: *Non sarà tutto tempo senza reda / l'aguglia che lasciò le penne al carro* (*Purg.* XXXIII. 37-39)¹. Il mondo ha dunque dimenticato, o non sente chiaramente il suono della poesia virgiliana, in quanto – questa potrebbe essere l'altra spiegazione del „lungo silenzio” – ormai da secoli, almeno dall'epoca del pontificato di Papa

¹ L'assenza dell'aquila avrebbe infatti causato la crisi contemporanea dell'umanità, caduta facile preda dell'avarizia.

Silvestro I, la discrepanza tra Impero e Papato è divenuta palese. Mostrare tale verità dimenticata e sottolineare la necessità della sua riconquista è una delle mete principali della *Commedia*, nonché lo scopo di Dante poeta-filosofo: ribadire cioè che il cammino verso la felicità terrena ed eterna che Dio ha voluto, è raggiungibile solo con la collaborazione tra i due poteri, entrambi rappresentanti della provvidenza divina. È ovvio che lo scopo dell'enfasi di tale verità – secondo l'intenzione del testo – è sollecitare, attraverso la rappresentazione delle pene infernali, della speranza purgatoriale e della beatitudine delle anime nell'Empireo, ogni persona, ogni lettore verso una vita basata su fondamenti di un'etica religiosa, come del resto dimostrano i tanti appelli al lettore.

Tra i dubbi che assalgono Dante-personaggio all'inizio del suo viaggio, ce n'è forse anche un terzo, di carattere poetico: quando il pellegrino dichiara di non essere né Enea, né San Paolo, cioè di non essere né un *eroe „politico”*, né un *santo*, egli suggerisce in sordina di essere, invece, un *poeta*. Ciò si desume in base al v. 65 del canto precedente, in cui sono riportate le prime parole del viandante: *miserere di me*, con la citazione del noto salmo penitenziale (Davide in *Ps L*, 3). Pietà di me! esclama il pellegrino, con un sintagma in verità né latino né italiano: la mescolanza delle lingue allude forse al fatto che il viaggiatore – che è ormai, dopo l'esperienza della *Vita nova*, anche un poeta affermato –, non riesce ad esprimersi che incertamente, balbettando, ma il vero motivo potrebbe risiedere – tenendo presenti le implicazioni metapoetiche del passo – in una promessa non mantenuta, nella mancata stesura di quell'opera degna di Beatrice, alla quale Dante, seppur vagamente, aveva alluso alla fine della *Vita nova*.

Dante si rivolge dunque a Virgilio riferendosi al salmo penitenziale inserito nella liturgia del giovedì santo, recitato cioè dai fedeli proprio nel giorno in cui inizia il viaggio di Dante. L'autore del salmo è quel Davide che nella *Commedia* verrà definito *cantor dello Spirito Santo* (Par. XX, 38), nonché *sommo cantor del sommo duce* (Par. XXV, 72). Per inaugurare il *flusso* dei colloqui nel primo canto, Dante poeta-viaggiatore si avvale dunque delle parole del maggior *poeta* dell'Antico Testamento, con un atto simile caratterizzandosi anche quale *poeta penitente*. Nella preghiera è ovvio il desiderio, anzi, la necessità di una nuova poesia, ma Virgilio pare non avvertire le implicazioni poetiche dell'implorazione. Tale sordità potrebbe rafforzare in Dante l'opinione nutrita sulla correttezza dell'*ars poetica* fino a quel momento professata, nonostante il fatto che il protagonista accenni chiaramente alla promessa poetica non mantenuta e alla delusione nei confronti della propria poetica cominciata con un *libello* che non ha ancora rivelato uno sviluppo soddisfacente, poiché egli vorrà prendere il largo sull'acqua „che già mai non si corse” (Par. II, 7). L'incipiente viaggio dantesco nell'aldilà mostra dunque – *nel senso poetico* – non solo la limitata validità della poesia virgiliana, del cantore dell'impero, ma anche la necessità di approfondimento e sviluppo di quella poetica che Dante stesso aveva inaugurato con la *Vita nova*, in forza della quale Dante stesso sarebbe dovuto assurgere a „sommo cantor del sommo duce”. Che il modello virgiliano sia limitato poeticamente e filosoficamente, ci viene dichiarato dal poeta latino stesso nelle sue ultime parole, pronunciate nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXVII, 130-132):

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

Nel verso 131 notiamo anche il suggerimento di indirizzarsi verso una poetica che abbia per tema e ispirazione Beatrice, a quanto si deduce leggendo i passi in cui al poeta-pellegrino Dante viene chiesto – poiché dovuto per la grazia ottenuta – di rendere pubblico tutto ciò che gli è stato concesso di vedere nell'aldilà: il poeta-narratore dunque che, all'altezza del secondo canto, si accinge a descrivere il mondo dei morti, oltre ad eseguire un dovere, mantiene nello stesso tempo la vecchia promessa di trattare degnamente di Beatrice.

- - -

In questo senso, all'inizio del suo viaggio Dante-protagonista si presenta sull'orlo della perdizione sia come uomo, sia come poeta. Ne vediamo la manifestazione anche nell'immagine dei vv. 108-109 in cui Lucia, quasi con rimprovero, invia Beatrice a salvare Dante: *non vedi tu la morte che 'l combatte / su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?* A prescindere dalle ovvie allusioni anche ad una crisi morale ed esistenziale del protagonista, la metafora ci presenta un Dante che sta per naufragare anche in senso poetico, in quanto la fonte della sua ispirazione sembra essersi prosciugata. La promessa di parlare più degnamente della miracolosa Beatrice pare svanita per sempre. È anche per questo che proprio Beatrice, fonte d'ispirazione della poesia dantesca, partirà per salvare dalle *onde pericolose* il protagonista. La prima guida sarà Virgilio, che spande *di parlar sì largo fiume* (I, 80), in grado di accompagnare Dante anche tra le torbide acque della poesia dell'*Inferno*, per portarlo in *Purgatorio*, dove ormai „per correr miglior acque” può alzare le vele la navicella del suo ingegno (*Purg.* I, 1-3), fino ad arrivare in *Paradiso*, dove il *legno che cantando varca* può prendere il largo nel mare „che già mai non si corse” (*Par.* II, 3-6).

2. I dubbi di Dante interpretati da Virgilio

Ascoltata la domanda di Dante, in cui si è accennato ai viaggi ultramondani di Enea e di San Paolo, Virgilio intravede nella reazione del protagonista la *viltade* (v. 45). In teoria l'analisi psicologica è giusta: è legittimo interpretare l'esitazione di Dante come un comportamento vile, perché il ripensamento è in questo caso anche rifiuto del compito, in ultima analisi, persino della grazia concessagli.² Eppure quando Dante si mostra restio ad accettare la proposta di Virgilio, le conoscenze preliminari della situazione dei due non sono parallele. Virgilio ha già parlato con Beatrice ed è pienamente conscio dell'elezione di Dante, mentre Dante non può in nessuna maniera supporre che l'arrivo salvifico di Virgilio sia dovuto a un aiuto celeste, dietro il quale si nasconde Beatrice, anzi la Vergine stessa. Di conseguenza, per definire lo stato d'animo del protagonista, sarebbe forse meglio parlare di sorpresa, di spavento, d'imbarazzo, più che di viltà. Quando Dante si rende conto del significato del suo sì, rimane forse spaventato dalla propria decisione. Si spaventa di sé stesso, *come falso veder bestia quand'ombra* (v. 48). Lo spavento cela forse una sorta di scetticismo nei propri confronti, nel senso che Dante non può credere di esser davvero stato scelto a quel compito. Come potrebbe infatti supporre che il suo futuro si inserisca direttamente nel grande progetto provvidenziale di Dio? Come immaginare che quel viaggio nell'aldilà abbia uno scopo preciso, voluto dall'Altissimo? Di conseguenza le parole di Virgilio sulla viltà di Dante possono essere intese come *provocatio*, nel senso di un pungolo, una spinta all'azione, anche perché un vero ripensamento da parte del protagonista significherebbe

² Pensiamo infatti a papa Celestino V che – *per viltate* – ha rifiutato il trono pontificio, ovvero la grazia che gli era stata concessa, con ciò rinunciando alla possibilità della salvezza (*Inf.* III, 59-60).

veramente rifiutare la grazia divina, nonostante agli occhi del lettore ciò potrebbe interpretarsi come una forma di esaltazione dell'umiltà del peccatore che non si sente degno di essere paragonato né ad Enea né a San Paolo.

Comunque siamo arrivati al punto in cui Virgilio non può più evitare di presentare a Dante gli antefatti e le cagioni del proprio intervento, evidenziando al viaggiatore il ruolo dei Celesti nella sua futura discesa nell'Inferno. Adesso Dante si confronta con la certezza della propria elezione, di conseguenza si potrebbe parlare di viltà, solo se dopo aver sentito le parole di Virgilio, il protagonista rimanesse restio nell'accettare il compito di partire. Prima del lungo discorso virgiliano Dante non può essere definito vile, al massimo spaventato, imbarazzato, se non addirittura *responsabile*.

Ora, ciò che dimostra chiaramente come la paura o il dubbio di Dante siano assolutamente legittimi, anzi che si tratti di un comportamento responsabile, lo leggiamo al verso 96, a proposito di come Maria, per salvare Dante, *duro giudizio là sù frange*: i particolari di questa „violazione“ del „giudicio“ saranno poi chiariti nel discorso di Virgilio. Senza la conoscenza di tale permesso, anzi di tale iniziativa celeste, acconsentire al viaggio nell'aldilà sarebbe un'impresa davvero *folle*, come si evince per contrasto dall'episodio di Ulisse, che per definire il proprio viaggio usa gli stessi termini pronunciati da Dante quando esprime i suoi dubbi: *alto passo* e *venuta folle* (*Inf.* II, 12; 35, e XXVI, 132; 125). Essendo l'umanità stata cacciata dal Paradiso Terrestre, a nessuna persona viva è consentito il ritorno in esso, eppure Ulisse, ansioso di scoprire l'ignoto e senza badare al monito erculeo (*non plus ultra*) ha osato oltrepassare le colonne d'Ercole per avvicinarsi alla montagna dell'Eden; tale temerarietà ha sollevato giustamente l'ira di Dio. Certamente all'altezza del secondo canto, cioè tra gli alberi della selva oscura, il protagonista non sa ancora

nulla della sorte di Ulisse, ma i suoi dubbi e il suo spavento per un eventuale smarrimento, sono non solo legittimi, ma poi diverranno giustificati e in un certo senso riconosciuti, alla luce della tragica morte del Greco, tanto che le prove evidenti di tale giustificazione verranno fornite appunto dalle parole di quest'ultimo. Per l'Itacense infatti il „duro giudizio“ non è stato *franto*: a questo punto dobbiamo renderci conto del fatto che la „violazione“ del progetto divino non riguarda esclusivamente Dante, ma si estende anche a Virgilio, in quanto viene „sospeso“ il giudizio che grava su di lui, se si considera che per conseguire lo scopo del viaggio di Dante è „necessaria“ anche la sua partecipazione. In altre parole, anche Virgilio è stato eletto, e ovviamente anche egli ha dovuto confrontarsi con tale onere/onore. Nelle parole che rivolge a Beatrice si possono individuare le tracce di dubbi simili a quelli che assalgono lo stesso Dante. Dopo aver sentito la richiesta della donna di andare a salvare Dante (vv. 58-73), il Mantovano si mostra subito pronto a partire:

*tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento. (vv. 79-81)*

Ciò nonostante egli non parte, ma esprime un'altra domanda: il semplice fatto che la pronuncia è in contraddizione con il senso della terzina appena citata, poiché Virgilio indaga, non a caso, l'eventuale paura di Beatrice a scendere nell'Inferno. Alcuni commentatori intendono il passo come l'intuizione, da parte di Virgilio, del timore che Beatrice avrebbe nutrito nei confronti di una possibile reazione minacciosa da parte dei dannati.

*Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu ardi (vv. 82-84)*

Ci sembra però che Virgilio chieda se la discesa di Beatrice potrebbe violare la legge divina, unica autorizzata a decidere sulla collocazione ultraterrena della anime. Beatrice non dovrebbe dunque aver paura di un eventuale assalto minaccioso da parte dei dannati, bensì del rischio, con la sua discesa, di divenir soggetta alle leggi dell'Inferno, che tormentano proprio chi ha violato la legge divina. Se Beatrice avesse poi qualcosa da temere, nemmeno Virgilio si sentirebbe al sicuro, accettandone gli ordini. Possiamo dunque riformularne così la timida domanda: *tu, Beatrice, come mai ti presenti in questi luoghi? come mai puoi ordinarmi che, contro il giudizio che grava su di me, io lasci il mio posto, e ritorni sulla terra per salvare un'anima? Chi ti autorizza a chiedermi ciò?* Che sotto la domanda si celi un simile presupposto, è chiaro dalla risposta della donna, che solo a questo punto inizia a parlare degli antefatti della sua discesa, cioè di tutti quelli che possono essere degli argomenti validi per convincere Virgilio che a suggello del futuro viaggio di Dante ci sono la volontà e la grazia divine, e che il suo ruolo di guida viene similmente concesso dalla stessa autorità. Dopo aver sentito una risposta convincente, Virgilio non esita più, ma parte per compiere la sua missione.

Vorremmo dunque ricordare che il colloquio tra Dante e Virgilio mostra dei parallelismi con il dialogo tra Beatrice e Virgilio svoltosi in precedenza, ma raccontato successivamente. Quando il poeta latino accusa Dante di viltà, in un certo senso accenna anche alla propria pusillanimità, ma nello stesso tempo all'umiltà e alla responsabilità. In breve, vuole rimarcare che il prescelto è *in toto* degno dell'impresa che gli viene affidata.

3. *Gli eletti di Dio: Enea, Paolo e Dante. Preludio all'apoteosi della poesia dantesca*

Visto che il viaggio ultramondano – e ovviamente la cronaca di tale impresa – del protagonista inizia solo nel terzo canto, i primi due nascono dalla necessità di spiegare il motivo e lo scopo della possibilità di tale viaggio.

Il motivo, nel caso di Dante come anche in quelli di Enea e San Paolo, è che costoro sono stati eletti da Dio. Una simile elezione, come atto gratuito da parte del Signore, può ricevere il suo vero significato solo alla luce del suo scopo: infatti, ciò facendo il Massimo Fattore coinvolge questi soggetti nella realizzazione del progetto di redenzione dell'umanità, al quale la storia stessa si volge. Il compito di Dante sarà in primis testimoniare la futura ma inequivocabile (dunque necessaria) re-istituzione sia della missione divina dell'Impero, simbolizzata da Enea, sia del ruolo provvidenziale della Chiesa, metaforizzata da San Paolo; in secundis avvertire l'umanità che nonostante tutto, l'uomo smarritosi nel caos del mondo – basandosi sul proprio libero arbitrio – si deve attenere alla speranza della salvezza come a una promessa degna di fede. Il compito specifico assegnato a Dante – come dimostra nell'invocazione (vv. 7-10) l'accento del narratore al desiderio di possedere la parola poetica ispirata (vera, dunque bella) – è ricordare al mondo che si è dimenticato del suo doppio, ma unidirezionale cammino verso la Verità. In altre parole, bisogna che il mondo si renda conto del fatto che lo smarrimento della giusta direzione da parte delle due sfere di potere, non solo priva l'uomo della felicità terrena, ma l'ostacola anche nel raggiungimento dell'eventuale beatitudine, come sarà chiaro nell'esempio di Guido da Montefeltro (XXVII canto dell'*Inferno*) nonché evidente nella marcata presentazione della forza distruttrice della lupa ai vv. 94-96 già nel primo canto dell'*Inferno*.

I dubbi del viaggiatore sulla propria persona sono connessi dunque al carattere straordinario del suo viaggio, al fatto che un cammino così straordinario presupponga una persona altrettanto particolare, scelta da Dio stesso, come era successo nel caso di Enea e di San Paolo. La definizione stessa del viaggio – *alto* –, pronunciata dallo stesso pellegrino alla fine di una lunga riflessione, si riferisce ovviamente anche ai viaggi precedenti dell'eroe troiano e dell'apostolo. In questi ultimi casi è valido anche il significato letterale dell'aggettivo *alto*, in quanto il viaggio di entrambi è voluto dall'*alto*, cioè dal *Cielo*, come si avvince dai testi che ci tramandarono i particolari dei loro viaggi ultramondani: il libro VI dell'*Eneide* nel caso di Enea e la *II Lettera ai Corinzi*, per San Paolo, in cui leggiamo che il primo era giunto fino ai Campi Elisi, mentre il secondo era stato rapito fino al terzo cielo.

La verità e l'esattezza delle profezie pronunciate nell'*Eneide* (sulla fondazione, a partire dall'impresa di Enea, dell'impero e implicitamente della città di Roma) nonché nella quarta *Ecloga* (sull'avvento di un fanciullo, identificato durante il Medioevo con Cristo venturo, sceso dal cielo), viene provata e giustificata da quella concezione storica di Dante che sta alla base dell'impianto ideologico della *Commedia*, e secondo la quale le profezie virgiliane furono preannunziamenti del progetto provvidenziale divino nel quadro della sua esistenza perenne (o atemporale). Per queste ragioni la crisi stessa del mondo contemporaneo indicava come il doppio cammino prefissato da Dio fosse stato dimenticato. Se al momento della sua nascita la parola virgiliana non poteva – appunto perché profetica – risuonare con tutta la sua chiarezza, la sua verità integra e appurata si articolerà solo con l'avvento di Cristo, mentre nei tempi dell'opera dantesca, a causa della crisi, essa comincia di nuovo

svanire, questa volta *insieme alla parola divina*. Di conseguenza il carattere *fioco* (I. 63.) della voce di Virgilio metaforizza – come scrive Derla (1995: 46) – l’oblio in cui è caduta nel mondo tale voce, la verità della quale sarà comunque provata proprio da Beatrice, nella sua funzione di messaggera di Dio (*If*, II. 58-60). Dante-protagonista diverrà dunque nuovo Enea e nuovo Paolo per poter poi, alla fine del viaggio, ormai come nuovo Virgilio e nuovo Paolo testimoniare la verità dimenticata dal mondo.

Quando Beatrice definisce Virgilio *anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo lontana* (II, 58-60) testimonia la verità artistica della poesia virgiliana, cioè la giustezza dell’idea dell’impero e la verità della profezia sul fanciullo venturo. Beatrice si presenta dunque come seguace e testimone della verità dell’idea imperiale, della quale poi parlerà ancor più chiaramente ricordando che *Non sarà tutto tempo senza reda / l’aguglia...* (*Purg.* XXXIII, 37-45). Virgilio, il poeta, è per questo degno di diventare guida di Dante sia per la sua „parola ornata” che per il suo „parlare onesto”, che onora non solo Virgilio stesso ma „quei ch’udito l’hanno” (67-68; 113-114). Tale lode, che spetta a Virgilio in quanto poeta, sottintende il seguente giudizio di Beatrice: prima di Cristo – nel mondo che non poteva conoscere le profezie sul Cristo venturo – non vi fu mai altro poeta che Virgilio! A pieno diritto dunque ella a lui e non ad altri si rivolge con una richiesta eccezionale, anche se – ecco una contraddizione non ovvia – Virgilio è un’anima dell’Inferno. La promessa di Beatrice, secondo cui una volta ritornata al suo posto celeste la donna loderà il poeta latino al cospetto del Signore, non può essere una pura formula di cortesia: Virgilio infatti – ed è lo stesso testo che ce lo testimonia – venne già una volta *inserito* e ora viene *reinserito dal Signore* nel suo grande progetto provvidenziale.

L'imbarazzo di Dante a questo riguardo non può significare che un'apertura verso la salvezza futura di Virgilio. Riportando un'analogia, Picone aveva giustamente argomentato che „la *Commedia* stabilisce ... con l'*Eneide* lo stesso rapporto che nel contesto biblico la parola di Cristo instaura con la parola dei profeti: i libri del *Nuovo Testamento* inverano e completano i libri del *Vecchio Testamento*.” (1997: 41). L'analogia è certamente sostenibile, ma va ricordata anche una differenza: se la *Commedia*, come sostenuto nella *fictio* a cui l'opera si informa, è stata ispirata dallo Spirito Santo, allora l'opera va considerata come libro di Dio che – insieme a Beatrice – giustifica la verità dell'*Eneide*, opera di un poeta pagano. Ergo un libro sacro, la *Commedia*, testimonia – verificandola – la sacralità dell'*Eneide*, come appunto Stazio (*Purg.* XXII, 67-69) avverte riguardo al ruolo di Virgilio: *Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte*. Con un gesto simile, ovvero considerando *sacro* un *testo poetico*, Dante supera e rinnova l'assunto della teologia. Se, comunque, nel testo la questione non viene teorizzata esplicitamente, ciò vuol semplicemente dire che Dante non avrebbe desiderato aprire un nuovo fronte nella storia della dogmatica. Di conseguenza la questione si restringe al fatto che l'analogia sopra accennata ci svela un problema: Dio e i suoi progetti, inaccessibili all'intelletto degli umani, non possono essere colti dalla teologia, dunque il Signore non è soltanto il Dio dei teologi. Tale assunto può essere però accettato anche dai teologi, se non ci sorprende trovare Sigieri di Bramante tra i beati del Paradiso.

Dobbiamo dunque sottolineare che Virgilio-poeta è partecipe attivo del progetto escatologico del Signore, ma non soltanto con la sua opera: con la stesura dell'*Eneide* non si è conclusa la sua attività poiché diventando guida di Dante, egli continua a parteciparvi. Il „duro giudizio” viene *franto*

certamente a causa di Dante, ma il risultato tocca da vicino anche lo *status* di Virgilio, che già una volta è stato giudicato. Il poeta latino, abitante del Limbo, lascia la sua dimora e ritorna sulla terra – *oltrepassa i confini* – per diventare guida di Dante. Tutto ciò è possibile se il giudizio divino che grava sulla sua persona viene *sospeso*.

Ma torniamo al colloquio tra Beatrice e Virgilio. Nel suo racconto rivolto a Dante, Virgilio definisce la Beatrice celeste – prima ancora che essa si presenti – con gli aggettivi usati da Dante nella *Vita nova* per descrivere la donna ch'egli amò sulla terra: *beata e bella* (*Inf.* II, 53), a sottolineare l'esattezza e la giustezza dell'opera giovanile. Virgilio poi, nel rivolgersi a Beatrice – per ricambiare la lode ricevuta – la onora dell'epiteto di *donna di virtù* (v. 76), quasi citando di nuovo il *libello*. La bellezza terrestre di Beatrice, quella bellezza della sua anima che apparve sulla terra e tante volte leggiamo descritta dalla *Vita nova*, ora si presenta quale bellezza perfetta, celeste – Dante, come Sabbatini argomenta, ne riceve prova nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXXI, 138) –, ma è ancora il solo Virgilio a sperimentarla. Il poeta latino, prescindendo ora dalla sorpresa causata dall'apparizione della donna, viene subito sopraffatto da tale bellezza, come una volta era accaduto a tante persone vive, anzi sono addirittura le anime celesti, i beati a reclamarne la presenza nel corteo del Signore: per essi Beatrice rappresenta una sorta di *speranza*, come esplicita la canzone – citata anche nella *Commedia* (*Purg.* XXIV, 50-53) – *Donne ch'avete intelletto d'amore* (VN. XIX, 9).

Sopraffatto dalla potenza salvifica di Beatrice, potenza che ha avuto una volta effetto su Dante e su tutti quelli che l'hanno vista, Virgilio pare dire: *se ti avessi visto nella vita terrena, tu sicuramente saresti stata capace indirizzarmi a quella certezza, a quella unica Verità che tanto cercai*. Virgilio, che ovviamente conosce l'operosità precedente di Dante – anche

perché è naturale che i suoi simili lo includano come „sesto tra cotanto senno” (*Inf.* IV, 102) – rispondendo a Beatrice sta quasi citando un’altra opera poetica, la giovanile *Vita nova* di Dante, così che la lode rivolta a Beatrice suona anche come lode dell’opera poetica precedente di Dante, il cui simbolo era la stessa Beatrice. Lodare *Beatrice* significa lodare la *poesia dantesca*, la *Vita nova*, la *nuova poesia*. Anche perché Beatrice, con la purezza della sua esistenza, era capace di modificare la personalità di chi la guardava: ridestando nel poeta la speranza della beatitudine poté trasformare la direzione del suo sguardo da orizzontale in verticale e – conseguentemente – far congiungere la *poesia della Terra* con quella *del Cielo*. Va però subito precisato che la Beatrice terrestre poteva mostrare al giovane Dante solo la speranza, non la certezza della beatitudine, ovviamente perché non sarebbe stata opera meritoria seguire Dio per interesse. Solo la speranza infatti lascia intatto il libero arbitrio, cioè la possibilità di scegliere il Signore senza la certezza escatologica della beatitudine. Anche se il desiderio del giovane Dante (la *salute*) e l’oggetto apparente di tale desiderio, la volontà di corrispondere alle istanze ispirate dalla Beatrice terrestre, per un periodo convissero in armonia, tale concordia tra il desiderio e la volontà della speranza, si affievolì in seguito, nonostante i suggerimenti della ormai celeste Beatrice. Che l’impianto e la visione del giovane poeta siano autentici, viene però provato anche dalle parole di Santa Lucia che apostrofa Beatrice „loda di Dio vera” (*Inf.* II, 76) parafrasando il *libello* (VN. XXVI.) come se dicesse: *vai e aiuta colui che per te e in te ha trovato l’amore che innalza a Dio, e con te ha cantato la vera lode di Dio, tanto ch’uscì per te de la volgare schiera.* (*Inf.* II, 103-105).

Consideriamo adesso il caso di San Paolo:

*Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione* (vv. 28-30)

Con la sua ascesa al Paradiso, Dante ripeterà il viaggio di San Paolo, diventando quasi il nuovo Paolo. Perché? Ovviamente non per ripetere le verità profetiche e teologiche del conforto celeste, come giustamente avverte Derla (1995: 45): qual è dunque la novità di questa nuova ascesa? Vediamo come lo stesso Paolo parlò del proprio rapimento: *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. E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare* (2Cor 12:2-4). Le parole e l'esperienza che Paolo ha udite e vissuta sono ineffabili, perché la parola umana è incapace di esprimerle, così che provare a ridirle porterebbe soltanto a un fallimento, in quanto sfocerebbe in una limitazione della verità e, conseguentemente, potrebbe risultare una specie di autocelebrazione del narrante. *San Paolo dunque non dice niente di concreto riguardo a tutto ciò che ha visto.* Da tale fatto consegue – come testimoniano non pochi passi della *Commedia* – che Dante narratore è quasi costretto a diventare un poeta-profeta, a colmare con il suono della propria voce il silenzio delle parole che Paolo non ha mai riferito. In altre parole egli deve trasformare il *muto rapimento profetico di Paolo nell'esaltazione sonora della memoria poetica.* L'ineffabilità del rapimento, che faceva parte dell'elezione profetica di San Paolo, ora deve divenire *testimonianza poetica,* prova fattuale, diremmo addirittura in attesa di un'esplicazione narrativa. Concordando con Freccero e Derla, affermeremo che l'opera „descrive un'esperienza essenzialmente mistica“, narra un „altro viaggio“ (*Inf.* I, 91) nell'„immortale secolo“ (*Inf.* II, 14-15) che però è rappresentato „pur entro

[una] ferrea struttura logica" (Derla 1995: 48; Freccero 1989: 82). La *Commedia* è la scoperta dell'universo metafisico a proposito del quale „la ragione non ha niente da dire, di cui non sa nulla" (Derla 1995: 43). Eppure, va subito aggiunto, tale scoperta dell'universo metafisico, o meglio la sua creazione e ricreazione, sono concepibili solo in virtù dell'illimitatezza dell'universo linguistico della poesia, per mezzo della quale l'eternità si riempie di significato in una dimensione esperibile, poiché il tempo finito e terreno si innesta nell'infinito, rendendo visibile e chiaro allo specchio morale della Verità il senso dell'esistenza terrena inteso come storia dell'uomo.

Tornando a San Paolo, sul silenzio del quale sono di primaria importanza i versi introduttivi del *Paradiso* e i momenti salienti dell'invocazione della terza cantica, ci soffermeremo su due accenni al suo *rapimento*. Il primo recita: *Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende* (I, 4-6). Il passo allude al silenzio dell'apostolo, giustificato dal fatto che la descrizione dell'esperienza mistica è impossibile, date la debolezza e l'incapacità della memoria. Appena dopo, al verso 10, con l'avverbio „veramente" il narratore accenna alla propria straordinaria impresa, dicendo che quantunque esimio fosse il tesoro riservato dalla sua memoria dopo l'esperienza vissuta, non può sottrarsi al suo dovere, cioè al dovere di farne un *resoconto poetico*. Il secondo accenno a San Paolo è il seguente: *O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro*. Il termine *vaso* è un evidente rimando a Paolo oltre che, nello stesso tempo, una dichiarazione di voler oltrepassare i limiti del rapimento dell'apostolo, in quanto la preghiera richiede più di quello che Paolo aveva ottenuto, la possibilità di narrare fedelmente l'esperienza. Il mediatore della visione deve divenire, secondo

Picone, *'vaso' riempito dallo spirito apollineo della poesia* (2000: 25) e così l'invocazione della parola ispirata, adatta all'oggetto celeste e sublime, darà modo anche alla pretesa dell'incoronazione poetica, perché Dante diventi un vero *auctor*, *l'erede della tradizione letteraria posta alla confluenza di mondo classico e civiltà cristiana* (Picone 2000: 25). L'autore della *Commedia* è infatti soprattutto poeta, e ogni altra definizione o funzione (teologo, profeta, etc.) dipendono da questo assunto.

La *fictio* dantesca ci suggerisce dunque che è appunto l'assenza del resoconto è il motivo per cui non sarà San Paolo la guida di Dante. Come può esser sufficiente a che questo ruolo sia affidato a Beatrice, all'amore giovanile del poeta? Ora, se si pensa che nel Nobile Castello i maggiori poeti dell'antichità accolgono, come sesto tra loro, il Dante pellegrino, ovviamente senza ancora conoscere la *Commedia* – non ancora scritta –, dobbiamo concludere che la loro stima possa basarsi esclusivamente sulla *Vita nova*, la cui fonte ispiratrice fu Beatrice, la donna amata per cui Dante *uscì dalla volgare schiera*, come afferma Santa Lucia (II,104-105). Questa „uscita” è merito delle poesie scritte nel *dolce stil novo*, dedicate a Beatrice ma soprattutto al concetto dell'Amore, con il quale la *Vita nova* poté innalzare l'amore terreno a dimensioni divine. *La straordinaria forza di Dante consiste* – scrive Picone (2000: 46) – *proprio nell'aver scelto l'amore, un bene immutabile, al posto dei beni mutabili*. E l'amore così inteso diviene una forza attraente che innalza l'anima alla verità del bene eterno e immutabile.

La verità della poesia della *Vita nova* è provata anche dal fatto che Santa Lucia si rivolge a Beatrice nel Paradiso „usando” le parole del *libello* (XXVI), *loda di Dio vera* (II, 103). Anche Virgilio „cita” la *Vita nova* (X, 2) quando definisce Beatrice *donna di virtù* (II, 76), anzi è la stessa Beatrice a giustificare la verità della visione del giovane poeta – di quella

visione in cui sarà lei stessa a spronare l'animo del suo amico per innalzarlo in effetti *oltre la spera che più larga gira* (VN. XLI, 2) –, quando rivolge a Virgilio queste parole: *I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare* (II, 70-72). La descrizione del rapimento paradisiaco del giovane poeta è simile al *raptus Pauli*, mentre l'avvistamento della donna amata nella splendente gloria celeste, sarà poi ripetuto e descritto particolarmente nella *Commedia*, dove Beatrice si presenta nella sua attuale e definitiva dimora. Nello stesso tempo la visione del giovane Dante era ancora velata; si potrebbe dire che mancava – *come appunto nel caso di Paolo* – della parola poetica che rende intera e vera la visione. Virgilio, insomma, rivolgendosi a Beatrice testimonia la bellezza beatificante della donna, ma con ciò anche la straordinarietà della *Vita nova*. In altre parole ammette che Beatrice è *cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare* (VN. XXVI, 6). Anche Beatrice sottolinea la correttezza del libello ricordando: *Alcun tempo il sostenni col io volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte vòlto* in *Purg.* XXX, 121-123. Eppure è ovvio come la poesia della *Vita nova* non fosse ancora del tutto degna di Beatrice. In questo senso la *Commedia* costituirà l'integrazione dell'opera giovanile, portando alla *scoperta* di quel *nuovo linguaggio* e di quel *nuovo genere*, in cui più degnamente potranno esser cantate le lodi della *beata*, di Beatrice, come indicato nella promessa a conclusione della *Vita nova*, promessa a lungo dimenticata. Questa dimenticanza riguardava Beatrice e quindi la speranza della beatitudine, che la Chiesa avrebbe dovuto promuovere, se non fosse divenuta incapace di adempiere alla sua funzione, così che a Beatrice – anche in virtù dell'etimologia del nome – viene delegata questa funzione. Da ciò deriva che tutta l'umanità dovrebbe innamorarsi di lei, il che appare possibile soltanto nel caso

l'umanità s'innamori della nuova poesia di Dante. *In questa trasposizione si verifica l'amore senza interesse, cioè l'amore sacro*: Dante consente al suo narratore di spingersi al largo nel mare della poesia, egli stesso partendo, in senso metaforico, verso la promessa e la sempre procrastinata *poesia nuova*. Il pellegrino viene pertanto scortato da „due” poeti, Virgilio e Dante stesso – nel cui animo Beatrice è rinata, ormai abitante del Cielo – ora conscio della dignità della propria elezione che gli consentirà di diventare, raggiungendo le più alte vette dell'arte e seguendo anche l'esempio di Davide, *il poeta cristiano per eccellenza*.

Nel secondo canto il protagonista si rende semplicemente conto del fatto che la grazia concessa dall'Alto gli apre la via della salvezza e la possibilità, straordinaria per qualsiasi vivente – e infatti toccata solo ad Enea e a San Paolo –, del viaggio ultramondano. Ora però non capisce pienamente che l'elezione deve *servire* a qualcosa, deve *essere funzionale* a uno *scopo ben preciso*. Il timore che si manifesta in Dante riguarda tale problema. Nell'invocazione il narratore esprime il suo bisogno di aiuto per poter descrivere fedelmente l'esperienza, e solo più tardi il lettore comprende che al narratore viene ascrivito *un ruolo che tocca da vicino il progetto provvidenziale divino*. Questo ruolo è anche una funzione poetica, in quanto il narratore assurge a *notaio* del messaggio divino. Il viaggio di Dante, in questo senso, è un pellegrinaggio preliminare alla preparazione del viaggio escatologico dell'umanità. Dante è stato salvato sia in virtù del futuro resoconto che testimonierà l'inequivocabile ripristino delle funzioni escatologiche dei due istituti che hanno momentaneamente deviato dal cammino loro indicato da Dio, cioè dell'Impero, simbolizzato dalla figura di Enea, e della Chiesa, simbolizzata da Paolo; sia perché, ripresentando all'umanità la speranza della beatitudine, offrirà a coloro che

vivono in questa vita, la possibilità di essere rimossi dal loro stato di miseria.

4. *Lo smarrimento dell'umanità: l'Impero e la Chiesa.*

La funzione di Beatrice nella crisi

Lo smarrimento vissuto dalle due potenze istituite da Dio evidenzia la crisi del mondo cristiano e dell'uomo in generale. La Chiesa, avida di potere temporale, ha violato i precetti divini, trascurato il proprio compito principale, cioè la preparazione delle anime alla beatitudine celeste, diventando così incapace di mostrare ad esse la *speranza della beatitudine*, una sorta di bussola della vita virtuosa terrena, offerta ad ogni singolo vivente dal momento della redenzione, quando la Verità si era rivelata in Gesù Cristo. Anche se la redenzione fu un evento unico nel processo storico universale, la validità e la funzione di essa non diminuiscono fino alla fine dei tempi, ergo la crisi attraversata dall'opera salvifica della Chiesa, cioè *la mediazione* tra l'uomo e Dio, non inficia la certezza della redenzione. Nel testo dantesco tale *compito di mediazione* viene delegato a Beatrice che, secondo la *fictio*, è la prova concreta della *beatitudine*, nonché essere capace, malgrado l'attività contraria svolta dalla Chiesa, di offrire all'uomo la speranza della beatitudine. Di conseguenza *Beatrice è il simbolo della speranza della beatitudine* anche perché la beatitudine, ovvero la visione di Dio *non può essere identificata con la grazia, e qui, sulla terra, nella temporalità è irraggiungibile, perciò significa l'oggetto principale della promessa e della speranza* (Rahner-Vorgrimler 1980: 771).

Da ciò consegue inoltre che lo smarrimento di Dante protagonista, in connessione al ricordo offuscato di Beatrice, non si manifesta solo nel suo rivolgersi ai piaceri e alle cose di questo mondo ma – come sottolinea Boyde (1984:76) – nell'accettarli, anche se *danno un 'piacere falso' quando le si*

ricerca come fini e quando le si concepisce come obiettivi che possono essere raggiunti dai soli sforzi dell'uomo o come mete che possono portare una felicità durevole appagando tutti i desideri e i bisogni dell'uomo. A questa conclusione la stessa Beatrice giungerà per formularla – con ben altre parole – nei vv. 34-36 di *Purgatorio* XXXI.

La figura celeste di Beatrice, ormai beata in Paradiso, può divenire il simbolo della speranza della beatitudine per l'uomo (e così per Dante), appunto perché aveva rivestito la stessa funzione già nella *Vita nova*. Non solo Dante avvertiva chiaramente che nella persona amata si nascondesse la propria „salute“, ma vedeva che anche il resto dell'umanità, guardandola, sentiva apparire tale speranza. D'altra parte il nome stesso della donna nel suo significato mostrava l'evidente funzione salvifica: tutti coloro che a lei rivolgevano lo sguardo si staccavano dall'orizzonte terreno, per avvicinarsi alla contemplazione delle cose celesti (non si dimentichi che la dimora definitiva e perenne della Beatrice celeste è tra gli spiriti contemplanti). Beatrice è infatti *donna di virtù* (*Inf.* II, 76-78) che *lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto* (*Purg.* VI, 45) e che si presenta come *gloria de la gente umana* (*Purg.* XXXIII, 115). In conseguenza di quanto sinora argomentato, *più degnamente parlarne vuol dire rivolgersi ormai a ciascun uomo*.

Non ci appare del tutto convincente l'assunto di Curtius, secondo il quale Beatrice sarebbe *la massima redenzione in forma femminile* (1992:417), anche perché non si può parlare di una nuova redenzione o della ripetizione di essa. Beatrice è *segno* che ammonisce l'umanità redenta, e tale funzione potrà esser conferita appunto dalla Redenzione in quanto opera storica ed eterna di Gesù Cristo. È indubbio il legame analogico tra Beatrice e Cristo: anche Beatrice scende nell'Inferno, salva (almeno) un'anima e così via, ma giungere però a dire che Beatrice sia *figura Christi*, implicherebbe anche

la necessità di una differenza entro siffatto legame. Beatrice, da sola, non sarebbe stata capace di salvare l'anima di Dante. Inoltre ella è stata creata tale e quale appare in quest'opera, di conseguenza la sua funzione differisce fundamentalmente da quella di Cristo: essendo la certezza *dell'operosità perenne della redenzione*, non potrà mai elevarsi al *rango cristologico*, e per queste ragioni non si può qui parlare di blasfemia o di eresia.

Non va dimenticata una terzina particolarmente discussa dalla critica dantesca (*O donna di virtù sola per cui / l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c' ha minor li cerchi sui* (*Inf.* II, 76-78) pronunciata da Virgilio per ribattere alle gentili parole di Beatrice: la donna si era presentata al verso 70, pronunciando il proprio nome, etimologicamente definendo sia la persona concreta che la sua funzione nella storia. Virgilio, nel primo canto, la nomina come un'*anima* concreta – e sappiamo che gli eventi del primo canto sono successivi al suo incontro con Beatrice – senza accennare ad allegorie che potrebbero celarsi dietro la di lei figura – come segnalato da Nardi (1964: 28). Il senso dell'apostrofe virgiliana appena citata corrisponde a quello con il quale il giovane Dante aveva caratterizzato la donna amata, con la differenza che ora Virgilio non la chiama semplicemente per nome, ma la descrive servendosi delle sue caratteristiche, che sono in piena armonia con il suo nome. Il sintagma *donna di virtù* è una metonimia per il nome della figura concreta di Beatrice eppure, considerato il significato del nome, conferisce a quella figura un valore simbolico: la donna diventerà *il simbolo di ogni virtù*. Essere *beatrice*, cioè *colei che rende beato altrui*, è possibile solo se si è *caratterizzati da tutte le virtù*, sia cardinali che teologali. Il termine *sola* può inoltre essere riferito sia alla *virtù* che alla *donna*, e di fatto si collega a tutti i due sostantivi, in quanto nel simbolo sono presenti ed elementi costituenti, tutti e due gli elementi. Parlando di Beatrice, cioè della *donna di*

virtù, il testo a volte la nomina come donna celeste, per esempio in *Purgatorio* I, quando Virgilio spiega al Catone sorpreso il motivo del loro arrivo, e Beatrice è semplicemente *donna* (*donna scese del ciel*, cfr. *Purg.* I, 54) mentre altre volte Beatrice viene descritta come *virtù*, addirittura nella stessa scena, quando sempre rivolgendosi a Catone, Virgilio giustifica la sua funzione di guida dicendo che *de l'alto scende virtù che m'aiuta* (*Purg.* I, 68), dove nel termine *virtù* si propala anche la figura di Beatrice.

Il nesso relativo *per cui* sembrerebbe poi indicare che *l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c' ha minor li cerchi sui proprio per tale donna di virtù*, cioè *a causa* di Beatrice, la speranza della beatitudine, sulle cui tracce l'uomo non rimane intrappolato nelle reti caotiche del mondo, anzi mirandola riesce a guardare anche verso l'alto. Siccome Beatrice dimora eternamente nell'Empireo, *quod est idem quod celum igne sui ardoris flagrans*, l'elezione di Dante è opera di quell'*amor sanctus, sive caritas* di cui parla l'*Epistola XIII* (68), *piena del quale* Beatrice si china per aiutare Dante. Per quanto riguarda invece il lettore, la *Commedia* è *l'estesa spiegazione del nome di Beatrice, in quanto il messaggio dell'opera è ciò che il nome della donna significa*. In questo senso, ovvero basandosi sull'analogia – per conservare la concretezza della figura di Beatrice – Placella (2011: 50) la intende come *figura christi*. Beatrice è infatti l'amore mediatore della beatitudine, che innalza il fedele alla visione di Dio. Dante ripropone, nella figura di Beatrice, la speranza che ha per oggetto la promessa di Cristo ai suoi fedeli, secondo cui avranno un posto nella casa del Padre (*Giovanni*, 14, 1-3).

Ridurre la figura di Beatrice a mera allegoria della teologia, sarebbe certamente un errore (v. Derla 1995: 56-57) anche perché, oltrepassando i limiti della teologia, ella eleva al rango di libro sacro l'opera scritta da un autore pagano, per

non parlare del fatto che non poche volte condanna la Chiesa del suo tempo. Un simile pensiero politico, che riguardi la Chiesa o la politica laica, non può essere oggetto della riflessione teologica. In più Beatrice, più che mostrar di avere generiche nozioni sulla divinità, ne ha diretta esperienza ontologica. Sollecita Dante alla scrittura, ma nella sua qualità di poeta, non di teologo o filosofo, per cui innalza al massimo livello di sapienza la verità della poesia. Per avere la possibilità di intravedere il parallelismo tra la figura di Beatrice e la teologia, dovremo considerare la nozione della teologia nella sua accezione etimologica e diffusissima nel Medioevo, intenderla come *parola di Dio, Sacra Scrittura, Rivelazione*. La Beatrice celeste esercita la sua influenza su Dante non semplicemente restando in un'immobilità passiva, per provare con la sua sola presenza, come un tempo, ad innalzare l'animo di Dante, ma trasforma la sua posizione esistenziale-contemplativa, lasciando la dimora degli spiriti contemplanti e operando in piena attività. Coi che una volta era stata ideale e concetto astratti, ora diviene prassi. L'ideale si è trasformato in certezza e verità. Il pianto che conclude il monologo rivolto a Virgilio sta a dimostrare l'amore, personale e celeste, che sente per Dante: celato a lungo nella *Vita nova*, ora è la prova della comunione tra Terra e Cielo. In senso lato potremmo infatti dire, insieme a Cozzoli (1993: 85-86), che „Beatrice è non solo la donna amata, ma la realtà spirituale, un'entità spirituale, e cioè *l'anima* che aspetta di essere scoperta da ognuno di noi“, come appunto descritta nel *Convivio* (III, VIII, 827-830). Bisogna dunque ritrovare l'anima o la spiritualità che parevano smarrite dentro l'uomo.

I primi due canti preparano l'inserimento del tempo dell'esistenza terrena e umana, nella prospettiva dell'eternità: muovendosi poi nell'eternità, l'opera comunque avrebbe presentato al lettore il dramma umano, inteso anche

storicamente, dell'esistenza terrena. Viaggiando nell'aldilà siamo comunque e contemporaneamente anche qui, sulla terra, tra le quotidiane lotte spirituali, intellettuali, politiche ed estetiche, tra le passioni che ostacolano le nostre scelte giuste e morali. L'oggetto della *Commedia* è il dramma dell'uomo attivo che vive nella storia e che viene ostacolato nelle proprie azioni da sé stesso, dalle proprie conoscenze e passioni; è un mondo creato e ideato dalla poesia, ergo il sistema eterno dell'aldilà non diventa una mera costruzione concettuale e teologica. Da ciò consegue, come Bertani asserisce citando De Sanctis (cfr. Bertani 2013: 89 e De Sanctis 1955: 120; 127) che *Dante, Beatrice, Virgilio, Matilde, san Bernardo, Lucia, ecc. non sono puri segni del concetto, spogliati di ogni qualità che non risponda a quello. Con esse, infatti, l'allegoria è calata nella lettera, ha negato se stessa e si è fatta lettera [cioè parola]³ ... L'uomo per salvarsi ha bisogno della Ragione e della Fede. Ma siccome l'uomo diviene qui individuo, così la ragione e la Fede non sono né idee astratte né personificazioni, ma vere persone.*

5. Intelletto e fede

Dante, pensatore e poeta cristiano, non avrebbe mai pensato di poter separare l'intelletto umano dalla certezza della rivelazione, cioè della fede, in quanto il primo è un *dono*, il secondo è un *fatto*, ed entrambi esistono grazie a Dio. Quando la ricerca filosofica che mira agli arcani dell'esistenza ha raggiunto, grazie alla rivelazione, la Verità, non ha cessato però di essere moto intellettuale, ma ha dato origine a un *intelletto illuminato* che è *conscio anche dei propri limiti*. Anche l'intelletto che non conosce la rivelazione (pensiamo qui ad Aristotele) può arrivare, riflettendo sulla concatenazione delle cause, a cogliere l'esistenza della causa prima, del motore

³ Nota di chi scrive (HM).

immobile, del concetto del Bene assoluto (*Convivio* III, II, 179-81 e *Par.* XXVI, 37-39), giungendo fino ai limiti della conoscenza, dirigendosi *in modo negativo* fino a ciò la cui conoscenza costituisce l'oggetto del suo desiderio, come leggiamo in Derla (1995: 55). *Di conseguenza la fede cristiana non è il contrario dell'intelletto ma è l'illuminazione di esso.* La *Commedia* professa appunto l'impossibilità della scissione, del contrasto e del rapporto gerarchico tra essi, anzi modella con essi e in essi le varie fasi del processo che conduce a Dio e alla Verità. Pertanto è giusta l'asserzione di Singleton, secondo cui *in Beatrice si raggiunge una Sapientia che include Madonna Filosofia ma al tempo stesso la trascende, essendone la perfezione* (1968:159), ovvero, parafrasando stavolta Boyde, Beatrice assimila in sé Madonna Filosofia (1984: 80).

Ciò che si è detto va adesso chiarito in più punti. Innanzitutto indicheremo ne *La Consolazione della Filosofia* di Boezio la fonte da cui Dante apprende che la Filosofia, che discende in forma femminile dal Cielo per non lasciare a patire il suo fedele, viene apostrofata dal protagonista con il sintagma *O omnium magistra virtutum* (Boethius I, III prosa, 2) – proprio come Beatrice è nominata da Virgilio – per poi venire interrogata sulle possibili conseguenze della sua discesa (v. sopra e, per il parallelismo con il testo dantesco, in *Inf.* II, 82-84). Inoltre, analizzando il sintagma *donna di virtù* nel *corpus* delle opere dantesche, ci imbattiamo nella *donna gentile* del *Convivio*, che è la Filosofia (III, VII, 237-238): una donna che con la sublimità e dolcezza della sua eloquenza suscita nella mente dei suoi interlocutori dei ragionamenti pieni d'amore, pertanto definibile *spirito celeste*, in quanto la causa della sua esistenza è in alto e deriva dall'alto, da qui la possibilità di apostrofarla mirabile *donna di vertude*. Questo effetto sui ragionamenti non può esser altro che l'immagine della filosofia che oltrepassa l'orizzonte dell'esistenza terrena.

Sempre cercando nelle occorrenze dantesche, ritornando indietro fino alla Beatrice della *Vita nova*, cogliamo la definizione di *regina delle virtudi*, con effetti paragonabili a quelli della Madonna Filosofia nel *Convivio*. Sono queste le influenze che caratterizzano, anche nel secondo canto dell'*Inferno*, la figura di Beatrice, nella saggezza e irradiazione della quale le verità della filosofia si mostrano in tutta la loro realtà e pienezza.

Da tutto ciò, e dal fatto che nel Limbo Dante distingue il gruppo dei filosofi da quello dei poeti – operando una distinzione tra la saggezza della filosofia intesa come tale e la poesia –, consegue che Virgilio come guida non può rappresentare solo l'intelletto filosofico. Certamente egli è in possesso della saggezza della filosofia aristotelica, come dimostra non poche volte durante il viaggio, ma è anche l'unico pagano ad esser riuscito, con la poesia profetica (ispirata da Dio), a entrare nella terra di nessuno che si apre oltre i limiti negativamente riconosciuti della filosofia. Ciò che la sua profezia ha reso oggetto di discussione, ora a Dante si mostra quale Verità provata. In questo senso la Donna Filosofia era già stata assimilata anche da Virgilio. Sebbene per Dante il Filosofo per eccellenza fosse Aristotele, pure non sarà costui a guidarlo durante il pellegrinaggio oltremondano. La Ragione in sé, per quanto sublime, non è sufficiente, pertanto a guidare Dante dev'essere Virgilio in virtù della verità della sua profezia mistica, Virgilio che è *figura impleta* di Beatrice, come giustamente argomenta Derla (1995: 55).

In questo senso è interessante prendere in esame i versi 25-66 di *Paradiso* XXVI, dove Dante-personaggio risponde al quesito postogli da San Giovanni sul suo cammino *personale* verso la *carità*, cioè verso Dio. Il protagonista inizia a rispondere con un argomento teorico, richiamandosi all'autorità della filosofia e all'atto redentore di Cristo. Con ciò

mette in evidenza come sia la filosofia – che ricerca e vuol raggiungere la verità intesa come Bene Supremo – che la teologia – basata sulla certezza della Rivelazione esposta dai testi biblici –, tendano a cogliere la „natura“ della Bontà Suprema. Tutto il ragionamento suggerisce che per quanto riguarda le loro mire (il Bene Supremo) filosofia e teologia non sono differenti, mentre lo sono nei gradi di apertura del processo del pensiero per giungere al loro obiettivo, in quanto per la filosofia pensare è un cammino *verso il vero*, mentre per la teologia esso avviene *entro il vero*. Sebbene gli argomenti razionali di Dante siano giusti, la sua risposta a San Giovanni sarà esaustiva soltanto se nel suo ragionare s’includeranno anche i motivi personali dell’amore che sente per Dio, la gratitudine per esser stato creato, per la redenzione e per la speranza della salvezza, in cui il protagonista è anche personalmente coinvolto. Perché l’uomo può rimanere sulla „diritta via“ solo con la mente sensibile, colma di speranza nella beatitudine, che è una sensibilità aspirante a Dio: il desiderio subitaneo del giovane Dante per Beatrice, in quanto esperienza che lo aveva indirizzato verso la ricerca del Bene Supremo, aveva segnato dunque l’inizio del suo ragionare che aveva per fine la conoscenza.

È di primaria importanza ricordare che la vista di Dante-personaggio, abbagliato, momentaneamente accecato e quasi smarrito nello splendore (*di carità*) di San Giovanni, si acuirà alla fine di questo episodio, per effetto dello sguardo di Beatrice che ha il compito di guarirla. Una volta sentita la giusta risposta data dall’amante, Beatrice ricorda il passato e si giustifica –ormai su un livello superiore – per aver indirizzato Dante verso sé stessa, anche perché il nuovo Dante – che si era già immerso sia nel Letè che nell’Enoè – ora, e di nuovo, è suo *fedele*; fedele della *Beatrice celeste* (Sabbatino 2005: 237.) dalla quale, dopo la morte della Beatrice terrena, si era allontanato.

6. Le tre „donne benedette” e il „duro giudizio” sospeso

Non v'è dubbio che la citazione del lungo monologo di Beatrice (II, 85-114) – che non è, come abbiamo visto sopra e anche in base a quanto segnalato dal Pagliaro (1966: 37), una semplice spiegazione delle ragioni per cui Beatrice non ha timore di discendere nell'abisso infernale – da parte di Virgilio viene riferita a Dante per scioglierne i dubbi a proposito della sua elezione, a proposito cioè del fatto che da persona ancora vivente, come Enea e Paolo, potrà discendere nell'aldilà. Il luogo decisivo del resoconto, in questo senso, è il verso 96, secondo il quale la commossa preghiera di Maria *duro giudizio là sù frange*: è questo il passo che chiaramente segnala il consenso dato da Dio all'elezione di Dante. *La preghiera di Maria infatti non chiede che a Dante venga concesso un aiuto, seppur miracoloso, sulla terra, né la felicità terrena, ma si rivolge a Dio per ottenere la grazia di eleggerlo a un compito, la realizzazione del quale sarà il resoconto poetico che Dante poeta fedelmente trasmetterà al mondo per il „suo meglio”.*

Se l'elezione di Dante fa parte della storia escatologica dell'umanità, è ovvio che il consenso divino è stato concesso in precedenza. Da questa prospettiva le preghiere delle tre donne benedette si rivolgono a desideri già esistenti in Dio, sono cioè specchio dell'amore divino. In conseguenza di ciò la loro volontà è necessariamente consona a quella divina, la loro attività, seppure nel quadro di una iniziativa personale, è segno dell'attività della grazia divina. La particolarità della grazia divina è ravvisabile nel fatto che si attua attraverso prima Maria e poi Lucia, con la mediazione delle quali Beatrice potrà discendere all'Inferno, da Virgilio. In altre parole la sospensione del „duro giudizio” non può essere intesa come un ripensamento da parte di Dio riguardo al proprio progetto e segno del fatto che nella sua onniscienza

esiste la possibilità dell'errore (Giacalone 2005: 104): la vita e l'elezione di Dante, tutto doveva essere già stato previsto da Dio. La preconnoscenza divina non è però *causa* della sorte – terrena e ultraterrena – dell'anima. Di conseguenza la compassione delle tre donne è specchio della misericordia di Dio, in quanto esse operavano in virtù di tale misericordia. Nella mente divina doveva preesistere (dal principio, per così dire) il fatto stesso dell'intercessione di Maria, molto prima comunque che la Madonna sapesse della propria volontà a questo riguardo. Insomma solo in una prospettiva umana può sorgere il dubbio che Dio potesse ripensare il suo progetto, eppure grazie al libero arbitrio, è concesso all'uomo, anche all'ultimo minuto, di scegliere il pentimento e quindi originare un cambiamento nella propria sorte, come appare evidente nel caso di Manfredi (*Purg.* III, 112-145). L'articolazione e la struttura del monologo di Beatrice rivestono questa forma appunto per rendere intellegibile all'intelletto umano l'operazione divina, per questo la sequenza degli eventi pare seguire una logica umana. Il „duro giudizio“ si riferisce probabilmente al fatto che Beatrice non potrebbe discendere all'Inferno, in quanto ai beati non è consentito lasciare il Cielo: il desiderio supremo ed esclusivo dei beati è esser presenti al cospetto di Dio, pertanto non c'è bisogno di nessun divieto di allontanamento, tanto meno di „giudicio“ (si ricordi poi che Beatrice stessa esprime il forte desiderio di „tornar“ nell'„ampio loco“ (v. 71). La discesa e la mediazione avvengono dunque per volontà divina: Beatrice sarà messaggera di Dio, per *portare a compimento la verità della Vita nova*, giustificare cioè quell'impressione del giovane Dante e degli altri che l'hanno vista, che la faceva apparire donna discesa dal cielo „in terra a miracol mostrare“, come si legge nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (VN, XXVI).

Per quanto riguarda l'attività di Lucia va segnalato che, in piena sintonia con il significato del suo nome che indica la *grazia illuminante*, ella aveva aperto gli occhi di Dante che viveva „pieni di sonno” (*Inf.* I, 11.). È dunque merito di Lucia se Dante era riuscito a riacquistare la *capacità di vedere*. Proprio questa è la situazione – lo stato cioè di Dante ancora assonnato ma in procinto di voler svegliarsi – descritta nell'immagine dei versi 106-108, dove Lucia, quasi ad ammonire Beatrice, riassume le difficoltà di Dante nella selva, ovvero l'imbattersi nelle fiere, il fermarsi e rovinare „in basso loco”:

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

L'ultimo verso della terzina pare veramente un'onda rampante: l'endecasillabo con il veloce cambiamento di ritmo, con gli accenti sulla quarta, settima e decima sillaba, con la sinalefe (su la *fiumana*^ove l'**mar** non ha **vanto**?) pare suggerire anche a livello fonico la forza travolgente della corrente e la sensazione che sia impossibile difendersi. In questo senso si chiarisce anche l'immagine del naufrago giunto sulla riva ai vv. 22-27 del canto I: la similitudine pare suggerire che rendersi conto di esser(si) smarriti non basta per la salvezza dell'anima, che vivere in peccato (nella selva o nella fiumana), uccide l'anima privandola della possibilità di acquisire la vita eterna, portando sia alla morte del corpo che a quella dell'anima.

Il risveglio e la riconquista della vista non sono però sufficienti al viaggiatore smarrito, perché l'atteggiamento della Chiesa del suo tempo lo ostacola – anche dopo il risveglio – dall'intraprendere la „diritta via” stabilita da Dio. Basterà rinviare, con Bocchia (2012: 111), alle parole di San Bernardo

nell'Empireo (*Par.* XXXII, 137-138), dove l'uso del verbo *rovinare* ci suggerisce l'immagine di Dante nella selva, quando si rende conto del proprio smarrimento (*Inf.* I, 61-63) e, non guardando più il colle su cui splendevano i raggi del sole, si rivolge (*rovinava*) verso il basso. Per questo Lucia gli manda Beatrice, speranza della beatitudine. Ormai, dopo Lucia, c'è bisogno di lei, l'unica in grado di aiutarlo.

**7. La relazione tra la parola poetica e la verità.
Interpretazione del termine „mente” e questioni relative
all'invocazione.**

Innanzitutto va subito sottolineato che l'invocazione come *topos* poetico in Dante è sempre funzionale, e come tale la prima invocazione dell'opera è in stretta connessione con la figura, tirata in ballo quasi subito dopo la conclusione della preghiera, di San Paolo che in mancanza di parole adatte non poté fornire un resoconto sul Paradiso. Ma leggiamo l'invocazione e i versi che la preparano (II, 3-9):

*... io sol uno
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.
O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui sì parrà la tua nobilitate.*

Come si vede, il verso 6, che fa parte ancora della seconda terzina, sospende la narrazione e, interrompendo la descrizione retrospettiva, sposta l'attenzione del lettore dall'eroe e dal passato, verso il narratore e il presente del processo di creazione dell'opera, chiaramente separando così le figure e le funzioni del viaggiatore e del narratore. La prospettiva cambia: la scena del conflitto interiore, imminente, vissuto dall'eroe, lascia il posto alle problematiche del

processo creativo, alla *lotta difficile per la lingua poetica*; perché di lotta si tratta, o almeno di un secondo fronte, in cui il protagonista non è più il pellegrino. Il narratore – volendo giustamente creare l'illusione della realtà – avverte subito che il suo resoconto non è un'invenzione, né il risultato della finzione poetica (cfr. Chiavacci Leonardi 2011: 46), ma la descrizione fedele di eventi reali: in qualità di protagonista li ha infatti già vissuti, ha già percorso il cammino che conduceva a Dio, adesso resta da adempiere il compito, anzi il dovere imperativo – come tanti gli ricorderanno durante il viaggio (Beatrice in *Purg.* XXXII, 100-108 e *Purg.* XXXIII, 52-54, Cacciaguida in *Par.* XVII, 127-142, San Pietro in *Par.* XXVI, 64-66) – di riprodurre *fedelmente e giustamente* ciò che la memoria ha saputo tenere in serbo.

Di conseguenza il centro della finzione è la *memoria*, in quanto detentrica della verità. La verità può manifestarsi solo se – come avverte Ohly (1985: 144) – „La memoria è qui il *medium* attraverso il quale il numinoso può introdursi nella lingua”. Anche per questo la memoria è parte costituente dell'atto creativo, come nel caso, simile al nostro, della scrittura sotto dettatura. La parola poetica può dunque essere vera solo se la parola divina traspare attraverso essa. Perciò la retorica non è un ornamento giustapposto alla parola, ma la bellezza della verità della parola. Il vero si manifesta attraverso la parola, perciò la parola deve essere anche bella. Di conseguenza, in Dante non possiamo parlare del concetto moderno della „creazione poetica dal nulla”: *il vero non è il risultato della creazione poetica, mentre la creazione poetica è il risultato del vero*. Nel termine *mente* usato nell'invocazione citata è di conseguenza sottintesa, non solo etimologicamente ma anche concettualmente, la *memoria*, il libro della memoria, le tracce del quale sono offuscate: il loro chiarimento genera il motivo e la necessità della preghiera rivolta alle Muse. Il

rapporto tra le Muse e il libro della memoria non si è annullato, se pensiamo che *secondo i miti greci fu Zeus a fecondare Mnemosine (Memoria) e così nacquero le muse* (Biedermann 1989: 275). Le Muse sono dunque eredi insieme di Dio e della memoria. Conseguentemente l'invocazione ad esse rivolta è una preghiera alla memoria. L'*alto ingegno*, cioè la capacità intellettuale ricevuta dall'alto (i gemelli hanno appunto questa capacità secondo le credenze medievali), viene invocato in secondo luogo, a suggerire la necessità di uno sforzo personale per cogliere l'ispirazione e rievocare i ricordi.

Prescindendo ora dall'importanza primaria della memoria nell'estetica medievale, potremmo dire che il narratore, quando enfatizza il carattere reale e vero del suo resoconto, quando cioè pare rievocare l'esperienza vissuta, vorrebbe „celare” il fatto che la memoria, per quanto riguarda i temi esposti, può essere solo in parte fonte dell'ispirazione, in quanto la citazione delle opere classiche e degli scritti sacri, quali fonti del vero e delle esperienze, appariranno anche nel nuovo testo. Inoltre la memoria può essere considerata un punto di partenza solo dalla prospettiva della finzione, perché in verità essa va intesa come punto d'arrivo. Ecco a riguardo il pensiero di Gadamer: *Il significato che si forma linguisticamente nel testo poetico, non viene semplicemente 'fissato' nella scrittura, ma appunto viene creato attraverso la scrittura. Solo alla parola resuscitata (pronunciata o letta) va assegnata l'esistenza dell'opera d'arte. Ma la parola si trasfigura solo attraverso la scrittura, ed è questa la sua verità* (1994: 124). Questo tentativo di „occultamento”, gli scopi del quale possono essere ascritti anche tra le intenzioni didattiche e pratico-etiche della *Commedia*, va comunque esaminato in connessione con il termine *mente*, due volte usato nei versi 6 e 8. La duplicità della funzione ovvero del significato della mente, per cui essa si manifesta da una parte come il luogo e la condizione della

nascita della memoria, dall'altra come la capacità e il mezzo per la creazione e *ricreazione* di ciò che è conservato dalla memoria, viene rispettata dal testo in entrambe le occorrenze del termine, anche se si avverte una certa modificazione di tono. La letteratura critica ha per lo più ignorato tale modificazione, riducendo il significato della *mente* esclusivamente a una delle due accezioni. Secondo Chiavacci Leonardi, Momigliano e Vandelli (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Momigliano 1974; 25 e Vandelli 1987: 13) la *mente* significa in entrambi i casi *memoria*. A noi pare che nel verso 6 il termine accentui soprattutto il richiamo, in forma poetica, alla memoria del viaggio e delle vicissitudini sperimentate, come segnalato anche dal verbo al futuro (*ritrarrà*): così con l'uso della *mente* viene sottolineato il processo creativo. Condizione necessaria a che ciò avvenga è l'esistenza del *libro della memoria che fa parte della mente*. Insomma, il significato del termine si sposta verso l'accezione secondo cui la mente coglie le esperienze con la parola poetica, come si legge nel sonetto LXV delle *Rime*: *si veggion cose ch'uom non pò ritrare*. L'invocazione viene non a caso *pronunciata dopo tutto questo*, nel verso 7, quando il poeta-narratore ha appunto bisogno delle Muse, cioè dell'ispirazione, del proprio alto ingegno, insomma dell'attuazione del proprio intelletto creativo, mentre nel verso 8 il termine *mente* allude *alla scrittura intesa metaforicamente*, cioè al *libro della memoria*, come dimostra anche la frase che segue l'occorrenza del termine, *che scrivesti ciò ch'io vidi*, frase che è stata più volte notata, per esempio da Maria Corti che ricorda a proposito: „Dante usa spesso mente per memoria” (1993: 40). Se però la perfezione della memoria verrà provata alla luce della scrittura „estrinsecata” – come suggerisce il parallelismo dei verbi in futuro (*ritrarrà* e *parrà*) – nel senso del termine rimane comunque intatta l'accezione di *processo creativo*. Si tratta dello stesso fenomeno che

caratterizza l'inizio della *Vita nova*, dove il narratore parla del *libello* ancora da scrivere, ricordando che il suo compito sarà *assemblare* ciò che si trova nel *libro della memoria*. Tale lavoro di copia avviene, secondo la Corti, attraverso la memoria inseparabile dalla poetica e dalla forza linguistica creativa (1993: 41).

Inoltre non bisogna dimenticare che nella tradizione poetica medievale i testi dei poeti antichi dettavano la norma, anche nel senso che erano ritenuti detentori della verità e della saggezza, pertanto degni di essere citati e imitati: *In tale prospettiva la citazione dei classici può essere interpretata come rievocazione di una parola autorevole e al tempo stesso riscrittura dell'originale, essenziale per la creazione della nuova poesia* (Baroncini 2002: 155). Di conseguenza in questi casi non si tratta di semplici citazioni, se lo scopo delle reminiscenze è la creazione dell'autorità di testi nuovi che, conservando – negando o affermando – le verità dei testi pagani, le integrano, le inverano, come si vede nel caso di Bonaventura citato da Baroncini (2002: 164) e nella riflessione di Panofsky: *Ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce quasi sempre un significato non classico, solitamente cristiano* (1971: 105). Nel caso di Dante basterà citare – tra gli innumerevoli esempi – il canto XXV dell'*Inferno*, dove il narratore – usando la figura retorica dell'*aemulatio* – fa tacere i suoi modelli, Lucano e Ovidio (cfr. Draskóczy 2012: 152-214).

La duplice e perenne presenza delle due accezioni (memoria e creazione) nel concetto della *mente* esige un duplice compito svolto dalla *parola poetica*, che non può essere semplicemente *parola retorica*, cioè *ornata*, ma deve essere anche – come richiede la memoria – *parola consona al vero*, cioè *onesta*.

Va tenuto presente che Beatrice proprio con questi due aggettivi – ornato e onesto – aveva caratterizzato la poesia di Virgilio (II, 67; 113) fino a consentire che il poeta pagano diventi, con il consenso del Cielo, guida di Dante. Solo questo fatto basterebbe a provare che l’invocazione non è semplice riuso retorico di un *topos* antico, ma è qui pienamente *funzionale*: stabilisce un chiaro parallelismo tra il narratore che prega per la propria, personale parola poetica e il viaggiatore che formula dei dubbi sulla poesia di Virgilio. Ora, se abbiamo considerato giustamente le esigenze del narratore, non pienamente esposte e formulate, riguardo alla lingua poetica, l’invocazione non potrà mirare che al desiderio di possedere una *parola ornata e onesta*, una *parola bella, abbellita appunto dal vero*. Ed è questo il motivo per cui la „nobiltà” della mente – in cui sono presenti sia la capacità creativa che la vera memoria – dipende appunto dalla sua capacità di riuscire a far nascere ed estrinsecare tale parola, una parola (che secondo la *fictione* ora aspetta ancora di nascere) che non può essere che parola *ispirata*. Per questi motivi l’invocazione è indirizzata alle Muse.

S’invoca poi *l’alto ingegno*, forma speciale dell’intelletto, con cui si allude alle alte capacità creative, per riconoscere come propria la parola ispirata – che appare improvvisamente dentro il soggetto, come se arrivasse da fuori – vista non solo come punto di partenza del processo creativo, dell’alta attività spirituale, poetica, ma anche come guida costante, (*come se dettasse*). D’altra parte è vero non solo che l’ispirazione prova il possesso potenziale delle capacità creative, ma che il possesso delle capacità creative è condizione necessaria per la nascita dell’ispirazione. Siamo di fronte a una dicotomia simile a quella che abbiamo già individuato analizzando il termine *mente*, i cui due elementi sono idealmente distinguibili, ma mai realmente separabili. Di

conseguenza, accostare l'ispirazione e l'ingegno creativo vuol dire annullare la differenza concettuale che corre tra essi, come nel caso della parafrasi che Giacalone dà del verso: *O alto ingegno delle Muse aiutami, ispirami*. Il commento di Giacalone, e non solo il suo, sono interessanti anche per il riferimento al sintagma *alto ingegno* come entità al di fuori del narratore (Giacalone 2005: 96-97). Che l'alto ingegno, alla stregua di un dono, caratterizzi il narratore, possiamo provarlo riferendoci al famoso episodio del canto X dell'*Inferno*, dove il padre di Guido Cavalcanti, usando proprio questo termine che allude all'*altezza d'ingegno* di Dante grazie alla quale l'amico del figlio percorre i cerchi infernali, chiede conto al pellegrino dell'assenza di suo figlio, anch'egli similmente dotato di tale *altezza d'ingegno* ovvero di talento poetico.

Mentre noi abbiamo parlato di due elementi dell'invocazione, riferendoci alle Muse (ispirazione) e all'ingegno (capacità creative), altri commentatori pensano che l'invocazione si rivolga a tre entità, ispirazione, capacità e memoria, aggiungendo quest'ultima alle due già prese in esame (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Vandelli 1987: 12-13): la nostra opinione è che il termine *mente* del verso 8 non faccia più parte dell'invocazione, anche se strutturalmente e formalmente potrebbe esservi coinvolto. Il narratore non ne ha bisogno, in quanto la sua „nobilitate“ dipende dall'ispirazione e dalle capacità creative, da cui è inseparabile la memoria.

È ovvio che la nuova lingua poetica di Dante non può essere né il linguaggio ornato e onesto di Virgilio, né la semplice imitazione della *Vita nova*. Il nuovo oggetto, ovvero l'idea cristiana dell'esistenza umana quale verità suprema – con particolare riguardo alla rappresentazione artistico-poetica della beatitudine celeste e di Dio – esige ormai un nuovo linguaggio poetico e con ciò una nuova forma poetica, diversamente *ornata* e più pienamente *onesta*. Dante, che già si

era innalzato ad autorità poetica anche grazie alla *Vita nova* – come attestano i poeti del Limbo – riuscirà con la *Commedia* a integrare e inverare le verità dei poeti che talvolta inconsapevolmente furono mediatori del messaggio divino, anche perché raccoglie e integra la parola poetica dei suoi predecessori, come giustamente argomenta Bloom (1983: 71-72).

Bibliografia

- BARONCINI 2001 D. Baronici, *Dante e la retorica dell'oblio*, Leitmotiv, 2001/1, 9-19.
- BARONCINI 2002 D. Baronici, *Citazione e memoria classica in Dante*, Leitmotiv, 2002/2, 153-164.
- BERTANI S. Bertani, *L'apoteosi di Beatrice*, Testo, 65 (2013), 75-93.
- BIEDERMANN H. Biedermann, *Szimbólumlexikon*, Corvina, Budapest, 1996.
- BLOOM H. Bloom, *Langoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- BOCCHIA P. Bocchia, *La pugna spiritualis": una chiave per l'interpretazione del canto II dell'inferno*, ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Milano, 65 (2012/1) = www.ledonline.it/acme/
- BOETHIUS S. Boethius, *A filozófia vigasztalása*. Európa Kiadó, Budapest, 1979.
- BOYDE P. Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Il Mulino, Bologna, 1984.

- CHIAVACCI Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Ciavecci Leonardi, Mondadori, Milano, 2011.
- CORTI M. Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.
- COZZOLI V. Cozzoli, *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*. Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1993.
- CURTIUS E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, , La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- DERLA L. Derla, „*Altro Virgilio dantesco*”, Testo, 16 (1995), 40-71.
- DRASKÓCZY E. Draskóczy, *A „soha nem látott átvaltozasok” éneke: metamorfozis, imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében*, Dante füzetek, 8 (2012), 152-214.
- FRARE P. Frare, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, Lettere Italiane, 64 (2004), 543-569.
- GADAMER H. G. Gadamer, *A szó igazságáról*. In *A szép aktualitása*. T-TWINS Kiadó, Budapest, 1994.
- GIACALONE G. Giacalone, *Inferno*, in *La Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 2003.
- FRECCERO J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, il Mulino, Bologna, 1989.
- MAZZONI F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla „Divina Commedia”. Inferno – Canti I-III.*, Firenze, Sansoni, 1967.

- MOMIGLIANO A. Momigliano (komm.), Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Sansoni, Firenze, 1974.
- NARDI B. Nardi, *Il preludeo alla Divina Commedia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1964.
- OHLY F. Ohly, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1985.
- PADOAN G. Padoan, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*, Helikon, 67 (2001), 321-350.
- PAGLIARO A. Paglaro, *Ulissee. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D’Anna, 1966.
- PLACELLA V. Placella, *Il canto II dell’Inferno*, in *Lectura Dantis*, Università degli Studi di Napoli „L’orientale”, Napoli, 2011, 37-72.
- PICONE Michelangelo Picone, *Leggere la „commedia” di Dante*, *Lectura Dantis Turicensis*, 2000, 13-25.
- RAHNER-VORGRIMLER K. Rahner – H. Vorgrimler, *Teológiai Kiszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- SABBATINO P. Sabbatino, *Dante lettore e critico di se stesso nel canto XXX del Purgatorio*, in *Dante in lettura*, Angelo Longo Editore, Ravenna, 2005, 225-243.
- SAPEGNO N. Sapegno (kommentár), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957.

- SINGLETON Ch. S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, il Mulino, Bologna, 1968.
- VANDELLI G. Vandelli (kommentár), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- SZABADI Szabadi Sándor, *Dante Alighieri Isteni Színjáték (kommentár és parafrázis)*, Püski, Budapest, 2004.

BÉLA HOFFMANN – NORBERT MÁTYUS

Il secondo Canto dell'Inferno

– Riassunto –

Lo scritto offre la parafrasi e il commento in lingua ungherese di *Inferno* II, preceduti da un saggio introduttivo articolato in sette brevi paragrafi. L'analisi prende spunto dal fatto che la narrazione del canto si pone tra due dichiarazioni affermative del protagonista, sulla volontà di seguire Virgilio nel viaggio oltremondano. poiché però il primo sì viene annullato dallo stesso pellegrino, il compito interpretativo del commentatore sarà appunto la spiegazione dei diversi motivi che sfociano infine, nella conclusione del canto, in un altro sì ormai definitivo e irrevocabile. Il percorso interiore, segnalato anche testualmente, che porterà il protagonista ad intraprendere l'alto passo, è segnato da diverse tappe, quali la presa di coscienza del proprio allontanamento da Virgilio (cioè dalla poesia) e da Beatrice (cioè dalla speranza della salvezza); il confronto con l'evidenza dell'essere stato eletto, come lo erano stati precedentemente San Paolo ed Enea, a un compito storico-salvifico riservato a Dante, attraverso alcune mediatrici, Maria, Lucia e Beatrice, ma in realtà da Dio stesso; infine l'intuizione dell'adeguatezza delle proprie capacità

umane ed artistiche a compiere tale assunto. L'articolo dunque si compone delle parti seguenti:

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

MARY WATT

Dante and Constantine: a Backwards Eagle and the DXV

Given Dante's vehement criticism of the Donation of Constantine¹ throughout the *Monarchia*,² it is not surprising that the document's putative author merits such a large role in the *Commedia*.³ Indeed, the specter of Constantine is discernible in all three canticles.⁴ Yet the pilgrim's actual encounter with the Emperor in *Paradiso* 20 is remarkably short; a few brief lines describe Constantine's move to Byzantium and then the poem moves on to an exchange between the pilgrim and Guglielmo d'Altavilla. Although Dante throughout the *Commedia* reminds his readers of the

¹ "The 'Donation of Constantine' (*Constitutum Constantini*), which had been forged by a Roman cleric around 760 and purported to transfer 'all provinces, palaces, and districts of the city of Rome and Italy and of the regions of the West' to the pope, had been put to various uses, first in the Frankish canon law and then in Rome." (Havely 154 n. 80)

² References to the *Monarchia* follow P. G. Ricci's 1965 edition. Translations follow Prue Shaw's 2009 edition.

³ References to the *Commedia*, unless otherwise noted, are from the Petrocchi edition. All translations, unless otherwise noted are mine.

⁴ Constantine is explicitly evoked twice in the *Inferno*. The first instance is in the circle of the Simoniac popes. (*Inferno* 19:115-17) The next is in the circle of the false counselors where Guido Da Montefeltro likens Boniface's fever to Constantine's illness and his own false counsel to Sylvester's baptism of Constantine. (*Inferno* 27:94-99) In *Purgatorio* Constantine is symbolized as an Eagle in the allegorical procession when the Eagle descends upon the arch of the chariot and leaves it scattered with its feathers. (*Purg.* 32:124-129) In *Paradiso* Constantine is evoked twice. In the sphere of Mercury, Justinian tells the story of the Roman Empire, describing Constantine's relocation of the imperial capital to the East as "turning against the course of the heavens" in contrast to the course taken by Aeneas. (*Par.* 6:1-3) Finally, Dante encounters Constantine in the sphere of Jupiter and refers to him as "one who made himself Greek." (*Par.* 20:55-60)

great harm done by Constantine's actions, when the pilgrim has the opportunity to confront the author of such misfortune, Dante merely notes that Constantine acted with the best of intentions and has thus earned his salvation.

A closer examination of *Paradiso* 20, however, reveals that Dante the poet is not as complacent as is Dante the pilgrim. Rather, when the canto is considered in light of a number of other references in the poem to the Emperor and his Donation, it becomes evident that the *Commedia* delivers an even harsher treatment of Constantine than that found in the *Monarchia*. Throughout the poem, Dante not only reiterates and rephrases his legal arguments against the validity of the Donation but also adds to them a skillfully crafted insinuation of sodomy, charging that the Emperor has committed an act against nature.

How Dante does this is as clever as it is complicated for his treatment of Constantine is by necessity conflicted. On the one hand, Dante recognizes that the Emperor's adoption of Christianity merits him a place in heaven. On the other hand, he deplores not only the damage done by the Donation but also by the Emperor's move to Constantinople. In the *Commedia*, Dante expresses this conflict by locating the Emperor within the sphere of Jupiter, while using a series of parallel episodes, figural affinities, deictic cues and intertextual references to denounce Constantine's actions as backwards and the cause of the Church's corruption.

Why Dante does this, however, is as important as how he does this. Of course, a primary purpose is to continue and expand upon the arguments of the *Monarchia* and to express the poet's political vision in which the Empire is not subordinate to the Papacy. Yet Dante's characterization of Constantine as a pseudo-sodomite is also essential to the

autobiographical impulse of the *Commedia*. As he paints Constantine as the one who “made himself Greek”⁵ and thereby, turned the “wrong” way, Dante gradually reveals himself as the one who will turn things the “right way.” The representation of Constantine in the *Commedia*, therefore, is intimately linked to the narrative construction of Dante as a salvific figure whose mission is intimated throughout the *Commedia*.⁶

Moreover, this oppositional relationship between Dante and Constantine urges the reader to speculate that the messianic DXV prophesied in *Purgatorio* 33,⁷ is none other than Dante himself.

Before we begin to examine Dante’s treatment of Constantine in the *Commedia*, however, it is important to recognize that Dante distinguishes between the Donation of Constantine⁸ and the Emperor’s move to the east. Though the

⁵ “L’altro che segue, con le leggi e meco, / sotto buona intenzion che fé mal frutto, / per cedere al pastor si fece greco: / ora conosce come il mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo, / avvegna che sia ’l mondo indi distrutto.” (*Par.* 20:55-60.)

⁶ As early as the *Vita nuova*, Dante was laying the groundwork for this eventual revelation. In chapter 24 Dante describes seeing Primavera, the muse of Guido Cavalcanti walking ahead of Beatrice, his own muse. Dante notes that Primavera’s real name is Giovanna, and points out that she is like John the Baptist who preceded the true light. The clever reader can deduce that if Primavera / Guido serve as heralds, then Beatrice / Dante must be the true light for which they make way.

⁷ “ch’io veggio certamente, e pero’ il narro, / adarne tempo già stelle propinque, / secure d’ogn’intoppo e d’ogni sbarro, / nel quale un cinquecento diece e cinque, / messo di Dio, anciderà la fuia / con quel gigante che con lei delinque.” (*Purg.* 33:40-45) *Cinquecento diece e cinque* transliterated into Roman numerals is rendered: DXV. See also Kearney and Emiliani for an overview of the scholarship on this issue.

⁸ Although the Donation was later proven to be a forgery, in Dante’s time it was considered genuine. The story of Constantine’s curing of St. Sylvester

two acts are intimately linked, Dante is astute in characterizing the Donation as a misstep that is forgivable because it was made with the best of intentions. The poet is less forgiving, however, when it comes to the move to Constantinople. It is this act, more than Constantine's over ebullient generosity that Dante finds unforgiveable. In the *Monarchia* Dante suggests that by ceding power and goods to the Church, Constantine has caused the Church to act contrary to its nature⁹ and by moving to Constantinople has also disturbed the unity of the Empire.¹⁰ This condemnation is amplified in the *Commedia* to characterize the relocation to Byzantium as both an abandonment of Rome and as an act against nature. When Constantine relocates to the east, Dante

was fabricated probably in the 8th century. In the 12th century the document was attached to the *Decretum* of Graziano and was invoked by Boniface VIII to affirm the temporal power of the papacy. (Scott 248 n.37) It is possible to argue that even if the document itself was a forgery that such a "donation" had occurred if not *de jure* then *de facto* since the establishment of an imperial capital in Byzantium and the ceding of the Lateran palace to the Bishop of Rome did, in fact, effect a transfer of a certain amount of secular power to the bishop of Rome. Thus even if the Donation itself had been nullified on the basis of Dante's arguments, the move to the east itself might still be perceived as a dereliction of duty, an abandonment of Rome and the source of the Church's assumption of temporal power.

⁹ "sed virtus auctorizandi regnum nostre mortalitatis est contra naturam Ecclesie: ergo non est de numero virtutum suarum." *Monarchia* III:14.1.

¹⁰ See *Monarchia* III:10.3 where Dante points out that to divide the empire and give part of it away would be like tearing the garments of Christ which, according the Gospel of John (19:23-4,) even his enemies did not dare to do. "ergo scindere Imperium Imperatori non licet Si ergo alique dignitates per Constantinum essent alienate - ut dicunt ab Imperio, et cessissent in potestatem Ecclesie, scissa esset tunica inconsutilis, quam scindere ausi non sunt etiam qui Christum verum Deum lancea perforarunt." Nick Havely notes that Dante's opposition to the Donation also hinges on it being contrary to the Emperor's obligation not to disturb the unity of the Empire. (156 -157).

charges, he not only reverses the natural westward course of the Roman Empire, established and affirmed by the journeys of Aeneas and St. Paul to Rome but he also turns his back on and to the Italians.

In the circle of the sodomites, *Inferno* 15, Dante uses this very image to represent those who have committed acts against nature.¹¹ In a canto rife with references to turning backwards,¹² the image of Brunetto Latini turning his back to Dante¹³ evokes Constantine's own gesture in turning away from Italy and anticipates the language that Dante will use in *Paradiso*¹⁴ to describe Constantine's move to the east.¹⁵

¹¹ Significantly, Dante never uses the terms sodomy (*sodomia*) or sodomite (*sodomita*) explicitly in the *Commedia*. Joseph Pequigney has noted that while Dante includes male same-sex relations in this circle, he follows St. Thomas's *Summa theologiae*, by including sodomy as just one of many sins against nature (*peccata contra naturam*,) and regarding these as more grievous than those that accord with nature (*peccata secundum naturam*). (22) John Boswell also notes that "in everyday language "sodomy" was the "sin against nature" - and not in the purely Scholastic sense." (66) He notes as well though that Aquinas and most theologians of the High Middle Ages regarded all non-procreative sexuality as "against nature," "ordinary people (and most civil law) used the term primarily in reference to homosexuality." (66) This duality allows Dante to speak to both audiences in his condemnation of Constantine's actions.

¹² There are many examples: "perch'io in dietro rivolto mi fossi" (*Inf.* 15:15); "se Brunetto Latino un poco teco ritorna dietro e lascia..." (*Inf.* 15:31-33); "Pur ier mattina le volsi le spalle" (*Inf.* 15:52); "Questi m'apparve, tornand'io in quella" (*Inf.* 15:53). Virgilio himself turns to look back: "si volse indietro" (*Inf.* 15:97).

¹³ "Poi si rivolse, a parve di coloro che corrono a Verona il drappo verde" (*Inf.* 15:121-122.)

¹⁴ "Pocchia che Costantin l'aquila volse / contr'al corso del ciel, ch'ella seguio / dietro a l'antico che Lavina tolse" (*Par.* 6:1-3). The reference is to the taking of Lavinia in the *Aeneid* where the westward trajectory of Aeneas's providential journey aligns the empire with the natural course of the sun; that is, from east to west. (Sapegno *Paradiso* 71 n. 2) Constantine was familiar with the *Aeneid*

Primed by *Inferno* 15 to recognize the signs of sodomy and or any act against nature, the reader encountering the Simoniac popes in *Inferno* 19 quickly perceives the significance of the numerous images of perversion and inversion that pervade the canto.¹⁶ Most obviously, the *contrappasso* itself is an inversion, recalling both the death of Simon Magus¹⁷ and the Pentecost event,¹⁸ but the strategy is

and endorsed the popular notion of Virgil as a pre-Christian prophet whose 4th Eclogue prophesied the birth of Christ. (Reynolds 108)

¹⁵ A popular medieval legend also links the imagery of *Inferno* 15 with Constantine's move to the east. The legend recounts that Constantine initially chose for the site of Constantinople a location on the Asian side of the Bosphorus. A miracle in which all of the tools of the imperial workmen were removed during the night to the west side caused Constantine to change his mind and locate his new Rome where the tools were found. The story is contained *De Locis Sanctis*, by Adamnan, an account of the pilgrimage of the late seventh century monk Arculfus. Manuscript versions circulated throughout Europe until the 17 century when printed editions first appeared. (Whalen 115-116) We cannot be certain that Dante knew this story yet Constantine's literal reading of the omen in it is consistent with the shortsightedness that Dante attributes to the Emperor's Donation. Constantine's failure to see the miracle as a deictic omen that exposed a larger directional error and his inability to correct his trajectory by returning to Italy also bears a certain likeness to the last moment of *Inferno* 15 when Brunetto, having turned to face Dante, i.e. the right way, ultimately turns back again and runs away.

¹⁶ Nick Havely has observed that the entire canto is "punctuated throughout with ironic inversions." (53) V. Stanley Benfell equally describes it as a "canto of inversions" the expectation of which was signaled from the first six lines. (91)

¹⁷ "These souls are upside-down popes, upside-down apostles, upside-down pastors, and upside-down priests. Their suffering parodies the iconography of Pentecost and of St. Peter, and recalls instead events from the lives of Simon Magus, Judas, and Lucifer." (Herzman and Stephany 40)

¹⁸ Benfell describes the inversion effected by the *contrappasso*, "the apostles received the Holy Ghost through the tongues of fire on their heads in order to help them govern and direct the growing church of Christ; for the papal

discernible as well in the invective against those popes whom he calls fornicators,¹⁹ summoning once again the specter of sodomy. Using language that recalls the book of the *Apocalypse* and the *meretrix magna*²⁰ in particular, Dante identifies Nicolas and Boniface with a female figure, thus emasculating them and adding to their list of sins the unmanly submission of being penetrated as they fornicate with kings such as Constantine.²¹

In case the reader has not yet made the connection between this perversion and Constantine, as he builds to a crescendo, Dante bemoans the Emperor's role in this orgy of corruption and perversion: "Ahi, Costantin, di quanto mal fu

simonists, however the flames punish the feet of one who has failed to guide the church." (92)

¹⁹ "Di voi pastor s'accorse il Vangelista, quando colei che siede sopra l'acque puttaneggiar coi regi a lui fu vista." (*Purg.* 19:106-108)

²⁰ Benfell argues that "Dante's language here recalls the first three verses of chapter 17 of the *Apocalypse*." In associating the contemporary church with the *meretrix magna*, he suggests, Dante may be following the prophetic traditions of the Spiritual Franciscans and, in particular, Peter John Olivi. (97-98)

²¹ Benfell notes Dante's suggestion that the whore was not always corrupted but was led into sin. While some have interpreted Dante's invective as suggesting the Pope is the husband who led the church into corruption, separating the Popes from the Church, that is, characterizing the popes as the panders and the church as the whore, discounts the inversion implied by their punishment and also does not consider Dante's direct statement "Di voi..." It would seem that Dante is quite content to include the pope in the group of those who fornicate with kings. Such a grouping can be reconciled with Benfell's argument by suggesting that the first corruption was that effected by Constantine who corrupted the papacy, the church and the priesthood through the donation. Moreover, the husband in *Revelation* who corrupts the bride, has equally "abandoned the bride" which once again points to Constantine. Thus the entire canto suggests that church and its priests have acted as women, in essence, have engaged in unnatural practices with Constantine and then been abandoned by him.

matre, / non la tua conversion, ma quella dote / che da te prese il primo ricco padre!" (*Inf.* 19:115-117).²² Of course, references to Constantine and the Donation are not unexpected in a canto that deals with Popes who have, in Dante's opinion, too much secular power. Constantine's presence in a canto dealing with false counselors, however, might seem somewhat more unexpected. Certainly, Dante's encounter with the fraudulent counselors in *Inferno* 26, like the encounter with the sinners of *Inferno* 15, does not immediately signal the Emperor's presence. Nonetheless, the canto provides important hermeneutic clues as to what Dante later implies when he says that Constantine "made himself Greek."²³

Specifically, *Inferno* 26 exploits a medieval Italian perception of Byzantines or "Greeks" as effeminate traitorous fornicators and thus serves to explicate the significance of the

²² Characterizing Constantine's gift as the mother ("matre") of such misfortune is particularly ironic when one recalls that Constantine's own mother, Helen was instrumental in facilitating the westward progress of the Christian Empire. The seemingly small reference to the Donation as a mother may anticipate the pageant in Earthly Paradise where the contrast between Constantine and his deictically correct mother is also alluded to. The pageant (*Purg.* 32:49-51) reinforces a popular legend recorded in the 13th century by Jacopus de Voragine that the cross on which Christ was crucified came from the wood of the Tree of Knowledge and that the True Cross was found by St. Helen during a pilgrimage to the Holy Land. (277-284.) During the Jubilee of 1300 fragments of the cross were on display in Rome in the Church of Santa Croce in Gerusalemme, formerly Helen's imperial palace. (Demaray 25) Accordingly, the association that Dante makes between the tree in Earthly Paradise and the cross would almost certainly evoke the figure of Helen in the mind of his readers.

²³ See footnote 5.

statement.²⁴ As such, the encounter with the explicitly Greek Ulysses²⁵ creates a rich subtext for Dante's characterization of Constantine as a sodomite or at least one who engages in acts against nature. At the same time it also reflects Dante's own perception of the place of the Greeks in the unfolding of sacred history²⁶ revealed through his contraposition of the pagan Ulysses and the divinely-appointed Aeneas. The contrast between the Greek and the proto-Roman Aeneas, whom Dante sees not so much as a pagan but as a pre-Christian progenitor of Rome, is expressed most effectively through the pervasive motif of the shipwreck. In the opening lines of *Inferno* 1, the image of a shipwreck survivor characterizes Dante's own desperate situation and allows him

²⁴ See Luigi Andrea Bertò's article on "The Image of the Byzantines in Early Medieval South Italy." The article lists numerous 11th and 12th century Italian chronicles that were being copied and circulated in the 13 and 14th century in which Byzantines, referred to as Greeks are regularly maligned as effeminate, cowardly, untrustworthy traitors. Moreover, letters of the same period suggest that Byzantines had succumbed to the Turkish practice of sodomy. The letter of Emperor Alexius (Alexius I, Comnenus, 1081-1118) to Robert, Count of Flanders (Robert I, called the Frisian, 1071-1093,) for example, describes Turks as sodomites who defile boys, adolescents, youth, old men, nobles, serfs, and states that even "one bishop has succumbed to this abominable sin!" Moreover, Alexius expresses the fear that this "abominable sin" will continue to spread. Although the authenticity of the letter has been questioned by modern historians, it is nonetheless a good indicator of medieval attitudes and or a propaganda campaign aimed at creating such an attitude. See Riant and Jorenson for the text of the letter and an examination of its problematic provenance.

²⁵ Virgil underlines the potential antagonism between Dante and Ulysses when he says: "Lascia parlare a me, ch'ì ho concetto / ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi, / perch'è fuor greci, forse del tuo detto." (*Inf.* 26:73-75)

²⁶ Glenn Most suggests that Dante perceived the Greeks as "pagan competitors against Christian Rome who had to be defeated by providence so that Rome, and Christianity, could one day prevail." (21)

to associate his journey with the westward journeys of Aeneas and of St. Paul, who both survived shipwrecks in the course of their respective providential voyages.²⁷ Dante, we recall, at the outset of the *Commedia*, figured himself as a shipwreck survivor²⁸ and reprised this image in the opening cantos of *Purgatorio*.²⁹ In sharp contrast to Aeneas and Paul and to the pilgrim himself, Dante's Ulysses does not survive his shipwreck and instead drowns on the very shores from which Dante starts his ascent to Earthly Paradise.

If Constantine's turning of the Empire back to the east renders him an anti-type to Aeneas and Paul, then it follows that he may be typologically linked to Ulysses, another anti-type of Aeneas. There has been much debate about whether Ulysses is punished for fraud or for his overreaching desire for knowledge. Irrespective of the outcome of that debate, there is little doubt that, in the literal narrative of the *Commedia*, Ulysses is revealed not only as a fraud but also as a seducer of men, and as we see, Ulysses's flickering flame nearly causes Dante himself to fall into the valley below. Virgil's awareness of Ulysses's tricky nature and his concerns for Dante's safety, heighten the reader's awareness of the false

²⁷ See Patrick Boyde for an examination of the many ways in which Aeneas and Ulysses are compared and contrasted throughout the *Commedia*. In particular Boyde notes that Dante uses the description of a shipwreck in Book 1 of the *Aeneid* as "his model and his foil" for the description of Ulysses's shipwreck, and thereby creates an even stronger contrasts between the two sailors. (269)

²⁸ "E come quei che con lena affannata / uscito fuor del pelago a la riva / si svolge a l'acqua perigliosa e guata, / così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva." (*Inf.* 1:22-27)

²⁹ "Venimmo poi in sul lito deserto, / che mai non vide navicar sue acque / omo che di tornar sia poscia espato." (*Purg.* 1:130-132)

promise of eternity that Ulysses's call to glory represents. Like Brunetto's promise to teach Dante how a man becomes immortal,³⁰ Ulysses's exhortation to consider their seed³¹ is attractive to his sailors but it does not bear fruit.

Dante's attitude towards Greeks is not atypical for his time. Not only do many of the chronicles circulating in the late thirteenth and early fourteenth century complain of them behaving like women, medieval pilgrimage accounts frequently comment on "the Imperial arrogance of the Greeks" in Constantinople. (Whalen 176) The 1204 sack of Constantinople, moreover, provides a tragic example of western European attitudes towards the Greeks (Munro 336) and the failure to see them as fellow Christians in full communion with the Church. Dante's revulsion at Constantine turning Greek may, nonetheless, be more than simply being repulsed by arrogance and sodomy for these behaviors are merely symptoms, the outward signs of a deeper illness that troubles Dante even more. In the case of Constantine, sacred history and Constantine's own legend of conversion urges us to see the illness of which Sylvester cured him, as symbolic of an inner spiritual malady; paganism. Paganism for Dante represents a state opposed not only to the transformation of Rome into the New Jerusalem but also to the possibility of a Roman Christian future. Backwards movement is inimical to this future and thus unnatural. Dante associates Constantine's backwards trajectory with nostalgia for the past which like the journey of the pagan / Greek Ulysses, or the backwards glance of Lot's wife at

³⁰ "quando nel mondo, ad ora ad ora, / m'insegnavate come l'uom s'eterna." (*Inf.* 15:84-85)

³¹ "Considerate la vostra semenza." (*Inf.* 26:118) See Warner for an examination of the homoerotic subtext of *Inferno* 26.

Sodom and Gomorrah is essentially moribund.

Dante continues to explore the repercussions of Constantine's "Greek" or Ulyssean affinities in the next canto, *Inferno* 27, where Dante presents another example of one whose abandonment of the "right way" and reversion to wrong ends in disaster. Guido da Montefeltro and Ulysses are both fraudulent counselors but the similarities between the two go much further. Both are retired warriors who should have been content to stay at home and live out their final years in peace.³² Guido's description of this period in his life, that in which "ciascun dovrebbe calar le vele e raccogliere le sarte" (*Inf.* 27:80-81) has a nautical ring to it, linking Guido to the Greek who could not resist one last sea voyage. This typological affinity prolongs the Greek backdrop of the previous canto against which Dante now sets the legendary exchange between Sylvester and Constantine.³³

In *Inferno* 27 Dante, as in *Inferno* 19, uses erotically charged language to color the relationship between Constantine and the Church. Dante's description of the fever and the terrible wasting illness of leprosy recalls the fevered desire of the lover of courtly love poetic tradition and presents both Constantine and Boniface as sweaty, needy profligates. The language of illness in the canto also reprises the language of the *Monarchia* in which Dante refers to the Donation as having made the Empire less healthy.³⁴

³² See Herzman for an examination of the parallel relationship between *Inferno* 26 and *Inferno* 27.

³³ "Ma come Costantin chiese Silvestro / d'entro Siratti a guerir de la lebbre; / così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba febbre: / domandommi consiglio, e io tacetti / perché le sue parole parver ebbre." (*Inf.* 27:94-99)

³⁴ In *Monarchia*, Book II:11:8 Dante argues that that Christ sanctions the

It is worth noting that when Guido likens Boniface's fever to that of Constantine, he is using a false analogy. Guido tells us that the Emperor was fevered and desirous and Pope Sylvester gave him relief. Here, however, in *Inferno* 27 it is the Pope who is fevered and seeking relief. That he should rely on a false analogy is not surprising; Guido is, after all, a false counselor. The effect of this reversal, however, is significant for it turns, or perverts the Pope into a figural sodomite as it also reflects a perversion of his priorities: as Boniface crusades on Rome rather than on the Muslims in the Holy Land, he turns his back on his fellow Christians.

The specter of sodomy is also implied, albeit obliquely, in Guido's lament for a Jerusalem overrun by Muslims, a situation that the papacy is doing nothing to remedy.³⁵ At first blush it would appear that the causal relationship between the situation in Jerusalem and the Donation lies in the greed and sloth that the Donation has engendered in the papacy. Yet if we look carefully, we can see that Dante goes further and forges an even more direct link between the Donation and Muslim penetration into the Holy Land. Dante's earlier association of Constantine with effeminate Greeks echoes the diatribe of Pseudo-Methodius who blamed the Muslim scourge on "men acting like women" and engaging in acts against nature³⁶ but there is also a

Empire, and closes with a lament for the Italians: "O felicem populum, o Ausoniam te gloriosam, si vel nunquam infirmator ille Imperii tui natus fuisset, vel nunquam sua pia intentio ipsum fefellisset!" (If only he had not been born, he who renders less healthy your empire or if at least his pious intentions had not cheated you.)

³⁵ "Lo Principe de' nuovi Farisei, / avendo guerra presso a Laterano, / e non con Saracin né con Giudei, / ché ciascun suo nimico era cristiano, / e nessun era stato a vincer Aciri, / né mercatante in terra di Soldano;" (*Inf.* 27:85-90)

³⁶ The late seventh century *Apocalypse of Pseudo-Methodius* [*Revelationes*] was

structural subtlety at play here. The inversion of *Inferno* 27 has a distinctly directional aspect as well, implicating a Pope who should be in the east but remains in the west coupled with an Emperor, Constantine who should have stayed in the west but went to the east. Both are turned the wrong way.

The sodomitic character of Constantine's abandonment of Rome and the misdirection of its course, while expressed in relation to the Emperor himself, might also then be read synechdocally. That is, it is not only Constantine who is off course but also the Empire itself: Rome has been derailed by this unnatural act. Dante's charge in *Inferno* 2,³⁷ might then be understood as a call to correct the trajectory, to follow the course set by Aeneas and Paul so that Dante, the synechdochal pilgrim might himself set sail for a Rome where Christ is a *Roman*,³⁸ not a Greek.

Although the pagan Constantine was saved by his

translated into Latin in the 8th century. "And so the Lord God will give them (i.e., the sons of Ishmael) the power to conquer the land of the Christians, not because he loves them, but because of the sin and iniquity committed by the Christians. Such sins have not nor shall be committed for all generations. Men will get themselves up as false women wearing prostitutes' clothes. Standing in the streets and squares of the cities openly before all they will be adorned like women; they will exchange natural sex for that which is against nature. As the blessed and holy Apostle says, 'men have acted like women.' (*Rom.* 1:26-7.)" William Anderson suggests that Dante "certainly knew of the Christian prophecies of a redeemer known as those of the Pseudo-Methodius on which he drew for his letter to the Florentines." (293) It is also possible that Dante, in addressing the Romans, consciously aligned himself with the Pseudo-Methodius, who in this particular passage cites Paul's letter to the *Romans*. (1:26-27).

³⁷ "Ma io perché venirmi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono:" (*Inf.* 2:31-32.)

³⁸ "e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano." (*Purg.* 32:101-102)

baptism, his “sodomy,” his backwards move to the east, must nonetheless be purged before he or at least the Empire he represents can enter heaven. To that end, Dante provides an exemplum of such purging in the circle of the lustful in *Purgatorio* 26 where the pilgrim encounters those who sinned out of natural and unnatural lust. Although he does not mention Constantine explicitly, Dante nonetheless underlines the dangers of exposing the Empire to Greek sodomitic tendencies. Describing the unnaturally lustful as those who sinned in the same way as Caesar, Dante reminds the reader of that Emperor’s alleged homosexual relationship with the Greek Nicomedes.³⁹

The circle of the lustful in *Purgatorio* also recalls those earlier cantos in the *Inferno* that alluded to Constantine’s “sodomy” through its close attention to directional references. By having the two groups of sinners walk in opposite directions in *Purgatorio* 26 Dante recalls the deictics of *Inferno* 15. As the sinners pass, they see each other face to face while any further glimpse will require a backwards glance affording a view of the others’ hindquarters. (As well, the sinners here are licked by flames in a *contrappasso* that bears a remarkable resemblance to the punishment in *Inferno* 15.)

At the same time that *Purgatorio* 26 urges us to recall the infernal circle of the sodomites, Dante’s address to Guido Guinizelli (“O frate, disse ...” (*Purg.* 26:115)) echoes Ulysses’s “orazion picciola” (“O frati, dissi...” (*Inf.* 26:112)), which we

³⁹ In 80 BC, Julius Caesar was an ambassador to Nicomedes IV’s court in Bythynia. He dallied so long with the King that a rumor of a homosexual relationship surfaced, leading to the disparaging title, “the Queen of Bithynia”, an allegation which was made much use of by Caesar’s political enemies later in his life. The episode is recounted by Suetonius in his *Life of Caius Julius Caesar*, chap. 59.

remember is also located in a “canto 26.” Here in *Purgatorio* 26, however, the sodomy and other acts against nature punished in *Inferno* 26 and *Inferno* 15 are corrected. Dante notes that he himself is part of a process that will cure his blindness and help him see.⁴⁰ Guido Guinizelli whom Dante meets there has also started this process. Guido’s admission that he and his fellow sinners served their appetites “like beasts,”⁴¹ also recalls Ulysses’s “orazion picciola”⁴² but shows the right way to avoid such bestiality. Men are beasts, affirms Guido, but they do not have to remain so; Ulysses’s path, the Greek way is not the right way. And in this circle in which so many of Dante’s earliest literary influences are presented, we are reminded as well that writing secular poetry is not, as the sodomite Brunetto suggested, how man becomes immortal. Extending this lesson to Constantine, we also deduce that turning the wrong way is not how the Empire becomes that promised by the Gods to Aeneas, that is, without end in time or space,⁴³ nor that Rome where Christ is a Roman.⁴⁴

How this process can be effected, that is, how the pernicious effects of Constantine’s cosmic sodomy might be reversed, I would argue, is one of the central questions addressed in the closing cantos of *Purgatorio*, a canticle devoted to correction. Significantly, it is in these cantos where Dante ceases to be a mere observer and becomes both a

⁴⁰ “Quinci sù vo per non esser più cieco; / donna è di sopra che m’acquista grazia, / per che ’l mortal per vostro mondo reco.” (*Purg.* 26:58-60)

⁴¹ “Nostro peccato fu ermafrodito; / ma perché non servammo umana legge, / seguendo come bestie l’appetito,” (*Purg.* 26:82-84).

⁴² “fatti non foste a viver come bruti,” (*Inf.* 26:19)

⁴³ “His ego nec metas rerum nec tempora pono imperium sine fine dedi.” (*Aen.* 1:275-80) (I promise to you an Empire with no end in space or time.)

⁴⁴ See footnote 38.

participant in and an avatar for the purging process. As Dante prepares to pass through the cleansing fire, not unlike the cleansing fire that purged the world of Sodom and Gomorrah, it becomes increasingly evident that the dramatized lessons we have been witnessing were part of a larger scheme aimed at preparing the pilgrim for an even greater trial or quest. The nature of that quest is encoded in the ceremony at the close of *Purgatorio* 27 when Dante is mitered and crowned.

The symbolism of the ceremony has elicited a plethora of interpretations but the key to the symbolism may very well lie, once again, in Dante's use of parallel cantos. Given that *Inferno* 26 finds its curative in *Purgatorio* 26, it seems logical to look to *Inferno* 27 in order to determine what *Purgatorio* 27 seeks to cure. *Inferno* 27 we recall, is the canto in which Dante bemoans the Donation of Constantine and the division between the Church and the Empire it engendered.⁴⁵ The ceremony in *Purgatorio* 27 might, therefore, reveal how this schism might also be healed.

The ceremony, which results in the fusion of the two "great lights"⁴⁶ in one person, evokes both the book of *Apocalypse* in which the kingdom of God and the Church are one and the *Revelations* of Pseudo-Methodius. In the latter, Pseudo-Methodius predicts the rise of a redeemer who will

⁴⁵ Herzman and Stephany have argued that Dante's inter-action with Nicholas in *Inferno* 19, though evocative of a *frate* hearing an assassin's last confession, is not intended to save Nicholas who is inexorably damned, but rather it is intended to signal Dante's efforts to save the church. (55) This synechdochal view of the canto is consistent with Dante's own approach throughout the *Commedia* and supports the argument that Dante is similarly here attributing to himself a role as savior of both church and empire.

⁴⁶ *Monarchia* III:4. See also Cassell for a closer examination of the origin of the image.

reign as head of both Church and Empire.⁴⁷ This *Rex Romanorum* (King of the Romans,) an amalgam of cross and crown, is perceptible in the ritual at the threshold of Earthly Paradise and, more to the point, has definite affinities to the figure of Constantine who reconciled the crown and miter by legalizing Christianity. As a *Christian Emperor, pontifex maximus*, Constantine became father of both the Church and the Empire, harmonizing the two great lights. His eastward move, however, not only interrupted the natural course of the Empire but it also interrupted this harmony. Constantine's actions effected a schism that was "contra natura" and which put the Church back in conflict with the Empire. Constantine's shortsightedness has resulted in the infection or illness of the Empire, for locating himself amongst the Greeks and worse, by becoming one, he has allowed the Empire and Constantinople's own walls to become infected with their sodomitic tendencies.

Despite the great strides made by Constantine in Christianizing the empire, his backwards movement created a dangerous temptation in as much as his return to the the east may have symbolized a longing for the past that is seen both in the story of Lot's wife and in the grumblings of the Romans following the 410 sack of Rome.⁴⁸ Returning then to the poet's use of parallel cantos, it seems at least arguable that the purpose of *Purgatorio* 27 is to purge the sins described in

⁴⁷ "The king will take the crown from his head and place it on the cross and stretching out his hands to heaven will hand over the kingdom of the Christians to God the Father. The cross and the crown of the king will be taken up together to heaven."

⁴⁸ St. Augustine chronicles this response in *Civitas Dei*, a work that does not include Constantinople in the continuum of salvific cities, i.e. the Jerusalem / New Jerusalem continuum.

Inferno 27. This double investiture may then be interpreted as a means of repairing this schism, effecting a harmony considerably more revolutionary than that which the poet had imagined in the *Monarchia*. Moreover, and perhaps more importantly, it is here that Dante signals his own role in this rehabilitative process: it is Dante who will turn things the right way around and put the Empire back on its natural course.

The pilgrim, however, is not yet fully aware of the significance of all of this. Although he has followed the path of purgation, he himself has not yet been fully purged. Indeed, in the instant that Beatrice appears to the pilgrim, he is caught turning the wrong way: “volsimi a la sinistra.” (*Purg.* 30:42) His vision is, therefore, still clouded and he himself has yet to be completely turned the right way so that he might be taught how to see. Beatrice, however, is able to correct him quickly rather than allow him to be seduced by the past. She resembles an admiral (“Quasi ammiraglio che in poppa ed in prora” *Purg.* 30:58) and thus stands as both counter and superior to the fraudulent Ulysses who very nearly did seduce the poet. Her voice alone turns Dante the right way, “mi volse al suon del nome mio” (*Purg.* 30:62) and as she leads him to heaven, Beatrice specifically contrasts her trajectory with that of the fraudulent sailor whom Dante found so attractive.⁴⁹ Here too is Dante’s earlier education also turned around, or rectified. Her quick dismissal of the

⁴⁹ Beatrice evokes Ulysses’s journey when she accuses Dante of enjoying the pleasures of the world too much: “e perché altra volta, / udendo le *serene*, sie più forte, / pon giù il *seme* del piangere ed ascolta.” (*Purg.* 31:44-46.) Here not only is the famous episode of Ulysses and the sirens called to mind but also Ulysses’s own words in *Inferno* 26 (“Considerate vostra *semenza*”) are also parodied.

literary output and formation⁵⁰ that Dante gained before his journey through the underworld, suggests that Beatrice has now also dismissed Brunetto as the pilgrim's *maestro*. Dante has thus been effectively purged of the influence of two of the most charismatic figures of the *Inferno*, and the two most closely associated with sodomy. Dante must now apply what he has learned to the challenging task of purging the Empire and the Church of the poisoned fruit of Constantine's sodomy.

It follows then that Beatrice will now take over from Dante's earlier guide and teacher Virgil who could only take him so far. It is Beatrice who will be responsible for his "reeducation" and preparing him for the series of final examinations to which he is subjected in *Paradiso*.⁵¹ The subject of her first lesson is the intertwining histories of the Church and Empire, presented through the spectacle of the chariot.

While the symbolism of the Eagle who drops its feathers highlights Constantine's error, the image of a denuded Empire also reflects a medieval perception that

⁵⁰ Beatrice's rebuke alludes to the great potential Dante demonstrated in his *Vita Nuova*: "questi fu tal ne la sua vita nova / virtualmente, ch'ogne abito destro / fatto averebbe in lui mirabil prova." (*Purg.* 30:115-117) In subsequent cantos, however she notes how he went astray, distracted by young girls and other worldly things: "Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra vanità con sì breve uso." (*Purg.* 31:58-60) Finally, she makes it clear that the school he followed is of little use in comprehending the divine or getting to heaven: "'Perché conoschi', disse, 'quella scuola / c'hai seguitata, e veggì sua dottrina / come può seguitar la mia parola;" (*Purg.* 33:85-87)

⁵¹ In *Paradiso* 25, where the pilgrim is examined by St. James and St. John, Dante himself relies on this metaphor: "Come discente ch'a dottor seconda / pronto e libente in quell ch'egli è esparto, / perché la sua bontà si disasconda;" (*Par.* 25:64-66)

Constantinople had been built on the spoils of the western empire.⁵² Thus the *tableau vivant* at the summit of Mt. Purgatory serves as an interpretive key to the earlier Constantine cantos and underlines the importance of saving the Church and the Empire from further corruption. If we continue to speak in terms of Dante as student, Beatrice's promise that he will be with her in "that Rome where Christ is a Roman,"⁵³ may be interpreted as what, in modern pedagogy is often termed an "expected student learning outcome." That is, at the end of this course, Dante will be able to return the Empire to its providential destiny.

Beatrice's prophecy of the "DXV,"⁵⁴ her announcement that one is coming who will avenge this great error must surely then be read as part of this elaborate tableau. Moreover, if we consider the tableau as the start of Dante's "reeducation," we might equally consider the prophecy as part of a gradual revelation to Dante of the ultimate purpose of his journey through this "other world." In contrast to the many interpretations proposed over the centuries, perhaps the simplest and most logical solution to the enigma is to recognize that Beatrice's prophecy, like the vast majority of the prophecies in the *Commedia*, speaks to Dante's personal future.⁵⁵ If we accept this proposition then it

⁵² In a seventh century account, the pilgrim Arculf, noting the majesty of the "imperial city," i.e. Constantinople, observed that this had been achieved by Constantine "gathering together an infinite multitude of men and collecting from all sides infinite supplies, so that all other cities were almost stripped bare." (Whalen 115)

⁵³ See footnote 38.

⁵⁴ See footnote 7.

⁵⁵ It is not the intention of this article to enumerate all of the prophecies found throughout the *Commedia*. It is, however, worth noting that the other seemingly unsolvable enigmatic prophecy, that of the *veltro* in *Inferno* 1:100-

follows that Dante himself is the DXV.

In support of this interpretation we may look at the way in which Beatrice's lesson interacts with a similar canto in *Paradiso*,⁵⁶ that is, *Paradiso* 6 in which Justinian recounts the history of the Roman Empire. The canto is naturally linked to Constantine by virtue of its content but it may also be linked to Dante's role vis-à-vis Constantine, once again through the pervasive use of deictic references. In same sense that the entirety of *Paradiso* may be considered the fulfillment of the rectification prefigured throughout the *Inferno* and the *Purgatorio*, the Justinian canto may be considered an exemplum of the same process in the context of imperial history. The episode with Justinian is set in the circle of Justice which is entirely logical since he is renowned for his work on the creation of the Justinian code. His own conversion, moreover, from a heretical to an orthodox view of Christianity makes Justinian an apt figure of rectification.⁵⁷

But there is also a role that Justinian plays that links him even more specifically to Constantine, the geographical

114, might equally be interpreted as identifying Dante himself or at least his poetic output as salvific. Claudia Rattazzi Papka has argued that "Virgil's prophecy of the *veltro* is fulfilled in the composition of the *Commedia* itself, not yet born in the first canto of *Inferno*, but still seeking to restore health to a morally ravaged Italy." (42)

⁵⁶ Zygmunt Baranski notes that a colleague of his pointed out that the canto anticipates the way which Justinian recounts the story of the Eagle in Paradise (148 n. 3.) Because Baranski's work focused on a different aspect of the canto he does not address the issue of Constantine but although Baranski's remarks are tangential, they are sufficiently tantalizing to merit mention.

⁵⁷ "Having previously held the heretical view that only the divine nature, not also the human, existed in Christ, Justinian was converted to the truth that he now sees as clearly as it can be seen that of two contrary positions one must be true, one false." (Reynolds 350)

pseudo-sodomite. It is Justinian who, after the fall of Rome, the fall of the western empire one might say, embarks on a wholesale mission to recover the west. Justinian's actions then, in trying to retake the lost western Empire are recuperative acts making him the Emperor who sought to turn the backwards Eagle around.

Obviously Justinian's project and Dante's have a shared goal and by aligning his views with that of an Emperor, one that is in heaven, no less, Dante is able, as Barbara Reynolds notes, to secure assent to his political convictions by setting them within the framework of the universe. (349) Justinian is, therefore, both exemplum for and authorization of Dante's own stance vis-à-vis the Empire. Unable to dispute the existence of the Donation and unable to convince his detractors of its illegitimacy, Dante looks to an even greater authority to expose the flaws in Constantine's actions, one who reveals them as backwards and shows how their damage might be rectified. It may be tempting, therefore, to see Justinian as the antidote to Constantine's fever, as the just man attempting to right the wrong turns and make the way straight. But we must recall that Justinian is not the DXV. While he offers clues as to how Constantine's error may be cured, he himself was not able to put the Empire back on track. Accordingly, when we meet Constantine in *Paradiso* 20 we are again reminded of his sin, as Justinian describes him as one who "made himself Greek." Symbolic of God's image of Empire, the heavenly Eagle confirms Dante's argument in the *Monarchia* that mankind needs the "rule of one alone."⁵⁸ It is significant, however, that Constantine,

⁵⁸ Boyde suggests that the Eagle in *Paradiso* 6 "gives visible expression to the first book of the *Monarchia* (which shows in the abstract why mankind needs

while located in the eye of the eagle, is not at its very center. His sight has never been straight on.

As we rise higher and higher in *Paradiso*, it becomes increasingly more evident that the job of straightening this gaze, redirecting the Eagle and catalyzing the apocalypse hinted at in *Purgatorio* 27 has been assigned to Dante. Like a knight in a courtly romance, Dante's own turpitude can be cured by his successful completion of the quest assigned to him by the courteous Lady. The nature of the task is revealed to him in the third of the parallel 27th cantos. Here, in *Paradiso* 27, St. Peter reminds Dante of the providential role of Rome⁵⁹ and the debauchery to which it has been subjected by the papacy,⁶⁰ exhorting him to open his mouth upon his return and report all that has been shown to him.⁶¹ Immediately following this charge, Beatrice evokes, once again, the language of turning and tells Dante to look down to see how he himself has turned⁶² and there below him is the figure of Ulysses, a Greek on the road to nowhere.⁶³ Here,

the 'rule of one alone')" and that the later description of the Eagle as the "sign that made the Romans revered in the world" "makes visible the historical argument of the second book, namely that God intended the Roman Emperor to be the 'one ruler,' whose *officium* it was to bring peace and justice to the world." (218)

⁵⁹ "Ma l'alta Provedenza, che con Scipio / difese a Roma la Gloria del mondo, / soccorrà tosto, sì com'io concipio." (*Par.* 27:61-63)

⁶⁰ "In vesta di pastor lupi rapaci." (*Par.* 27:55)

⁶¹ "E tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non ascondo." (*Par.* 27:64-66)

⁶² "Onde la donna che mi vide assolto / de l'attendere in su, mi disse: 'Adima / il viso, e guarda come tu se' vòlto.'" (*Par.* 27: 77-78)

⁶³ For the pilgrim, unlike Lot's wife, Orpheus or even his earlier self at the summit of *Purgatorio*, such a backwards glance is now safe for the infection has been cured, and Dante can no longer be seduced or infected. Just as Beatrice, and Christ before her, was able to descend into Hell unscathed, the

where Peter tells the pilgrim that he has a job to do when he returns, Beatrice affirms the righteousness of spurning Greeks. Moreover, using language suggesting that the back will become the front, she reiterates the prophesy of a liberator who will set things right.⁶⁴ Beatrice's last prophecy, enunciated in yet another canto 27, links it, therefore, with the double investiture of *Purgatorio* 27 and the condemnation of the Donation in *Inferno* 27.

To propose that DXV refers to Dante is, like so many other interpretations, speculative at best but it is certainly consistent with his view or projection of himself as divinely elected. Again, while speculative, it bears noting that DXV forms an appropriate acronym easily attributable to Dante: "Dante Xristo Vincet" ("Dante through Christ shall triumph," or equally "Dante with the cross – symbolized by X - will triumph.") It also links Dante's mission to the figure of Constantine and his vision at Milvian Bridge of a cross in the sky with the message "In hoc signo vinces." It has also been anticipated by the moment in Dante's arrival in *Purgatorio* when the pilgrim turns to the right to see the four stars in the

truly holy cannot be infected by sin. In fact, the sinners in Hell have been effectively neutralized through their reification. Now that the entirety of the world has been revealed as a construct, those who are in *Inferno* have no meaning. John Freccero explains the state of the sinners in hell in terms of a Pauline opposition: "Hope, vitality and the spirit are all compared with the referentiality of signs, while despair, death and the body are described as reifications, signs that no longer signify." (776) One cannot, therefore, long for them; one cannot be seduced by them.

⁶⁴ "Ma prima che gennaio tutto si sverni / per la centesma ch'è là giù negletta, / raggeran sí questi cerchi superni, / che la fortuna che tanto s'aspetta, / le poppe volgerà u' son le prore, / sí che la classe correrà diretta; / e vero frutto verrà dopo il fiore." (*Par.* 27:142-149)

sky.⁶⁵

Perhaps most importantly, it responds to a question that underlies the entirety of the *Commedia*; there is little doubt that Dante has been called, but called to do what? Politically, at least, this interpretation of the prophecy works in harmony with the other prophecies addressed to the pilgrim to suggest that Dante has been called to unite the two powers and mend the rift occasioned by the unnatural acts of a fevered Emperor.

Throughout the *Commedia*, characters such as Ulysses, Brunetto and Boniface stimulate contemplation on the misdeeds of Constantine and urge the reader to consider how the Emperor's actions might be rectified. As the synechdochal representation of Dante's political project Constantine is by necessity a constant presence throughout the poem, representing an identifiable foe and as the embodiment and source of the Guelph and Ghibelline conflict. In speaking to the popular audience of the *Commedia*, Dante departs from the formalism of his written brief, the *Monarchia*, and simplifies his arguments. In the *Commedia* the validity of the Donation is presented as suspect, not because Constantine's capacity to make the donation is impugned through sophisticated legal doctrine but rather by Dante's characterization of the Emperor as a backwards sodomite akin to the Saracen infidels who hold Jerusalem.

In the *Commedia*, however, Dante goes even further than he does in the *Monarchia* suggesting a prospective resolution to the issues it addresses. Through a series of prophecies he hints to both the reader and to the pilgrim that

⁶⁵ "I mi volsi a man destra, e puosi mente / a l'altro polo, e vidi quattro stelle"
(*Purg.* 1:22-23)

Dante himself is the one appointed to cure the ills occasioned by Constantine. In particular, the prophecies of those characters most personal to the poet, Virgil and Beatrice, urge Dante along on this quest which is at once epic, courtly and chivalric, giving shape to the mandate that has been assigned to him. The descent into hell and the purification of purgatory, we learn, are merely preparatory for the final examination of faith in paradise that will determine whether Dante is fit for the challenge that awaits him after the final vision of *Paradiso*. His journey is thus a *figura* that will be fulfilled when Dante returns to the living and completes his mission; to reconcile the two great lights, restore the New Jerusalem and turn the backwards Eagle the right way round, to once again follow the sun.⁶⁶

⁶⁶ I am greatly indebted to Alessandro Vettori, Zygmunt Baranski, Giuseppe Mazzotta and Walter Stephens, all of whom provided invaluable input and helped me see the flaws and strengths in this study.

Bibliography

- Alexii I Comneni Romanorum imperatoris as Robertum I Flandriae comitem epistola spuria*. Ed. P. Riant. Geneva, 1879.
- Anderson, William. *Dante the Maker*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Augustine, Saint, Bishop of Hippo. *De Civitate Dei*. Eds. B. Dombart and A. Kalb. Turnhout: Brepols, 1955.
- Baranski, Zygmunt G. *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*. Naples: Liguori, 2000.
- Benfell, V. Stanley. *The Biblical Dante*. Toronto: University of Toronto, 2011.
- Berto, Luigi Andrea. "The Image of the Byzantines in Early Medieval South Italy: The Viewpoint of the Chroniclers of the Lombards (9th–10th centuries) and Normans (11th century)" *Mediterranean Studies*, 22:1 (2014) 1-37.
- Boswell, John. "Dante and the Sodomites." *Dante Studies*, 112 (1994) 63-76.
- Boyde, Patrick. *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Cassell, Anthony. "'Luna est Ecclesia': Dante and the 'Two Great Lights.'" *Dante Studies* 119 (2001): 1-26.
- Dante Alighieri. *Monarchia*. Ed. Pier Giorgio. (Edizione Nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana, vol. 5) Milan: Mondadori, 1965.
- . *Monarchia*. Ed. Prue Shaw. (Le Opere di Dante Alighieri, 5.) Florence: Casa Editrice Le Lettere, 2009.
- . *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi, Milan: Mondadori, 1967.

- . *La Divina Commedia*, Ed. Natalino Sapegno, Florence: La Nuova Italia, 1985.
- . *The Inferno of Dante*. Trans. Robert Pinsky. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1994.
- . *Vita nuova*, Ed. Domenico De Robertis. Milan: Ricciardi, 1980.
- Demaray, John. G. *Dante and the Book of the Cosmos*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1987.
- De Voragine, Jacobus. *Golden Legend: Readings on the Saints*. Trans. William Granger Ryan. Princeton: Princeton UP, 2012.
- Emiliani, Cesare. "The *Veltro* and the *Cinquecento diece e cinque*." *Dante Studies* 111 (1993): 149-152.
- Freccero, John. "Infernal Irony: The Gates of Hell." *MLN* 99.4 (1984): 769-786.
- Havely, Nick. *Dante and the Franciscans. Poverty and the Papacy in the Commedia*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Herzman, Ronald B. and William A. Stephany. "'O miseri seguaci': Sacramental Inversion in *Inferno* XIX." *Dante Studies* 96 (1978): 39-65.
- Herzman, Ronald B. "Io Non Enëa, Io Non Paolo Sono": Ulysses, Guido Da Montefeltro, and Franciscan Traditions in the *Commedia*. *Dante Studies* 123 (2005): 23-69.
- Iannucci, Amilcare A. *Forma ed Evento nella Divina Commedia*. Rome: Bulzoni, 1984.
- Joranson, Einar. "The Problem of the Spurious Letter of Emperor Alexius to the Court of Flanders." *The American Historical Review* 55.4 (1950): 811-832.
- Kearney, Milo E. and Mimosa S. Schraer. "A Better Interpretation of Dante's *Cinquecento Diece e Cinque*." *Italica* 59.1 (1982): 32-40.

- MacPherson, James Rose. Trans. *The Pilgrimage of Arculfus. De Locis Sanctis. In the Holy Land About the Year A.D. 670.* London, 1895.
<http://www.cristoraul.com/ENGLISH/readinghall/Sources/arculfus.htm> (accessed June 23, 2014.)
- Most, Glenn W. "Dante's Greeks." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. 3rd Ser. 13.3 (2006): 15-48.
- Munro, Dana Carleton. "The Western Attitude toward Islam during the Period of the Crusades." *Speculum* 6.3 (1931): 329-343.
- Papka, Claudia Rattazzi. "'Tra feltro e feltro': Dante's Cartaceous Apocalypse." *Dante Studies* 117 (1999): 35-44.
- Pequigney, Joseph. "Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*." *Representations* 36 (1991): 22-42.
- Reynolds, Barbara. *Dante. The Poet, the Political Thinker, the Man*. Emeryville: Shoemaker Hoard, 2006.
- Scott, John A. *Perché Dante?* Rome: Aracne, 2010.
- E. Sackur, ed. *Sibyllinische Texte*, 80-83. <http://http-server.carleton.ca/~jopp/3850/3-3.htm> (accessed June 3, 2014.)
- Suetonius*, 2 vols. Trans. J. C. Rolfe. Cambridge: Harvard UP. 1920, Vol. I, pp. 3-119.
<http://www.fordham.edu/halsall/ancient/suetonius-index.asp> accessed June 3, 2014.
- Warner, Laurence. "Dante's Ulysses and the Erotics of Crusading." *Dante Studies* 116 (1998): 65-93.
- Whalen, Brett Edward, ed. *Pilgrimage in the Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Virgil, *Aeneid*. Trans. W. F. Jackson Knight. London: Penguin, 1956.

MARY WATT

Dante e Costantino: l'Aquila e il DXV

– Riassunto –

L'articolo prende in considerazione il trattamento di Dante dell'imperatore Costantino e suggerisce che l'incapacità di Dante di abbracciare pienamente il primo imperatore cristiano ha meno a che fare con la cosiddetta "Donazione" di quanto non faccia con qualcosa di molto più inquietante per Dante. In particolare, l'articolo postula che la mossa di Costantino ad est sconvolge la fede di Dante in un universo divinamente ordinato in cui il progresso provvidenziale di Roma segue il sole, tracciando una traiettoria occidentale. Secondo Dante, quando Costantino voltò le spalle a Roma, ha commesso un atto innaturale, simile alla sodomia. A tal fine, l'articolo esamina come Dante usa riferimenti deittici, per esempio, linguaggio e immagini che evocano l'atto di girare e volgere all'indietro, per rafforzare questo punto di vista. L'articolo prende in considerazione anche come questa rappresentazione di Costantino come "invertito" è fondamentale per il progetto autobiografico della *Commedia*. A questo proposito, l'articolo esamina come Dante utilizza canti paralleli per suggerire che egli stesso è il salvatore profetizzato da Beatrice al vertice del Monte Purgatorio. Di più, l'articolo esplora come il poeta crea una serie di antitipi per rivelare che la sua missione è quella di invertire il danno fatto da Costantino.

Arab-muzulmán hatások a dantei életműben

1. Bevezető gondolatok

Kevéssel Dante irodalmi és filozófiai tevékenységének kezdetét megelőzően keletről olyan hatások érték az akkor ismert nyugati világot, amelyek nagy hatást gyakoroltak az akkori és a későbbi közgondolkodásra.

Az iszlám világ, miután meghódította az Arab-félszigethez közel fekvő területeket, kiterjesztette hatalmát Észak-Afrikára, ahonnan könnyedén elérte előbb a spanyol, majd a francia királyság déli területeit. Békeidőben, a Kr. u. VIII. századtól kezdve egészen a XI. századig, élénk kereskedelem bontakozott ki a két kultúra között, ahogyan azt a fellelt régészeti maradványok is bizonyítják. Ezek az ásatások olyan területeken hoztak napvilágra arab pénzérméket, amelyek soha nem tartoztak a muzulmán világ fennhatósága alá (mint például a Skandináv-félsziget egyes területei, a brit szigetek, vagy éppen Izland). Rendelkezésre állnak továbbá olyan információk is, amelyek azt bizonyítják, hogy nagyszámú genovai és velencei kereskedő élt ezekben az időkben a Földközi-tenger arab kikötővárosaiban. A Nagy Károly által életre hívott keleti missziókért felelős francia protektorátus létrehozásával, valamint megfelelő zarándokházak kialakításával, újraindultak a zarándoklatok a Szentföldre, amelyeket korábban a folyamatos arab katonai betörések miatt fel kellett függeszteni. A IX., X. és XI. század során a zarándokok száma folyamatosan emelkedett és egyes csoportok száma olykor elérte a kétezer főt is. Elkerülhetetlenné vált, hogy a Közel-keletre más és más okokból ellátogató személyek ne kerüljenek kapcsolatba a

muzulmán filozófiai és teológiai tanokkal, illetőleg, hogy hazatérésüket követően, azokat ne közvetítsék az ott élők felé.

Ám ami jelen kutatás tárgya szempontjából talán a legfontosabb, az a Szicíliai Királyság arabok általi kulturális (és nem katonai!) meghódítása. A Szicíliai Királyság leginkább a XIII. század során hasonlított egy muzulmán államra. II. (sváb) Frigyes Szicília királya és a Német-Római Birodalom császára egy multietnikus és multikulturális udvart hozott létre, amely természetéből fakadóan szükségszerűen többnyelvű is volt.¹ Ez volt tehát az a környezet, amelyben az uralkodó utasítást adott az antikvitás hellén filozófusai műveinek latinra történő fordítására, amely művek ugyanakkor már nem minden esetben voltak fellelhetőek eredeti ógörög nyelven, csak annak arab szerzők általi fordításában, akikhez az egyes fordítók így gyakran folyamodtak.

Ezen arab szerzők egyike volt Averroës. Ő volt az a filozófus, aki – Arisztotelész-kommentárjai által – a legnagyobb hatást gyakorolta az akkori nyugati gondolkodásra, és akinek a gondolatai rendre beszivárogtak a kor legfontosabb egyetemein tartott előadásokra is. Az arab filozófus azon elmélete, amely a legnagyobb hatást gyakorolta a nyugati filozófiára, minden kétséget kizáróan az emberi megismerés folyamatával összefüggő teóriája volt, de ezen túl, a jelen tanulmányban teret kívánok szentelni a világ örökkévalóságát, a lélek halhatatlanságát, mi több, a sokat vitatott, úgynevezett „kettős igazságot” fejtegető gondolatainak is. A felsorolt elméletek élénk vitákat váltottak ki a kor tudományos és teológiai berkeiben olyannyira, hogy

¹ Miguel Asín Palacios, *Islam and the Divine Comedy*, Goodword Books, London, 2008, pp.240-241.

Párizs érseke, Étienne Tempier és az akkori egyházfő, XXI. János hivatalosan is elítélték őket. A magas egyházi méltóságok általi elítélés ugyanakkor nem gátolta meg a vonatkozó gondolatok terjedését olyannyira, hogy *averroizmus* néven egy valóságos filozófiai irányzat született. Averroës és az averroisták gondolatai közötti különbség részletes elemzés tárgyát fogja képezni.

Már most szükséges előrevetíteni, hogy Averroës elsősorban Arisztotelész kommentátoraként szerzett hírnevet, amiből kifolyólag gyakran esik majd szó a görög filozófus azon gondolatairól, amelyek Averroës és későbbi nyugati követői elméletei alapjául szolgáltak. Az averroësi filozófia forrásai bemutatásának egy teljes alfejezetet kívánok szentelni.

A most következő tanulmány tárgyát képezi a már vázoltakon túl Averroës és a legjelentősebb averroista gondolkodó, Brabanti Siger elhelyezése az *Isteni Színijátékban*.

2. Averroës és az averroizmus által kiváltott viták

Averroës, születési nevén *Abū l-Walīd Muhammad ibn Ahmad ibn Rushd*² (1126. Córdoba – 1198. Marrakesh) filozófus, orvos, matematikus és jogtudós általánosan elterjedt európai megnevezése.

Averroës nagy sikernek örvendett a XIII. és XIV. századi nyugati gondolkodók körében olyannyira, hogy gondolatai egy valóságos filozófiai iskolát hívtak életre. Az arab filozófus hírnevét elsősorban Arisztotelészhez írott komentárjainak köszönheti, amelyekben úgy tűnik, egy olyan új módszertant igyekezett lefektetni az eszmetörténeten belül,

² A latin *Averroës* megnevezés egy fonetikai módosulás következménye. Az *ibn Rushd* összetételt véve alapul, az I kifejezés spanyol nyelven előbb I, majd *Aven* alakot és kiejtést öltött fel. A középkor során a filozófust gyakran, mint *Aven Roshdot* említették, amely ezután hamar felöltötte az *Averroës* alakot.

amely egyszerre tartotta tiszteletben a természettudományokat és az arisztoteli metafizika felfedezéseit anélkül, hogy azok ellentmondásba keveredtek volna más, a filozófus számára úgyszintén kedves eszmákkal, mint például a muzulmán vallási és teológiai hagyomány. Averroës, ugyanis fontosnak tartotta a két tudományterület határozott elkülönítését és veszélyesnek ítélte meg azok esetleges keveredését.

Megbízható források állnak rendelkezésre annak bizonyítékául, hogy az averroësi kommentárok 1212-t követően, Michael Scot skolasztikus filozófus és csillagász latin fordításának következtében jutottak el Nyugat-Európába. Michael Scot 1220-tól tevékenykedett II. Frigyes udvarában³ és a hagyomány szerint ott fordította latinra az Arisztotelész *De Animájához* és *Metafizikájához* írt averroësi kommentárt is.⁴ Scot Arisztotelész-kommentárjához is két Averroës-kommentárt hívott segítségül (a *De caelo et mundo*hoz, illetve a *De Animához* írott Averroës-kommentárt) bevezetve ezzel az arab tudóst az európai kultúra főáramába.⁵ Egy másik filozófus, aki hozzájárult Averroës nyugati filozófia általi megismeréséhez, Hermannus Alemannus, II. Frigyes udvarának egy másik tagja volt. Hermannus, szintén Arisztotelész műveinek magyarázata céljából szintén Averroës-szövegekhez nyúlt ám, ami a legfontosabb, kifejtette, miért tartotta erre a legalkalmasabbnak éppen Averroës műveit. Hermannus nyíltan kijelenti ugyanis, hogy a részben

³ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Cerf, Paris, 1996, pp.92-93.

⁴ Raoul Manselli, *La corte di Federico II e Scoto*, in Ruedi Imbach-François Xavier Putallaz, *L'averroïsme in Italia*, Accademia dei Lincei, Roma, 1979, pp.61-80.

⁵ Ernest Renan, *Averroës et l'averroïsme*, Michel Lévy frères libraires éditeurs, Paris, 1866, p.205.

Averroës által jegyzett arab szövegekhez való hozzáférés meglehetősen könnyebbnek bizonyult, mint az eredeti görög szövegek felkutatása, s mi több, az arab szövegek sokkal jobban össze voltak foglalva részben az arab tudósnak köszönhetően.⁶

Az arab filozófus ismerete első ízben egy magister artium 1225-ös párizsi anonim kéziratban lelhető nyomon. Az averroësi tanok 1230 körül kezdtek virágozni és 1260-ig a hatóságok által megtűrt tanokként hivatkozási alapul szolgálhattak az egyetemi kurzusok során⁷

A párizsi Sorbonne XIII. és XIV. századi kéziratai között mintegy kilenc olyan korabeli professzorok által jegyzett iratot találunk, amely averroësi tanokat mutat be. Némelyik kézirat állapota arról árulkodik, hogy szinte napi szinten használhatták őket az egyes egyetemi *lectio*k során. Valamennyi kézirat közül kiemelkedik a 943-as számú kézirat, amely lapszéli jegyzetként a következő glosszát tartalmazza: “*Commentaria ista constiterunt florenos XXX, pretio inaestimabilia, quum in eis veritas philosophiae naturalis et philosophiae primae contineatur tota et perfecta*”.⁸

Valószínűsíthető, ugyanakkor, hogy 1260 környékén paradigmaváltás következett be. A córdobai filozófus műveinek 1212-es feltűnésétől számítva úgy tűnik, ötvenhatvan év kellett ahhoz, hogy az azokban foglalt gondolatokat az egyes gondolkodók ne pusztán segédanyagként

⁶ „Assumpsi ergo editionem Averod determinativam dicti operis Aristotelis, secundum quod ipse aliquid intelligibile elicere potuit ab ipso” (Hermannus Alemannus szavai Arisztotelész *Poetikájához* írt saját kommentárja kapcsán; idézi Renan Ernest, *ibidem*, pp.211-212).

⁷ Jean-Pierre O.P. Torrell, *Aquinói Szent Tamás élete és műve* (ford. Kovács Zsolt), Osiris, Budapest, 2007, p.33.

⁸ Ernest Renan, *Averroës et l'averroïsme*, Michel Lévy frères, Paris, 1866, pp.272-273.

hasznosítsák egyetemi kurzusaik során, hanem azokat filozófiai rendszerükbe beépítve, ez utóbbiak részének tekintsék. Az adott tanok ezáltal beépültek a nyugati filozófia rendszerébe, mitöb, egyes teológiai kérdések magyarázatának alapjául is szolgáltak, ami már elfogadhatatlanná vált a korabeli teológusok és egyházi méltóságok szemében. Ez a fajta intollerancia nem kizárólagosan az averroësi művekre korlátozódott. Az arab filozófus műveinek sikere nagymértékben összefügg más, az adott korban hivatkozási alapul szolgáló nyugati filozófusok műveinek sorsával.

Az arisztotelianus filozófusok körében egyre hevesebb vták bontakoztak ki a létrejött két irányzat képviselői között: egyik oldalon álltak azon teológusok – ide értve a domonkos-rendieket –, akik megkísérelték a görög filozófus elveit összeegyeztetni a krisztusi tanításokkal, míg másfelől álltak az úgynevezett “latin averroisták” – köztük Brabanti Siger és Dáciai Boëtius, illetve a párizsi facultas artiuma oktatói karának egy jelentős része –, akik legfontosabb kommentátora, Averroës kommentárjai alapján kívánták interpretálni Arisztotelészt. Ám a córdobai filozófus tanai több ponton öszeütközésbe kerültek a keresztény doktrínával.

1267-ben Szent Bonaventura határozottan támadta az averroistákat, majd ezt követően, 1270-ben, a domonkos-rendi teológus, Aegidius de Lessinia egy Albertus Magnusnak címzett levelében elítélt tizenöt averroista mester által vallott tanítást. Ugyanebben az időszakban az egyházi adminisztráció két alkalommal is fellépett az említett tanok ellen. Mindkét fellépés végrehajtója Étienne Tempier párizsi érsek volt, aki 1270-ben nyilvánosan elítélt tizenhárom – véleménye szerint a pogány filozófia által befolyásolt – tézist. Ezen tézisek némelyike még csak nem is arisztotelészi, még kevésbé

averroësi gondolat volt, mint inkább Brabanti Siger saját gondolatának volt tekinthető.⁹

1277-ben a párizsi érsek, a római kúria felszólítására létrehozott egy tizenhat teológusból álló bizottságot, hogy vizsgálja meg és jelentsen a párizsi facultas artium professzorai által vallott tanokkal kapcsolatban. A bizottság még abban az évben összeállított egy 219 tételes, Averroës arisztotelész-kommentárjainak kivonatából álló listát, amelyeket 1277. március 7-én az egyházfő hivatalosan is elítélt.¹⁰

Ahogy már utaltam rá, Averroës elsősorban Arisztotelész-kommentárjaival tűnt ki. Az averroizmus pedig – a szónak abban az értelmében, ahogyan ebben a tanulmányban használni fogom – azon filozófiai tanok összességét jelöli, amelyek Arisztotelész műveit Averroës kommentárjai alapján kívánják interpretálni ám gyakorta elferdítve és megmásítva azokat. Vagyis, úgy is fogalmazhatunk, hogy az averroisták tanai csak részben származnak Averroëstől, viszont magukban foglalnak Avicennától, Brabanti Sigertől, mi több, Aquinói Szent Tamástól származó elképzeléseket. Nem pusztá véletlen, hogy azon tézisek egy nagy százaléka, melyeket Étienne Tempier elítélt, azok közül is a leginkább eretneknek tartott gondolatok, nem Averroëstől származnak, mint inkább az arab természettudományok mestereinek az elképzeléseit tükrözik úgy, mint a csillagászati elemek, vagy éppen a teológusok filozófusokhoz mért hierarchikus feljebbvalóságának a teljes elvetése. Pierre Torrell teológus emlékeztet arra, hogy Aquinói Szent Tamás *De unitate*

⁹ Redl Károly (szerk.), *Az Étienne Tempier párizsi püspök által elítélt tételek, 1277, in Magyar Filozófiai Szemle, 2-3/1984, pp.476-477.*

¹⁰ Redl, *i.m.*, pp.476-477.

intellectus című művében egyenesen kétségbe vonja az averroisták értelmes gondolkodásra való képességét: “confiteantur se nihil intelligere”¹¹ Ezen a ponton szükséges hozzátenni az eddig elmondottakhoz, amit más tudósok, mint például Gomez Nogales állítanak: “Averroës soha nem volt averroista” a szónak abban az értelmében, miszerint a latin averroisták úgy elferdítették az arab filozófus által leírtakat, hogy azok már nem is hasonlítottak eredeti önmagukra.¹²

Jacques Le Goff történész Arisztotelész korabeli fogadtatása kapcsán kijelenti, hogy a középkorban “két Arisztotelész-kép élt”: létezett egy eredeti és egy másik, akit az averroisták hívtak életre. Amennyiben Arisztotelész olvasatára tekintünk, ebben az esetben is két irányvonalat különböztethetünk meg: egyfelől létezett Albertus Magnus és Szent Tamás olvasata, amelynek kitérő célja volt, hogy összhangba hozza Arisztotelészt a Szentírással; másfelől létezett egy averroista olvasat. Ez utóbbiak, amikor nem voltak képesek feloldani a mester és a Szentírás közötti ellentét jelentette gócot, a kérdést elegánsan azzal a megengedő szemléletmóddal oldották meg, miszerint maga Averroës is lefektette a kettős igazság elvét, amely alapján ha egy tudós két egymással párhuzamosan létező filozófiai és teológiai igazságba ütközik, mindig az utóbbit kell elfoogadni abszolút igazságnak, tekintve, hogy az igazságot isten fedi fel előttünk.¹³

Étienne Gilson averroizmusról vallott ítélete során egyenesen azt állítja, hogy Averroës célja az volt, hogy kivonja

¹¹ Torrell, *Aquinói Szent Tamás élete és műve*, i.k., p.162.

¹² Gomez Nogales, *Saint Thomas, Averroës et l'averroïsme*, in Verbeke Gerard-Verhelst Daniël (ed.s), *Aquinas and problems of his time*, Leuven U.P., Leuven, 1976, p.177.

¹³ Jacques Le Goff, *Az értelmiség a középkorban* (ford.: Klaniczay Gábor), Osiris, Budapest, 2000, p.139.

magát a korabeli muzulmán környezet hatásai alól és ez a kísérlet fellelhető a latin averroisták esetében is, akik ugyanakkor nem a muzulmán hatások alól szerették volna magukat kivonni, hanem a korabeli keresztény egyház követelményrendszere és elvárásai alól. Ez magyarázhatja Averroës nagy népszerűségét körükben. Ám mindennek az eredménye Gilson szerint a teljes terméketlenség lett.¹⁴

3. Averroës és az averroizmus elhelyezése az *Isteni Színjátékban*

A leginkább vitatott Dantéval kapcsolatos kérdések között tartjuk számon az arab doktrínák, tartalmi és nyelvi hatások, vélt vagy valós jelenlétét a szerző életművében. A heterodox Dante képe számos kutató érdeklődését keltette már fel és sarkallta arra, hogy muzulmán hatások jelenlétére utaló bizonyítékokat véljenek felfedezni a dantei művekben. Az említett bizonyítékokat az említett kutatók, persze elsősorban az *Isteni Színjátékban* keresték.

Elfogadva a túlvilági utazás toposzra emlékeztető jelenlétét a muzulmán arab irodalomban (ezek között találjuk Mohamed próféta *Korán* által ihletett *Mi'raj* és *Isra'* műveit, valamint az andalúz misztikus szerző Ibn Arabī, a perzsa szufi al-Bistāmī, az irodalmár Sohravardī, a perzsa költő Sanā'ī, és végül, de nem utolsósorban Avicenna egyes műveit), szükséges megemlíteni, hogy ellenpéldák is szép számmal akadnak. A legjelentősebb ellenpélda, hogy Dante a *Pokol* XXVIII énekében (22-31. sorok) Mohamedet és unokafivérét, egyben sógorát, Alit a skizmatikus bűnösök közé helyezi. Mohamedre ugyanis a középkori Egyház egy olyan

¹⁴ Étienne Gilson, *A középkori filozófia szelleme* (ford.: Turgonyi Zoltán), Kairosz, Budapest, 2000, pp.378-379.

keresztényként tekintett, aki megőrizve monoteista hitét elhagyta az anyaszentegyház tanításait.¹⁵

Bármily érzelmeket táplált Dante a muzulmánok viszonylatában, Averroës az *Isteni Színjátékban* a Pokol tornácára helyeztetett: “[láttam] Averroëst a Kommentáriussal” (*Pok.*, IV., 144., ford: Babits Mihály) amely szöveghelyen egyértelmű utalás történik az arab szerző által készített Arisztotelész-kommentárra; Az arab filozófus a *Vendégségben* is említésre kerül: “Ezen a véleményen volt Averroës a lélekről szóló kommentárjában” (*Egyeduralom*, I, III, ford.: Sallay Géza); A *Purgatórium* XXV. énekében a szerző nincsen explicit módon megnevezve, de a kontextus egyértelművé teszi kilétét:

[...] oly pont ez, amelyben
bölcsebbe ember is tévedett tenálad,
mert nem a valót tanította, mert nem
gondolta egynek az észet és a lelket,
mert az észet nem látta alkotni szervben

(*Purg.* XXV 62-66, Babits Mihály fordításában, a további *Színjáték*-idézetekben is).

Ahogy már történt rá utalás, az egyik legjelentősebb averroista Brabanti Siger volt. A brabanti származású szerző gondolatai nagy súllyal csapódtak le Dante műveiben is oly mértékben, hogy költőnk Brabanti Sigit a Nap égébe, a bölcs lelkek körébe helyezi. Ez a cselekedet már önmagában is gesztus értékű lenne a brabanti mester irányába, ám ami leginkább csodálkozással töltötte el az irdalmárokat, az azon

¹⁵ Carmela Baffioni, *Dante e l'Islam*, in Anna Cerbo (a c. di), *Lectura Dantis* 2002-2009, Università degli Studi Napoli „l'Orientale”, Napoli, 2011, pp.993-1008.

tény, hogy a *Színjáték*ban Szent Tamás mutatja be Sigert a híres verssorokon keresztül:

Ez, kiről szemed énrám visszaváltod,
oly lélek fénye, ki mély bölcséletben
járva a földön, csak a sírra várt ott.
Sigieri örök lángja lobog ebben,
Szalma-utcában kinek egykor ajkán
sok gyűlöletes igazság kirebbent.

(*Par. X* 133-138)

Az *Isteni Színjáték*on túl Siger a *Virág*ban is felbukkan, méghozzá XCII. szonettben, amelyben utalás történik a mester halálára.

A fent bemutatott szöveghelyek, különös tekintettel az *Isteni Színjáték* szövegére, számos kutató, mint például Bruno Nardi számára annak igazolásául szolgálnak, miszerint Dante az averroizmus felé nyitott magatartást tanúsított és távol állt attól, hogy bármiféle elítélendő eretnekségként tekintsen rá.¹⁶

Brabanti Siger és Szent Tamás ilyenképpen való irodalmi és fizikai egymás mellé állítása a dantisták nagy részét meglepetéssel tölti el. Elég csak Vittorio Sermonti ironiával telt mondatait idéznünk, melyek szerint "Dante most a paradicsomban látja viszont Sigierit, amint teljes lelki megnyugvásban ül régi ellensége, Szent Tamás balján"¹⁷ Más kommentátorok, ezzel szemben, mint például a Giovanni Marchese és Salvatore Rossi szerzőpáros megkísérelték ráirányítani a figyelmet arra a nagyfokú tiszteletre, amelyet Dante tanúsít egy, az Egyház által elítélt ember irányába, aki

¹⁶ Bruno Nardi, *L'averroismo di Sigieri e Dante*, in *Studi danteschi* 22/1938, pp.83-113.

¹⁷ Vittorio Sermonti, *Il Paradiso di Dante*, Rizzoli, Milano, 2001, p.191.

ugyanakkor életében az igazság rendíthetetlen keresője volt függetlenül kutatása eredményeitől.¹⁸

Az egyének kognitív kategóriái, az örökkévalóságról és a halhatatlanságról vallott elméletek, valamint ezek hatása Dantéra

Averroës, ahogyan arra már többször is utaltunk, a legvégsőig ragaszkodott az arisztotelészi filozófiához. Meg volt győződve arról, hogy a görög filozófus gondolatait, az évszázadok során megmásították, hogy azok felhasználhatóak legyenek teológiai doktrínák alátámasztására és ezért Averroës küldetésének tekintette, hogy megtisztítsa a mester gondolatait és bemutassa azok eredeti tartalmát. Ez a fajta radikális ragaszkodás Arisztotelészhez megmagyarázza, miért tér el Averroës nézetrendszere oly sok ponton a vele kortárs arab filozófusok nézeteitől, akik, vele ellentétben, látszólag nem éreztek lelkiismeret furdalást, amikor annak eszmerendszerébe beillesztettek tipikusan arab filozófiai elemeket úgy, mint az asztrológia, hogy csak egy példát említek. Említett célján túl Averroës egy másik, már szóvá tett célt is dédelgetett: egy, a tudomány és a teológia egymást segítő és egymást kiegészítő tevékenységének biztosítására hivatott módszertan kidolgozását, amely képes lett volna a természettudományok és az arisztotelészi metafizika összehangolására anélkül, hogy ellent mondott volna a muzulmán teológia tanításainak. Ahogyan hamarosan látni fogjuk, ezen a téren Averroës sikerei elmaradtak, mi több, egyes nézeteiért a marokkói udvarból való száműzetéssel kellett fizetnie.¹⁹

¹⁸ Giovanni Marchese–Salvatore Rossi (a c. di), *La Divina Commedia. Lettura de Il Paradiso*, Palumbo, Palermo, 1978, p.60.

¹⁹ Cesare Vasoli, *Averroè*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, Roma, 1984, pp.475-476.

Korábban már utaltam a kettős igazság doktrínájára, ahogyan arról az averroisták vélekedtek. Az elmélet Averroës azon szövegeiből ered, amelyek szerint a racionális igazság (filozófia) és a reveláció igazsága (hit) lényegükben mindig egyeznek: az egyéneknek ugyanazon gyakorlati ismereteket nyújtják az élethez, de különféle módokon teszik ezt. Averroës szerint ugyanis nem minden emberi elme rendelkezik azonos képességekkel ahhoz, hogy az intelligencia legmagasabb fokáig eljusson, amelyben megmutatkozik a filozófiai doktrínák igazságának racionális minősége. A córdobai filozófus az intellektus három kategóriáját különbözteti meg, amelyeknek megfelel három értelmi szint. A hierarchia csúcán (1) a „demonstratív emberek” állnak, amelyek az igazságot tiszta tudományos és logikai módszerek révén szeretnék megismerni; a létra második fokán állnak (2) a „dialektikus emberek”, akik megelégszenek a valószerű dialektikus érvrendszerekkel; a lista legvégén (3) a „meggyőzhető embereket” találjuk, akik egy retorikus jellegű beszéddel könnyen meggyőzhetőek és, mint ilyenek, esetükben nem okoz különösebb gondot a rétor számára, hogy felkeltse érzelmüket és lángra lobbantsa szenvedélyüket. Ezen hierarchia értelemszerűen következményeket hordoz. Averroës, ugyanis elvitatja a meggyőzhető emberektől azt a képességet, hogy filozófiailag értelmezhessék az igazságot és meghagyja nekik azt a lehetőséget, hogy a *Korán* olvasatán keresztül megismerhessenek egyfajta baziláris filozófiát. Ezzel Averroës, egy párhuzamos érvrendszert alkalmazva, a képzeletbeli tudományos hierarchia legfelső fokára helyezi a filozófiát, amely az arra méltó emberek számára felfedi az abszolút igazságot és bölcsességet, miközben a teológia feladatkörében hagyja, hogy a *Koránt* interpretálja.²⁰ A

²⁰ Vasoli, *i.m.*, pp.475-476.

filozófus, tehát, a hitet egy olyan mítoszok és gyakorlati normák szintjére süllyeszti, amelyek alkalmasnak bizonyulnak arra, hogy az egyszerű ember életét bizonyos keretek között elirányítsák. A hit ugyanakkor teljes mértékben alkalmatlannak találta arra, hogy a filozófusok, akik azonnal meglátják annak mitológikus alapjait, mélyreható igazságokat vonjanak le belőle. Ez a doktrína az úgynevezett „kettős igazság doktrínája” néven került be a tudományos közgondolkodásba. Az említett elgondolás hatást gyakorolt az emberi elmére vonatkozó dantei koncepcióra is: a költő is feltételezte különféle intellektuális minőségek létezését. Dante azt vallotta, hogy az emberi lélek, „az értelem nemességével részesül az isteni természetből” (*Vendégség*, III, II, ford.: Szabó Mihály), majd ugyanezen a szöveghelyen hozzáteszi, hogy ez a részvétel is egyénről egyénre változik az egyes lelkek természetes tökéletessége függvényében, amely különbözőség alapját képezi egy intellektuális hierarchiának:

[...] ezt az értelmet csupán az embernek és az isteni szubsztanciáknak tulajdonítják [...] Sosem tulajdonították értelmetlen állatnak, sőt sok emberről sem lehet és nem is szabad ezt elmondani, aki híjával van ennek a tökéletességnek, a nyelvtan ezeket eszteleneknek, ész nélkülieknek nevezi (*Vendégség*, III/III, ford. Szabó M., a további *Vendégség*-idézetek esetében is).

A córdobai filozófus számára a tudományos megismerés konfliktusba kerül a *Korán* tanításaival, ugyanis, a természet örök törvényeinek tanulmányozása során, a filozófus és a tudós számára lehetőség nyílik arra, hogy felemelkedjenek isten igazi megismeréséhez. Végezetül megállapíthatjuk, hogy a vallás és a filozófia képesek arra, mi több, feladatuk, hogy párhuzamosan fejtsék ki tanításaikat ám egyik sem magasodhat a másik fölé és nem hághatja át saját behatárolt kompetencia területének és végcéljának határait.

Ahhoz, hogy egy még világosabb képet kapjunk erről a doktrínáról, talán nem felesleges Brabanti Siger gondolataihoz visszanyúlni. Siger úgy tartotta, hogy a filozófusnak el kell ismernie a hit elsőbbségét vallási kérdések eldöntésekor ám határozottsággal kell megvédenie saját álláspontját filozófiai kérdések taglalásakor. A filozófiai szövegek interpretációja pedig racionális módszerekkel kell, hogy történjen nem engedve teret a homályos teológiai magyarázatoknak.²¹ Ez az elgondolás, mint később látni fogjuk, fellelhető lesz a dantei életműben is, hiszen elég csak állam és Egyház ideális viszonyára gondolnunk.

Az averroësi filozófia két olyan eleme, amelyet erős kritika ért úgy muszlim, mint keresztény vagy zsidó kultúrkörben, és amelyek kimondásáért a tudós a marokkói udvarból való száműzetésével fizetett, a lélek halandóságát és a világ örökkévalóságát taglaló elképzelései voltak. Averroës számára, ugyanis, az egyetlen elképzelhető halhatatlanság az, amely az egész emberiségre, mint emberi fajra vonatkozó halhatatlanság, míg az egyén mindössze az univerzális tudomány fejlődéséhez való aktív hozzájárulása révén tehet szert egy képletes halhatatlanságra. Ami a világegyetem örökkévalóságát illeti, a filozófus feltételezi bizonyos első mozgató okok létezését, amelyek anélkül mozgatnak, hogy őket bármi is mozgásba hozná, és amelyek előidézik az égitestek mozgását is: Averroës megváltoztathatatlanak és örökkévalónak tekinti ezen első mozgatókat, ami miatt úgy véli, hogy a világ is szükségszerűen örökkévaló kell, hogy legyen. Ez az elgondolás abból ered, hogy Averroës, a Szentírással szembemelve, azon peripatetikus tanítást helyezi előtérbe, amely szerint minden, ami mozgat, önmaga is egy

²¹ Vasoli, *Sigieri di Brabante*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, i.k., p.239.

mozgató által került mozgásba. Így tehát minden mozgás feltételezi egy mozgató princípium létezését. Ám amennyiben a kozmosz általános mozgását úgy képzeljük el, mint végtelen mozgató okok láncolatát, amelyek mozgatnak és önmaguk is mozgatva vannak, eljutnánk ezen mozgató rendszerek végtelen láncolatáig anélkül, hogy racionális magyarázatot találtunk volna a jelenségre. Emiatt Averroës szükségét érzi annak, hogy beilleszzen a saját szisztémájába bizonyos első okokat, amelyek anélkül mozgatnak, hogy bármi által mozgatva lennének. Más kifejezéssel élve azt mondhatnánk, hogy Averroës nem csupán a cselekvés képességével (*in potentia*) rendelkező elemeket, hanem úgynevezett cselekvő (*in actu*) elemeket feltételez: olyan anyagtalán létezőket, amelyek az égitestek minden mozgásának kiváltó okai. Ezért posztulálja hát a filozófus a létezését azon részecskék összességének, amelyek képesek mozgatni az égitesteket. A filozófus, hogy a teljesség benyomását nyújtsa és, hogy feltételezhesse a részecskék mozgásának tökéletes voltát, egyben feltételezi megváltoztathatatlanságukat és örökkévalóságukat, ami pedig elvezet a világegyetem örökkévalóságához.²² Dante, mint mélyen hívó ember, természetesen nem fogadhatott el a Szentírással ellentétes nézeteket, mint a világ örökkévalóságáról vallott averroësi nézetek, még akkor sem, ha – ahogyan arra Bruno Nardi hívja fel a figyelmet – egyes dantei művekben félreérthető szövegkörnyezetben ezen elgondolások fel-felbukkannak.²³

Találunk ellenben olyan szöveghelyeket a dantei műben, amelyek esetében egyértelműen kiderül, hogy a költő

²² Vasoli, *Averroè*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, i.k., p.476.

²³ vö. Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp.240-241.

elfogadta az egyén önnön örökkévalóságának elérését a tudományhoz történő hozzájárulásán keresztül. Dante a *Pokol* XV. énekében Brunetto Latini jelenlétében ekképpen fogalmaz:

Mert mindig a szívembe vésve hordtam
atyai képét ama nyájas szemmel,
amint tanított, fõnn a régi korban,
hogy örökíti meg magát az ember,
s ez illik, hogy nyelvem hirdesse sírva
(*Pok.* XV 82-86)

A modern filológia értelmezése szerint, ebben az esetben, az ember önnön *megörökítése* a szónak nem a megváltás általi vallásos értelmére utal, azaz esetünkben nem az isteni kegyelem elérése és az azt követõ mennyek országába való felemelkedés képe jelenik meg az ismert dantei sorokban. Ahogyan azt Attilio Dughera kifejti, költõnk a hírnév földi életben történt elérésére utal, amely a halál után is tovább él még akkor is, amikor tulajdonosa teste már az enyészeté lett. Egy párhuzamos gondolatsort Dante már a Limbusban is olvasója elé tárt, melyben kifejti, hogy „Hírnevük tette s a dicsőség, / mely korukból korodba visszacsendül” (*Pok.*, IV., 76-77., ford.: Babits M.). Az idézek egyértelműen kifejti azt a tiszteletet, melyet szerzõnk azon lelkek iránt érzett, akik életükben nagy tetteket hajtottak végre és bizonyítékul szolgál arra, hogy a nagy cselekedetek nem felejtetnek el és cselekvõik az utókor emlékében tovább élnek.²⁴

²⁴ Alighieri, *La Divina Commedia* (a c. di Salvatore Jacomuzzi–Attilio Dughera), SEI, Torino, 2003, p.139.

4. A megismerésről vallott elméletek, mint a dantei politikai etika előzményei

Bár, mint azt hamarosan látni fogjuk, a dantei és averroësi megismerési folyamat egy bizonyos ponton elválík, azt is fontosnak tartjuk kiemelni, hogy – utalva Averroës *De Animájára* – Dante rámutat az emberi kognitív folyamatok kollektív mivoltára. Ez a kollektivitás fontos szerephez jut a dantei államelméletben. Ahogyan az averroësi kognitív folyamat esetében a tulajdonképpeni megismerés (avagy a *passzív intellektusból az aktív intellektusba* való átmenet) csak kollektív módon, egy meghatározott közösség együttes megismerése révén lehetséges, úgy a dantei ideális államban ez utóbbi etikai jelleggel bír abban az értelemben, hogy valamennyi személy egyéni partikuláris érdekeiről és a közösség jólétéért saját érdekeiről lemondó részvétele, majd ezen egyéni érdekek egy uralkodó kezébe helyezése szükséges az állam helyes működésének eléréséhez.

Arisztotelész a *De Anima* III. könyvében azt állítja, hogy kétféle intellektus létezik, egy materiális, vagy passzív, amely az ember sajátja és képes bármivé válni (*παθητικός*), míg a másik ágens, vagy aktív intellektus, mely képes bármit létrehozni (*ποιητικός*). A passzív intellektus Arisztotelész számára nem egyéb, mint, pusztán lehetőség a dolgok univerzális alakjának megismerésére, ám amely önmagában nem képes ezt véghezvinni. Ezt a célt segíti elő az aktív, vagy ágens intellektus közbeavatkozása, amely mindig cselekvő (*in actu*) és nem csupán cselekedni képes alany (*in potentia*). Az aktív intellektus isteni eredetű és, mint ilyen alkalmas arra, hogy fényével megvilágítsa az emberi passzív intellektusokat. Arisztotelész párhuzamot von a megismerés és a művészet között: ez utóbbi esetében is adva van egy nyersanyag (kő, márvány, esetleg fa), amelyben meg van azon képesség, hogy

válják valamivé (*πάντα γίνεσθαι* – például egy márványszobor, esetleg egy kőváza) ám amely önmagában nem képes azzá válni. Szükség van ugyanis egy cselekvőre, amely valamivé alakítja: ez utóbbi a művész vagy a kézműves, aki kifejtve egy bizonyos cselekvést, esetünkben saját művészetének művelését, bármit létrehoz belőle, amit csak szeretne.²⁵

Azon averroësi elmélet, amely leginkább magára vonta a kereszténység figyelmét, minden bizonnyal a lehetséges intellektusról (*intellectus possibilis*) vallott elmélete volt. A lehetséges intellektus elmélete az episztemológiai folyamat része, amely Averroës esetében, aki igen hűen követi az Arisztotelészi gnoszeológiát, a potencialitás aktussá váltásában nyilvánul meg. Arisztotelész nyomdokain haladva, az arab filozófus azt vallja, hogy az érzékekből nyert képek még nem valódi koncepciók, csupán lehetőségek, avagy diszpozíciók, amelyek képesek a koncepciók befogadására. Ezen lehetőséget a passzív intellektus biztosítja, amely az egyes emberi elméktől elkülönül és, tekintve, hogy minden személy esetében azonos, szuperindividuálisnak tekinthető. A passzív intellektus önmagában nem rendelkezik azon képességgel, hogy az intellegibilis formák birtokába kerüljön. Ebből a célból lép közbe az aktív intellektus, amely szintén szuperindividuális természettel bír és, akár egy magasabb létező, vagy, mint egy magasról az emberek szeme előtt lebegő és az előttük lévő tárgyakat megvilágító lámpa, fényt vet a passzív intellektusra és eléri, hogy az intellegibilisek, amelyek megismerésének lehetőségét ez utóbbi *in potentia* már

²⁵ Aristotele, *De Anima* (a c. di Michele Giorgiantonio), Rocco Carabba, Lanciano, 1934.

tartalmazza, aktualizálódjanak, majd tényleges megismeréssé váljanak ezáltal híva életre az individuális intellektust.²⁶

Averroës, tehát, episztemológia terén az elmétől elkülönülő létezőket feltételez. Ily módon, a filozófus szerint, az egyén csak abban az esetben képes az intellegibilis formák befogadására, amennyiben ő maga a szuperindividuális passzív intellektusa révén prezentálja azon képeket és képzeteket, amelyekre a szintén szuperindividuális aktív intellektus aktualizál.²⁷ De ugyan mit is jelent ezen intellektusok esetében a szándékosan többször és hangsúlyosan kiemelt szuperindividuális jelleg, ezek elválása ez emberi elmétől és végül azonos jellege valamennyi egyén esetében? Talán nem felesleges alaposabban kibontani ezen kifejezések jelentését. Mindez azt jelenti, hogy egy transzcendens erő (amilyen a keresztények esetében az Úr vagy a muzulmánok esetében Allah lehet) közbeavatkozása szükséges, amely *per definitionem* elkülönül a halandó emberektől, így szükségszerűen azok elméjétől is. Ám amikor az aktualizálja a passzív intellektust, azonos módon jár el valamennyi emberi elme esetében. Ezen erő azonos fellépése azonban súlyos teológiai és morális kérdéseket vet fel. Ezzel ugyanis kiiktatódik az elme individuális jellege, vagyis az a híres *voûç*, amely oly meghatározó eleme az arisztotelészi filozófiának. Ennek az individualitásnak a hiányában, azonban felvetődik a kérdés, hogy lehetséges-e még a szabad akarat? Az ember ugyan képes-e megőrizni a döntés és választás képességét? Vagy, a transzcendens közbeavatkozás következtében az egyén felhatalmazva érezheti-e magát arra,

²⁶ Vasoli, *Averroë in Enciclopedia dantesca*, i.k., p.477.

²⁷ Az Averroësre történő utalásokhoz az alábbi szöveget használtam: Averroës, *Long commentary on the De anima of Aristotle* (ed. by Richard C. Taylor–Thérèse-Anne Druart), Yale U.P., New Haven, 2009.

hogy a felsőbb létezőt jelölje meg, mint saját egyénisége és természete minőségének okát, tekintve, hogy ő passzív intellektusa aktualizálásának egyetlen ágense? Vélhetően ezek voltak azok a kételyek, amelyek arra sarkallták Dantét, hogy ne fogadja el teljes mértékben Averroës episztemológia tanait.

Aquinói Szent Tamás sem fogadja el teljes mértékben Arisztotelész és hűséges követője, Averroës tanait. Szent Tamás egyfelől elfogadja, hogy az emberi elme egy megismerési folyamat útján válik teljessé, ugyanakkor úgy véli, hogy az a tevékenység, amelyet Arisztotelész és Averroës szerint a szuperindividuális aktív intellektus végez, valójában egy egyéni erőfeszítés eredménye. Szent Tamás intellektusok hierarchiáját vázolja fel, amelynek csúcán az isteni intellektus áll, amely tiszta aktus. Az említett hierarchiában az ember, lévén a legszerényebb az elmével rendelkező lények között (és akit ebben a rendszerben olyan mennyei lények előznek meg, mint az angyalok karai), rendelkezik azon képességgel, hogy bármit megismerjen, ám ez csupán egy képesség, egy lehetőség, egy possibilitás amely készen áll arra, hogy aktualizálódjék, ám nem egy felső erő közbeavatkozása révén, hanem az ember egyéni cselekedete révén, amely során aktualizálja önnön passzív intellektusát.

Ha megvizsgáljuk a *Vendégség*, a *Purgatórium* és az *Egyeduralom* vonatkozó passzusait, észrevevesszük, hogy Dante explicit módon utal a passzív intellektus természetére és ezen utalások Arisztotelész, illetve a sztagirai filozófus kommentátorai elméleteiben gyökereznek (Averroës, Avicenna, Algazali stb.).

Elsőként az *Egyeduralmat* vizsgálva, a következő utalásokat találjuk a fent kifejtett elméletre:

Van tehát az emberi egyetemességnek valamely olyan saját tevékenysége, amelyre az egyetemesség egész sokaságában

rendeltetett [...] Mondom tehát, hogy semmiféle olyan erő, mely több eltérő fajta lény közös birtoka, azok egyikének sem lehet végső képessége tevékenységében. [...] A végső erő tehát az emberben [...] a potenciális értelem révén felfogható lét: és a létnek ez a formája nem sajátja semmilyen magasabb vagy alacsonyabb rendű lénynek, csak az embernek. [...] Ezért nyilvánvaló, hogy az emberi képesség végső foka az intellektuális képesség, vagy erő. És minthogy ez a képesség egy ember vagy az emberek valamely fent említett részleges közössége révén nem érvényesülhet teljesen, kell, hogy az emberi nemnek meglegyen az a sokasága, amelyek révén egész képessége valóra válhat. [...] Ezen a véleményen volt Averroës a lélekről szóló kommentárjában (*Az Egyeduralom*, I/III, ford. Sallay G.. a további *Egyeduralom*-idézetek esetében is).

Dante is úgy vallja, hogy a megismerési folyamat mindig az érzékektől ered tekintve, hogy az érzékelhető jelenségek érzékeinken keresztül jutnak az elménkbe, ahol aztán aktualizálódnak.²⁸ Vizsgáljuk meg elsőként dantei a megismerési folyamatnak azon szakaszát, amelyet jelen tanulmányban *szenzibilisnek* fogok nevezni, amely a bennünket körülvevő világ érzékekkel megismerhető elemeinek felfogását célozza meg, hogy aztán később foglalkozhassunk azzal az *intellektuális* megismerési folyamattal, amely az embert, mint a lehetséges intellektusa révén megismerésre képes lényt vizsgálja.

Ahhoz, hogy a firenzei költő által vallott szenzibilis megismerési folyamattal foglalkozhassunk, elsőként vizsgáljuk meg a *Purgatórium* egy szöveghelyét:

A lélek szeretetre lőn születve
és hajlik ahhoz, ami neki tetsző,
mihelyt a tetszés fölnogatja tette.
Elmétek a világról képeket sző,
s látások előtt lepergeti, sokszor

²⁸ Vasoli, *Intelletto possibile in Enciclopedia dantesca*, vol. III, i.k., p.469.

minden figyelmet egy ilyen képre vesztő.

S ha lelketek így rajtavesztve tapsol,

az már szeretet: Természet hatalma,

amely a tetszés által összekapcsol.

(*Purg.* XVIII 19-27)

Dante azt is vallja, hogy némely érzékelhető valóság, mint a fény és a szín, csak egy érzék által felfoghatóak. Ez az elmélet a *Vendégségben* kerül kifejtésre:

[...] valójában a szín és a fény látható, ahogyan Aristoteles állítja *A lélekről* második könyvében [...] Más dolog is látható, de nem a szó tulajdonképpeni értelmében, mert más érzék is közreműködik benne; így nem mondhatjuk, hogy sajátosan látható vagy tapintható: ilyen dolog az alak, a nagyság, a szám, a mozgás, a mozdulatlanlás, ezeket közösen láthatónak nevezzük, mert több érzék közbejöttével fogjuk fel őket (*Vend.*, III/IX).

A költő úgy tartja tehát, hogy külső érzékeink nem csalhatnak meg bennünket, ám Dante szerint szükségeltetik egy belső érzékelési mechanizmus is, amely képes megkülönböztetni az igazi érzékelést a hamis érzetektől. Egy, az averroësi Arisztotelész-kommentárokból fellelhető elmélethez visszanyúlva, Dante megemlíti a fantáziát egy belső érzékelési mechanizmusként definiálva azt és fontos szerepkörrel felruházva a megismerés folyamatában. A fantázia segíti az egyént abban, hogy felismerje, mit áll módjában megismerni:

Visszatérve a tárgyra, elmondom, hogy értelmünk annak a képességnek a hibájából, amelyből meríti, amit lát, vagyis egy organikus képességnek, a fantáziának a hibájából bizonyos dolgokhoz nem tud felemelkedni [...] így az anyagtól elkülönült szubsztanciákhoz, amelyekről ha van is valami nézetünk, ám tökéletesen megérteni és felfogni nem tudjuk őket. Ezért nem az embert kell hibáztatni, mert nem ő az oka ennek a hiányosságnak,

hanem az egyetemes természet, vagyis Isten [...] Így a szemlélődésem olyan területre vitt, ahol a fantázia cserben hagyta az értelmet, ha nem tudtam a dolgot felfogni, nem lehet engem hibáztatni (*Vend.*, III/IV).

A *Purgatórium* XVII. énekében Dante kifejti, hogy a képzelet, avagy a fantázia feladata, hogy feldolgozza a megismerés tárgyát. A költő elmagyarázza azt is, hogy ez az intellektuális minőség az ég hatására fejt ki tevékenységét:

Ó, Képzelet, ki úgy vonsz néha félre,
s kilopsz körünkből, hogy fülünk se billen,
bár száz trombita harsog is feléje:
ki mozgat téged, ha érzékeink nem?
Sugár mozgat, mely maga gyúl ki, mennyben,
vagy gyújtja, aki onnan néz le – Isten.

(*Purg.* XVII. 13-18)

Ahogyán már utaltam rá, a megismerés nem csak az érzékeken keresztül történik, hanem Dante, ahogyan máskülönben az egész skolasztikus kultúra, feltételezi az episztemológia egy, pusztán intellektuális megismerésre korlátozódó képességének.

Ezen folyamat kiindulási pontja az, hogy „a természetes tudásvágy megvan az emberben” (*Vend.*, III., XV., ford.: Szabó M.), amely minden lélek veleszületett tulajdonsága. Ám intellektusunk tényleges aktualizációja csak akkor következik be, amikor az elménk elkezd feldolgozni a kívülről érkezett impulzusokat:

Minden lélek, mely a test tömegétől
különbözik, bár összekötve véle,
saját hajlamot s ösztönt nyert az égtől:
de csak működve tűn ki, hogy miféle,
és a hatásban nyilvánul a hajlam,
mint csak a lombban az, hogy a fa él-e?

Azért nem sejtem, hogy első fogalmam
honnan származik; sem, hogy honnan ébredt,
ami szívemben legmélyebb óhaj van.

(*Purg.* XVIII 49-57)

Az idézett szöveghelyen *első fogalom* alatt az abszolút bizonyosságok értendőek, míg *szívemben legmélyebb óhaj* (toszkán olaszul: 'l'affetto dei primi appetibili') a teremtmények jóra való természetes diszpozícióját jelenti. Ezek birtoklása az emberi nem egy vele született kizárólagos képessége, már-már egy ösztön, amelyet az isteni szeretet helyezett az emberbe, amely ezáltal az egyént olyan módon vezeti, miként „ösztone vezeti a méhet / mézet csinálni” (*Purg.* XVIII 58-59).²⁹ Tehát Dante szerint is van az emberben egyfajta diszpozíció a megismerésre és a tudásra. Ez a diszpozíció megegyezik az eddig idézett filozófusok azon elméleteivel, melyekben kifejtik a lehetséges intellektus mivoltát. Ezen intellektus kvalitásait Dante a *Purgatórium* XXV. énekében, mint a teremtés remekét határozza meg (*Purg.* XXV 72), ami „él és érez és emlékszik: elme” (75. sor). A *Vendégségben* pedig a következőképpen olvashatunk róla: „magában foglal minden egyetemes formát, aszerint, amint létrehozójában megvan (*Vend.*, IV/XXI).

Ha meg szeretnénk vizsgálni a lehetséges intellektus eredetét, azt fedeznénk fel, hogy Dante szerint az az apai magból eredeztethető egy olyan folyamaton keresztül, amely hozzávetőlegesen az embrió fejlődési szakaszainak felel meg. A folyamatban utolsóként fejlődik ki a racionális lélek, amelyet már nem az apai mag, hanem az első mozgató táplál. A *Vendégségben* az alábbi vonatkozó szöveghelyet lehetjük fel:

²⁹ Vasoli, *i.m.*, p.470.

Amikor az emberi mag behull tartályába, vagyis az anyaméhbe, magával viszi a nemző lélek hatóerejét, az ég hatóereje és az összekapcsolt elemek, vagyis a szervezet hatóerejét, és megérleli és előkészíti az anyagot az alakító erő számára, amelyet a nemző lelke adott; az alakító erő előkészíti a szerveket az égi erő számára, amely a magában lévő lehetőségekből életre kelti a lelket. A lélek pedig, mihelyst létrejött, az égi mozgató hatására megkapja az intellectus possibilist, amely lehetőség szerint magában foglal minden egyetemes formát, aszerint, amint létrehozójában megvan, s annnyival kisebb mértékben, minél távolabb van az első Értelemtől (*Vend.*, IV/XXI).

Ez az elgondolás megerősítést nyer az *Isteni Színjátékban* is:

A vérnek színe-java, nem szivódva
be a szomjas erekbe, megmarad,
[...]
s alkotó erőt nyer a szív alatt
[...]
s átszűrődvén, eljut - nem volna szép itt
jelezni, hova; más vérét keresve,
más testben, mely természetes edényt nyit.
S ott, vér a vérrel egybekeveredve,
az egyik elfogad, s a másik alkot,
hatékony helyről, a szívből, eredve.
Működni kezd, és titkosan kavarg ott:
megalva elsőbb, s megélesztve aztán,
mit anyagul sűrűvé összehajtott.
És a ható erő lelket fakasztván
növény lelkéhez hasonlít, azonban
az révben van már, ez csak fél-utaztán.
Mert tovább munkál, míg érezve mozzan,
mint a tenger puhánya; és belőle
éző szervek bontakoznak ki sorban.
(*Purg.* XXV 37-56)

Az idézett szöveghely alapján kijelenthető, hogy Dante számára az önálló lélekkel nem rendelkező férfiúi

magban az apa lelke az, amely egy olyan erőt generál, mely az apai mag és az anyai matéria egyesülését követően előbb egy vegetatív lelket, majd egy szenzitív lelket hoz létre. Ilyen módon, a két lélek, amely korábban *in potentia* léteztek az apai és az anyai matériában, egyesülnek és aktualizálódnak.

Melyek tehát a lényegi különbségek Dante és Averroës vonatkozó elméletei között? Korábban már utaltam arra, hogy Dante nem osztotta a córdobai filozófus szuperindividuális intellektusokra vonatkozó elgondolásait. Márpedig az *Egyeduralom* vonatkozó idézetében az szerepel, hogy a passzív intellektus nem aktualizálódhat csupán egy személy tevékenysége révén, hanem ehhez az emberek sokaságának tevékenysége kell. Eddig a pontig azt is mondhatnánk, hogy Dante teljes mértékben egyetért Averroësszel olyannyira, hogy eszmefuttatása végén Averroës *De Animájában* kifejtettekkel igyekszik igazolni az általa elmondottakat.

A dantei és az averroësi gondolatok hasonlóságai ellenére, a *Purgatórium* XXV. énekének alábbi sorai elvetik a szuperindividualitásra vonatkozó averroësi elképzeléseket:

De eszes lényé hogyan lesz az állat,
azt még nem látod; oly pont ez, amelyben
bölcsebb ember is tévedett tenálad,
mert nem valót tanította, mert nem gondolta egynek az észet és a
lelket,
mert az észet nem látta alkotni szervben;
[...]
és tudd meg, hogy mihelyt az agyvelőnek
alkotása a magzatban kifejtett,
szent kedve gyullad a Legfőbb Erőnek
a Teremtés eme remekén, mit erre
új szellem fútával lehel ő meg,
hogy az ott önnön erejét keverje
az ott találttal, s egy lélek lehessen,

mely él és érez és emlékszik: elme
(*Purg.* XXV 61-75)

Ruedi Imbach interpretációja szerint az ellentmondás látszólagos csupán. Dante nem fogadja el a szuperindividuális intellektus téziséét. Költőnk nem tesz említést sem az averroësi transzcendens közbeavatkozásról, sem a Szent Tamás szerint bejárandó egyéni megismerésről: Dante kollektív cselekedetként értelmezi ugyan a megismerés folyamatát, de ezen megismerés minden személy számára egyéni bejárandó út.³⁰ Valamennyi személynek saját útját kell bejárnia a megismerésig. Az a tény, hogy egyének sokaságára van szükség, avagy «necesse est multitudinem esse in humano genere, per quam quidem tota potentia hec actuetur» (*Az Egyeduralom*, I., III.)³¹ azt bizonyítja, hogy autonóm egyének sokasága szükségeltetik a megismeréshez, akik egymással párhuzamosan ismerik meg és térképezik fel a világot, amely megismerések, aztán, összeadva meghozzák gyümölcsüket. Más szavakkal azt mondhatnánk, hogy minden egyén megismeri az emberi tudás megismerhető egészének egy szegmensét. A világ különféle pontjain élő egyes emberek szociális, gazdasági, intellektuális és kulturális körülményei alapvetően különböznek ugyanis egymástól és nem lehetséges, hogy egy személy megismerhesse a teljességet. A kollektivitás, avagy az emberiség összessége az, tehát, amely képes az emberi tudás teljességének a befogadására és amelynek individuális ismeretei, amelyek egymást kiegészítő, komplementer ismeretek, kiadják ezt a teljességet. Ez a tudásbeli komplementaritás pedig már jogosan hasonlítható az Úr tudásához és csakis az övéhez:

³⁰ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Cerf, Paris, 1996, p.184.

³¹ vö. Alighieri, *Monarchia* (a c. di Prue Shaw), Le Lettere, Firenze, 2009, p.341.

[...] ha minden említett hatóerő legjobb képessége szerint működnek közre egy lélek létrehozásában, az istenség olyan mértékben költöznek beléje, hogy szinte egy másik testet öltött Isten lenne. (*Vend.*, IV/XXI).

Nem az isteni eredetű áktív intellektuson keresztül jut tehát az emberiség a tudáshoz. Ahogyan már utaltam rá, a tudásnak ez a fajta megszerzése megsemmisítené a szabad akarat érinhetetlen princípiumát, amelyet – igaz, korlátai felismerése mellett – Dante soha nem von kétségbe.

Mindezek ellenére, az isteni közbeavatkozás Dante rendszeréből sem hiányzik teljes mértékben. Utaltam már a *Vendégségben* kifejtett, az emberben lévő *idea innataszerű* természetes tudásvágyra. Dantéval ellentétben Averroës nem említ semmiféle transzcendens erőt a saját kognitív rendszerében, sem az Urat, sem pedig muzulmán lévén *Allahot*. Vele ellentétben Dante rendszerében Isten képe szükségszerűen megjelenik, lévén saját korának embere, amely kort a vallás erőteljesen körülölelte. A saját teremtményei még megmunkálatlan intellektusa felé forduló Isten képe a *Purgatórium* XXV. énekében kap hangsúlyos szerepet, ahol az eredeti toszkán szövegben *primo motor*, azaz ‘első mozgató’ (70. sor) – Babitsnál, mint *Legfőbb Erő* – kerül megemlítésre. Egyértelműnek tűnik, hogy az istenség színre lépése egyfelől Arisztotelész, másfelől a legjelentősebb párizsi averroista, Brabanti Siger befolyásának köszönhető. Siger *De Intellectu* és *Liber de felicitate* című munkáiban az áktív intellektust Istennel azonosította (ahogyan Dante is *motor primo*, azaz ‘első mozgatóként’ utal rá) és ezzel az ezen

intellektussal való egyesülés jelentheti az egyetlen boldogságot az ember számára.³²

Mi tehát az Averroës által kínált aktív intellektus és a dantei isteni közbeavatkozás közötti lényegi különbség? A feltett kérdésre azzal válaszolhatnánk, hogy míg az aktív intellektus ténykedése megsemmisít mindennemű individuális cselekvést a megismerés folyamatában, addig a dantei istenség nem tesz egyebet, mint elindítja a még nyers, csiszolatlan, kiforratlan lelket a megismerés rögzös útján ám nem írja elő számára, hogy miféle úton, a jón, avagy a rosszon jusson el a tudáshoz: ezt minden személy egyéni, szabad akaratán és szükségyszerű választásán múlik.

Ahogy Gilson fogalmaz, a középkori filozófia bugyraiban eltérő véleményeket találhatunk a reveláció módjait illetően, ám valamennyi gondolkodó egyetértett abban, hogy Isten a teremtője és gondozója az emberi intellektusnak vagy, hogy Albertus Magnust idézzük, Isten, azon túl, hogy az univerzum rendjének első mozgatója, a megismerés esetében is ellátja ezt a funkciót.³³

Dantétra visszatérve, tehát, a megismeréshez vezető úton, és ezzel együtt a tökéletesedés felé haladva, világosan megmutatkozik az emberi elme azon veleszületett tendenciája, miszerint az aktualizálódás felé haladjon. Ez a tökéletesség, ugyanakkor nem érhető el valamennyi egyén számára, tekintve, hogy a bűnbeesést követően azok többsége korlátokba ütközik az isteni kegyelem elérését illetően "a lélek vagy a test betegsége" miatt. (*Vend.*, IV/XV).

³² Vasoli, *Sigieri di Brabante in Enciclopedia dantesca*, ed. cit., p.239.

³³ Gilson, *A középkori filozófia szelleme*, i.k., p.251.

5. Összegzés

A most taglalt fejezetben megkíséreltem bemutatni az averroësi filozófia mindazon konkrét elemeit, amelyek a XIII. és a XIV. század során begyűrűztek a nyugati gondolkodásba különös tekintettel a dantei életműre.

Ahogy láthattuk, a Dantéra legnagyobb hatást gyakorló keleti filozófus Averroës volt. A most befejezett tanulmány bemutatta a córdobai filozófus elméletét elsősorban a világ örökkévalóságával, a lélek halandóságával és a kettős igazsággal kapcsolatban vallott teóriáit helyezve fókuszba. A legjelentősebb alfejezet mégis minden bizonnyal a korra jelentős hatást gyakorló filozófusok megismeréssel kapcsolatos elméleteit és ezek Dantéra gyakorolt hatásait vizsgáló alfejezet volt.

Kijelenthetjük, hogy Dante a keleti filozófia számos elemét beillesztette saját elméletébe, ám az átvett gondolatok eklekticitása ellenére, nem tűnik úgy, mintha törések, netán ellentmondások, keletkeztek volna a dantei szöveg kontinuitását és koherenciáját illetően.

A keleti gondolkodók megismerési mechanizmussal kapcsolatban vallott elméleteiben megmutatkozik egy, a koralitás felé hajló igen határozott tendencia. Ez a jelenség a muzulmán társadalmak erősen közösségi (családi, vallási stb.) jellegével magyarázható, amely hagyománynak számított azokban a közösségekben és együtt járt az individualizmus tagadásával. Természetesen közbevetnénk, hogy az kollektivitás, az etikus világszemlélet és az individuális jelleg tagadása a keresztény társadalmaknak is sajátja volt a XIII. és a XIV. század során. Nem pusztán véletlen, tehát, hogy ez a fajta világszemlélet pozitív fogadtatást lelt a keresztény gondolkodók körében és, hogy Dante esetében is jó termőföldre talált.

Ám Dante, mindig kritikusnak mutatkozik a más gondolkodók elméleteivel való találkozáskor. Elfogadja az averroista tanítást, de csak egy bizonyos határig. Egy pont után felfedezi, hogy az az elmélet ellentmondani látszik a szabad akarat sérthetetlen princípiumának, amely a keresztény vallás, és így Dante számára is sérthetetlennek bizonyul. Ez az a pont, amelyen Dantében felvetődnek az első kételyek és amelyek következtében visszautasítja az averroësi filozófia további követését. Az *Egyeduralomban* ugyan még beilleszt saját gondolatait alátámasztzó idézeteket az arab filozófustól, az *Isteni Sazinjátékban* azonban már erősen kritikus hangok jelennek meg.

Győz tehát a szabad akarat a szuperindividuális aktív intellektus felett? A más szöveghelyeken kifejtett kétségei ellenére úgy tűnik, hogy Dante hű kíván maradni ezen keresztény teológiai posztulátumhoz nem tagadva meg ugyanakkor az averroista tanok azon elemeit, amelyek összeegyeztethetőek a keresztény tanítással, mint például a kollektivitás fontossága és az egyének közötti kooperáció, illetőleg az egyéni érdekek mellőzésének hangsúlyozása bárminemű folyamat véghezvitelében. Mint azt láthattuk, a kognitív folyamatok elemzése számos olyan kérdést vet fel, amely nagyban összefügg bizonyos államelméleti kérdésekkel. Ez teszi lehetővé Ruedi Imbach számára, hogy az intellektusról, mint egy "politikai dimenzióról" értekezhesen.³⁴

Egy utolsó gondolat, amelyet ugyanakkor feltétlenül szükségesnek ítélek beilleszteni jelen tanulmányomba, meglehetősen messze repít minket Dante korától, egészen a modern korba. Egészen pontosan arról a

³⁴ Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, i.k., p.184.

kulturális értékről szeretnék említést tenni, amely a muzulmán arab tudósok révén került be a zsidó-keresztény kultúrkörbe és amely így hozzájárult a modern Európa-kép kialakulásához. Napjainkban, amikor élénk viták zajlanak arról, hogy miként tekintsünk Európára, hogy kizárólag gazdasági, esetleg annál több, kulturális értékközösségként tekintsünk-e rá, és, hogy ennek megfelelően hozzájáruljunk-e olyan, többségében muzulmán országok Európai Unióhoz való közeledéséhez, mint Törökország, vagy, hogy fenntartsuk-e Bosznia-Hercegovina, Albánia, vagy Koszovó számára az európai csatlakozás perspektíváját, valójában arról is vitatkozunk, hogy elismerjük-e mindazt a szellemi kincset, amelyet a muzulmán gondolkodók hagytak ránk. Minden kétségen felül áll, hogy az európai kultúra egyik gyökere a görög filozófia, amelynek egyik legfontosabb képviselője Arisztotelész volt, akit ma nagyrészt a nevezett arab szerzőknek köszönhetően ismerhetünk. A muzulmáának voltak tehát, akik megismertették velünk Arisztotelészt, hogy aztán mi a kultúránk, a nyugati kultúra egyik tartóoszlopává emelhesük őt. Meglátásom szerint Dante, Averroest a Limbusba, a legfontosabb averroista filozófust, Brabanti Sigert pedig a Paradicsomba helyezve, felismerte az arab gondolkodók európai kultúrához való értékes hozzájárulását, valamint megérezte Averroës az európai kultúra szempontjából elvitathatatlan jelentőségét.

Bibliográfia

- Alighieri, Dante (a továbbiakban Alighieri), *La Divina Commedia* (a c. di Salvatore Jacomuzzi–Attilio Dughera), SEI, Torino, 2003.
- Alighieri, *Monarchia* (a cura di Prue Shaw), Le Lettere, Firenze, 2009.
- Aristotele, *De Anima* (a c. di Michele Giorgiantonio), Rocco Carabba, Lanciano, 1934.
- Palacios, Miguel Asín, *Islam and the Divine Comedy*, Goodword Books, London, 2008.
- Averroës, *Long commentary on the De anima of Aristotle* (ed. by Richard C. Taylor–Thérèse-Anne Druart), Yale U.P., New Haven, 2009.
- Baffioni, Carmela, *Dante e l'Islam*, in Anna Cerbo Anna (a c. di), *Lectura Dantis 2002-2009*, Università degli Studi Napoli „l'Orientale”, Napoli, 2011.
- Gilson, Étienne, *A középkori filozófia szelleme* [L'Esprit de la Philosophie Médiévale, 1998] (ford. Turgonyi Zoltán), Kairosz, Budapest, 2000.
- Imbach, Ruedi, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Cerf, Paris, 1996.
- Le Goff, Jacques (ford. Klaniczay Gábor), *Az értelmiség a középkorban*, Osiris, Budapest, 2000.
- Manselli, Raoul, *La corte di Federico II e Scoto*, in Ruedi Imbach–François Xavier Putallaz (a c. di), *L'averroismo in Italia*, Accademia dei Lincei, Roma, 1979.
- Marchese, Giovanni–Rossi, Salvatore, *La Divina Commedia. Lettura de Il Paradiso*, Palumbo, Palermo, 1978, p.60.
- Nardi, Bruno, *L'averroismo di Sigieri e Dante*, in *Studi danteschi* 22/1938, pp.83-113.
- Nardi, Bruno, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

- Nogales, Gomez, *Saint Thomas, Averroès et l'averroïsme*, in Gerard Verbeke Gerard–Daniël Verhelst, *Aquinas and problems of his time*, Leuven U.P., Leuven, 1976.
- Redl, Károly (szerk.), *Az Étienne Tempier párizsi püspök által elítélt tételek, 1277*, in *Magyar Filozófiai Szemle*, 2-3/1984, pp.476-477.
- Renan, Ernest, *Averroès et l'averroïsme*, Michel Lévy frères, Paris, 1866.
- Sermonti, Vittorio, *Il Paradiso di Dante*, Rizzoli, Milano, 2001.
- Torrell, Jean Pierre O.P., *Aquinói Szent Tamás élete és műve* (ford. Kovács Zsolt), Osiris, Budapest, 2007.
- Vasoli, Cesare, *Averroè*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, Roma, 1984, pp.475-476.
- Vasoli, Cesare, *Intelletto possibile*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, i.k., p.469.
- Vasoli Cesare, *Sigieri di Brabante* in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, i.k., p.239.

MÁRK BERÉNYI

Arabo-islamic influences in Dante's oeuvre

– Abstract –

Not much after the beginning of Dante's literary and philosophical activity, many new influences arrived from the East to the western side of the world and exercised an important effect on the western philosophical thinking. The Islamic world, after the conquest of territories near the Arabian peninsula, expanded its authority to North Africa, the Iberian peninsula and the southern parts of the French Kingdom. In peacetime, from the 8th to the 11th century A. C. there was a lively trade between these two cultures and,

owing to the creation of the *French Protectotate for Eastern Missions* and to the built of adequate pilgrim houses, restarted the pilgrimage to the Holy Land, beforehand suspended because of the frequent Arabian agressions against Christian people. The cultural encounter became inevitable between the overmentioned people visiting the Holy Land and Arabian people. These Christian persons met not only the population of the territory but also its culture, its phylosophical and theological ideas and knowledges. Thenceforward pilgrims transmitted Arabian ideas towards european thinkers who let in these theories in their own phylosophical system. But the most important fact from the point of view of the present research, is the cultural conquest of Sicily. Frederick II, king of Sicily and Holy Roman Emperor created a multiethnic and multicultural court. That was the milieu where the emperor ordered to translate texts of classical Hellenic philosophers. Unfortunately these texts weren't available in Ancient Greek language, but only in their Arabian translated version. One of these Arabian translators was Averroes. He was the phylosopher who exerced the most important influence on the way of thinking of the Western world. In this essay I would like to introduce the influence of the Arabian phylosopher on Dante's œuvre.

HAJNÓCZI KRISTÓF
A *“Monarchia Dantis”* sorsa a XVI. században

A XVI. század szerintem a legérdekesebb időszak a könyv története szempontjából, és nem csak Itáliában. Itt és most azonban az olasz könyv történetére összpontosítanék; ezen belül arra hajlok, hogy három fázist azonosítsak a *fata libelli* e tizenhatodik századi szakaszában.

Ennek a felosztásomnak első fázisában a cél az, hogy fennmaradjanak az utókor számára a latin, itáliai és görög klasszikusok – ez Aldus Manutius (1449-1515) programja. A második fázis a protestáns reformáció gondolatainak az elterjedéséé Itáliában is, amely számos humanistát, fordítót, szerkesztőt és gondolkodót magával ragad. A harmadik fázisban következik be az inkvizíció és egyúttal a tiltott könyvek listáinak újjászervezése, ami az én olvasatomban nem csak a reformáció itáliai időszakának, hanem bizonyos mértékben magának az itáliai reneszánsznak a lezáródását jelenti.

Ugyanez a tizenhatodik század Dante Alighieri életművének szempontból is egy változatos időszak. Az alábbiakban megpróbálom ezt a három szakaszt beazonosítani, és egyúttal nagyon röviden összefoglalni Dante műveinek XVI. Századi sorsát, Michele Barbi több mint százhusz évvel ezelőtti szintézisét¹ nyomán követve.

(1) Dante fő műve viták keresztüztüzébe kerül. Pietro Bembo számára a *Színjáték* egy búzamező tele terméketlen és káros gyomokkal is, és Dante jobban tette volna, ha kevésbé

¹ Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Tipografia Nistri, Pisa, 1890, p.423.

magasztos és tágas témát választ, és azt sem verses formában, mert amennyire kiemelkedőt nyújt mind a hét szabad művészetben, költészetében annyival kevésbé tökéletes és emelkedett.² Mégis, Bembo, aki "dantista" közegben nőtt fel³, maga is együttműködött a "Terze Rime" (csak általa használt cím), vagyis Dante *Isteni színjátékának* Manutius-féle 1502-es velencei kiadásához. Azonban mindvégig jobban szerette Petrarca tisztaságát és a klasszicizmusát, ezáltal egyben a Dante életművel szembeni egyfajta bizalmatlanság és kritika elterjedéséhez is hozzájárult - legalábbis Észak-Itáliában.

A „Terze Rime” azután, immár megszokott címmel, több újrakiadást is megért: Manutiusnál 1515-ben, majd Manutius halála után többször is, Paganini Paganini gondozásában – ehhez a vonalhoz tartozik az ezt követő öt lyoni kiadás és három további velencei, a század második feléből.

A másik szál a firenzei Cristoforo Landino kiadásáé. Az ő kommentárja a *Commediához* ugyan 1481-ben látott napvilágot, ám a tizenhatodik században ez is több újrakiadást megért. Mivel Bembo a maga 1502-es kiadásához nem fűzött kommentárt, számos későbbi szövegkiadás „hibrid”, azaz

² Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua (Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri)*, Tacuino, Venezia, 1525, II, p.71 és köv. old., p.80 és köv. old.

³ Apja, Bernardo, ahogy Carlo Dionisotti az *Enciclopedia dantesca* Pietro Bembo-szócikkében emlékeztet, nem csak a Színjáték egy kitűnő példányát birtokolta (ugyanazt a Vat. lat. 3199 jelzetű kódexet, amely Boccaccio és Petrarca kezében is volt), hanem Ravenna podestájaként a Költő síremlékének 1483-as felújításához is hozzájárult. Ld. Carlo Dionisotti, *Pietro Bembo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984, pp.567-568.

tartalmazza a Bembo által gondozott szöveget és Landino kommentárját; így például a Színjáték 1507-es és 1529-es velencei kiadása is.

A Bembónak köszönhetően Dante körül kialakult vitában sok értelmiségi részt vett. Közülük csak hármat említenék példaként. A velencei *poligráfus* Domenico Dolce kritikusan szemléli Dante *népnyelv*-elméletét,⁴ míg ezzel szemben a firenzei humanista Benedetto Varchi megvédi a költőt az Accademia Fiorentina keretei között tartott Dante-előadásában.⁵ Ludovico Castelvetro az 1545-ös *Sposizione a XXIX canti dell'Inferno dantesco*⁶ című írásában, mint egyfajta ellen-Bembo, éppen a lélegzet nagysága és a mű témájának szélessége miatt méltatja Dante költészetét (és ezzel szemben úgy véli, hogy a *Canzoniere* ehhez képest "kicsiny", és "szerény").

(2) Ami Dante Alighieri latin nyelvű prózáját illeti, itt a *De vulgari eloquentia* Giovanni Giorgio Trissino-féle fordítása (1529) jelentett fordulópontot: mintegy leporolta Dante elméletét, és az itáliai köznyelvről folytatott későbbi értekezésekben nem lehetett említés nélkül hagyni. Míg a tizenötödik században még Dante szerzőségét is kétségbe vonták,⁷ a tizenhatodik század harmincas éveiben Dante *volgare*-elmélete élénk vita tárgya. Trissino mindenesetre innen merít ihletet a *Castellano* megírásához, szintén 1529-ben,

⁴ vö.. *Osservazioni sulla volgar lingua* (Venezia, 1550).

⁵ vö. *Lezioni sul Dante e Prose varie di Benedetto Varchi* (a c. di Giuseppe Aiazzi e Lelio Arbib), Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, Firenze, 2 voll., 1841.

⁶ Lásd: Ludovico Castelvetro: *Sposizione a XXIX canti dell'Inferno dantesco* (a c. di Giovanni Franciosi), Modena, 1886 [https://archive.org/stream/sposizionedilodo00dant#page/n5/mode/2up].

⁷ Barbi, *i.m.*, p.96.

melyben az *udvart* képzele el, mint az olasz nyelv formálódásának motorját: értelmiségiek hálózatát vizionálja, akik a különböző itáliai udvarokban gyűlnek össze.

Niccolò Machiavelli nyomtatásban soha meg nem jelent, Trissino, illetve a *De vulgari* kézírata által ihletett⁸ *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (Beszéd vagy párbeszéd nyelvünk körül) című írásában Dante szemére hányja, hogy megtagadta a Színháték nyelvének firenzei eredetét, és bírálja a Dante költészetének "esetlen" és "ocsmány" nyelvét.⁹ Machiavelli azonban elhatárolódott mind Baldassare Castiglione "udvari" olasz nyelvének koncepciójától, mind Pietro Bembo elképzelésétől, vagyis a kétszáz évvel korábban használt firenzei nyelv modellként választásától: számára a tizenhatodik század első felében – azaz az őáltala is – használt a firenzei az ideális.

(3) A Monarchia szövegének máshogy alakult a sorsa. Barbi négyszáz oldalas művéből csupán kettőt szentel neki. A csaknem két évszázada egyházi tilalom által sújtott latin szöveg, úgy tűnik, nem kelt nagy érdeklődést a korai XVI. század humanistái között. Amikor Marsilio Ficino az ő neoplatonikus értelmezésében újraolvassa Dante szövegét, az olyan mély benyomást tesz rá, hogy 1467-ben még a platóni dialógusok fordítását is félbehagyja, hogy időt szakítson Dante írásának lefordítására. Ficino számára a költő-filozófus elképzelése már önmagában is kedves, Dante ezen felül

⁸ Barbi, *i.m.*, p.97.

⁹ uo. Ld. még *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in Machiavelli, *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze, 1971, ill.

http://it.wikipedia.org/wiki/Discorso_o_dialogo_intorno_alla_nostra_lingua.

honfitársa, akinek művei ráadásul többnyire Ficino keze ügyében vannak.¹⁰

Továbbmenve: Dante politikai víziója neoplatonikus értelmezésben egy szerves, egységes világmindenség részét képezi: itt nem a Színjáték Pokláról és Paradicsomáról olvasunk, hanem egy egész evilági birodalmat látunk, a század élőlényeit a Földön, a földi boldogságok között. Ficino a fordítását Antonio Manetti és Bernardo del Nero dantistáknak ajánlja. Előbbi a Színjáték egy kommentárjának szerzője, míg utóbbi a Mediciek követője, politikai karrierje elején, aki a Monarchia egy korábbi névtelen fordítását is megtalálta és lemásolta. Ficino del Nerónak ajánlja a *De Amore* és a *De Christiana Religione* című írásait is. Mindezzel, ahogyan a Monarchia fordításával is állást foglal: egy Firenze történetében kényes pillanatban, amikor a várost pápai kiközösítés fenyegette, Dante immáron „firenzeiül” is hangsúlyozza, hogy a birodalom közvetlenül Istentől függ, "a pápa közvetítése" nélkül.¹¹

Milyen hatással van mindez a tizenhatodik századra? Barbi szintetikus: van néhány – nagyon kevés – példány a szövegből, és az immár az Alpokon túl, az itáliai inkvizíció szféráin kívül készülő jövőbeli nyomtatott kiadásból nem kerül majd példány Itáliába. A tizennyolcadik század elején legalábbis nem találni belőle.

Az első tizenhatodik századi utalás Dante szövegére 1527 márciusából származik: Mercurino Gattinara, V. Károly császár piemonti származású kancellárja levélben kéri

¹⁰ Ld. bővebben in Gian Carlo Garfagnini, *La Monarchia di Dante e la traduzione di Ficino: un manifesto politico tra utopia e realtà* [http://www.academia.edu/2651536/Dante_Ficino_Monarchia].

¹¹ Barbi, *i.m.*, p.100.

Rotterdami Erasmust, hogy vegye gondjaiba Dante Monarchia című értekezésének kiadását, amelyből Gattinara hozzájutott egy példányhoz.¹² Ebből a levélből egyértelmű, hogy Gattinara jól ismeri a szöveget – sőt, valamennyit tud annak tizennegyedik századi elítéléséről és az azt követő bolognai könyvégetésről is. Gattinara számára világos, mekkora jelentősége volna az értekezésnek a tizenhatodik századnak azokban a birodalom jövője szempontjából kényes éveiben, és szeretné, ha a szöveg mindenki számára olvasható volna.¹³ Másfelől, mivel a kancellár a cselekvés embere, a birtokába került példánynak fontos szerepe lesz majd a nyomtatott kiadásnál. Feltételezhető ugyanis, hogy ez a példány ugyanaz, amely alapján Oporinus harminc évvel később elkészíti a nyomtatott kiadást.

Az Erasmusnak megfogalmazott levél írója spanyol Alonso de Valdès, az *alumbrado* Juannak, a század első felében Nápolyban kibontakozó evangéliumi mozgalom eszének és

¹² idézi Gian Paolo Renello, *Per un'edizione critica della Monarchia*, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Anno XL, gen-apr. 2011, Ed. Fabrizio Serra, ld. különösen az *editioprinceps*-ről: pp.167-175 (p.169) [http://www.academia.edu/4558437/Ledizione_critica_della_Monarchia].

¹³ A levél vonatkozó részét idézi Renello, *i.m.*, p.169: *S. P. Multa sunt, mi Erasme, quae te scire cuperem, ea tamen scribet Valdesius. Nactus sum his diebus libellum Dantis cui titulum fecit Monarchia, suppressum (ut audio) ab his qui eam usurpare contendunt. Quo nomine mihi aliquantulum arridere cepit, deinde, aliquibus locis delibatis, placuit utcunque auctoris ingenium. Cuperem ut (cum in rem Caesaris faciat) libellus in publicum exeat. Quia tamen scriptorum vitio corruptus est, opere precium me facturum existimaui, si eum ad te mitterem, teque rogarem, ut dum per ocium licebit, libellum legas, et, si res digna tibi visa fuerit, castigatum typographo excudendum tradas. Nullus enim in nostra hac tempestate est cui hanc melius provinciam demandare possim. Tuum erit Libellum vel emittere, vel suppressere. Id enim tuo committo iudicio. Vale.*

szívének a testvére.¹⁴ A levélnek azonban úgy tűnik, semmi következménye nem lett. Nem ismert a Monarchia kiadása 1559 előttről, és nincs nyoma, hogy Erasmus valaha foglalkozott Dante értekezésével. Valószínűleg Valdès elküldte a levelet, Gattinara Monarchia-példányával együtt, Bázélbe, ahol abban az időben Erasmus tartózkodott, ám azután nemkívánatos események miatt, mint például Róma kifosztása ugyanabban az évben, valamint Bécs oszmán-török ostroma két évvel később, a terv háttérbe szorult, majd feledésbe merült.¹⁵

Így a Monarchia mondjuk úgy, "politikai", "ghibellin" olvasata feledésbe merült, Ficino és Gattinara szándékai ellenére. Az értekezés későbbi gondozói teljesen más szemüveget használnak majd.

(4) Mivel egyébként az Itáliában a tizenhatodik század első felében német illetve svájci terület irányából felbukkanó heterodox keresztény vallási nézetekkel foglalkozom, hajlamos vagyok minden korabeli irodalmi jelenséget ezen a szemüvegen át nézni. Azt javaslom, így fussuk most gyorsan át az általam fentebb második szakasznak nevezett időszakot, Salvatore Caponetto ennek a jelenségnek szentelt írását nyomon követve.¹⁶

A protestáns eszmék itáliai elterjedése szempontjából a nyomtatásban megjelent könyvek három mozzanatát különíteném el. A század első felében jelennek meg, leginkább Velencében – név nélkül vagy álnév alatt, bevezetés, megjegyzés vagy buzdítás formájában – a lutheri tiltakozás

¹⁴ Juan Valdés életművével kapcsolatban ld. Salvatore Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Claudiana, Torino, 1997, Cap. V, pp.81-94.

¹⁵ Renello, *i.m.*, p.170.

¹⁶ Salvatore Caponetto: *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, i.k.

"alap" szövegei: mindenekelőtt Luther 95 tétele, még 1517 végén, latinul, majd a lutheri "trilógia": a *Buzdítás*, a *Prelúdium* és a *Szabadság*, az Alpokon túl, Strasbourgban vagy Bazelben nyomtatva, eleinte németül, majd latinul.¹⁷ Néhány hónap elteltével a filológus humanista Lodovico Castelvetro, a *Sposizione* fenti szerzője latinról olaszra ülteti „Ippofio da Terra Negra”, azaz Philip Melanchthon *Loci communes theologici*¹⁸ - Itáliában az eredeti változatában egyébként már jelen lévő – írását.

Több kutató szerint az itáliai reformáció alapműve a *Beneficio di Cristo*, Benedetto Fontanini da Mantova és Marcantonio Flaminio műve; ez szintén Velencében lát napvilágot, de már 1543-ban, tehát az itáliai spirituálisok saját összefoglaló írásai jó negyed évszázados késést mutatnak a reformáció indulásához képest.¹⁹

De a legfontosabb a Biblia olasz fordításának kiadása a firenzei humanista Antonio Brucioli gondozásában, 1532-ben, Velencében.²⁰

A második hullámban azután már Itáliában is megjelennek az erősen Róma-ellenes, hitvitázó írások, mint például az anonim *Pasquino in estasi* vitairat,²¹ vagy a *Tragedia del libero arbitrio* Francesco Negri da Bassano Ágoston-rendi szerzetes monumentális drámája.²²

¹⁷ uo., III, különösen pp.29-33.

¹⁸ uo.

¹⁹ i.m., VI, 95-116., illetve http://it.wikipedia.org/wiki/Beneficio_di_Cristo.

²⁰ i.m., III, pp.40-42.

²¹ i.m., p.45.

²² A Tragédiával kapcsolatban ld. bővebben: Edoardo Barbieri, *Note sulla fortuna europea della «Tragedia del libero arbitrio» di F. N. da Bassano*, in *Bollettino della Società di studi valdesi* (BSSV), CXIV (1997), pp.107-140.

Nincs azonban, mint írtam, nyoma olyan szövegek nyomtatott kiadásának, mint Dante Monarchiája, amelyeket korábban elítélt az egyház, vagy amelyek Róma-ellenes olvasatban is értelmezhetők voltak. Ez a tény meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy Barbi többek között azzal magyarázza Dante értekezésének későbbi elterjedését és népszerűségét, hogy a reformáció követői, leginkább az Alpok északi oldalán, különösen Németországban, rokonszenveztek vele. Ennek ellenére ebben az irányban kell vizsgálódnunk, ha meg akarjuk érteni, hogyan jutott el a Monarchia szövege a század második felére a humanisták és a protestánsok kezébe Európa-szerte.

(5) A harmadik fázisban a nyomtatott könyv itáliai történetében tizenhatodik század közepén fordulópont következik be. Az ortodox katolikus hit védelmében megilletve átszerveződő egyházi intézmények működése komoly kihatással van a nyomtatott könyvek kiadására és kereskedelmére. A különböző, kezdetben csak a helyi listák és katalógusok összeállítása a nem javasolt illetve tiltott könyvekről néhány évtized alatt alapjaiban változtatja meg az itáliaiaknak a könyvhöz, mint szellemi termékhez való viszonyulását.²³

Míg korábban nem csupán Velencében, hanem kisebb városokban is, mint Ferrara és Modena, szabadon nyomtattak, adtak-vettek, írtak, olvastak és vitattak heterodox ihletésű könyveket is, ettől kezdve ezeket a könyveket elkobozták és

²³ Giorgio Tourn, *Italiani e protestantesimo. Un incontro impossibile?* (Claudiana, 1997) című könyvében ezen a viselkedésbeli változáson gondolkodva egyenesen azt kérdezi magától: "vajon véletlen, hogy *A rózsá neve* cselekménye egy *tűz martalékává váló* könyv illetve könyvtár köré épül?" (p.77 [saját fordítás]).

elégették, sőt, e könyvek kiadóit, forgalmazóit, birtoklóit és olvasóit is bíróság elé állították, és esetenként őket is megégették. A nem támogatott írások első listái, mint Giovanni Della Casa apostoli nuncius első, 1549-es velencei katalógusa²⁴ a hangsúlyt szinte kizárólag a heterodox, kétes vagy nyilvánvalóan protestáns eredetű művek legújabb kiadására helyezték, így nincs bennük utalás az egyház által korábban elítélt művekre, mint Dante Monarchiája. Az első lista, amelyen szerepel a "*Monarchia* Dantis", az 1552 végén napvilágot látott firenzei.²⁵ Ez a tiltás megismétlődik az 1554-es velencei²⁶ majd az 1559-es központi római indexen²⁷, utóbbi helyen egy rövid magyarázattal kiegészítve.

A *Monarchia*-az első nyomtatott kiadása 1559 októberében jelent meg Bázélben, Johann Oporinus nyomdájában, nem önálló kiadásként, hanem Andrea Alciato *De formula Romani Imperii libellus* című írásának függelékeként, három másik szöveggel együtt. Tehát Firenzében, 1552-ben még a kéziratos szöveget tiltották be.

(6) Itt jön szóba Pier Paolo Vergerio junior,²⁸ az azonos nevű humanista²⁹ dédunokája.

²⁴ Teljes címén *Catalogo di diverse opere, compositioni et libri, li quali come heretici, sospetti, impii et scandalosi si dichiarano dannati et prohibiti in questa inclita città di Vinegia et in tutto l'illustrissimo dominio Vinitiano, sì da mare come da terra, composto dal reverendo padre, maestro Marino Vinitiano [...] Inquisitore dell'heretica pravità [...]; d'ordine e commissione del Reverendissimo Monsignor Giovanni Della Casa [...], Venezia, 1549.*

²⁵ *Indice dei libri proibiti...*

²⁶ *Cathalogus librorum haeticorum...*

²⁷ *Index librorum prohibitorum...*

²⁸ Pier Paolo Vergerio junior (Koper, 1498 – Tübingen, 1565) a Cambrai liga háborúi után Padovában végez jogot. A Pietro Bembo nonianói villájában találkozó fiatal humanisták egyike. Bembói ihletésű a *De Republica Venetiana Liber primus* (Paganini, 1525) című párbeszéde, amely a köztársaság

intézményeinek dicsérete. Pietro Bembo mindkét Pier Paolo Vergeriőről jó véleménnyel van. Vergerio jr a30-as évek elején, akárcsak Bembo, egyházi tisztséget kap: utóbbit bíborossá nevezik és Rómába hívják, míg Vergerio Bécsbe kerül mint apostoli nuncius, hogy előkészítse az Egyház egyetemes zsinatát. Feladata, hogy német területen felekezeti és politikai hovatartozástól függetlenül minden vezetővel egyeztessen a zsinat helyéről és időpontjáról. Ezért a munkájáért cserébe megkapja szülővárosa püspökségét, ám az egyházmegye rossz gazdasági helyzete, egy rosszul kezelt helyi családok közötti konfliktus és az óvatos reformjai következtében ellene forduló helyi káptalan miatt végül elhagyni kényszerül posztját. Rómáig hallatszó panaszaival Bembo haragját is felkelti, aki pedig addig egyik védelmezője. Vergerio egy franciaországi útja során összebarátkozik az itáliai "spirituálisokkal", azaz azokkal a sokszor vezető egyházi és világi pozícióban lévő értelmiségiekkel, akik nyitottak a lutheri gondolat néhány alapvető tételének elfogadására, így a "solus"-okat, az isteni kegyelemből való hit általi megigazolást, a Jézus-központúságot és a Szentírás alapvető fontosságát – és akik közül néhányan a római egyház óvatos reformjainak támogatói. Alapvetően tőlük származik a *Consilium de emendanda Ecclesia* című jelentés, amelyet egy III. Pál pápa által összehívott bizottság készített 1536-ban az egyházon belüli visszaélésekről. A bizottság elnöke Gasparo Contarini bíboros, és a nyolc másik főpapi tag közül Gregorio Cortese, Federigo Fregoso, Gianmatteo Giberti, Jacopo Sadoleto és Reginald Pole reform- és változás-párti, míg Girolamo Aleandro, Tommaso Badia és Giovanni Pietro Carafa (a későbbi IV. Pál pápa) konzervatívabb. A bizottsági jelentés lényegében következmények nélkül maradt. Ez csalódást okozott az itáliai heterodoxia színes és illegális világában. Az 1540-es évek elején néhány jeles személyiség, köztük Contarini és Juan Valdès meghalt, mások, többek között Bernardino "Ochino" Tommasini és Pietro "Martire" Vermigli svájci területre menekült, és az egyház egyes elnyomó intézményei újjászerveződtek. Ezen felül a trentói zsinat első ülésein konzervatív ízű határozat született a hit általi megigazulás kérdésében. Így a legtöbb itáliai protestáns vagy a száműzetést, vagy a "kibékülést" az egyházzal, vagy az egyházi per, szabadságvesztés, halálos ítélet és kivégzés útját volt kénytelen választani „religionis causa”. Vergerio, először hazatért és megpróbált egyházmegyéjén belül elindítani bizonyos reformokat, majd a Della Casa által elindított egyházzogi vizsgálat elől először a svájci Poschiamo falujába, végül a protestáns Christoph von Württemberg tübingeni udvarába menekült.

Vergerio diplomáciai útjai során személyesen is megismerte a korszak számos nagy és kevésbé nagy alakját, például Luthert, III. Pál pápát, Contarinit, a nápolyi valdesiánusokat, V. Károly császárt, a Birodalom immár evangélikus választófejedelmeit, Pietro Bembót, Lodovico Castelvetrót, az emigráns Celio Secondo Curionét, a félig illegális szerzetes bassanói Francesco Negrit. Menekülése során a pere miatt lefoglalt könyvtárából nem sokat tudott magával vinni. Ám annál nagyobb tudást menekített ki Itáliából: számtalan szerző nevét, művek címét, kiadók elérhetőségeit, kapcsolatokat, könyvészeti adatokat, könyvek tartalmát – és így jelentősen hozzájárult ahhoz, amit én jobb híján *translatio studiin*ak nevezek, vagyis a XV. századi és XVI. század eleji itáliai humanizmus szellemi javainak a megmentéséhez, emberek, könyvek, kéziratok, különösen pedig gondolatok és tudás tekintetében.

Vergeriónak valószínűleg az ötvenes években még meggyőződése volt, hogy azok a fentebb leírt folyamatok, amelynek ő is kárvallottja volt, valamilyen mértékben visszafordíthatók. Ezért svájci emigrációjában óriási, a szó szoros és eredeti értelmében vett propagandatevékenységbe kezdett: nekiállt írni, gondozni, szerkeszteni és nyomtatni (létrehozott egy egész saját nyomdát) vallási témájú

²⁹ A dédapa volt a független Padova egyik utolsó védője, a nevelés humanista teoretikusa, a konstanz-bázeli egyetemes zsinat egyik szürke eminenciása, Luxemburgi Zsigmond kancellárja és mint utóbbi, a magyarországi humanizmus egyik első támogatója a korai tizenötödik században. Leonardo Bruni és Benvenuto da Imola hatására ő is foglalkozott Dante műveivel, és ő is írt egy *Monarchia* című, arisztotelészi felfogású értekezést feltehetőleg szintén Dante nyomán. Az idősebb Vergerioról bővebben magyarul lásd: József Huszti, *Pier Paolo Vergerio és A magyar humanizmus kezdetei*, in *Filológiai Közlemények* 1. (1955).

könyveket, leveleket, hírlapokat, kiáltványokat, majd megszervezte ezek terjesztését. Vitába szállt a trentói zsinat résztvevőivel³⁰ (oda is utazott és majdnem közbeavatkozott), az inkvizícióval,³¹ olyan vallási hagyományokkal, mint például a rózsafüzér használata³² vagy a Madonna loretoi házának tisztelete³³ – és mindenekelőtt, és itt és most bennünket ez érdekel elsősorban, olasz³⁴ és latin³⁵ nyelven is, a tiltott könyvek jegyzékeinek szerzőivel és szerkesztőivel.

Vegerio feltalált egy új irodalmi műfajt, az ellen-, pontosabban javított indexét. Valójában fő célja az volt, hogy kitarásra ösztönözze a "Fratelli d'Italia" (a kifejezést neki köszönhetjük³⁶), vagyis azokat a hittestvéreit, akik az egyre nehezebb körülmények ellenére Itáliában maradtak és ott próbáltak továbbra is új hitük szerint élni. Valahogyan emigrációjában is meg tudta szerezni a frissen kiadott katolikus katalógusokat, listákat és indexek, legjobb tudása szerint kijavította őket, majd ezeket az általa javított változatokat kiadta és terjesztette,³⁷ mintha azt akarná ezzel üzenni: valójában ezek a kérdéses termékek, még mindig

³⁰ *A' reverendissimi vescovi congregati in Trento. Delle enormità del Concilio loro* (Tübingen [?], 1562).

³¹ *Postremus Catalogus Haereticorum Romae conflatus* (Tübingen, 1559).

³² *A quegli venerabili Padri Dominicani, che difendono il Rosario per cosa buona* (Poschiavo, 1550).

³³ *Della Camera, e Statua della Madonna chiamata di Loreto* (Poschiavo, 1554).

³⁴ Többek között: *Agl'inquisitori che sono per l'Italia* (Tübingen, 1559).

³⁵ Lásd pl. szintén: *Postermus Catalogus*.

³⁶ vö. *Ai fratelli d'Italia ...* (???, 1563).

³⁷ A már hivatkozott "ellen-jegyzékei" mellett megmlítem még az első ilyen kísérletét, az 1549-es első velencei *Catalogo* általa javított változatát, *Il catalogo de libri, li quali nuovamente nel mese di maggio nell'anno presente MDXLVIII sono stati condannati et scomunicati per heretici da Giovan Della Casa legato di Venetia et iudicio et discorso di Vegerio* címmel (Froschauer, 1549).

rendelkezésre állnak, és ezek azok a könyvek, amelyekben még mindig el lehet olvasni az igazságot hit témájában, olasz nyelven. De nem csak a lehetséges újhittű olvasóinak üzent mindezzel, hanem a katolikus lista-szerkesztőknek is: ráirányította a figyelmet utóbbiak teljes tudatlanságára és tájékozatlanságára ebben az összefüggésben, elméleti, teológiai szinten csakúgy, mint konkrétan szerzők, címek, kiadók és tartalmak tekintetében. Vergerio valószínűleg, legalábbis a trentói zsinat munkálatainak vége előtt, még meg volt győződve arról, hogy könyveket létrehozni és terjeszteni mindig könnyebb, mint összegyűjteni és elpusztítani őket, tehát, hogy a protestáns győzelem ebben az itáliai lelkekért folytatott csatában csak idő kérdése.

Aztán egy második szakaszban, nagyjából az '50-es évek második felétől kezdve Vergerio egyre inkább elszigetelődött. Ebben több minden közrejátszott: Vergerio temperamentuma, Luthertól és Kálvintól szinte egyenlő távolságra lévő vallási elképzelései (ami egyre kevésbé fenntartható a század második felében, bár például a tübingeni udvarban még mindig hasonló nézeteket vallanak), az itáliai felekezeti helyzet romlása, a svájci protestáns itáliai emigránsok belső vitái. Végül fel kellett adnia a küzdelmet. Mindenesetre ebben a mentő munkájában, vagyis az Itáliában készült irodalmi művek inkvizíció előli megmentésében soha nem maradt magára.

(7) Visszatérve Dante Monarchiájára, 1559-ben legalább két kéziratnak kellett Bázelen lennie. Az egyik alapján dolgozott Johannes Heroldt a traktátus német fordításán, egy másikat pedig Johannes Oporinus forgatott az *editio princeps* kiadásához.

Több feltételezésünk is van. Az egyik az, hogy az egyik kézirat Gattianaráé. A másik az, hogy valaki,

feltehetőleg Vergerio, menekülésekor vagy magával hozta a szöveget Itáliából, vagy megvásárolta valahogyan, és, ahogyan három évtizeddel korábban Gattinara Erasmusét, most ő hívta fel rá Oporinus és Matthias Flacius Illiricus figyelmét. Utóbbi Vergerio isztriai honfitársa, Matja Vlacic, latinositva Flacius Illiricus (Labin, 1520-Frankfurt, 1575), Luther egyik legközelebbi munkatársa. A Monarchia szövegéből legalább egy könyv a birtokába kerülhetett, ugyanis ebből idéz néhány mondatot a szintén Bázelen, Oporinus nyomdájában 1556-ban megjelent *Catalogus Testium Veritatis* című írásában. Ez lehet ugyanaz a kézirat, amely alapján Oporinus majd három évvel később elkészíti a nyomtatott kiadást.

Vergerio Bembo jó tanítványának mutatkozik: már az 1549-es velencei Della Casa-féle Catalogóra adott válaszában hangsúlyozza az Egyház által nem támogatott művek vallási jelentősége mellett azok irodalmi értékét is. Amikor néhány évvel később, 1554-ben kirohanást intéz "a loretoi bálvány", azaz Loreto állítólagos Madonna-háza körül kialakult kultusz ellen,³⁸ szokása szerint említést tesz arról is, hogy ugyanabban az évben a második velencei jegyzékben már feltűnik Dante Alighieri Monarchiája.

Vergerio itt először is röviden, de eléggé pontosan bemutatja a szerzőt, a tizennegyedik század elején alkotó firenzei Dante Alighierit, majd „bembianus” múltjához képest meglehetősen kiegyensúlyozottan méltatja műveit, mintegy egy szintre helyezve a három nagy tizennegyedik századi firenzeit, hangsúlyozva azok nem csupán az irodalmi, hanem emberi nagyságát is. Aztán idéz egy szakaszt a Színjáték

³⁸ *De idolo lauretano* [Tübingen, 1554].

Poklából, amelyben Dante a szimónia ellen intéz kirohanást (Pokol XIX. 105 és köv. versek). Ezek után hosszabban elidőzik Monarchia tartalmának összefoglalásánál illetve a szöveg későbbi sorsának ismertetésénél. Vergerio olvasatában Dante értekezésének végkövetkeztetése "imperium non pendere ab ecclesia". A *fatum libellit* illetően emlékeztet többek között arra, hogy a traktátus hatással volt Padovai Marsiliusra, illetve arra, hogy az Egyház elítélte Dante téziseit. Vergerio azt írja, hogy szándékában áll sajtó alá rendezni az értekezést, már csak azért is, mert a két évvel korábbi firenzei lista hatására immár a velencei index is elítéli azt, pedig a szöveg még csak kézirat formában létezik. Ez a gyakorlat pedig egyrészt nagyon szokatlan, másrészt nagyon veszélyes. Szokatlan, mert egy néhány példányban létező kézirat nem könyv a szó szoros értelmében, és mint ilyennel, az indexek eddig érthetően nem törődtek vele. És veszélyes, mert néhány kéziratot sokkal könnyebb megsemmisíteni, mint néhány száz nyomtatott könyvecskét.

Vergerio honfitársa és hittestvére, Matthias Flacius 1556-ban, azaz a két évvel a De Idolo Lauretano megjelenése után és három évvel a Monarchia első nyomtatott kiadása előtt a mintegy ezer oldalas Catalogus Testium Veritatis című hittörténeti összefoglalásában fél oldal erejéig lényegében átveszi Vergeriótól Dante életének és munkásságának bemutatását. A Monarchiáról ezt írja: "in eo probavit papam non essere supra imperatorem nec habere aliquod ius in imperium"; egyúttal jelezve, hogy ezek azok a tézisek, amelyek miatt az Egyház elítélte az értekezést.

Így érünk a Monarchia sorsa szempontjából kulcsfontosságú 1559-es évhez. Egyrészt ugye ez az editio princeps kiadásának éve. Az Egyház megítélése szempontjából persze a nyomtatott változat megjelenése nem

sokat változtatott a helyzeten, hiszen a kézirat már évszázadok óta ítélet alatt állt. De ebben az évben jelenik meg a német fordítás is, amelynek óriási jelentősége lesz a Monarchia hatástörténete szempontjából. Ugyanebben az évben azonban két további szöveg is megjelenik. Mindkettőben említésre kerül a Monarchia, és a második az elsőre adott válasz volt. Előbbi az első központi római index, utóbbi a *Postremus Catalogus haereticorum Romae conflatus*...

Vergerio ennek a különös jelentőséggel bíró javított indexének a bevezetőjében (ne feledjük, ezt a római jegyzéket már a pápa megbízásából állították össze) sokáig elidőzik a Monarchiánál.³⁹ Ezúttal még világosabb és részletesebb, mint korábban. Összefüggést teremt Dante és egyfelől Marsilio, másfelől William Ockham között, és könyvről-könyvre

³⁹ Renello teljes terjedelmében idézi a *Postremus catalogus*... vonatkozó részeit, in: Renello, i.m. 172.:

Dantes Aliger etiam Florentinus patria fere contemporaneus Io. Boccacij, summus Philosophus summusque Theologus, Italice multa, paucissima Latine scripsit, vix libellum de Monarchia. Cum enim in ea incidisset, quibus Ludovicus Bavarus Cesar nonnullis Papis per plurimos annos durissime vexebatur, quod se et Romanum Imperium illis subjicere aliquando recusasset, arrepto calamo, libere quid in eo sentiret testatum reliquit, quod etiam Marsilius Patavinus fecit eodem tempore, scripto libro cui dedit titulum: Defensor pacis quin et Petrarcha aliquid de eo in quadam ad Nicolaum Laurentij epistola, qui se Tribunum Augustum appellavit, ac non modo Dantes, Marsilius et Petarca sed Gulielmus Ockam quoque (is Franciscanus fuit, sed acerrimus Scoti impugnator) scripsit contra hunc Ioannem Papam, Ludovici hostem, vehementem librum, in quo de paupertate Christi et Apostolorum agit.

Iam Dantes articulos tres disputat. Num sit e re Christiani orbis, ut unus existat iustus Imperator et Monarcha. Num officium atque honor Imperij et Monarchiae de iure sit penes populum Romanum. Num Monarchia atque Imperium pendeat a Papa atque ex Romana Ecclesia. Definit autem partim Philosophicis partim ex sacris literis petitis Argumentis re Christiani orbis esse, unum existere iustum Imperatorem, officium Monarchiae penes populum Romanum esse. Denique imperium immediate a Deo, nequaquam a Papa vel a Romana Ecclesia pendere.

ismerteti a Monarchia tartalmát. Űgyesen hasonlítja a maga korának politikai és diplomáciai viszonyait Dante két és fél évszázaddal korábbi világához: a saját sorsát (elsősorban nyilván száműzetését) a Költőéhez, Habsburg Ferdinándét Bajor Lajoséhoz, mivel mindkettőt pápai elismerés nélkül koronázták császárrá, IV. Pál pápáét pedig XXIII. Jánoséhoz, amennyiben mindkettő kész volt szembezállni az egyházfői tekintély e megsértőivel.⁴⁰

⁴⁰ Idézi Renello uo. 173: *Atque hoc est quod Papam pessime habet: Nam imperium se pendere et sibi omnino subesse affirmat, et propterea nunc cum Ferdinando Caesare iniustissime litigat, ut nondum voluerit eum pro Caesare agnoscere. Cum enim Carolus Quintus Caesar in manibus amplissimorum septem virorum aut Electorum Imperium resignarit, ait Papa debuisse eum in suis manibus resignare, quare addit: Aut Ferdinandus a me acceptam ferat dignitatem, non enim recuso dare, aut non sum illum pro Caesare habiturus. Hoc etiam in libello Dantes aliquoties Romanum Pontificem cum toto ipsius grege pro dignitate accipit. Ait enim eum esse vere Theologiae rudem, ut decretalista, non Theologus dicendus sit. Ait ambitionem avaritiam extinxisse in illis rationis lumen, ut nihil sit ipsis impudentius. Ait quod cum sint iniquitatis et diaboli filij, iactent se Ecclesiae Dei filios, qui ut commodius queant perlicere, quaecumque libido fuggerit, opprimunt matrem, eijcant fratres, nec prosint iudicem pati. Quid potest de illis verius dici? Quid magis apposite? Oppreperunt enim eam Ecclesiam, quam nobis Filius Dei ceu matrem dedit, exturbant et projiciunt non modo in exilia sed in ignes quoque eos, qui veram matrem subleovatam atque in pristinam dignitatem restitutam volunt. Denique aiunt se velle, ut solis sibi liceat omnes Ecclesias, omnem religionem pro sua libidine iudicare, se autem minime posse iudicari quopiam mortalium. Quare nonnulla sane preclara attigit Dantes, quanquam nonnulla etiam insunt, quibus apparet, illum nondum satis fuisse vera fide et spiritu Dei illustratum in omnibus articulis cognoscendis, utinam in nostra tempora atque in hanc divinae doctrinae lucem incidisset excellens illud ingenium. Huius libelli mentionem facit Bart. In L. Divi par. praesides ff. De requirendis reis, ubi inquit eum eum fere damnatum fuisse haereseos post autoris mortem. Hunc ante 60 annos in Italicam linguam convertit Marsilius Ficinus, magna eruditione atque autoritate vir, cuius versione habeo. Illud est certum, nunquam fuisse typis excusum et apud paucissimos reperiri, ego non sine difficultate potui adipisci. Et nihilomnius usque adeo metuunt sibi Papae ab isto libello, qui nondum prodijt, ut eum in quatuor Catalogis semper condemmarint. Satis de Dante, quae fortassis non*

Vergerio sok más meghívottal együtt jelen volt Bolognában, 1530 februárjában, V. Károly császárrá koronázásakor, ott kezdte egyházi "karrierjét": ott kapta meg bécsi apostoli nunciusi kinevezését. Tehát a Postremus catalogus írásakor Vergerio eléggé tisztában lehetett azzal, hogy az európai helyzet nagyon megváltozott a harminc évvel korábbihoz képest. 1559-ben már sokan nem éltek a '30-as évek politikai és vallási életének főszereplői közül: Luther (+1546), VII. Kelemen (+1534) és III. Pál (+1549) pápa, I. Ferenc (+1547) francia és VIII. Henrik (+1547) angol király. Angliában 1559-ben lép trónra I. Erzsébet. Franciaországban a Spanyolországgal megkötött Cateau-Cambrésis-i béke után nyáron meghal II. Henrik, és még tovább éleződik a feszültség katolikusok és protestánsok között. Németországban régen megszűnt a Schmalkaldeni szövetség, de a reformáció gyökeret eresztett és megerősödött, akárcsak Svájc, Németalföld, Skócia és Magyarország nagy részén. Spanyolország a tengerentúlon és itáliai alkirályságában hatalma csúcsán van, de még a Guardia Piemontese-i mészárlás előtt vagyunk. Trentóban az egyetemes zsinat munkálatai hat éve szünetelnek, de a legfontosabb döntéseket már meghozták.

1558-ban a birodalmi gyűlés Frankfurtban elfogadja V. Károly császár lemondását és megválasztja a helyére testvérét, Ferdinándot. Amikor 1559 őszén néhány hét eltéréssel megjelenik nyomtatásban a Dante Monarchiája és a Vergerio szerkesztette "controcatalogo", IV. Pál, azaz Giovanni Pietro Carafa, a konzervatív pápa, aki nem ismerte el Ferdinánd

erant omnibus obvia, ut pauci intelligere potuissent, quid condemnarit Papa, cum illius Monarchiam condemnavit.

császárrá választását, mert ő maga nem hagyta jóvá, immár nincs többé, és a pápai trón betöltetlen. Utódját, a diplomatikusabb IV. Piuszt karácsonykor választják meg.

A *Monarchia* első nyomtatott kiadása 1559 októberében jön ki Oporinus bázeli nyomdájából, négy, a birodalom joghatóságával foglalkozó értekezés közül a második. A fedlap és az ajánlás szerint az értekezés címe *DE Monarchia*, míg a szöveg elején *Monarchia* szerepel, úgy, ahogy az egész hagyomány számon tartja, a tizennegyedik századtól máig (Guido Vernani da Rimini is így hivatkozik rá). A szöveg, az 50. és a 180. oldalak között szerepel, és egy szerkesztői ajánló levél előzi meg, amelyben Oporinus azonosítja a szerzőt Poliziano egy Dante nevű barátjával, aki valóban létezett, de ettől a helytől (és később, Oporinus nyomán Flacius Catalogusától) eltekintve senki más nem kérdőjelezte meg az értekezés szerzőjének azonosságát a Költővel.

Ugyanekkor jelenik meg a *Monarchia* német fordítása. Gattinara az 1520-as években úgy látta, a *Monarchia* hasznos eszköz a Birodalom védelmében és mindazokkal szemben, akik időről-időre szembeszállnak vele. Flacius 1554-ben felvette Dantét a hit igazságának tanúi közé, mint egyfajta *anticurialis auctort*. Oporinus a megfelelő pillanatban, 1559 őszén megjelentette a *Monarchia* szövegét nyomtatásban, talán azzal a szándékkal, hogy az új pápa megválasztásához szem előtt tartandó szempontokat sugalljon. Mindezek nyomán a *Monarchia* német fordítója, Johannes Heroldt Dante Alighieri már egyenesen egyfajta ante litteram evangélikusnak látja, elindítva ezzel az Alpoktól északra a *Monarchia* olvasásának egy nagy korszakát, és egyben útjára indítva így az elő-reformátor Dante Alighieri európai hagyományát.

Heroldt azt írja, hogy részben Ficino, részben a latin kézirat alapján dolgozott a német fordításon. Flacius már 1552-ben keresi az értekezés kéziratát, mert Vergerio felhívja rá a figyelmét, és azt akarja, hogy Dante neve szerepeljen a készülő *Catalogus Testium Veritatis*-ban. Oporinus is tud a kézitról, a birtokában van egy példány, vagy legalábbis annak részei, de szerkesztőségi politikai okokból nem akar foglalkozni vele, talán a megfelelő pillanatra vár. 1554-ben Flacius elkészül a *Catalogusszal*, amelyben idézi a *Monarchia* harmadik könyvének a harmadik kérdését, ahol Dante a császár pápától való függetlensége mellett érvel – feltételezhető tehát, hogy legalább a *Monarchia* szövegének ezt a részét a kezében forgatta.⁴¹ Vergerio a *Postremus catalogus* Bevezetőjében azt írja, hogy birtokában van a *Monarchia* Ficino által fordított olasz változata, valószínűleg ugyanaz a példány, amely alapján Heroldt a német fordítást készíti.

Ahhoz, hogy ezeket a szálakat kibogozhassuk, Francis Cheneval segítségét fogom igénybe venni, aki, amint arra többek között Renello⁴² és La Monica⁴³ is hivatkoznak, 1995-ben végigkövette a *Monarchia* kéziratának történetét a kezdetektől a nyomtatott kiadásig.⁴⁴ Ezek szerint a *Monarchia* címe 1552-ben megjelenik a tiltott könyvek firenzei listáján. Vergerio ezt észreveszi, és botrányt okoz. Flacius elkezd

⁴¹ Ezt írja: *Scriptis librum quem appellavit Monarchiam. In eo probavit, Papam non esse supra Imperatorem, ob eamque rem a quibusdam haereseos est damnatus.*

⁴² Renello, *i.m.*

⁴³ Alessandro La Monica, *Indici e controindici. La polemica di Pier Paolo Vergerio contro la censura ecclesiastica*, in *Quaderni d'italianistica*, XXIX/2, Toronto, 2008, pp.17-28.

⁴⁴ Francis Cheneval, *Die Rezeption der Monarchia Dantes bis zur Edition Princeps im Jahre 1559 - Metamorphosen eines philosophischen Werkes*, Fink, München, 1995, p.77.és köv.

keresni a szöveget, majd ehhez Vergerio segítségét kéri. Vergerio nagy nehezen megszerez egy példányt a Ficino-féle fordításból, illetve még egy másolatot az eredeti latin szövegből, és először arra gondol, hogy maga teszi közzé, azonban elkésik: Flacius máshonnan is segítséget kér és kap. Caspar von Nidbruck bécsi udvari diplomata, Flacius pártfogója elküldi neki a Monarchia egy részét, a harmadik könyvet, amelyből Flacius azonnal beemeli a fent említett részt az ő Catalogusába.

Oporinus '54 nyarán egy levelében azt írja, hogy latin szövegnek legalább egy része a birtokában van, és ezt a példányt használja a nyomtatott kiadás elkészítéséhez. Heroldt ugyanekkor elkezd lefordítani a szöveget egy másik latin példány alapján. Vergerio a Postremus catalogusban '59 azt írja, hogy végre a kezében van az értekezés egy latin kézírata, de nem említi Oporinus hónappal azelőtt megjelent kiadását, tehát még nem értesült róla. Nincs kizárva, hogy Oporinus már '54-ben említett példánya ugyanaz, amit Gattinara Erasmusnak több mint harminc évvel korábban elküldött. Mindenesetre bizonyosabb, hogy a Heroldt kezében lévő Ficino-féle fordítás Vergerio példánya.

Oporinus, aki pedig Vergerióval is és Flaciusszal is kapcsolatban van – az ő nyomdájából jön ki a Catalogus Testium Veritatis is – és birtokában is van a latin szöveg egy példánya, éveken át mégsem mutat érdeklődést a kiadás iránt. 1559-ben azonban eljön a lehetőség: Andrea Alciato őt kéri meg, hogy adja ki a *De formula Romani Imperii* című művét, és Oporinus ehhez mellékel három másik hasonló témájú értekezést, így végül egy miscellanea kerül ki a nyomdájából, benne második függelékként a Monarchia szövegével. A helyzet kedvező: a Monarchia már szerepel a római indexen, de a téma már nem olyan kényes, mint akár néhány hónappal

korábban: az "erős" római pápai hatalom nagy támogatója, IV. Pál meghalt, és a pápai szék üres. Oporinus azonban nem tudja megelőzni Heroldtot: a német változat előbb kikerül a nyomdából. Heroldt egy másik latin és egy olasz kézirat alapján dolgozik, talán mindkét példány Vergerióé.

Mindenesetre, bár, mindent egybevetve, Vergerio tényleges hozzájárulása Dante Monarchiájának nyomtatott kiadásához nem biztos, és ténylegesen nem ő segített Flaciusnak a *Catalogus* megírásakor, mégis: alapvető szerepe van a Monarchia újjászületésében (bár most már katolikus-ellenes olvasatban), azaz egy veszélyeztetett klasszikus szöveg megőrzésében az utókor számára – már ami, az elkövetkező századokban, a kontinentális Európát illeti.

HAJNÓCZI KRISTÓF

La "Monarchia Dantis" nel secolo XVI

– Riassunto –

Il Cinquecento è un periodo interessante dal punto di vista della fortuna delle opere di Dante Alighieri. Seguendo il quadro che più di centoventi anni fa Michele Barbi ha tracciato, almeno per quanto riguarda le opere in volgare, mentre da una parte Pietro Bembo a Padova non solo eleva a modello linguistico e insieme letterario la poesia petrarchesca (e, potremmo aggiungere, non la *Commedia* o magari le opere minori in versi di Dante), ma esprime anche severe critiche nei confronti del poema sacro – a Firenze il rispetto per il loro grande esule di inizio Trecento non sembra cambiato rispetto ai periodi precedenti: nascono commenti a vari canti della *Commedia* come quello di Castelvetro e i manoscritti di Dante cominciano ad essere oggetti di ricerche come i classici dell'antichità.

La *Monarchia* ha avuto una sorte un po' diversa rispetto alle opere in volgare di Dante. Barbi nella sua opera di ben quattrocento pagine ve ne dedica due. Il testo latino, sotto interdizione ecclesiastica da quasi due secoli, a quanto pare, non suscita molta curiosità da parte degli umanisti di fine Quattrocento, inizio Cinquecento. A parte l'interessamento di Marsilio Ficino, rimasto peraltro perlopiù senza notevoli echi in quel periodo, vi è un grande silenzio.

La situazione cambia verso la metà del Cinquecento. La riorganizzazione delle istituzioni ecclesiastiche in difesa della fede cattolica ortodossa, come in primo luogo la compilazione di vari, per ora regionali elenchi di libri sconsigliati oppure proibiti da leggere segna l'inizio di un'epoca diversa rispetto soprattutto ai due decenni precedenti, anni in cui, al contrario, in primo luogo a Venezia, ma anche in centri minori come Ferrara o a Modena venivano stampate molte opere di matrice eterodossa.

I primi tentativi di compilazione di simili elenchi, il primo a Milano e il secondo a Venezia a opera del nunzio apostolico presso la Serenissima, mons. Giovanni Della Casa, si concentrano quasi esclusivamente sulle opere eterodosse di dubbia origine oppure di evidente matrice protestante, di recente uscita. Così, nel *Catalogo* di Della Casa del 1549 non risulta alcun riferimento a opere precedentemente già condannate dalla Chiesa, come ad esempio appunto la *Monarchia* di Dante. La lista fiorentina invece, alla fine del 1552, indica tra le opere da evitare la "*Monarchia Dantis*", divieto che sarà ribadito nella lista veneziana del 1554 e avrà un'ulteriore conferma nell'Indice romano del 1559, in quest'ultimo luogo con una breve spiegazione.

La prima edizione a stampa della *Monarchia* è uscita nell'ottobre 1559 a Basilea, ad opera di Johann Oporinus, ma non come opera autonoma, bensì in appendice, tra tre altri testi, al *De formula Romani Imperii libellus* di Andrea Alciato. Quindi a Firenze nel 1552 è stato vietato un testo ancora manoscritto. Manoscritto che peraltro è scomparso in seguito, almeno così sembra in base alle ricerche di Gian Paolo Renello, che precedono la riedizione dell'opera dantesca per l'anniversario venturo del poeta fiorentino.

A richiamare l'attenzione sulla comparsa nelle varie liste di libri proibiti dell'opera dantesca è Pier Paolo Vergerio (1498-1565), vescovo recentemente destituito di Capodistria, che negli stessi anni 1550 nel suo esilio svizzero cerca di combattere la Chiesa cattolica tra l'altro inventando il genere dei "controindici" o "indici corretti", correggendo, completando e commentando sempre personalmente le liste cattoliche. Quando, alla fine dei lavori del Concilio di Trento esce la lista centrale romana dei libri proibiti, nella sua risposta Vergerio non lascia senza parole che la *Monarchia* di Dante vi è sempre presente. Ma non solo. Non sappiamo, quale è stato il suo ruolo nel far prevenire il manoscritto a Basilea, sul quale si basa non solo la *editio princeps* ma anche la contemporanea versione tedesca di Heroldt, né come il compatriota istriano di Vergerio jr, Matja Vlacic, latinizzato Flacius Illiricus (), uno dei collaboratori più stretti di Martino Lutero, sia entrato in possesso, se non tramite il suo amico Vergerio, dell'opera dantesca, per utilizzarla, nel suo *Catalogus testium veritatis* del 1566, segnando una svolta decisiva nella storia della ricezione europea della *Monarchia*, pur convinto che l'autore fosse un altro Dante, amico di Poliziano.

PÁL JÓZSEF
Szó és rím Dante költészet-fogalmában*

Az ágostoni tanítás, gyönyörködtetés, megindítás hármasságát¹ Dante abban a szellemi környezetben akarta költőként megvalósítani, amelyben a lovagiasság és hősiesség gyengülő eszményét felváltotta a tudományos szemlélet és nagy erővel jelentkezett a műveltség egyre szélesebb körre való kiterjesztésének az igénye. Dante költői ambíciói arra irányultak, hogy "világossá váljék, ami eddig rejtve volt"² (túlvilág), s ezt a célt az eloquentia ("éppen mert igazak gyönyörködtetnek"³) révén akarta elérni. Saját és mások életét jó irányba tereli, ha Isten győzelmének a híre a "versekben visszazendül".⁴

Az isteni kegyelem révén érzékelhető formában feltárulkozott túlvilág ábrázolásakor Dante számottevő enciklopédikus ismeretanyagából és a(z emberi) valóság páratlanul éles megfigyelésének a képességéből építkezett. Ez volt az egyetlen és egyben költői lehetőség arra, hogy meg tudja haladni a skolasztika Aquinói Tamással tökéletességre emelkedett rendszerét: magát az életet állítva a spekuláció helyére. A világidőnek pontosan a felén tartott hatalmas seregszemle nem esetleges módon mutatja be szereplőit (az egész történelmet), hanem Isten szemével és ítélete szerint, "objektíven".

* Korábbi on-line közlés:

http://mta.hu/data/cikk/11/72/41/cikk_117241/Pal_Jozsef_dante0917.pdf

¹ A középkori retorikának erről az aspektusáról: Augustinus, *De doctrina christiana*, IV. 26-29

² Szent Ágoston, *A keresztény tanításról*, IV.11.23, Kairosz Hungarus, Budapest, 2000, p.240.

³ *Ibidem*, 12.28. 243.

⁴ *Par.* XXXIII 67-75.

Volgare illustre

Az emberfeletti vállalkozás végrehajtásához Danténak új, s nem akármilyen nyelvet kellett alkotnia, olyant, amelyik képes az "élőket a nyomorúság állapotából eltávolítani és a boldogság állapotába vezetni".⁵

Dante szinte minden művében foglalkozik valamilyen módon nyelvészeti-poétikai kérdésekkel, ez utóbbi kettő viszonyát hierarchikusnak – mint ambiciózus költői tervének egymásból következő előfeltételeit – tekintette. E vonatkozásban két fő elméleti munkáját, a *Conviviót* és a *De vulgari eloquentiát* 1304/5-ben írhatta,⁶ pontosan akkor, amikor kétségek között és után véglegesen döntött arról, hogy a *Commediában* és -val új nyelvet alkot, a *volgare illustrét*. Ebből a perspektívából tekintett végig az emberiség általa ismert korábbi és egykorú nyelvein. Bibliai történet-szemléletében két holt nyelv, az ősi héber⁷ és a latin, illetve egy éles elméleti probléma került középpontba. Ez utóbbi dilemmát Petrus Hispanus *Summulae logicales* első traktátusában foglalta össze. A szó kétféle módon jelölheti tárgyát: "*ad placitum* ponitur ad differentiam vocis *significantis naturaliter*", vagy "*vocum significativarum alia significat naturaliter, alia ad placitum*"⁸ (kiemelés- P.J.). Az elnevezés kétféle lehetősége, a tetszés

⁵ XIII. Levél, 221-222.

⁶ A pontos dátumot nem tudjuk, lehet, hogy párhuzamosan írta őket, ámbar éppen a latin és a népnelv viszonya kapcsán Dante eléggé különböző nézeteket fejteget a két tanulmányban.

⁷ A héber jelentőségéről Dante nyelv-konceptiójával kapcsolatban Umberto Eco írt.

⁸ XXI. János pápa pápa 1277-ben Viterbóban halt meg egy baleset következtében. Liszaboniban született, Petrus Hispanusnak vagy Pietro di Iulianinak is nevezik. Orvosi traktátusokat is írt. Újabban megkérdőjelezik az iskolai oktatás részét képező rendkívül népszerű mű szerzőségét. Danténál a Nap egében (*Par. XII 134-5*) „s a hispán sem hiányoz, / kinek tizenkét könyvét olvasod”.

szerinti és természetből fakadó koncepciónak egyaránt voltak képviselői Dante korában. Az Arisztotelész hermeneutikájából kiinduló skolasztika Albertus Magnussal (*vox est significativa ad placitum, impositio nominum ad placitum, stb*), Aquinói Tamással (*voces referuntur ad res significandas, mediante conceptione intellectus*) az élen az *ad placitum* elvet képviselte. Dante az értelem szó és dolog közé iktatott fogalmaival nem nyelvészeti, hanem költői aspektusból foglalkozott (sugalmazó Ámor, memória). (A skolasztikusoknál Dante kevésbé jól ismerte, ha egyáltalán ismerte a vele kortárs modisták első (Dáciai Boethius⁹) és második (Erfurti Tamás¹⁰) generációjának spekulatív grammatikáját.)

Az új "nyelv kovácsolásának"¹¹ prehisztoriájához tartozik a tíz évvel korábbi *Vita nuova*. Itt Ámor nevééről (és viselkedéséről) beszélve megállapította, hogy ez olyan édes érzékszervi benyomást kelt (*sí dolce a udire*), hogy ebből is nyilvánvalóan kitetszik, az elnevezések követik a megnevezett dolgokat, majd a (bolognai) jogász körökből is jól ismert latin félmondatot idézte: *nomina sunt consequentia rerum*.¹² A nem egészen ide illő¹³ kifejezést mindenesetre a fiatal Dante alkalmasnak találta arra, hogy Ámor nyelvi környezeten felülálló, univerzális jellegét bizonyítsa. A fenséges és általános költészet Ámor által sugalmazott szavaiban szükségszerű kapcsolat van dolgok és jelek között¹⁴. Így kap nevet Beatrice, aki maga a kilences szám (a szentháromság

⁹ *Modi significandi*, 1270.

¹⁰ *Tractatus de modis significandi seu Grammatica speculativa*, 1310-.

¹¹ Gyakran él a kovács(olás)=költő(i) alkotás készítése) hasonlattal. Pl. *Conv.*, I.11.802-5; 13.934-39. Daniel Arnaud „fu miglior fabbro del parlar materno” (*Pg.* XXVI 117).

¹² Iustinianus, *Institutiones*, II, 7, 3. Dante az eredeti rebus helyett *rerumot* írt. „li nomi seguitino le nominate cose” (*VN*, XIII 4).

¹³ Az eredeti szöveg itt az esküvő előtti ajándékozás jogi kérdéseit tárgyalja.

¹⁴ ld. *VN*, XXIV (a teljes fejezet).

részei a maguk hármasságában) és egy másik hölgy, Primavera-Giovanna¹⁵ is (János-Krisztus viszony alapján). (Boccaccio szerint így hordozta D/ur/ante nevében személyiségét.)

A politikus katasztrófális veresége után az építendő új, belső birodalmat a lehető legközelebb akarta vinni Istenhez, hogy az akkori földi társadalommal szemben "romolhatatlan" legyen. Ez csak olyan nyelven és poétikai eszközök segítségével volt lehetséges, amelyek alakiségükben is egyetemesek, hiszen az adott dolgot semmilyen más módon nem lehetne kifejezni. Ezért megvalósíthatatlan vállalkozás a fordítás. "Azonban tudja meg mindenki, hogy versben írt költői mű nem ültethető át a saját nyelvéről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája".¹⁶ Ezért nélkülözik a zsoltárok latinul "az édes zeneiséget", amely már az első fordításkor (héberből görögre) elveszett, s ezért nem fordították le Homéroszt görögből latinra.

A *Convivio* elkészült része furcsa belső ellentmondást tartalmaz, amelyet a szerző bizonytalanságára vezethetünk vissza. Miközben minden erejével a népnyelv elsőségének tudatát építi ki magában, s bizonyítja leginkább azzal, hogy mind a traktátusokat nyitó canzonékat, mind ezek magyarázatát anyanyelvén írta. Ugyanakkor a bevezetőben olvassuk: "a latin örök életű és romolhatatlan, a népnyelv nem állandó és romlandó", vagy "a latin az emberi lélekben fogant sok olyan dolgot kifejez, amelyet a népnyelv nem tud...a latin

¹⁵ Ámor: „Az én sugallatomra ruházta rá a Primavera nevet, s ez azt jelenti, hogy ő fog elsőül jönni, amikor Beatrice először mutatkozik meg... prima verrà, mivel Giovanna Giovanniból ered, aki az igazi fényesség előtt járt...” VN, XXIV.

¹⁶ *Convivio*, I.7.504-513.

nyelv erénye (vertù) nagyobb, mint a népnyelv”.¹⁷ A gyakorlatot követő *volgare*¹⁸ áll itt még szemben a művészetet követő latinnal, amely azonban a későbbiek során Dante szemében egyre inkább mesterkéltté és konvencionálissá válik.

Az első, eléggé természetesen felvetendő kérdés: maga a Teremtő milyen módon szólt az ősapához, Ádám milyen nyelven válaszolt és beszélt később, mi a *nominatio rerum*¹⁹ szerepe, s milyen változást hozott a bábéli nyelvzavar? Ezek, témánk szempontjából, a *De vulgari eloquentia*²⁰ fő megtárgyalandó problémái. Isten nyelv használata nélkül értette meg magát az emberrel, Ádám viszont – mivel Isten az embert úgy teremtette, hogy nyelvi képességgel rendelkezzen mind a dolgok elnevezése (*rerum vocabula*), mind az elnevezések szerkezete (*vocabulorum constructio*) tekintetében,²¹ s ezzel a formával élt minden beszélő – héberül válaszolt, elsőtül is hálával ejtve ki teremtője nevét: *El*. A kapott képesség és az isteni ellenőrzéssel végrehajtott *nominatio rerum*, vagyis a dolgok mivolta és a *forma locutionis* homológiája Bábellel véget ért. Ettől kezdve az ember saját tetszése szerinti adott a dolgoknak neveket: “*loquela... a nostro beneplacito reparata post confusionem*”.²² S mivel egyik okozat

¹⁷ *Convivio*, I.5.342-4 és 369-372.

¹⁸ A népnyelveknek még nem volt iskolákban tanított grammatikája. A kérdéstről ld. Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942, p.163.

¹⁹ *Ter.* 2:20.

²⁰ Itt a legelején leszögezi: „a grammatikainál...nemesebb (nobilior est vulgaris) a népnyelvű beszéd”, mert az emberi nem először ezt használta és mert *természetes*, ezzel él mindenki a földkerekségen.

²¹ *DVE*, VI. 3-4 („certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse; dico autem ‘formam’, et quantum ad rerum vocabula, et quantum ad vocabulorum constructionem, et quantum ad constructionis prolationem...”).

²² *DVE*, I.9.6.

sem tudja felülmúlni az okot, s nem tud létrehozni olyan eredményt, amely nincs már eleve benne az okban, az emberi nyelv sem lehet többé univerzális, hanem csak mint az ember maga *instabilissimum* és *variabilissimum*.

A vulgáris nyelvek és ezeken belül az itáliai dialektusok fölötti áttekintést azonos szempontok alapján végezte el: melyek közös elemeik (elsősorban a *sic* szó), mennyire “édes” a hangzásuk. Következtetése, a “(párduc=népnyelv) amelyre fentebb *vadásztunk*, és amely minden városban érezeti ugyan illatát, bár egyikben sincs lakása”.²³ A jelenségek sokasága fölötti *egység* felfedezése az illusztris, kardinális, kuriális és hivatalos olasz nyelv megalkotásának²⁴ első lépése.

Hogyan? A legjobb szólás – erről az értekezés poétikai kérdésekkel foglalkozó második részében van szó – az egyéniség jogán jár, és csak a legtehetségesebbeket és a legokosabbakat illeti meg. Ezek pedig a teológusoknak is tekintett költők, vagyis, alig burkoltan kifejezve Dante maga.²⁵ A költőnek gazdag, minden apró részletében tudományosan megszerkesztett, sokszínűségében is egységes nyelvi eszköztárral kell rendelkeznie; majd az *édes új stílus* elvei szerint használnia kell azokat költői formákat (ismétlés, ritmus, rím stb.), amelyek univerzális, szilárd és alkalmas keretet és lehetőséget biztosítanak az igazi, de rejtett valóság feltárásához. Dante az *egység* megszállottja, totális monoteizmusa csak olyan világot engedett számára elképzelni, amely hatalmas rendszerként működik, és

²³ DVE, I.16.

²⁴ Ellentéte a városokban használt, kezdetleges szinten maradt *vulgaria municipalia*.

²⁵ Az értekezés különösképpen kettőt említ, Cino da Pistoiaét és az ő barátját, azaz Dante saját magát jelöli ki a feladat végrehajtására.

mindenütt, a legapróbb részekig, ugyanaz az erő (gloria) hatja át.

A hatékony, a közbeszédhez képest *dulcius subtiliusque*, nyelvi állapot visszanyerésére nem elegendő a szavak *ad placitum* alkalmazása. Dante a *Commediában* sokszor és nagyon szívesen tájékoztatja olvasóit arról, éppen milyen poétikai kérdések foglalkoztatják, vagy milyen megoldásokat választott és miért. Egy ilyen nagyon hangsúlyos állítása éppen költő-társaival való beszélgetés során hangzik el:

Mit a Szerelem sugdos” – válaszolta
ajkam – “megőrzöm én és szót a szóra
írom, amint ő bellül mondja tollba (*aszerint adom meg a szavak
jelentését, amint Ámor diktálja*).²⁶

A szó és dolog között létrejövő, Ámor és nem pusztán az *értelem fogalmi* által közvetített új kapcsolat szilárd és objektív, magából a valóságból *naturaliter* következik, egyfajta új *nominatio rerum*. Jeruzsálem (Ierusalemme) sántájának (II. Anjou Károlyt) ellentmondásos személyiségét a szent város elnevezésével fejezte ki: “kinek jósága I lesz / a könyvben, de az ellenkezője már M.” (Par. XIX. 128-19. *Segnata con un’I la sua bontate, / quando ‘l contrario segnerà un’emme*”, jóságát egy I jelöli, míg ellentétét az M jelöli.)

Dante a *poema sacro* írása során szerzett tapasztalatok hatására, 1320 körül, ismét visszatért a nyelv kérdéséhez. A *Paradicsom* XXVI. énekében a nyelvről (is) kérdezte Ádámot,

²⁶ “...i’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto e a quel modo, / ch’è ditta dentro vo significando.” (Pg. XXIV 52-54). Maria Corti szerint a mondat előzménye Szentviktori Richárd levelében megtalálható: *Solus proinde de ea (charitate-M.C.) digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit*. Corti, *Percorsi dell’invenzione*, Einaudi, Torino, 1993, pp.92-93. A *dictare* szó jelentése ‘költői művet írni’, vö. német *dichten*, *Dichter*, *Gedicht*.

aki korrigálta azt, amit Dante a *Commedia* írása kezdetekor a *De vulgari eloquentiában* állított. Természetünből fakad, mondta az ősapa, a beszéd képessége (*facoltà di linguaggio*), de hogy ezt milyenné tesszük, az rajtunk áll. Az Ádám által beszélt eredeti nyelv már azelőtt kihalt, hogy Nimród népe a torony építésébe kezdett volna, tehát ebben nem a nagyravágyás a "bűnös". Babel egyébként is csak a nyelv társadalmi funkcióját rontotta el,²⁷ amit pünkösöd "jóvá tett", az individuum szempontjából elvileg rekonstruálható az eredeti állapot.

Milyen tehát az igazi, nem a tetszésen (*ad placitum*), hanem a szó és dolog közötti szükségszerű kapcsolaton *naturaliter* alapuló, racionális nyelv? Vagyis milyen volt az eredeti *forma locutionis*? Ádám válasza:

Mielőtt lelkem a Pokolra szálla.
földön a legfőbb, Jónak neve El volt, (I-nek hívták a földön a legfőbb jót,
s csak később El-nek).

...

Azután Éli lett, ami El volt;
így van ez, mert a halandók szokása
mint lomb: új jön, ha a régi elholt.²⁸

Az I Iahve, Iesus, Ierusalemme szavak első betűje. Római számjegy szerint egy, a minden későbbiben megtalálható kezdet, a létezőkben közös és fölöttük álló Lét, a háromszemélyű egy Isten száma.

Ádám szavai nem azt igazolták, hogy Dante korábban helyes nyelvtörténeti ismeretekkel rendelkezett volna, hanem azt, hogy költőként maga elé tűzött eszmény helyes és jól

²⁷ DVE, I.7.8-7.

²⁸ Pria ch'io scendessi a l'infemale ambascia, / I s'appellava in terra il sommo bene.../ e El si chiamò poi: e ciò convene, / ché uso dei mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene. Par. XXVI.133-138.

kivitelezett volt. Az ádami feleltethető meg az Amor diktálta univerzális²⁹ költői nyelvnek, amely időtől és tértől független poétikai eszközei és szabályzott grammatikája révén képes az emberiség történetének, az erényeknek, bűnöknek, szokásoknak és *habitusoknak* a végtelen gazdagságát *allegoria in factis* közölni.

Rímek

„Tudnivaló, hogy a rímet kétféleképpen lehet érteni; ... szűkebb értelemben az utolsó és az utolsóelőtti szótag összecsendülését jelenti, tágabb értelemben pedig az egész beszédet, amely a szám és idő törvényének engedelmeskedik, s a rím összhangja tagolja...”.³⁰ A költeményben összesen 753, két vagy három elemű rím van, ezek nagy része több canticában is előfordul. 289 azoknak a rímeknek a száma, amelyek csak az egyikben szerepelnek.³¹ Tökéletes rímnek az számít, amelyben az összetevő szavak fonetikai összecsengése mélyebb és lényegibb tartalmi összefüggésre irányítja a figyelmet. A sorok végei folyamatos, egymásba kapcsolódó lánc képzetét keltik a *selva oscurától* a *csillagokig*.

Ami rímbe kerül, helyzeténél fogva nagyobb jelentőséggel bír, mint a sor többi szótagjából álló szavak. Lucifer birodalmának központjába, a Cainába való belépéskor Dante a helynek megfelelő szavakat kereste, az pedig szükségszerűen durva, kegyetlen, keserves.

Ha volna rímem, olyan durva, vak,

²⁹ „Mert ami az egyikben megvan, úgy látszik, hogy a többiben is értelmi oknál fogva kell, hogy meglegyen” (*DVE*, I.9.1).

³⁰ *Convivio*, IV.2, *i.m.* p.269.

³¹ Ezek listája: Arianna Punzi, *Appunti sulle rime della Commedia*, Bagatto Libri, Roma, 1995, pp.13–14. A legtöbb, pusztán a *Pokolban* előforduló rím a hetedikben 16 (a 43 tercinából!), a harmincketedikben 10 (46-ból). énekben van.

hogy megfeleljen e gonosz veremnek³²

A rímben szereplő *chiocce/io* jelző (károgó, rekedt) kétszer fordul elő a *Commediában*, mind a kétszer rímben: először a *Pokol* hetedik énekének elején Pluto hangját jellemezte, majd a saját ríméről mondta, hogy ilyennek kellene lennie, ha adekvát módon akarná kifejezni a mélységet. Az előbbi esetben a *noccia* (kárt okozzon) és a *roccia* (szikla), a másodikban a *rocce* rímelt rá.

A *Commediában* ritkán fordul elő, hogy három nem olasz szó rímeljen egymásra. A három latin nyelvű idézet alkotta rím Beatrice megjelenését készíti elő.

Si levar cento, ad vocem tanti senis

...

Tutti dicean: "Benedictus qui venis!"

...

"Manibus o date lilia plenis!"³³

A rímek nyelvén az ótestamentumi *senis* (öreg ember), az újtestamentumi *venis* (jössz) és a vergiliusi *plenis* (tele) fejezik ki az új vezető érkezésekor a középkori múltismeret részeinek teljes, akusztikus, történelmi, filozófiai, sőt nyelvtani (főnév, ige, határozószó) összhangját. A közös betűk (*enis*) közül az *n* a közép betűje. Vele kezdődik a fele útjára érkezett emberiség költeménye (*Nel mezzo...*), s megtalálható az egész mű középső szótagjában (*noi*) is.³⁴ Dante nem ritkán alkalmazta a *hysteron proteron* költői eszközét. A természetessel fordított irányból olvasva az *enis*, *sine* (lat. nélkül). A földi paradicsom *alatti* világ valóban nélkülozi

³² *Inf.* XXXII 1–2: „S’io avessi le rime e aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco”.

³³ *Pg.* XXX17 19, 21.

³⁴ „Già eran sovra noi tanto levati / gli ultimi raggi” (*Pg.* XVII 70).

mindazt, amit ő jelent, a dolgok helyes látását és az igazi boldogságot.

A földi paradicsomban úgy állt Dante Beatrice előtt, mint majd az istenlátást megelőző pillanatban Mária előtt. Beatricétől a szenvedések által elért büntelenség elismerését, Máriától az istenlátás legnagyobb kegyét várta. Előbbiben az angyalok, mint az antik drámák kórusa szólaltak meg, pártfogolva az őszinte bűnbánatban megtisztult ember ügyét,³⁵ az utolsó énekben az angyalok helyett Mária teológusa, Szent Bernát fohászodik a közbenjáróhoz. (A *Faust* záró részével való hasonlóság nyilvánvaló.)

Bernát imája a rímek „beteljesülése” is. Az első négyet szokták szent rímeknek is nevezni. Ezekben Isten és világ, létezés és szeretet nagy témái kaptak elhelyezést. A *laudatio* részben Dante felhasználta az *Ave Maria* (Üdvözlégy Mária) több kifejezését.

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

Nel ventre tuo si raccese l’amore,
per lo cui caldo ne l’eterna pace
così è germinato questo fiore.

Qui se’ a noi meridiana face
di caritate, e giusto, intra ’ mortali,
se’ di speranza fontana vivace.³⁶

³⁵ Ld. a latin idézetekről szóló fejezetet.

³⁶ *Par.* XXXIII 1–12. A részt olaszul idézzük, Babits nem fordított figyelmet a szent rímekre. Nyers fordításban: Szűz Mária, **fiadnak** lánya / a **teremtmény**nél alázatosabb és magasabb, / az örök **tanács** biztos vége, / te vagy az, aki az emberi **természetet** / annyira megnemesítetted, hogy **teremtője** / nem tartotta méltatlannak, hogy a **teremtménye** legyen. / Méhedben újra

A rímeket itt minden esetben „kanonikus” *parole piané*, azaz az utolsó előtti szótagon hangsúlyozott szavak adják. A szokásos két szótag helyett többségükben három szótagra terjednek ki (P9-,P10+,P11-), a középső, mint a templom szimbolikában a Fiút jelentő főhajó, hangsúlyos. A záró konzonanciákat illetően négy rész különíthető el: a páratlan sorok és sorszámú rímek kivétel nélkül hímneműek, 1: (tuo) figlio-consiglio, 3: fattore-amore-fiore); a párosok nőneműek, 2: creatura-natura-fattura, 4: pace- face-(fontana)vivace.

Az ima eleje földi értelem számára felfoghatatlan, mégis teremtő dualizmusok felsorolása: szűz és anya, fiának lánya, alacsony és magas, rögzített és változó. A „megoldás” a rímekben van, amelyek a hármasság világába vezetnek át. Az első, a harmadik és az ötödik sorok a Szentháromság tagjait sorolják fel: Fiú, Szentlélek, Atya sorrendben, olyan nevükkel, amelyekben a közöttük lévő szoros kapcsolatot az elnevezésükre használt hangalakok is mutatják. A poétikai szabályoknak megfelelően az első rím csak két sorra terjed ki, de három szótag csendül benne össze. Az Atya átkerült a második részbe mint a világot mozgató *szeretet* és a *virág* (Krisztus-paradicsomi rózsa) „hívószava”.

A *creatura-natura-fattura* fonetikai szempontból három szótagot (*atura*) ismétél háromszor szűkítő értelemben. Az ötödik és a hatodik sor végén (egymással nem rímhelyzetben) két nagyon fontos, tartalmában is szorosan összekapcsolódó

felgyulladt a **szeretet**, / amelynek a melege miatt az örök **békében** / így kicsírázott ez a **virág**. / Itt számunkra a szeretet déli **fáklyája** vagy / és lent a **halandók** között / a remény **élő** forrása. Az idézet hatodik sora értelmezhető úgy is, hogy a teremtő benne legyen a teremtményében. A *Commediában* háromszor leírt *örök tanács* kifejezés a Szentleket jelenti. A virág a mennyei rózsa.

kifejezés hangzik el: *suo fattore–sua fattura*. Vagyis, mondhatjuk, a mű itt nagymértékben „rímel” készítőjére.

A szent rímek a versben olyan szerepet töltenek be, mint amilyent a középkori templom homlokzatokon, szobrokon és festményeken a *mandorla*. A szent téren belül még szentebb hely, ahová csak a legmagasztosabb eszme kerülhet; az ide való „belépéshez” különös felkészülés és kegyelem szükséges. A különleges tartalom rímszerkezetbe való elhelyezése új elhatárolásokat, kiemeléseket tett lehetővé. A „szentek szentjébe” tulajdonnév is kerülhetett: *Cristo*, a megváltó neve sorvégi helyen kizárólag a *Paradicsomban* szerepel, méghozzá tizenkétszer (az univerzális egyház száma), azaz négy rímhármaszt alkotva.³⁷ Az emberiségnek egyetlen megváltója van, egyediségét ez az ismétlődés méginkább kidomborítja. Ha nem is ennyire szigorú, de hasonlóképpen következetes Dante személyes „megváltója” nevének a rímeltetése.

A *Beatrice* szó, pontosan az áldott hölgy számának megfelelően, kilencszer tűnik fel rímben. Ha a hármas rendszerekben való vertikális elhelyezkedését tesszük vizsgálat tárgyává, akkor a következő eredményre jutunk: négyszer az első, ötször a második sorban található, sohasem a záróban. Nem rímel önmagára, ámbar van egy szójáték, amely nagyon közel áll ehhez. Dante megilletődöttségében csak *Be e per ice*³⁸ módon tudta kiejteni a nevét. Nagyon szigorúan szabályozottak azoknak a szavak, amelyek vele egy térbe kerülhetnek. Összesen hét ilyen szó van közülük kettőnek fontos és hangsúlyos szerepe van *Beatrice* igazi, de

³⁷ *Par.* XII 71–73–75 ; XIV 104–106–108; XIX 104–106–108 ; XXXII 83–85–87. Krisztus neve a pokolban csak körülírt formában (például: erős, az ember, aki bűn nélkül született és élt) szerepelhet, a purgatóriumban ötször, a paradicsomban (nem rímhelyzetben) huszonegyszer található.

³⁸ *Par.* VII 14.

rejtett lényegének kifejezésében, ez a *dice* (a rejtett felfedése) és a *felice* (a megtapasztalás gyönyörűsége).

Purgatorio, XXX 17; 19; 21.

Si levar cento, ad vocem tanti senis
...
Tutti dicean: "Benedictus qui venis!"
...
"Manibus o date lilia plenis!"

Paradiso, XXXIII 1-12.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio, (fiú)
umile e alta più che creatura, (teremtmény)
termine fisso d'eterno consiglio, (tanács)
tu se' colei che l'umana natura (természet)
nobilitasti sì, che 'l suo fattore (alkotó)
non disdegnò di farsi sua fattura. (alkotás)
Nel ventre tuo si raccese l'amore, (szeretet)
per lo cui caldo ne l'eterna pace (béke)
così è germinato questo fiore. (virág)
Qui se' a noi meridiana face (fáklya)
di caritate, e giusto, intra ' mortali, (halandók↓)
se' di speranza fontana vivace. (élő)

Babits nem fordított figyelmet a szent rímekre.
Nyersfordításban:

Szűz Anya, **fiadnak** lánya, / a **teremtmény**nél alázatosabb és magasabb, / az örök **tanács** biztos vége, / te vagy az, aki az emberi **természetet** / annyira megneimesítetted, hogy **alkotója** / nem tartotta méltatlannak, hogy az **alkotása** legyen. / Méhedben újra felgyulladt a **szeretet**, / amelynek a melege miatt az örök **békében** / így kicsírázott ez a **virág**. / Itt számunkra a szeretet déli **fáklyája** vagy / és lent a **halandók** között / a remény **élő** forrása.

Az idézet hatodik sora értelmezhető úgy is, hogy a teremtő benne legyen a teremtményében. A *Commediában* háromszor leírt *örök tanács* kifejezés a Szentlelket jelenti. A virág a mennyei rózsa.

JÓZSEF PÁL

Parola e rima nel concetto di poesia di Dante

– Riassunto –

Dante voleva rendere evidente il triplice dovere della poesia elaborato da Sant'Agostino (*doceat, delectet, flectat*) in un ambito spirituale nel quale i criteri scientifici sostituivano l'ideale cavalleresco e l'eroismo e, poi, in cui l'esigenza dell'estensione dei valori culturali ad un ampio pubblico era sempre più forte. Vale a dire, il ruolo della comunicazione è radicalmente cambiato e tendeva verso la soddisfazione di criteri pratici, diminuendo l'importanza delle considerazioni metafisiche. Le ambizioni dantesche si concentravano sul rendere chiaro il vero che è nascosto (l'aldilà), l'eloquenza (*quoniam vera sunt, manifestata delectant*) e a muovere l'uomo verso la buona direzione. L'espressione umana nel suo tempo, per principio, è incapace di raggiungere questa mèta, perchè dai tempi antichissimi non c'è omologia tra le sostanze delle cose e la forma della locuzione. Il processo della creazione del nuovo ed adeguato linguaggio sarà una nuova *nominatio rerum*. Ma non in presenza di Dio, bensì in quella di Beatrice e su ispirazione di Amore. Quest'ultimo garantisce l'oggettività o la realtà (perchè è trascendente) di tutti gli elementi linguistici e poetici.

TÓTH TIHAMÉR

Dante, mint a modern költészet új mitológiája: T. S. Eliot

Kelemen János, *A filozófus Dante* c. kötetében a költők Dantéjával kapcsolatosan a következőket írja: ".../ bizonyos dolgokat nem a tudós vizsgálódás, hanem a nagy költő képes egy másik költő művében meglátni /.../" (Kelemen 2005:12). Hogy pontosan mik is ezek a „bizonyos dolgok”, részben erre válasz Eliot Dante-recepciója. Természetesen a költői meglátások nem helyettesíthetik a tudós vizsgálódást, de az, ahogy a költők hozzányúlnak más költők műveihez, olyan pontokra világíthat rá, amelyek elmélyíthetik a diszciplináris megközelítés szempontjait.

Dante kezdettől fogva komoly hatással volt intellektuális környezetére; nem véletlen, hogy az első kommentárok még halálának évszázadában megjelentek. A kommentár kezdettől fogva a recepció alapvető formája volt, bár később történnek tudatos kísérletek a dantei költészet formai alkalmazására és felhasználására is (Shelley 1822, Leopardi 1816). A múlt századforduló környékén, illetve azt megelőzően azonban, némi változás történik a recepció-történetben, amelyet a modern kor baljós és apokaliptikus eseményei csak fölerősítenek. Ebben a körben találjuk meg *Thomas Stearns Eliot*-t (1888, St.Louis-1965, London) is, akinek egész költészeti, sőt filozófiai felfogását, jelentősen befolyásolta a nagy olasz költővel való találkozás.

Dante ezoterikus olvasata mellett, megjelenik egyfajta mitikus szemlélet, amely az *Isteni színjátékot*, mint a modern lélek előtörténetét ragadja meg. Ez pedig abban a művészetben vált fontossá, amely a legmélyebben szembesült a modern ember belső lepusztulásával, a jelentések széthullásával, a "pokoljárás" új, háborús élményeivel, a szorongásig fajuló fenyegetettség érzésével. A borongó

érzelmekek mélységét, a kifejezhetetlent csak a költészet tűzhetette zászlajára. A századforduló világtapasztalata a szétesés. A nagy egyben tartó jelentések elvesznek, bekövetkezik az értékek entrópiája. A művészet, így a költészet is olyan irányokat, olyan új földeket keres, amelyek új jelentések képződését teszik lehetővé, értelmet adva a látszólag értelmetlen és ösztönös cselekményeknek, akár egymástól nagyon távol eső motívumokat is összekapcsolva (Hauser 1980:472). A mítosz a költészet fundamentuma - írja Pavese - amelyben egy hely vagy egy esemény abszolút jellege fejeződik ki, mintha csak egyetlen metaforává változott volna (Pavese 1951:218). Eliot maga is így ír a *Commediáról*: "Dante egész költeménye, ha úgy tetszik, egyetlen hatalmas metafora, és alig van a részletekben hely bármilyen más metafora számára." (Selected 1932:244) Ez a metaforikus, vagy még inkább szimbolikus értelmezés ad a múltnak egyfajta "mintázat" jelleget, ami azt jelenti, hogy az ilyen módon értelmezett művek segíthetnek a jelenkor megértésében, feltárásában, új jelentések leszámaztatásában. Van ennek egy olyan fölfogása, amely a mű idealizálásával, azt valamiféle örök jelentés és értelem hordozójaként fogja fel, mintegy "időfelettiként" tekintve rá (Eisemann 1991:179). Eliot azonban nem ebben az értelemben gondol valamit klasszikusnak: idő felettivé csak azért válhat emberi mű, mert a jelen számára fontos és lényeges az üzenete, mintegy a jelen értelmével rendelkezik már maga a múlt is. Igen ám, de ennek hozzáféréséhez fel kell tárnai az adott műveket. Ennek a feltárásnak pedig része az allúziós technika használata, amely Philomela kendőjéhez hasonlóan vagy a jelen eseményt szövi bele, vagy a múlt mintázatát készíti el a jelennek címezve.

Érdekes egybeesés, hogy a modern irodalom két reprezentatív alkotása, Joyce *Uliassese* és Eliot *Átokföldje*, egy időben, 1922-ben jelenik meg. Mindkét mű bővelkedik a

dantei allúziókban, s mindkét mű sajátos helyzetet teremt a makrostruktúra rendje és a tartalom banalitása vagy kaotikussága között. Mindezek fényében az *Isteni színjáték* teremtő alkotás, ahol a legapróbb részlet is a végső cél jegyében áll. A modern lélek önmegértése szempontjából ezért válhatott a mű szinte mitikus előképpé, mert valóban a lélek rendjét mintázza a főhős túlvilági útján keresztül.

Eliot Dante-recepciója már csak ezért is érdekes, szakavatott kutatók számára is gyümölcsöző lehet. *Giuseppe Inzitari* azt írja, hogy bár a Nobel-díjas költő felfogása Dantét illetően nagyon személyes, mégis beleilleszkedik a jelenkori Dante-kritika fő áramába (1970:5). Eliot Dante értelmezése ugyanakkor termékenyítőleg hatott az őt követő generációkra, akik éppen rajta keresztül - aki, maga is a modern szellemi élet vezető alakjává vált - fedezték föl újra a dantei költészetet, azt, hogy üzenete van a mai kor számára (Hough 1981:200). Ebben az üzenetben benne van a mű megbonthatatlan strukturális és szellemi egysége, a vallási vagy szimbolikus tartalom kifejeződése, egyszóval mindaz, ami az emberről szól és az embernek azzal a végső valósággal való kapcsolatáról, amelybe bele van ágyazva (Jung 1997:202). Elvileg minden irodalmi alkotás rendelkezik ezzel a képességgel, de úgy tűnik, hogy adódhatnak olyan kiválasztási és kapcsolódási pontokkal jellemezhető művek, amelyek kiemelik azokat a pusztá történeti idő röghöz kötöttségéből. Bizonyos korok jobban megérthetnek műveket, mert van valami hasonlóság, ami átjárja az olvasás és a tapasztalás élményét. "*És vándor szellem [spirit unappaesed and peregrin] könnyen közlekedhet / Az egymáshoz hasonult két világ közt*" (Little Gidding III, 68-69)

Ez az, amit a romantikus idealizmussal szemben a klasszicizmus egyfajta új interpretációjaként is tekinthetünk, noha ezen attitűdök sokszor nem haladták meg a romantika kereteit. Ez a fennen hangoztatott neoklasszicista álláspont

ugyanakkor veszélyes vizeket jelentett politikai kérdésekben: Eliot 1928-ban *Charles Maurras (1868-1952)*, az *Action Française* alapítójának írásait fordítja a *The Criterion* (saját lapja) számára, s úgy jellemzi magát, mint Maurras 1913-ban tette ("classique, catholique, monarchique"): "klasszicista vagyok az irodalomban, royalista a politikában és angol-katolikus /*anglo-catholic*/ a vallásban". (idézi Tambling, 1999:159). Jeremy Tambling így összegzi: "Minden bizonnyal, a klasszicizmus a legfontosabb kapcsolódási pont Maurras-szal." (Tambling, 159) S a legfontosabb pont a legszélsőbb konzervatív politikai eszmék befogadásának folyamatában is, amely a szétesés kultúrájával szembeni egyetlen alternatívának látszott. Dante, ilyen értelemben, Eliot számára klasszikus, a forma és a rend legkövetkezetesebb és a legtökéletesebb megvalósítója, a szigorú rend alá rendelt érzékenység. Mint az 1920-as esszékötetében írja: a *Commedia* "az emberi érzelmek rendezett skálája." (Essays 1920:152)

Eliot-t azonban nem csak a forma neoklasszikus szigorúsága érdekli, hanem a vallási tartalomból fakadó élményvilág feltámasztásának igénye. Ebben az értelemben a rend önmagában nem elég, csak eszköz az élményvilág, a múlt jelenben történő megelevenítéséhez:

Az ember azt hinné, ahogy öregszik,
Hogy a múltnak más a rendje, nem többé a merő
egymásután,
Vagy akár fejlődés: ezt a részleges tévedést
A haladás felületes eszméi bátorítják,
S így a közszellemnek jó ürügy, ha megtagadja a múltat
(...)
S ha jelentését megközelítjük, feltámasztjuk az élményt,
Más alakban, túl minden jelentésen,
Mely a boldogsághoz tartozik. (Dry Salvages II, 37-41, 46-48.)

A múlt feltámasztása, az emlékezés folyamata folyamatosan hívta elő a dantei asszociációkat, amelyeket tudatosan Eliot alkalmazott először a költészetben, úgy olvasva a *Commediát*, mint a mai lélek egyfajta mitológiai előtörténetét. Ezekben a múltbeli mintákban a formakultúra jegyei fejeződnek ki, szemben azzal a céltalan és üres dinamizmussal, ami a modern életet jellemzi: "*Csupa-csupa zűrzavar e világ*" (*Egy hölgy arcképe*). Dante *Isteni színjátéka* talán minden eufemizmus nélkül mondható a formakultúra egyik legtökéletesebb megnyilvánulásának, melynél fogva úgy tárulhat föl a modern olvasó számára, mint megszólítás, mint a jelen kritikája, ellentétje mindannak a céltalan dinamizmusnak, ami itt és most velünk szembe jön. A kornak ezért nincsenek *víziói* sem, amelyek az igazságot közvetíthetnék: ez a szellemi kiüresedtség állapota. Megszűnt minden kapcsolat a szimbolikussal, a *hallucinációk* hazugságaiba elmerült elme számára.

Bár Eliot maga nem volt szakavatott Dante-kutató és az olasz nyelvben sem volt annyira járatos, hogy az *Isteni színjátékot* azonnal, eredetiben olvashatta volna (ehhez egy nyersfordítást használt), mégis, időközben olyan sok részletet tanult meg a műből, hogy ez megadta számára a nyelv szépsége és költői felhasználása fölötti örömet. Szabadkozásai ellenére, a *Commedia* igen alapos ismerőjévé válik. Ez a kapcsolat, egy nagyjából harminc-negyven éves időszakot ölelt át, a múlt századelő tízes éveitől az ötvenes évekig.

Eliot elméletileg is megalapozza a maga Dante-recepcióját. Az első tanulmányok, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak, az 1920-as, *The Sacred Wood (A szent erdő)* című kötetben kaptak helyet. Ennek egyik tanulmánya a hagyomány és az egyéni kiválóság (*Tradition and The Individual Talent*, 1917) viszonyában vizsgálja a költői művet, több dantei

példán is keresztül. Úgy tekint a költőre, mint egyfajta médiumra, akinek nem a személyisége, hanem a tartalmakat közvetítő szerepe a fontos (Essays 1920:52-53). Ez a mediátori szerep rendkívül sok asszociációt, képet, gondolatot hoz a felszínre, amelyek a tudatos költői alkotásban válnak majd új jelentés hordozóivá. Szintén ebben a kötetben találunk egy kisebb írást Dantéval kapcsolatban, amelyet követ majd Eliot 1929-es nagy tanulmánya (*Dante, 1929*). Szinte az ezekben foglalt álláspontjának összegzéseként jelent meg a *What Dante Means to Me (Mit jelent nekem Dante?)* c. előadásának szövege, amelyet 1950. július 4-én tartott meg Londonban. Eredetileg arra kérték föl, hogy Dantéről beszéljen, de Eliot megváltoztatta az előadás tartalmát és Dante hatásairól kezdett el beszélni, amelyben össze is foglalja a maga, e néhány évtizeden keresztül kialakult álláspontját (1981:409). Mindez valami rendkívül személyes viszonyt és mély univerzalitást mutatott föl egyszerre a nagy firenzei költővel kapcsolatban, szemben azzal az imperszonalista megközelítéssel, amelyet korai esztétikai tanulmányaiban fejtett ki. A tanulmányok szépen rögzítik Eliot felfogásának fejlődését, amelyben a költészet tisztán esztétikai felfogásától annak morális, sőt "vallási" értelmezéséig jut el.

Az első hatás, hogy Dante, akárcsak Shakespeare, a költővé válás és nevelődés („*il miglior fabbro*”) legfontosabb és legnagyobb mestere (Menocal 1991:108). A húszas évek tanulmányaiban főleg ez domborodik ki: a költészet művelésének, technikai virtuozitásának fellelése régebbi költők és írók nyomán. Ilyen értelemben tekint vissza a költő mesterségére 1950-ből: „a költőnek az a feladata, hogy megkeresse a prózaiban rejlő kiaknázatlan lehetőségeket, azért költő, hogy a hétköznapiából költészetet teremtsen” (1981:411). Ennek a nevelődésnek a legfontosabb elemei: a hagyomány és a nyelv.

Rendkívül fontosnak tartja a költői nyelv expresszivitását, azt a tömörséget, ahogy Dante valamit kifejez: elegendő számára néhány vonás, és a teljességből szinte semmi nemvész el. „/.../A dantei meztelen, cicomátlan stílusban - írja Eliot - minden egyes szónak szerepe van, és a legapróbb pontatlanság vagy homályosság is azonnal szembetűnik” (1981:414). Danténál minden egyes szónak konkrét fonetikai, költői, filozófiai jelentése van: semmi nem fölösleges vagy nem oda illő, mert minden a végső cél jegyében áll.

Furcsán hathat ez az állítás egy olyan szerzőtől, aki nem tud olaszul. Mégis, éppen ez a költői megközelítés lényege: a nyelv univerzális tartalmakat fejez ki, érzelmi atmoszféránkon keresztül. Idegen költőket idegen nyelven kell olvasni: a megértés sokkal inkább az érzelmi hatásból fakad, s nem a fogalmak pontos ismeretéből. Ezért a dantei nyelv - mondja némi magyarázatra szorulva, Eliot - még akkor sem idegen tőlünk, ha történetesen nem olasz az anyanyelvünk: „Dante olasz a az első perctől a mi nyelvünk: minden európainak megszívlelendő leckét ad nyelvismeretből, mesterségbeli tudásból, érzelemgazdagságból, és ezeket a tanulságokat hasznosítanunk kell saját anyanyelvünkben is” (1981:420). Vagy másutt, a *Dante* című tanulmányában így ír: "Dantét még annak az idegennek is 'könnyű olvasni', aki történetesen nem ért jól olaszul, egyéb okok miatt: de mindezen okok egy alapvetőre vezethetők vissza, mégpedig arra, hogy Dante korában Európa, minden széttagoltsága és zűrzavara ellenére, mentálisan sokkal egységesebb volt, mint ahogy azt mi el tudjuk képzelni" (idézi Inzitari 1970:29). Dante itt már nem csak a példaadó költő, hanem sokkal több, az *európai* költő maga, és költészetének alapja egy olyan nyelv, amely egy még létező mentális egységet fejezett ki. Eliot egész költői magatartásában viszontlátjuk ezt a felfogást: az átfogó

struktúrában szilánkszerűen megülő szavakat és mondatfoszlányokat, amelyek pontos jelentésüket csak az egészhez való viszonyban nyerik el.

A hagyomány fontossága a nyelv ősi, mély gyökérezete miatt egyszerűen kikerülhetetlen Eliot számára, ami csak tovább erősíti a dantei költészet útmutató szerepét is. "Ez a történeti érzék, amely az időbelinek és az időtlennek, az időbeli és az időtlen együttesének érzése is, az, ami egy író tradícionálissá tesz. S ugyanakkor ez teszi az író még tudatosabbá saját történeti helyzetével, korával kapcsolatban." (Essays 1920:44) A jelentés feltárása csak a hagyományba való belehelyezkedés révén mehet végbe. Inzitari így fogalmaz: „A hagyományba való dinamikus belehelyezkedés az, ami időtlenné (*atemporale*) teszi a múlt és a jelen közötti költői kapcsolatot és a költőnek egyfajta eleven tudatosságot biztosít a jelenkor megragadásában és átélésében” (Inzitari 1970:10). Ez az atemporalitás nyújtja a költészet legtökéletesebb megnyilvánulási lehetőségét, amely Dantét a költészet klasszikusává és a modernnek mesterévé teszi (Inzitari 1970:12). A hagyomány felszabadítása pedig lehetőséget teremt a modern olvasatok számára. Eliot-ot részben az a szándék is vezeti, hogy megszabadítsa az irodalmi kritikát a pszichologizmus veszedelmétől, amely minden műalkotást az időbeli partikularizmus lényegtelenségének mocsarába süllyesztene el.

Eliotra mélységes hatást gyakorol a dantei költészet egysége, szigorú szellemi-formai struktúrája. Vagyis a tiszta költészet nem választható el *crocei* módon (vagy *Paul Valéry* módján, a „tiszta költészet” programjának megfelelően) a puszta látomástól. Mindez vonatkozik a filozófiára is: "Elsőként azt kell megmutatnunk, egy sajátos esetet tekintve - s ez Dante esete - hogy a filozófia a struktúrát illetően lényeges és a struktúra pedig az egyes részek költői

szépségének tekintetében fontos; másrésztől azt is fel kell mutatnunk, hogy a filozófia ebben az esetben teljesen más felhasználást jelent, mint mindazon költeményekben, amelyek e tekintetben sikerteleneknek tekinthetők." (Essays 1920:145) Nem abban az értelemben fontos a filozófia, hogy tételszerűen megjelenik, hanem a túlvilági út bejárásának, a valódi szépség felé történő mozgásnak lesz maga is eszköze. Különösen a *Purgatóriumot* emeli ki, mint direkt filozófiai állítások költészetté történő formálását (Selected 1932:252). Még a kétely is ilyen értelemben fontos.

S'io fui del primo dubbio disvestito
per le sorrisse parolette brevi,
dentro ad un nuovo più 'inretito.

(*Par.* I 94-96)

A koncentrációnak ez az ereje, amely a műben megnyilvánul „a filozófiai, teológiai és mitológiai struktúra tökéletes egyensúlyából” fakad (Inzitari 1970:16).

Eliot szerint, a dantei módszer rész és egész sajátos játékában áll, ezért tévesnek ítéli azt a felfogást, amely elválasztja Dante költészetét Dante tanításától. Tagadja, hogy lenne a műnek külön spirituális és szó szerinti olvasata, amely szintén az egységéről tanúskodik. A Pokol nemcsak a bűn felismerését jelenti, hanem magát a tényleges Poklot is, az állapot, a *diszpozíció* értelmében: „/.../a Pokol nem egy hely, hanem egy 'állapot', ahogy a képzelete teremtette alakok ugyanolyan értelemben átkozottak vagy áldottak, mint azok az emberek, akik ténylegesen éltek. S bár a Pokol egy állapot, de olyan állapot, amely csak elgondolható, esetleg, az érzéki képek kiterjesztésével, megtapasztalható. Talán még a test feltámadásának is mélyebb jelentése van, mint amit idáig egyáltalán felfogtunk belőle” (Selected 1932:250). Az *Átokföldje*

valóban ilyen pokoli, természetellen állapottal szembesít bennünket.

Sziklák közt csak megy az ember nem eszmél
Szárazon izzadsz lábad a homokban
Ha volna legalább víz a sziklák között
Holt hegység szuvas fogú száj mely köpni képtelen
Itt állni nem lehet s feküdni ülni sem
Még csöndesség sincs a hegyekben

(*Átokföldje*, V,336-341)

A *Commedia* egysége ilyen értelemben megbonthatatlan. „Bármilyen epizódot is vizsgáljunk a *Commediában*, arra kell jussunk, hogy nem pusztán az allegorikus magyarázat vagy a didaktikus szándék, hanem még az emocionális jelentés maga sem izolálható a költemény többi részétől.” (Essays 1920:149) Ezt láttatja be például Francesca vagy Brunetto Latini esetén, midőn így szól: milyen nagy lelkek, de milyen perverzek! „A kárhozottak megőrzik szépségük vagy nagyságuk bizonyos mértékét, amelyek valaha joggal tartoztak hozzájuk, de éppen ez erősíti és igazolja elkárkozásukat.” (Essays 1920:151) Másutt pedig így ír: „Dante poklában a lelkek nem halványabbak, mint amilyenek az életben voltak, aktuálisan éppen oly mértékig szenvednek, amire ténylegesen, az életben, képesnek is mutatkoztak.” (Essays 1920:150) A szenvedés, ugyanis képesség. A személyek minden jegye megőrződik, csak áthelyeződik egy másik dimenzióba, az örökkévalóságéba. Minden egyedi érzelem ebbe a sémába illeszkedik bele. Valójában, a kritika számára – írja Inzitari – "a dantei költészet egységének újrakonstruálásáról volt szó, a középkori európai kultúra egységének értelmén keresztül, amelynek többek közt Dante volt az egyik nagy énekes, s hogy megragadja annak még érvényes és fennálló motívumait a kultúrán és a költészetten keresztül, amelyek - a modern kori

Európa nyilvánvaló filozófiai, vallási és politikai széttöredezettsége ellenére - léteznek." (Inzitari 1970:6)

Mindezek fényében nem véletlen, hogy Eliot költeményei, versciklusai igen bonyolult struktúrákat és formai rendet alkotnak. Egyes vélemények szerint nagy költői ciklusai maguk is feloszthatók a túlvilág három nagy dantei birodalmának rendje szerint (Bergonzi 1972:171-172). A Pokolhoz tartozik: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke, Gerontion, Átokföldje, Az üresek*. A Purgatórium ciklusa: a *Hamvázószerszda* című költeménye, míg a Paradicsomé: a *Négy kvartett*.

A költemények további strukturális egységeket tartalmaznak, amelyek szinte egy detektívregény nyomozásának logikájával épülnek föl, egészen az elemi tények beillesztéséig. Nincs mód persze minden költemény részletes áttekintésére, így csak a *Négy kvartett* vizsgálatára vállalkozunk, de feltehető, hogy e struktúrák még mélyebb rétegekre terjednek ki.

A négy ciklus (*Burnt Norton, East Coker, Dry Salvages, Little Gidding*) egyaránt öt részből áll, akárcsak az *Átokföldje*. Ezek a részek öt tematikai egységet hordoznak. Az első az IDŐ. Eliot legfontosabb filozófiai fogalma. A dantei istenvízió mintájára körnek ábrázolja, amely kezdetet és véget jelöl meg a forgó világ holtpontjához képest. A kör kezdő és végpontja ugyanaz, de a kezdet és a vég különbözik a kör befutása szempontjából. Ez tehát "*Erhebung*" (felemelkedés, *Burnt Norton, II, 28* – Hegel és Schopenhauer által használt fogalom), mert az új kezdet maga mögött tudja a kör ciklusát és az erről való tudat (emlékezés) nem lehet más, csak időn kívüli: az emelkedés az időtől az időtlenhez történik, látszólag ugyanazon körmozgásban. A második rész mindig a TAPASZTALT, amely a világ széthullásának tapasztalata elsősorban, a dolgok és a jelenségek összefüggés nélküli feltárulása. A harmadik rész a PURGÁCIÓ, amely a

szabadulás tényével kapcsolatos. Ebben a legfontosabb elemek a tűz és a tűz általi megtisztulás, amely sok szempontból a szenvedés metaforája vagy Nessus-inge Eliotnál. A negyedik vers mindig egy IMA. Az ima egyértelművé teszi Eliot álláspontját, hogy a világ egysége csak vallási értelemben állítható helyre. Az ima egyben segítség kérés a költő részéről a teljesség eléréséhez. Az ötödik vers a TELJESSÉG kifejezése: amelyben "a lét szféráinak lehetetlen egysége megvalósul." Az időben ellentétes és kibékíthetetlen dolgok megbékélnek és megnyugszanak. Így minden egyes ciklus egy teljes kört ír le, amelyek a címben jelzett helyek (és a négy alapelem) mitikus rangsorában következnek egymásra.

Minél mélyebbre hatolunk azonban a szövegstruktúrában, annál kaotikusabbá válik az olvasó számára. Mintha mikroszkopikus közelségből elveszítenénk a tájékozódási pontokat. Eliot versei ezért szinte parafrázálhatatlanok, vagy, ahogy Mayer Erzsébet írta: e költemények egyfajta „intellektuális apokalipszist” testesítenek meg, ahol szilánkszerű darabok emlékeztetnek már csak az egykor volt egészre (Kortárs online).

Eliot szerint döntő az a hatás, amelyet a *Commedia* az értelmezőjére gyakorol. Minél idősebb valaki és minél több időt foglalkozik az *Isteni színjátékkal*, hatása annál erőteljesebbé válik (1981:410). Olyan, mint a szent könyveké általában: megértésük nem egy korszakra érvényes, hanem az életidő egészében bontakozik ki, mert struktúrája az egész kozmosz metaforája. A megértés az idő egyre nagyobb szeletét igényli, mint ahogy a tapasztalás horizontja is növekszik az idővel együtt. "Az én Dante-tartozásom - írja - nem kötődik egy bizonyos korszakhoz, hanem igen hosszú idő alatt gyülemlett fel." (Criticize 1965:126) "A költemény tapasztalata egyszerre pillanatnyi és az egész életre kiható tapasztalat. Más emberi

lényekkel való intenzív kapcsolatunkhoz hasonlatos." (Selected 1932:250)

Az egyszerű tartozásban csak a költészet technikai tökélye fejeződik ki, nem az állandó mélybe merülés, amely a szavak értelmét és jelentésének horizontját kitágítja, illetve olyan tapasztalatokhoz vezet, amelyek a mindennapiságban megélhetetlen élményeket képesek megnevezni és felszínre hozni. *Dante* című tanulmányában írja: az *Isteni színjáték* „tehát egy folytonos emlékeztető a költőnek ama kötelességére, hogy a kifejezhetetlenre keressen, kutasson és tárjon föl szavakat, hogy megragadja azokat az érzéseket, amelyeket az emberek még érezni is alig képesek, mert egyszerűen nincs rá szavuk. /.../ A költő feladata, megértetni az emberekkel a megérthetlent, hogy ehhez igénybe vegye a nyelv kimeríthetetlen forrásait (*immense resources of language*), s fejlesztve a nyelvet, gazdagítsa szavainak jelentését és megmutassa, milyen sokra is képesek a szavak, és hogy az érzelmek és a felfogás sokkal nagyobb terét képesek visszaadni más emberek számára, mert megadja nekik egy sokkal nagyobb kifejező erővel rendelkező beszéd lehetőségét.” (Selected 1932:251) Ez a nyelvi fundamentum az, amely lenyűgözi Eliot-t, egyfajta kozmikus horizontot nyújtva az írás és a költészet eszméjének is.

Az, ahogy Dante bánik a nyelvvel, magának a nyelvnek a születésénél bábáskodik, mikor olyan dogokról kíván beszélni, amelyek messze a köznapi tapasztalás lehetőségén túl vannak. Eliot itt szembesül azzal, hogy a költészet lényegileg vallási és misztikus tartalmak hordozója. Dante utolsó hatása, ahogy Eliot fogalmaz: "a *Commedia* sikeres kísérlet arra, hogy a transzcendens igazságról beszéljen." (1981:41)

A dantei mű üzenetének megértése teljes fordulatot jelent Eliot művészetfelfogását tekintve is. A 30-as évek

második felétől kezdve egyre kevésbé tekinti a középkori szerzőt csak "il miglior fabbro"-nak, ahogy Ezra Poundot is nevezi az *Átokföldje* ajánlásában. A költő nem jelentést teremt, hanem "a költészet olyan folyamat, amely a világegyetem mélyéből kiolvasott jelentéseket hoz a felszínre." (Menocal 1991:108) Vagyis ezek a jelentések léteznek, mégha nem is dolgok módján. Azzal, hogy nála a költői hit, mint hit konkretizálódik az egység tapasztalatában és keresésében, Eliot saját korábbi, az "imperszonalitásra" épülő esztétikai teóriájával kerül ellentmondásba. Az esztétikai értéket most már nem tudja morális érték nélkül elképzelni, ahogy a világról kimondott végső igazságot sem a személyesség horizontja nélkül, amelynek legmagasabb aktusa a hit, amely egyfajta mentális állapotot takar. "A dantei költészet objektív korrelátuma (*correlativo oggettivo*) a 'contemplatio'-nak, az 'admiratio'-nak, a legmagasabb álomnak és a legfenségesebb látomásnak" (Inzitari 1970:38).

A harmincas évek második felében a költészetről való felfogása is egyfajta vallásos integritás jegyében fejlődik tovább, mely szerint, *Jacques Maritaint* idézve ("*poesia come totalità*"), a költészet az ember totalitásából születik meg (Inzitari 1970:75). "Eliotnál megújítva láthatjuk azt az integrális dantei modellt, amelyet három alapvető elem, a művészet, a politika és a vallás kölcsönös függősége és kapcsolata jellemez, amelyben minden emberi probléma felvethető és szintetizálható" (Inzitari 1970:73). Végezetül már ő maga is úgy látja, hogy morális, érzelmi tartalom nélküli tiszta költészet csak pusztá illúzió: "Úgy tűnik hát, hogy az ún. 'irodalmi felfogás' egy pusztá absztrakció és a tiszta költészet egy fantom, amelynek teremtésében és élvezetében a 'művészet' szempontjából teljességgel irreleváns elemek játszanak szerepet." (1981:41)

„Az örök igazság, állítja Dante, tartja művét benn az örök kalendáriumban, azáltal, hogy folyamatosan új intellektuális mezőket nyit fel, rávilágítva azokra: *Io veggio ben che già mai non si sazia / Nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra / Di fuor dal qual nessun vero si spazia.* (Par. 4.124-126.)” Manganiello ezen utóbbi idézetnek nagy jelentőséget tulajdonít, amelyet egy korábbi amerikai dantista, Grandgent nyomán így interpretál: „az elme csak azzal az igazsággal békél meg, amely minden más igazságot magába foglal” (Manganiello 2011:176). Erre a dantei metafizika mélyén rejlő igazság igényre mutat rá Christian Moevs is: „Dante felfogásában az igazság meghalad minden nyelvet, fogalmat, történelmet, tényt, egyszóval minden véges létezést, máskülönben feltételes és relatív marad: nem igazság” (Moevs 2005:4).

A szavak keresése, a jelentések gazdagítása, a kimondhatatlan tapasztalatok és az igazság megragadása Eliot költői felfogásának természetes módon is egyfajta vallási dimenziót kölcsönöz. A múlt mindig a jelen megértésének mintája, ahogy az emlékezés a tudaté.

Előre, utazók! nem a múltból menekültök
Egy másféle életbe vagy bármi jövőbe;
Nem ugyanazok vagytok, akik elhagyták a pályaudvart
Vagy akik megérkeznek bármiféle végállomásra,
Míg mögöttetek összesiklanak a szűkülő sinek;
És a dohogó óceánjáró fedélzetén,
Ha a táguló barázdára visszaneztek,
Ne gondoljátok; "vége a múltnak",
Vagy hogy "előttiünk áll a jövő".

A dantei kép a hajó mögött távolodó hullámok lassú eltűnését, a vízbe való belesimulását mutatja. Valójában mindkét kép, írja Boitani, „pusztán látszólagos jele a múlt végének, egyik oldalról a lezáródás, a másik oldalról az *ad infinitum*

megnyílást tekintve. Voltaképpen, ez az egész csak illúzió: a vágányok elválva maradnak, míg a hullám a víz felszínébe simulva elenyész: „*l'acqua /.../ ritorna eguale*”. Az, ami Eliotot érdekli, a látszat és a valóság ellentéte.” (Boitani 1992:372) Látszat és valóság ellentétét az idő képzelet szüli meg, amelyben egyes dolgok elmerülnek, mások felénk jönnek. Közel és távol között az idő egész egyszerűen felfüggesztésre kerül. „Danténál, az ellentét ellentétes vonások között áll fönn, amelyek a maguk együttesében valóságosak – túlmenni rajta azt jelenti, hogy ismeretlen tengeren hajózunk, olyan vízen, amely már mindenhol ugyanolyan.” (Boitani) A mulandó időt nem váltja meg semmi sem („*all time is unredeemable*”), de a mulandó is egy célba fut, mely az örök jelen.

Ezt a dimenziót Dante olvasásával párhuzamosan egyre határozottabban növeli, olyannyira, hogy a kereszténység valódi apologétájává válik. A kereszténység annak az egységes szellemnek is a jegye, amely az európai középkort jellemezte, de mindezek előtt ott a kultúra és a vallás közötti eredendő kapcsolat (Menocal 1991:35). A vallás az európai egység értelmében, amely nélkül ez az egység nem is képzelhető el, a kereszténység, de egység nélkül nincs kereszténység sem. A kései Eliot a kereszténységben látja azt a szellemi erőt, amely a széteső, széthulló világnak még keretet tud adni: s ennek igénye megelőz bármiféle dogmatikát.

Eliotnál Dante költői műve a poétikai kifejezés etalonja maradt, amelyet minden eufemizmus nélkül tekintett az emberi költészet valaha is elért vagy elérhető legmagasabb csúcának (Selected 1932:251). Ebben a rendkívüliségben pedig az igazság kifejeződését látta, amelyben az emberi lét egész komplexitása megragadható. Időnként talán túl is értékelte Dante szerepét (Tambling 1999:156), de csak azzal kapcsolatban, amennyire ez a költészet számára az igazság kifejezésévé válhatott. Az sem lehet véletlen, hogy az 1929-es

tanulmányban egyetlen emberi művet tartott érdemesnek az *Isteni színjáték* mellett megemlíteni: a *Bhagavad-Gitát* (Selected 1932:258).

Bibliográfia

- Bernard Bergonzi, *T.S. Eliot*, Macmillan, New York, 1972.
- Piero Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1989-1992.
- Dante*, in T.S.Eliot, *Selected essays*, Faber, London, 1932.
- T.S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965.
- Eisemann György, *Végidő és katarzis*, Orpheusz, Budapest, 1991.
- T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London, 1920.
- T.S. Eliot, *Káosz a rendben. Irodalmi esszék* (Gspann Veronika fordítása), Gondolat, Budapest, 1981.
- T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, New York, 1963.
- T.S. Eliot versei* (Takács Ferenc kommentárjaival), Budapest: Európa, 1978.
- Graham Hough, *Dante and Eliot*, in *Selected Essays*, Cambridge U.P., Newcastle, 1981.
- Hauser Arnold, *A modern művészet és irodalom eredete* (Görög Lívia fordítása), Gondolat, Budapest, 1980.
- Giuseppe Inzitari, *T.S. Eliot e l'intelligenza di Dante*, ITES, Lecce, 1970.
- C.G. Jung, *A szellem szimbolikája*, Budapest:Európa, Budapest, 1997.
- Dominic Manganiello, *Eliot and Dante*, St. Martin, New York, 1989.

- Dominic Manganiello, „Dante, e poi Dante”: T.S. Eliot, Wendell Berry and „Europe’s Epic”, in T.S. Eliot, *Dante and the Idea of Europe*, Cambridge U.P., Newcastle, 2011.
- Maria Rosa Menocal, *Writing in Dante’s Cult of Truth: from Borges to Boccaccio*, Duke U.P., Durham, 1991.
- Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante’s Comedy*, New York, Oxford U.P., 2005.
- Mayer Erzsébet, *A kopár és a terméketlenné tett föld*, in *Kortárs online*, 2014. július.
<http://www.kortaronline.hu/2014/07/arch-a-kopar-es-a-termeketlenne-tett-fold/24338>
- Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1951.

TIHAMÉR TÓTH

**Dante, come un nuova mitologia della poesia: T.S. Eliot
 – Riassunto –**

T.S. Eliot (1888-1965) fu il primo poeta moderno che consapevolmente utilizzava e inseriva nella sua poesia gli elementi formali, linguistici e testuali delle opere di Dante, soprattutto della Divina Comedia. Questa tecnica allusiva è stata fondata anche ideologicamente da lui per scritti saggistici di più decenni (1920-1950) che trattavano di Dante. Da questi scritti teoretici e poetici l'opera di Dante si è rilevato non come una parabola o una letteraria oltredimensionale, ma anche appariva come prefigura mitica dell'anima moderna che cercava nel suo mondo l'unità in mezzo della disintegrazione culturale e la pace serena dietro gli orrori vissuti. A riguardo di tutto quello, la Divina Comedia ha potuta essere diventata un punto di riferimento dal momento che l'obiettivo dell'opera dantesca di far venire gli uomini allo stato della salvezza, in un tale stato dell'unità mentale che aveva permeato il mondo

spirituale del Medioevo. L'opera dantesca non ha semplicemente un messaggio per il presente, ma il messaggio stesso emergendo e disegnando attraverso strutture e significati complicati e interdipendenti. Questa porta Eliot ad un approccio più ampio della poetica, al di là di un classicismo estetizzante. Questo saggio intende di fornirne alcuni contributi.

SZKÁROSI ENDRE

A nyelvi kísérletezés kérdései Dante korai költészetében

A kultúra történetében, és így természetesen az irodalomében is, akadnak kivételes korszakok, amelyekben a nyelvhasználat addig ismert határainak áttörésére erős kísértés és így tulajdonképpen szükség mutatkozik. E ritka korszakok között olykor meglepő párhuzamok mutatkoznak. Ebből a szempontból is különös jelentősége van Pound és Eliot – egyébként jól ismert – reveláció-értékű felismerésének a korai európai költészet, nevezetesen a trubadúrköltészet, főként pedig a Dolce Stil Nuovo, azon belül is elsősorban Cavalcanti és Dante kivételes jelentőségével kapcsolatban. Ám egy ilyen kivételes jelentőségű felismerésnek is nyilvánvalóan vannak előzményei, így az a költői megismerés felértékelődésének hosszabb folyamatába illeszkedik a modernség korszakát illetően.

Szakmai téren közismert a nyelv, különösképpen pedig az irodalmi nyelv folyamatosan változó komplexumának problematikája a Duecento Itáliájában – még akkor is, ha a nyelv működésének egy szűkebb terrénumát, nevezetesen a költői nyelvet (koiné) tesszük vizsgálat tárgyává a szicíliai iskolától kezdve az ún. szikulo-toszkán költészetten keresztül a Dolce Stil Nuovoig. Ennek a bonyolult és árnyalt folyamatnak egyik következménye az, hogy a dolce stil képviselőiben tudatosodik a nyelvi kutatás érdemi volta és annak a költői tevékenységet illetően nélkülözhetetlen jellege.

Amikor e kérdéskört vizsgálja, Natalino Sapegno „a kutatás nyughatatlan szelleméről”¹ beszél Danténál, amely „kísérlet tárgyává tette és ki is merítette a Dolce Stil Nuovo poétikáját”. Gianfranco Contini egyenesen „a felfedezés

¹ „...fervido sperimentare dell’animo...” Sapegno, Natalino: *Introduzione alla lettura di Dante*. Roma, Bulzoni, s.d., p. 6

gyötrelmes munkáját”² említi Dantéval kapcsolatban. Talán e megfigyelések is szerepet játszanak abban, hogy az utóbbi évtizedekben a Dante-szakirodalom egy része a költő tevékenységével kapcsolatban szívesen beszél egy sajátos experimentalizmusról³, s talán meglepő is lehet, hogy a terminus kezdetben metaforikus és tudatosan anakronisztikus használata mind jobban elveszíti metaforikus jellegét, és egyenesen a Dante-jelenség lényegi szempontjává válik. Szintén Contini jelzi, hogy „a technika nála szakrális jelentőségű dolog, askétikus gyakorlatozásának - a tökéletesség nem szűnő igényétől elválaszthatatlan – útja”⁴.

Az irodalmi nyelv itáliai alakulásával kapcsolatban még egy sajátosságot szükséges szem előtt tartani: a félsziget jól ismert történelmi, földrajzi, antropológiai jellegzetességei, illetve a hosszútávon meghatározó kommunális és regionális tagoltság miatt a nyelv alakítása (valós, tényleges folyamatok folytán) szinte szükségszerűvé teszi a folyamatos nyelvi kísérletezést. Nem véletlen talán, hogy Pound úgy és azért találhatott rá felismerésszerűen erre a költői korszakra és iskolára, mert meghatározó analógiákra és inspirációkra lelt benne a költői gondolkodás egyfajta szintetikus modernizációjához. Aligha a véletlen műve, hogy ugyanaz a költői metodológia, ugyanazok a költői-nyelvi eljárások az akkor belátható jövő költészetét is megalapozhatták.

Egy ugyancsak különböző korszakban és helyzetben a kérdés is természetesen más módon vetődik fel újra. A nagy irodalmi megújulás első éveiben, de még az őt követő lényegi

² „...ansia di perfezione...”. Contini, Gianfranco: Introduzione. Dante Alighieri: Rime (a cura di G. C.), Torino, Einaudi, 1939, p. 11

³ “Sperimentalismo” mellett – nyilván metaforikusan vagy épp a szó legszorosabb értelmében - már egyenesen „avanguardia dantesca”-t emleget Walter Mauro. Invito alla lettura di Dante, Milano, Mursia, 1990, p. 48

⁴ Contini, uo.

változásoknak elébe menve - sommásan és ellenállhatatlanul – Rimbaud egy olyan új, lényegi költői experimentalizmus alapjait fekteti le, amely szervesen kötődik a nyelvről alkotott felfogáshoz. Gimnáziumi tanárához írott híres levelében Rimbaud a költő feladatát elképesztő és lényeglátó egyszerűséggel fogalmazta meg: „Trouver une langue!” Bizonyos értelemben a jellegzetes dantei problémáról van szó, vagyis egy, a költői közlésre és kifejezésre alkalmas költői nyelv (koiné) kereséséről, s a rimbaud-i imperatívusz mindjárt arra a problémára is emlékeztet, amelyet Cavalcanti vet fel nem egy, a megismerés természetét és határait firtató költeményében, többek között arra felismerésre jutva, hogy „nem járt még oly magasan elménk / (...) hogy róla alkalmas ismeretünk lehetne”⁵. Vagyis egy megfelelő nyelv hiánya a kifejezésnek is szigorú korlátokat szab.

Az analóg tapasztalatok és gondolatok különbsége a kor és az emberi modernizáció szóban forgó szakaszainak különbözőségéből adódik. A létező nyelvek változatos gazdagságának időszakában Rimbaud-t a radikális megújulás útvonala a nyelvi egyetemesség ideájához vezet: „Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra!”⁶ Az édes új stílus képviselői számára az idea maga egyetemes, miközben a nyelvi gyakorlat útja az egymástól elkülönülő nyelvek felé vezet.

„Alchimie du verbe – Délíres II.” című költői szövegében Rimbaud megjegyzi: „Je notais l’inexprimable...”⁷. Vagyis a korábban használatos nyelv költői dekonstrukciója

⁵ Értelem szerinti fordítás. Ld. “Non fu sì alta già la mente nostra & (...) che propriamente n’aviàn canoscenza.” Cavalcanti, Guido: Rime. A cura di Letterio Cassata, Roma, Donzelli Editore, 1995, p. 12

⁶ Rimbaud, Arthur: Poésies Une saison en enfer Illuminations, Gallimard, 1999, p. 91

⁷ Rimbaud, uo. p. 192

Rimbaud-t ugyanarra az eredményre vezeti, amelyet Dante a maga céljául tűz ki a Vita Nuova zárlatának egyik híres mondatában: „io spero di dicer di lei quello che **mai non fue decto** d’alcuna” – ami többek között arra a szándékra utal, hogy eleddig ismeretlen tapasztalatokat eleddig nem ismert nyelvi eljárasmódokkal fogalmazzon meg. Cavalcanti nyelvpszichológiailag is hiteles megfigyelése szerint az igazi és hiteles kifejezéshez (mint azt a már idézett szonett tanúsítja) nem elegendők a nyelvi képességeink, ehhez mint előfeltétel, az „üdvösség” magasabb foka és ereje is szükséges. Valamint az elme tökéletesedése eddig még nem ismert vagy legalábbis nem végiggondolt fogalmak és észleletek útján – mely tökéletesedés nem lehetséges az észlelőképesség (percezione intellettuale) élesedése és finomodása nélkül, amihez ugyanakkor a nyelv fogalmi apparátusának tökéletesedése is szükséges.

Rimbaud egy másik megjegyzése – amely a költői modernség kiemelkedő jelentőségű közhelyévé vált – ugyanakkor félreérthetlenné teszi, hogy: „les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles”⁸. A költői-nyelvi kutatások egy olyan komplexebb szintjéről van szó, amelyen elkerülhetetlenül a strukturális és kompozíciós kutatásokhoz érkezünk. Szinte a teljes dantei életmű a kutatások eme dimenziójában bontakozik ki. Mint a korai Dante első szintetikus összműve, a maga szerkezeti komplexitásával jól illusztrálja ezt a Vita Nuova – amely persze nem előzmények nélküli jelenség, de egészében mégis gyökeresen új. A költői-lírai nyelv strukturális kiterjesztése egyrészt a költői narratíva, másrészt egy jövődó kritikai nyelvezet irányába az olasz irodalom történetében egyedülálló mozzanat. A kitartó költői-nyelvi kutatások korábban nem látott szerkezeti

⁸ Rimbaud, uo. p. 93

konzekvenciái valósulnak itt meg, amelyek a maguk összetettségével (pluridimenzionalitásával) – a Rime Petrosén keresztül – már a Commedia víziójának alapjait készítik elő. „A tökéletesség nem szűnő igényétől” elválaszthatatlanul az egyetemesség – még költői kisformákban történő – modellálását is beleértve, amely (mint Contini jegyzi meg) a költőben „az egység és a totalitás” – folyamatos – „igényét” jelzi⁹.

Ha konceptuális és stilisztikai tökélyével a Vita Nuova már a dolce stilne nem csupán a szintézisét, de a filozófiai és szövegtechnikai meghaladását is jelzi, mégis a Petrose-versek definiálják a legvilágosabban ezt az egyébként organikus változást. Contini emblematis meg határozása - amellyel a költő saját szavait használva különbséget tesz Danténál a „tecnica dolce” („amely el kívánja tüntetni a mögötte levő erőfeszítést”) és „tecnica aspra” között (mely utóbbi „hangsúlyosan láthatóvá teszi a mögötte levő erőfeszítést”)¹⁰ – itt nyer igazolást. Akár szó szerint is, ha a „Così nel mio parlar voglio esser aspro...” kezdetű canzonéra tekintünk – de a poétikai, sőt, frazeológiai szerkezet értelmében is. Elegendő e tekintetben újraolvasni az „Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra son giunto, lasso...” kezdetű, de még inkább az „Io son venuto al punto della rota...” kezdetű canzonékat.

Ez utóbbi költemény jellegzetességei már-már zavarba ejtőnek is tűnhetnének ebből a szempontból. A strófaszerkezet, a frazeológiai és gondolati szerkezet egyaránt összetett és tágas, így egy lírai kisformában teszi lehetővé az asztrológiai, a meteorológiai, a légköri-faunális, a vegetális-botanikai és a geológiai szintek által alkotott, nagyszabású kozmo-filozófiai struktúra kialakítását. Mind tartalmi, mind motivikai szinten megjelenik az antik eredetű *difficultas*,

⁹ Contini, uo., p. 17

¹⁰ Contini, uo., p. 11

amely a jövő századok egyik legfontosabb poétikai elve lesz. Ebben az összefüggésben érdemes újra megemlíteni a frazeológiai és stilisztikai sajátosságokat, például a sokasodó erős inverziókat és bonyolult allúziókat. A *difficultas* mint olyan már a témában megjelenik, amennyiben az uralkodó motívum – mindeme versekben – a „petra”, a kő, mint a beszélő én (a költő) statikus pozíciójának és állhatatosságának emblémája egy folytonosan változó, de egyként barátságtalan és fenyegető környezettel szemben. A költői kompozíció arányosan hosszú mondatok alakzataiban épül: minden három sor egy mondatot alkot, kivéve a négy sorból álló sirmát, amely mindig a költő elszánt szembenállását jeleníti meg.

Alapvető sajátosságok ezek abban a folyamatban, amely – ismét csak Contini megfigyelése szerint – „a szerelmi költészetnek a morális költészetben való kiterjedését”¹¹ jelzi, s a líraiságnak azt a paradox hiányát alakítja ki, amely az érett Dante egyik megkülönböztető jegye¹². Amint azt többek között Sapegno fejt ki, Dantéban tudatosodik a szoros értelemben vett lírai költészet poétikájának elégtelensége, így a költészetnek olyan módozatait dolgozza ki, amelyek sokkal komplexebb ideológiai struktúrát tesznek szükségessé, és sokkal gazdagabb, sokrétű nyelvezeten botnakoznak ki¹³.

A *dolce stil* eszményeitől és gyakorlatától való eltávolodás így meglehetősen logikusnak látszik, és érdekes, hogy a befelé fordulás eme hajlama - amely a Dante alkotásának erős vonása - lassú, de ellenállhatatlannak tűnő belső elszigetelődéssel párosul - már a tényleges száműzetés előtt (amely persze külsőleg is visszafordíthatatlanná teszi ezt a

¹¹ Contini, *uo.*, p. 17

¹² Mauro „processo di deliricizzazione”-t említ a *Vita Nuova*-val kapcsolatban. Mauro, *uo.*, p. 51

¹³ Sapegno, *uo.*, p. 26

folyamatot). Az egyik sajnálatos (bár szükségszerűnek látszó) veszteség e tekintetben a baráti együttműködés kivételesen termékeny légköre, amelyben a stil nuovo képviselői, minden vitájuk ellenére is, megsokszorozhatták szellemi és stilisztikai inspirációikat.

ENDRE SZKÁROSI

**Problemi della sperimentazione linguistica come mezzo di
cognizione e riflessione nella prima poesia dantesca**

– Riassunto –

Lo scritto mette in centro le questioni della sperimentazione linguistico-poetica nella poesia del primo Dante nel contesto della reinterpretazione delle funzioni della poesia da parte del modernismo poetico, prima di tutto da Rimbaud. Lo „spirito della ricerca” (Sapegno), il „travaglio esplorativo” (Contini) e simili termini fanno già parte integrale della critica dantesca, e l’impeto di un fondamentale rinnovamento nel pensiero poetico sta alle basi delle nuove poetiche anche all’inizio dell’età moderna. L’autore del saggio afferma che in tutt’e due poetiche si tratta di un livello più complesso delle ricerche linguistico-poetiche, in cui si arriva alle ricerche nei confronti delle strutture e della composizione. E dal momento che quasi tutta l’opera dantesca si realizza in questa dimensione delle ricerche, illustrata perfettamente dalla Vita Nuova con la sua complessità strutturale e linguistica, l’espansione strutturale della lingua poetico-lirica da parte di Dante nella direzione della narrativa poetica e verso un futuro linguaggio critico, è fondamentale nella storia della letteratura italiana. Nelle Rime Petrose poi si realizzano le conseguenze strutturali mai

previste dell'assidua ricerca linguistico-poetica, e con le loro pluridimensionalità, in alcuni casi con la grande struttura cosmo-filosofica in formazione, preparano il fondamento della visione della Commedia.

Recensioni

JÓZSEF NAGY

„Per le note di questa *comedia*, lettore, ti giuro...”.

Il linguaggio autoriflessivo in Dante*

János Kelemen, „*Komédiámat hívom tanúmul*”. Az önreflexió
nyelve Danténál

ELTE Eötvös, Budapest, 2015, pp.253.

Il nuovo volume di János Kelemen costituisce una sintesi monumentale dell'attività fin'ora svolta dello studioso ungherese di fama mondiale, ed è indubbiamente uno dei maggiori risultati della dantistica ungherese e internazionale.

Il libro è diviso in tre parti, coi seguenti titoli: (I.) „Il linguaggio autoriflessivo in Dante”; (II.) „Lectura Dantis”; (III.) „Filosofia, storia, teologia”. Di queste parti – per l'evidente limite di spazio a disposizione – presento brevemente alcuni temi e analisi caratteristici.

Nella parte prima, nel capitolo „Le modalità dell'autoreferenzialità” uno dei paragrafi cruciali comprende l'analisi (appunto, sotto quest'aspetto) della *Commedia*. Secondo una tesi preliminare di Kelemen „data l'importanza eccezionale del problema dell'allegoria [nella *Commedia*], ogni luogo del poema che tratta la natura dell'allegoria, o che – in senso generale – riflette sui diversi livelli semantici del testo, deve essere riferito all'*Epistola a Can Grande della Scala* [oltre, ovviamente, al *Convivio*], e – analogamente all'*Epistola* in questione – dobbiamo considerare questi luoghi testuali come commenti dell'opera” (p.31). Ciò vale sia per la spiegazione – da parte di Beatrice – dell'ordine morale del Paradiso (*Paradiso*

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

IV 25-60) e per il pronostico della grande estensione del testo/itinerario da affrontare (*Inferno* IV 146-147), che per la segnalazione in anticipo del termine del testo (*Paradiso* XXXIII 106). Come anche Baranski l'ha osservato, Dante si preoccupa continuamente del lettore (cfr. p.33). La famosa subordinata della *Monarchia* („sicut in *Paradiso Comedie* iam dixi” [*Monarchia*, I/XII/2]) è evidentemente un esempio ulteriore dell'autoreferenzialità nel corpus dantesco (a parte d'essere uno dei luoghi più discussi nella filologia dantesca): la frase che precede questa – sulla libertà come maggior dono di Dio – è in completa concordanza coi versi 19-22 di *Paradiso* V (cfr. pp.39-40).

Nel capitolo su „La figura dell'autore”, e precisamente nel paragrafo sul „Dante protagonista e Dante poeta” Kelemen ribadisce che l'Alighieri nella *Commedia* rilevava la propria autorità in parte perchè ha sviluppato fino alle conseguenze estreme la tradizione della poesia trobadorica, e anche perchè – come tra l'altro Franco Suitner lo sottolineava – Dante, volendo indirizzare la propria opera principale al pubblico più vasto possibile, applicava le forme più „moderne” della narrazione, che accomunano la *Commedia* al genere del romanzo medievale (cfr. p.49). Due conclusioni importanti di Kelemen – sulla distinzione/identità di Dante autore e Dante protagonista – sono i seguenti: „(1.) L'eroe chiamato Dante, che fa un viaggio nel mondo, non è e non è stato mai una persona reale, invece è il protagonista fittizio della *narrazione* letta da noi. È lui che viene chiamato pel nome da Beatrice – nel corso della sua prima apparizione –, ed è lui cui nome (in un unico luogo del poema) «di necessità [...] si registra»” (p.51),¹ e quest'ultimo momento segnala un caso davvero

¹ Le citazioni dalla *Divina Commedia* sono della seguente edizione: Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro), Newton Compton, Roma, 2005.

eccezionale (cfr. *Purgatorio* XXX 55-72). „(2.) Il poeta chiamato Dante è altrettanto un abitante del mondo fittizio della *narrazione*. È colui che è riconosciuto – per le sue *canzoni* – da Casella o da Buonagiunta come un seguace del dolce stil nuovo, e che ai nostri occhi tenta di creare un linguaggio nuovo per narrare l’esperienza dell’*ineffabile/indicibile*” (p.51). Tale raddoppiamento provoca un gioco complesso con riguardo all’identità: il narratore „*apparentemente* parla di se stesso, ma in realtà parla di un altro in sè [ossia del protagonista], che non possiede ancora la propria esperienza [del narratore], e che, in qualità di *eroe*, rappresenta qualcosa di diverso [rispetto al narratore]” (p.51). Nel paragrafo sull’„Autobiografismo e l’identità della personalità” l’autore dichiara che „l’«io» presente nella *Divina Commedia* corrisponde ad una scoperta storica, giacchè segnala un punto cruciale nella storia della personalità – almeno nello sviluppo occidentale di essa – e documenta la prima formulazione chiara della questione dell’identità propria della persona” (p.56). Kelemen esamina tale tematica nella *Commedia* partendo proprio da queste tesi.

Un ulteriore punto importante riguarda il tema della conversione (analizzato nei dettagli già previamente l’edizione del presente volume da Kelemen). La riflessione di Kelemen pure in questo caso tocca un argomento polemico nell’esegesi dantesca: com’è noto, per un lungo periodo Dante è stato considerato fondamentalmente tomista, e John Freccero era tra i primi a notare che nella stesura della *Commedia* è stata l’influenza *agostoniana* – con particolare riguardo al motivo della *conversione morale* di Agostino – ad essere decisiva (cfr. pp.62-67). Anche al tema dell’*allegoria della navigazione* – cruciale nella *Commedia* – Kelemen dedica ampio spazio, giungendo all’analisi del canto di Ulisse (*Inferno* XXVI), affermando tra l’altro il seguente nella propria conclusione:

che Ulisse sia il sosia di Dante è da intendere in modo che „Ulisse è «una metà» o un «io» di Dante. E in questa relazione è incluso pure il rapporto tra le due fasi dell'opera dantesca. Ulisse è il Dante del *Convivio*” (p.90). Tutto ciò è stato formulato da Freccero nel modo seguente: Ulisse rappresenta un momento della vita del pellegrino, a cui Kelemen aggiunge che „se il *Convivio* [allegoricamente] è il naufragio, allora la *Divina Commedia* è la salvezza, ossia [quest'ultima] è «l'opera della redenzione» nel senso che in essa si compie l'immensa ambizione poetica di Dante” (p.90).

Nel capitolo su „La fama e l'arte”, secondo l'osservazione acuta di Kelemen l'Alighieri, riconoscendo d'essere un superbo, connette tale peccato con lo spirito artistico (in particolare in *Purgatorio* XIII 136-141), e con ciò ribadisce la propria appartenenza alla comunità degli artisti. Secondo la parafrasi analitica dello studioso ungherese „l'autore della *Divina Commedia* è uno di quelli, che – per mezzo delle proprie opere eccellenti – con pieno diritto hanno ottenuto la gloria, indipendentemente dal fatto che loro stessi sono eccessivamente assetati di fama” (p.112). In stretta connessione con ciò Kelemen – citando alcuni luoghi autoreferenziali per eccellenza, come per es. *Purgatorio* XXXIII 136-141 – rileva che l'Alighieri concepiva la propria opera maestra decisamente appartenente alla tradizione *scritta* (cfr. pp.116-118). È evidentemente un luogo autoreferenziale, costituente una delle indicazioni esegetiche più importanti della *Commedia* (interpretata inadeguatamente da vari studiosi) il seguente: „O voi ch'avete li'intelletti sani /mirate la dottrina che s'asconde /sotto 'l velame de li versi strani” (*Inferno* IX 61-63). Con tutta probabilità tale imperativo ermeneutico (riformulato pure in *Purgatorio* VIII 19-21) ribadisce che il messaggio autentico della *Commedia* possa e debba essere compreso da un cerchio ristretto di lettori (cfr. pp.125-127). Ciò risulta ancora più

evidente in *Paradiso* II 1-13 („O voi che siete in piccioletta barca, /disiderosi d’ascoltar [...] /tornate a riveder li vostri liti [...]”): il *Paradiso* è definitivamente comprensibile solo per gli esegeti più eccellenti (cfr. pp.130-133).

Secondo l’interpretazione di Kelemen, l’Alighieri ha formato per se l’immagine del lettore modello (nel processo della stesura della *Commedia*) partendo fondamentalmente dalle proprie esperienze di lettore. Nella lettura intensiva di opere classiche – oltre a quelle filosofiche e teologiche – Dante poteva avere diverse motivazioni, tra le quali possiamo indubbiamente identificare l’esercizio della mnemotecnica, la consolazione in senso filosofico (sotto l’effetto di Severino Boezio), e l’immenso desiderio di sapere (cfr. pp.133-135).

Un susseguente tema favorito di Kelemen è l’analisi dell’ineffabile/indicibile, a cui dedica praticamente l’intero capitolo VI del volume. In gran parte si tratta dello sviluppo – da parte di Kelemen – delle tesi già espresse nel suo *Il poeta dello Spirito Santo*.² Prendendo solo alcuni esempi dell’analisi complessa di questo tema, è particolarmente interessante il paragrafo sui „Due tipi dell’ineffabile”, definibili in base all’auto-commento di Dante nel *Convivio* alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*: „e quest’è l’una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l’altra, quando dico: *Lo suo parlare*. [...] E questa è l’altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo ’ntelletto vede compiutamente seguace”.³ Secondo la parafrasi sintetica di Kelemen di queste tesi „se l’uomo intende afferrare

² Kelemen, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest, 1999, pp.63-77.

³ Alighieri, *Convivio*, III/III/14-15, in Alighieri, *Opere minori*, Tomo I/Parte II (a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis), Ricciardi, Milano-Napoli, 1988, versione on-line (p.39):

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/convivio_edizione_vasoli_de_robertis/pdf/conviv_p.pdf

ed esprimere certe verità per mezzo della ragione e del linguaggio, sarà ostacolato da certi limiti sia dal punto di vista soggettivo che da quello oggettivo, giacchè nè le capacità psicologiche dell'individuo, nè le capacità umane in genere sono sufficienti per effettuare ciò. Dal lato oggettivo, ossia dal punto di vista dei limiti imposti dalla «natura universale», la causa dell'insufficienza della ragione è costituita dal fatto che essa, per conoscere le cose, ha bisogno della fantasia, ossia della facoltà sensitiva, che le rende accessibile il visibile [...]. Nonostante ciò la fantasia non può aiutare la ragione ad elevarsi a determinate cose superiori (per esempio alle sostanze separate dalla materia). Allo stesso tempo però, indipendentemente da questa debolezza della facoltà conoscitiva, il linguaggio stesso ha dei limiti: dalla sua natura consegue che per mezzo di esso è impossibile esprimere tutte le verità. Di modo che la capacità umana dell'espressione resta necessariamente dietro rispetto al pensiero" (p.147).

L'ineffabile (ossia il *sermo deficit*) e il misticismo sono strettamente connessi, e l'Alighieri formula poeticamente ciò tra l'altro nei seguenti versi: „Trasumanar significar per verba /non si poria; però l'esemplo basti /a cui esperienza grazia serba" (*Paradiso* I 70-72). Come spiega Kelemen, questi versi formulano il paradosso caratteristico dell'intera opera, ossia quello dell'espressione dell'ineffabile. „Mentre la voce narrante dice che non esistono parole per la descrizione del salto qualitativo nel trasumano, in realtà narra e *include nelle parole* tale salto. E qui il paradosso dell'espressione dell'ineffabile è da intendere letteralmente, se vogliamo comprendere l'intenzione di Dante e il suo programma poetico realizzato coscientemente. Tale programma è quello di passare oltre e di arricchire il linguaggio a nostra disposizione con dei mezzi che sono adatti per la comunicazione del suo messaggio del tutto nuovo. Nel *funzionamento* effettivo e nel *far*

funzionare effettivamente – da parte di Dante – il *linguaggio*: in ciò si mostra il carattere sperimentale della sua poetica, rivolta alla modificazione del linguaggio e al rimedio del *sermo deficiit*” (p.151). Il titolo del paragrafo successivo in sé esprime una tesi-chiave del volume: „L'allegoria è l'espressione dell'ineffabile” (cfr. pp.152-155).

Nel paragrafo su „Il problema dell'allegoria e la costruzione strutturale del *Paradiso*” Kelemen cita *Paradiso* IV 40-48, in cui Dante rende esplicita la necessità di usare delle allegorie per esprimere l'ordine celeste, e aggiunge: queste terzine chiariscono che Dante nell'*Epistola a Cangrande* davvero si riferiva all'*allegoria teologica*, e citando la *Sacra Scrittura* ha stabilito che le apparenti posizioni delle anime nelle stelle costituiscono delle allegorie che sono analoghe a quelle bibliche. „La *Sacra Scrittura* parla a noi in allegorie perchè deve adattarsi alla nostra ragione e alla nostra capacità percettiva. Deve *scendere* al nostro livello” (p.157), e ciò in senso stretto potrebbe riguardare l'espressione, ma nel contesto presente riguarda piuttosto il problema della *comprensione*. Ossia non si tratta qui di un problema *poetico* – con riguardo alle possibilità d'espressione –, ma piuttosto del problema *ermeneutico*, tenendo presente che questi due non sono in contrasto tra loro, anzi nell'opera dell'Alighieri questi due approcci si completano a vicenda: abbiamo bisogno degli stessi mezzi per l'espressione e per la comprensione. „L'allegoria è uno strumento sia dell'interpretazione che dell'espressione poetica, almeno al livello elevato rappresentato dal «sacro poema». [L'allegoria] come strumento dell'intepretazione rende possibile la ricezione di una ragione superiore, e come strumento poetico rende possibile l'espressione di un senso del resto indicibile” (p.157).

Della seconda parte del volume sono sicuramente da accennare alcuni momenti delle riflessioni analitiche di

Kelemen su „Il problema della giustizia” (in connessione alla *lectura* di *Paradiso* XVIII-XX: pp.174-190). Com'è noto, in questi canti l'Aquila è una figura-chiave. La sua immagine (assieme alla scrittura celeste *DIL*) è un'evidenza del fatto che „nostra giustizia /effetto sia del ciel che tu ingemme” (*Paradiso* XVIII 116-117), ossia che la giustizia nel suo senso primordiale è di natura divina, quindi è in *questo* senso che „essa figura sull'iscrizione dell'Inferno, esprimendo che Dio creando l'Inferno ha obbedito ai requisiti della giustizia («GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE»; *Inferno* III 4). In altri termini, [Dio] ha creato il luogo, dove – applicando il principio della giustizia distributiva della premiazione e della punizione –, rigorosamente rispettando la norma «dente per dente», colpisce i peccatori con la punizione, in corrispondenza alla misura dei peccati commessi” (p.178). L'Alighieri in questo modo ha distinto la giustizia in vigore nell'Inferno dalla giustizia codificata (positiva) e anche dalla giustizia del sovrano virtuoso in senso politico (p.178).⁴

Evidentemente l'episodio dell'Aquila ha per tema principale la giustizia nel senso della *virtù del sovrano*, di modo che i canti XVIII-XIX del *Paradiso* costituiscono due canti eccellentemente politici della *Commedia* (come anche i canti VI – su Giustiniano – e VIII – su Carlo Martello – del *Paradiso*). È pure evidente che l'„M” nel cielo sia il monogramma della Monarchia terrena, e l'Aquila che si forma da essa sia proprio l'Aquila di Roma: già Giustiniano aveva espresso chiaramente

⁴ Qui si deve aggiungere che nonostante la distinzione (ribadita qui da Kelemen) della giustizia infernale da quella del diritto positivo, in realtà il *contrappasso* – in funzione della condanna eterna – nell'Inferno (come anche le punizioni purificatorie del Purgatorio) hanno per *modello* la teoria giuridica tomistica-medievale, riconducibile ovviamente a determinate interpretazioni del *Corpus Juris* e dell'*Etica Nicomachea*. Sul tema vedi il volume recente di Claudia Di Fonzo: *Dante tra diritto, teologia ed esegesi antica*, Edises, Napoli, 2012.

che l'Aquila fosse il simbolo sia dell'Impero che della giustizia, giacchè „mal segue quello /sempre chi la giustizia e lui diparte” (*Paradiso* VI 104-105). Il discorso dell'Aquila ha due momenti cruciali: „il primo costituisce una risposta alla disperazione di Dante-protagonista nei confronti della sorte ultraterrena delle anime buone che non conoscevano Cristo (*Paradiso* XIX 67-90), il secondo è la presentazione – in forma di esempi – dei peccatori contro la giustizia e di quelli che hanno avuto dei meriti in connessione ad essa. L'elencazione degli esempi negativi comincia con [...] Papa Giovanni XXII (*Paradiso* XVIII 124-136), poi si continua con l'invettiva contro i re ingiusti (*Paradiso* XIX 106-148)” (p.179). Gli esempi positivi sono quelle anime che costituiscono il corpo dell'Aquila in profilo (*Paradiso* XX 31-72), ossia Davide (l'occhio dell'Aquila) e cinque anime ulteriori, che formano l'arco del ciglio dell'Aquila, tra i quali ultimi ci sono anche due pagani – come esempi eccezionali per essere partecipi della grazia divina –, l'imperatore romano Traiano e l'eroe troiano Rifeo (cfr. p.179, p.183). Al discorso dell'Aquila Kelemen ritorna pure – nell'ambito di un'analisi semantica – nel paragrafo III del capitolo V della parte III del volume („Il «credere a qualcuno» e il «credere in qualcosa» nel discorso dell'Aquila”: pp.240-242).

Per terminare la presente recensione, oltre all'analisi accurata dell'*epistemologia della fede* (che costituisce, appunto, il tema dell'accennato capitolo V), vale la pena di menzionare almeno due ulteriori capitoli della parte conclusiva del volume. Nel capitolo I (della parte III) si esaminano „La proibizione, i limiti e l'espulsione” (pp.193-201), mentre il capitolo III („Dante e Averroè, Goethe e Hegel”: pp.223-234) costituisce un'eccellente disquisizione comparativa dell'opera principale dell'Alighieri innanzitutto col *Faust* di Goethe, prendendo appunto in considerazione l'influenza filosofica di

Averroè (nel caso di Dante) e quella di Hegel (nel caso di Goethe).

Per concludere, si deve sottolineare che il nuovo volume dantesco di Kelemen è sicuramente uno strumento essenziale – prevalentemente nell'ambito dell'insegnamento universitario a livello MA e PhD – per lo studio della letteratura e della filosofia medievale. Si auspica anche l'edizione italiana e inglese.

JÓZSEF NAGY

Due romanzi danteschi

Marco Santagata, *Come donna innamorata*, Guanda, Parma, 2015, pp.179.

Marino Alberto Balducci, *Inferno. Scandaloso mistero*, MJM, Milano, 2011, pp.744.*

Negli ultimi anni possiamo essere testimoni dell'esigenza (sia da una parte del pubblico lettore che da parte di alcuni autori) di presentare e di leggere la *Commedia*, inoltre la biografia dell'Alighieri (o determinate parti di essa) nella forma di un romanzo postmoderno. Un esperimento di questo tipo è stato già realizzato da Daniele Benati, nella sua *fiction* – contenente sia elementi autobiografici che danteschi – dal titolo *Cani dell'inferno* (Feltrinelli, Milano, 2004).

Il romanzo in questione di Marco Santaga (finalista per il Premio Strega del 2015) sembra d'essere basato prevalentemente sulla *biografia della redenzione* dell'Alighieri (ossia sulla *Vita nuova*, e quindi anche in questo caso si tratta di una particolare *fiction*), descrivendo alcune vicende-chiave della vita del poeta fiorentino in un linguaggio chiaro e semplice, presentandolo come un cittadino comune, come se Santagata volesse evitare di formare l'immagine di un profeta, ponendo al centro la peculiare narrazione del modo in cui la morte di Beatrice ha cambiato la vita di Dante e l'ha ispirato alla stesura della *Vita nuova* e poi del proprio capolavoro. Santagata, noto dantista e petrarchista, direttore dell'edizione più recente delle *Opere „minori“* di Dante (2 volumi, Mondadori, Milano, 2011 e 2014), anteriormente aveva pubblicato tra l'altro la biografia romanzata di Dante, *Dante. Il*

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

romanzo della sua vita (Mondadori, Milano, 2012), e anche la *Guida all'Inferno* (Mondolibri, Milano, 2013).

Il libro di Marino A. Balducci (Direttore di Carla Rossi Academy [CRA-INITS, Monsummano Terme], docente universitario, noto dantista, storico dell'arte e poeta, autore tra l'altro di *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Le Lettere, Firenze, 2004) costituisce una rielaborazione – appunto, in forma di romanzo postmoderno – della *Commedia* dantesca, integrata con la propria visione del mondo e della vita.

È da accennare qui anche il romanzo di Dan Brown, *Inferno: a novel* (Doubleday, New York, 2013; edizione italiana: Mondolibri, Milano, 2013), che però – per il suo esplicito esoterismo e scritto intenzionalmente per un pubblico vasto – è evidentemente un'opera molto diversa dai romanzi danteschi *accademici* sopraccennati.

I. Nel testo della copertina di *Come donna innamorata* (tale titolo è una citazione dal primo verso di *Purgatorio* XXIX e si riferisce a Matelda) leggiamo tra l'altro il seguente: „Come si può continuare a scrivere quando la morte ti ha sottratto la tua Musa? È questo l'interrogativo che, l'8 giugno 1290, tormenta Dante Alighieri, giovane poeta ancora alla ricerca di una sua voce, davanti alle spoglie di Beatrice Portinari. Da quel momento tutto cambierà: la sua vita come la sua poesia. Percorrendo le strade di Firenze, Dante rievoca le vicissitudini di un amore segnato dal destino, il primo incontro e l'ultimo sguardo, la malia di una passione in virtù della quale ha avuto ispirazione e fama. È sgomento, il giovane poeta; e smarrito. Ma la sorte gli riserva altri strali. Mentre le trame della politica fiorentina minacciano dapprima i suoi affetti – dal rapporto con la moglie Gemma all'amicizia fraterna con Guido Cavalcanti – e poi la sua stessa vita, Dante Alighieri fa i conti

con le tentazioni del potere e la ferita del tradimento, con l'aspirazione alla gloria letteraria e il timore di non riuscire a comporre il suo capolavoro".

Santagata all'inizio del volume presenta le *Dramatis Personae*: in questo elenco di 23 individui troviamo tra l'altro – oltre a Dante e Beatrice – Enrico VII, Brunetto Latini, Cino da Pistoia, Corso Donati, Moroello Malaspina, Geri del Bello, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni. Il romanzo consta di due parti, intitolate rispettivamente „Bice" e „Guido". Alcuni capitoli sono datati, la prima data è l'8 giugno 1294, poi – con vari *flashback* al 1290 – arriviamo agli ultimi capitoli che si svolgono fondamentalmente nel periodo tra il 15 giugno 1300 e l'ottobre 1314 (sempre coi soliti *flashback*).

L'ispirazione per la stesura della *Vita nuova* è descritta da Santagata come segue: Dante già „vedeva completo [questo libro] in ogni sua parte. Avrebbe raccontato la storia di Beatrice e la storia delle poesie che aveva scritto per lei. Sarebbe stato il racconto dell'immenso privilegio che Dio gli aveva concesso. Lo avrebbe intitolato [appunto] *Vita Nova*, vita rinnovata dal vero amore. Le poesie per Beatrice adesso gli apparivano sotto una luce diversa. Non mentiva a sé stesso, sapeva bene di aver fatto di quella donna un angelo del paradiso unicamente per stupire il mondo con una poesia nuova. Voleva distinguersi, voleva che i suoi amici rimatori si sentissero vecchi, sorpassati. Eppure, adesso aveva come la sensazione che ciò che a lui, allora, sembrava solo una scelta poetica rispondesse a un piano di cui non era consapevole. Percepiva che una potenza esterna lo aveva ispirato, che un soffio creatore aveva fatto di lui il suo strumento. Si convinse che Dio lo aveva guidato sempre, anche nell'errore" (p.106). Il reincontro con Beatrice in prospettiva oltremondana (che, dunque, è un momento essenziale dal punto di vista della decisione di scrivere la *Commedia*) è presentato tra l'altro con le

seguenti frasi: „Il paradiso terrestre è il luogo dell’eterna primavera. [...] Una luce uniforme piove sulle cose dal cielo perennemente terso. La temperatura è mite, l’aria impregnata di profumi... Queste immagini si affollavano nella sua testa mentre, nella buia stanzetta di quella casaccia sperduta tra le brume di Lunigiana, una coperta spinosa sulle spalle, disegnava mentalmente lo scenario nel quale sarebbe apparsa Beatrice. Il paradiso terrestre è il luogo della giovinezza dell’umanità” (p.159).

A mio parere Santaga riesce a presentare con un tono – per così dire – gradevole alcuni momenti importanti dell’ispirazione dantesca, in funzione di alcune supposte vicende biografiche dell’Alighieri. Anche sotto quest’aspetto assume grande importanza la *struttura* del romanzo, descritta sinteticamente (con le dovute precisazioni con riguardo ai piani temporali) da Michele Lauro. „Il copione narrativa è costruito su piani temporali sovrapposti, con continui cut up e flashback a ricomporre i tasselli di una storia d’amore e una d’amicizia. La prima parte oscilla tra l’otto giugno 1290 (morte di Bice Portinari) e l’otto giugno 1294 che coincide con il compimento della *Vita nova*, il romanzo in versi in cui Dante racconta il suo amor platonico per Beatrice. Le due date si alternano e si rincorrono secondo un disegno di coincidenze e simboli che tormentano il poeta, giunto all’ultima pagina della sua opera: è il caso o no di dire che al funerale della donna, quattro anni prima, era stato testimone di una rivelazione, l’ascensione al cielo dell’anima di Beatrice, angelo di questo mondo? La seconda parte è ambientata nel 1314, con un salto temporale di vent’anni. A Dante esule in Lunigiana «fra caprai e boscaioli», solo, sconfitto e disgustato dai voltagabbana della politica, rimane come unica luce la poesia (e la consapevolezza di stare scrivendo un capolavoro). I flashback rimandano alla giovinezza – il tempo di «Guid’i vorrei che tu Lapo ed io»,

quando scorrazzava con gli amici per Firenze aprendo nuovi varchi alla poesia lirica – e all’ambigua e sfortunata carriera politica. Consumato almeno in parte il suo riscatto sociale con l’elezione a priore, Dante si vede costretto per uno scherzo del destino a mandare in esilio proprio l’amico-rivale Guido Cavalcanti. Il rimorso per il tradimento viene sublimato, ancora una volta, nella poesia” (Lauro, *Marco Santagata, Come donna innamorata*).

Per quanto riguarda il *processo creativo del poeta* „è questo il senso profondo di questa avventura narrativa nella biografia dantesca, [che] ha bisogno di immaginare la donna «come donna innamorata» per raggiungere nuovi e più alti lidi. La lingua degli affetti cioè è la scaturigine di una poesia nuova, una forma d’arte fine a sé stessa. L’idea nasce da una visione, da un sentimento ineffabile che, sì, forse poteva chiamarsi amore, ma in fondo non importa perché «il piacere di scrivere poesie consiste nello scriverle», ed è una convinzione moderna condivisa fin da principio con i sodali Lapo e Guido. Quel piacere consiste nello strappare alla dimenticanza un barlume della donna sognata: oltre la perfezione delle sue forme e del suo sguardo, la meraviglia che dona all’anima di chi la guarda, l’unica che possa vivere oltre il tempo. È la strada verso la trasfigurazione di Beatrice in simbolo di salvezza, nella *Divina Commedia*” (Lauro, *op. cit.*).

- - -

II. *L’Inferno. Scandaloso mistero* di Balducci ha per autodefinizione „romanzo iniziatico per adulti”, e (con le 155 immagini michelangiolesche di Marco Rindori) costituisce la prima parte della „libera versione della *Divina Commedia*”. Rispetto all’opera di Santagata, esaminata sopra, quella di Balducci è un romanzo postmoderno in senso più specifico e (sempre a differenza del volume di Santagata) ha un tono escatologico. Il romanzo di Balducci – com’è stato già

accennato – è una rielaborazione dell'*Inferno* dantesco, suddiviso in 34 capitoli, e ogni capitolo a sua volta è ulteriormente suddiviso in sottocapitoli definiti dai propri temi caratteristici. Balducci nel 2015 ha già portato a termine il secondo volume del proprio romanzo dantesco, appunto il *Purgatorio*, e intende cominciare la terza parte, il *Paradiso*. (Nel presente volume, in forma di Appendice, già figurano le versioni libere di *Purgatorio XXI* e di *Paradiso XI*). Dato che durante i quattro anni passati dalla pubblicazione dell'*Inferno* balducciano sono state pubblicate varie critiche di rilievo su questo volume, mi appoggerò ampiamente su tali interpretazioni (oltre agli autocommenti di Balducci stesso).

Nella propria *Presentazione* all'inizio del volume Balducci – dando una chiave di lettura – scrive tra l'altro il seguente. „La peculiarità del racconto moderno [della *Commedia*] è rappresentata dal suo libero stile. Il «nuovo» testo non mostra infatti una pedissequa versione letterale del Poema, bensì un'operazione creativa in cui l'autore contemporaneo [appunto Balducci], come studioso e interprete di Dante, non si limita a «tradurre» fedelmente la profondità della lettera, con i suoi valori storico-politici, culturali e spirituali, ma testimonia come poeta i risultati di un suo continuo dialogare con il pensiero e il sentimento danteschi. [...] Nelle tre parti della *Libera versione CRA-INITS della «Divina Commedia» (Inferno, Purgatorio, Paradiso)* il discorso narrativo si svolge sempre a partire dal pellegrino-protagonista, che prova ogni volta a evocare la sua esperienza per mostrarla il più chiaramente possibile a un ideale compagno in ascolto. La versione CRA-INITS è dunque una «ri-scrittura» attuale e divulgativa (ma non per questo banalizzante e avvilita) della grande avventura dantesca, e mira a «ri-produrre» l'autentico messaggio liberatorio dell'Opera in base alla nostra sensibilità contemporanea”

(p.XVII). Aggiunge a tutto ciò nella *Premessa*: „il testo che noi presentiamo scaturisce [...] dall'originale dantesco, in cui si rispecchia. Di questo [originale] è l'intermediario, come storico e filologico interprete e, inoltre, come testimone moderno di sentimenti antichi. Vuole incoraggiare ogni uomo a compiere un proprio viaggio nel testo di origine, a fianco del quale la mediazione del nostro discorso si è messa a servizio” (p.XXIII).

La genesi di *Inferno. Scandaloso mistero* (cui idea-base è nata nel 1993) è documentata tra l'altro per mezzo di alcune interviste con l'autore, fatte già durante la stesura, ma ancora anteriormente all'edizione dell'opera. Vale la pena citare alcuni momenti dell'intervista realizzata nel 2009 da due allievi romanisti di Balducci, dottorandi della Harvard University, pubblicati nel 2010 sui fascicoli di *Bibliotheca Phoenix (BP)*. „Perchè definisce *Inferno*, il primo romanzo dantesco della *Libera versione*, come uno 'scandaloso mistero'? [Balducci:] – L'opera è misteriosa per molte ragioni che, credo, il lettore più accorto potrà scoprire poco a poco, nel trovarsi al cospetto di tutti i simboli arcani ai quali Dante per primo rifiuta di conferire significati univoci e trasparenti. Il mio racconto in prosa è poi diviso in unità tematiche principali da una amplissima serie di crittografie. Sono queste scritture misteriose che possono aiutare il lettore ad immergersi nella coscienza del protagonista, pellegrino nel mondo dei morti, una coscienza colta, rammemorante, una coscienza che nella *Visione* ricorda anche altri libri, scene e concetti descritti da altri autori, una coscienza che è poi continuamente, tragicamente scioccata e umiliata da quel continuo urlare dei demòni, nel loro incomprensibile linguaggio d'inferno, dal bestemmiare e dalle oscenità ripetute di tutte le folle di anime dannate. Il mio romanzo è dunque scandaloso, a causa della continua presenza di questo linguaggio perverso, estremo:

rispecchiamento realistico di una profonda caduta dell'anima stanca. Esistono poi anche altre ragioni di 'scandalo'. [...] 'Scandalosa', da un punto di vista cattolico-romano può essere considerata l'idea dantesca dell'inferno come luogo percorribile, un carcere aperto e non eterno, dal quale è sempre possibile la fuga, perché il vizio dell'uomo è solo una gabbia... e ha il chiavistello chiuso dal di dentro. Inoltre, 'scandalosi' e fecondi sono anche altri atteggiamenti di Dante, come la strenua difesa del libero e illimitato amore umano in tutte le forme (incluso l'adulterio, l'omosessualità e la zoerastia), così come la fortissima critica all'Islam, considerato quale un'eretica ed arrogante deformazione scismatica dell'unica Verità cristiana dell'Amore, nonostante la profonda ammirazione dantesca per la cultura araba e per la sacralità mistica di Al-Ghazali. 'Scandaloso' è poi certamente anche il fondamentale e ineludibile giudizio negativo che si dirige verso la corruzione del Vaticano, con tutta la messe dei suoi interessi politico-economici e le ingerenze che non riguardano e abbracciano il Regno dei Cieli" (BP, pp.8-9). „*Ci può chiarire la sua posizione in senso politico e spirituale?* [Balducci:] – Il mio punto di vista politico, come quello dantesco (che poi deriva da quello classico aristotelico), è un punto di vista globale e unitario. Mi sembra infatti che le cose del mondo debbano essere governate in base a norme universali di giustizia basate sul rispetto dell'altro e di ciò che è formalmente (ma non sostanzialmente) diverso da noi. Credo sia giusto combattere l'arroganza e la tirannide, per la difesa dei diritti umani. L'odio è infatti per me solo errore. La divisione è errore: una è la Strada, una è la Giustizia. Inoltre, ogni teocrazia è anche per me, come per Dante, un errore. Credo infatti alla legittimità della Chiesa spirituale, ma non a quella delle chiese politiche. Spiritualmente, il cristianesimo è per me la Verità, ma non nel senso che io ritenga che solo i

credenti formalmente cristiani e battezzati siano nel Vero. Il cristianesimo, prima che dottrina e prassi sacramentaria, è per me stato d'animo: è infatti Amore... Amore dell'altro da noi e quindi dell'Altro. Tutti coloro che accolgono il mistero d'Amore [...] sono di certo in amicizia con l'Origine e dunque col Vero, in ogni tempo, in ogni cultura: questo io credo. E questo lo credeva Dante... e san Tommaso, con la sua illuminante teoria della *fides implicita*, e – senza dubbio – lo credeva anche il nostro Maestro di Nazaret” (BP, p.8). „*Con quale sensibilità si pone davanti al capolavoro dantesco?* [Balducci:] – [M]i sento di vivere immerso in un tempo culturalmente desacralizzato. In esso, da molto, si è insinuato un concetto di gioia che per me ha una natura incompleta, una natura meramente carnale, terragna, una natura che quindi incatena, appiattisce e mortifica la nostra più autentica e più naturale ansietà d'immenso. Il Novecento ha messo in dubbio il concetto di 'valore' e di 'sostanza': io no... per nulla. Io, come Dante, credo da sempre in molti principi del nostro diritto romano e di ciò che di onesto e di intelligente è giuridicamente derivato da esso. Io soprattutto credo nella 'clementia', nel 'parcere subiectis' e nell'equilibrato riconoscimento dei meriti del singolo, come fondamento di ordine e stabilità amministrativa delle cose del mondo. Credo a dei punti di riferimento ideali nascosti dentro di noi... come dei semi. Da un punto di vista etico e spirituale, è poi per me di cruciale importanza la compassione, che è il sentimento sul quale si imposta la rivoluzione cristiana. Il nostro tempo, come quello dantesco, mostra molto spesso un pieno sovvertimento di un simile valore. Ed io, per questo, mi riconosco in profondo nel simbolismo della *Divina Commedia* (anch'essa nata da un tempo di perversione), e certo voglio riviverlo alla ricerca di una salvezza possibile. Il nostro tempo ha bisogno di rientrare in inferno, per così dire, e di riconoscere al buio le parti oscure

di sé... per rigenerarsi, ascoltare i richiami e provare a trovare di nuovo una luce" (BP, p.10).

A proposito del linguaggio peculiare del romanzo (rilevato anche da Balducci nell'intervista citata sopra) pure Massimo Seriacopi ribadisce – sui fascicoli di *La rassegna della letteratura italiana (RLI)*, citando lo stesso Balducci – che „l'analisi e la riproduzione del «linguaggio maligno» che caratterizza la prima *tranche* del viaggio viene compiutamente asservita alla trasmissione nell'attualità «dell'essenza contaminata che caratterizza la sfera più bassa di ogni individuo raffigurata da Dante», ovviamente con finalità catartiche, e la frapposizione di brani in corsivo, di tempra filosofico-morale, interpretativa e didattica, vuole rappresentare «la reazione critica e emozionale dell'Io narrante, nel corso del suo raccontare la storia della Visione a un ideale interlocutore»" (RLI, p.115).

In seguito alla pubblicazione del romanzo nel 2011 le reazioni critiche quasi univocamente stimavano il carattere innovativo dell'opera di Balducci. Vale la pena di citare in primo luogo la lettera di Giorgio Bàrberi Squarotti indirizzata all'autore. „[S]to leggendo il Suo romanzo dantesco che è un'ulteriore dimostrazione (e altissima) del «genere» moderno che è la riscrittura e la reinvenzione di opere esemplari [...]. È anche un commento accuratissimo e un'interpretazione perfetta della *Commedia*. E molto ammiro lo stile, alacre, affannato, avventuroso, elegante". Secondo il parere di Anton Giulio Orsini il romanzo dantesco di Balducci è un lavoro serio „per la comprovata preparazione dell'autore dantista, lo è per la sua sensibilità di poeta, su cui Mario Luzi si è preso la briga di scrivere pubblicamente per indicarci quella onestà che caratterizza Balducci: un'onestà che è sinonimo di libertà di pensiero e del coraggio di dire come le cose ci appaiono, senza dei veli o lusinghe o reticenze. M.A. Balducci, come

romanziera, è un esordiente (e non si direbbe), ma non di certo lo è come poeta e tanto meno come critico letterario, apprezzato da italianisti americani come Pertile e Mazzotta, di Harvard e Yale, così come da intellettuali nazionali del presente e del passato che su di lui hanno scritto, da Giorgio Luti, a Sergio Moravia, a Giorgio Barberi-Squarotti”.

Per quanto riguarda l’interpretazione dell’opera in questione, secondo l’osservazione di Iacopo Bernardini il romanzo di Balducci – in modo lodevole – contiene degli „espliciti riferimenti metanarrativi utili alla esegesi dell’opera. Ogni sequenza è introdotta da categorie diegetiche quali il tempo, la dimensione timica, gli attanti, la cornice figurativa. E l’opposizione delle categorie semantiche scandisce il ritmo dell’intero racconto (salita vs discesa, ombra vs luce, gioia vs disperazione, ecc.). Al centro l’uomo. Soggetto a passioni fisiche, agli elementi della natura, ricorda un Dante che ha incontrato nel Parnaso dei classici l’esperienza nietzscheana. Su dio ci si può interrogare senza per questo riconoscerne l’esistenza, possiamo sprofondare nel bisogno di trascendenza dell’uomo pur non adottando una specifica prospettiva teologica”. Cito infine il prete Paolo Farinella, apparentemente entusiasta (anche lui) per la pubblicazione dell’*Inferno* balducciano: questo romanzo „rappresenta qualcosa di nuovo e antico: la novità nella tradizione. Il romanzo è scandaloso per l’idea stessa di ri-percorrere in prosa moderna (musicalissima) il viaggio dantesco e soprattutto per l’innovativa chiave di lettura che ne dà l’autore: c’è sempre all’interno di noi una possibilità di attraversare l’inferno, come ha insegnato il Maestro di Nazareth e poi anche Dante, che a tutti i grandi misteri di Vita oltre la vita ha dato voce poetica. Dunque un viaggio di speranza, positivo, che si ribella al post-moderno in letteratura e al suo pessimismo”, nonostante che questo stesso romanzo sia *postmoderno*.

Concludo la presente recensione citando dal capitolo XXXIV dell'*Inferno* di Balducci [Parte (B.): „Lucifero imperatore (e nostro padre fasullo)“]. „«[G]uardalo!... il mostro è Iscariota», il mio compagno indicava i due piedi frementi (su quella 'torre') e l'apostolo Giuda, gridando. E soggiungeva: «Lucifero – dentro – gli rode la testa! E come quei papi che hai visto lui... muove le gambe (quel Giuda) così come loro. Lo sai che lui ha molto venduto: davvero fu un 'bravo' mercante!... Quello che pende col busto e col volto dalla gran maschera nera dell'*imperator* (e topo e *vespertilio*), quello tradiva il suo Cesare (che era suo padre). Capisci?... lui è Bruto! Come una serpe si storce: e come quelle lui è silenzioso. L'altro è il suo 'degnò' compare, il 'nobile' Cassio! e... traditore politico di chi gli seppe fare del bene. Dentro lo stringe la morsa del mostro che lui ha voluto seguire. Lo stringe forte e digrùma con le ganasce ferrose, arrugginite. Ecco, fuoriesce e s'ingrossa quell'infedele (anche negli occhi!). E la sua mole impinguita straborda, sembra scoppiare. Tutti... tutti son morti, nella Giudecca (nel cuore). Tutti han tradito gli amici, scambiando in falsa moneta il Bene sincero (quello che troppo si perde, ma è unico e nostro Tesoro)»" (p.708).

Bibliografia e sitografia

(I.) M. Santagata, *Come donna innamorata* (letteratura critica)
Michele Lauro, Marco Santagata, 'Come donna innamorata' (*Una felice incursione narrativa nella vita di Dante Alighieri e nella Firenze medievale. Outsider allo Strega 2015*), recensione in *Panorama* [30 marzo 2015]:
<http://www.panorama.it/cultura/libri/marco-santagata-come-donna-innamorata-recensione/>

Sito ufficiale di Guanda, Parma / *Come donna innamorata*:
<http://www.guanda.it/scheda.asp?editore=Guanda&idlibro=8054&titolo=Come+donna+innamorata>
Sito ufficiale di Marco Santagata: <http://santagata.sitonline.it/>

(II.) M.A. Balducci, *Inferno. Scandaloso mistero* (letteratura critica)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Lettera privata a Marino A. Balducci* [23/VI/2012] in connessione a *Inferno. Scandaloso mistero* (copia ricevuta per cortesia di M.A. Balducci).

Iacopo Bernardini, *L'Inferno di Balducci. L'attualità del pensiero dantesco*, recensione in *Recensionilibri* [21/V/2012]:
<http://www.recensionilibri.org/2012/05/recensione-dellopera-inferno-di-balducci-lattualita-del-pensiero-dantesco.html>

Molly Dektar – Brandon Ortiz, *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, in *Bibliotheca Phoenix (BP)*, vol. 66, CRA-INITS, Monsummano Terme–Pistoia, 2010, pp.5-11.

Paolo Farinella, *Un nuovo romanzo: „Inferno – Scandaloso mistero“?*, recensione in «*Il pacco del mercoledì*» [21-25 dicembre 2011]:
<https://paolofarinella.files.wordpress.com/2011/11/pacco-del-mercoledì-del-21-25-dicembre-2011.pdf>

Anton Giulio Orsini, *Un'educativa discesa nel male*, recensione in *libreriauniversitaria.it* [30/XI/2011]:
<http://www.libreriauniversitaria.it/recensioni/A-Orsini/L3hBWk5mZ3Z4Y1Rn>

Massimo Seriacopi, *M.A. Balducci, Inferno. Scandaloso mistero*, recensione in *La rassegna della letteratura italiana (RLI)*, no. 1, gennaio-giugno 2013, pp.114-115.

ÓTOTT NOÉMI

Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri

(a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama és Chiara Giordano), Ediciones de La Discreta, Madrid, 2014. pp.930.

Thomas Eliot írta Dantéről, hogy vitathatatlanul ő a legegységesebb költő, aki modern nyelven alkotott. Olasz volt, de mindenekelőtt európai. Életműve a világirodalom és a modern kultúra lényeges része. Folyamatosan az érdeklődés középpontjában áll, ezt bizonyítja a rendelkezésünkre álló gazdag és szerteágazó szakirodalom, illetve azon nemzetközi konferenciák hosszú sora, amelyek Dantéről elmélkednek, s már ismert tendenciákat vizsgálnak új nézőpontokból, valamint új utakat keresnek a már meglévő alapokból kiindulva.

2014 májusában jelent meg a madridi Ediciones de La Discreta gondozásában az *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri* című kötet. Juan Varela-Portas de Orduña ajánlásából megtudhatjuk, hogy a könyv a 2012. november 5. és 7. között Madridban tartott „*Ortodoxia y heterodoxia en Dante Alighieri. Para una valoración histórica de los orígenes ideológicos de la Modernidad*” című nemzetközi konferencián elhangzott előadásokat tartalmazza. Az elmúlt három évben egyébként több találkozót is szerveztek a témában (Bolognában, Barcelonában és Madridban), amelyek anyaga a madridi Tenzone folyóirat monografikus számában jelent meg *Invidiosi Veri: Dante e le Culture del Mediterraneo* címmel, illetve ebből született a *Dante e l'eresia* című munka is.

A kötet ajánlója szerint a konferenciának kettős célja volt: egyrészt a dantei poétikában és gondolkodásban fellelhető ortodox és heterodox aspektusok vizsgálata, másrészt ezek hatása az európai modern gondolkodás kialakulására. A kötet három szerkesztője (Carlota Cattermole, Celia de Aldama és Chiara Giordano) negyvenegy előadó tanulmányát gyűjtötte össze. A hatalmas és szerteágazó témát

hat fejezetre osztották. Az első tematikai egység a *Politikai filozófia, a világi és egyházi élet* címet kapta. Ez a leghosszabb fejezet és a téma szempontjából ez a leghomogénebb is. Tizenkét tanulmányt tartalmaz, amelyek nagy része a korszak és különösen Dante politikai gondolkodásával foglalkozik. Az *Isteni színjátékot*, a *Vendégséget* és *A nép nyelvén való ékesszólásról* című munkát értelmezik és olvassák újra ezen politikai koncepciók alapján. Johannes Bartuschat számtalan példával vázolja fel Dante és elődeinek politikafilozófiáját és ennek kulcsfogalmait. Umberto Carpi Dante birodalmi eszméjével foglalkozik, és a pénz bonyolult és összetett fogalmi hálóját, és annak hatását vizsgálja politikai-kulturális kontextusban. Violeta Díaz-Corrales az ortodox és heterodox eszmék gazdasági, társadalmi és politikai aspektusát tárgyalja a *Színjátékban*. Claudia di Fonzo szerint a *Színjáték* klasszikus és keresztény hagyomány egyfajta olvasztótégelye, amelyet jogi-ítélkezési szempontból vizsgál. Szorosan kapcsolódik ehhez a nézőponthoz Sabrina Ferrara munkája, mely az igazságosság, igazságszolgáltatás formáit elemzi: a büntetések és a jutalmak rendszerét Danténál. Carlos López Cortezo a *Színjáték* két pápájáról, V. Celesztinről és VIII. Bonifácról ír, és rámutat arra, hogy Dante véleménye kettejükről merőben eltér az Egyház megítélésétől. Nicolò Maldina a Paradicsom egyházi hierarchia-rendszeréről értekezik az apostolok és prédikátorok alakján keresztül. Nagy József tanulmánya ismét a birodalom-birodalmi eszme kérdéskörébe vezet bennünket. Elsősorban *Az egyeduralomról* című művet elemzi, s főként azon jogelméleti háttér vizsgálatára összpontosít, amely döntő volt a politikai traktátus megírásakor. Irène Rosier-Catach *A nép nyelvén való ékesszólásról* és a *Vendégség* új olvasatát adja, lévén mindkettő a társadalmi, polgári élet nélkülözhetetlen elemét, a beszédet, a nyelvet tárgyalja. Nuria Sánchez Madrid tanulmánya is a *Vendégség* politikai olvasatán nyugszik, s azzal a feltevéssel él, hogy e mű elemző jellegű belső szerkezete majd a *Színjátékban* válik egységes, összefüggő egészévé,

elmélet és kommentár szoros egységében. Massimo Seriacopi VIII. Bonifác pápa alakjával illetve a kommentárokból róla őrzött képpel foglalkozik. A fejezet utolsó tanulmányában Raffaella Zanni *A nép nyelvén való ékesszólásról* című munkát helyezi középpontba, és néhány új nézőpontot tár fel a *curialitas* fogalmával és értelmezésével kapcsolatban.

A második nagy tematikai egység a *Természetfilozófia* címet viseli. Számátalan könyv, tanulmány és cikk foglalkozott már Dante természetfelfogásával, a fejezet hat szerzője néhány új nézőponttal gazdagítja a témát. Chiara Cappuccio a zene, zenetudomány szempontjából vizsgálja a dantei verssorokat, s az égi harmónia szerves részeként ábrázolja a muzsikát és az éneket. Draskóczy Eszter bibliai előképeket és ovidiusi allúziókat vizsgál a *Pokolban*, a hamisítók körének betegségeivel kapcsolatban. Diana Ramírez López az egyetlen spanyol nyelvű munkában az anyag (matéria) fogalmának elemzését az egész *Színjátékra* kiterjeszti. Paola Ureni hangsúlyozza a test fontosságát a szellemi tevékenység és a transzcendencia mellett, és a dantei írásokban fellelhető orvosi tudás, gondolkodás filozófiai-teológiai aspektusát elemzi. Juan Varela-Portas de Orduña, kapcsolódva a már bevezetőjében elmondottakhoz, kísérletet tesz a narrátor-én (a vizionárius Dante) és a megjelenített-én megkülönböztetésére, a valóságosság kérdéskörének vizsgálatával összefüggésben. Vígh Éva írása egészen új területre vezet az olvasót, az állat-szimbolika keretein belül a griff megjelenési formáit és a hozzá köthető attribútumokat elemzi először antik és középkori szövegekben, majd dantei kontextusban, végül példák egész sorát vonultatja fel egészen a 17. századig.

A harmadik rész metafizikai és teológiai kérdésekkel foglalkozik. Alessandro Benucci újraértelmezi a *Paradicsom* XXIII. énekének belső struktúráját a legbonyolultabb és legelvontabb keresztény dogmatikai kérdések bemutatásával. Marcello Ciccuto Joachim próféta hatásával foglalkozik, és szoros kapcsolatra mutat rá annak apokaliptikus víziói és a

dantei reflexiók között. Kelemen János tanulmánya akár a kötet címadó írása is lehetne: a dantei korpuszban ortodox és nemortodox eszméket vizsgál. Időkereteket határoz meg, definíciókat keres és a dantei üzenet fő elemeit rendszerezi. Enrico Fenzi bibliai szövegekből és azok különböző interpretációiból kiindulva számos példát hoz a *conoscenza* (ismeret, tudás) és *felicità* (boldogság) fogalmának kapcsolatára és a *Vendégség* passzusában fellelhető vonatkozásait elemzi.

A negyedik fejezet a költészet területére vezet. Morana Čale az elméleti szövegek és Dante kisebb műveinek belső logikai szerkezete alapján az *Amor che nella mente mi ragiona* című költeményt értelmezi újra, a vers és kommentár szoros egységét szem előtt tartva. Corrado Calenda *Az új élet* című munkát elemzi, a szerelem és a nő szerepének, és a Dante által alkalmazott új ábrázolási technikáknak a fényében. Noemi Ghetti az emberi lét két alapelemének kapcsolatát keresi. Ismeret, tudás és szerelem, értelem és szenvedély már a görög-római hagyományban is nagy jelentőséggel bírtak, s elődeinek tapasztalatát is felhasználva Dante is kidolgozta a maga koncepcióját. Luigi Tassoni a nyelv és a beszéd kérdéskörébe invitálja az olvasót, és *A nép nyelvén való ékesszólásról* munkában megjelenő poétikai elveket, költői szerepet és a dantei önutalások rendszerét vizsgálja. Maria Rita Traina Cino da Pistoia alakjával és költészetének hatásával foglalkozik - a korábban számos alkalommal - félreértelmezett levelezéseken keresztül. Silvia Tranfaglia az *Amore* fogalmát, az arisztotelészi természetfelfogást és annak ciklikus jegyeit és elemeit vizsgálja a *Rime petrose* soraiban. Eduard Vilella az *Amor che movi* című költeményre fókuszálva bemutatja a szerelmes alakját, és a lírai diskurzus számtalan új személyes elemét és nézőpontját.

A *Retorika és allegória* címet viselő fejezet Rossend Arqués tanulmányával kezdődik, amely a *Színjáték* segítségével a dantei „látásmód”, a látás képességének

tipologizálásával és komplex értelmezésével foglalkozik. Lucilla Bonavita a *Paradicsom* I. énekének jelentésrétegeit és szövegszerkezetét elemzi. Milly Curcio a *Pokol* epizódjait tanulmányozza, kísérletet téve az ún. rövid történetek (*short stories*) kategorizálására. Részletesen foglalkozik azzal, hogy pl. Odüsszeusz vagy Brunetto Latini alakja milyen szerepet tölt be a narráció szempontjából. Nicolò Maria Fracasso az anyafigura összetettségét elemzi a *Színjátékban* az anya-fiú hasonlatok egész során keresztül. Tiago Guerreiro da Silva a *Színjáték* zárásában a Dante által közvetített igazságok kérdéskörét boncolgatja: azt, hogy a *Paradicsom* utolsó énekeinek elemei mennyiben hitelesek és hihetőek. Leyla M. G. Livraghi is ovidiusi utalásokat és előképeket keres a *Színjátékban* a *raptus* és a *deificatio* szempontjából. Maria Mašlanka-Soro dantei kettősségről beszél: egyrészt a költő által használt klasszikus szövegekről, másrészt azok keresztény szemléletű újra/átértelmezéséről. Raffaele Pinto a mozdulat jelentőségét vizsgálja, kezdve annak ikonográfiai ábrázolásától egészen a *Színjátékban* található dinamikus megjelenítéséig.

A kötet utolsó tematikai egysége a *Kommentárok és szövegmagyarázatok* címet viseli. A dantei szövegértelmezés bonyolult és sokrétű világának egy-egy szeletét villantja fel a négy tanulmány. Rosa Affatato a költő halála utáni első évszázad kommentárjait vizsgálja az allegória szemszögéből. Cristina Barbolani Cristoforo Landino kommentárjai alapján beszél a kialakuló Dante-képről, amely kialakításában a szintén firenzei születésű humanistának vitathatatlanul nagy szerepe volt. Alberto Casadei a Cangrandénak írt levél hitelességéről értekezik. A szöveget formai és tartalmi szempontból is vizsgálja, rámutatva az esetleges ellentmondásokra és következetlenségekre. Francesco J. Gómez a *Színjáték* négy jelentésréteget elemzi a már említett Cangrandéhoz szóló írás és a *Vendégség* hermeneutikai

útmutatásai alapján. Külön kitér Pietro Alighieri ezekből szintézist alkotó kísérletére is.

A kötet egy igazán impozáns és kimerítően részletes bibliográfiával zárul. A szerkesztők igen körültekintően három egységbe rendezték a felhasznált szakirodalmat. Az első részben a téma szempontjából nélkülözhetetlen és legismertebb szótárak és enciklopédiák kaptak helyet. Külön öröm, hogy immár az elektronikus források is szerepelnek az írott források mellett, hiszen manapság a Dante-univerzum szerves részét alkotják az interneten is fellelhető digitális tartalmak. A második részben összegyűjtött Dante összesek (művek, kiadások) után a harmadik egységben a negyvenegy szerző által felhasznált szakirodalom listája következik. Bár konferencia-kiadványoknál bevett szokás ez a szerkesztési mód (főként terjedelmi okokból), talán szerencsésebb lett volna az egyes tanulmányok végén feltüntetni a hivatkozott tételeket, megkönnyítve így az olvasást és az egyszerűbb visszakereshetőséget. Így talán az is elkerülhető lett volna, hogy egy-egy, a végjegyzetben említett mű végül kimaradjon az összesített bibliográfiából, amely a gondos szerkesztés mellett is sajnos megtörtént. Kis hiányérzetem van a szerzőkkel kapcsolatban: szívesen olvastam volna róluk egy rövid bemutatást (honnan érkeztek, mivel foglalkoznak, mi a fő kutatási területük, melyik egyetemen tanítanak, elérhetőségük stb.), de ennek is valószínűleg terjedelmi korlátok szabtak határt.

Jelen kötet a konferencia-kiadványok előnyeit és hátrányait is magán hordozza. Kétségkívül sok területre kiterjed, jól tükrözi a kutatás jelenlegi állását és a kutatók által eddig elért legfontosabb eredményeket. Ugyanakkor pont mozaikos jellege miatt tematikai szempontból kissé széttöredezett, egyes aspektusokról aránytalanul sok szó esik, másokról meg viszonylag kevés. Nagy erénye azonban, hogy ezen írások összegyűjtésével kitérít Dante életművének határait, s alapvető fontosságú történelmi, filozófiai és

filológiai fogalmak elemzésével gazdagítja annak kutatását és elemzését.

JÓZSEF NAGY

„*De sono humano in sermone*”.

Lessico e idee musicali nella letteratura medievale italiana*

di Chiara Cappuccio. Editoriale Scientifica, Napoli, 2014,
pp.256.

È noto che la *Commedia* di Dante, come pure le sue opere in prosa, costituivano una possibile sintesi enciclopedica della scienza e della cultura medievale. L'unicità del Sacro Poema è determinata anche dal fatto che sintetizza ed esprime *poeticamente* (con un linguaggio poetico innovativo e sperimentale) alcune delle più importanti tesi poetico-letterarie, politiche, giuridiche, teologiche ed escatologiche del Medioevo, completando tutto ciò anche con alcuni elementi *mistici* del pensiero religioso contemporaneo. Dunque, l'Alighieri era un dotto d'avanguardia in tutti i campi sovraccennati, ma (come lo sappiamo bene tra l'altro in base a determinate sequenze di *Convivio* XI e XIII, del *De vulgari eloquentia* [DVE], inoltre riconoscendo la grande importanza attribuita dal Sommo Poeta agli *inni sacri* nella *Commedia*) era per forza anche un esperto di musica: l'eccellente volume in questione di Chiara Cappuccio, con l'analisi appropriata degli aspetti più rilevanti della teoria musicale medievale – basata sui risultati delle ricerche realizzate nell'ambito della musicologia contemporanea – dimostra con grande efficienza pure questo.

Il volume – che comincia con una *Nota introduttiva* chiarificatrice dell'autrice – è diviso in tre parti: (I.) „Posizioni teoretiche sulla relazione tra letteratura e musica: Dante e Petrarca”; (II.) „Il significato retorico della rappresentazione musicale: strumenti e danze nell'*Inferno* e nel *Paradiso*”; (III.)

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

„Musica liturgica *versus* musica profana nell'*antipurgatorio*“. Il libro è dotato anche di una ricca e ordinata Bibliografia.

La formulazione di Cappuccio sull'*obiettivo* del proprio lavoro è molto chiara, quindi basti qui citare l'autrice stessa. „Questo studio si propone [...] di affrontare le questioni relative alla presenza di un discorso musicale all'interno della teoria dantesca sulla versificazione, esaminando, inoltre, la possibilità di ricostruire [...] alcune delle pratiche di vocalizzazione di testi lirici medievali. Tale impostazione metodologica privilegia la messa in evidenza delle posizioni riguardanti la relazione tra metrica e musica, e riconduce all'individuazione teorica dei principi che informavano le pratiche di resa melodica dei testi poetici familiari al poeta [...]. L'oggetto del presente lavoro parte [...] dalle concrete possibilità di ricostruire un discorso di Dante sulla musica sia per individuarne il significato speculativo all'interno della sua produzione teorica che per accennare [...] la funzione ideologica e narrativa che tale discorso assume all'interno dell'organizzazione strutturale del *sacrato poema*“ (pp.7-8). Inoltre, „all'interno della categoria critica relativa al plurilinguismo dantesco [...] il lessico e le idee musicali partecipano di un'operazione letteraria metaculturale, la cui portata si cercherà di mettere in luce“ (p.9).

Nella parte I del libro (la quale, in base al titolo, dovrebbe trattare sia le idee musicali di Dante che quelle di Petrarca, ma esamina prevalentemente la teoria musicale dell'Alighieri) l'autrice cita un luogo del boccaccesco *Trattatello in laude di Dante*, secondo il quale l'Alighieri „sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe a sua usanza: e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e mastrevole nota

a questi cotali faceva rivestire" (p.15). Boccaccio in altri scritti ribadiva anche la sensibilità musicale di Petrarca.

Cappuccio sottolinea che l'Alighieri (secondo il consenso critico) ha certamente ricevuto una formazione *quadriviale*, e – nell'ambito di questo – ha avuto anche una formazione musicale in senso scientifico e filosofico, tramite una mediazione delle idee boeziane. „La presenza di un'idea matematica della musica – come scienza della combinazione delle proporzioni sonore, con le sue implicazioni filosofiche – è presente sia nella *Commedia*, soprattutto all'interno delle complesse e articolate immagini del *Paradiso*, che nella produzione teorica dell'autore" (pp.16-17). È essenziale tener presente – rileva Cappuccio – che „la musica partecipa sia delle discipline scientifiche del *quadrivium*, in quanto scienza delle proporzioni sonore, che delle arti liberali del *trivium*, in quanto forma del discorso poetico. Tra le scienze del *quadrivium* è subordinata solo all'aritmetica, mentre tra quelle del *trivium* è la prima tra le arti in quanto applica il principio delle proporzioni numeriche alle forme della parola e del verso" (p.17). Inoltre „nella cultura musicale di derivazione classica la musica è un sapere scientifico relativo allo studio delle quantità numeriche messe in relazione, ed il *musicus* è un teorico che possiede la conoscenza razionale della formazione dei fenomeni musicali e delle leggi matematiche che consentono un uso proporzionale delle relazioni tra i fenomeni acustici. [...] Il *musicus* è colui che si occupa unicamente della riflessione teorica, mentre chi suona uno strumento non è considerato partecipe di tale categoria scientifica e ricava il suo nome dallo strumento che suona" (p.18).

L'Alighieri con pieno diritto può essere considerato „un poeta [e un trattatista] *musicus* in quanto conosce il linguaggio teorico e pratico della musica, il suo profondo

legame con la teoria del verso, la capacità [del verso musicale] di agire sulle emozioni dell'uditorio e [...] le sue connotazioni cosmologiche legate alla filosofia classica" (pp.29-30). Lo sfondo teoretico di tale concezione musicale è riconducibile sia alle idee espresse da Isidoro di Siviglia nella prefazione al III libro delle sue *Etymologiae* (inoltre nel III libro del suo *Quadrivium*) che a quelle di Agostino, di Cassiodoro e di Severino Boezio, sulla musica, tenendo presente che in Boezio e in Dante l'influenza agostoniana risulta d'essere particolarmente forte pure, dunque, in senso musicale (cfr. p.17, p.19, p.22, p.29). Nella parte III del volume Cappuccio sottolinea tra l'altro che „il *musicus* deve [...] tener conto non solo dell'aspetto teorico-speculativo" dell'*ars musica*, „ma anche di quello legato alla *moralitas*, valutando eticamente gli effetti e il potere connaturali nella pratica musicale" (p.212).

Proprio all'epoca di Dante hanno cominciato ad effettuarsi dei cambiamenti radicali nella teoria musicale: „i teorici dell'epoca cominciano a dare vita ad una trattatistica che va sempre di più allontanandosi dalle speculazioni unicamente teorico-filosofiche per avvicinarsi, con l'avvento della polifonia, ad una manualistica di tipo moderno", e ciò significa che „da una parte ritroviamo una posizione teorica che definisce in senso classico la musica come scienza delle proporzioni, dall'altra una prassi compositiva ed esecutiva, propria dei *musici*, che si articola in una produzione profana e una liturgica" (p.21). Osservando l'effetto di questi cambiamenti nell'opera dell'Alighieri, si vede che in particolare nel II libro del *DVE* „la musica è trattata come una branca del sapere scientifico medievale, le *disciplinae philosopharum*: essa è parte della filosofia teorica in quanto ha come oggetto la *cognitio rerum* ed in questo consiste la sua profonda superiorità rispetto alle arti che riguardano le forme del discorso, come l'eloquenza" (p.25). Tuttavia la musica non

è puramente *speculatio* e *scientia*, giacchè è pure legata all'*operatio*, all'*actio* e alla pratica: la musica „in quanto unica scienza in grado di assumere l'aspetto di una forma d'arte, [...] vive in una costante tensione dialettica che comincia a manifestarsi in tutta la sua problematicità ideologica proprio nel Trecento" (p.25). Dal punto di vista dell'identificazione delle fondamenta della concezione musicale dell'Alighieri hanno un particolare rilievo i seguenti luoghi del *DVE* (analizzati nei particolari da Cappuccio): II/VIII/5-7, II/X/2-6. Nella *Commedia* si evidenzia costantemente „la volontà dell'autore di inserire i riferimenti alla musica nella struttura narrativa e nella tessitura ideologica del poema. Nella costruzione della trama dei riferimenti musicali ad esso interni il concetto di musica come scienza delle proporzioni crea [...] una forte opposizione sonora tra *Inferno*, regno della disarmonia, della mostruosità anche sonora derivata dall'assenza del principio di relazione proporzionale fra le parti, e il *Paradiso*, regno dell'armonia e dell'equilibrio proporzionale per eccellenza" (pp.24-25).

Concludendo l'analisi delle tesi teoriche-musicali formulate nel *DVE* „si può considerare come nel *DVE* la stanza rappresenti un'organizzazione coerente di versi, regolati dalla presenza di una melodia e dalle norme che limitano la disposizione delle sue parti. La costruzione dell'unità di misura della composizione lirica è [...] sottoposta a precise proporzioni compositive di tipo metrico-musicale che costituiscono la base per lo sviluppo della composizione" (p.55). Stabilito questo, Cappuccio delinea un'interessante tipologia delle posizioni critiche – formulate dal secondo Novecento fino ai giorni nostri da letterati e musicologi – sulla concezione musicale di Dante (e di Petrarca e di altri autori del XIII e XIV secolo). Questi dibattiti hanno per posizioni-limite da una parte la *tesi della separazione tra poesia e musica*

(suppostamente già avvenuta nel Duecento), dall'altra parte la *tesi della sopravvivenza* – almeno parziale – *dell'unione tra musica e poesia* almeno fino alla fine del Trecento, e in base a questi presupposti si interpretano i testi poetici dell'Alighieri, del Petrarca e di altri poeti del periodo accennato (facendo riferimento tra l'altro ai lavori critici dei seguenti autori: Aurelio Roncaglia, Gianfranco Contini, Vincenzo De Batholomaeis, Ugo Sesini, John Marshall [+1915], Jörn Gruber, Antoni Rossell, Roberto Antonelli, Joachim Schulze, Lukas Richter; cfr. pp.55-76, p.208).

Nella seconda parte del volume Cappuccio in parte focalizza sull'importanza della teoria musicale di Severino Boezio (formulata innanzitutto nel suo *Institutio arithmetica libri duo* e nel suo *De instituione musica libri quinque*), che – dal punto di vista teorico-musicale – era un punto di partenza fondamentale anche per l'Alighieri. Nella concezione boeziana „la produzione sonora viene distinta in tre categorie che rispondono ad ordini gerarchici. Il livello musicale più materiale è quello legato alla produzione *artificialis* del suono catalogato sotto il nome di musica *instrumentalis*, all'interno del quale è compresa anche la categoria della musica vocale. Il secondo livello, la musica *humana*, rappresenta un principio più lontano dalla moderna sensibilità teorico-musicale“, giacché si tratta di un concetto filosofico: tale musica „è il frutto dell'organizzazione sonora interna all'organismo umano, prodotta dall'armonia tra le parti di cui si costituisce il corpo, e dalla loro relazione con l'anima“ (p.112). Nel caso della musica *mundana* – al terzo livello – „si tratta del suono prodotto dalle leggi armoniche che reggono la struttura fisica e metafisica dell'universo“ (p.112). Solo la musica *instrumentalis* è percettibile per l'uomo, mentre quella *humana* e quella *mundana* costituiscono una visione musicale astratta“: la musica *humana* „riguarda la struttura del microcosmo

umano fatto dall'unione di facoltà spirituali e materiali", quella *mundana* „ripropone lo stesso paradigma [...] applicato alle strutture cosmologiche" in chiave pitagorica (pp.112-113).

Come ribadisce Cappuccio, nella *Commedia* è afferrabile la tripartizione (originalmente boeziana) dei fenomeni musicali. „Nell'*Inferno* la tripartizione può essere interpretata in base ad una lettura che parte da un principio di assenza dell'ordine razionale che regola l'esistenza ed il cosmo in base a precisi rapporti di proporzionalità numerica. La musica *artificialis* è costituita dallo squallido risuonare di corpi diventati strumenti produttori di suoni disarmonici e disarticolati" (p.113), mentre la musica *humana* e quella *mundana* possono esistere solo come *anti-musica humana* e *mundana*. Nel *Purgatorio* „la musica *instrumentalis* è costituita, come nel *Paradiso*, dalle intonazioni liturgiche dei suoi abitanti, la musica *humana* si rispecchia nel ritorvato accordo tra le anime ed una volontà superiore, e si evidenzia nella riacquisita dignità della persona e nella sua totale adesione paradisiaca alla volontà divina. Le anime del *Paradiso* sono armonizzate in un unico volere ed in un'unica visione" (pp.113-114). È strettamente connessa ai riferimenti musicali della *Commedia* la rappresentazione in essa di immagini della danza circolare: „l'uso del lessico legato alla danza e la costruzione metaforica delle immagini ad essa legate individua la perfetta specularità tra la presenza delle danze nell'*Inferno* e nel *Paradiso*: in entrambi i regni le anime non ballano, ma i loro movimenti ricordano quelli delle coreografie, per analogia nel *Paradiso*, e per contrasto, nell'*Inferno*. La rappresentazione della miseria della condizione dei dannati e della perfetta armonia dei beati si servono dello stesso linguaggio" (pp.142-143).

È il risultato di una stesura poetica cosciente il fatto che „l'*Inferno* si apre e si chiude con due citazioni musicali

liturgiche, decontestualizzate e circoscritte all'interno di una prospettiva compositiva priva della componente musicale (*Miserere mei* e la citazione dell'inno *Vexilla regis prodeunt*), il *Purgatorio* [comincia] con due salmi – il 113 ed il 78 – definiti da un carattere lirico simile, e il *Paradiso*, dopo l'eterodosso incipitario riferimento alla musica delle sfere, si apre con un *Ave Maria* e un *Osanna*, e si conclude con la citazione di entrambi i canti che ritorneranno alla fine della [terza] cantica nello stesso ordine" (p.151).

Infine, nella parte III del libro Cappuccio analizza la „cantica musicale per eccellenza“, appunto, quella seconda, ponendo al centro della propria indagine il canto II (legato in gran parte alla figura di Casella). Come l'autrice sottolinea, nel *Purgatorio* „le schiere delle anime penitenti si presentano costantemente al protagonista nell'atto di intonare melodie liturgiche da lui immediatamente comprensibili e identificabili con precisione all'interno del repertorio sacro. [...] Il *Purgatorio* risuona interamente di musica liturgica. La forza della presenza musicale all'interno dell'intera cantica è tale che eccellenti dantisti hanno interpretato il *Purgatorio* come «un'immensa basilica di riti e risuonante dei canti e delle preghiere dei fedeli» [...] in cui «l'intonazione dei salmi diventa un momento progressivo di un unico solenne rito liturgico» ed in cui «le anime sono esseri musicali»" (p.155). Comparando la musicalità della seconda e della terza cantica, risulta evidente che „grazie alla creazione di un *Purgatorio* melodicamente liturgico, corale e monodico, e di un *Paradiso* ricco di incursioni lessicali di tipo polifonico, Dante organizza la strategia musicale della *Commedia*: nel *Purgatorio* [com'è stato già accennato] le intonazioni risuonano sempre riconoscibili ed immediatamente individuabili dal protagonista in un contesto relativo alla pratica compositiva gregoriana, mentre la sovrapposizione di più linee melodiche,

caratteristica della polifonia, diventa funzionale alla rappresentazione delle trasformazioni percettive vissute dal *viator* nel *Paradiso*”, in più nella terza cantica „la musica è essenzialmente legata ai concetti di luce e di movimento, mentre nel *Purgatorio* l’attenzione dantesca è rivolta al rapporto testo-musica” (p.157).

Per concludere, dell’ulteriore analisi cappucciana del canto II del *Purgatorio* bisogna rilevare almeno il seguente. In questo canto „mentre le anime stanno cantando i salmi del vespro (*musica instrumentalis*), le loro anime (*musica humana*) sono in accordo con l’equilibrio del cosmo (*musica mundana*). Appena esse smettono di cantare il salmo di Davide, il loro equilibrio sembra venir meno. Inoltre, fin dall’inizio del canto (v.12: «va col cuore e col corpo dimora») viene messa in rilievo l’idea di tensione fra corpo e anima, specie nella persona di Dante pellegrino” (pp.192-193).

Il volume senza dubbio costituisce una fonte essenziale per le ricerche dantesche contemporanee, oltre ad essere uno strumento didattico di grande utilità per gli studi di letteratura, filosofia e musica medievale a livello MA e PhD.

Boccaccio editore e interprete di Dante.

Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013
(a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchini. Pubblicazioni
del Centro Pio Rajna. Sez. I/22) Salerno Editrice, Roma, 2014,
pp. 484.

Giovanni Boccaccio születésének hétszázadik évfordulója alkalmából 2013-ban számos szakmai fórumon méltatták az olasz irodalom „három koronájának” egyikét. Nem csupán Olaszországban (*Boccaccio letterato* – Certaldo; *Boccaccio angioino* – Nápoly), hanem Európa más országaiban (*Boccaccio e la nuova ars narrandi* – Varsó), sőt világszerte (*Boccaccio in Washington DC*, *Boccaccio at 700: Medieval Contexts and Global Intertexts* – Binghamton) több konferenciát rendeztek, amelyek mind más nézőpontból hangsúlyozták Boccaccio jelentőségét.

Ezek egyike a Rómában 2013. október 28–30. között, a római Casa di Dante és a Centro Pio Rajna által a certaldói Ente Nazionale Giovanni Boccaccio közreműködésével megrendezett *Boccaccio editore e interprete di Dante*, amely Boccaccio Dante életművének gondozásában és átörökítésében betöltött jelentőségét hivatott hangsúlyozni, előrevetítve Dante születésének közelgő hétszázötvenedik évfordulóját is. Boccaccio ugyanis Dante nagy tisztelőjeként összegyűjtötte és számos esetben saját kezűleg másolta le elődje irodalmi munkásságának és életének dokumentumait, rendszerezte, jegyzetekkel látta el és kiadta azokat. A certaldói mester így egyszerre vált Dante első életrajzírójává, megvilágítva számos, korábban homályos részletet, mint például Beatrice kilétét, valamint „kiadóává”, hozzájárulva ahhoz, hogy a *Színjáték*, az *Új élet*, a *Pásztori versek*, illetve Dante III., XI. és XII. levelei

fennmaradjanak az utókor számára. Boccaccio nélkül mindezek nagy része végérvényesen elveszett volna. Ám több évtizedes rendszerező és másoló munkája révén nem csupán modern értelemben vett „kiadójává” vált Danténak, hanem „értelmezője, tolmácsa” is volt, ami egyfelől a *Színjáték* értelmezésében, másfelől saját életművében tükröződik.

Boccaccio jelentősége Dante szempontjából abban is megmutatkozik, hogy a nagy műgonddal megírt és többször átdolgozott *Dante élete* a személyes csodálaton túl valójában egy firenzei részről tett első kísérlet is arra, hogy elismerje Dante nagyságát és mintegy „rehabilitálja” a száműzött költőt, ezzel buzdítva a firenzeieket arra, hogy revideálják korábbi álláspontjukat és emeljék Dantét méltó helyére műveivel együtt. Talán nem véletlen, hogy amikor 1350-ben a Compagnia di Orsanmichele tíz aranyforintot küld Dante lányának Ravennába, kárpótlásul az apját ért sérelmekért, a kézbesítéssel Boccacciót bízta meg.

A dantei *corpus* gondozásának csúcspontját jelentette Boccaccio számára a kommentárokkal ellátott *Színjáték* 1373 júniusában megkezdett felolvasása, ám eme nagyszabású vállalkozás a *Pokol* XVII. énekénél abbamaradt. A felolvasásnak az *Esposizioni sopra la 'Comedia' di Dante* állít emléket, mintegy utolsó hozzájárulásként Dante örökségének méltatásához.

A konferencián elhangzott előadások alapján íródott tanulmányok széles spektrumban tárják elénk Boccaccio és Dante életművének összefonódását, nem hagyván figyelmen kívül sem a „kiadói” és „értelmezői” aspektust, sem Dante Boccaccióra gyakorolt hatását. Ezt a szemléletet tükrözik az egyes tanulmányok, amelyek végigjárják az utat a dantei életművel való találkozástól és annak feldolgozásától a hatások saját életműbe történő beillesztéséig. Mindez jól áttekinthető és logikus felépítésű kötetet eredményezett.

Manlio Pastore Stocchi *Boccaccio e Dante (e Petrarca)* címet viselő, bevezetőnek is tekinthető tanulmányát több, a dantei *corpus* egyes művei kapcsán Boccaccio jelentőségét vizsgáló írás követi, így többek között Donato Pirovano *Boccaccio editore della 'Vita Nuova'*, Marco Grimaldi *Boccaccio editore delle canzoni di Dante* és Marco Petoletti *Boccaccio editore delle ecloghe e delle epistole di Dante* c. tanulmányai. A kötet második részében olvasható munkák, például Edoardo Fumagalli *Presenze di Dante nel Boccaccio latino: Ipsipile dalla 'Commedia' alla 'Genealogia'*, Silvia Finazzi *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, Luigi Surdich *Dante nel 'Decameron'* rávilágítanak arra, milyen széleskörű a dantei hatás érvényesülése Boccacciónál. A szerzők figyelmét nem kerüli el a boccacciói munkásság utóélete sem, tekintettel a későbbi korok irodalmára és Dante-recepciójára. A kötet egészét jellemző módon ezúttal is nagy hangsúly helyeződik Boccaccio tevékenységének sokrétűségére. Míg Laura Banella *La ricezione dell'edizione della 'Vita Nuova' a opera del Boccaccio. Primi appunti* és Angelo Eugenio Mecca *L'influenza del Boccaccio nella tradizione recenziore della 'Commedia': postilla critica* c. tanulmányai az egyes dantei művek kapcsán emelik ki a Certaldói jelentőségét, addig Ciro Perna *La "lectura Dantis" come genere boccacciano (un excursus diacronico)* c. tanulmánya Boccaccio műfajteremtő szerepére hívja fel a figyelmet. Luca Azzetta *Le 'Esposizioni' e la tradizione esegetica trecentesca* c. tanulmánya pedig a hagyományok tükrében vizsgálja a Certaldói korántsem egyedülálló, ám mégis egyedi tisztelgését Dante előtt.

A konferenciakötet terjedelme nem teszi lehetővé, hogy minden tanulmányról részletesen szóljunk, így most csupán Manlio Pastore Stocchi fent említett tanulmányát kívánom kiemelni. A szerző túlmutat a kötet szűkebb értelemben vett tematikáján, pontosabban tágabb kontextusba

helyezi azt: Boccaccio és Dante kapcsolatának bemutatása mellett egy nem kevésbé fontos személyt, Francesco Petrarcat és a „három korona” egymáshoz való viszonyát vázolja, ezzel a kötet méltó nyitányává válik. Bemutatja a Dante árnyékában élő, ám őt mégis feltétel nélkül csodáló Boccacciót, aki csak a Petrarccal történő személyes találkozások alkalmával ébred rá arra, hogy a koszorús költő nem osztja véleményét elődjük életművével kapcsolatban, sőt viszonyulása kifejezetten ellenséges. A tanulmány kitér arra, hogyan határozza meg ez a véleménykülönbség a költők kapcsolatát, valamint betekintést enged a több évtizedes megbékélési kísérletbe. Részletesebben foglalkozik Boccaccio ezen nézeteltérésre alapozott, *Ytalie iam certus honos* c. művével, amelynek állásfoglalása egyértelmű: nem Petrarcat, hanem Dantét tartja elsőszámú költőnek, nem hagyván figyelmen kívül, hogy a mű a *Színjáték* egy példányának kísérőleveleként érkezett Petrarcahoz, és az utókor előszeretettel másolta Dante több művének kísérőjeként. Az *Ytalie iam certus honos* kulcsszerepét jelzi, hogy a kötetben Angelo Piacentini *Il carme 'Ytalie iam certus honos' di Giovanni Boccaccio* címen egy teljes tanulmányt szentel e műnek.

A kötetben szereplő tanulmányok szerzői a legfrissebb kutatási eredmények felhasználásával igyekeznek méltó emléket állítani nem csupán a hétszáz éve született Boccaccionak, hanem Danténak is, hiszen Certaldo híres szülöttjének méltatása magában hordozza Dante dicséretét is, a neki emelt emlékmű joggal illeti meg elődjét is, sőt nélküle nem lehet teljes. Az olasz irodalom kezdetei iránt érdeklődők megbízható forrásként, haszonnal forgathatják a számos témát felölelő, tartalmas kötetet, amely teljesíti kítűzött célját és a közelgő Dante-évfordulók alkalmából bizonyára gyarapodó konferenciaköteteknek is méltó előfutára.

JÓZSEF NAGY

CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese *

Diamo, pure in questo numero di *Quaderni Danteschi*, il resoconto sintetico delle attività della Società Dantesca Ungherese (SDU), svoltesi nell'Anno Accademico 2014-2015.

I primo semestre dell'Anno Accademico in questione passava nel segno della complessa operazione organizzativa del Convegno internazionale *Commentare Dante oggi*, quindi in quel semestre è stata tenuta solo una seduta ordinaria della SDU, il 26 settembre 2014: in quell'occasione il pubblico ha assistito alla relazione di János Kelemen, *I paradossi del commento e del auto-commento. Osservazioni teoretiche sulle questioni del commento a Dante* [A kommentár és az önkommentár paradoxonai. Elméleti megjegyzések a Dante-kommentár kérdéseihez].

Nell'ottobre di quel semestre ci ha lasciato un amico dantista – un membro particolarmente attivo della SDU –, l'astronomo Aurél Ponori Thewrewk, autore tra l'altro del bellissimo volume *Divina Astronomia*, sulla concezione astrologica di Dante (Magyar Csillagászati Egyesület, Budapest, 2001). In onore del Prof. Thewrewk l'Unione Astronomica Internazionale ha denotato un piccolo pianeta (scoperto nel 2000) col nome 45300 *Thewrewk*.

Dal 27 al 29 novembre 2014, dunque, ha avuto luogo – per iniziativa della SDU – il Convegno internazionale *Commentare Dante oggi*, presso l'Università ELTE di Budapest e l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, a cui hanno

* 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.

partecipato 23 studiosi, provenienti da 10 paesi. (Due ulteriori partecipanti registrati, per determinati motivi, non potevano essere presenti, ma hanno inviato i propri contributi per gli *Atti* del Convegno). Il Comitato organizzativo era composto da János Kelemen, József Nagy, Judit Nahóczky, Norbert Mátyus ed Endre Szkárosi. Il Convegno è stato organizzato sotto l'Alto Patrocinio dell'Ambasciatore d'Italia, Sua Eccellenza Maria Assunta Accili, e del Ministro di Risorse Umane dell'Ungheria Zoltán Balog, inoltre sotto il Patrocinio del Magnifico Rettore Barna Mezey (Un. ELTE), del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, e della Società Dantesca Italiana di Firenze. L'Università ELTE e l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest erano anche i coorganizzatori del Convegno.

La sessione del Convegno è stata inaugurata dal Decano della Facoltà di Lettere dell'Università ELTE, Tamás Dezső, nell'Aula „Pázmány” dell'edificio „Gólyavár”, inoltre – in rappresentanza dell'Ambasciata della Repubblica Italiana – dal Consigliere Paolo Michele di Giandomenico, infine da János Kelemen e Norbert Mátyus, rispettivamente il Presidente e il Vicepresidente della SDU.

Il lavoro è stato svolto nelle seguenti sezioni tematiche: I. *Aspetti della poetica dantesca*; II. *Approcci ermeneutici all'opera dantesca*; III. *Senso e intertesto*; IV. *Esplicare, commentare e interpretare. Problemi metodologici*; V. *Dante filosofo*; VI. *Studi comparativi danteschi*; VII. *Politica, etica e diritto nell'opera dell'Alighieri*. Tra i relatori rileviamo i nomi di József Pál, Pascaline Nicou, Chiara Cappuccio, Cécile Le Lay, Morana Cale, Eszter Draskóczy, Massimo Verdicchio, Luisa Ferretti-Cuomo ed Elisabetta Tonello (corelatori), Béla Hoffmann, János Kelemen, Maria Teresa Maslanka-Soro, Ylar Ploom, Magdalena Wrana. Nella maggior parte dei casi le relazioni erano seguite da dibattiti vivaci e fruttiferi. Nel corso

del Convegno i due eventi sociali, la cena al ristorante „Építészpince” (il luogo preferito del „nucleo duro” della SDU) e il ricevimento nell’appartamento del Prof. Kelemen (organizzato dalla Signora Kelemen, Judit Bárdos) erano momenti gradevoli in cui c’era anche l’opportunità di formare amicizie e di scambiare idee liberamente tra i colleghi.

Già sono in fase di preparazione gli *Atti del Convegno internazionale Commentare Dante oggi* (a cura di János Kelemen, Norbert Mátyus e József Nagy, con la collaborazione di Lorenzo Marmiroli), con l’appoggio del Fondo Nazionale per la Cultura dell’Ungheria (abbreviazione ungherese: NKA). Secondo i piani il volume uscirà entro il novembre del 2015.

Tornando alle sedute ordinarie della SDU del semestre di primavera dell’Anno Accademico in questione, il 27 marzo 2015 János Kelemen ha presentato la propria relazione dal titolo peculiare *Far quadrare il cerchio: Paradiso XXXIII [A kör négyszögesítése: Paradicsom XXXIII]*. In modo straordinario alla seduta susseguente del 24 aprile 2015 il relatore è stato di nuovo il Prof. Kelemen che ha esposto le sue *Ulteriori osservazioni su Paradiso XXXIII*, inoltre la propria analisi complessa su *Inferno X (Paradicsom XXXIII [kiegészítés]; Pokol X)*. Il 29 maggio 2015 abbiamo ascoltato la presentazione di alcuni risultati delle ricerche di Márton Kaposi in connessione a *Il ruolo della ragione umana nel concezione sociale di Dante [Az emberi értelem szerepe Dante társadalomfelfogásában]*. Infine, per concludere il semestre, il 19 giugno 2015 si è potuto assistere all’interessante relazione (frutto di indagini nel campo degli studi comparati) dello studioso Tihamér Tóth, dal titolo *L’effetto di Dante nella poesia moderna: T.S. Eliot [Dante hatása a modern költészetben: T.S. Eliot]*.

Nel periodo in questione un ulteriore evento di grande importanza nella dantistica ungherese è stata la pubblicazione del volume di János Kelemen, *„Per le note di questa comedia, lettore, ti giuro...“*. *Il linguaggio autoriflessivo in Dante* [„Komédiámat hívom tanúmul“. *Az önreflexió nyelve Danténál* (2015)], cui recensione in italiano – del sottoscritto – è pubblicata nel presente numero di *Quaderni Danteschi*.