

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2008

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

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

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

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

SOMMARIO – TARTALOM

JÓZSEF TAKÁCS: Cronaca delle attività della Società Dantesca Ungherese	III
JÁNOS KELEMEN: Dante and the tradition of the written word	1
HOFFMANN BÉLA – KELEMEN JÁNOS: <i>Pokol XXVI. Ének</i> . Nyolcadik bugyor: Hamis tanácsadók: Ulixes és Diomédesz	13
BÉLA HOFFMANN – JÁNOS KELEMEN: Il XXVI Canto dell' <i>Inferno</i> (sintesi)	79
ESZTER DRASKÓCZY: Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell' <i>Inferno</i> . La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi	81
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI: Dante e l'Islam: immagini e giudizi su infedeli, scismatici, saraceni e turchi	115
JÓZSEF NAGY: La visione teleologica dell'impero universale nella <i>Monarchia</i>	131
TÓTH TIHAMÉR: Krisztus és egyház viszonyáról Dante tükrében	175

JÓZSEF TAKÁCS

Cronaca

Continuando la cronaca dell'anno accademico 2007-2008, possiamo constatare che le iniziative e i progetti previ si sono realizzati con esito positivo. È innanzitutto da sottolineare che le relazioni plenarie mensili sono ormai completate da co-relazioni. Lo spirito del dibattito non mancava neanche anteriormente; tale modificazione tecnica ci aiuta semplicemente nel raggiungimento del nostro scopo: la stesura del commento ungherese delle opere di Dante.

In questo modo ha avuto luogo il 29 febbraio 2008 la *lectura dantis* di Béla Hoffmann („Inferno, canto XVIII – Malebolge”), completata dalla co-relazione di Norbert Mátyus. In queste il problema centrale era di nuovo la concezione morale di Dante, inoltre il ruolo dell’„eterofonia linguistica” nella strutturazione di significati. La relazione è stata pubblicata nel 3. numero dei *Quaderni danteschi*.

La relazione susseguente, quella del 28 marzo, era di Tihamér Tóth (pubblicata nello stesso numero dei *Quaderni*, col titolo „La teleologia della libertà. Riflessioni a proposito della *Monarchia dantesca*”), completata a sua volta dal commento interessante di József Nagy. Tóth nell’ambito della SDU si è presentato per la prima volta proprio con questa sua relazione convincente, in cui si attribuisce grande rilievo al ruolo dell’„intellectus agens et possibilis”.

La relazione che – con pieno diritto – si aspettava con particolare interesse nel periodo delle sedute di primavera, era quella presentata il 25 aprile da Éva Vigh, che nel suo lavoro ha sintetizzato i risultati delle proprie ricerche effettuate da diversi anni sul problema *fisiognomico* (ormai quasi dimenticato in ambito accademico) in connessione alla *Commedia*. Questo scritto è stato pubblicato in

italiano, sempre nello stesso numero dei *Quaderni*, col titolo „I volti del peccato nell’Inferno di Dante. Un approccio fisiognomico”. La correlatrice era Judit Tekulics, che con grande abilità ci ha dato un quadro sui dibattiti – di epoche remote – sulla scienza della fisiognomia, utilizzata posteriormente per dare fondamento a delle ideologie insostenibili.

La SDU ha bandito un concorso per studi danteschi scritti da studenti universitari, e in quest’anno accademico – con la gentile collaborazione dell’Istituto Italiano di Cultura di Budapest – già abbiamo avuto occasione di organizzare un dibattito pubblico in connessione al concorso in questione. In questo modo ha avuto luogo la presentazione di quattro lavori (dei sei in totale): Eszter Draskóczy (Un. ELTE), „Inferno XXXIV”; Anett Julianna Kádár (Un. di Debrecen), „Fenomeni musicali nel *Purgatorio* di Dante”; Barbara Lengyel (Un. di Miskolc), „Il ruolo della simbologia numerica nella *Commedia*”; Andrea Zsiros (Un. di Debrecen), „Autodefinizione e auto-evaluazione della *Vita nuova*”. Lo studio di Eszter Draskóczy è pubblicato nel presente numero 4. dei *Quaderni*. In base alle esperienze positive relazionate al bando di concorso, la SDU intende riconoscere pubblicamente le migliori tesi di laurea fatte (su temi danteschi) nelle università di studi dell’Ungheria: delle condizioni di tali riconoscimenti si informerà il pubblico lettore nel numero seguente.

Si deve dare un resoconto di due ulteriori eventi speciali. Il primo era la presentazione all’Accademia d’Ungheria in Roma dei primi tre numeri dei *Quaderni*, alla quale erano presenti delle personalità autorevoli a livello internazionale in ambito scientifico, come Enrico Malato ed Andrea Mazzucchi: la loro presenza ha contribuito notevolmente all’evaluazione adeguata della rivista in questione. Del Comitato di redazione erano presenti János Kelemen, Norbert Mátyus e Antonio D. Sciacovelli, secondo la considerazione univoca dei quali la presentazione dei *Quaderni* ha avuto un esito positivo. Del secondo evento mi si permetta di dare una piccola presentazione in chiave soggettiva. Béla Hoffmann ha ospitato –

nell'ambito di un vero *locus amoenus* – il Comitato di redazione insieme ad ulteriori membri della SDU nel suo „podere“ di Bakonyszentlászló, dove abbiamo avuto occasione di partecipare ad un convito (in senso gastronomico ben diverso da quelli del periodo di Dante, ma non da rigettare per questo), oltre alla definizione degli impegni immediati.

Dante and the tradition of the written word

1. Dante and the Reader

In this essay, I am returning to a theme that I had already discussed in my book entitled “The Philosopher Dante”. My purpose, however, is not to rehash my previous arguments but to offer some new observations about the history of the written word and of reading, and to add to the debate about how the written and spoken word are related. This debate—started by Eric Havelock (see Havelock, E. A. 1963.)—explores how the dominant communication techniques of an era determine its thinking, and the given culture’s content elements.

(Before I continue, allow me to make a parenthetical remark about an interesting coincidence. József Balogh conducted the first round of research on the history of reading. This same Balogh also prepared the first modern German translation of *De Vulgari Eloquentia* with Franz Dornseif. Until most recently, this was the standard translation for German readers of Dante [see Dante 1925.]. Balogh was also an excellent Hungarian translator of Saint Augustine’s work. And it was an Augustinian passage that prompted his research on how people were reading in other eras.)

I will not take sides in this debate. My aim is simply to display some empirical facts in the light of which one can judge what kind of role the written word was playing in a concrete historical moment. I draw my data from Dante’s text. I summon the poet as the witness of a culture that was—in my opinion and contrary to common belief—permeated by the written word. With writing becoming widespread, this effective communication technique undoubtedly affected the

mentality of Dante's society. What is more, writing became one of the factors that made possible his poetry and extraordinary intellectual achievement. And Dante was fully aware of this.

At the outset, I would like to note that it is of course independently difficult to establish what data should be regarded as relevant to the relationship between the written and spoken word. A further source of difficulty derives from the complexity involved in accessing such data.¹ And it is not just thematic aspects of literary texts that could prove to be interesting. Ernst Robert Curtius gave inimitable examples of making use of characteristic topoi and metaphors found in old texts. (Curtius 1969. See the chapter entitled "Das Buch als Symbol", 306-384.)

Turning our attention to Dante: it could not have been an accident that on the gate of hell there was already an *inscription* and not some sort of picture, icon or visual symbol. Dante employs a careful, calculated method to make this entirely clear to the reader. After the three verses that introduce the third Canto of *Inferno*, ("Through me is the way into the woeful city"), we read this:

These words of obscure color I saw
written at the top of the gate;
(*Inferno*, III. 10-11.)

In dunkler Farbe sah ich diese Zeilen
Als einer Pforte Inschrift.

¹ Today, however, parties in this debate can draw on extensive research on the history of writing and reading. For an excellent overview on the history of reading from the beginning to the present, see Cavallo – Chartier 1997.

Consider this: in the image of writing—whose subject is first person singular— the gate of hell is speaking to us. This simultaneously means that the gate speaks to us as *something written*. The “I” of the text, that is, the gate, is at the same time *a piece of writing*, which says this, among other things:

Before me were no things created, save eternal,
and I eternal last.

(*Inferno*, III. 7-8.)

Vor mir entsdand nichts, als was ewig wäret
Und ew’ge Dauer ward auch mir beschieden

Could this be interpreted as anything other than an expression of the written word’s permanence and eternal nature: of the written word which condenses the connotation of sacredness even in Dante’s work?²

Let us take stock of the major types of textual locations relevant for our purposes:

– In some places, the figure of Dante appears as that of a reader, who is simultaneously a reader of the auctor’s work and of his own text (let us include here cases in which he himself appears as an *auctor*, commenting on his own text, and also cases in which he depicts himself during the actual physical act of writing).

– Likewise important are numerous places (the “apostrophes”), where Dante addresses his reader explicitly (“lettore!”), and places where he characterizes the expected

² This remark is enhanced, not weakened by the fact that it was probably a tradition familiar to Dante from which he drew the idea of placing an inscription on the gate of hell. According to a general medieval custom, alongside coats of arms and other emblems, inscriptions were placed on houses, especially sacral buildings.

audience of his works. These passages make it clear that he intended his works expressly for reading. The kind of reception he had in mind was none other than the very study of written texts.

– No less important are the narrative episodes a valid reading of which involves themes about the relationship between contemporary literature and its audience (recall the story of Francesca da Rimini in *Inferno*, Canto V).

– Finally, it is striking to see how often Dante employs the metaphor of reading and writing, as well the book-symbolism. According to Curtius, Dante's poetry summarizes, from the first paragraph of the *Vita Nuova* all the way until the last Canto of the *Divina commedia*, the entire medieval institution of the book-metaphor, and lifts it to a higher plane. (Curtius 1969. 329.)

Let us now consider Dante as a reader himself. As we examine how this figure appears in the *Divina Commedia* and in other texts, we are not merely asking a kind of philological question: *what* had Dante read, what influenced him, what constituted the basis of his erudition? Instead, cultural-historical questions are asked: what was his attitude like as a reader, what kind of role did he attribute to the act of reading in the context of gaining knowledge?

A passage in *Convivio* provides a suggestive image of Dante as reader. From this we learn that after Beatrice's death, the poet first turned to Boethius' and Cicero's books for consolation, then he discovered that while reading, he found not only a remedy for his tears but he also learned facts about authors, disciples and books (see *Convivio* II. Xii. 5.). Subsequently, his eyes—which were searching after the truth—were set firmly on philosophy, whose sweetness he discovered on a short time, perhaps some thirty months. It also makes for an important biographical note that for Dante, this was a period of intensive, fanatical reading that even endangered his eyesight: he must indeed have had a voracious

appetite for books if we grant that this was the time when he laid the foundations for his erudition.

Dante is also his own reader. In other words, there is another side to the fact that he did not intend his works for oral presentation or to be spread by word of mouth: he developed an interesting and historically innovative relationship with his own work as written work; he was, after all, constantly commenting on it. (recall the prose accompanying the *Vita nuova*; the tractates of the *Convivio*; letter XIII, written to Can Grande della Scala; numerous self-referential passages of the *Commedia*). He transforms himself into an *auctor* by appearing as *commentator* of his own work—a move that was unheard of in his time.

2. The Ideal Reader, the “Apostrophe” and the *Lectura*

Dante was also among the first to include in his text the figure of the “ideal reader”, and he emphatically formulated the problematic nature of his relationship to his audience. This is no doubt connected with his continual effort to make the author’s figure visible by commenting on himself. By reviving the classical rhetorical form of “apostrophe”, he often turns directly to the addressee, in most cases expressly using the designation *reader*: “Think, Reader” (“Denkst, Leser, du” – *Paradiso*, V. 109.), “Here, reader, sharpen well thine eyes to the truth” (“Nun suche, Leser, scharfen Blicks die Wahrheit”, – *Purgatorio*, VIII. 19-21.).

Several functions are associated with the addressing of the reader. Noteworthy among them is the metalinguistic function in which—as we saw in the previous example—the addressing calls attention to certain parts of the text that are particularly crucial to interpreting it. In other words, Dante provides guidance for the *way to read* him. For example, he does this by determining his work’s function and type, recommending it to

us as a lesson or textbook, meant expressly for careful study, thorough reading: “Reader, gather fruit from thy reading” (“O Leser, willst du, dass aus deinem Lesen dir Segen Gott gewähre, so bedenke [...]”. *Inferno*, XX. 20.).

The designation “lettore” (*lector*) is thus a new kind of semantic trace, referring to the unique form or genre that reading represents. This is the *lectura*. It looks as though the expression *lectura*, in contrast with the words *lectio* and *legere*, familiar from classical language, is a specifically medieval creation, conceived in the era of universities. It clearly became common because the need arose for conveying a new kind of meaning within the circle of ideas concerning reading.

The meaning of “lettore” within the *Commedia* is mostly related to this sense of *lectura*. The *author* who addresses and designates the readers, is asking them to read the poem as one would read a set of lecture notes, an annotated text accompanied by comments. This “teaching” or “lesson” sense is sometimes explicit.³

The following is the most significant place within the *Divina Commedia* where the reader is addressed:

O ye who in a little bark, desirous to listen,
 have followed behind my craft
 which singing passes on,
turn to see again your shores
 [...]

³ “Perché tu veggì pura / la verità che là giù si confonde, / equivocando in sí fatta lettura” (“I will speak further, in order that thou mayest see the simple truth, which there below is confused, by the equivocation in such like teaching”; “So will ich weiter reden, dass du rein / die Wahrheit siehst, die man durch Missverständnis / dort unter arg verwirrt in dieser Lehre” – *Paradiso*, XXIX. 73-75..)

Ye other few, who have lifted up your necks betimes
for the bread of the Angels, on which one here
subsists,
but never becomes sated of it,
ye may well put forth your vessel over the deep brine...
(*Paradiso*. II. 1-13.)

Die hörbegierig ihr in kleinem Nachen
bis hieher nachgefolgt seid meinem Schiffe,
das mit Gesange seine Bahn durchmisst,
kehrt nunzurück zu eurem Heimstrane
[...]
Ihr wenigen jedoch, die ihr beizeiten
den Hals gestreckt nach jenem Engelsbrote,
das Nahrung hier, als Sättigung gewährt,
wohl dürft eu'r Schifflin in die hohe Meerflut
ihr kenken...

Through the use of another important metaphor-type—the ship-metaphor—the author is warning us that unlike the previous two parts, *Paradiso* makes for a particularly difficult read. It is intended for just a few, and only those should be encouraged to continue who are hungry for the “bread of the Angels”, that is, who are familiar with the abstract teachings of philosophy and theology. This is already a question about the audience in a sociological sense as well. The apostrophes of the *Commedia* demonstrate that on the one hand, Dante was counting on the existence of a certain kind of readership, and on the other hand, he strove to create his own reader, to create a readership. The same two points are reflected in the *Convivio* as well.

It is no wonder then that Dante was trying to delineate not just his own reader but the figure of a reader in a general sense. For the first time in world literature, he turned the act of reading into a dramatic theme. It is time for us to recognize the *reader* in Francesca da Rimini and Paolo Malatesta, two romantic figures of forbidden love. Their stories are introduced thus: "We were reading one day, for delight [...]" ("Wir lasen eines Tages zum Vergnügen" – *Inferno*, V. 127.). Dante is expressly emphasizing that his characters are reading "for delight" (zum Vergnügen): "Noi leggiavamo un giorno per diletto". This is one of the first literary descriptions of the function of reading.

It is noteworthy that this episode also features the expression *lectura* ("lettura")—"quella lettura, e scolorci il viso", rendered as "reading" in the English translation:

Many times that reading urged our eyes,
and took the color from our faces...
(*Inferno*, V. 130-131).⁴

Oft hiess des Buches Inhalt uns einander
Scheu ansehen und verfärbte unsre Wagen

The expression *lectura* is originally expressly technical. Here it is clearly about the layperson's use of books. This is an interesting sign of a widening in the technical meaning of the word traditionally used at universities. This, in turn demonstrates that the practice of *lectura*-style reading, which requires attention and in-depth perusal, had extended beyond clerical circles, to non-professional albeit educated strata of society.

⁴ "Per piú fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso".

Based on the foregoing, we can uncover interesting information about the sociology of reading from the Francesca-scene, which has been admired, studied and overstudied for centuries. Dante offers us a glimpse into reading habits at the turn of the XIII. and XIV. centuries: who the readers were and what their motives were. At the same time, the adage—“[...] Gallehaut was the book, and he who wrote it”—depicts the impact books made (Dante had in mind fashionable court literature, of course). (According to the poet’s account, this impact is no less disastrous than the effect of television according to contemporary cultural critics and psychologists.) Needless to say: the very fact that Gallehaut could have been the book and the one “who wrote it” (“Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse”; “zum Kuppler ward das Buch und der’s geschrieben” – *Inferno*, V. 137.) is yet another illustration of the written word’s central role within culture.

3. Book Metaphor, Writing Metaphor

The various examples mentioned so far were all “thematic”, that is, they demonstrated that the intellectual and sometimes downright physical act of reading and of writing often appears in the text as the independent object of poetic description. But the mentality shaping the text leaves other significant marks. The plethora of images, metaphors, similes about the circle of ideas concerning reading and writing provide a faithful picture of just how much the author of the *Divina Commedia* was occupied with issues we would include under the heading “written word”.

One example is the “book metaphor”, also studied by Curtius. In the first sentence of *Vita nuova* we encounter the “book of memory”: according to the poet’s fiction, this work from his youth copies words (“è mio intendimento d’assemblare”) from the chapter entitled *Incipit vita nuova* of the Book of Memory.⁵ In *Poems (Rime)*, we find the phrase “written in the book of the mind that is passing away”.⁶ In the *Commedia*, memory is the book which records the past:

[...] I heard this invitation,
worthy of such gratitude that it is never
to be effaced from the book which records the past.
(*Paradiso*, XXIII. 52-55.)

so war mir, als ich dies Erbieten hörte,
das solches Dankes wert war, wie er nimmer
im Buch verlischt, das das Gescheine aufnimmt.

Elsewhere we read that memory is writing, or more precisely, to remember is to record and preserve. “That which you tell of my course I write, and reserve it with other text”, says Dante to Brunetto Latini (“scrivo, e serbolo a chiosar”; “Was Ihr von meines Lebens Fortgang sagtet, - bewahr ich, dass es mir mit andrem Texte / ein hohes Weib glossiert” – *Inferno*, XV. 88-89.).

⁵ *Vita nuova*, I. 9. (Dante 1993. 668.)

⁶ “[...] nel libro della mente / che vien meno”. *E’ m’incresce*, *Rime* XX. (Dante 1993. 728.)

We could quote many of Dante's extensive and elaborate similes which revolve around writing and the tools of writing (see the passages starting at *Inferno*, XXIV. 4.; and at *Inferno*, XXV. 64.). But by way of a conclusion, let us content ourselves with recalling the image confronting us in the sky of Jupiter: souls flying in packs that assume the shapes of letters ("and in their figures made of themselves now D, now I, now L."; "hin und wieder fliegend / ein D erst bildend, dann ein I und L" – *Paradiso*, XVIII. 78.), becoming "parts [...] as if spoken to me" (*ibid.* 90.), and tracing the inscription *DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM*. As we saw with the inscription on the gate of hell, here, too, writing becomes an outright cosmic phenomenon.

BIBLIOGRAPHY

Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger 1997, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris, Editions de Seuil.

Curtius, Ernst Robert 1969 (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern – München, Francke Verlag.

Dante, Alighieri 1925, *Über das Dichten in der Muttersprache - De vulgari eloquentia* (aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert von Franz Dornseiff und Joseph Balogh). Darmstadt, Otto Reichl Verlag

Dante, Alighieri 1945, *Göttliche Komödie* (aus dem Italienischen übertragen von Karl Witte). Leipzig, Philipp Reclam Jun.

Dante, Alighieri 1984, *Divine Comedy* (translated by Charles E. Norton). Chicago, Encyclopædia Britannica.

Dante, Alighieri 1985, *La Divina Commedia* (a cura di Tommaso di Salvo). Bologna, Zanichelli.

Dante, Alighieri 1993, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi). Roma, Newton.

Dante, Alighieri, *Vita nuova*. In Dante 1993, 667-880.

Dante, Alighieri, *Rime*. In Dante 1993, 716-765.

Dante, Alighieri, *Convivio*. In Dante 1993, 880-1017.

Dante, Alighieri, *De vulgari eloquentia*. In Dante 1993, 1017-1071.

Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Kelemen, János 2002. *A filozófus Dante* (Dante philosopher). Budapest, Atlantisz.

Pokol XXVI. ének

**Nyolcadik bugyor: Hamis tanácsadók:
Ulixes és Diomédesz**

1. A XXVI. ének tematikai összefoglalása

A XXVI. ének bűnösei a hamis tanácsadók, a hadicselek kiagyaloí, az álnok hízelgésekkel és fufangjaikkal másokat önnön céljaik szolgálatába kényszerítő szereplők, akik a csatákban sem csupán fegyverforgatásukkal és személyes bátorságukkal, hanem erkölcsi kötöttségtől mentes, a hamisat igaznak elhitető csavaros észjárásukkal és szemfényvesztő ékesszólásukkal tűntek ki. Az ének tematikai középpontjában a Vergilius vezette Dante találkozása áll Ulixes-szel és Diomédeszszel, a trójai háború két görög hősevel, akik közül Ulixes – Vergilius kérésére – elmeséli halálba vezető utolsó utazásukat. Mindennek során azonban *nem szorítkozik* csupán öthónapos óceáni kalandjára, hanem mesteri beszélni-tudását, retorikai képességét hallgatósága előtt igazolva, utolsó vállalkozását mintegy a fél életét átfogó bolyongásainak lezárásaként adja elő. Mindeközben hangsúlyozza, hogy mindig is a legnemesebb cél elérésének, vagyis az emberi erkölcsöknek és a világ megismerésének vágya űzte-hajszolta őt és társait. Ennek során egészen a néptelen, a Herkules-oszlopai által jelölt, ember még nem látta világ küszöbéig érkeznek el. Remek szónoklatával ráveszi társait, hogy ne forduljanak vissza: agg koruk ellenére így nem a hazai kikötő, hanem az ismeretlen felé veszik útjukat. Idegen égbolt alatt haladnak, mígnem a messziségben egy hatalmas hegyet látnak feltűnni, amelyről hatalmas vihar szakad le, s bárkájukat utasaival együtt a hullámsírba temeti.

2. Értelmezésváltozatok

Aligha van a *Színjátéknak* még egy olyan passzusa, amely egymással olyannyira ellentétes interpretációkhoz vezetett volna a dantisztikában, mint a *Pokol* XXVI. éneke, és ezen belül különösen is az ún. Ulixes-epizód. Az egyik sarkalatos álláspontra már maga az "epizód" terminus is fényt vet, amennyiben véle a kutatók túlnyomó többsége jelezni kívánja, hogy a szereplő által előadott történet nem, vagy csak igen lazán kapcsolódik mindazokhoz a bűnökhez, amelyeket elkövetett, s amelyek miatt a csalók körében, a hamis tanácsadókat marasztaló bugyorban kényszerül szenvedni. E megközelítés szerint a hős történetében a pogány ember szépséges megismerésvágya és szükségszerű "zátonyra futása" elevenedik meg, miközben az előadás maga mindvégig mentes marad a beszélő én személyiségének bármiféle torzulásától (Barbi 1941: 107-116.; Fubini 1951: 33.). Alighanem ebből sarjadtak azok az értelmezések, amelyek Ulixesben a felfedező, a reneszánsz ember előképét (De Sanctis 1925:183.; Nardi 1942: 94.; Sallay in Bán 1988: 137.), a humanitás hőstét (Kardos 1966: 84-86.) látják. Az értelmezések másik csoportja azon nézet köré szerveződik, amely a hamis tanácsadás bűne, Ulixes jelleme és a végső megismerésre törő utolsó utazás között szoros kapcsolatot tételez fel, s amely szerint a szónoklat retorizáltsága éppen a csalárdságot rejti el (Padoan 1977, 186-187.; Vossler 1927: 111.), avagy amellyel társait a hős arra készíti, hogy az isteni akarat ellenére cselekedjenek (Baldelli 1998: 370.). A harmadik megközelítésmód képviselői (Nardi 1942: 94.; Buti 1858: 68.; Bán 1988: 138.; Croce 1921: 98.) a Herkules-oszlopain túllépő utazásban – mutatis mutandis – a gőgöt, a luciferi lázadást és az eredeti bűn megújítását, mint Ulixes büntetésének legfőbb okát látják, amint más-más válasz született arra nézve is, hogy a határátlépés tiltásnak vagy csupán figyelmeztetésnek (Getto

1947: 102.; Pagliaro 1969: 33.) a semmibevétele-e? A recepció itt körvonalazott fő trendjein kívül számos, az egyes részletek megítélésében finom eltéréseket mutató vélemény ismeretes: akad olyan kultúrfilozófiai értelmezés is, amelyik az erkölcs és a tudás korai szétválásának első jelét véli felfedezni az "epizódban" (Lotman 1999: 263.), míg Boitani Ulixes "néptelen világ" felé vezető útjában a hős öntudatlan halálvágyát véli megpillantani, mondván, hogy miután a megismerhető világ határához ért, a nem-létet, vagyis a létet mint semmit, s a semmit mint létet vágyott megismerni (Boitani 1992: 46-47.).

3. A tematikai áthangolás mögöttes kérdései

Az ének értelmezésének egyik alapakadálya abban rejlik, hogy az Utazó nem a Vergiliusnál, Ovidiusnál és Statiusnál már megismert történetre „kíváncsi”, amelyekben a görög elsősorban mint a csalárd beszéd, a hamis, de remek retorikai képességéről számot adó figurájaként jelenik meg, és amelyekben – Vergilius magyarázata szerint – Ulixes pokolbeli büntetésének okait láthatjuk, holott a pokol hősei mindezidáig vétkeiket kommentálták. Ennélfogva az első pillantásra motiválatlannak látszik, hogy a „monológban” Ulixes magát a korábbi történetektől eltérően a megismerés hősének állítja be, vagyis hogy beszámolójában egy másik Ulixes jelenik meg, mint akiről Vergilius vall az ének első részében. A dantisták túlnyomó többsége ezért az éneken belül valamiféle szakadást feltételez, amely abban nyilvánulna meg, hogy ellentét látszik feszülni Ulixes „előélete” és a „monológban” kifejtettek között, vagyis Ulixesnek a Pokol VIII. körének nyolcadik bugyrában a hamis tanácsadók társaságában elfoglalt helye és a megismerés útjába kerülő akadályokat önfeláldozóan legyőző hős alakja között. Minden bizonnyal ez az alapja annak a vélekedésnek, amely ezt a

kettősséget a költő és a teológus, vagy a gondolkodó és a hívő Dante valamiféle meghasonlottságára fordítja le (Nardi 1942: 94.), vagy pedig a szerző lelki hajlandóságának lázadását látja benne a struktúrával, vagyis a szerzői fikcióban az Isten által kinyilatkoztatott értékrenddel szemben, amint Croce is (Croce 1921: 88.) véli. Holott arról van csupán szó, hogy a latin irodalmi hagyomány Ulixes habitusának kettősségét „egyszerre” közvetítette Dante számára.

A tematikai kiindulópont „áthangolása” mögött, amelynek eredménye az, hogy elbeszélésében Ulixes önmagát *Vergilius morálisan elmarasztaló értékítéletével szemben* – mintegy Horatius és Seneca nézeteit megelőlegezve – sztoikus életvezetéssel és bölcsesség-vágygal ruházza fel (in Padoan 2001: 330.), az az alkotói intenció szüremlik át, amely a jellem és az erkölcsiség kérdését valamint a bölcsesség iránti vágyat mint az ember kitüntetett tulajdonságát egymástól *elválaszthatatlannak* tekinti. A *Vendégség* Dantéja szerint ugyanis „a bölcsességnek az erkölcsfilozófia a mintaképe” (Ven. 1962: 260.), amit aztán a *Színjáték* is jóváhagy, büntetlenek vallva meg a Tornác bölcseit, akik – Vergiliussal szólva – a szabad akaratot elfogadták ténynek, mondván: *bölcs féket vetni van erőd a vágyra. / És csak e szabadságon alapulhat/ minden erény...(Purg. 71-74.)* . Ebből az énekre nézve az következik, hogy a kettősség vagy szakadás (jelesül a *Színjáték* szövegegésze által igen értékesnek tartott tudásvágy és az erkölcsi erények közötti diszharmonia) Ulixes figurájának és nem az immanens szerző *gondolkodásának* jellemzője. A hős verbális fejtegetései az emberi megismerés, a bölcsesség és a gondolkodás eredetének, céljának, irányának, azaz *a tudás helyes útjának* valamint lehetséges határainak kérdését – amely egyrészt az utazó Dante „fejlődéstörténetének”, ideális életrajzának, másrészt az egész *Színjáték*nak is egyik sarokköve – a transzcendens istenséggel összefüggésben az allegorikus

szövegértelmezés követelményévé és problémájává is avatják egyben. Herkules-oszlopai a maguk jelszerűsége okán ugyanis a Teremtő mibenlétének és tevékenységének beláthatóságát illetően az emberi gondolkodás világ- és istenmegértésének szükségességképpen fennálló korlátaira utalnak. Vagyis Pallasz Athéne, azaz Minerva, a *bölcsesség istenasszonya* által az istenek közé emelt Herkules intése azzal az arisztotelészi gondolattal rokon, amely szerint „/.../ a megismerhető dolog tekintetében is határokra kell számítani.” (Ven. 1962: 300.). A figyelmeztetés értelme azonos azzal, amit Vergilius mond Danténak: *Ne várd, hogy a quián túl tudj kerülni, / halandó! (Purg. III. 37-38.)*.

Ugyanakkor nem szabad szem elől téveszteni, hogy a tudás helyes irányának és céljának dantei elgondolása azt a középkori felfogást tükrözi, amely a világegyetemet *zárt világgként* kezeli, és az ész jogát csak annak szigorúan megszabott határai között ismeri el. Az Igazság tehát adva van, s a szereplő és költő, mint e zárt világ hajója ezen Igazság, vagyis a keresztények Istene felé utazik: a világot *nem felfedezi*, hanem egy magasabb akaratnak engedelmességgel *hírt ad róla*. „Az *Egyeduralom*, nem is a tudás vágyával (mint Arisztotelésznél), hanem az igazságnak Isten által belénk ültetett szenvedélyes *keresésével* indít, ami eredendően feltételez minden tudásra irányuló vágyat. Az ismeretszerzés elve nem is lehet más, mint a dedukció, amely megfelel a középkori filozófia azon felfogásának, amely a filozófiát az Istenhez vezető út emberi bejárásának tartotta (Tóth 2008: 85.)”.

Formáját illetően a deduktív gondolkodás a *Színjátékban* (Par. X. ének) az égi valóság, a csillagegyüttesek (konstellációk) harmóniájának intenzív szemlélésében (*consideratio*) – s mint Mocan leszögezi –, a Nap egében „lángoló lelkek”, s különösen is San Riccardo „tevékenységében” nyilvánul meg, aki a szeretet (*caritas*) és a tudás szintézisének alakja. A bölcs az, aki Istent egyre

intenzívebben képes „látni” a mindenségben uralkodó harmónia tükrében, és nem áll meg a csillagok elszigetelt szemléleténél. Erre a harmóniára utal Beatrice (*Par.* I. 103-105.) a mindenség rendjét illető magyarázatában: „*Szoros rend van és bölcs művészet/ a dolgok viszonyában: s ez a Forma/ teszi Isten képévé az Egészet.*”. A *consideratió*ban a megismerés a vízió, az értelem „szeme” által a csillagképek feletti intenzív töprengés spirituális értelmére tesz szert, s a Szentlélek által táplált belső tüze révén a legfelső igazságig emelkedik a látottból a láthatatlanra következtetésével, ami mint ilyen, maga forrása az igazi bölcsességnek. Elég itt az egeket mozgató isteni szeretet záró sorára utalni, amely Boethius himnuszából nyert ihletet, és aki a *Filozófia vigasztalásában* a Gondviselés felett végzett meditációt a végtelenbe vesző mélységes egek *consideratiójával* azonosítja. A Nap szférájának bölcsseiben a tűz, a *caritas* heve (*calore*) és az áradó fény (az értelemé) összefonódásában a bölcsesség attribútumai mutatkoznak meg. (Mocan 2005: 179.; 180.; 205.). A *consideratio* az ulixes-i szónoklatban tisztán embervoltunk hangsúlyával lelkesít, míg a lángnyelv tüze (*ardore*) a megismerés útját be nem világító fényre, a kegyelem által nem támogatott *scientia mundira* és intellektuális eltévelyedésre utal. A *X. ének*ben fejtegetettek ellenpontját képezik az ész autonómiáján alapuló ulixes-i tisztán intellektuális kíváncsiságnak, amely híján volt a megismeréshez nélkülözhetetlen szeretetnek is. Másképpen: „nincs olyan megismerés, amely ne volna egyúttal szeretet (*caritas*) is, és nincs olyan, a maga tiszta formájában értett szeretet, amelyen ne világítana át a megismerés fénye is”. (Mocan 2005: 182.; 193.; 195.; 197.).

Ezen “tétel” tükrében, vagyis a keresztény Isten önközlését megelőzően a pogány Ulixes nem futhatta be a vázolt utat. Amikor a szerző megadja neki a szót, a hős beszédének stílusa és hangneme, valamint tárgya az antik hősök eposzra

jellemző „mozdulatlanságához” igazodik: ahhoz, hogy „a hősök heroizmusát az eposzban nem vonják kétségbe, hiszen a próbatétel nem belső, nem erkölcsi kérdésként jelentkezik, hanem a *virtus* fokát méri le, ugyanis az eposz hőse minden kalandja ellenére már *készen van* [...] (Bahtyin 2007:295.)”. Ezért sem mondhatná azt Ulixes, hogy az öregkorban be kell vonni a vitorlákat, és tévutunkat elismerve vissza kell térni a kikötőbe, hogy az új, a túlvilági életre készülhessünk, mint a keresztény Montefeltro tette (*Pok.* XXVII. 79-84.). Mindazonáltal az a tény, hogy az eposzban a regény műfajától eltérően „a jellem szabja meg az életutat”, módot kínál arra, hogy az ének és a *Színjáték* egésze a *keresztény erények* szerint és „a túlvilág morális szempontú vizsgálatának perspektívájából tegye újraértelmezés és kritika tárgyává a pogány heroizmust, vagyis azt, hogy az ókor hősei a dicsőségben és a hírnévben látták a sors hatalmának, a halálnak a kijátszását” (Freccero 2001: 351-353.).

Ulixes utazása metaforikus vonatkozásában a lét tengerében tett bölceleti gondolkodás egyik sajátos útját, *modelljét* képviseli. E modell jellemzése csak úgy írható le, ha a hős „monologikus” megnyilatkozását megvizsgálva választ adunk arra, hogy van-e összefüggés az ismeretszerzés nemes célját maga elé kitűző hős beszédének tárgya és módja között, vagyis hogy tükröződnek-e benne a hős azon erkölcsi fogyatékoságai, amelyekről Vergilius előzetesen szólt. S hogy tetten érhető-e benne a pokol bűnöseinek azonossága egykori élő önmagukkal.

4. Az *Ulixes-elbeszélés* előzetese: a *vergiliusi* kérdés jellege

Nem kétséges, hogy az Utazó Vergiliushoz intézett, Ulixes megszólítását célzó kérése csaknem esdeklés; mindazonáltal ebből nem feltétlenül és csupán Ulixes fölmagasztalására lehet következtetni, hanem az Utazó kíváncsiságára és Mestere iránt

érett tiszteletére is. Az Utazó ugyanis tisztában van azzal, hogy Mestere az *Aeneis*ben Ulixest a családság és a színlelő beszéd művészeként festette le, vagyis hogy egyáltalában "nem szívelte" a görögöt, s ennél fogva tartania lehet attól, hogy kérésének ezúttal nem tesz eleget. Nyilvánvaló, hogy Vergilius sem azért tekinti dicséretesnek tanítványa érdeklődését, mert Ulixes személyiségét átértékelt volna, hanem mert csak a híres, nagyszabású egyéniségek története szolgál megragadó erejű, követhető tanulságokkal az eltévelyedettsége okainak feltárására és egyben a lét univerzális megértésére vágyakozó tanítványa számára.

A műveire hivatkozó Vergilius dicsérőleg, színlelt alázatában tetten érhető iróniával fordul Ulixeshez. Ezt alátámasztja, hogy Vergiliusnak nincs szüksége trükkre ahhoz, hogy szóra bírja Ulixest, mivel az égi közbenjárás értelmében, hatalmában áll a "faggatózás", s a kérdezettnek válaszolnia is kell. A következő ének első tercinája igazolja is, hogy Ulixes távozása csak Vergilius engedélyével volt lehetséges (*licenza*). Még ennél is erősebb érvként szolgál a XXVII. ének 21. sora („*Istra ten va, più non t'adizzo*"), az engedély megadásának stílusa és szóhasználata: '*Most mehetsz, tovább nem ingerellek (provokállak!)*'. Kiáltó az ellentmondás Vergilius végtelenül udvariaskodó kérdése és az elbocsátás stílusa, hanghordozása között. Másfelől a retorikai képességeiről híres-hirhedt Ulixes nem is hagyná-hagyhatná szó nélkül Vergilius fricskáját: magának az irodalmi hagyománynak mondana teljességgel ellen az ulixes-i replika elmaradása.

Emellett Vergilius és Ulixes szembenállásának tényét közvetett módon maga Beatrice is megerősíti. Köztudott ugyanis, hogy vétkei elkövetésére Ulixes a szó (az ész) erejével volt képes: a *parola ornata*, vagyis az ékesszóló beszéd nála leginkább csak retorikai szó, és korántsem mindig nyílt, becsületes megnyilatkozás (*parlare onesto*) is egyben, amellyel

Beatrice éppen Vergiliust, a személyt és a költőt jellemezte (Pok., II. 67.; 113.), és akihez éppen kedvesére gyakorolt jótékony hatása miatt fordult (Frare 2004: 559.; 563.). Vagyis *a beszéd stílusa és a tárgy összhangja* erkölcsi alátámasztást is nyer Beatrice Vergiliust illető megállapításában. *Vergilius, Dante vezetője tehát a legélesebb ellenpontja Ulixesnek.*

Ulixes feleletet is ad a tényleges kérdésre, ám arra, hogy a vergiliusi irónia indokoltságát önnön személyiségének kiválóságával cáfolhassa, csak hosszas előzetes fejtegetéssel lehet módja. Ezért kezdi távolról a választ. A replika kettős irányultságú: egyfelől tematikai vonatkozásban, *karakterológiag* Ulixes magát Vergilius kedves hőse, Aeneas mellé állítja, amennyiben a családi szeretet elengedhetetlen erényét vallja meg ő is, még ha a mérhetetlen ismeretvágy a fölé kerekedett is benne, másfelől pedig beszédjének stílusával és a tónussal, melyben a szó a vállalkozásról úgy a kijelentés síkján, mint a költő Dante által közvetített nyelvén, a ritmikán, vagyis a költői szó sajátos használatán, minduntalan a beszélő én nagyszerűségére siklik át.

5. Ulixes „monológja”. Retorizált beszédmód és ritmus; Vershangzás és metaforika

Zsörtölődve, nehézkes erőfeszítéssel és kényszerű-kelletlen fog mondandójába a mindenkor fürge szavú Ulixes: *„a nagyobbik és réges-régi láng csücskel morgással kísérve hol fellobbant, hol lelohaadt,/ mintha szélnek kénye cibálta volna meg kedve ellenére, aztán a láng hegye ide-oda járván, mintha nyelv lett volna, beszélni képes,/hangokat vetett ki magából, mondván: „Amikor...”*

A válaszadás kezdeti nehézkessége – melynek okát a kérés megkerülhetetlenségében, a kieszközlő személyében és az elmondandó történet kudarcos befejezésében kereshetjük – nyelvileg több ponton is jelölve van a szövegben. A *“cominció a*

collarsi mormorando” (‘morgással kísérve hol fellobbant, hol lelohadt,’) sorban a *mormorare* hangutánzó ige jelentéskonnotációi az elégedetlenség, zúgolódás, a ‘kelletlenül, zsörtölődve beszél’ fogalmának felelnek meg, míg a *collarsi* jelentése a vállvonogatással, sőt a megsemmisüléssel tart kapcsolatot. A nem-akarást a következő sor *affatica* ‘fáraszt, terhére van’ igéje, valamint a “*gittò voce fuori*” (szó szerint: ‘kidobta a hangot [magából]’) jelzi, míg a szél az erősebb akaratnak és hatalomnak való kiszolgáltatottságként válik értelmezhetővé. Vergilius kérésére tehát elodázhatatlan a válasz, ahogy a láng se tehet egyebet, minthogy fel-fellobban a belekapó szél nyomán. Képes értelemben maga Vergilius a szél, mely a lángnyelvet beszédre bírja. Az irodalmi hagyomány szerint azonban Ulixes jellemző vonása mindig is az volt, hogy a szónoki beszéd műfajában rejlő lehetőségek kiaknázásával a kényszerűségből is képes volt önmaga számára erényt és előnyt kovácsolni. Nem véletlenül Gerüonész, az emberarcú, de kígyótestű és skorpió-farkú szörnyeteg, a csalás kaméleonja az egész nyolcadik kör őre.

Ám még mielőtt Ulixes megszólalna, Dante “panorámaképet” nyújt olvasóinak a nyolcadik kör nyolcadik bugaráról. S ez a *pokolbeli* kép a távoli szemlélődőt lenyűgözi szépségével: a költő a lángnyelvben kínlódó hamis embereket az alkonyatban felfénylő szentjánosbogarak látványához hasonlítja. Ez a látvány a csalóka szépségnek felel meg: éppen ez jellemzi a hamis tanácsadókat, a nyelv bűnöseit, akik embertársaikat az értelem szépségével (fényével) elkápráztatván bírták rá arra, hogy az ő szándékaik szerint cselekedjenek. Ahogy a szentjánosbogár fényében láthatatlan a rovar, úgy rejt el a láng is a nyelv és az ész adományával visszaélő bűnösöket. S ahogy a cikázó szentjánosbogarak fénye sem iránymutató, úgy az ő szavaik is csupán lángra lobbantják hallgatóságukat, akik aztán mégis sötétben

maradnak. Hatalmas számuk is erről árulkodik: a mennyiség, az iránytalanság és a fény gyöngesége ellenpontot képez az Illés prófétát a hasonlatba bevonó képpel, mely a proféta elragadását szinte az égbe emelkedő rakéta-meghajtású tűzcsóvás űrhajók leírásaként „előlegezi meg”, s amely „minőségi információt kínálva gnoszeológiai szerepre tesz szert” (Picone, 2000: 363.).

A *nyelv*, a beszéd tehát metaforikusan és tematizáltan is az ének középpontjában áll. A *lángnyelv* a retorika metaforája; az ékesszólás művészetére utal, amelynek eredményeképpen a hybris által táplált ulixes-i megismerésvágy csillapíthatatlan belső tüze (*ardore*) a meggyőzés eszközévé válik: lángra lobbantja, majd elemésztí a társakat. Tematikusan pedig a beszéd Ulixes *oratójában* (*orazion*), azaz közvetlen nyelvi megnyilatkozás formájában van jelen. A monológot ezért két nyelvi szinten szükséges vizsgálni: mint szónoklatot, retorizált beszédet és e beszéd ritmusát, azaz mint Ulixes szavát, és mint a szerző-Dantéét, vagyis a *szó a szóról alakzatát*, tehát a szöveg nyelvi-metaforikus szerveződését.

Előadásával Ulixes *önmön célját* is el akarja érni; öngazolást kíván nyerni Vergilius szemében. Ezért, ahelyett, hogy *ténylegesen* az utolsó útját mondaná el, igen távolról (szabadulásával Kirke búv köréből) kezdi. Az „*Én és társaim vének és gyöngék voltunk már/mikor ahhoz a szűk szoroshoz értünk...*” kitétellettel akaratlanul is elárulja, hogy egy fél emberéleten át *egyszer sem* tért haza. A beszéden átszüremelő *captatio benevolentiae* igényét a két *ereszkedő sorral* ritmust váltó szöveg is aláhúzza: a hősök életkorával maga is harmonizálva apellál a hallgató megindultságára. Ulixes monológjának *ritmikai* sajátosságai, a hangsúlyok elhelyezése a beszéd nagyfokú szervezettségére utalnak, és az *én* mindinkább előtérbe tolokodása révén föltárják a beszélő önmagáról alkotott képét. A *“ma misi me per l’alto mare aperto”* sorban (*“hanem a mélységes nyílt tengernek veselkedtem neki én*) az *én* ige utáni

helyzete, valamint a szó maga is hangsúlyos és kiemelt. Az *én* illetően hangsúlyát erősíti Ulixesnek a *mélységes nyílt tengerrel* való ellenpontozottsága, ami a kicsinyt éppen a hatalmassal összemérve mutatja hősiességnek, utazását pedig – a *“sol con un legno”* (*csupán egy szál deszkával*) metonimikus hajó-képe révén – heroikus vállalkozásként állítja be. *Ami persze igaz is.*

Ulixes nem tudja nem önelégülten közölni hallgatóival társaihoz intézett szónoklatának sikerét. Ez az önelégültség és siker ismét megmutatkozik a sor ritmikájában: *“Li miei compagni fec’ io sí aguti”* (*“Társaimban a vágyat...oly perzselővé tettem én”*). Az *én* szórendileg ismét hangsúlyos pozícióba kerül az emelkedő sornak is köszönhetően, amelynek szinte már a csúcsára ér a kiejtésben megvalósuló nagy lélegzetvétellel; szinte, mivel a levegő még képes kivágni a magas *sí-t* (‘oly’), melynek során az *én* “magassága” megerősítést nyer. S habár a *sí* a szintaktikai logika szerint az *aguti* (‘perzselő, éles’) jelzőre vonatkozik, a *dialéfének* és a hangsúlyos magánhangzó ismétlődésének köszönhetően (*fec’ io sí aguti*) az *én* mellett tapad le, s a beszédnek ezen a pontján beálló *szünetben* az *én* fürödhet egyet önnön nagyszerűségében. A *“con questa orazione picciola”* (*“e csöppnyi szónoklattal”*) sor pedig – túl azon, hogy a szónoklat rövidségét vizuálisan és auditíve is kifejezetté teszi a szóvégi *-e* (*orazione*) elhagyásával, ami által a beszéd töretlenül lendületes, emelkedő jelleget ölt – a maga hangsúlytorlódásával oly mértékben kiemeli a *picciola* (‘csöppnyi’) jelzőt, hogy azt a ‘frappáns, ellenállhatatlan’ jelentéskonnotációkkal dúsitja fel. Ez a sor azonban már nem része a társakhoz idézett szónoklatnak, mégis híján van a tárgy- és ténytyszerűségnek, amelyet az *orazione picciola* összetétel kifejezhetne, érvényre juttatván a jelző elsődleges jelentését. Vagyis a jelzős szerkezet és a kijelentés magasba ívelő ritmusa, magán viseli Ulixes önértékelését, *saját művéről alkotott ítéletét.*

Ulixes azzal is megkísérli Vergilius rokonszenvét elnyerni, hogy az ókori retorika által jelölt stílussajátosságok közül a *fenséges* vagy *magasztos* mellett dönt, ami az *Aeneis* megkülönböztetett jegye. Emellett „monológjában” lépten-nyomon az *enjambement* jelenségébe ütközünk: ezzel a prozodikus gesztussal „örökíti át” írásba a narrátor Ulixes beszédét. Vagyis a „monológban” föltárul a szöveg másik arca is: átüt rajta a történetet „lejegyző” költő értékelő pozíciója is. Az *enjambement* a határátlépés metaforája: *szemantikai motivációt* teremt a beszéd tárgya és a beszéd módja között. A *határ átlépése* nem csak a kijelentés tematikai értelmében történik meg, hanem – a szövegszerveződésnek köszönhetően – az *enjambement* metanyelvi szinten is jelzi. Ulixes beszédének stílusa tehát nem egy monologikus beszéd retorikai stílusa, hanem – a stilizáció, az önreflexív jelleg és a mű-egészbe illeszkedése révén – *poétikai jelenség*, vagyis műfajalkotó mozzanat.

Ugyanakkor az *“orazion picciola”* szószerkezet tagjai egy másik szemantikai rendszerben, a *nyelvi* eljárások szintjén is értelemképző erővé válnak. A *picciola* szóalak háromszor is szerepel a monológban: először a társaság (*“compagna / picciola”*), majd a társakban fogyatkozó, de még pislákoló erő (*“picciola vigilia”*), végül pedig a szónoklat (*“orazion picciola”*) jelzőjeként. A monológot átfogó lexéma jelentése Ulixes egész beszédére rávetül (de ez az *én* által olyannyira hangsúlyozott *kicsiség* hallható ki a *vén, lassú, deszka* szavakból is), s a monológnak egyre inkább szónoklati és *tudatos* jelleget kölcsönöz azzal, hogy ez a szinte már állandósuló jelző az alapjelentését az *ellenkezőjébe* fordítja át: vagyis általuk az *én* öndicséréte és a vállalkozás nagyszerűsége még inkább *megnövekedik*.

A szerkezet másik tagja, az *orazion*, a „monológ” és egyben a XXVI. ének zárlatában köszön vissza, amikor a hegyről lezúduló forgószél a hajót *orránál* (*prora*) fogva a vízzel együtt háromszor megforgatja, majd hátulját megemelve, az elejét a víz alá nyomja. A *prora* szó, amely hangalakjában őrzi a hajók orra, eleje (*ora navium*) jelentést, fonikusan egyszersmind az *orare* (‘gyűjtő beszédet, védbeszédet tart’) jelentését is aktivizálja, ami etimológiailag a ‘száj’ jelentésű lat. *os, oris* alakból ered, vagyis a *nyelvvvel és a beszéddel* tart jelentéskapcsolatot: azzal az értelmi aktussal, amely az ész kiténtetett művelete (*oratio atque ratio*). A nyelv nem véletlenül lángnyelv, amely *mormora* (‘zsörtőlödve, mormogva beszél’), s amelyben azért szenved most Ulixes, mert *perzselő* szenvedélyt (*ardore*) keltett gyűjtő beszédeivel, s mert forró, lángoló szavakkal vett rá másokat saját céljaira és gyönyörűségére (az *aguti*, ‘az éles vágy’ maga is a perzselő szenvedély értelmét hordozza). Mikor a *prora*, vagyis a hajó orra a víz alá kerül, Ulixes beszéde, az *orare* is véget ér. Az utolsó tercina első két sora *emelkedő* ritmusú, s így megfelel a kijelentés tartalmának: annak, hogy a vihar, a büntetés eszköze a hajó *orrára* (vagyis az ember magabizó és vakmerő eszére) csapott le, s a hajó farát magasba kapva nyomta orrát a mélybe, mely mozzanatot a *prora* szóra eső hangsúly, s a mássalhangzóknak a fonoszimbolizmus eszközével keltett recsegése (*prora*) még inkább kifejezetté teszi.

Bármennyire “ügyeljen” is Ulixes a nyelvi megfogalmazásra, beszédéről leválik a jelentésteremtő költői nyelv “beszéde”, amely a hangzásmegfelelés kiemelése révén a nyelvet mint az ész tevékenységét a *tűzzel és a lánggal* állítja szemantikai kapcsolatba, ami majd a paradicsomi bölcsek lángjának és fényének jelentésével alkot sajátos ellenpontot.

Az ének záró képében az ulixesi hajót tehát a „horizontális”, vagyis az ismeretszerzésre – s nem pedig az ontológiai értelemben vett megértésre – törő gondolkodás szimbólumaként értelmezhető. Amikor a hajó fejtetőre áll, a haladás horizontális irányba vertikálisba vált át, és belső úttól elzárkózó Ulixes immár a függőleges tengelyen, ámde lefelé kényszerül haladni. Utolsó útjának megnevezése („folle volo”, ‘bolond repülés’) a vállalkozás képtelenségének utólagos belátásáról tanúskodik.

A „monológ” nyelvi jellemzői azt mutatják, hogy Vergilius negatív értékelését Dante Ulixes monológiájában a *nyelven magán* igazolja: hősét mint a – meggyőző ékesszólásként értett – retorika és elhallgatás mesterét saját szavában is elénk állítja. Mindez azt jelenti, hogy az általa elmondott beszéd stílusa és felépítettsége *föltárja Ulixes karakterét is, amely a pokolra kerülésének volt oka*:

– ahogy retorikai képességével egykoron meggyőzte Akhilleuszt, úgy győzi meg társait is, akik, hogy a megszegyenülést – akár Akhilleusz – elkerüljék, a veszélyes út mellett döntenek, hiszen ellenkező esetben Ulixes olyan „tengődő állati lényeknek (*bruti*)” tartaná őket, akik az emberi értelmet nem használják semmire. A társakra vonatkozó ezen feltételezés sértő és igaztalan – hiszen veszélyes kalandokon át kísérték őt egész életük során –, de ellentmondana annak az indoklásnak is, amellyel Ulixes az övéi elhagyását próbálta magyarázni. Ha ez jogos és igaz volna, akkor ő maga sem élt eladdig emberi módon, de vonatkozna ez Herkulesre és egyáltalán minden „hajósra”. Ulixes szónoklatában a társak *bruti* (állat) jelzővel illetésének lehetősége az ember lényegét érintő arisztotelészi eszmefuttatást (*Ven*, 1962: 283.) mint igazt „előlegezi meg”, de „ezt a kártyát” jogtalanul játssza ki társai ellenében;

– a társakhoz intézett szónoklatot követően és már annak ismeretében, hogy magabizóságának önmaga is áldozata lett, és hogy ezzel *a halálba kergette a többieket is*, Vergiliushoz és Dantéhoz fordulva szónoklatát zseniálisnak, frappánsnak, azaz *eredményesnek* nevezi. Vagyis a történetmondó *én* nem vet számot a következményeket illető személyes felelősséggel: még *a posteriori* is csak a retorikai siker, a hívság és a hírnév akarása maradt elsődleges számára. Erre már Montano is célzott (Montano 1956: 155.);

– a család iránti köteles szeretet említése révén, Aeneas elveivel láttatja magát összhangban, miközben a nemes cél érdekében övéinek sorsát semmibe veszi, ami a *caritas* hiányát jelzi.

A beszéd nyomán kirajzolódó jellem (a nemes cél és az én dicsősége érdekében minden retorikailag hasznos, akár hamis eszköz igénybevétele is) és a büntetés helye (hamis tanácsadók) között tehát harmónia áll fenn. Ebben a tekintetben Ulixes, akár a többi pokolbéli hős, a halál után is az, aki mindig is volt.

Mindemellett van a szónoklatnak egy – úgymond – objektív feltételrendszere is, amelynek révén a *virtute e canoscenza* (az erények és a megismerés) pogány értelmezése elválik a keresztényitől. Mást ért rajta Ulixes, és mást ért rajta Dante. Ez a jelentéselmozdulás az emberi gondolkodás történetét a nyelv tükrében teszi láthatóvá, és Ulixes beszédét a *Színjáték* egészét behálózó nyelvi világ és nyelvértelmezés kérdéskörébe illeszti be.

6. Ulixes nyelve és a nyelv problémája a Színjátékban

A Színjáték mindhárom XXVI. éneke tág értelemben a nyelv problémájának egyes aspektusait vizsgálja. Dante a *Pokolban* Ulixes nyelvének morális vizsgálatán mint példán mutatja meg azt a tanulságot, hogy *egyfelől* az Isten által Ádámnak

ajándékozott nyelv, a forma locutionis, mely a jel és a referens szükségyszerű egymáshoz kötöttségében nyilvánult meg, végleg elveszett. Ezzel is összefügg a narrátor Dante önfigyelmeztetése: *“szokottnál is jobban fékezem gondolatomat, // nehogy ne az erény vezesse futásukban”*. Mint költőnek kell óvakodnia attól, nehogy jóként állítsa be a helytelent, vagyis az ulixes-i mentalitást, akinek megismerésvágyát pedig ő maga is emberhez méltónak vallja meg. A nyelv költői *újraalkotásáról* van szó tehát, ami pedig a *Színjáték* élményanyagának rendkívülisége folytán is csak *még születőben lévő* nyelv lehet. *Másfelől* a beszéd ajándékozottságából fakadna, hogy elsődleges feladata a Teremtő dicsérete volna. A *Purgatórium* adott énekében viszont a hangsúly Guinizzelli kapcsán már a költői szóként értett *volgare illustréban* (kiművelt újlatin nyelvben) jelzett potenciális lehetőségre esik, mely lehetőség az Istenből kiáradó Szeretet nyelvi-költői visszatükrözésében mint a szó helyes irányában van adva. A paradicsomi énekben „Ádám beszéde azzal zárul, hogy igazolja Dante új nyelvének azt a történelmi szabadságát, amely képes arra, hogy egy olyan örök tematikának, mint amilyen a túlvilág revelációja, hiteles tolmácsolója legyen (Giacalone /3/ 2007: 587.)”, azaz Ádám maga bólint rá Dante új költői nyelvére, mely „fel tudja idézni önmagán az emléket annak az eseménynek, melyből eredetét a nyelv maga nyerte. *Ebben az értelemben a költészet és a nyelvi megváltás egy és ugyanazt jelenti”* (Raffi 2006:112.).

7. A megismerés ulixes-i modellje (*Ulixes, Aeneas és a szereplő Dante*)

A megismerés útjának ulixes-i modellje a dantei elgondolás szerint hősies vállalkozást takar, és a pogány ember, de egyáltalán az ember csillapíthatatlan tudásszomjáról, nemes vágyáról tanúskodik, amely önmagában véve teljességgel pozitív értékelésre tarthat számot. Olyan példázatként fogható fel, amely szerint a keresztény Isten önközlésének hiányában és az Ószövetség Istenének ismerete és elfogadása nélkül kikerülhetetlen volt az önnön erejére támaszkodó gondolkodás: Ulixes nem is ismeri el az ész korlátozását, s az értelmet saját, tisztán „személyes adottságaként fogja is fel” (Picone 1998: 362). Ebből következik, hogy *Ulixes pokolbéli helye, vagyis a kárhozát nem következménye tudásvágyának, „határátlépésének”*. Ezért aligha tartható álláspont, hogy benne az ősbűn, a luciferi lázadás megismétlése nyilvánulna meg, hiszen maga Ádám (*Par.* XXVI: 115-117.) tanúsítja az Utazónak, hogy nem önmagában a gyümölcs megízlése, azaz *nem a tudás vágya* volt a kiűzetés oka, hanem *Istennel szemben tanúsított engedetlenségük, az alázat hiánya, a hybris: az a vágy, hogy a jó és a rossz tudását az ember ne Istenből, hanem önmagából eredeztesse*. Bár az alázat hiánya, a hybris, a magabizóság Ulixes jellemzője is, ám ez nem Istennel szemben nyilvánul meg, mint Ádámé, hanem a hős azon alaptulajdonsága, amely nélkülözhetetlen a dicsőséghez, a „név szerzéséhez”.

Ulixes horizontális, tehát tisztán a világ feltérképezését célzó utazása, kiapadhatatlan kíváncsisága a dantei elgondolás szerint *szellemi tévút*, mivel „bölcssége” nem nyer, nem nyerhet kielégülést: a világ megtapasztalása után, Herkules oszlopaihoz érve, a látottakból nem képes a láthatatlanra következtetni. Dante ezzel kapcsolatosan írja: *“Hagyjanak, hagyjanak hát fel az emberek az értelmüket meghaladó dolgok*

feszegetésével: kutassák a számukra elérhető, hogy – tőlük telhetően – halhatatlan és isteni dolgok birtokába jussanak; az elérhetetlent pedig ne kutassák (Vita 1962: 544.). Ez a jelentésük a határt jelző Herkules-oszlopoknak, amelyek az Ulixes-történetben tárgyiasított képi formái annak a skolasztikus formulának, amelyet Vergilius (*Purg.* III. 34-42.) a *quia* terminussal illet a bölcselkedés tekintetében, és ami a dolog *így-létét* jelöli, míg a *quid sid*, azaz a határ túloldala azt, hogy miben és miképpen is áll fenn a létező léte, amely mögött Isten működésének titka rejlik (Giacalone /2/ 2007: 133.) : .../”Bolond reméli csak, hogy gyenge lelke/ át tud a végtelenségen repülni,/ mely három személyt egy lényegbe rejte.// Ne várd, hogy a *quian* túl tudj kerülni,/ halandó! Mert ha mindent látni tudnál,/ Máriának nem kellett volna szülni,// sem annyi szomjnak epedni a kútnál: mert minden *vágyók* lettek volna *látók*,/kiknek ma vágyuk örökös kinuk már:// Aristotelest értve, s értve Plátót,/ és értve sok mást... – Itt fejét leszegte/ s elnémult, és ez zavart némaság volt//.” Vergilius, Dante vezetője a halál után a többi bölccsel együtt szomorúan – minthogy a végső Igazság szemlélésétől megfosztatott – konstatálja, hogy az ész, amely önmagára hagyatkozva-hagyatottan vélte-remélte *valamiféle* Isten, avagy a lét titkait megérteni, e tekintetben szükségszerűen vallott kudarcot. Vagyis: *az értelem nem képes azt a határvonalat átlépni, amit Isten az ember és önnön tudása közé emelt.* Figyelemreméltó, hogy a bolond (*matto*) kitétel az ulixesi őrült, irracionális (*folle*) szinonimája, amely megerősíti a görög gondolkodó-hajós önreflexióját. Mintha éppen a határon átjutás hiábalóságának belátásáért üzné-hajtaná a hőst Pallasz Athéne, akinek a szobrát, vagyis bölcsességének csak *mását* bitorolta el: hiszen a szobor elrablását (ami szintén egyfajta határátlépési kísérlet) Ulixes tisztán önnön művének tekinti, holott azzal csak az istenasszony akarata szerint járt el. Az „ész cselének” vált áldozatává. Nem értette-érthette meg,

hogy az ész szerint való tudás csak önnön határain belül autonóm, s hogy éppen saját határainak megtapasztalásával, vagyis *negatív*e ismerheti fel, hogy *“van egy életen túli világ is, amelynek megismerésére vágyakozik* (Derla 1995: 55.)”. Allegorikus értelemben Ulixes persze nem lépte-léphette át a határt, bár – betű szerinti értelemben – határsértést követett el.

Még világosabbá válik az Ulixes-figura jelentése, ha összevetjük egy másik tengerjárónak, Aeneasnak az alakjával. Ulixes beszédéhez az *Aeneis*nek az a híres helye szolgált mintául, ahol Aeneas buzdítóan fordul csüggedt társaihoz: *„Kedveseim! hisz a bajt ismerjük már mi eléggé,/ Óh, a kutyábbakat is...”* – *Aeneis*, I. 98–99.). A két beszéd retorikai szerkezete formaian hasonló. Ám míg Ulixes pusztán embervoltukra hivatkozva lelkesíti társait (akiket Kirke korábban disznókká változtatott), s egy pillanatig sem mérlegeli, hogy vesztüket okozhatja, addig Aeneas a csüggedőket (és önmagát is) azzal rázza fel, hogy célja és távlata van az útnak (Trója feltámadása, vagyis Róma megalapítása), s van oka és értelme annak, hogy túléljék a csapásokat: *„Bírájátok ki! Az életetek még kell a jövőnek.”* (*Aeneis*, I. 205.) Ulixes kihívja a végzetet maga ellen, Aeneasnak isteni küldetése van. *Nem kétséges, hogy ez megfelel az Ulixes és az „immanens szerző” közötti oppozíciónak.* Ulixes alakjában az autonóm hős korai megtestesülését is láthatnánk, ha nem volna egyidejűleg mellette Aeneas alakja, vagyis *a szöveg igaza*, amely elzárja az utat az elől, hogy *Dante világlátásában* korunk embere gondolkodásának előképét pillantsuk meg.

Mindez megfelel annak a ténynek is, amely szerint a középkori ember számára a tudás megítélésébe beletartozott az a cél is, amelyre az irányult, és megkülönböztette az igazi tudást a *sapientia munditól*, a hívságos tudástól, a *curiositastól*, a belőlük eredő göggel, dicsvággal együtt, melyek révén az effajta tudás a rossz eszközévé válik (Galbi in Padoan 2001:

336-337.): "Vannak, akik csupán abból a célból akarnak tudni, hogy tudjanak, ami rút kíváncsiság. Vannak, aki azért akarnak tudni, hogy őrölük tudjanak, ami ocsmány hiúság/.../ De vannak olyanok is, akik azért akarnak tudni, hogy építsenek, és ez a szeretet; vannak pedig, aki azért akarnak tudni, hogy épüljenek, és ez a bölcsesség." *Az első kettő Ulixesre, az utolsó kettő pedig a Vendégség és a Színjáték egész gondolatiságára vonatkoztatható.*

Az összevetés Aeneas alakjával megerősíti, hogy Ulixes a megismerés "rabja", azé a kognitív tevékenységé, mely az új ismeretek felhalmozását a szubjektum–objektum viszonyban végzi el: mintegy "bekebelezi" az újdonságot, de nem válik érintetté általa. Az elsajátított (kisajátított?) ismeret így valamiképpen mindig külsődleges is marad, s nem segíti hozzá a hőst az önmegértés ontológiai aktusához, minthogy híján van a szemlélődő életnek. Aeneas ezzel szemben a "megértés hőse", aki a megértendőt mintegy "szubjektivizálva", azt bensővé, sajátjává teszi, ami egyúttal önmaga megértése felé is vezet, és ami a "horizontális" tapasztalati valóságot vertikális, metaforikusan szólva: *erkölcsi útba fordítja át.* Ez az út pedig az *Isteni Színjáték* Dante-szereplőjének útjában ismétlődik meg. De csakis a kegyelem adományaként.

John Freccero (Freccero 1989: 205.) leszögezi, hogy Ulixes „az utazó életének egyik mozzanatát képviseli”. Dante "sötétlő erdőben" tévelygő alakja és Ulixes között kétségtelenül felállítható egyfajta párhuzam, amennyiben az eltévelyedés mindkét esetben a morálisan és intellektuálisan helytelen utat jelzi (a szereplő Dante egy ideig *meghallani* volt képtelen a szót, míg Ulixes *ráhallgatni* nem óhajtott). A görög hős – aki Herkules oszlopain túlhaladva, *pár szál deszkával* járja be a *néptelen világot, valóságosan* (ezen persze az elbeszélés képzelt valóságát értve) a Purgatórium hegyénél szenved

hajótörést, ahová élő ember nem juthat fel (mert nem léphet be a földi paradicsomba). Ugyanígy szenved képletesen hajótörést a sötétlő erdőből kivergődő Utazó: *És mint ki tengerről jött...* (Pok. I. 22-27.). A szereplő Dante sem juthat fel a Purgatórium, a megtisztulás hegyére, hiszen azon a ponton *élve még senki sem jutott túl*. Ha az égiek küldöttjeként nem sietne segítségére Vergilius, akkor elveszne *a hullámban, mely nagyobb, mint tengerek* (Pok. II. 108.). A szereplő Dante és Ulixes alakja annyiban rokonítható, amennyiben mindkettőnek sorsa a kárhozat lett volna, ha nem jut Dante osztályrészéül a kegyelem, s nem bízhatja magát Vergilius és Beatrice vezetésére.

A ráébredés előtti Dante alakja – aki ifjúként öntudatlanul követte Beatricét, s akiben az eszmény a Hölgy halála után éppen a jó csak ösztönös követése miatt halványult el, minthogy a szerelem-szeretet univerzális jelentése nem rögzült még intellektuális-morális szinten – *rokon Ulixesével*. Beatrice halála után Dante „álomban járt”, vagyis életének abban a szakaszában nélkülözta a *bölcsesség szeretetének és a szeretet bölcsességének* tudatos irányító szerepét (ennélfogva a *Vendégség előtti „Dantéről” van szó*, akit éppen Vergilius fog magyarázataival is visszavezetni a gondolkodás és a megértés útjára Beatrice kérésének megfelelően). Amíg Ulixes hybris vezérelte élete (s nem a tudásvágya) miatt kárhozott el, amely maga is forrása az erkölcsi fogyatékoságoknak, addig a krisztusi kinyilatkoztatás birtokában lévő keresztény Utazót a világi vágyak (érzékiesség, hívság, bírvágy) kísértették meg. Az eltévelyedettség okainak megértéséhez elég csak arra utalni, hogy Vergilius kényszerül elmagyarázni (Purg. XVIII. 21-24.) a szereplőnek a szabad akarat létét, s hogy a túlvilági utazó a megértéshez csak a purgatóriumi énekek végén, Beatrice szavainak hatására érkezik el. Az a mozzanat, hogy a szirén *eltérítette Ulixest útjától* (Purg. XIX. 22-23.), összefonódik

Beatricének az Utazót illető kritikájával (*Purg.* 44-45.), aki figyelmezteti, hogy erősebbnek kell ezután kennie, ha szirénhangokat hall. A szöveg nyilvánvalóan elítéli úgy Dantét, az *egykori tévelygőt*, mint Ulixest e „kitérő” miatt. A túlvilági utazás előtti Dante alakja az *eltévelyedés általánosságában* rokon Ulixesével.

Ugyanakkor a túlvilági utazó „e tanulási folyamatban” Ulixes ellenpontját is képezi. Mindezt a *Színjáték* szöveg-egészében fellelhető oppozíciós szemantikai kapcsolódások teszik nyilvánvalóvá, amelyek mindegyikében a hybris, az emberi mérték túllépése (Kerényi 2003:15) és az alázat ellentételezettsége ragadható meg. Ez utóbbi az ember eszkatologikus alapú méltóságra utal, mely isteni hasonlatosságából táplálkozik. (C. Nardi 2006: 81.). Az *alázat* Beatrice jellemzője *Az új életben. Ez az ellentét van adva a Purgatórium* első énekében (I. 133), ahol a *com'altrui piacque* kifejezést az *ahogyan Isten helyesnek tartotta* jelentésben találjuk, mely összetételt előzetesen már Ulixes szájából (*Pok.* XXVI. 141.) hallhattuk az *Istennek nem tetszett jelentésben*. A *Pokol* II. énekében (35.) az utazó attól tart, hogy túlvilági útja örült (*folle*) vállalkozás, s halogatása az *ész megfékezését* jelenti, nehogy Ulixeséhez hasonló (*folle volo*) legyen belőle. Ugyanebben az énekben (*Pok, II.* 12.) a túlvilági út *alto passóként* (kivételes jelentőségű) említésében is a dantei *alázat* rejlik, míg az Ulixes által említett *alto passo* (XXVI. 132.) jelentése olyan nagyszabású, nemes és vakmerő vállalkozás, amely dicsvágyból ered.

Ulixes elkerülhetetlen hajótörése és Dante megmenekülése együttesen azt hivatott példázni, hogy az észnek *vezetőre* van szüksége. Ulixes tragédiáját az okozza, hogy egyetlen hatalom uralkodik el rajta, az önhittén magában bízó értelem, melyet nem fékez meg sem a társai, sem az övéi iránti együttérzés. Az észnek ugyanakkor nem egyszerűen vezetőre van szüksége

(nevezetesen nemcsak arra, hogy az erény vezesse), hanem mindenek előtt *fékre*. Az ének elején (*Pok.* XXVI. 19–22.), egy olyan ponton, melyet a történet prologusaként, illetve kommentárjaként olvashatunk, a költő „fékről”, „megfékezésről” beszél. Kijelenti: Ulixes sorsán okulva „*a szokottnál is jobban fékezem gondolataimat,/nehogy ne az erény vezesse futásukban*”. Vagyis csak a megfékezett, megzabolázott ész válik egyáltalán vezethetővé. A fék ebben az értelemben az *akaratot* jelöli meg, amely a döntés szabadságával minősíti az embert. Másfelől a gondolatok előrefutását illető narrátori önfigyelmeztetésben az ige az *őrült repülés* jelentéstartományába kerül át (Madarász 2001: 69.). Ebben a tekintetben az ulixes-i határátlépés-kíséret a becsvágyból fakadó oktalanságot szimbolizálja.

8. A hajós-metaphora (Ulixes felfedező útja és az írás mint utazás)

A hajós-metaphora a *Színjáték* szöveg-egészének egyik jól elkülöníthető szemantikai „izotópiáját” határozza meg. A „tenger”, a „hajó” és a „hajózás” szemantikai jegyei igen tág hatókörűek. Részint a tengeri kalandot explicite tematizáló narratív egységekhez (s elsődlegesen is az ulixes-i úthoz), részint a költői diskurzus más elemeihez tapadnak, s így egyazon jelentésegység részeiként fűzik össze a szöveg bizonyos vertikálisan különböző szintjeit és a horizontálisan távoli, tematikusan egymástól független pontjait. Más szóval, a „hajózás”- és „tenger”-metaphora mind a tematikusan elkülöníthető „epizódnak”, mind a szöveg szemantikai szerveződésének problémájaként, illetve kölcsönviszonyukban vizsgálendő.

Dante hajósának előképe Szent Ágostonnál található meg (Szent Ágoston 1989: 9). Az *Isteni Színjáték* költőfiguráját és Ulixes alakját tekintve az intertextuális kapcsolat jelentősége abban áll, hogy a metafora a *filozófus* alakjára vonatkozik. A tengeren hányódó hajósok, vagyis a tévelygő filozófusok egyik csoportjáról Ágoston így vall: „*a lenyugvó csillagokhoz igazodnak*”, míg vissza nem terelődnek az élet felé. Őket „*a kikötő bejárata előtt levő hatalmas hegy*” fogadja, amely „*a hiú dicsőségre való gőgös törekvést jelentheti*”. Ágoston öhozzájuk hasonlít: „*Én is ködbe kerültem, amely eltérített az útiránytól, s bevallom, hosszú ideig az óceánba bukó csillagokat figyeltem, melyek tévútra vezettek*”. Összetéveszthetetlen az egyezés Ágoston „óceánba bukó csillagai” és Ulixes tengerbe bújó ege között (*Pokol*, XXVI. 127–129.). A hajósok e csoportja végül kerülő úton, hosszas bolyongás után jut vissza a kikötőbe, ahol hatalmas hegy állja útjukat. Feltűnő, hogy Ulixes hasonlóképpen egy hegy lábánál (vagyis a földi paradicsomhoz oly közel, a Purgatórium tövében) kerül végzetes viharba, ahogy a szereplő, a még tévelygő Dante is éppen azon a helyen találja magát.

Ulixes a *Színjáték* világában minden idők legnagyobb tengeri vállalkozásának hőse. Természetes tehát, hogy alakját metaforák sűrű hálója fonja körül, mégpedig olyan metaforáké, melyek egyben önreferenciális funkcióval rendelkeznek, s magának a szöveg előállításának aktusát is megjelenítik. Az Ádám által is jóváhagyott költői nyelv, amely potenciálisan alkalmas a keresztény túlvilág tolmácsolására, és amelyhez a költő csak az „események” lezárultával folyamodhat, azonban *még nem kéznél lévő nyelv*. Bár a fikció szerint a költő alakja nem a szöveg szerzőjeként, hanem „lejegyzőjeként”, az isteni üzenet befogadójaként, vagyis a szöveg olyan *ideális szerzőjeként* jelenik meg, akit a költő-filozófus és a *poeta vates* szakrális jegyei illetnek meg, mégis

csak mint a nyílt tengeren az Igazság *nyelvi megfogalmazásának ismeretlen égtájai felé* felé tartó hajós képében tűnhet fel. Az *írás* így metaforikus értelemben hajózás, kaland, s ebben a tekintetben összefonódik úgy az ulixes-i vállalkozás tematikai vonulatával, mint a hajózás szimbolikus értelemben is vett felfedezésre törekvő gondolati-nyelvi irányultságával. A különbség az, hogy Ulixes az általa valóban nem ismert keresztény Isten felé halad öntudatlanul és az emberi ész létmegértő magabizóságába vetett hittel (Sallay, 2007: 17), míg az *írás* a Biblia két könyve és a Keresztrefeszített igazságainak bizonyosságát a Szentlélek által megihletett költői nyelvben kísérli meg az emberi értelem számára felfoghatóvá tenni.

A „tenger” és a „hajózás” képei a *Pokol*, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* bevezető énekeiben, vagyis a szöveg mindhárom kiténtetett helyén egyaránt előfordulnak. Mindjárt az első ének elején a vadonban tévelygő költő a Purgatórium lábához érve úgy néz vissza a megtett útra, mint a partra sodródó hajótörött (*Pok. I. 22-27.*). Majd nem sokkal később Vergiliustól arról értesül, hogy Lucia, Beatricéhez fordulva, a következő szavakkal ecseteli a segítségére szoruló költő állapotát: *„Nem hallod, amint sírva kesereg?/Nem látod, amint küzd zord halállal, / hullámban, mely nagyobb mint tengerek! (Pok. II. 106-108.)”* A *Pokol* kezdetén *Dante mint szereplő* küzdött a zord halállal, most pedig *a költő Dante* bont vitorlát. Ám a szereplő és költő Dante különbsége a metaforák jelentése szempontjából másodlagos. A szereplő Dante a *Pokol* elején úgy néz vissza a kiállott útra, a sötétlő erdőre, mint aki a tengerről menekül, a költő Dante pedig úgy kezd új feladatába, a *Purgatórium* megénekelésébe, hogy a *Pokol* énekeit szörnyű tengerként hagyja maga után.

A *Paradicsom* „második előhangjában”, ismét visszatér a tengerre szálló költő képe, akit most olvasói is hajósként követnek: *hajóm után, mely zengve száll, röpiültök (Par. II. 3.)*. A

költő az új vizeken járó felfedező vonásait ölti, aki kevés követőjének mutatja az utat: *Senkise szállt még más e vízre, mint én; (Par. II. 7.)* A hajós tehát elsőként jár a tengeren, melyre hajójával kiszáll, pontosan úgy, ahogyan már a Purgatórium lábához érve is kiállt egy utat, „*melyen még élve senki sem jutott túl*”. A tengerre szállás ezúttal a paradicsomi utazást jelképezi, mely nem egyszerűen abban áll, hogy az utazók bejárják az ég köreit, hanem abban, hogy végső filozófiai-teológiai igazságok tárulnak fel előttük. Hogy a metafora végül is ebben az értelemben teljeseedik ki, s teremt egy, a mű egészét átfogó jelentésegységet, azt Beatricének a paradicsomi utazás bevezető nagy beszéde teszi világossá. Beatrice az univerzum rendjét magyarázza a költőnek: *S felelt: „Szoros rend van és bölcs művészet/a dolgok viszonyában: s ez a Forma/teszi Isten képévé az Egészet/.../ E rendbe símul, különbözve főleg/ minden teremtés, amint közelében/ vagy távolában az ős Eredőnek:/ és száll, és száll a Lét nagy tengerében/ más-más kikötő felé, sorsa-szántott/ pályán, kit merre ösztöne ver épen...”(Par. I. 103–114.)*

A tenger tehát nem más, mint a lét tengere, vagyis maga az univerzum, melyet hajók sokasága szánt, mindegyikük a maga kikötője, vagyis valamiféle cél felé haladva, ahogyan már az ágostoni kép is sugallta. Az *Isteni Színjáték* énekese, aki a paradicsomi utazáshoz vízre száll, tehát egyike a mindenség számtalan hajósának, csakhogy közülük kiválva új és ismeretlen égtájak felé indul. Mindebből világosan felismerhető, hogy a poéta vates alakjának metaforikus leírására szolgáló fogalomkör része az univerzum rendjét megvilágító fő metaforának: a költő magával az univerzummal vetendő össze, melynek képét a kivételes utazás tapasztalatáról beszámoló költemény tárja elének. Emellett a poéta vates figuráján keresztül az *írás* azt hivatott közvetíteni, hogy a földi becsvágy – melynek egyik megszemélyesítője Ulixes, és amelynek célja a boldogság, a

„filozófusok boldogsága” – a keresztény ember számára csak úgy értelmezhető, ha az üdvözülés vágya hajtja: a *felicitas* nem lehetséges számára a *beatitudine*, vagyis az üdvösség vágya nélkül.

9. A megismerés második modellje. Ulixes alakja és a Tornác bölcsei

A Tornác pogány bölcsei, akik a keresztény Isten önközlése előtt születtek, nem birtokolhatták a közvetlenül Isten magában-való-létére vonatkozó *teológia erényeket*, amelyek által az ember „vallási és erkölcsi léte és cselekvése közvetlenül a háromszemélyű Isten létében való részesedésre irányul” (Rahner-Vorgrimler 1980: 175.). E *hiány* az oka – bár az okosság, igazságosság, lelkielő és mértékletesség *sarkalatos erényeit* bírták – égbe jutásuk reménytelenségének (*Purg.* VII. 7-8. ; 34-36.). Ők ezért az emberi értelemről kiindulva juthattak csak el egy szellemi általános értelemhez és egy hozzá illeszkedő erkölcsstanhoz, amely a szókratista és a sztoikus erkölcsbölcselet alap gondolataként hangsúlyozza, hogy „nincsen scientia conscientia nélkül, csak az a tudás igazi, amit a lelkiismeret helybenhagy, s hogy ‘az erény a bölcsesség legszebb gyümölcse’. Ezért találjuk Szókratészt, Platont, Cicerót, Senecát a pokol tornácán, s Catót a tisztulás hegyén (Várkonyi 1996: 228.).” A *scientia* szót magában őrző *co(n)scientia* jelentése: *bölcsességgel egybehangzó lelkiismeret*, ami a gondolkodás és az erények összhangját, vagyis az erkölcsfilozófiát jelenti. *Ezért nem juthat el Ulixes a filozófusok boldogságához*, amely az ész teljességébe egyszerre érte bele a tudást és az erkölcsi erényeket, s amely „képes volt arra, hogy az értelem által megismerhető és kormányozható erényekből építse fel az erkölcs pilléreit (Várkonyi 1996: 231.).” Az antik filozófusok a hírnév akarását olyan morális feltételekhez kötik, amelyeknek Ulixes semmiképpen sem felelhet meg.

Másképpen: „a filozófus csak bitorolja e címet, ha nem az igazi erény gyakorlója, hanem a büszke hírnév vágya irányítja” (Boethius 1979: 45.), vagyis „az igazságosság az az erény, amely a másokhoz fűződő viszonyban nyilvánul meg, s nem rövidíti meg embertársait” (Arisztotelész, 1971:132.). Egy konkrét példa: Arisztotelész Szophoklész Philoktetész című drámája kapcsán dicséri Neoptolemosz jellemét, mert nem tartott ki amellett, amire Odüsszeusz rávette volna, vagyis, hogy csapja be Philoktetészt a görög seregek trójai győzelmé érdekében, mert *bántotta a hazudozás* (Arisztotelész 1971: 174.).

Ulixes és a Tornác bölcsei tehát a megismerés vágyát illetően hasonlóságot mutatnak, de az indítékot és a módszert illetően eltérnek egymástól. A megismerés előtt feszülő határvonal léte szükségszerű, de az intellektuális „áthágás kísérlete” nem kevésbé az, ami eltévlyedéssel ugyan járhat, de nem kárhozattal.. Ezért lehet a Tornácon Averroes, aki – Maróth észrevétele szerint – Arisztotelész nyomán az anyagi világ öröktől való létezését állította, (vagyis úgy az iszlám, mint a keresztény vallással ellentétes pozíciót foglalt el), és Arisztotelész is, aki szerint az ész nem individuális jellemzője a léleknek: belőle az ember csak részesül, és a lélek a halállal semmivé lesz (Maróth 2001: 16-18.).

De Szent Tamás nézeteiből – amely szerint semmiféle véges valóság sem tudja szomját oltani az intellektus megismerésre törő vágyának, mely csakis akkor csillapodik le, amikor Istenhez érkezik el (Sancti Thomae de Aquino, *Summa contra gentiles*, III. 50.) – is belátható, hogy a létmegértés teljességének vágya szükségképpen vezet *intellektuális tévútra is*, ám ebből nem következik a gondolkodás feleslegessége, minthogy az maga az Isten szeretete által belénk ültetett bölcsességéből ered.

10. *Ulixes és a Vendégség szerzője*

Nyilvánvaló, hogy a *Vendégség* immanens szerzője, a keresztény Dante nem oszthatta teljességgel a pogány bölcsek létmagyarázatait, vagyis tévesnek kellett ítélnie azokat. Ám művében csak olyan tőlük vett idézetekkel él, amelyek mint a természetes ész következtetései harmonizálnak hitének igazságaival. Erkölcsfilozófiai traktátusában számtalanszor leszögezi a határ létét, mégpedig éppen Arisztotelészre és társaira is hivatkozva: *a Filozófia segíti hitünket, melynek alapja a Kereszrefeszített, „aki azt akarta, hogy értelmünk, melyet ő teremtett, kisebb legyen az ő hatalmánál (Ven. 238)”, /.../ s hogy miért tette, elbizakodottság volna kutatni (Ven. 229.): A határ tudata és az erény medrében haladó megismerés-megértés a dantei bölcsélet alappillére. Beatrice szemrehányása a költőnek, amely szerint az hamis úton jár, *„csalfa képeit követvén a Jónak” (Purg, XXX. 132), az egykoron “álomban tévelygőre”, vagyis a szereplő Dante előtörténetére, s nem a Vendégség immanens szerzőjére vonatkozik. Ebben a műben, ugyan megnevezetlenül, hiányában, de az erkölcsfilozófiai fejtegetések ellenpontjaként “van jelen” Ulixes. Ebben a tekintetben *Ulixes figurája nem feleltethető meg a Vendégség Dantéjának.***

Dante a *Vendégségben*, amint azt Imbach joggal észrevételezi, „az első filozófia funkcióját” Arisztotelésszel szöges ellentétben a metafizikáról a morálfilozófiára ruhazza át, s kimondja a gyakorlati ész primátusát, vagyis a laikus közönséghez fordulva az emberhez méltó élet kialakításában kíván segédkezet nyújtani (Imbach 1996: 138.). A morálfilozófia elsőbbsége éppen a metafizikai fejtegetések háttérbe szorításának szükségességére, vagyis az univerzum isteni működtetésének magyarázatát megcélzó fejtegetések korlátozott érvényességére utal, ami a megismerés elé húzott határral áll kapcsolatban. Ám maguk a metafizikai fejtegetések is világosan jelzik a határvonalat az ember és Isten tudása

között: Krisztusé a legigazabb tanítás, minden érvnél különb. (Ven. 202.) Az anyagtalán szubsztanciákról van nézetünk, de tökéletesen felfogni nem tudjuk őket: ezért nem hibáztatható az ember. Isten így látta jónak. (Ven. 229.). Mindezt a *Színjáték* Vergiliusra és a többi ókori bölcsre nézve, de Beatrice és a paradicsomi bölcsök szintén nem kimeríthetetlen istentudása kapcsán is megerősíti majd metaforikusan.

11. A Vendégség és a Színjáték

A dantisták többsége a *Vendégség* és a *Színjáték* viszonyát úgy értelmezi, hogy az utóbbi az előbbinek a gondolati felülírása, vagyis a filozófiának a hit alá rendelése, ami szerint a *Vendégség* szimbolikusan a gondolkodó Dante eltévelyedése, aki aztán a *Színjáték*ban lel rá a helyes útra. E szerint a *Vendégség* Dantéja a kárhozattól menekülve kénytelen bejárni a túlvilági stációkat a kegyelem erejéből. A gondot az okozhatja, hogy az immanens szerzőt teljességgel azonosítják a *Színjáték* szereplőjével, pontosabban az eltévelyedettségére ráébredő hős előéletével, s a traktátus befejezetlenségében kudarcot látnak. Pedig a *Vendégség*ben kifejtett filozófiai-teológiai és morális alapelvek ott vannak mind a *Színjáték*ban is: az utazó Dante kérdéseire Vergilius és a többi szereplő által kínált magyarázatok és felvilágosítások a *Vendégség* szerzőjének nézeteit visszhangozzák. A költői narráció a hőst egy sajátos fejlődésregény műfajában „ábrázolja”, aki nem egyszerűen csak önmagát képviseli, hanem – a *Színjáték* bevallottan *újraevangelizációs* szándékától vezetettve – az eltévelyedett keresztény világot. Így válik érthetővé, hogy a hősnek olyan vétkeket is magára kellett – legalább is részben – vállalnia, amelyek – bármennyire önéletrajzi ihletettséggű legyen is az immanens szerző tapasztalati anyaga – nem tükrözik a *Vendégség* szerzője tudásának és morális-hitbéli alapállásának. Nem Dante alapelveiben történt változás, hanem az írás műfajának

tekintetében. A kijelentések és bizonyítások felodódnak és más szintre helyeződnek a költői szó metaforikus ereje és dialogikus jellege által. A *Vendégség* nem mutatja Dante hitbéli megingásának, vagy a hit értelem (a filozófia) alá rendelésének nyomát sem. Ha erre a válasz *igen* volna, úgy ebben a vonatkozásban *igent* kellene mondani a *Színjátékot* illetően is, amelyben a radikális vagy újplatonista arisztotelizmus képviselője, Brabanti Siger, Tamás nagy teológus-ellenfele a *paradicsomi* bölcsek között található. Joggal vélekedik úgy Imbach, hogy Dante sohasem tagadta meg korábbi nézeteit, és nincs okunk elfogadni azt az álláspontot (Nardi), amely szerint olyan szellemi fejlődésről van szó, amelynek során Dante a radikális filozófiától a vallásos és ortodox gondolkodáshoz érkezne el (Imbach 1966: 457.). Vagyis a *Vendégség* és a *Színjáték* között nem rajzolható meg efféle ív. Tamás és Siger álláspontjainak dantei összebékítése a különbségükben rejlő azonos mozzanat alapján megy végbe. A különbségen túl – amely szerint az antik filozófia és a kinyilatkoztatás igazságai között Siger csak egy folyót látott, addig Tamás a folyó felett átívelő hidat is – az azonosság abban ragadható meg, hogy úgy Siger, mint Tamás méltányolta mindkettőt, de az első külön-külön, míg a második az ókori filozófiát mint a hitigazságok spekulatív-teológiai kifejtéséhez támaszt nyújtó rendszert is értékelt (vö: Giacalone /3/ 2007: 287.). Siger határvonala ugyan kategorikus, de harmonizál azzal a dantei gondolattal, hogy *össze kell kapcsolni a filozófia tekintélyét a császárral a jó és tökéletes kormányzás érdekében* (Ven. 280.), s amely egyúttal az Istentől „rendelt” Birodalom szuverenitását is védelmébe veszi az Egyházzal szemben. Ezzel Dante nem az ún. kettős igazságot fogadja el, hanem az egyetlen Igazság működését kettős relációban, vagyis azt, hogy Isten „mint egyetlen igazság minden valóságnak és igazságnak a forrása (Rachner-

Vorgrimler 1980: 221.)” . A tamási érvben a filozófia tiszteletét látta, illetve azt vélte látni, hogy ha „valami *kívül* esik a világ valóságának valamilyen meghatározott körén (vagyis itt: a történelmi kinyilatkoztatásnak, az Egyháznak és a teológiának a körén), akkor a keresztény számára ebből még egyáltalán nem következik, hogy ez a valami kívül esik az ő Istenének hatókörén is. A kereszténységnek /.../ nem kell abszolutizálnia teológiáját a filozófia kárára. Ha így tenne, összetévesztené teológiáját annak Istenével (Rahner-Vorgrimler 1980: 221.)”.

Azt, hogy a filozófia számára Isten mibenlétének lényege szükségképpen megfoghatatlan marad, a *Vendégség* számos passzusa és a *Színjáték* hőséneke megértés-története egyaránt megerősíti. Az akaratszabadság kapcsán Vergilius Beatricéhez utalja a végső magyarázatért az Utazót (*Purg.* XVIII. 48.). De „saját bőrén” is érezheti ezt az Utazó, akinek megértés-képességét Beatrice kedves iróniával kezeli (*Purg.* XXXIII. 55-90.). Az a tény, hogy az Utazó nem képes teljességgel felfogni Beatrice legmagasabb értelemnek megfelelő beszédmódját, maga a jelenetté formált bizonyíték arra nézve, hogy a filozófián pallérozott elméje képtelen követni az ég útjait. De a paradicsomi énekek is leszögezik, hogy az ember nem képes átlátni Isten működését, aki végtelen és önmagának mértéke, és aki körzójével határt húzott az elrejtett és feltárt dolgok közé (*Par.* 40-45.), amibe Lucifer is belebukott, s hogy dőreség lentről megítélni őt (*Par.* XX. 132-133.). Sőt, még a szeráf sem tudna választ adni a kérdésekre, pedig ő lát bele leginkább Isten titkaiba (*Par.* XXI. 91-99.). Az Utazó dolga csak annyi, hogy elmondja majd a Földön: ne tegyen az ember önhittent magabizó lépéseket ily távoli cél (Isten misztériuma) felé. Az eredetiben a *segno* terminus a magasról elrendelt és az emberi tudás elé húzott határvonal megjelölésével és jelentése révén a herkulesi figyelmeztetéshez vezet vissza, de egyúttal a *Vendégség határtudata is újra bizonyítást nyer.* Cortinak, aki

szerint az Ulixes-történet „az intellektuális eltévelyedés izgató metaforikus toposzait sűríti össze” (Corti 1993: 127.), igaza annyiban van a *Vendégség* ún. radikális arisztotelizmusa tekintetében, amennyiben a *Színjáték* passzusai valóban cáfolnak averroista gondolatokat. Elég idézni a *Purg.* XXV. éneke 62-66. sorát, amelyben Statius elveti Averroesnek – és rajta keresztül – Arisztotelésznek a lélek és az ész szétválasztottságáról kifejtett gondolatait (*mely tárgyban az Utazónál nagyobb elmék is tévedtek*), avagy azt, ahogy Beatrice korrigálja a szereplő Holddal kapcsolatos vélekedését (amely megegyezik a *Vendégségben* (209.) fejtegetettekkel) a *Paradicsom* második énekében, hangsúlyozván, hogy „/.../ az észnek szárnya kurta/ elhagyni az érzékek-adta révet (46-57.). Ezekben az esetekben sajátos paradoxonnal találjuk magunkat szemben: miközben a *Vendégség* Dantéja a filozófia dicsérete mellett folyamatosan és az *általánosság szintjén* hangsúlyozza az eltévelyedés veszélyét mint az emberi értelem behatolásának következményét Isten felségvizeire, egyszerűen maga is eltéved. Ám a tény, hogy a megismerni vágyó ész nem erkölcsi jellegű eltévelyedése nem jár kárhozattal – lásd a Tornác bölcseit és a keresztény Utazót, akinek téves vélekedése természetesen nem hitehagyottságot jelent –, jelzi hogy a határvonal megléte mellett mindazonáltal *nélkülözhetetlen* az emberi ész kiművelése, hiszen Isten *nem teljességgel vonja ki magát* értelmi megismerése alól. A tény, hogy Beatrice Vergiliust kéri fel az Utazó vezetőjéül, már önmagában sem veti el a gondolkodás erényét. Nem véletlen, hogy az „átadás-átvétel” éppen a Földi Paradicsom előtt zajlik le. Az igaz etikát a világra hagyó bölcsek vergiliusi kitételét (*Purg.* XVIII. 67-69.) nem éri cáfolat. De a *Par.* XXVI. 25-42-ben Szent Jánosnak is azt vallja az Utazó, hogy Isten iránt érzett szeretetének kibomlását a Szent Könyvek mellett azok a filozófiai érvek is elősegítették benne, melyek szerint minden

dolog teremtettsége folytán a jó vagy az első ok felé törekszik. Ez a Tamás által „átfogalmazott” platon-arisztotelészi gondolat úgy értelmezhető, hogy a teremtésben Istennek az ember iránt megnyilvánuló és bölcsességével egybehangzó szeretete (caritas) mint forrás szükségképpen megelőzi az embernek Isten iránt érzett szeretetét (amore di Dio), amint ezt Nardi észrevételezi (Nardi 1985: 25.) De így áll ez a *Vendégségben* is, melynek „határelméletét” a *Színjáték* Utazójának megértés-folyamata csak megerősíti. A megértéskíséret „kudarca” nem igazolás a gondolkodás eretnekségére, amit Beatrice is hangsúlyoz (Par. IV. 67-69): „*Ha úgy helyes, hogy emberszem ne lássa/igaznak Isten igazát: a hitnekl érve ez és nem a haeresis parázsa.*” Természetesen az, hogy az Utazó a pogány bölcsek elhelyezésének „jogosságára” többször is rákérdez, jelzi, hogy a költői szöveg ihletettséget egy olyan *metafizikai szenvedély* táplálja (Eco 2002: 28.), amely a megértés-problematikát morális kérdésként is értelmezni kívánja.

Nem véletlen talán, hogy a paradicsombéli bölcsek látásmódjának nyelvi „megjelenítése” során (Par. 10, 74-75.) – amely a *megismerés III. modellje*, pontosabban a *megértés modellje*, minthogy az nem a teljességgel ismeretlen felfedezését veszi célba, hanem a magát a már keresztényeknek kinyilvánító Isten misztériumának egyre mélyebb átélését és megértését – újra az ulixes-i ének terminológia mozzanatai bukkannak fel: aki nem képes *szárnyat öltetni (s'impenna)*, hogy a paradicsomba *fölszálljon (voli)* a kegyelem erejéből, az mit sem érthet meg a narrátori szóból. Ez visszaviszi az olvasót a szárnyas repüléshez (de' remi *facemmo ali al folle volo* = az evezőket *őrült repülés szárnyaivá* tettük (Mocan 2005: 185.) –, majd a Paradicsom utolsó éneke 139. sorához (ma non eran da ciò le proprie penne = nem voltak *megfelelő szárnyaim*), mely ismételten a határvonal létének újrahangsúlyozását és egyúttal azt is

jelenti, hogy bár az Istenhez röpködés (*volo*) vágya villanásszerűen beteljesedik ugyan, de e beteljesedés ellenére Istennek éhe, szomjúhozása, vagyis az Utazó vágyodása, akár a boldogoké, szüntelen élő vágy marad (vö. Pertile 2005: 145.). A Napot és a csillagokat mozgató szeretet „végtelen körkörös *repülése* éppen ennek a folytonosan beteljesedő és mégis szüntelenül fellobbanó váagnak a tökéletes alakzata (Pertile 2005: 135.).

Ulixes alakját az európai gondolkodás egészének története felől nézve elfogadhatónak látszik az az álláspont, melyet a magyar Dante-irodalomban Bán Imre képvisel (Bán 1988: 145): Odüsszeusz nem a reneszánsz ember előképe, s nem a reneszánsz kutatásvágy szimbóluma, de megvan benne „az emberi nagyság pátosza”, ami azért lehetséges, mert „Dante önmaga lelki nagyságát, olthatatlan tudásvágyát, a hit és tudás dilemmájával gyötrődő magatartását kölcsönözte” alakjának. Ez az interpretáció kétségtelenül fölényben van a romantikus olvasatokkal szemben, melyek szerint Dante története a minden akadályt legyőző megismerés nagyszerű és önfeláldozó hőseit magasztalja. De megkockáztatható egy kevésbé romantikus, bár talán szintén modernizáló olvasat, amely mindazonáltal összhangba hozható a szöveg „betű szerinti” értelmével: a *féktelen*, a magasabb erkölcsi elveknek nem engedelmeskedő ész (ön)destruktív. Ez a gondolat, mely kétségtelenül benne rejlik a dantei elbeszélésben, az ész kritikai koncepciójához közeledik, mely hosszú évszázadok alatt fog majd megérlelődni, s Kantnak *A tiszta ész kritikája* című művében ölt végleges formát.

11. *Parafrázis és kommentár*

- (1-3) Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!

Örvendj csak Firenze, hisz oly nagy vagy, hogy
híred szállva száll tengereken és szárazföldeken,
s nevedtől harsog a pokol birodalma!

- (4-6) Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.

A tolvajok közt öt polgárodra leltem, affélékre,
kiktől elfog a szégyen, és akiktől neved nagy
tisztességet nem nyerhet.

- (7-9) Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai, di qua da picciol tempo,
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

De ha hajnalban az álom igazat szól a jövőről, úgy
kiszáratva bőrdöd érzi majd a sok csapást, melyre
Prato és mások vágyva vágnak.

- (10-12) E se già fosse, non sarìa per tempo:
Così foss'ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com' più m'attempo.

De ha már lesújtott volna, az is késő volna!
Bárcsak megtörtént volna, aminek meg kell
lennie! Mert ahogy múlnak éveim, e csapás
jobban fáj nekem.

(13-15) Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
rimontò il duca mio e trasse mee;

Útra keltünk: vezérem megindult, és vont
magával fölfelé a lépcsőkön, melyeket a szikla
kiszögellései alkottak, mikor elébb rajtuk
aláereszkedtünk;

(16-18) e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra'rocchi de lo scoglio
lo piè senza la man non si spedia.

s haladván tovább magányos utunkon a szirt
kőszálkái és sziklatömbjei között, lábunk kezünk
nélkül nem boldogult.

(19-21) Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,

Fájdalom mart belém akkor, s most újra belém
mar, mikor emlékezetem arra összpontosítom,
amit láttam, s a szokottnál is jobban fékezem
gondolataimat,

(22-24) perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

nehogy ne az erény vezesse futásukban, mert ha
már szerencsés csillagzat vagy még jobb erő ezen
értéket megadta nékem, úgy tőle magam meg ne
fosszam.

- (25-27) Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
Ahányat a dombon megpihenő földműves - abban
az évszakban, mikor az, ki a világot felderíti, s
arcát tőlünk kevésbé rejti el,
- (28-30) come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov' e' vendemmia e ara:
s amikor helyét a légy a szúnyognak adja át-, a
szentjánosbogarakból a völgyben szerte láthat,
talán éppen ott, ahol szüretelni és szántani
szokott,
- (31-33) di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo parea.
annyi lángot látni fényleni mindenütt a nyolcadik
bugyorban, hogy azonnal fel is figyeltem rá, amint
felértem a híd azon pontjára, ahonnan mélye
látszott.
- (34-36) E qual colui che si vengìo con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,
S mint ahogy az látta, akiért bosszút a medvék
álltak, Illés szekerét meglódulni, amint az égre
ágaskodó lovak magasba emelve azt oly hirtelen
tovaröpítik,

(37-39) che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in su salire;

hogy szemmel sem lehetett követni, hogy más se
látszott belőle, csakis lángjának csóvjája, ahogy
kicsiny felhőként szállt tova a magasban,

(40-42) tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore invola.

úgy látszott mozogni minden egyes lángocska a
szűk árokban, mert egyik sem mutatta, mi rejtőzik
benne, s hogy mindegyik egy bűnöst ragadott el
magával.

(43-45) Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz' esser urto.

Olyannyira ágaskodtam és hajoltam kifelé a
hídon, hogy – ha el nem kapok egy kiszögellést –
lezuhanok, még ha meg sem löknek.

(46-48) E 'l duca che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
ciascun si fascia di quel ch'elli è inceso».

S vezetőm, aki látta feszült figyelmemet, így
szólt: „A lelkek a lángok belsejében vannak, s
mindegyik bűnöst az a láng égeti, amely néki
pólyája.

(49-51) «Maestro mio», rispuos' io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:

„Mesterem”, válaszoltam,“ most, hogy hallottalak,
még bizonyosabb lettem, mint mikor így
vélekedtem a dolgról, s már kérdeztem is volna
tőled,

(52-54) chi è 'n quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger de la pira
dov' Eteocle col fratel fu miso?».

hogy ki van abban a tűzben, melynek lángja fölül
kettéosztott, s mintha azon halotti máglyából
csapna föl, melyre Eteoklész és testvére testét
vetették.

(55-57) Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulixes e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come all'ira;

Vergilius így szólt: „Ulixes és Diomédész szenved
benne, s így együtt viselik büntetésüket, ahogy
együtt vittek végbe dühtől táplált családságaikat is.

(58-60) e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fe' la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.

E lángban nyögik a falóval kieszelt cselet, mely a
falban kaput nyitott a nemes magnak, melyből a
Rómaiak sarjadtak.

(61-63) Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deidamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».

Benne siratják fondorlatos művészetüket, amely
miatt Deidamia még holtában is Akhilleuszt
gyászolja, s a Palládiumért is viselik
büntetésüket”.

(64-66) «S'ei posson dentro da quelle faville
parlar», diss' io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che il priego vaglia mille,

„Ha ők szólni tudnak a lángok belsejéből”,
mondtam, „mesterem, igen kérlek, és újra kérlek
téged, s vedd úgy, hogy ezerszer is kérlek,

(67-69) che non mi facci dell'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!».

hogy ne tagadd meg tőlem, hogy bevárjam, míg a
kétszarvú láng ideér hozzánk: nézd, erős vágyam,
hogy beszélni halljam őket, előre hajlítja testem!”

(70-72) Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.

Ő pedig így felelt: „Kérésed igen dicséretreméltó,
s ezért én jóváhagyom: De vigyázz, nyelved
tartózkodjék a beszédőtől!

(73-75) Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perché fuor greci, forse del tuo detto».

Hadd, hogy én beszéljek, hisz van fogalmam róla,
mit is kérdeznél; hallván beszédedet, bizonyára
barátságatlanok lennének, minthogy görögök.”

- (76-78) Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi:

Aztán, mikor a láng odaért élénk, ahol vezetőm
megfelelőnek vélte a helyet és a pillanatot, ezen a
módon hallottam őt beszélni:

- (79-81) «O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco

„Ó, ti, kik ketten egyetlen tűzben vagytok, ha
életemben érdemeiket szereztem nálatok, ha
érdemeiket, meglehetőseket vagy szerényebbeket

- (82-84) quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi».

szereztem nálatok fennkölt énekeimmel, ne
menjetez tovább, hanem egyikőtök mesélje el, hol
érte a halál, miután eltűnt nyomtalanul.”

- (85-87) Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

A nagyobbik és réges-régi láng csücske morgással
kísérve hol föllobbant, hol lelohadt, mintha
szélnek kénye cibálta volna meg kedve ellenére,

- (88-90) indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
aztán a láng hegye ide-oda járván, mintha nyelv
lett volna, beszélni képes, hangokat vetett ki
magából, mondván: „Amikor
- (91-93) mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enea la nomasse,
otthagytam Kirkét, aki engem több, mint egy
esztendőn át bűvkörében tartott Gaeta közelében,
még mielőtt Aeneas e nevet adta volna neki,
- (94-96) né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta,
sem a kisfiam iránt érzett gyöngéd szeretetem,
sem koros atyám tisztelete, sem a szerelem,
melynek Penelopét kellett volna boldoggá tennie,
- (97-99) vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
nem volt elég, hogy legyűrje a vágyat, mely
belülről perzselt: a világnak meg az emberi
bűnöknek és az erényeknek válni ismerőjévé,
- (100-102) ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.

hanem a mélységes nyílt tengernek veselkedtem
én csupán egy szál deszkával és kicsiny
legénységemmel, mely tőlem el nem vált soha.

(103-105) L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola de' Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.

Láttam a tenger egyik és másik partját egész
Spanyolországig és Marokkóig, s a szárdok
szigetét, meg a többit, melyeket az a tenger
átkarolva fürdet.

(106-108) Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi.

Én és társaim vének s gyöngék voltunk már, mikor
ahhoz a szűk szoroshoz értünk, hol Herkules óva
intő jeleket hagyott határu,

(109-111) acciò che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta.

hogy azon túl az ember tovább ne hajózzék. Jobb
felől magam mögött hagytam Sevillát, bal kéz
felől Septa már korábban eltűnt.

(112-114) "O frati", dissì, "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

„ Ó, testvéreim, mondtam”, ti, kik százezernyi
veszélyen jutottatok el a nyugat határáig, e
kicsinyke időnktől,

(115-117) De' nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

mi még érzékeinknek megadatik, csak nem
tagadjátok meg, hogy megtapasztaljuk a Nap háta
megett a lakatlan világot.

(118-120) Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".

Fontoljátok meg, honnan sarjadtatok: nem azért
lettetek, hogy úgy éljete, mint az állatok, hanem
hogy az erények és a megismerés útján járjatek".

(121-123) Li miei compagni fec' io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

Társaimban a vágyat, hogy utunkat folytassuk, e
csöppnyi szónoklattal, oly perzselővé tettem én,
hogy csak kínnal tarthattam volna vissza őket.

(124-126) e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

S a felkelő nap felé fordítva a hajó farát, az
evezőket őrült repülés szárnyaivá tettük, s mindig
balra tartva haladtunk előre.

(127-129) Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.

Már csak a másik félteke összes csillagát látta az éjjel, míg a miénk olyannyira alant volt, hogy a tenger felszíne fölé ki nem emelkedett.

(130-132) Cinque volte raccesso e tante casso

lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam nell'alto passo,

Ötször telt meg, és ugyanannyiszor fogyatkozott meg a holdnak felénk fordított arca, azóta, hogy ráléptünk a merész útra,

(133-135) quando n'apparve una montagna, bruna

per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.

mikor feltűnt előttünk egy hegység, sötétlőn a távolság miatt, s olyan magasnak látszott, amelyet még nem láttam életemben soha.

(136-138) Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;

ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.

Örvendezni kezdtünk, de örömünk azonnal búra váltott, mert az új föld felől forgószelel szállt föl, s lesújtott gyöngé hajónk orrára.

(139-141) Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;

a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,

Háromszor körbeforgatta hajónkat és vele együtt az összes vizet, míg negyedikre a farát a magasba emelte, orrát a mélybe nyomta – valaki így akarta –,

(142) infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

S végül a tenger vizét fölöttünk összezárta.”

1-6. Keserű gúny árad az ének első tercínájából: az elbeszélő Dante kirohanást intéz Firenze ellen, amelynek híre nem csak fönn és „világszerte” ismert, hanem a pokol is hangos tőle, amire nincs oka büszkének lennie, és amiért a költő maga is szégyenkezni kényszerül. A hírnévre tett célzás forrása a Palazzo del Podestà homlokzatának felirata: *quae mare, quae terram, quae totum possidet orbem* (Giacalone /1/ 2007: 496.). Az öt tolvajra (Buoso és Cianfa Donatira, Puccio Sciancatóra, Agnello Brunelleschire és Francesco Cavalcantira) tett utalás tematikailag az előző énekbe vezet vissza olvasóját. E tolvajok politikai hovatartozása (ki a fehér, ki a fekete guelfeket képviseli) jelzi Dante „magára maradottságát” e tekintetben is, amint majd a Paradicsom XVII. énekében (69.) vall meg: *a becsületedre vál, ha magadból csinálsz pártot magadnak* kijelentéssel. Ugyanakkor a Város hírhedtsége mintegy előzetes párhuzamot is teremt Ulixesnek a latin hagyomány szerint értett hírhedtségével.

- Az ókori és részben középkori hiedelem szerint a hajnali álmok igazat szólnak az eljövendőről. A csapás a romlott Firenze alattvalóitól, a pratóiaktól és távolabbi ellenségeitől várható.

10-12. A keserű gúny mögött, amellyel korábban a költő Firenze polgárainak becstelenségét illette, felsejlik aggódása és *szerető féltése*, mely mindazonáltal a büntetésnek, a szerencsétlenségnek az eljövetelét lélektanilag elkerülhetetlennek tartja ahhoz, hogy a város megtisztítsa magát az emberi szennytől. Az elbeszélői hangot prófétai tónus jellemzi.

13-18. E passzus értelmezési nehézségeit az *iborni* szó etimológiájának bizonytalansága okozza. Valószínűleg az út nehézségeire utal – amint erről előzetesen az elbeszélő már

beszámolt a XXIV. ének első felében is –, illetve az utazók testén szerzett dudorokat avagy azt a módot jelöli, ahogy – akár a részegek – jártak (Giacalone /1/ 2007: 493-494.).

19-24. Az elbeszélő *közvetett módon*, vagyis önmaga figyelmeztetésén keresztül, mielőtt még a hamis tanácsadók terminussal (XXVII. ének, 116.) Ulixest és Diomédeszt valamint Guido da Montefeltrót (XXVII. ének) megnevezné, élettörténetüket közvetítené, illetve mielőtt még Ulixes beszédét „szórol szóra,, rögzítené, jelzi és egyúttal helyteleníti is mindazt, amit látott: e bugyor lakóinak bűnét, amely abban állt, hogy kiváló értelmi képességeiket mint a legnagyobb adományt öncélúan, az igazságra tekintet nélkül kamatoztatták hol pusztá dicsőségvágyból, hol meg politikai-, párt-, vagy hadiérdeket követve. Az emlékezés itt maga az *írás*, melynek során *nyelvi* fantáziáját – látván a következményeket – az *igazság* nevében meg kell fékeznie, minthogy nem herdálhatja el azt, amit születésekor a szerencsés csillagállásnak vagy az isteni kegyelemnek köszönhet. A történet előzetese, mely a nyelvre mint az igaz gondolatok kifejezésére céloz, különösen Ulixes azon bűneivel áll kapcsolatban, amelyeket retorikai képessége erejével vitt végbe. Nyilvánvaló, hogy az önfegyelmzés és – figyelmeztetés apropójául éppen Ulixes története szolgál, s hogy az elbeszélő nézőpontja Ulixes látásmódjával ellenpontozott.

25-33. Az első hasonlat (és majd a következő is) várakozásra készíteti az olvasót, mivel nem csak ébren tartja kíváncsiságát, hanem egyre fokozza. A hasonlat maga ugyan a lángok számának sokaságára irányul elsődlegesen, ám az a tény, hogy az elbeszélő például nem valami mással írja le a *látvány jellegét*, hanem a szentjánosbogarak későnyári és alkonyati

tömeges feltűnésével, vagyis a „világító” bogarakéval – amelyekre csak fénybe burkoltságuk nyomán figyelhetünk föl –, korántsem mellékes, mivel az összehasonlítás alapját képező mennyiség, csakis mint *bizonyos és nem tulajdonságok nélküli dolgok* mennyisége érzékelhető. Tehát a látvány olyan volt, mint amilyent a sok-sok cikázó, világító testű bogár nyújt távolról szemlélve.

33-42. A második hasonlat az előbbi képet *kiteljesíti*, minthogy a látvány érzékeltetésének alapja az, hogy nem lehetett látni, mit vagy kit rejtenek a lángok: ahogy Elizeus is csak egy amolyan lángoló felhőcske-félét látott, mikor a tüzes szekeren eltűnt előtte a mennybe emelkedő Illés alakja, ugyanígy az Utazó is csak a bűnösöket elrejtő lángokat szemlélhette. Innen nézve válik sokatmondóvá az első hasonlatban a szentjánosbogárra jellemző természetes sajátosság és a bűnösök természete közötti párhuzam. Másfelől a hasonlat – alapját tekintve – merőben külsődleges és ellenpontott: Ulixes tettei mögött csalárd gondolkodása rejlik, míg Illés égbe elragadottságának rejtettsége isteni titokként nyilvánul meg: „Illés Krisztus alakjának előzetese, Elizeus pedig az apostoloké, akik Illést követik” (Baldelli 1998: 360.). Ez teszi lehetővé az analógiát és az oppozíciót, mely utóbbit a láng irányának ellentétesége (a horizontális össze-vissza mozgás és az égbe, szinte rakétaként vertikálisan emelkedő lángcsóva) képezi, míg képletesen az egyik a megaláztatás, a másik a megdicsőülés jelentését hordozza.

- A *Királyok második könyve* szerint (2Kir. 2, 11-12; 23-24.) Illés próféta tanítványát, Elizeust, aki tanúja volt mestere csodás mennybevitelének, fiatalok csoportjai illeték gúnnyal, ám az átokkal sújtotta őket, mely átkot két vad medve teljesítette be azzal, hogy közülük negyvenkettőt széjjeltépt.

46-54. Vergilius megerősíti az Utazó feltételezéseit, mondván, hogy a tűz, melyben büntetésül égnek, következménye annak a tűznek, mellyel hamis tanácsaik révén másokat lángra lobbantottak, s amely őket mindig is perzselte. Dante figyelmét a kétágú láng vonja magára, s arra gondol, hogy az a Staius és Lucanus műveiből ismert Eteoklészt és ikertestvérét, Polüneikészt rejti magában, akik megegyezésük szerint felváltva uralkodtak volna Thébában. Eteoklész azonban az első év után meztagsadta a hatalom átadását, aminek következményeként testvére – aki nőül vette Adrasztoz király lányát – a görög harcosok segítségével háborút indított Théba ellen. Az egymás ellen vívott harc során mindkettőjük életét vesztette. Máglyára dobott testüket még a tűz is két lángra szétválva égette el, jelezvén gyűlöletüket, melyen még a halál sem volt képes enyhíteni.

55-57. Ahogy az álnok tettek kiagyalását és végrehajtását Ulixes és Diomédesz egymás között megosztotta, úgy – egyetlen lángban perzselődve – osztoznak most ketten a büntetésben is.

58-60. Vergilius a két hős bűneiből hármat említ meg. Az *első* az Ulixes által kieszelt faló volt, mely csel és nem a bátor haditett tette lehetővé Trója elfoglalását. Ulixes ötletére Szinón, az „elszökött” görög a trójaiak vallási érzületére rájátszva azzal áll elő, hogy az akhájok a falovat engesztelésül Pallasz Athénénak, a trójaiakat védelmező istennőnek szánták, akit Ulixes és Diomédesz megsértett, amikor szobrát csellel és erőszakkal elrabolta a szentélyből. Erről Ovidius a következőket írja: „Pessima Tydides scelerum monumenta reliquit: ille deam primus perculit (Diomédesz szörnyű bűnétől borzad az egész föld: Istennőt bántott), vagyis Vénuszt, az Aeneas anyját megsebző Diomédeszről van szó

(Ovidius 1943: 42-43.). S azért építették olyan hatalmasra, hogy a trójaiak ne tudják bevinni a várkapun. Minthogy azok e mesét elhiszik, dühében Laokon belédöfi a lóba dárdáját, ám ezt követően egy kígyó-pár megfojtja. A trójaiak ebben az istennő bosszúját látják, s ezért falat bontanak, majd bevonszolják a falak közé a görög harcosokkal teli lovat. Ez idézte elő Trója pusztulását, de ebből a csapásból következett Aeneas menekülése, majd a továbbiakban Róma létrejötte.

61-63. *A második bűn* Akhilleusznak a trójai háborúba bevonása. Akhilleuszt, akinek Trója alatti halálát megjövendölték, anyja Szkürosz szigetén, Lükomédész király udvarában rejti el annak leányai között. Női ruhába bújtatja, hogy sorsát elkerülhesse. Ulixes azonban kikutatja Akhilleus rejték helyét, majd kereskedőnek álcázva magát, selymekkel és szőttesekkel „kedveskedik” a király lányainak. Ám az ajándékok közé kardokat is rejtett, melyekre Akhilleusz azonnal lecsapott, felfedve ily módon kilétét (Egy másik változat szerint Ulixes hirtelen belefújt egy harci kürtbe, s Akhilleusz azonnal a fegyverek után nyúlt, miközben a lányok ijedtükben szertefutottak). Ulixes azonban nem szégyenítette meg, hanem ékes és hízelgő beszéddel rávette arra, hogy elhagyja fiatal hitvesét, Deidamiát és újszülött gyermekét, habár tudta, hogy ez Akhilleusz halálával és persze a görögök diadalával jár majd. Ezért siratja életében, s még holtában is hitvese. Holott maga Ulixes sem akart korábban Trója alatt harcolni, s hogy ne hagyja védelem nélkül hitvesét és gyermekét, örültnék színlelte magát: sóval vetette be földjét. Akhilleusz csodás kardja és pajzsa végül Ulixes birtokába kerül, miután a görög hadvezérek gyűlése azokat neki ítéli Ajax ellenében (Ovidius 1975: 357-368.). Mindezt Ulixes fantasztikusan felépített, hamis retorikai beszédével éri el, melyben azon általános igazságot játssza ki a konkrét helyzet

ellenében, amely az ész jogos elsőbbségét hangsúlyozza az erő felett. Ez lehetetlenné teszi az Ajax melletti döntést, holott az ovidiusi szöveg tanúsága szerint Ulixes gyáván magára hagyta harcban sebesült társát, Nestort, s nemegyszer megfutamodék. S akinek, Ajax szavai szerint, „csak az óvatlanra szokása/ csapni, de rejtve, sosem fegyverrel, csak csupa csellel.” /.../ pajzsa sértetlen, míg az övé csupa lyuk, s pajzs, sosem illik/oly balkarra, mi csak remegőn tolvajlani termett:/ (Ovidius 1975: 359.). Ulixes színészkedve könnyét törli Achilles halálán, melyért a sorsot okolja, noha e végkimenetellel előzetesen teljesen tisztában volt.

A harmadik megnevezett bűn a szobor elrablása, amelynek birtoklása örök védelmet biztosított volna Trója számára. Az Aeneas üldöző Diomédész szentségtörést követ el, amikor a fiát védő Vénusz is megsebzí, s amelyre később így emlékezik: „Kellett volna pedig látnom már akkor, előre,/végzetemet, mikor égilakók testét kaszaboltam,/ esztelen én, Venuson vassal véres sebet ütve” (Aeneis, XI. 277-279.). S amikor az *Aeneis*ben Turnus harcra biztatja a görögöt az ex-trójaiak ellen, Diomédész már fejet hajt a végzet előtt, s megpróbálja lebeszélni a latinokat az istenek előtt kedves Aeneas megtámadásáról: „ Vívni ilyen viadalt ismét: ne, ne hívjatok engem,/ Pergama veszte után verekedni megint sose vágytam/teucrokkal, s a letűnt sok bajt se öröm felidézni.” *Aeneis*, XI. 280-282.).

Ulixes egyidőben lesz üldözője a tudásnak és a tudás istennője által üldözött is, míg az elbeszélő Dantét új vizekre éppen Minerva, vagyis Pallasz Athéne bölcsessége (*Par.* II. 8) is segíti, amint ezt Padoan joggal észrevételezi (Padoan, 2001: 335).

- A szobor, amely – az istenasszony akaratából – védelmet biztosít a trójaiak számára Ulixes birtokába kerül. Ezzel a görög *látszólag*, vagyis saját értelmezése szerint, megsérti az

isteni akaratot, azaz eszével felülkerekedik az istennő eszén. De csak látszólag, mivel Pallasz Athéne szándéka szerint az elbizakodott és öntelt trójaiaknak kijárt már a büntetés. Aeneas így tehet eleget elhívásának, s vetheti meg a Római Birodalom alapjait. Vagyis Ulixes legyőzi ugyan a trójaiakat, de ez a győzelem egybeesik az istennő akaratával, amely Trója „új életre” születéséhez annak bűnhődését és vezeklését szükségesnek tartja.

70-75. Vergilius dicsérendőnek ítéli meg Dante ismeretvágát, minthogy Ulixes példáján az Utazó megérheti a következményeit az én megdicsőülésének szándékából eredő, de egyébiránt nemes ismeretvágynak. Vergilius, aki tudja, mire kíváncsi Dante, maga akar beszélni Ulixes-szel. Van ugyanis a görög és tanítványa számára is „mondanivalója”: megsarkantyúzni az ulixes-i ékesszólást, és ily módon a hőst válaszra készítve, „bemutatni” a hős alaptulajdonságát, túltengő éntudatát és annak következményét.

76-78. A kritika nagy része fel sem veti Vergilius kérésének lehetséges ironiáját, vagy ha felfigyelnek is a vergiliusi megnyilatkozás és az *Aeneis*ben tapasztalható állásfoglalása közötti – *látszólagos* – szakadásra, úgy e kettősséget azzal vélik feloldhatóvá tenni, hogy nézetük szerint Vergilius Homérosznak állítja be magát Ulixes előtt (Steiner in Fubini 1951:14). Pedig az elbeszélő az *in questa forma lui parlare audioi*, vagyis az *ezen a módon (ilyeténképpen) hallottam őt beszélni* megjegyzéssel külön is felhívja a figyelmet a vergiliusi megszólalás formájának *kitüntettségére*.

79-84. Vergilius annak fejében próbálja meg szóra bírni Ulixest és Diomédeszt, hogy fenséges, ékesszóló, magas retorizáltságú művében (mely stílus a dantei szóhasználatban „tragikust”

jelent), az *Aeneis*ben, úgymond kiérdemelte volna e hősök tetszését. A kérés intenzitásának fokozása mint beszédmód vagy beszédforma, már maga is ironikus. Erre Padoan (Padoan, 2001: 341) is utal.

-A *perduto* (örökre elveszett) szó a Kerek Asztal lovagjainak történetében állandó terminus technikusként van jelen, s arra utal, hogy nyomuk veszett az erdők rengetegében, de egyúttal hangsúlyozza vállalkozásuk hősiességét is (Rajna 1920:224). Az erdők rengetege megfelel a lét tengerének, melyben a megismerő vágy az ismeretlen felfedezésére tör.

85-93. Az ókor hőseit (Ulixest és Diomédeszt) rejtő láng, – amelyre az *antica* jelző utal, s mintegy a legendák világát is sugalmazza – nagyobbik szárva mintegy kényszer hatására, föl-föllobban, majd, amint azt az elbeszélői szöveg hangszimbolikája (*fosse, parlasse, disse*) révén megelőlegezi, mintegy sziszegve veti ki magából az első szavakat (*sottrasse, presso, nomasse*), s így a tűz sistergő égéshangján túl, s annak a csábító nyelvnek a megelőlegezésével, amely a görög hős legjellemzőbb tulajdonsága volt, Ulixes méltatlankodását is megidézi. Ulixes első szavai a hangzás szintjén *igazolják* a narrátori beszéd pontosságát és megbízhatóságát.

- A Vergilius mint dantei vezető és a szél közötti kapcsolat nemcsak a *vento* ('szél') főnév és a *venire* ('jön') ige múlt idejű melléknévi igenevének szoros hangzásbeli megfelelése révén (*venuto* 'aki eljött', 'aki itt van') – ami mintegy még őrzi a latin *ventus* ('szél') és a *venio* (jönni) ige múlt idejű participiumának, *ventus*, teljes hangalaki azonosságát – mutatkozik meg a szövegben, hanem a hangzás által aktivizált kulturális emlékezetben is: egy legenda szerint Vergilius mágus voltát bizonyítja, hogy a Nápolyt elárasztó tengernyi legyet, a démonokat, *szelet támasztva* seperte ki a városból.

- Beszámolóját Ulixes attól a ponttól kezdi, amikor több, mint egy esztendeig tartó „rabsága” után, kiszabadította magát a Nap lányának, Kirke varázslónőnek bűvköréből, elérvén, hogy az visszavarázsolja disznóvá változtatott társait. A szereplő Dante purgatóriumi álmában a szirén „a kitérítettem Ulixest is útjából” (*Purg.* XIX. 23.) megjegyzéssel megerősíti a görög dicsőségvágyból fakadó végtelen és parttalan megismerésvágyát.

-A szirén az ős boszorkány (*Purg.* XIX. 58.), a kancsal asszonyállat (*Purg.* XIX. 7.) elsősorban a kéjvágy, a falánkság, de általában is a birtoklásvágy, a földi javak bekebelezésének szimbóluma, a kapzsiság maga, amennyiben a latin *avaritia* a bitokba venni igéből származik, és a hiú dicsekvés megfelelője (C. Nardi: 2006: 7; 50-53; Decorno 2007: 100-101).

-A Gaeta helynév említése Eneással együtt azonnal bevonja az ulixesi elbeszélésbe ellenpontként Vergilius kedves hősét.

94-99. Ellenpontozott a két hősnek feleségével, gyermekével és szüleivel való viszonya is. Az apját vállán cipelő, s feleségét, gyermekét féltve terelő Aeneas képe szembe kerül a csakis az ént dicsőítő Ulixesszel. „*Akkor hát nosza, kedves Atyám! Telepedj a nyakamba, / tartom vállomat, és nem fog terhed súlya nyomni. / Mert most már közösen viselünk jót-rosszat, a végzet / Bárhova vet. Mellettem más ne legyen, csak Iúlus, / nőm az uton nyomomat kicsikét lemaradva kövesse* (*Aeneis.* II. 707-711.). Majd: “*most minden fuvallat bánt, minden neszre szorongok, / s egy remegés a szívem, mert félttem terhem, enyéim*” (*Aeneis,* II. 728-729.). Egyetlen közös pontjuk azonban akad: ahogy Ulixest kitéríti útjából a szirén (a bujaság), úgy téríti ki Aeneast Dido is, aki a kéjvágyók között található.

- A kritika egy része szerint Ulixes történetében Dante lelkületét kellene megpillantanunk, minthogy Dante

specifikusan életrajzi mozzanatai tükröződnek benne vissza, mondván, hogy Ulixes alakjában Dante önmagát védelmezi, amikor is száműzetéséből nem tért haza szeretteihez (Bosco 1957: 59. és alább). Meglátásunk szerint itt a párhuzamosság merőben külsődleges, hiszen a költő a megalázó feltételek miatt nem tért haza, s korántsem megismerésvágya miatt, mialatt Ulixesnek teljes szabadságában állt a döntéshozatal. Sőt száműzetésben maradása révén biztosíthatta csupán családja megélhetését, akiket így vagyonuktól nem foszthattak meg (Padoan 1975: 54.).

- Érdekes, hogy az Ulixest tárgyaló kritika nagy része előszeretettel hivatkozik Dantén keresztül Arisztotelészre – mondván, *minden ember természetesen vágyódik a tudásra* (Ven. 157.) –, hogy ezzel Ulixest mintegy a megismerésre törő ember exemplumává avathassa. A kritika ugyanakkor megfélemlíteni látszik arról a Dante által idézett másik arisztotelészi gondolatról, amely szerint *„lehetetlen, hogy bölcs legyen az, aki nem jó.”* (Ven. 337.). Holott ez adja magyarázatát Ulixes kudarcának: nem úgy áll a helyzet, hogy a hős ugyan visszaélt az ésszel mint isteni adománnyal, ám emellett a világ és az emberek megismerésére törekedett, hanem úgy, hogy Ulixesből hiányzott a helyes belátás, vagyis az okosság mint azon *értelmi erény*, amely vezetője az *erkölcsi erényeknek*, és így a mérték a teremtett világnak és önnönmaga határainak megítélésében (hogy ne akarja a jót a rossz révén is), s a visszafogottság a beszédben (hogy ne kísérelje meg *„áthazudni magát az igazságához”*).

- Számos dantista hivatkozik Ulixes csillapíthatatlan tudásvágya kapcsán a *Vendégség* első mondatára, vagyis hogy *minden ember természetesen vágyódik a tudásra*. Ebből azonban nem vezethető le Ulixes allegorikusan értett filozófus volta, hiszen a kijelentés általában vonatkozik minden emberre, vagyis *„tehát valamilyen módon mindenkit filozófusnak lehet*

nevezni". Ugyanis Dante a továbbiakban (248.) világosan leszögezi, hogy „... nem mondunk filozófusnak senkit a tudás iránti általános szeretet alapján”, s hogy „a filozófia is akkor igazi és tökéletes, ha minden egyéb tekintet nélkül csupán a becsülésből és a baráti lélek jóságából születik, amely feltételezi a jóra való igyekezetet és az egyenes észjárását (249.)”.

100-102. A tengernek ezt a hallgató előtt szinte fokozatosan kiterjedő s a horizontot egyre messzebb kitoló, mozgó képe a hangsúlyos magánhangzók hatására mintegy tovább tágul: e hangsúlyos helyzetű magánhangzók és a *ma misi me* szintagma alliteráló mássalhangzói erőteljes ütemezésükkel a hangsúlyos *ént* még inkább kiemelik, s amíg az *alto mare aperto* szerkezettel kiegészülve a kijelentés szemantikai síkján az utazás megkezdését, addig a hangzás és a hangsúly terítettségének jellege és a ritmika révén az erőteljes kezdő evezőcsapásokat is “jelzik”. S az “evezőcsapásoknak” ezzel a dinamikus egymásutániságával Ulixes az *én* nagyszerűségét mintegy fokról-fokra növelve tárja érzékletesen hallgatói elé.

102-105. Láttam az európai és az afrikai partot egészen Spanyolországig illetve Marokkóig, s Szardínia szigetét, meg a Baleari szigeteket.

106-110. A Gibraltári-szorost akkor Sevilla-szorosként emlegették. Ceuta városa az afrikai parton terül el. E szoros két oldalán található óriási sziklákat Herkules oszlopainak nevezik, melyeket a hős azért telepített oda, hogy figyelmeztesse a hajósokat: tovább ne törekedjenek, mert ez a megismerhető világ határa, vagyis az ezen túli világból élő ember ismereteket nem szerezhet. A szöveg Ulixes halálával igazolja Herkules figyelmeztetésének jogosultságát.

112-126. A szónoklat forrása Boethius de Dacia egyik szöveghelyétől ered: „et videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal.” Maria Corti (Corti, 1993: 140.) joggal hívja fel figyelmünket a következő megfelelésekre: *natura* (Boethius) – *semenza* (Dante), *quasi brutum animal* (Boethius) – *come bruti* (Dante), *in operatione boni et cognitione veri* (Boethius) – *seguir virtute e conoscenza* (Dante), *delectatio in utroque* (Boethius) – *noi ci allegremmo* (Dante).

127-133 A *volta nostra poppa* (hajónk farát keletnek fordítottuk) összetétel bizonyára cicerói forrásból származik, amely a Szirének énekét közli *De finibus* című művében (V. 18.), ami az Ulixes-történet egyik lehetséges forrása (Angiolillo 1985: 82). Amint a későbbiekben nyilvánvaló lesz, Ulixesék „a Jeruzsálem ellenlábás helyén magasodó Purgatórium hegyéhez jutottak, vagyis öt hónapig délnyugat felé hajóztak. A déli féltekén hajózókat más, tájékozódásukat már nem segítő égbolt fogadja.(Ponori 2001:50.)”.

134-139. Joggal hangsúlyozza Nardi (Nardi, 2001: 318), hogy Ulixes a Földi Paradicsom hegye felé tart, minthogy a Purgatórium hegye elnevezés, melynek oldalában a tisztuló vétkesek helyeztetek el, csak Krisztus eljövetele után értelmezhető. Szerinte, minthogy az élők kitiltattak, e törvény ellen lázad Ulixes, hogy az ember tudásszomját csillapítsa, s így szembeszáll az isteni végzéssel. A végső tökéletességre törekvő emberi ész tragikus tévedésére vonatkozó vélekedése nehezen igazolható.

- A latin költők a hegyben az aranykor helyszínét és az ember egykori boldog állapotát látták (*Purg.* XXVIII. 139. és alább).

140 -142. A hajótörés képe egyfelől a szörny Szkülla és a mindent elnyelő örvény, Kharübdisz között elsüllyedő hajók sorsát, másfelől pedig, amint erre Avonto rámutat a Kherub körbeforgó lángoló kardját idézi meg, akit Isten azért állított oda, hogy megakadályozza az élők visszatérését Édenbe. (Avonto 2004: 47.).

* * *

IRODALOM

A Dante Alighieri műveiből vett idézetek a parafrázis kivételével a Dante Alighieri *Összes művei*, Magyar Helikon, Budapest 1962. évi kiadásából származnak *Babits Mihály* fordításából.

Rövidítések az Isteni Színjátékból: Pokol= *Pok.*, Purgatórium= *Purg.*, Paradicsom= *Par.*, Vendégség= *Ven.*, (Szabó Mihály ford.), *Vita a vízről és a földről* 544. = *Vita* (Mezey László ford.)”.

A Bibliából vett fordítások, ha másként nem jelöljük, a Szent István Társulatnál az Apostoli Szentszék Könyvkiadója által megjelentetett 1996-os kötetből valók.

- | | |
|---------------|--|
| Angiolillo | Giuliana Angiolillo, <i>Ulisse</i> (Inf., XXVI. 79-105.), in <i>L'uomo di Dante e Dante uomo</i> (szerk. Pasquale Sabbatino), <i>Lectura Dantis Pompeiana</i> , Biblioteca “L. Pepe”, 1985. |
| Arisztotelész | Arisztotelész, <i>Nikomakhoszi Ethika</i> , Magyar Helikon, Budapest, 1971. |
| Avonto | Luigi Avonto, <i>Una probabile fonte del “folle volo” d’Ulisse: Appunti per una rilettura del canto XXVI dell’ “Inferno” di Dante</i> , in <i>Esperienze letterarie</i> , anno XXIX, n. 2, Pisa-Roma, 2004 |

- Baldelli Ignazio Baldelli, *Dante e Ulisse*, Lettere italiane 3/ 1998-I. 370.
- Bahtyin Mihail Bahtyin, *A szó Dosztojevszkijnél*. In: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond-Cura, Budapest, 2001.
- Barbi Michele Barbi, *Con Dante e coi suoi interpreti*, Le Monnier, Firenze, 1941.
- Bán Bán Imre, *Dante Ulyxese*. In: *Uő: Dante tanulmányok*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988.
- Boethius Boethius, *A filozófia vigasztalása*, Európa, Budapest, 1979.
- Boethius in Boethius De Dacia, *Modi significandi sive*
Corti *quaestiones super Priscianum majorem*. J. Pinborg, H. Ross, S.S. Jensen (eds.), Gad-Bagge, Haunia 1969. *Corpus Philosophorum Danicorum Medii Aevi*, IV. (Qu. 5, 23, 70-74; 24, 79-85.)
- Boitani Pietro Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Bosco Umberto Bosco, *Studi medioevali e volgari*, 1957.
- Buti Francesco da Buti, *Commenti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a. c. di D. Giannini, Pisa, 1858.
- Corti Maria Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993. (vö: Takács József recenziója, in *Helikon*, 2001. /2-3., 443.).
- Croce - Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921.
- Decorno Carlo Decorno, *Lettura di „Purgatorio” XXXI*. 100-101., *Studi Danteschi*, vol.XXI. (71.), Firenze, Le Lettere, 2007.

- Derla Luigi Derla, *L'altro Virgilio dantesco*, In: Testo, Bulzoni, Roma, 1995.
- De Sanctis Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura* (I.), Laterza, Bari, 1925.
- Eco Umberto Eco, *Lettura del „Paradiso“*, In: Uő: *Sulla letteratura, Tascabili Bompiani*, 2003.
- Frare Pierantonio Frare, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, Lettere Italiane, Olschki, Firenze, Anno LXVI n. 4, Ottobre-dicembre 2004.
- Freccero John Freccero, *Dante Odüsszeusza*, Helikon, 2001. /2-3.
- Freccero John Freccero, „L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo“, in: Uő: *La poetica della conversione*, Mulino, Bologna, 1989.
- Fubini Mario Fubini, *Due studi danteschi*, Sansoni, Firenze 1951.
- Galbi Giovanni Galbi, *Catholikon*, in: Giorgio Padoan, *A „szóban mester“ Ulixes és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliusztól Dantééig)*, Helikon, 2001/2-3.
- Getto Giovanni Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1947.
- Giacalone (1) Giuseppe Giacalone in Dante Alighieri., *La Divina Commedia. Inferno*, Zanichelli, 2007.
- Giacalone (2) Giuseppe Giacalone in Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, Zanichelli, 2007.
- Giacalone (3) Giuseppe Giacalone in Dante Alighieri., *La Divina Commedia. Paradiso*, Zanichelli, 2007.
- Imbach Ruedi Imbach: *Dante, la philosophie et les laics*. Editions Universitaires de Friburg Suisse, Editions du Cerf Paris 1996.

- Kardos Tibor, *Dante a középkor és a renaissance között*, (Emlékkönyv), Budapest, 1966.
- Kerényi Károly, *Hérakleitos*, in *Az örök Antigoné*, Paidon, 2003.
- Jurij Lotman, *Putyeseesztviye Ulissza v "Bozsesztvennom komedii" Dante*, In: *Vnutri miszljasih mirov*, Jaziki russzkoj kulturni, Moszkva, 1999.
- Madarász Imre, „Költők legmagasabbja”(Dante-tanulmányok), Hungarovox, Budapest, 2001.
- Maróth Miklós, *Kereszténység és iszlám, Két világvallás* In: *Muszlim művelődéstörténeti előadások*, Iskolakultúra, Pécs, 2001.
- Mira Mocan, *Ulisse, Arnaut e Riccardo San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella Commedia*, Lettere italiane, anno LVII, numero 2, 2005.
- Roberto Montano, *Suggerimenti per una lettera(lettura?) di Dante*, Napoli, 1956.
- Bruno Nardi, *La tragedia di Ulisse*, In: *Uő: Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942.
- Carlo Nardi, *Il canto XIX del Purgatorio*, Studi danteschi, Vol. LXXI (71), Firenze, Le Lettere, 2006
- Ovidius Naso Publius (1), *Szerelmei-Amores*, Első könyv, Officina, 1943.
- Ovidius Naso Publius, *Vita Achilles fegyvereiért. Ajax*, in *Átváltozások*, Magyar Helikon, Budapest, 1975.

- Padoan Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, Firenze, 1975.
- Padoan Giorgio Padoan, *Ulisse "fandi factor" e le vie della sapienza*, In: Uó: *Il pio Enea e l'empio Ulisse*, Longo Editore, Ravenna, 1977.
- Padoan Giorgio Padoan, *A „szóban mester” Ulixes és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliusztól Dantééig)*, Helikon, 2001/2-3.
- Pagliaro Antonio Pagliaro, *Il canto XXVI dell'Inferno*, Nuove letture dantesche, Firenze, 1969.
- Pertile Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella „commedia”*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2005.
- Picone Michelangelo Picone, *Canto XXVI*, (1998.), in *Lectura Dantis Turicensis* (szerk: Georges Güntert és Michelangelo Picone), vol. I., Franco Cesati Editore, Firenze, 2000.
- Ponori Ponori Thewrewk Airél, *Divina Astronomia – Csillagászat Dante műveiben*, Magyar Csillagászati Egyesület, Budapest, 2001.
- Raffi Alessandro Raffi, *La nobiltà della lingua in Dante*. Lettere italiane, Olschki, Firenze, Anno LVIII/1., 2006.
- Rahner-Vorgrimler Karl Rahner-Herbert Vorgrimler, *Teológiai kishoztár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Rajna Pio Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, in *Nuova Antologia*, giugno 1920.
- Sallay In: Bán Imre, *Dante tanulmányok*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988.
- Sallay Sallay Géza, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.

- Szent Ágoston Szent Ágoston, *A boldog életről*, In: Uő: *A boldog életről. A szabad akaratról*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- Szent Biblia SZENT BIBLIA (Ford. Károli Gáspár), Magyar Biblia Tanács, Egyetemi nyomda, Budapest, 1992.
- Sancti Thomae de Aquino Sancti Thomae de Aquino, *Summa contra Gentiles*, vol. III. caput 50., in <http://www.corpusthomisticum.org/scg1001.html>.
- Tóth Tóth Tihamér, *A szabadság teleológiája. Néhány gondolat Dante „De Monarchia” műve kapcsán*, in Dante Füzetek (3), Rubbettino, 2008.
- Vandelli Giorgio Vandelli, In: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Milano, 1938.
- Várkonyi Várkonyi Nándor, *Az ötödik ember II.*, Széphalom, Budapest 1996.
- Vossler Karl Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Laterza, Bari, 1927.

MEGJEGYZÉS:

A tanulmány megírásakor a szerzők a Bibliográfiában jelölt munkákon kívül az alább felsorolt saját, korábban már megjelentetett műveikből részletesen és/vagy az alapgondolatokra építve merítettek:

Kelemen János, *A szentlélek poétája*, Kávé Kiadó, Budapest, 1999.

Kelemen János, *La metafora della nave in Dante*, In: *Ulisse l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.

Hoffmann Béla, *A határon innen és túl*, Helikon, Budapest, 2001/2-3.

Hoffmann Béla, *Sì, ma non così*, In: *Ulisse l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.

Hoffmann Béla, *Poesia e/o interpretazione*, In: *Benedetto Croce 50 anni dopo* (szerk: Krisztina Fontanini, János Kelemen, József Takács), Aquincum, Budapest.

Il XXVI Canto dell'*Inferno*

Oltre ad offrire la parafrasi in lingua ungherese e il commento del XXVI Canto della Commedia, gli Autori, passando in rassegna le più importanti interpretazioni critiche a proposito di questo Canto, ne danno una lettura che si integra sia nel complesso testuale di tutta la Commedia, che nel merito delle opere dantesche precedenti. In primo luogo si esamina il linguaggio di Ulisse (il modo retorico del parlare, il ritmo, la sonorità del verso e il carattere metaforico del discorso, la densa presenza dell'enjambement intesa come portatrice di senso) da cui deriva come la lingua, sia tematicamente che metaforicamente, si trovi al centro del Canto, nel frattempo sottolineando il carattere di replica che assumono le parole del discorso del Greco, piuttosto che di monologo. Ciò viene provocato dall'ironia virgiliana e si manifesta grazie alla figura della "parola sulla parola" quale momento della parola internamente dialogica, fenomeno poetico e non solo retorico. Ne deriva la conclusione che non esiste incoerenza tra il carattere ulissiano che si rivela in questo „pseudomonologo" (hybris e brama incondizionata dell'eternarsi) e il luogo della punizione dell'Itacense. Di conseguenza si respinge anche il concetto di episodio, fatto che viene ancor più rafforzato dall'essenza stessa del viaggio di Ulisse (il carattere metaforico del mare e della navigazione) che si inserisce nel tema generico e centrale del sapere e della conoscenza illustrato in tutta la Commedia. Almeno in grandi linee si può dunque affermare che nell'opera sono presenti tre strade della conoscenza: le prime due percorse dalla paganità (Ulisse e i saggi del Limbo), la terza dalla cristianità (i saggi nel cielo del Sole). Mentre dal viaggio ulissiano inteso come via filosofica è esente la morale, in quello dei saggi è presente la filosofia morale: tale tratto distintivo è però insufficiente alla conquista della visione della Verità che si offre solo ai cristiani, rendendo ormai il

Cosmo un mondo chiuso in cui la Verità non va più scoperta – anche se di tanto in tanto se ne sente la consapevolezza –, ma ciononostante è inesauribilmente desiderata. Al tempo stesso si sottolinea come non sia la brama di sapere alla base della punizione di Ulisse. Inoltre, la lingua ulissiaca nella sua espressione metaforizza la perdita della lingua donata originariamente da Dio all'umanità: alla lingua poetica della Commedia spetta il compito di ristabilirla, in una sorta di "redenzione linguistica" (Raffi). Il viaggio di „esplorazione” compiuto da Ulisse si congiunge così con la scrittura dantesca intesa come viaggio specifico. Infine si nota come nel Convivio, in cui la consapevolezza del limite e dell'importanza delle virtù morali nel percorso della conoscenza umana rappresenta il vero pilastro della filosofia dantesca, sia già evidente come la figura di Ulisse non sia plasmata dall'autore immanente del Convivio, essendo portatrice, in maniera parziale e in senso indeterminato e generico, i segni di un Dante anteriore al suo trattato filosofico. Gli Autori accentuano la continuità fondamentale del pensiero dantesco tra il Convivio e la Commedia: nel primo non va colta alcuna sorta di subordinazione della fede alla ragione, e viceversa nella seconda (del pensiero alla fede), bensì come manifestazione di un'unica Verità in due relazioni.

Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'*Inferno*. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

Introduzione

Gli spettacolari e repellenti apparati scenici dell'ultimo canto dell'*Inferno*, la teologia e ideologia politica che si riflettono nelle pene orrende, hanno da sempre interessato i lettori di Dante. Questo canto non di rado ha suscitato indignazione nei commentatori; basti pensare, ad esempio, a T. S. Eliot, grande ammiratore della cultura classica, che giudicava inaccettabile la presenza di elementi così dissonanti nell'opera dantesca. Eliot riteneva che il canto XXXIV fosse "il più difficile a una prima lettura" e suggeriva al lettore repulso dalle descrizioni "di saltare l'ultimo canto e tornare all'inizio del canto terzo" o "di aspettare finché non abbia letto e convissuto per anni con l'ultimo canto del *Paradiso*", in cui le imperfezioni del canto XXXIV vengono corretti".¹

Alcuni commentatori novecenteschi considerano il canto XXXIV come il più medievale dell'intero poema e il meno adatto a soddisfare la sensibilità moderna.² La stranezza e la diversità che lo contraddistinguono possono destare la sensazione che esso sia separato dal lettore moderno da una distanza difficilmente colmabile. Nelle pagine che seguono cercherò di dare una spiegazione a questa possibile evenienza, concentrando il discorso sulla tecnica dei contrasti usata da Dante.

Allo stesso tempo vorrei dare un'interpretazione in parte nuova del canto XXXIV dell'*Inferno* dantesco, dimostrando come il suo vero motivo conduttore questa possibile evenienza sia la tecnica delle

1 T. S. ELIOT, *Dante*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited 1941, 251. Ne cita alcune affermazioni anche: FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 227.

2 FRECCERO, *Il segno di Satana*, 1989, 227.

contrapposizioni. Nel presentare l'opinione dei commentatori danteschi mi limiterò a quelli dei secoli XIV e XV. Infine mi occuperò della rappresentazione delle due figure principali del canto (Lucifero e Giuda), confrontandola con altre rappresentazioni medievali che di esse sono state fatte ed esaminando le illustrazioni dei manoscritti della *Divina Commedia*.

I. Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'Inferno

La struttura contrastante è presente nella funzione del canto XXXIV, dal momento che esso ha il duplice scopo narrativo di concludere la prima cantica – che termina esattamente col sessantanovesimo verso, “è da partir, ché tutto avem veduto”, cioè a metà dei 139 contenuti nel canto- con la rappresentazione di Lucifero e dei sommi peccatori umani nei loro tormenti eterni; e di segnare il passaggio al Purgatorio. E poiché questo canto deve unire in sé due mondi interamente diversi, comprendendo intenzioni poetiche e tonalità differenti, non può rimanere armonico e unito.

L'inno „Vexilla regis” con cui Dante inizia il canto XXXIV citandone le prime parole, fu composto da Venanzio Fortunato nel 569 per l'arrivo del „beato legno della Croce” donato da Giustiniano II alla regina S. Radegonda. L'inno entrò nella liturgia del Venerdì Santo per il suo carattere di esaltazione della redenzione umana: „Vexilla regis prodeunt: / Fulget Crucis mysterium / Qua vita mortem pertulit / Et morte vitam protulit”.³

Però la citazione di questo solenne inno latino può essere considerata solo come un contrasto parodistico (ciò viene sottolineato dall'aggiunta della parola “inferni”), dato che essa introduce la figura di Lucifero, vinto proprio con l'inno trionfante del suo vincitore. John Freccero⁴ cita in proposito il pensiero di Origene secondo il quale, quando Cristo venne crocifisso sulla croce

3 FALLANI-ZENNARO, La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Roma, Newton & Compton editori, 1996, 228.

4 FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, 1989, 239.

esterna, nello stesso momento i demoni e soprattutto Satana furono crocifissi su una croce interna: lo stato di totale immobilità e d'impotenza di Lucifero può far supporre che pure Dante avesse in mente questa idea.

Gli elementi della struttura contrapposta li possiamo notare sia sul luogo del canto sia nel tempo del suo svolgimento. I nostri poeti, Dante e Virgilio, passano da un emisfero all'altro in un batter d'occhio, e ciò comporta un mutamento di direzione tra il su e il giù. La conseguenza del loro arrivo in un altro emisfero implica anche un passaggio di tempo: il trapasso dalla notte al giorno. Come ha affermato Cristoforo Landino, anche questo è simbolico: dalla „nocte che significa la ignorantia guida al vizio” può mostrare una via d'uscita solo la “luce della ragione et della doctrina”.⁵

Il viaggio nell'inferno è durato 24 ore: è iniziato la sera del Venerdì Santo (8 aprile) del 1300, e i poeti sono arrivati dinanzi a Lucifero la notte del Sabato Santo. Alle stelle invece arriveranno la mattina della Domenica di Pasqua. Le parole dell'inno, che sono diventate parte della liturgia del Venerdì Santo, e i giorni di Pasqua, rievocano ai lettori la Passione di Cristo. Però anche questo può essere inteso come una contrapposizione: nell'anniversario della Passione di Cristo, Dante ha la visione dell'impero dell'eterna sofferenza, ma di fronte alle pene patite ingiustamente da Gesù, i tormenti dell'inferno appaiono come punizioni giuste. E di fronte al motivo dell'assoluzione della pena (Gesù che assolve l'umanità dal peccato originale), nell'inferno le anime si trovano davanti al fatto che i loro peccati non potranno mai essere perdonati.

Il motivo della struttura contrapposta si evidenzia soprattutto nel destino dei due protagonisti del canto (Lucifero e Giuda), dato che tutti e due, nelle estremità del loro stato, sono esseri sovraumani. C'è una distanza infinita tra il loro passato e il loro presente, che per Lucifero non è solo astratta: dal cielo egli è caduto nella profondità

5 LANDINO, Cristoforo, Nicholo di Lorenzo della Magna, Firenze, 1481, commento ai versi 68-69. dell'*Inferno* 34.

dell'inferno; lui che era portatore di luce, l'angelo più bello e sapiente, è diventato il portatore dell'oscurità, turpe e impotente. Dalla vicinanza a Dio è arrivato alla più grande distanza possibile da lui, da suo incaricato è diventato suo nemico. Lo stesso possiamo dire di Giuda: da uno degli eletti apostoli di Cristo, dal custode del suo denaro, è diventato il suo traditore. Come Lucifero da Dio, così Giuda ha raggiunto la massima distanza da Cristo.

Il contrasto tra la precedente bellezza di Lucifero e la sua attuale mostruosità viene evidenziato due volte durante il canto: „la creatura ch'ebbe il bel sembiante”⁶ e „S'el fu sì bel com' elli è ora brutto, ... ben dee da lui procedere ogni lutto.”⁷ Lucifero, in tutte le analisi, appare come anti-Dio, è ciò dovuto al fatto che il poeta lo menziona come „imperador del doloroso regno”⁸, usando l'espressione che ricorda un verso⁹ del primo canto dell'*Inferno*, nel quale egli si riferisce a Dio con parole simili: „quello imperador che là sù regna”.¹⁰ Nelle tre teste di Lucifero diversi commentatori vedono l'antitesi della Santa Trinità.¹¹ Kim Paffenroth e Cassell danno una spiegazione più audace: secondo Paffenroth¹² l'immagine di Satana che strazia i suoi seguaci può essere interpretata come la parodia grottesca dell'Eucarestia: di fronte a Cristo che permette ai suoi seguaci di mangiare il suo corpo, l'anti-Dio si mangia i suoi seguaci. L'opinione di Cassell¹³ è invece che l'immagine di Lucifero ghiacciato nelle sporche acque del Cocito ricorda la figura di Cristo che si immerge nelle acque del Giordano al momento del suo battesimo.

6 *Inf.*, 34, 18.

7 *Inf.*, 34, 36.

8 *Inf.*, 34, 28.

9 *Inf.*, 1, 124.

10 BOSCO/REGGIO, 1976, DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 502.

11 BOSCO/REGGIO, 1976, 502.

12 PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 29.

13 CASSELL, Anthony Kimber, *Satan*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 97.

In questa struttura contrastante si inserisce, all'inizio del canto, la „grossa nebbia”¹⁴, l'oscurità, e la descrizione dell'immagine difficilmente percepibile („se tu 'l discerni”¹⁵), che nella chiusura del canto si trasforma nel suo contrario: „intrammo a ritornar nel chiaro mondo”¹⁶, „i' vidi de le cose belle”¹⁷, e l'ultimo verso: „...uscimmo a riveder le stelle”¹⁸. Anche in un altro punto troviamo una struttura contrapposta: „Io non mori e non rimasi vivo”¹⁹, dove Dante usa l'antonimia del *morire* e del *rimanere vivo* all'interno di un verso; nonché „Non era camminata di palagio / là 'v' eravam, ma natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio”²⁰, dove la descrizione mette in contrasto la luminosità del pavimento con l'oscurità del buco sotterraneo e l'irregolarità delle superfici, da quanto si capisce dalla spiegazione di Francesco da Buti²¹.

14 *Inf.*, 34, 4.

15 *Inf.*, 34, 3.

16 *Inf.*, 34, 134.

17 *Inf.*, 34, 137.

18 *Inf.*, 34, 139. La scelta della parola “stelle” come ultima del canto non è casuale; tutte e tre le cantiche infatti si chiudono con questa parola. Attilio Momigliano nel suo commento al verso 139. dell'*Inf.* 34 lo spiega così: „Le stelle sono la metà di Dante: quindi lo sguardo che Dante rivolge ad esse uscendo dall'inferno, il prepararsi a salire verso di esse chiudendo il viaggio del purgatorio, e il sentirsi, finita l'ascensione del paradiso, mosso da quella medesima forza che move l'universo, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII 145). Rispondenza che questa volta non è pura simmetria, ma espressione del motivo ideale che corre attraverso il poema e lo innalza costantemente verso la metà.”

19 *Inf.*, 34, 25.

20 *Inf.*, 34, 97-99.

21 BUTI scrive nel suo commento ai versi 97-105 dell'*Inf.*, 34,.: „Non era caminata di palagio; cioè non era sala di palazzo: i signori usano di chiamare le loro sale caminate, massimamente in Lombardia; e questo dice, perche le sale de' palagi de' signori sogliono essere ben piane e ben luminose, e quivi era lo spazzo diseguale et aspro, et eravi grande oscurità, Là 'v'eravam; cioè Virgilio et io, ma natural burella: cioè luogo oscuro, ove non si vede raggio di sole sì, che v'è poco lume et il terreno vi è molle e diseguale, e però dice: Che avea mal suolo, e di lume disagio; come la burella.” (BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62.)

L'osservazione di Giorgio Petrocchi dimostra come questa struttura contrastante agisca a più livelli: le due parti del canto si fronteggiano sia sul piano linguistico che su quello stilistico: "tra la *disputatio* virgiliana e la chiosa narrativa di Dante c'è un'indubbia differenza di tono, un cambiamento di registro", afferma Petrocchi²². Il ragionamento scientifico di Virgilio anticipa già le fredde spiegazioni di Beatrice.

1. Lucifero figura centrale del canto

Lucifero è indubbiamente il personaggio centrale e nello stesso tempo, come ha detto Aldo Vallone²³, rappresenta l'unità compositiva del canto XXXIV. La prima parte del canto contiene la sua rappresentazione esterna, che occupa ben dieci terzine, di cui due descrivono la sua grandezza eccezionale; una la sua bruttezza; tre presentano le sue tre facce; due le sue ali; una il suo pianto; e infine un'ultima che mostra la sua bocca nell'atto di masticare i peccatori. La seconda parte del canto è dedicata alla descrizione del passaggio dei poeti sul suo corpo, dal centro della terra al purgatorio, e qui veniamo a sapere i motivi e le conseguenze della sua caduta. Virgilio introduce Lucifero due volte, ma solo a una terza lo presenta per intero – questo ritardo serve a intensificare l'effetto che verrà poi prodotto dalla sua rappresentazione – prima si riferisce a lui con il verso iniziale, a cui fa seguito la descrizione della visione sbiadita del mulino a vento. Il forte triplice vento, che secondo Buti²⁴ simboleggia il vento dell'ingratitude, della crudeltà e dell'odio, fa trovare Dante dietro a Virgilio, simbolo dell'intelletto sobrio. Il secondo annuncio avviene nei versi 20-27. con l'inizio „Ecco Dite“, dopo il quale veniamo avvisati dello spavento agghiacciante che ha colpito il poeta, uno spavento talmente tremendo che non può essere

22 PETROCCHI, Giorgio, *Canto XXIV*, in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera*, I. «*Inferno*», Firenze, Le Monnier, 1967, 1218-19

23 VALLONE, Aldo, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, Nuove Letture Dantesche, vol. 3., 189.

24 BUTI, commento ai versi 1-9 del canto 34. dell'*Inf.*

espresso in parole: „Com’io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch’i’ non lo scrivo, / però ch’ogne parlar sarebbe poco.”²⁵ La vera descrizione di Lucifero comincia al ventottesimo verso, e finisce con la rappresentazione dei tre peccatori squarciati dalla sua bocca, ai versi 59-68: Bruto („vedi come si storce, e non fa motto!”²⁶), nel cui silenzioso patimento è possibile scoprire l’intrepidità evidenziata da Lucano;²⁷ Cassio „che par sì membruto”²⁸; e Giuda („Quell’anima là sù c’ha maggior pena”²⁹), la cui rappresentazione e posizione suggeriscono un ruolo privilegiato. Fino a qui dura quella parte del canto che secondo i commentatori mostra i segni dell’immaginazione del poeta, perché quello che viene dopo non è altro che scienza, fredda spiegazione scolastica³⁰; secondo Kirkpatrick addirittura „dead poetry”³¹.

Nei versi 70-84. si racconta della scalata faticosa sul corpo di Satana le cui espressioni ricordano il topos dell’ascesa sulle montagne (pensiamo all’epistola del monte Ventoso di Petrarca o anche al primo canto dell’*Inferno*). La causa della difficoltà fisica della scalata deriva dal fatto che Dante immagina che il centro della terra e il punto centrale della gravitazione dell’universo si trovino nell’anca di Lucifero. Secondo l’interpretazione allegorica, ciò serve a esprimere la difficoltà che Dante incontra nell’allontanarsi dal male, e ciò viene rivelato anche dalle parole di Virgilio: „«Attenti ben, ché per cotali scale», / disse ‘l maestro, ansando com’ uom lasso, /

25 *Inf.*, 34, 22-24.

26 *Inf.*, 34, 66.

27 BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

28 *Inf.*, 34, 67. Ritraendo Caio Cassio Longino „membruto”, Dante può averlo confuso con il Lucio Cassio ricordato da Cicerone (*Catilinaria*, III, 7); sappiamo infatti che l’altro era piuttosto pallido e gracile. (cfr. Plutarco (*Bruto*, 29; *Cesare*, 62) SAPEGNO: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 382; PETROCCHI, 1967, 1215.

29 *Inf.*, 34, 61.

30 PETROCCHI, 1967, 1208.

31 KIRKPATRICK, Robin, *Dante’s Inferno: difficulty and dead poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 439.

«conviensi dipartir da tanto male. »³² Nella terzina „Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato, / e vidili le gambe in sù tenere”³³. In questi versi ritorna anche il motivo dell'impossibilità del guardarsi indietro che ci fa ricordare la storia di Orfeo. Alle tre domande di Dante (che riguardano dove sia il ghiaccio del Cocito, perché Lucifero appaia così confitto e capovolto, nonché come sia potuto avvenire così velocemente il trapasso dalla sera al mattino) segue la più lunga spiegazione di Virgilio³⁴ nel canto, in cui egli offre dei chiarimenti a Dante circa il modo in cui è avvenuta la disposizione della terra. Secondo Bruno Nardi³⁵, che nei suoi studi approfondisce dettagliatamente l'argomento, all'inizio dell'universo l'emisfero meridionale era il più nobile; di ciò possiamo trovare una spiegazione già nel II libro del *De coelo* di Aristotele e nel suo commento ad Averroè, nei quali le parti del mondo sono fatte corrispondere alle parti del corpo umano. Il polo antartico coincide con la testa e il polo artico con i piedi, e dato che le capacità più nobili dell'anima si trovano nelle parti superiori del corpo, ne deriva che l'emisfero meridionale possiede più virtù. Però questo originario ordine del mondo è stato interrotto e scombussolato dalla caduta di Lucifero: la terra vivibile per l'uomo è scappata dal suo originale stato edenico per collocarsi nell'emisfero opposto. Quella terra che Lucifero ha toccato con il suo corpo ritraendosi dalla ripugnanza ha formato la montagna del Purgatorio, la cui cima si è attaccata al cielo.

L'Anonimo Selmiano³⁶, per far capire questa spiegazione, usa il paragone del “mondo come uovo”: „Ma per discernere bene questo

32 *Inf.*, 34, 82-84.

33 *Inf.*, 34, 88-90.

34 *Inf.*, 34,106-126.

35 NARDI Bruno, *Il canto XXXIV dell' «Inferno» e La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in “Lecturae” e altri studi danteschi, 1990, 81-89 e 227-265.

36 Anonimo Selmiano 1337[?]: *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate...da Francesco Selmi.... Torino, Stamperia Reale, 1865, ai versi 76-81.

punto, prendi che 'l mondo è fatto come un guscio d'uovo: il guscio si è il Cielo, e l'albuma si è l'Acqua, e 'l tuorlo è la Terra, e il voto ch'è in mezzo del tuorlo si è il mezzo de la Terra. Ora se mettesti un ago per lo mezzo del tuorlo, tanto che passasse per lo mezzo del voto si sarebbe sopra il mezzo. Ora prendi, ch'ogni grave corre contro a quel mezzo, e partendosi da quel mezzo, da ogni lato pare altrui andare in su, però che va verso il Cielo, e dilungasi dal centro della Terra. Così immagina, che fece Virgilio e Dante, quando passarono per quello Lucifero.”

2. Giudizi diversi sull'aspetto esteriore di Lucifero

2.1. La rappresentazione dantesca di Lucifero non viene considerata originale; Dante poteva essersi ispirato tra l'altro al mosaico della cupola del Battistero fiorentino di San Giovanni,³⁷ „dove campeggia, nell'*Inferno*, un Satana dalla cui bocca pende la metà inferiore di un dannato, mentre, a destra e a sinistra, gli escono dalle orecchie due teste di drago che divorano ciascuna un peccatore”.³⁸ Secondo l'osservazione di Umberto Bosco „il Lucifero tradizionale e i diavoli minori dello stesso Dante sono cornuti (tale è il Lucifero di Giotto), hanno code e attributi animaleschi, piedi forcuti, artigli, becchi, ecc. Nulla di ciò nel re infernale, come del resto anche nei giganti; il mostruoso, mai grottesco, della sua figura consiste nell'anormalità delle proporzioni e degli innesti di membra che pur continuano ad essere orrendamente umane.”³⁹

Contrariamente a quest'interpretazione, nelle rappresentazioni di Lucifero dei codici danteschi gli attributi animaleschi di Lucifero sono molto vistosi e, secondo l'affermazione di Brieger, seguono più i modelli tradizionali o l'immaginazione degli illustratori, che il testo

37 *L'Inferno del Giudizio finale* di Coppo di Marcovaldo, 1250-1270 c., LORENZI, Lorenzo, *Devils in art. Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, Firenze, Centro Di, 2003, 31-32, 65.

38 DELMAY, Bernard, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Leo S. Olschi Editore, 1986, 349.

39 BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

di Dante.⁴⁰ La rappresentazione delle corna è molto frequente (per es. in un'immagine di un manoscritto veneziano del tardo Trecento⁴¹, o in un manoscritto della stessa epoca alla Biblioteca Pierpont Morgan di New York⁴²); nell'immagine del codice bolognese o emiliano⁴³, che risale alla metà del Trecento, appaiono anche le zampe di uccello. Nel manoscritto di Chantilly⁴⁴, invece, una coda di serpente si arrotola davanti a lui. La raffigurazione di Lucifero, nel manoscritto latino del Vaticano⁴⁵ dalla segnatura 4776, ricorda quella di Cerbero: le due teste che guardano di lato si sono trasformate in teste di cani. Il codice napoletano⁴⁶, che risale a 1370 circa rappresenta in un modo piuttosto unico i piedi di Lucifero: a forma di coda di pesce, divisa in due parti che però terminano in zampe rostrate.

2.2. La figura di Lucifero è stata trattata dettagliatamente dai commentatori di Dante. Ben diversi sono i giudizi: le polemiche del Novecento al riguardo si concentrano sulla questione se la sua figura debba essere considerata grandiosa, tragica e magnifica, oppure, al contrario, bestiale, turpe e spaventevolmente grottesca. Bruno Nardi⁴⁷ e Bosco/Reggio⁴⁸ vedono nel Lucifero dantesco una prevalenza di elementi tragici e sovraumani: lo ritengono un personaggio mostruoso, orrendo, di una „sacralità negativa“ e di una

40 BRIEGER, Peter – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 1969, II, 156.

41 Venezia, Biblioteca Marciana Ms. It. IX. 276. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 320.

42 New York, Morgan M676, 47 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 319.

43 Firenze, B. Nazionale, MS Magl. Conv C. 3. 1266. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 325.

44 Chantilly Musée Condé, MS 597, 231 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, II, 156.

45 117 r, 119 r, BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 321.

46 Londra, British Museum, Add. 19587, 58 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 318.

47 *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*.

48 BOSCO/REGGIO: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

„spenta regalità”. Dal canto suo, invece, Vittorio Sermonti⁴⁹ lo considera „la caricatura ontologica” di Dio, la parodia del Bene. Secondo quest’ultimo è un’umiliazione suprema che Dite, il Male in persona, sia costretto dalla legge della gravitazione a prestarsi a far da scala di servizio per il pellegrino e per la sua guida. La bestialità del Lucifero dantesco viene accentuata da Attilio Momigliano⁵⁰, Giovanni Fallani⁵¹ e anche da Carlo Grabher⁵². Secondo l’opinione di Sapegno⁵³, la descrizione di Lucifero si disperde in particolari escogitati più dall’intelletto che dalla fantasia, e la sua immagine si impoverisce precisando i particolari.

2.3. Mentre tre commentatori del Trecento (Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola e Anonimo Fiorentino) affermano sulla base di un principio teologico di Tommaso d’Aquino che „diabolus non est turpis nec terribilis”... „Diabolus non est magnus, nec parvus, nec turpis, nec pulcer”, siccome i demoni – come gli angeli e l’anima umana – non hanno corpo: sono composti di sostanze intellettuali.⁵⁴ La descrizione di Dante rappresenta l’invisibile con il visibile, dandone un’immagine sensibile – questo è il metodo della stessa Sacra Scrittura – come ci spiega l’autore nel canto IV del *Paradiso*⁵⁵, ma soltanto perché l’ingegno umano possa percepirlo: „Est autem hic attente notandum, quod autor hic procedit prudenter et caute; nam vult dare intelligi spiritualia per corporalia, et invisibilia per

49 SERMONTI, Vittorio, *L’Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993, 514-515.

50 Momigliano (1946-51) *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*. Firenze, G. C. Sansoni, 1979, commento ai versi 1-57. del canto 34 dell’*Inf.*

51 FALLANI, 1965, commento ai versi 28-29 del canto 34 dell’*Inf.*

52 Grabher: *La Divina Commedia, col commento di Carlo Grabher*. Firenze, La Nuova Italia, 1934-36, commento ai versi, 70-75 del canto 34 dell’*Inf.*

53 SAPEGNO, 1985, 377.

54 Jacopo della Lana, 1324-28, *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67. *Sentenzia: La pena che hanno li demoni.*

55 *Par.*, IV, 40-48.

visibilia, sicut etiam divina scriptura saepe facit in multis, ut scribit IIII capitulo Paradisi.”⁵⁶

Per l' intelletto umano imperfetto dunque c'è bisogno di una rappresentazione semplificata: il male deve essere rappresentato tramite la bruttezza, il bene tramite la bellezza. La deformazione nella Commedia, come per la scultura romanica, equivale al peccato. Come afferma Giovanni Fallani: „Dio è la suprema bellezza, ciò che gli si oppone o lo nega non può essere che la corruzione integrale del bello, cioè un'immagine deformata della natura e dell'uomo.” Per questo è evidente che l'anima nel peccato perde la sua bellezza. Il corpo non nasconde l'anima, ma la svela: „Gli esseri viventi manifestano così la verità. Tutto è svelato, tutto è visibile. Il mostruoso adempie alla sua funzione.”⁵⁷

3. Lucifero e la Bibbia

La maggior parte dei commentatori menziona, in connessione alla caduta dell'angelo ribelle, il luogo biblico: Isaia XIV, 12-15, il cui primo verso nell'ebraico originale è:

איך נפלת משמים הילל בן־שחר

Cioè: “Come cadesti dal cielo, luce/stella mattutina, figlio dell'alba?” Secondo il contesto il verso si riferisce al re di Babilonia che cadde per la superbia.⁵⁸ Nella traduzione latina appare già il nome di Lucifero: „quomodo cecidisti de caelo Lucifer?” Agostino,

56 Benvenuto da Imola (1375-80), *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887, ai versi 22-27.

57 FALLANI, Giovanni, *Visione ed esperienza figurativa nella struttura dell'«Inferno»*, in *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 73-74.

58 Leo Jung rifiuta il mito di Lucifero fondato a questi versi di Isaia per l'assoluta mancanza del riferimento letterale all'angelo ribelle. JUNG, Leo, *Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature. A Study in Comparative Folklore*, *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 15, No. 4, (1925, 467-502), 493-494.

nel suo commento a questo luogo⁵⁹, identifica univocamente il soggetto di questo verso con il più bello dei serafini, il quale „elatione inflatus voluit dici deus“. Quindi le basi dell’identificazione sono: la superbia e il motivo della caduta: „ad infernum detraheris in profundum lacu“, dove il *lacus* biblico corrisponde al Cocito.

È sorprendente che solo Pietro Alighieri abbia accennato⁶⁰ al capitolo ventottesimo del libro di Ezechiele in relazione a Lucifero, capitolo che tratta del principe di Tiro, ugualmente caduto a causa della sua alterigia. Troviamo anche in questo luogo sia il desiderio di diventare Dio suscitato dall’immensa superbia („elevatum est cor tuum quasi cor Dei“ (Ez. 28, 6.) e Ez. 28, 2: „elevatum est cor tuum et dixisti Deus ego sum“), sia il motivo della caduta: „et detrahent te et morieris interitu occisorum in corde maris“ (Ez. 28, 8) e „peccasti et eieci te de monte Dei et perdidisti te“ (Ez. 28, 16). Inoltre esso fa riferimento alla sua bellezza e sapienza di un tempo, in opposizione al suo attuale stato orrendo, e anche al fatto che prima abitasse nel giardino di Dio: „tu signaculum similitudinis plenus sapientia et perfectus decore in deliciis paradisi Dei fuisti“ (Ez 28. 12-13). E sarà proprio questa bellezza angelica (Ezechiele (28, 14) chiama il ribelle superbo „cherubino“), accentuata in questi versi biblici, a caratterizzare il Lucifero della *Commedia*.

4. I colori delle tre facce di Satana

4.1. Interpretazioni tradizionali

Secondo il commento anonimo latino,⁶¹ le tre facce di Satana

59 *De quest. Vet. Testam.* q. 113.

60 Pietro Alighieri (3), (1359-64): *Pietro Alighieri, Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy,'"* ed. Massimiliano Chiamenti. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002. Commento ai versi 1-36.

61 CIOFFARI, Vincenzo, *Anonymous latin commentary on Dante's Commedia*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

contrapposte alle tre proprietà divine (*prudencia, amor, potentia*) simboleggiano *ignorantia, odium* e *impotentia*: la nera incarna l'oscurità dell'ignoranza, la rossa raffigura la nequizia, mentre la „pallida o croca” l'impotenza. Ciò coincide con l'opinione di Jacopo Alighieri: „la rossa, a l'iniqua e odiosa ira si figura, la gialla e bianca mista a l'impotenzia e alla scurità dell'ignoranza; la nera.”⁶² Il parere di Guido da Pisa rappresenta una variante: “Nam facies rubea correspondet impotentie et fragilitati sue; quia homo, dum de suo defectu verecundatur, rubicundus efficitur. Facies vero nigra correspondet obscuritati ignorantie. Facies autem pallida odio et invidie correspondet.”⁶³ Buti vede nelle tre facce tre dei vizi capitali: l'*avaritia* („bianca e gialla” perché „l'avarizia è sempre affamata”), l'*ira* („vermiglia”) e l'*accidia* („nera” perché „l'accidia è sempre oscura”).⁶⁴ Jacopo della Lana⁶⁵ è l'unico che mette in relazione i colori delle teste con il carattere dei peccatori pendenti dalle bocche (almeno nel caso di Bruto e Cassio): Bruto viene messo “in la bocca nera, perchè ha a significare la scurità della ignoranza”, e Cassio nella gialla e bianca perché non poteva resistere al peccato: „Cassio ... fu bell'uomo della persona. È nota che la beltà è opposita alla continenzia, che il ditto Cassio fu lascivo e incontinente; per la quale impotenzia si lassò vincere al peccato, e cadde in tal difetto.”

Isidoro del Lungo interpreta in maniera diversa questo elemento; secondo lui i colori corrispondono alle tre parti di mondo allora conosciute: la faccia vermiglia all'Europa, la giallastra all'Asia, la nera all'Africa: dal momento che l'inferno accoglie le anime di tutto

1989, 138.

62 Jacopo Alighieri, 1322: *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915. Commento ai versi 38-45 dell'*Inf.*, 34.

63 Jacopo della Lana, 1324-28. commento ai versi 37-39 dell'*Inferno* 34.

64 BUTI, 1385-95. Chiose ai versi 37-54 dell'*Inf.*, 34.

65 Commento ai versi 43-67 dell'*Inferno* 34.

il mondo.⁶⁶

4.2. Interpretazioni dei moderni

Aldo Vallone, invece, fa riferimento ai colori dei tre gradini posti all'entrata del purgatorio, che corrispondono perfettamente alle tre facce: bianco come il marmo, il primo; nero, cioè „tinto più che perso“, il secondo; rosso, cioè „come sangue fuor di vena spiccia“, il terzo (*Purg.* IX, 94-102.)⁶⁷

John Freccero, dal canto suo, ne ha dato un'interpretazione nuova nel suo saggio intitolato *Il segno di Satana*.⁶⁸ Il fondamento della sua spiegazione è il luogo 17,6 del vangelo di Luca: „Se aveste fede quanto un granellino di senape, potreste dire a questo gelso: „Sii sradicato e trapiantato nel mare“, ed esso vi ascolterebbe.“ S. Ambrogio identifica quell'albero con Satana per il suo frutto tricolore: „il frutto di questo albero è bianco quando è in fiore, poi diviene rosso quando è formato e infine nero quando è maturo. Così il demonio, privato a causa della sua colpa del fiore bianco e del rosso potere della natura angelica, è avvolto dal nero sapore del peccato.“⁶⁹ L'interpretazione dell'albero di gelso data da Agostino è totalmente diversa: secondo la sua opinione l'albero rappresenta il vangelo della croce di Cristo per i suoi frutti sanguigni, che sono come ferite pendenti dall'albero.

Nella meditazione pietistica intitolata *Arbor vitae*, scritta da Ubertino da Casale nell'epoca di Dante, gli originali *vexilla* di Cristo sono colorati esattamente come le tre teste di Satana: „Rifletti sul tuo amato Gesù, o anima percossa dallo strale della compassione, e lo vedrai come il vessillo del tuo pellegrinaggio. Infatti il bianco della sua carne incontaminata e il nero livido delle frustate e il rosso del

66 Isidoro DEL LUNGO, DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 348.

67 VALLONE, Aldo, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, Nuove Letture Dantesche, vol. 3., 201.

68 FRECCERO, 1989, 232-235.

69 *In Lucam*, VIII, 29, in *PL* 15, 1774.

sangue versato lo rivelano in te triplice colore".⁷⁰

5. Le ali di Lucifero e i venti da esse suscitati

I serafini hanno, secondo l'iconografia, sei ali; così Lucifero, arcangelo decaduto, ne ha un numero uguale, non del colore rosso fuoco a indicare l'amore, ma membranose e di color fosco, o simili a vele e ad alacce di pipistrello. Queste ali sono i vessilli di Lucifero.⁷¹

L'Anonimo Fiorentino pone l'attenzione sulla differenza tra le ali pennute degli angeli buoni e quelle prive di piume di Lucifero, il quale, come il pipistrello della favola di Esopo, fu spogliato dalle penne a causa del suo tradimento: „Gli angioli buoni si figurano coll'ali che hanno penne d'uccello; ora per questo Lucifero l'ha come pipistrello, che secondo la favola d'Isopo era prima uccello, poi per non essere stato nella battaglia colli uccelli a combattere cogli animali terrestri, gli furono cambiate penne, et fugli comandato che volasse di notte, et *sumpsit de vespere nomen*.”⁷² Con questo l'Anonimo Fiorentino fa riferimento alla similitudine tra il nome di Lucifero che indica anche quello di Venere (il vespero) come pure quello del *vespertilio*, il pipistrello che appare al tramonto.

Benvenuto da Imola⁷³ dà una descrizione minuziosa del pipistrello il quale „habet caput muris, et est in figura capitis canis, et aliquando invenitur cum quatuor auribus”. Secondo il suo parere la comparazione tra il pipistrello e Lucifero è “ottima”.

Buti spiega che la funzione delle ali è di suscitare i vizi incarnati nelle tre facce: “ciascuna faccia abbia sotto di sè due grandissime alie non pennute di penne; ma di pongiglioni come il vilpistrello, a significar li levamenti che ciascuno di questi vizi e peccati àe, che sono due. Ecco l'ira à due levamenti; cioè turbazione e furore; le

70 FRECCERO, 1989, 231.

71 FALLANI-ZENNARO, 1996, 228.

72 Anonimo Fiorentino, 1400[?], *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani. Bologna, G. Romagnoli, 1866-74. Commento al verso 49 dell'*Inferno* 34.

73 Benvenuto da Imola, 1375-80. Commento al verso 49 dell'*Inferno* 34.

quale alie generano il vento della crudeltà, come detto fu di sopra. L'avarizia similmente à due levamenti; cioè rapacità e tenacità; e queste due alie generano il vento della ingratitudine, della quale si disse ancora di sopra. E l'accidia ancora à due levamenti; cioè tristizia e negligenza; e queste due alie generano il vento dell'odio."⁷⁴ Similmente Guido da Pisa vede tre dei vizi capitali nei venti sollevati dalle ali di Satana: „Isti tres venti, qui ab alis Luciferi procedunt, sunt tria vitia principalia a quibus omnia oriuntur, scilicet superbia, avaritia, et luxuria."⁷⁵

II. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

1. La storia del giudizio di Giuda

1.1. La storia di Giuda in base al Nuovo Testamento

Le descrizioni del Nuovo Testamento non danno un quadro unitario della storia di Giuda Iscariota. Nella maggioranza dei manoscritti egli viene chiamato erroneamente Iscariota, dato che in ebraico is-Kerioth significa uomo di Kerioth; Giosuè menziona Kerioth-Hebron come città appartenente alla tribù di Giuda.⁷⁶ Nell'elenco degli apostoli il nome di Giuda è sempre l'ultimo, seguito dal commento "colui che tradì Gesù".⁷⁷

I sinottici raccontano i seguenti fatti: 1) le trattative con il sinedrio: Matteo (26,14-16) stabilisce che il prezzo del tradimento è di trenta monete d'argento, mentre Marco e Luca parlano solo di soldi. Secondo Luca 22,3 Giuda è stato conquistato da Satana e per questo è andato dai sommi sacerdoti. Matteo (26,14 sq), Marco (14,10) e Luca (22,3 sq) scrivono che le trattative sono avvenute prima dell'ultima cena. 2) Il suo comportamento manifestato durante

74 Buti, 1385-95, ai versi 37-54.

75 Chiosa ai versi 46-51 dell'*Inf.*, 34.

76 *New Catholic Encyclopedia* [edit. MACDONALD, William Joseph], vol. 8, New York, McGraw-Hill Book Company, 1967, 15.

77 Mt 10, 4; Mc 3,19; Lc 6, 16.

l'ultima cena durante la quale Gesù afferma che "uno di voi mi tradirà" (Mt 26,21), e alla domanda dei discepoli su chi sia questo traditore egli risponde: "colui che ha intinto con me la mano nel piatto". 3) Il suo tradimento. 4) Matteo racconta dei sensi di colpa di Giuda e della sua morte (27,3-10): "vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: «Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente». Ma quelli dissero: «Che ci riguarda? Veditela tu!». Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi. Ma i sommi sacerdoti, raccolto quel denaro, dissero: «Non è lecito metterlo nel tesoro, perché è prezzo di sangue». E tenuto consiglio, comprarono con esso il Campo del vasaio per la sepoltura degli stranieri. Perciò quel campo fu denominato "Campo di sangue" fino al giorno d'oggi." Giovanni si occupa più dettagliatamente di Giuda e lo rappresenta in modo molto negativo. Le descrizioni di Giovanni si differenziano dai racconti dei sinottici nei seguenti punti: 1) le trattative con il consiglio avvengono dopo l'ultima cena (13,30). 2) Nella descrizione dell'ultima cena (13,21-30), Gesù, dopo la dichiarazione "uno di voi mi tradirà", rivela il traditore solo a Giovanni, che riposa sul petto di Gesù, dandogli un boccone intinto. Dopo quel boccone Satana assale Giuda e Gesù lo manda via senza che gli altri apostoli capiscano.

Solamente Giovanni menziona i seguenti dati: secondo 6,70 Giuda è il figlio di Simone, e qui appare l'affermazione di Cristo che molte volte viene citata riguardo a Giuda: "Non ho forse scelto io voi, i Dodici? Eppure uno di voi è un diavolo!" La descrizione della cena di Betania appare anche nei sinottici benché in essi non venga menzionato né il nome di Maddalena (dicono invece "una donna, una peccatrice"⁷⁸ o semplicemente "una donna"⁷⁹) né il nome di Giuda (al suo posto Matteo dice discepoli, Marco invece scrive:

78 Luca (7,37)

79 Mt (26,7)

“alcuni che si sdegnarono fra di loro”⁸⁰). Secondo Giovanni⁸¹ Maria (Maddalena) “presa una libbra di olio profumato di vero nardo, assai prezioso, cosparses i piedi di Gesù e li asciugò con i suoi capelli, e tutta la casa si riempì del profumo dell'unguento. Allora Giuda Iscariota disse: «Perché quest'olio profumato non si è venduto per trecento denari per poi darli ai poveri?». Questo egli disse non perché gl'importasse dei poveri, ma perché era ladro e, siccome teneva la cassa, prendeva quello che vi mettevano dentro.”

Gli Atti degli Apostoli (1,18-20) ricordano la morte di Giuda solo in riferimento all'elezione di Mattia ad apostolo: “Giuda comprò un pezzo di terra con i proventi del suo delitto e poi precipitando in avanti si squarciò in mezzo e si sparsero fuori tutte le sue viscere.”

Riguardo a Giuda troviamo degli accenni tipologici nel Nuovo Testamento: gli Atti degli Apostoli 1,16 e Giovanni 13,17-18 paragonano Giuda ai cospiratori contro Davide. Secondo la *New Catholic Encyclopedia*⁸², l'impiccagione (come punizione per il tradimento di colui che si fidava di lui) ha significato simbolico, siccome anche Assalonne venne ucciso quando la sua “testa rimase impigliata nel terebinto e così egli restò sospeso fra cielo e terra”⁸³.

Il motivo del tradimento non è chiarito: Matteo (26,1-16) e Marco (14,1-11) sottolineano che Giuda ha perso la fede in Gesù come Messia, mentre Giovanni dà per certa l'incredulità di Giuda dopo il discorso eucaristico. Secondo la spiegazione di Haag, Giuda si è unito a Gesù sulla base delle interpretazioni terrestri date alla figura del Messia, ma poiché Gesù rifiutava il pensiero di un regno terrestre, Giuda, nella sua incredulità, ha rotto con lui, pur rimanendone esteriormente discepolo.⁸⁴ Una supposizione diffusa è che egli si sia piegato per avidità e avarizia all'appello del consiglio;

80 Marco (14,3)

81 Giovanni (12,1-8)

82 Volume 8., 1967, 15.

83 Il Sam, 18. 9-15.

84 HAAG, Herbert, *Bibliai lexikon*, Budapest, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989, 899.

questo tuttavia viene negato da Marc Thoumieu, secondo il quale i trenta denari d'argento non erano una grande somma e siccome Giuda era custode dei soldi di Cristo e degli apostoli, egli avrebbe potuto soddisfare la sua avidità anche senza tradire il suo maestro.⁸⁵

Tutte le fonti del Nuovo Testamento rappresentano Giuda come una figura negativa, però ci sono delle differenze incompatibili non solo nella storia, ma anche nelle descrizioni del suo carattere. In Matteo, ad esempio, vediamo chiaramente che Giuda non aveva previsto la possibile condanna del sinedrio, e il suo suicidio testimonia della sua disperazione e del suo profondo senso di colpa. In Giovanni, invece, Giuda viene rappresentato come un uomo avido, crudele e posseduto da Satana.

1.2. *L'immagine di Giuda nell'antica cristianità*

Il giudizio sulla figura, sull'importanza e sulla colpevolezza di Giuda è cambiato di epoca in epoca, e questo può essere stato determinato dalle varie rappresentazioni che di lui sono state fatte nel corso del tempo. Secondo il pensiero antico cristiano Giuda è stato uno strumento e come tale ha dovuto assolvere alla sua funzione, ma contemporaneamente è anche l'esempio di un pentimento che non può aver perdono. Ed è questo il modo in cui viene rappresentato dagli artisti dell'antica cristianità: egli non ha un ruolo accentuato, e viene rappresentato con l'aureola, i vestiti e i lineamenti simili a quelli di Gesù e degli altri apostoli. (Per esempio sul sarcofago di Teodosio o sulle tavole milanesi d'avorio.)⁸⁶

1.2.1. Gli autori dell'antica cristianità

Papia, che a quanto si dice era discepolo di Giovanni Evangelista,⁸⁷ ha creato la terza tradizione relativa alla morte di

85 THOUMIEU, Marc, *Dizionario d'iconografia romanica*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1997, 242.

86 Kirschbaum, Engelbert (edit.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2. vol., Freiburg, Herder Verlag, 1970, 444.

87 *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

Giuda⁸⁸, la cui descrizione è rimasta in due posti: negli scholia della catena di Apollinare di Laodicea⁸⁹, e nel commento di Ecumenio sugli Atti degli Apostoli⁹⁰. Secondo Papia, il corpo infiammato di Giuda era così gonfio⁹¹ che non entrava neanche in un posto dove sarebbe passata una carrozza, e pure le sue palpebre erano così gonfie da impedirgli di vedere. Quando il suo ventre si è aperto, le sue viscere sono uscite miste a vermi e sangue congelato, e i suoi liquidi, che emanavano un puzzo schifoso, si sono sparsi tutt'intorno. Nessuno era disposto a comprare il terreno per il puzzo. Ecumenio ha cercato di allineare l'opinione di Matteo a quella di Papia spiegando che, pur avendo tentato il suicidio, Giuda non è morto impiccato perché è stato tolto dalla corda prima che potesse soffocare. Dopodiché è successa la scena descritta da Papia.

Nell'undicesimo secolo Teofilatto riporta nel commentario a Mt 27, l'opinione secondo la quale Giuda ha tradito Cristo allo scopo di ottenere soldi per tutti e due, essendo certo che Cristo sarebbe scappato dinanzi ai suoi persecutori, come aveva fatto più volte in precedenza. Ma quando ha visto che Gesù era stato condannato a morte, ha provato un profondo pentimento perché la vicenda stava finendo in modo del tutto diverso da come egli aveva previsto. Così, oppresso dai suoi sensi di colpa, si è impiccato sperando di arrivare nell'oltretomba prima di Cristo, dove avrebbe potuto chiedergli perdono e ottenere l'assoluzione. Ma subito dopo aver messo il collo nel nodo scorsoio, l'albero al quale s'era impiccato si è piegato sotto di lui ed egli è rimasto in vita perché Dio voleva che si pentisse o che

88 La prima tradizione: Matteo (27,3-5) ; la seconda: Atti degli Apostoli (1,18-20) (HAAG, 1989, 900).

89 MIGNE, Jean-Paul, *Patrologia Graeca*, 5. vol., Paris, Garnier, 1894, 1259-60. Papia: *frammento VII*.

90 *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1261-62. Papia: *frammento VIII*.

91 È interessante che la parola latina per indicare la gonfiezza di Giuda: „corpore inflatus” è la stessa con cui Agostino indica l'alterigia di Lucifero: „elatione inflatus voluit dici deus”. (*De quest. Vet. Testam.* q. 113.)

diventasse oggetto di pubblico disprezzo.⁹²

Secondo Origene, Giuda si è impiccato per incontrarsi con Gesù all'inferno quando quest'ultimo vi sarebbe disceso per liberare i santi padri dal Limbo. Questa scena è stata rappresentata da Hieronymus Bosch in un quadro andato perduto, e di cui scrive un suo contemporaneo, Karel Van Mander: „[Bosch] ha un quadro a Waal dal titolo „L'Inferno” nel quale sono raffigurati i santi padri nell'atto di essere liberati, mentre Giuda, che crede di essere liberato pure lui, riceve una corda la collo.”⁹³

Eusebio (c. 260 -340), nella sua opera *Praeparatio Evangelica*⁹⁴ occupandosi dei misfatti di Giuda e del destino divino, arriva alla conclusione secondo cui Giuda agì indipendentemente dalla volontà di Dio. È ancora Eusebio a menzionare nella *Demonstratio Evangelica*⁹⁵ una credenza secondo la quale Giuda si sarebbe trasformato in roccia per il suo tradimento, dopo aver baciato Gesù. E sempre secondo questa credenza, un uomo che aveva voluto picchiare Gesù, si è ritrovato con la mano seccata, e Caifa, che si era procurato un falso testimone contro di lui, ha finito con l'accecarsi. Sebbene Eusebio riporti questi fatti negandone l'autenticità, con l'intenzione probabilmente di criticare i vangeli apocrofi; egli mostra di credere alla veridicità dei vangeli partendo proprio dal presupposto che se gli evangelisti avessero voluto mentire, avrebbero potuto farlo in maniera anche più audace. E come esempio di audace finzione riporta la credenza di cui sopra.

Ireneo (secolo II.) nella sua opera *Adversus Haereses*⁹⁶ solleva la questione se Giuda sia diventato traditore perché Gesù l'ha umiliato davanti ai discepoli durante la cena di Betania. Ma aggiunge che

92 *Patrologia Graeca*, 123, 460. Idézi: ZWIEP, *Judas and the Choice of Matthias*, 2004, 122; e PAFFENROTH, *Images of the Lost Disciple*, 2001, 120.

93 MANDER, Karel Van, *Hírneves németalföldi és német festők élete*, Budapest, Helikon, 1987, 56.

94 *Praep. Ev.* 6, cap. 11.

95 *Demonstratio Evangelica* 3, 5.

96 *Adversus Haereses*, 5, 33.

Giuda potrebbe aver pensato che Cristo si sarebbe potuto liberare con un miracolo oppure che il popolo si sarebbe ribellato contro la sentenza e lo avrebbe liberato. Ireneo⁹⁷ presenta anche l'eresia dei cainiti – secondo cui Caino era in possesso di un potere divino, e gli uomini sono accompagnati da un angelo durante ogni atto peccaminoso – , i quali hanno attribuito a Giuda un proprio vangelo.⁹⁸

Agostino, in un sermone poco noto, afferma che Satana è entrato nel cuore di Giuda costringendolo a tradire Gesù e in seguito ad impiccarsi.⁹⁹ Nella *De Civitate Dei* egli scrive: „con l'impiccaggione Giuda ha appesantito la sua colpa e non l'ha alleggerita, perché non si è fidato della grazia di Dio. Così pentendosi al punto da voler la morte, non ha lasciato spazio al pentimento salvifico.¹⁰⁰ Nelle *Quaestiones in heptateuchum Genesis* dichiara: “quando Gesù è resuscitato, Giuda era già morto.”¹⁰¹ Nell'opera *De haeresibus*, trattando dell'eresia caianita menzionata già da Ireneo, Agostino afferma che c'era chi adorava Giuda perché egli già sapeva che agli uomini sarebbe servita la sofferenza di Cristo, e riconosceva la tradizione di Giuda come un beneficio per l'umanità.¹⁰²

97 *Adversus Haereses* I, 31. 1.

98 Occupandosi di quest'eresia lo scrittore ungherese Győző Határ scrive che “l'atto di Giuda è una condizione preliminare per la morte del Redentore e ottiene quindi un significato positivo nella storia della salvezza. Anzi i cainiti affermano che Giuda Iscariota sovrasta Cristo nell'opera di redenzione perché mentre Cristo si assume solo la somma dei peccati dell'umanità, Giuda si assume la somma vergogna del peccato dei peccati.” (HATÁR, *Antibarbarorum libri. Bölcseleti írások*, 2001, 562–563.)

99 *Sancti Augustini Sermones Post Maurinos reperti*, ed. G. MORIN, *Miscellanea Agostiana*, vol. 1., Roma, 1930, 538. 313. sermo.

100 *Civ. Dei* 1, 17.

101 *Quaestiones in heptateuchum Genesis*, questio 117.

102 *De haeresibus*, cap. 18: “Caiani propterea sic appellati quoniam Cain honorant dicentes eum fortissimae esse virtutis. Simul et Iudam traditorem divinum aliquid putant, et scelus eius beneficium deputant, asserentes eum praescisse quantum esset generi humano Christi passio profutura, et occidendum Iudaeis propterea tradidisse. Illos etiam qui schisma facientes in primo populo Dei terra dehiscente perierunt et

1.3. L'immagine di Giuda nel Medioevo

1.3.1. Le rappresentazioni di Giuda

A partire dal secolo IX troviamo numerose scene di Giuda nei cicli della Passione. I pittori medievali raffigurano la viltà di Giuda anche nei suoi gesti e nel suo aspetto: egli assume le fattezze tipiche degli ebrei,¹⁰³ è di capelli rossi, spesso vestito di giallo, privo di aureola oppure ce l'ha ma colorata di nero,¹⁰⁴ e questo benché sia stato dimostrato che nell'affresco di Giotto intitolato *Il tradimento di Giuda*, nella cappella degli Scrovegni, "l'aureola sopra la testa di Giuda risulta annerita in seguito ad alterazioni naturali di ordine chimico"¹⁰⁵. Mentre nell'*Ultima cena* di Giotto, "l'aspetto originario delle aureole differiva secondo un ordine 'gerarchico': dorata (con oro fino) e in rilievo, quella di Cristo; di colore imitante l'oro e irradiate, ma senza rilievo, quelle degli apostoli; senza raggi, quella di Giuda"¹⁰⁶.

Per simboleggiarne l'avarizia, Giuda viene rappresentato spesso con una piccola sacca per i denari che appare anche nelle allegorie di vizi di Cesare Ripa. A volte viene dipinto sotto il dominio del diavolo (episodio menzionato nei vangeli di Luca e di Giovanni) il quale appare nella figura di un'animale. Sul rilievo del pulpito del duomo di Volterra, che mostra l'Ultima Cena, dietro a Giuda compare un drago; mentre nella scena del tradimento di Giotto nella cappella degli Scrovegni egli è tenuto per un braccio da un demone nero con la testa di cane.

Sodomitas colere perhibentur. Blasphemant legem et Deum legis auctorem, carnisque resurrectionem negant."

103 Dagli antisemiti medievali Giuda fu visto come l'archetipo dell'ebreo. Il tradimento di Cristo operato da lui per denaro fu anche visto come un tipico esempio dell'avidità degli ebrei. E il peccato di Giuda venne identificato come il peccato del popolo ebraico, diventando la ragione più forte ed efficace delle istigazioni antisemite.

104 Kirschbaum, 1970, 445.

105 BACCHESCI, Edi, *L'Opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1974, 103.
L'affermazione di Tintori és Meiss.

106 BACCHESCI, 1974, 103.

Il Giuda impiccato viene rappresentato più frequentemente nelle immagini della crocifissione, come contrapposizione alla figura di Cristo e per accentuare il fatto che Giuda, con la sua disperazione, ha rifiutato la grazia divina. Il concetto dell'essere appeso all'albero – come condanna per aver commesso un delitto degno di morte – ha un significato fortemente negativo già nella tradizione del Vecchio Testamento, secondo il Dt 21.23: "l'appeso è una maledizione di Dio". Nelle polemiche ebraiche contro il cristianesimo, Gesù è stato definito "appeso all'albero", cosa che, in base alle leggi di Mosè significava "maledetto da Dio", mentre i cristiani intendevano questa espressione solo in riferimento a Giuda.¹⁰⁷

Dietro la rappresentazione di Giuda con il ventre squarciato sta la credenza secondo cui la sua anima dannata non poteva aver lasciato il corpo nel modo consueto (cioè attraverso la bocca) perché quella era stata consacrata dal bacio di Cristo; e così Satana gli ha squarciato il ventre per prendere la sua anima.¹⁰⁸ Questa scena è dipinta nell'affresco della cappella di Nôtre-Dame des Fontaines a Briga Marittima (c. 1492), dove un demonio dal corpo di scimmia e con le ali da pipistrello sta strappando fuori l'anima di Giuda dalle sue viscere.

1.3.2. La leggenda di Giuda

Una leggenda che ha goduto di grande diffusione nel Medioevo è stata quella che trae origine dalla storia di Edipo. Ne esistevano numerose varianti (la prima versione nota risale al dodicesimo secolo), fonti e storie parallele (come per esempio quella relativa al mito della vita di papa Gregorio I.), in seguito raccolte e sistemate da Paull Franklin Baum nel suo articolo intitolato *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*.¹⁰⁹

107 L'affermazione di Edit ÚJVÁRI.

108 SEIBERT, Jutta (edit.), *A keresztény művészet lexikona*, Budapest, Corvina, 1986, 158.

109 BAUM, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

Questa storia era così popolare che perfino Jacobus de Voragine l'ha inserita nella sua raccolta *Legenda Aurea* (precisamente nella leggenda XLV, che tratta della vita di San Mattia).

In questa storia, contenuta nella *Legenda Aurea*¹¹⁰, Ruben (Symon) e Cyborea sono due coniugi di Gerusalemme senza figli. Una notte Cyborea sogna che suo figlio sarà la causa della perdizione di tutto il suo popolo. Quando, dopo nove mesi, partorisce il figlio, le viene in mente la profezia avuta in sogno, e, spaventata, lo mette in un cestello e lo abbandona alla corrente del mare. Le onde portano il figlio all'isola di Scariot (da cui il bambino riceve il nome, secondo la leggenda), dove viene trovato dalla regina, la quale, essendo senza figli, lo tratta con tutte le cure come se fosse suo. Non molto tempo dopo dà anche lei alla luce un figlio, che accudisce insieme al bambino Giuda. Ma poiché quest'ultimo, una volta cresciuto, si mostra spesso violento col fratellastro, la regina, arrabbiandosi, gli rivela il segreto della sua discendenza. Giuda allora, nella sua ira, uccide il fratello e fugge a Gerusalemme, sua terra d'origine, dove si unisce al seguito di Pilato. Un giorno Pilato, gettando uno sguardo nel giardino di Ruben, desidera un frutto, e Giuda, non sapendo chi sia Ruben, provvede a darglielo. In quel momento appare Ruben nel giardino, e Giuda viene in diverbio con lui; ne segue una rissa, durante la quale Giuda lo uccide. Poi sposa Cyborea, e un giorno, chiedendole come mai ella sia così infelice, lei narra la storia della sua vita e così Giuda apprende di aver ucciso il proprio padre e di aver sposato la propria madre. A causa del suo terribile rimorso e su consiglio della madre, egli aderisce alla compagnia di Cristo con lo scopo di ottenere l'assoluzione.

1.3.3. La condanna infernale di Giuda

Di particolare interesse, a questo punto, è la leggenda della "Navigatio Sancti Brendani", in cui l'abate irlandese del secolo VI,

110 VARAZZE, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

viaggiando verso l'isola della Felicità, incontra un uomo nudo e molto peloso che siede rannicchiato su una pietra nel mare, con una vela sbattuta dal vento davanti a lui. Rispondendo alla domanda di San Brindano, l'uomo si presenta: è Giuda, che viene duramente tormentato per gran parte dell'anno nel profondo dell'inferno, assieme a re Erode, Pilato, Anna, Caifa; ma nelle feste principali di Dio trova rinfresco lì grazie alle sue beneficenze.¹¹¹

Sul frontespizio della porta occidentale dell'abbazia Sainte-Foy di Conques-en-Rouerge (c. 1130-1135) Giuda pende impiccato nell'inferno dei dannati e la sua punizione è quella degli impiccati: non può morire neanche appeso e vive tra i tormenti per tutta la durata dell'eternità.¹¹²

Il *Giudizio Universale* di Giotto lo fa giungere all'inferno degli usurari, dove pende impiccato con la corda della sacca per i denari.¹¹³

2. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

La posizione e la punizione di Giuda (egli è il più tormentato da Satana, che non solo lo mastica, ma gli graffia anche la schiena) derivano dal fatto che Dante lo ritiene il più perfido tra i peccatori umani.

Secondo l'affermazione di Paffenroth¹¹⁴, la descrizione di Dante dello stato di Giuda rivela più la volontà dell'autore che non la punizione a cui Giuda è soggetto, siccome quest'ultima non è unica nell'*Inferno*: nel canto XXXIII. Ugolino mastica la nuca dell'arcivescovo Ruggieri; nel sesto canto Cerbero graffia e morde i golosi; nel tredicesimo i suicidi e prodighi sono straziati dalle arpie e dai cani degli inferi. Tre scene, queste, che precedono quella in cui

111 *Szent Brendan apát tengeri utazása. Navigatio Sancti Brendani Abbatis*. Trad. di: Judit Majorossy. Documenta Historica 53. Szeged, JATE Press, 2001, 73-76.

112 TOMAN, Rolf (edit.), *Román stílus*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1998, 330.

113 PROKOPP, Mária, *Giotto freskói a padovai Aréna-kápolnában*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988, 49.

114 PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 28-29.

comparirà Giuda, addicendosi perfettamente alla sua punizione. Secondo Luca (22,3), Giuda si è associato a Satana e quindi il loro rapporto ricalca in pieno quello esistente tra Ugolino e Ruggieri: cospiratori che durante la loro vita si sono mangiati e che ora devono continuare la loro alleanza peccaminosa per tutta l'eternità. Tutt'e tre i peccatori che scontano la loro pena nella bocca di Satana sono suicidi e ci sono alcune leggende medievali che accusano Giuda di golosità; quindi è possibile che Dante abbia creato questa scena di chiusura dell'*Inferno* ispirandosi alle punizioni che aveva escogitato in precedenza. Dante, contrariamente alla punizione che aveva inflitto agli altri traditori, ha creato una propria immagine di Giuda, capace di concentrare in sé la punizione di tutti i peccati di cui un essere umano può rendersi colpevole. Giuda e Satana, cioè, racchiudono nella loro figura i peccati più perfidi, e allo stesso tempo anche tutti gli altri combinati fra loro. A questo è possibile collegare l'affermazione di Cassell¹¹⁵, secondo il quale Giuda ha peccato in ugual misura sia nell'avarizia e nel suicidio che nel tradimento. Secondo la spiegazione di Cassell „la lancia con la qual giostrò Giuda” (*Purg.* XX, 73-74.) è il simbolo dell'avarizia¹¹⁶ mentre nella spiegazione tradizionale essa viene interpretata come simbolo di tradimento¹¹⁷. Dal canto suo Sermoniti, menzionando la spiegazione spesso citata secondo la quale le tre teste di Lucifero rappresentano l'antitesi della Santa Trinità, sostiene che “Satana tormenta Giuda al posto di Cristo”¹¹⁸. Mentre per Sapegno la situazione di Giuda e il suo sgambettare ricordano la punizione inflitta ai simoniaci che come lui hanno trasformato oggetti sacri in denaro.¹¹⁹

I commentatori antichi spesso riducono il loro discorso su Giuda (essendo il racconto noto a tutti: „La istoria de Giuda assai è nota” –

115 CASSELL, 1984, 49.

116 CASSELL, 1984, 55.

117 Per es.: FALLANI/ZENNARO, 1996, 352.

118 SERMONTI, 1993, 513.

119 SAPEGNO, 1985, 381-382.

scrive Guglielmo Maramauro¹²⁰) a volte dedicandogli alcune righe basate al Nuovo Testamento, o dando voce alla loro personale indignazione riguardo al suo atto, come ad esempio fa Cristoforo Landino, che si trova d'accordo a Dante riguardo alla crudele punizione inflitta a Giuda¹²¹: „Ma è giustissimo iudicio che Lucifero ingrattissimo di tanto privilegio da Dio ricevuto, et degno del luogo et della pena nella quale el poeta lo pone per maggior suo supplicio tormenti chi non meritava minor carnefice nè minor manigoldo; acciochè 'l sommo de' peccatori del cielo punisca el sommo de' peccatori della terra; et el sommo Idio con suoi inimici de' suoi inimici faccia giusta vendecta.”

Pietro Alighieri, nel suo commento al tredicesimo canto, menziona Giuda riguardo a Pier della Vigna¹²²; il paragone si basa sul fatto che il peccato della disperazione è uguale in entrambi casi, ed è commesso contro lo Spirito Santo. Quest'immagine di Giuda, intesa come traditore del suo personale benefattore, può essere alla base della storia medievale della leggenda di Giuda inserita nella *Legenda Aurea*. Alla conoscenza di tale storia si riferisce indubbiamente la frase di Francesco da Buti secondo cui „Giuda Scariot tradie lo suo maestro e signore e *benefattore*; cioè Cristo che gli aveva fatto cotanto bene e *perdonatili sì grandi peccati, quanto e quali elli avea fatti che sono noti nella istoria sua*, e fattolo suo discepolo e spenditore”.¹²³ I peccati così grandi menzionati da Buti, che Gesù aveva perdonato a Giuda prima ancora che questi diventasse suo discepolo, secondo la storia della *Legenda Aurea* sono: la crudeltà nei confronti del fratellastro e i peccati di Edipo, il parricidio e il matrimonio con la madre.

Tra i commentatori dei secoli XIV e XV è Guido da Pisa ad

120 Guglielmo Maramauro, 1369-73, ai versi 61-63.

121 Cristoforo Landino, 1481, al verso 62.

122 Pietro Alighieri (1), 1340-42: *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in lucem editum... [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845. Commento ai versi 1-9 del 13 dell'*Inf.*

123 Buti, 1385-95, ai versi 106-126. (Corsivo mio.)

occuparsi più dettagliatamente di Giuda; egli tratta il peccato di Giuda con un ragionamento tipicamente scolastico, e traendo come conclusione finale che Giuda ha peccato quattro volte. Con il suo tradimento egli ha infatti peccato tre volte: prima di tutto contro se stesso, dato che ha accolto nel proprio cuore Satana; una seconda volta contro Dio, perché è diventato traditore di Cristo, suo Signore, e dunque si è rivolto contro Dio; e una terza volta contro il suo prossimo, perché ha disfatto la congrega degli apostoli. E infine una quarta volta perché nella sua disperazione si è impiccato: „Peccavit autem Iudas tradendo Christum tripliciter: primo, quia peccavit in se ipsum, quia se totum dedit diabolo, in quantum proditorem corde concepit, ut patet in autoritate premissa; quia recepit dyabolum in corde, ut traderet Christum. ... Secundo peccavit in Deum, quia fuit proditor Domini sui...Tertio peccavit in proximum, quia dissipavit collegium apostolicum. Dissipavit enim illud tripliciter: primo per cupiditatem, quia fur erat et oculos habens, ea que mittebantur portabat ... secundo per persecutionem, quia mortem apostolorum moliebatur... tertio per desperationem, quia laqueo se suspendit...” Összegezve: „Tria fuerunt scelera Iude: quia diabolo se dedit, Dominum suum prodidit, et apostolos dissipavit. Et quartum, quia de his tribus desperans, laqueo se suspendit.”¹²⁴

124 Commento ai versi 10-12 dell'*Inf.*, 34.

Bibliografia dei Commenti

Jacopo Alighieri (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.

Pietro Alighieri (1340-42): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.

Bambaglioli: Graziolo Bambaglioli (1324), *Commento all'«Inferno» di Dante* a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

Benvenuto da Imola (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaïta. Florentiae, G. Barbèra, 1887.

Boccaccio: Giovanni Boccaccio (1373-75), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1965.

Bosco/Reggio: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

Buti (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.

Castelvetro: Lodovico Castelvetro (1570), [*Inferno 1-29 only*] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi. Modena, Società tipografica, 1886.

Chiavacci Leonardi: Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Dante*

Alighieri: *Commedia, Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2001.

Guido da Pisa (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.

Jacopo della Lana (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.

Del Lungo: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.

Fallani/Zennaro: *La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro*, Roma, Newton & Compton editori, 1996, 228-233.

Landino (1481): Cristoforo Landino, *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, under the direction of Paolo Procaccioli, editorial

director Francesca Ferrario, 1999.

Longfellow: Henry Wadsworth Longfellow, *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Notes to Inferno*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1895, 149-152.

Maramauro: Guglielmo Maramauro (1369-73), *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.

Pietrobono: Luigi Pietrobono (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono*, 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982.

Sapegno: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 141-153.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Dante e l'Islam: immagini e giudizi su infedeli, scismatici, saraceni e turchi

Gli studi interdisciplinari (che coinvolgono la storia della letteratura, la storia delle religioni, la storia delle mentalità, l'antropologia culturale, etc.) relativi al tema più generale dei rapporti tra l'Occidente e l'Islam, sono stati sinora dedicati soprattutto all'analisi del rapporto tra l'epica medievale di argomento carolingio e il complesso mondo con cui i 'Franchi'¹ vennero a contatto nel corso del Medio Evo, mondo caratterizzato di volta in volta da aspetti diversi dell'Islam. Esiste dunque un 'luogo privilegiato' della letteratura – o meglio, della geografia letteraria – del Medio Evo neolatino europeo, che sarà impossibile non tener presente nel corso della trattazione, nonostante esso presenti dei caratteri di grande eterogeneità rispetto al nostro argomento. La prima questione che invece è strettamente relativa alla conoscenza che Dante ebbe (dovrebbe aver avuto) dell'Islam, ci porta a valutare se esista, nelle opere conosciute dall'Alighieri nonché in quella che potremmo chiamare una "mentalità occidentale" a lui contemporanea, un approccio significativo alla comprensione dei rapporti esistenti tra l'Occidente cristiano e l'Islam. Innanzitutto si deve sottolineare che gli autori di cui si parlerà, e la (o le) società a cui appartengono o si riferiscono, non dovevano avere una giusta o quantomeno approssimativamente definita informazione dell'*altra parte del mondo*, come è probabile che sia stato fino a ieri, se dobbiamo

¹ In questo caso utilizziamo il termine nel senso globale dato, ad esempio, dai cronisti arabi delle Crociate (v. *Storici arabi delle Crociate* (a cura di F. Gabrieli), Torino 1987).

credere alle parole di Mahmoud Salem Eiseikh, che in un suo scritto intitolato significativamente *Le omissioni della cultura italiana*² ricorda di quali mistificazioni siano vittime sia l'Islam nel suo complesso, sia la cultura musulmana nel suo, per così dire, contatto con la nostra, per cui è molto facile generalizzare e confondere atteggiamenti, saperi, voleri, e così via.

Numerosi sono ormai gli studi relativi agli atteggiamenti di ricezione culturale adottati dall'Occidente medievale nei confronti dell'Islam³, e per quanto riguarda la letteratura, abbiamo già sottolineato la preponderanza di saggi relativi alle *chansons de gestes* ed alle cronache e racconti di area francese (si vedano soprattutto le opere di Gaston Paris⁴, Norman Daniel⁵ e Philippe Sénac⁶); assai meno frequentata, almeno nel senso di un interesse globale nei confronti del tema, la letteratura italiana del Medio Evo. Poiché una scelta

² Consultabile nella versione non rivista dall'autore inserita nella sezione *Approfondimenti* della pagina di presentazione del Corso di Formazione RAI Lab in *Educazione Interculturale* (<http://www.educational.rai.it/corsiformazione/intercultura/scaffale/approf/approf16.htm>). Lo stesso autore ritorna più volte, nei suoi articoli, sui fraintendimenti maggiormente dolorosi per l'Islam, come quello – anche da noi affrontato in seguito – del Canto di Maometto nell'*Inferno* dantesco.

³ Se per le questioni storico-culturali relative alle 'intersezioni' mediterranee un primo importante contributo generale è il volume di P. Corrao, M. Gallina e C. Villa *L'Italia mediterranea e gli incontri di civiltà*, Roma-Bari 2001, particolarmente mirata anche per una informazione generale sulla complessa questione del pellegrinaggio nei luoghi santi del vicino Oriente è l'opera di F. Cardini *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002.

⁴ *La légende de Saladin*, in «Journal des savants», Paris 1893

⁵ *Islam and the West, the making of an image*, Edinburgh 1960; *Heroes and Saracens*, Edinburgh 1984

⁶ *L'occident médiéval face à l'Islam*, Paris 2001

metodologica adottata da tempo ci spinge a considerare le letterature romanze medievali come un unico e articolato fenomeno culturale, in cui ben diverse sono le distinzioni nazionali rispetto ad altri periodi, che possono essere quello delle letterature romanze del Rinascimento o del Barocco, parleremo di un'ottica "europea", pur con le dovute differenze del caso e del genere. Proprio nell'individuazione geografica di quest'ottica è interessante notare come il concetto di Occidente – in quanto sovrapponibile con quello di cristianità – sia non solo mobile, ma profondamente diverso, nel corso del Medio Evo, da quello attuale: se applicata al bacino del Mediterraneo, una ricognizione delle terre cristiane a partire dal periodo critico, ovvero dal VII secolo⁷ fino alla *reconquista*, dovrà necessariamente considerare come l'Occidente (la penisola iberica) fosse largamente dominato dai musulmani, con una serie di direttrici in avanzata e ritirata tipiche del periodo delle Crociate, quando gli stati cristiani cercano di imporsi – senza un successo duraturo, bisogna ammetterlo – nell'Oltremare come valida alternativa al predominio "saraceno". Questa mobilità del concetto di Occidente si realizza parallelamente ad un fenomeno culturale inquietante, ovvero ad una evidente superiorità della civiltà araba rispetto alle altre presenti nel bacino del Mediterraneo, inconciliabile con l'immagine che si era lentamente creata, nel corso dell'Alto Medio Evo, dei Saraceni.

Una fondamentale questione, del resto lungamente discussa nel corso dell'ultimo secolo, è quella della possibile mutuaione culturale tra Dante e la letteratura musulmana, per essere più precisi tra il disegno strutturale della *Commedia* e quanto già esistente nelle "visioni" del Profeta che sarebbero in qualche

⁷ Ovvero dal secolo in cui l'Islam fa il suo trionfale ingresso nella storia del Mediterraneo.

modo giunte fino all'Alighieri, e addirittura avrebbero costituito la base stessa della sua opera maggiore, come argomentato nel celeberrimo studio di Asín Palacios sulla *Escatologia islamica nella Divina Commedia*: se la questione è stata ormai "archiviata" dalla dantistica per motivi chiariti nel corso della polemica seguita all'opera dell'erudito spagnolo⁸, è pur sempre utile e necessario considerare le motivazioni culturali alla base dell'innegabile parallelismo strutturale che tra la *Commedia* e le visioni è stato ravvisato, proprio in virtù del fatto che il protagonista di queste visioni è anche uno dei personaggi più straordinariamente suggestivi dell'*Inferno*, per la sua collocazione e la particolare pena a cui è sottoposto.

⁸ Si vedano a questo proposito le considerazioni di Carlo Ossola nella sua *Introduzione* alla traduzione italiana dell'opera di Asín Palacios (*Dante e l'Islam. Volume I. L'escatologia islamica nella Divina Commedia* (traduzione di Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik), Parma 1994, VII-XXVII), ed anche le riflessioni dello stesso Asín Palacios sulla ricezione della sua opera nel volume *Dante e l'Islam. Volume II. Storia e critica di una polemica* (traduzione di Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik), Parma 1994); lo studio di Maria Corti *La "Commedia" di Dante e l'oltretomba islamico* in «L'Alighieri», n.s., V, 1995, 7-19 e la valutazione categorica di Massimiliano Chiamenti *Intertestualità Liber Scale Machometi-Commedia?* In *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretative*, a cura di Simona Foà e Sonia Gentili, in «Studi e Testi Italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», IV (1999), 45-51, in cui si fa riferimento anche ad altri critici del parallelismo tra *Commedia* e testi della cultura islamica, che l'avevano ravvisato ben prima dell'opera dell'erudito spagnolo, e di cui troviamo un esauriente catalogo in *Dantisti and Orientalists: between faith and Reason* di Abdelkader Boutaleb (atti della *College of Arts and Social Sciences Postgraduate Conference (CASSPC)*, University of Aberdeen, 2005: <http://www.abdn.ac.uk/cass/pgradconf/papers/AbdelkaderBoutaleb.pdf>)

La presenza di Maometto nella *Commedia*, ed alcuni riferimenti alla storia dell'Islam presenti nello stesso canto, ci convincono della possibilità di un duplice approccio, da parte di Dante, a questo insieme di questioni culturali, dottrinarie e storiche: da una parte *l'immagine* dell'Islam, formatasi nel corso dei secoli precedenti anche per sovrapposizione di sostrati e superstrati di varissima origine, dall'altro la *conoscenza* di una cultura, soprattutto filosofica e letteraria, che pur negata riappare continuamente nella storia della letteratura italiana medievale, non come una semplice suggestione, ma nelle forme derivanti da una situazione effettivamente complessa di intersezioni e influenze reciproche, sicuramente fondamentale per la fioritura di una caleidoscopica cultura mediterranea medievale, più che degna di continuare i fasti delle precedenti culture ma animata dalla *rivelazione*, ovvero dalla coscienza di una missione terrena vivificata da un disegno universale che si realizza nell'ultraterreno, in una dimensione di immortalità ben diversa da quella dei precedenti olimpi politeistici. Queste intersezioni e reciproche influenze non possono escludere una reciproca diffidenza, che sfocia – a livello dell'immagine culturale dell'*altro* – nella demonizzazione dell'*infedele*, nonostante esistano indiscutibili testimonianze di atteggiamenti culturali di conciliazione.

Si dovrà rilevare innanzitutto il fatto che i contatti tra la cultura europea medievale e il complesso e spesso cangiante mondo musulmano, sono costantemente presenti, a volte in forma unitaria, all'attenzione di teologi, filosofi, storici e letterati, nonostante poi, soprattutto in sede di rielaborazione letteraria, come si vedrà, il risultato sia ben diverso dalle premesse: la fonte primaria della conoscenza medievale dei popoli lontani, era rappresentata sicuramente dalle riflessioni

etimologiche di Isidoro di Siviglia (560-636): se una tradizione voleva che i *Saraceni* venissero considerati discendenti di *Sara* (così come gli *Agareni* da *Agar*), lo studioso avanzava il dubbio che in realtà le cose stessero diversamente, e che fosse una pretesa dei Saraceni stessi quella di discendere da Sara, mentre avrebbero potuto chiamarsi così soltanto perché originari della Siria⁹! Come vediamo, già nel fantasioso vescovo iberico, contemporaneo di Maometto (570-632), si insidiava il sospetto, se non dell'infedeltà, quantomeno della capziosa menzogna. Dobbiamo comunque ricordare che, oltre le già note fonti greche e le esplicazioni degli esegeti, nel corso del basso Medio Evo furono piuttosto le incursioni militari e piratesche a fornire l'immagine del *saraceno* perfido, ingannatore, crudele e falso. Fatto sta che in quei secoli di primi contatti, i "Latini" dovevano avere ben poche conoscenze riguardo alla fede musulmana, quindi il concetto di infedele poteva riguardare il significato di *non-fedele*, cioè di non convertito alla vera fede ma indifferente ad essa, ovvero quello, diffuso dall'opera di Giovanni Damasceno, funzionario dei califfi Omayyadi, per cui la nuova religione altro non era che una eresia del cristianesimo, nel senso tradizionale per cui l'ermeneutica cristiana riconosceva come eretico ogni elemento esterno all'ortodossia. Nel concetto di *eretico* era inoltre insito il carattere demoniaco dell'odio della verità, diffuso appunto da Satana contro il fiorire della vera fede, come ci ricorda Eusebio di Cesarea¹⁰. Queste considerazioni preliminari possono essere molto utili per comprendere alcune contraddizioni insite

⁹ Cfr. gli *Etymologiarum libri*, IX, II, 6 e 57 (http://www.intratext.com/IXT/LAT0706/_P6T.HTM), citati a questo proposito da A. Vanoli, *La riconquista e l'invenzione dei mori*, in «Griselda online» n. IV (novembre 2004 – ottobre 2005), p. 1 [/www.griseldaonline.it/](http://www.griseldaonline.it/)

¹⁰ Sempre in Vanoli, *La riconquista* cit., p. 2.

nell'atteggiamento particolare non solo di Dante, ma di non pochi scrittori del Duecento e Trecento¹¹, che dal canto loro vivevano nel periodo di maggiore espansione dell'Islam, in cui la presenza dell'elemento turco si andava rafforzando, pur in un universo musulmano assai complesso e, quindi, sempre meno comprensibile da parte degli occidentali, per altro man mano direttamente minacciati, proprio dalla seconda metà del XIV secolo, dall'avanzata degli Ottomani.

Turchi, arabi, mori, saraceni, infedeli, pagani: se da un lato non possiamo nasconderci che questi termini siano stati spesso utilizzati in funzione sinonimale, non possiamo semplificarne l'uso *tout court*, poiché è proprio nelle distinzioni all'interno dei testi letterari (più che in quelli geografici o storici) che possiamo cogliere una volontà dell'autore di identificare determinate caratteristiche etnografiche, linguistiche, religiose, militari, etc. Ancora nel primo *Vocabolario* della Crusca (1612), infatti, *saracino*¹² è indicato come *nome di setta pagana, e infedele*, e se si vanno a verificare i due termini contenuti nella definizione (*pagano, infedele*), evidentemente allineati secondo una scala di valori che ne discrimina la funzione sinonimica,

¹¹ Ad esempio quella di designare Maometto come dio dei musulmani, o quella – più avanti meglio recepita dalla tradizione delle *chansons de geste* – di attribuire alla religione musulmana un carattere politeistico (con la 'trinità' di Maometto, Apollo e Trivigante che assumerà una esemplarità tutta particolare nel XVIII cantare del *Morgante* di Pulci), per cui v. N. Daniel, *Heroes* cit., pp. 121-178.

¹² Riportiamo la definizione di *saraceno / saracino* del Sabatini-Colletti: "Che appartiene o si riferisce ai Saraceni, denominazione con cui nel Medioevo e nel Rinascimento si designavano gli arabi e i musulmani. (...) etim.: dal lat. *Saracēnum*, gr. *Sarakēnós* deriv. di ar. *šarqīyyīn*, propriamente plurale di *šarqi* "orientale" (DISC. Dizionario Italiano Sabatini Colletti, Firenze 1997, p. 2337).

troveremo che 1) *pagano* vale *infedele, che adora gl'Idoli*, 2) *infedele*, più didascalicamente *non fedele, che non crede, che ha dubbio nella fede*. Saracino (o, anche, nella variante *saracinesco*)¹³. Il circolo vizioso che s'instaura all'interno di queste relazioni semantiche non può che confortarci nella convinzione che quanto tramandatosi partendo dalle *Scritture* e dalle opere di geografi ed esegeti attraverso la scrittura letteraria, costituisca un punto fermo nell'affermarsi di alcuni rapporti di significato tra i termini prescelti per la nostra analisi, come si nota subito nelle pagine del *Milione*, in cui le distinzioni terminologiche sono ben evidenti: probabilmente uno dei pochi autori che abbia avuto una conoscenza diretta dell'argomento di cui parliamo, è Marco Polo, che nella descrizione del suo viaggio, prima di raggiungere il Catai, ci parla di alcune terre comunque frequentate da mercanti genovesi e veneziani:

Qui divisa della provincia di Turcomania.

In Turcomania ha tre generazioni di gente. L'una gente sono turcomanni, e adorano Malcometto, e sono semprice genti, e hanno sozzo linguaggio, e stanno in montagne e in valle, e vivono di bestiame (...). E gli altri sono ermini e greci, che dimorano in ville e castelli, e vivono d'arti e di mercanzia; e quivi si fanno i sovrani tappeti del mondo e di più bel colore.¹⁴

¹³ Lo spoglio del *Vocabolario* è oggi consultabile presso un sito ad hoc: <http://vocabolario.biblio.cribecu.sns.it>

¹⁴ M. Polo, *Il Milione* (a cura di E. Camesasca), Milano 2003, p. 44 (cap. XV). Per motivi di coerenza con la tradizione del testo poliano maggiormente conosciuto in ambito italiano, si è scelta questa edizione che si basa sull'«ottimo» della Crusca, ma riporta – interpolandole di volta in volta – le *lectiones* di altri importanti codici.

I turchi vengono detti *adoratori di Maometto*¹⁵, e nel raffronto con armeni e greci rappresentano l'elemento più arretrato, soprattutto agli occhi del mercante veneziano (il fatto che abbiano *sozzo linguaggio* si riferisce probabilmente ad una *facies* per così dire bestiale della lingua, che deriva dal loro modo di vivere, e che si può connettere a quella serie di pregiudizi fonosociologici che troviamo, ad esempio, nel *De vulgari eloquentia* a proposito dei volgari parlati in Italia al tempo di Dante). Di lì a poco veniamo condotti nel reame di Mosul (o Moxul), un tempo parte della Persia, egualmente abitato da diverse genti, tra cui *arabi, che adorano Malcometto (...) e nelle montagne di questo regno (...) sono saracini, che adorano Malcometto; e sono mala gente, e rubano volentieri e mercatanti*¹⁶. Importante è dunque la distinzione tra arabi e saraceni, poiché il viaggiatore veneziano doveva avere una considerazione di questi ultimi, il cui nome è qui praticamente usato come sinonimo di *predoni*, assai simile a quella formatasi negli ultimi quattro-cinque secoli presso le popolazioni delle coste adriatiche e tirreniche¹⁷. Altro elemento distintivo, oltre alle qualità negative sinora elencate dal giovane veneziano, è quello dell'odio – di derivazione diabolica – nei confronti della vera fede, come viene ricordato nel racconto del miracolo di Bagdad:

¹⁵ Un saggio a parte meriterebbe la questione della trascrizione fonetica del nome di Maometto, che porge anche al lettore più in buona fede il destro di un gioco di parole: *Malcometto* come *mal connetto* o, peggio, *mal commetto*!

¹⁶ Polo, *Il Milione* cit., p. 47 (cap. XVIII).

¹⁷ A questo proposito cfr. Sénac, *L'occident* cit., pp. 42-59; Vanoli, *La riconquista* cit.; P. Guichard, *Islam*, in J. Le Goff – J.C. Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris 1999, pp. 523-530.

Negli anni 1275 era un califfo in Baudac che molto odiava gli cristiani; e ciò è naturale alli saracini. Egli pensò di fare tornare gli cristiani, saracini, o d'uccidergli tutti; e a questo avea suoi consiglieri saracini.¹⁸

Nell'aneddoto il califfo chiede ai cristiani di spostare una montagna con la forza della fede, e quando questi ci riescono, si converte egli stesso, per convinzione, alla vera fede. L'aneddoto è un piccolo scrigno socio-antropologico, in quanto racchiude i più importanti stereotipi di questo incontro culturale: l'irriducibilità dell'odio nei confronti dei cristiani da una parte, dall'altra la grandezza d'animo dimostrata – anche se sotto l'effetto del miracolo – con l'atto della conversione. Come si osserva in un altro significativo caso – quello della novella dei tre anelli –, l'immaginario popolare e letterario riserva volentieri a califfi e sultani il ruolo di 'increduli' – un possibile sinonimo di *infedele* – poi costretti a render le armi di fronte alla saggezza o al trionfo della *vera fede*. Estremo è invece l'esempio di Maometto, da Dante incontrato in uno degli antri più spaventosi della prima Cantica. Nel XXVIII dell'*Inferno* una singolare apparizione strappa all'Alighieri alcune tra le rime più difficili e aspre della *Commedia*:

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.
Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,

¹⁸ Polo, *Il Milione* cit., p. 51 (cap. XXI).

guardommi e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!
vedi com'è storpiato è Maömetto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alì,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.
E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fuor vivi, e però fessi così¹⁹.

*La figura sconcia e sanguinosa del peccatore spaccato in tutta la sua lunghezza, lo spesseggiare di vocaboli di estremo realismo plebeo, il tono dell'intero episodio tra macabro e grottesco escludono per ogni non prevenuto lettore la presunta «lenidad e indulgencia» del giudizio di Dante sul personaggio²⁰: ciò che impressiona, al di là dell'impressionante crudezza dei particolari bioptici, è la totale assenza del riferimento alla religione fondata da Maometto, che del resto è qui presente in qualità di scismatico in quanto si richiama alla tradizione medievale che lo vuole traviato sacerdote (se non cardinale), infatti interessato ad inviare per mezzo di Dante un messaggio premonitore al collega Dolcino (*Or dì a Dolcin dunque che s'armi*, v. 55). La presenza di Maometto in questo canto, in compagnia del primo discepolo Alì, viene inoltre introdotta tematicamente dall'impostazione del canto stesso, in quanto si rapporta al clima con cui la similitudine della battaglia reitera il motivo della scissione, della scomposizione del corpo:*

S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già, in su la fortunata terra

¹⁹ *Inferno*, XXVIII, 22-36

²⁰ F. Gabrieli, *Maometto*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III (FR-M), Roma 1984, p. 815

di Puglia, fu del suo sangue dolente
per li Troiani e per la lunga guerra
che de l'anella fé sì alte soglie,
come Livio scrisse, che non erra
(...)
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo della nona bolgia sozzo.²¹

Perché Dante sceglie proprio il mezzogiorno d'Italia per questo incipit? La storia bellica della *Puglia*, qui sicuramente intesa – da commentatori antichi e moderni – come la parte continentale del Regno di Sicilia, dovette impressionare il poeta per le due battaglie più cruente della sua epoca (Benevento e Tagliacozzo) e per il ricordo della celeberrima, diremmo addirittura esemplare battaglia di Canne, ma non possiamo evitare di soffermarci sui nomi di due personaggi citati in queste terzine, nomi del resto in posizione notevole, poiché rimanti: da un lato Roberto il Guiscardo, che proprio ai Saraceni – oltre che agli altri conti normanni – disputò i territori che costituirono in seguito parte del regno dei Normanni nel meridione d'Italia, dall'altro Alardo, ovvero Erard di Valery, familiare di Carlo d'Angiò, colto nell'atto di sorprendere Corradino di Svevia (*dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo*, v. 18). Roberto il Guiscardo è il campione della lotta ai Saraceni, tanto da divenire un simbolo della fedeltà alla vera Chiesa (Dante lo pone in Paradiso tra i difensori della fede – canto XVIII), e lo stesso Alardo muove la mossa decisiva contro Corradino, di ritorno dalla Terra Santa²²: i due

²¹ *Inferno*, XXVIII, 7-12; 19-21

²² Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, VII 36 e 37. Per l'episodio che rivelò l'abilità strategica di Alardo, vedi VIII, 27.

condottieri, dunque, anche se posti su piani di diversa importanza, sono accomunati da questo tratto comune, da un'esperienza diretta nel conflitto con gli *infedeli*, così che le due figure sembrano controbilanciare quelle di Maometto ed Ali. Roberto ed Alardo "feriscono", mentre il Profeta e suo cugino "vengono feriti", da una parte (nel ricordo) stanno i cavalieri cristiani, integri sia spiritualmente che fisicamente, dall'altra (nell'attualità della sconcia visione) i due seminatori di scisma, nei quali sia l'integrità spirituale, morale, che quella fisica, sono negate e addirittura capovolte. Inoltre, i feriti delle grandi battaglie non possono mostrare che membra ferite o mozze (*e qual forato suo membro e qual mozzo*, v. 19), mentre il caso di Maometto è quello dello squartamento, di una mutilazione bestiale, che non ha lasciato indifferenti i commentatori: tra le possibili fonti di questa figurazione si è citata l'immagine della morte di Giuda²³ come appare negli Atti degli Apostoli (I, 18), *et suspensus crepuit medius: et diffusa sunt omnia viscera eius*, per un parallelo con il discepolo che opera il tradimento e, di conseguenza, lo scisma nel corpo della prima chiesa cristiana. Non è un caso che l'intera prima parte del canto sia riferita a questo conflitto tra fede vera e mendace: partendo dall'immagine della guerra *in su la fortunata terra / di Puglia*, si passa alle figure di grandi condottieri cristiani, Roberto il Guiscardo e Alardo di Valery, a loro volta impegnati – su fronti diversi – contro i diffusori della fede mendace, fino all'apparizione di Maometto a Dante, che richiama quella di Giuda a Pietro; in altri luoghi della *Commedia*, in cui Dante apertamente fa riferimento all'Islam, troviamo simili prese di posizione nei confronti di questa

²³ V., ad esempio, la *lectura* di Otfried Lieberknecht *A medieval Christian View of Islam: Dante's Encounter with Mohammed in Inferno XXVIII* (1997).

situazione di conflitto, sia nel giudizio di Cacciaguida (*Quivi fu' io da quella gente turpa/ disviluppato dal mondo fallace – Paradiso, XV, 145-146*) che nel racconto delle fatiche diplomatiche del poverello d'Assisi (*E poi che, per la sete del martiro, / ne la presenza del Soldan superba/ predicò Cristo e li altri che 'l seguio – Paradiso, XI, 100-102*), dove si riscontra un chiaro moto di condanna nei confronti dei musulmani, appena temperato dalla presenza solitaria, nel Limbo, del Saladino (*e solo, in parte, vidi 'l Saladino – Inferno, IV, 129*), vero protagonista di tanta letteratura medievale²⁴. Nello stesso canto Dante pone, nella compagnia dei savi antichi, Avicenna e Averroè²⁵ (*che 'l gran comento feo, – Inferno, IV, 144*), in una posizione notevole quest'ultimo, di cui viene citata l'opera, ma anche perché chiude l'enumerazione dei savi dell'antichità (testimoniando una certa ammirazione del poeta fiorentino per la cultura araba, pur se intesa come mediatrice di altra

²⁴ Rappresentato da Boccaccio prima nell'*Amorosa Visione* (Appresso a lui, al mio parer, vedea / il Saladin risplender tutto quanto / entro ad un drappo d'or che indosso avea, *Amorosa Visione* (a cura di V. Branca), Milano 2000, Canto XII, v. 29.), poi nelle novelle di Melchisedec (*Decameron I, 3*) e di Messer Torello (*Decameron X, 9*).

²⁵ Mentre Petrarca rifiuta radicalmente la cultura araba, delle cui nefaste influenze parla in una lettera a Giovanni Dondi (*Seniles, XII*), in cui si lascia andare a una critica che sembra una risposta alle lodi dantesche di Avicenna e Averroè: *E qui di una cosa m'è d'uopo pregarti innanzi di por fine alla lettera: ed è che mai nel consigliarmi tu non ti valga dell'autorità degli Arabi. Io ne aborro la razza. De Greci so bene che furono grandi per ingegno e per facondia (...). Ma in quanto agli Arabi tu potrai pensare e dire dei medici quel che vuoi: ma per quel che riguarda i loro poeti io so che di loro non si danno più fiacchi, più snervati, più turpi; e quantunque in tutte le nazioni, secondo che tu dici, diversamente disposti e a diverso genere di cose acconci fioriscan sempre preclari ingegni, dall'Arabia io non credo ci sia venuto mai nulla di buono.* (Traduzione Fracassetti (www.bibliotecaitaliana.it))

cultura), allo stesso modo in cui il Saladino aveva chiuso la serie dei personaggi esemplari delle virtù civili. La citazione di questi personaggi rilevanti della cultura di un mondo visto attraverso la lente dello scisma di cui Maometto è campione, non può mutare l'opinione che più in generale Dante riserva ai popoli seguaci del Profeta: come già in Marco Polo e in numerosi cronisti, i Saraceni sono citati dal poeta come esempio di violenza, rozzezza e licenza dei costumi (*Quai barbare fuor mai, quai saracine (Purgatorio, XXIII, 103)* e, a proposito dell'Italia, *nunc miseranda ... etiam Saracenis (Epistole, V, 5)*). A completare il quadro dei popoli dell'Islam, i Turchi vengono citati, insieme ai Tartari, nella descrizione di Gerione (*Inferno, XVII*), immagine della frode:

lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sovrapposte
Non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte ²⁶.

La complessità cromatica dei disegni che si notano sugli ammennicoli e sulle scaglie del mostro ricordano al poeta dei tessuti finissimi, anch'essi – indirettamente? – simbolo della fraudolenza, soprattutto se associati con le metafore tessili del linguaggio comune (ordire, tramare, tessere inganni).

Possiamo dunque concludere, ammesso che si possa usare questo verbo dal senso tanto definitivo per una questione così complessa, che Dante riesce a scindere il problema dei rapporti con la cultura araba e musulmana in due atteggiamenti di diverso gradiente psicologico: se è vero che

²⁶ *Inferno*, XVII, 14-18

ammette l'importanza di alcuni segnali che questa cultura "lancia" nei confronti dell'Occidente, non può transigere sul giudizio negativo nei confronti dell'atto scismatico operato da Maometto, da cui discende – implicitamente per la stessa strutturazione della prima parte del canto XXVIII dell'*Inferno* – una situazione di guerra aperta dannosissima per l'umanità, situazione in cui sono i musulmani a svolgere il ruolo di aguzzini – come sarà mostrato nel contrappasso del diavolo che "accisma" i dannati correi del Profeta –, assumendosi la responsabilità del portato negativo delle guerre in Terra Santa.

JÓZSEF NAGY

La visione teleologica dell'impero universale nella *Monarchia**

1. Considerazioni preliminari sui legami tra *Monarchia*, *Commedia* e *Convivio*

L'analisi dell'elemento teleologico intrinseco nella *Monarchia* è indubbiamente essenziale per l'adeguata comprensione della teoria politica dantesca. Sotto l'aspetto teleologico la *Monarchia* può essere valutata dal lettore contemporaneo come un'opera teoretica di particolare importanza: ciò può modificare in senso positivo la sua posizione nel canone filosofico-politico. È noto che la stesura si connette strettamente al *Convivio* e alla *Divina Commedia*. Di questi due è più peculiare il rapporto tra *Commedia* e *Monarchia*, giacché il trattato politico sembra essere una formulazione analitica del poema: „della *Commedia* la *Monarchia* conserva qualcosa, come un modello compositivo contratto nella sintesi di un breviario laico”,¹ e la divisione dell'opera in tre parti di per sé rievoca la *Commedia*. Inoltre „la *Monarchia* non aggiunge nuova materia ai contenuti politici della *Commedia*, né d'altronde si può supporre [...] che li anticipi. Piuttosto li traduce nella forma dialettica della pubblicistica che allora contrapponeva i legisti, difensori del diritto civile d'ascendenza romana e pertanto delle prerogative imperiali, e i canonisti, che patrocinavano i privilegi ecclesiastici sanciti nel diritto canonico. La posizione

* Vorrei ringraziare il Prof. Maurizio Malaguti (Un. di Bologna), il Prof. Géza Sallay (Un. ELTE, Budapest) e il Prof. Péter Sárközy (Un. La Sapienza, Roma) per avermi fornito dei materiali e dei suggerimenti indispensabili per la stesura del presente studio.

¹ Nino Borsellino, *Ritratto di Dante*, Laterza, Roma-Bari [1998] 2007, p.56.

di Dante è quella di un assertore della laicità del potere civile, legittimo in sé stesso per decreto divino”,² parere considerato eretico dalla Chiesa. Analogamente alla *Commedia*, pure nella *Monarchia* „la cultura dei pagani, dei poeti e degli storici, e le verità del vecchio e del nuovo Testamento convergono nel sincretismo del pensiero e dell’immaginazione di Dante. Il quale le recupera senza una distinzione di valori nella chiave dell’allegoria della giustizia posta in ogni età a tutela di un’armonica convivenza”.³

Per quanto riguarda il rapporto *Convivio*–*Monarchia*, secondo Borsellino il *Convivio* può essere considerato come una prefigurazione del trattato politico ancora in fase di elaborazione,⁴ che già include l’ideologia filoimperiale espressa in termini radicali nella *Monarchia*: il guelfo bianco „era diventato [...] il «ghibellino fuggiasco» cantato dal Foscolo nei *Sepolcri*; e perciò il tentativo di una *renovatio imperii*, di una ricostruzione dell’autorità universale dell’imperatore consacrata da un’incoronazione romana, sembrava realizzare con la rivendicazione dei diritti dell’esule quelli generali della comunità civile reintegrata nell’unità cristiana dei popoli, del Sacro Romano Impero di nazione germanica”.⁵ È noto che le imprese di Enrico VII, sovrano ideale per il poeta fiorentino, hanno ispirato a Dante la stesura di alcune epistole e della *Monarchia* stessa. In un’epistola (perduta, ma testimoniata da Flavio Biondo) Dante si manifesta sia in nome dei guelfi esiliati, sia in nome proprio – di modo che in questo testo la figura dell’autore è già „un

² *op. cit.*, p.55.

³ *op. cit.*, pp.56-7.

⁴ *cf. op. cit.*, p.49.

⁵ *op. cit.*, pp.54-5.

Dante fuori delle parti, che associa se stesso e la parte bianca”.⁶ Nel *Paradiso* Dante esalta in modo sublime la figura (rinnovatrice di speranze) dell’imperatore: proprio qui è identificabile il momento in cui Dante, già alienatosi dai guelfi bianchi, ormai non parla di loro, ma dell’Italia e in un certo senso dell’intera umanità.⁷ Ciò in parte spiega l’accentuata polemica antiguelfa nel II libro della *Monarchia*, dove Dante „pone il problema del conseguimento dell’Impero universale da parte del popolo romano *de iure* [...] mentre il suo vecchio partito sosteneva essere accaduto tutto con l’arroganza e la forza delle armi. La volontà provvidenziale [...] è la struttura portante di tale conquista, nell’azione simbiotica che la forza

⁶ Francesco Bruni, *La città divisa – Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Il Mulino, Bologna 2003, p.98. Ovviamente la posizione di Dante nei confronti di Enrico VII non è univoca, giacchè in alcune epistole Dante lo critica duramente: cfr. Vittorio Ugo Capone, *Divino e figura – Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Pellerano-Del Gaudio, Napoli 1967, pp.59-70.

⁷ “[Beatrice:] E in quel gran seggio a che tu li occhi tieni /per la corona che già v’è su posta, /prima che tu a queste nozze ceni, /sederà l’alma, che fia giù agosta, /de l’alto Arrigo, ch’a drizzare Italia /verrà in prima ch’ella sia disposta”. Dante, (*Divina Commedia*) *Paradiso* XXX, 133-138, in Dante, *Tutte le opere* (commenti a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro), Newton Compton, Roma 1993, d’ora in poi *DTO*, pp.627-8. Richiederebbero un’analisi a parte il ruolo e la figura di Beatrice nella formulazione della teoria politica nella *Monarchia* e nella *Commedia*. Borsellino giustamente osserva che in ambedue le opere il punto di partenza è la visione di Dante della „Chiesa avignonese prigioniera del re di Francia, una nuova apocalisse a cui Beatrice contrappone il presagio di un riscatto della natura nella storia, con la restituzione delle due autorità della fede e della legge. A Dante la beata affida il compito di trasmettere ai vivi questa profezia, di farsi *scriba Dei*”. Borsellino, *op. cit.*, p.88. (Cfr. *Purgatorio* XXXIII, 52-54, in *DTO*, p.430).

creatrice di Dio ha costruito nel concetto stesso di «diritto», aggiungendo che la figura di Virgilio in questo contesto è identificabile „come testimone primario della mediazione fra mondo classico e mondo cristiano”.⁸ L’itinerario dantesco dal Purgatorio al Paradiso (che in parte rappresenta l’allegoria del passaggio dell’umanità dall’antichità pagana al cristianesimo) avviene analogamente alla progressiva illuminazione divina dell’umanità, „sotto forma del risvolto teleologico tipicamente medievale, rappresentato dall’Incarnazione di Cristo simbolicamente intesa come riscatto dell’uomo sotto l’Impero romano”.⁹ Con la profezia di Virgilio su „un nuovo tempo umano” si rivela „l’ideazione stessa della *romanità dell’Impero*, come privilegio dell’epicentro spirituale e perciò come supporto di un’attività della coscienza civile e politica che si carica di nuove imprevedibili potenzialità. Tutto ciò può contribuire fortemente [...] alla [...] sacralizzazione dell’esistere, e quindi al conseguimento della vita felice”,¹⁰ nell’itinerario del lettore dal *Convivio* alla *Monarchia*.

Da quello che fino adesso si è detto sul legame tra *Monarchia*, *Commedia* e *Convivio*, si vede chiaramente che nel conflitto di posizioni sull’autentica interpretazione di Dante, realizzatosi tra Croce (con la distinzione di elementi poetici e strutturali nella *Commedia*) e Vossler (con la distinzione – a livello genetico e anche strutturale – di componenti religiosi, filosofici, letterari, ed etico-politici nel poema sacro) da una parte, e tra Gentile, Singleton e Freccero dall’altra, i quali ultimi accentuano univocamente l’unità della poetica e della teologia nella *Commedia*, l’approccio di questi ultimi sembra

⁸ Walter Mauro, *Invito alla lettura di Dante Alighieri*, Mursia, Milano 1990, p.104.

⁹ *op. cit.*, p.105.

¹⁰ *op. cit.*, p.101, corsivi miei, J.N.

certamente più adeguato al lettore contemporaneo.¹¹ Secondo l'osservazione di Kelemen, ne *La poesia di Dante* Croce addirittura attribuiva valore letterario solo alla *Commedia*, mentre riteneva che il *De vulgari eloquentia*, il *Convivio* e la *Monarchia* avessero importanza solo come documenti di pubblicistica.¹² Le interpretazioni successive a Croce e Vossler tendono a sottolineare che la *Monarchia*, la *Commedia* e il *Convivio* devono essere analizzati (a tutti i possibili livelli) in stretto rapporto mutuo.¹³ Nelle pagine seguenti ci spingeremo in questo senso (prendendo in considerazione diversi ulteriori approcci) sugli itinerari interpretativi percorsi da Kantorowicz e da Kelsen.

2. L'attualità dell'interpretazione della *Monarchia* effettuata da Ernst H. Kantorowicz

Il titolo del capitolo su Alighieri („Man-centered kingship: Dante”) dell'opera di E.H. Kantorowicz sulle teorie politiche medievali, in sé enfatizza il carattere *laico* del pensiero politico dantesco. *The King's two bodies* offre un resoconto dettagliato del mito del „Doppio Corpo” (uno mortale e uno immortale) del sovrano nella tradizione teologico-politica medievale: William Ch. Jordan osserva correttamente che *The King's two bodies* „è stato e continua pure essere indispensabile per tutte le investigazioni sulla *Staatstheorie* e sulla teologia politica”.¹⁴ Kantorowicz nelle sue riflessioni introduttive segnala Sir William Blackstone (autore dei *Commentaries on the laws of*

¹¹ cfr. János Kelemen, *Il poeta dello Spirito Santo* [A Szentlélek poétája], Kávé, Budapest 1999, pp.13-14.

¹² cfr. *op. cit.*, pp.63-4.

¹³ cfr. anche Bruni, *op. cit.*, p.58, p.94-5.

¹⁴ W.Ch. Jordan, „Preface”, in E.H. Kantorowicz, *The King's two bodies – A study in Mediaeval political theology*, Princeton U.P., Princeton [1957] 1997, p.xiv.

England, del 1765) come uno degli autori che nel Settecento hanno sintetizzato le idee medievali sul „Doppio Corpo“ reale. (Si può aggiungere che già nel Seicento Hobbes, nel suo *Leviatano*, formulava qualcosa di simile.) „Che il re sia immortale perché in senso legale non può morire mai, o che in senso legale il re non è mai minorenne, sono delle proprietà statiche comuni [attribuite al re]. Ma si va oltre ogni attesa, quando si dice che il re «non solo è incapace di *agire* in modo malvagio, ma è addirittura incapace di *pensare* in modo malvagio [...]». Inoltre il re è invisibile, e nonostante – per questo – non sia mai capace di formulare un giudizio, pur essendo «la sorgente della giustizia», lo stesso è legalmente onnipresente”.¹⁵ Secondo lo studioso (e questa tesi interpretativa forse avrebbe dovuto essere più approfondita) „l’essenza della dottrina dei Due Corpi [...] era sicuramente presente nella mente di Dante”.¹⁶

Kantorowicz – che condivide la tesi accennata sullo stretto legame tra *Monarchia* e *Commedia*, e (facendo riferimento a Michele Barbi) anche quella sulla personalità unanime del Dante poeta e del Dante trattatista¹⁷ – accentua tra l’altro l’importanza del concetto dantesco di *dignità* e di *virtù* per l’adeguata comprensione della *Monarchia* e della *Commedia*. L’itinerario che nel pensiero di Dante conduce al paradiso terrestre (ossia all’impero universale) è marcato dalle virtù intellettuali o virtù morali-politiche, ossia dalle classiche quattro virtù pagane: prudenza, forza, temperanza e giustizia. Nella Scolastica tali virtù cardinali (acquisite per natura in

¹⁵ Kantorowicz, *op. cit.*, pp.4-5. Kantorowicz aggiunge che lo stesso Blackstone riconduce le proprie tesi alle idee romane-antiche sulle corporazioni, ma (secondo Blackstone) il diritto inglese anche sotto questo aspetto è imparagonabilmente superiore a quello romano.

¹⁶ *op. cit.*, p.493.

¹⁷ cfr. *op. cit.*, p.453

funzione della ragione umana) erano distinte dalle tre virtù teologiche: fede, carità e speranza, che possono essere donate all'uomo solo per mezzo della grazia divina, e che perciò solo i cristiani sono in grado di acquisire. Queste ultime dunque sono le *virtù infuse* da Dio, per consacrare l'uomo agli scopi soprannaturali di Dio.¹⁸ Per quanto riguarda la dignità, lo studioso sottolinea che „l'immagine di Dante sul Principe o Monarca [...] riflette il concetto di un regno Uomo-centrico e caratterizzato da una *dignitas* puramente umana, che senza Dante sarebbe incompleto”.¹⁹ Tutto ciò è in stretta connessione con la tesi di dualità immanente nella teoria dantesca. Tenendo presente che in questa teoria l'imperatore e il filosofo coincidevano, bisogna prendere in considerazione pure che „l'intero schema dualistico di Dante nei confronti dell'*humanitas* postulava non la figura del dotto-filosofo greco, ma quella dell'imperatore-filosofo romano, allo stesso modo come postulava il Pontefice romano nei riguardi della *Christianitas*. In fin dei conti c'erano non più di due vie che portavano a due scopi di perfezione, e queste *due strade* erano illuminate dai due soli romani, l'imperatore e il papa”.²⁰ Dante, ispirato da Aristotele e in armonia con le tendenze filosofico-giuridiche contemporanee, attribuiva alla comunità umana una mèta morale-etica, che era da lui considerata una mèta per sè, dunque indipendente dalla Chiesa (la quale aveva pure la propria mèta). Kantorowicz sottolinea che la tesi di tale dualità di valori morali-etici e di valori ecclesiastici-spirituali „era del tutto comune tra i giuristi dell'epoca di

¹⁸ cfr. *op. cit.*, p.468.

¹⁹ *op. cit.*, p.453.

²⁰ *op. cit.*, p.462, cfr. *Purgatorio* XVI, 106-112 (in *DTO*, pp.329-330). In seguito saranno particolarmente importanti le riflessioni di Hans Kelsen sulla teoria dei due soli (cfr. par.3.3).

Dante, il quale ha indicato che *l'universitas* era un *corpus morale et politicum* parallela al *Corpus mysticum* della Chiesa":²¹

come la Chiesa ha il suo fondamento, così anche l'Impero ha il suo. Ora fondamento della Chiesa è Cristo [...]. Fondamento dell'impero è invece il diritto umano.²²

La tesi della dualità dei corpi sociali [corporate bodies], che vanno *pari passu* verso diverse mète, era ovviamente una condizione *sine qua non* nella concezione dantesca della Monarchia mondiale autosufficiente, non controllato dal Papa. Il monarca di Dante non era più un esecutore del potere del papato, ma rappresentava un potere filosofico-intellettuale a diritto proprio, che aveva il dovere di condurre l'umanità alla beatitudine secolare, analogamente al Papa che era incaricato di guidare lo spirito cristiano all'illuminazione soprannaturale. L'essenziale sotto questo aspetto è che Dante – in modo originale – ha fatto distinzione tra perfezione umana e perfezione cristiana, ossia tra due aspetti profondamente diversi della felicità umana, anche se questi due aspetti in definitiva erano destinati a rafforzarsi (senza alcun antagonismo) mutuamente: „Dante non ha posto *l'humanitas* contro la *Christianitas*, ha solo separato queste due”.²³

Le riflessioni di Kantorowicz in fin dei conti riguardano la chiarificazione delle funzioni del papato e dell'impero. Queste due istituzioni hanno dei ruoli incomparabilmente diversi – pur così si possono identificare due criteri di paragone. Il

²¹ Kantorowicz, *op. cit.*, p.463.

²² Dante, *Monarchia* (a cura di B. Nardi), in Dante, *Opere minori* (a cura di P.V. Mengaldo et al.), R. Ricciardi, Milano–Napoli 1979, Tomo II, III/X, p.477.

²³ Kantorowicz, *op. cit.*, p.465.

primo è che ambedue erano delle istituzioni stabilite da Dio per l'adeguata guida dell'umanità: in definitiva ambedue derivavano da Dio e si riferivano a Dio. Il secondo è che il papa e l'imperatore nella teoria dantesca sono diventati comparabili in base allo standard terreno e umano; sia il papa che l'imperatore sono delle persone umane:²⁴

Ché in quanto uomini van ricondotti all'uomo perfetto che è misura di tutti gli altri e, per così dire, loro esemplare – chiunque esso sia – come a quello che è sommamente uno nel suo genere, come può ricavarsi dalla fine [dell'*Etica*] a *Nicomaco*.²⁵

Nella teologia politica del medioevo la teoria dualistica ha avuto dei precedenti importanti. Il più prominente rappresentante di questa corrente era Ugucione da Pisa, che sosteneva il principio – riconducibile a Gelasio I – della mutua indipendenza del papa e dell'imperatore: ambedue ricevevano il proprio potere direttamente da Dio, per cui l'imperatore esercitava il potere in base alla sua elezione, già anteriormente alla sua incoronazione a Roma.²⁶ Dante – specialmente nel libro III della *Monarchia* – non solo accettava, ma portava alle conseguenze estreme tale tesi dualistica: „per provare che il suo Monarca era libero dalla giurisdizione papale, Dante ha dovuto costruire un settore intero del mondo che era indipendente non solo dal papa, ma dalla stessa Chiesa, e addirittura dalla religione cristiana – un settore del mondo, dunque, attualizzato nel simbolo del «paradiso terrestre»”, cui

²⁴ cfr. *op. cit.*, pp.458-460.

²⁵ Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/XI, p.485.

²⁶ cfr. Kantorowicz, *op. cit.*, p.456.

funzione è allo stesso tempo servire da passaggio alla beatitudine eterna, e che „aveva le proprie funzioni autonome e indipendenti in contrapposizione col paradiso celeste”, tenendo presente pure che „tra tutte le creature solo l’uomo poteva tendere al raggiungimento di una dualità di obiettivi”.²⁷

È nota la contraddittoria reazione di Dante nei confronti di Papa Bonifacio VIII (Benedetto Gaetani) rievocato nella *Commedia*: „/veggio in Alagna intrar lo fiordaliso, /e nel vicario suo Cristo esser catto. /Veggiolo un’altra volta esser deriso; /veggio rinovellar l’aceto e ’l fiele, /e tra vivi ladroni esser anciso” (*Purgatorio* XX, 86-90 [in *DTO*, pp.352-3]). Da una parte Dante si opponeva alla tesi espressa nella bolla „Unam Sanctam”, promulgata da Bonifacio VIII nel 1302, che riaffermava la superiorità del potere ecclesiastico su quello temporale: l’intera *Monarchia* può essere considerata in parte una presa di posizione contro questa bolla pontificia. D’altra parte, come si legge nei versi qui citati del *Purgatorio*, Dante „ha riconosciuto senza esitare il vicariato di Cristo nel vestito pontificio, indossato da Bonifacio, quando si è trovato di fronte a Guglielmo Nogaret [Consigliere di Filippo IV] e gli invasori. Il Papa individuale e la dignità papale, Benedetto Gaetani e Bonifacio VIII erano nettamente distinti”.²⁸ Secondo Kantorowicz in tutto ciò non c’è alcuna contraddizione, Dante su questo punto è del tutto coerente.

Il successivo tema importante nell’analisi di Kantorowicz è l’intento di chiarire il rapporto tra il concetto dantesco di individuo e quello di comunità – in altre parole: cercare di chiarire se sussiste alcun tipo di collettivismo nella *Monarchia*.

²⁷ *op. cit.*, p.457.

²⁸ *op. cit.*, p.455.

È ben conosciuta la posizione averroistica di Dante sull'unità dell'intelletto:

È evidente [...] che la più alta potenza dell'umanità è la potenza o facoltà intellettuale. E poiché cotale potenza non può ridursi in atto tutta quanta insieme per mezzo d'un solo uomo o d'una persona delle particolari comunità [...], è necessario vi sia una moltitudine nel genere umano, per mezzo della quale tutta questa potenza venga attuata; a quel modo che è necessario vi sia una moltitudine di cose generabili, perché si trovi sempre attuata tutta la potenza della materia prima; se no, bisognerebbe ammettere una potenza separata [dall'atto], il che è impossibile. E di questo avviso è anche Averroè nel commento ai libri dell'*Anima*. La potenza intellettuale [...] non riguarda solo le forme o specie universali, ma altresì, per una tal quale estensione, le forme particolari: onde suol dirsi che l'intelletto speculativo per estensione si fa pratico, il cui fine è d'agire e di fare.²⁹

Dato che queste idee di radice esplicitamente averroistica potrebbero concludersi in errate interpretazioni (considerando Dante eventualmente un precursore del pensiero collettivista-totalitario), Kantorowicz sottolinea tra l'altro quanto segue: „Dante *non* ha affermato che una persona individuale possibilmente non fosse in grado di raggiungere la propria perfezione o attuazione personale”,³⁰ che sarebbe ovviamente

²⁹ Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/III, pp.297-301.

³⁰ Kantorowicz, *op. cit.*, p.473.

una concezione anticristiana e pure in contrasto con l'imperatore dantesco. Dante aveva intenzione di accentuare che „la totalità del sapere umano [...] per il quale l'uomo è diventato Uomo, ossia la totalità dell'*humanitas* potrebbe essersi attuata esclusivamente per mezzo dell'impegno collettivo del corpo sociale [corporate body] del genere umano. È una questione a parte che questa perfezione della totalità umana era un compito desiderato e pure necessario”.³¹ In ogni modo si può affermare che „Dante concepiva il *genus humanum* come se esso fosse una persona singola, un unico corpo sociale, che – analogamente all'*universitas* dei giuristi – era «sempre» e «contemporaneamente nel suo insieme» attualità”.³² Ancora sul problema del collettivismo Kantorowicz accentua anche la differenza tra il domenicano Remigio dei Girolami (autore del *Tractatus del bono communi* del 1302) e Dante. Remigio – secondo la peculiare formulazione dello studioso – era una specie di proto-hegeliano tomistico e un anti-individualista corporativista in senso estremo: essere una persona umana per Remigio significava essere cittadino, giacché l'individuo senza la città-stato non avrebbe potuto raggiungere per niente la perfezione. Remigio nel campo delle idee collettivistiche andava ben più oltre che Dante, era disposto persino a negare la salvezza eterna dell'anima all'individuo, se ciò avesse servito gli interessi della città-stato.³³

Sul rapporto Dante–Tommaso Kantorowicz rileva che nonostante Dante fosse da ritenere un allievo di Tommaso (in particolare nei riguardi della concezione dantesca delle virtù), in realtà Dante ha sviluppato notevolmente la teoria tomistica,

³¹ *op. cit.*, pp.473-4.

³² *op. cit.*, p.474.

³³ *cfr. op. cit.*, p.479.

per cui si nota una certa alienazione dal maestro: „mentre Tommaso ha semplicemente fatto *distinzione* tra le virtù intellettuali e quelle teologiche, ossia tra le funzioni e gli obiettivi di queste, senza disintegrare l'unità funzionale della totalità delle sette virtù (corrispondenti a loro volta con sette peccati), Dante ha separato nettamente i due gruppi di virtù e li ha combinati con la concezione dei due paradisi, affidando le virtù intellettuali al paradiso terrestre, le virtù infuse invece al paradiso celeste”.³⁴

La figura dell'imperatore delineata da Dante, sotto certi aspetti può essere considerata *conseguente* dalla teoria dei due corpi. Ciò si rivela anche dalle critiche nei confronti di Dante, formulate da Fra Guido Vernani da Rimini nel suo *De reprobatione Monarchiae compositae a Dante Alighiero Florentino* (circa del 1330), nel quale l'imperatore dantesco è descritto come un principe che deve per forza superare nel campo delle virtù i propri sudditi – in altre parole, il rapporto tra il sovrano e i suoi sudditi è come quello tra l'Intero e le sue parti. Pure le critiche di Vernani aiutano a vedere chiaramente “la dualità fondamentale nel pensiero di Dante, nell'ambito della quale il monopolio della *Christianitas* era reso ovvio, come era anche completato da una controparte, che faceva parte dell'*humanitas*”.³⁵

Per concludere l'itinerario riguardante i temi più rilevanti trattati da Kantorowicz in connessione alla *Monarchia*, vale la pena di dare un'occhiata all'interpretazione dello studioso riguardante i fondamenti filosofico-teologici della teoria dei due obiettivi e delle due beatitudini, che rendono più trasparente il rapporto Chiesa–Impero, concepito da Dante. Si

³⁴ *op. cit.*, p.469. Cfr. con la ricostruzione dell'interpretazione sul rapporto Tommaso–Dante data da Kelsen.

³⁵ *op. cit.*, pp.481-2.

tratta essenzialmente del paragone Adamo–Cristo, delineato anche nella *Commedia*: “/[...] l’umana natura mai non fue, /né fia, qual fu in quelle due persone” (*Paradiso* XIII. 86-7).³⁶ Adamo e Cristo erano perfetti, discendenti direttamente da Dio, senza il carico del peccato originale. Erano perfetti anche in senso filosofico, giacché rappresentavano l’attuazione di tutte le potenzialità umane possibili, ed ambedue rappresentavano – anche se in modo diverso – la totalità del genere umano. “Sia Adamo che Cristo erano delle persone umane in un senso peculiarmente duplice. Il primo uomo era da una parte l’*Adam subtilis* dello stato d’innocenza, immortale, [...] ed era altrettanto l’*Adam mortalis*, dopo aver assaggiato il frutto dell’albero del sapere. Cristo, secondo l’insegnamento scolastico, nella propria incarnazione assumeva la natura dell’*Adam subtilis*, in quanto era senza colpa o peccato, e ha assunto di propria volontà libera una caratteristica accidentale dell’*Adam mortalis*, in quanto aveva la capacità di subire la morte. Di conseguenza le due attuazioni dell’essere umano in un’unica persona sono quelle in Adamo e in Cristo, signori rispettivamente del paradiso terrestre e di quello celeste”.³⁷ Secondo Dante era in potere dell’uomo recuperare la purità del primo uomo, rientrare nel giardino dell’Eden, e finalmente ritornare all’albero della conoscenza

³⁶ in *DTO*, p.516. L’eco di questo pensiero si ritrova anche nel *Convivio*: „Né’l mondo mai non fu né sarà sì perfettamente disposto come allora che a la voce d’un solo, principe del roman popolo e comandatore, [si descrisse], sì come testimonia Luca evangelista. E però [che] pace universale era per tutto, che mai, più, non fu né fia, la nave de l’umana compagnia dirittamente per dolce cammino a debito porto correa”. *Convivio*, IV/5, in *DTO*, p.968.

³⁷ Kantorowicz, *op. cit.*, p.483.

per neutralizzare gli effetti dei suoi frutti, che hanno trascinato Adamo nel vassallaggio.³⁸

3. Hans Kelsen sulla teoria politica di Dante

Nei seguenti cercherò di ricostruire in senso critico quattro temi trattati nel celebre volume di H. Kelsen sulla *Monarchia*, con l'intenzione di esaminare in senso più concreto anche gli aspetti teleologici di quest'opera. Esaminerò dunque (1.) le fonti della teoria politica di Dante in connessione all'analisi della pubblicistica contemporanea; (2.) i fondamenti della dottrina politica dantesca, rilevando alcune caratteristiche importanti pure dal punto di vista della filosofia del diritto, inoltre (sviluppando il tema accentuato nella presente analisi) il *fine dello stato*; (3.) il rapporto Stato-Chiesa, ossia la relazione tra Papa e Imperatore; infine (4.) l'ideale dell'*Impero mondiale* e dello *Stato* in base alla disquisizione di Kelsen.

Prima di trattare i quattro temi accennati, vorrei fare alcune osservazioni introduttive sull'importanza della *Monarchia* nell'opera teoretica kelseniana.³⁹ Kelsen ha pubblicato in

³⁸ cfr. *op. cit.*, p.485.

³⁹ H. Kelsen (1881-1973) è stata la figura più eccellente del positivismo giuridico. La sua opera più conosciuta è la *Reine Rechtslehre* [*Teoria pura del diritto*]. Uno dei concetti-chiave della teoria positivista del diritto formulata da Kelsen contro le concezioni del diritto naturale è il *Grundnorm*, ossia una *norma di base* (che rende simile la teoria kelseniana alle concezioni etiche deontologiche, e quindi anche alla concezione kantiana), dalla quale è da dedurre (sia al livello del diritto costituzionale, sia a quello del diritto positivo) l'intero sistema giuridico. La norma-base verifica da una parte l'unità del sistema giuridico, dall'altra parte le ragioni della validità giuridica delle norme. I dibattiti recenti su Kelsen in Ungheria sono documentati nel seguente volume: Lajos Cs. Kiss (a cura di), *La scienza giuridica di H. Kelsen* [*H. Kelsen jogtudomány*], Gondolat, Budapest 2007.

forma ampliata la propria tesi di laurea col titolo *Die Staatslehre des Dante Alighieri* nel numero del 1905 del *Wiener Staatwissenschaftliche Studien*, poi nello stesso anno anche in versione di volume.⁴⁰ Nell'introduzione all'edizione italiana⁴¹ V. Frosini sottolinea che nell'area linguistica tedesca Dante è diventato conosciuto grazie alla traduzione tedesca del 1559 della *Monarchia* (giacchè per la pubblicazione della traduzione tedesca della *Commedia* si doveva aspettare fino al 1767): la fama di Dante, oltre le Alpi, cominciava come quella di un profeta politico e religioso, precursore della riforma protestante. Alcuni storici del diritto tedeschi attribuiscono a Dante l'originale formulazione del concetto di Rechtsstaat (stato di diritto): in base a tale ipotesi nella *Monarchia* sarebbe stato concepito per la prima volta lo *stato laico*, che ha dei principi etici propri. Ai giorni nostri Dante è valutato positivamente anche per essere considerato come precursore della federazione universale dei popoli, dell'idea dell'Europa unita nel segno della dottrina cattolica. Non è indifferente che Kelsen abbia scritto il proprio studio dantesco nei primi anni del Novecento, come suddito dell'Impero Asburgico: a livello ideale la Monarchia Austro-Ungara includeva il mito di uno stato sopra-nazionale, in definitiva del Sacro Romano Impero. L'esigenza dell'universalità da parte di Dante è afferrabile nel fatto che Dante dichiarava non in base alla propria appartenenza ad alcun partito, ma in base a una convinzione (per così dire) scientifica che l'umanità potesse raggiungere la beatitudine nell'ambito di una monarchia mondiale. Kelsen ritiene *originale* la filosofia politica di Dante innanzitutto perché lo stato delineato nella *Monarchia* è simultaneamente

⁴⁰ Kelsen, *Die Staatslehre des Dante Alighieri*, F. Deuticke, Wien 1905.

⁴¹ Kelsen, *La teoria dello Stato in Dante* (saggio introduttivo di Vittorio Frosini), M. Boni, Bologna 1974.

uno stato di diritto ed anche uno stato di cultura, mentre la ritiene *moderna* tra l'altro perché l'imperatore dantesco è essenzialmente un funzionario dello stato per il servizio pubblico (anche se nella posizione più elevata): in base a tutto ciò Dante – al confine tra Medioevo e Rinascimento – è da considerare una specie di Gelehrter (intellettuale erudito).

Dal punto di vista della teoria del diritto per Kelsen significava una grande sfida che Dante nella *Monarchia* non ha potuto dare un'indicazione pratica alla soluzione del paradosso conseguente dal vigore simultaneo del diritto canonico e del diritto (secolare) positivo – nonostante avesse segnalato la via che conduce alla soluzione possibile di tale problema. Nella sua teoria dello *Stato come Rechtsordnung* (secondo la quale lo Stato deve essere fondato esclusivamente sul diritto positivo) Kelsen ha praticamente sviluppato la proposta di soluzione formulata da Dante (e anche da Marsilio da Padova): il momento chiave della teoria kelseniana in questione è che nega l'autonomia del diritto canonico. Kelsen, passando oltre pure questo livello (seguendo ancora Dante, ma già non Marsilio), ritiene che sia necessaria la subordinazione dei sistemi giuridici statali-particolari al diritto internazionale. Nell'ambito della filosofia in Italia Frosini vede una stretta parentela tra la *Monarchia*, il *Principe* di Machiavelli e la *Della tirannide* di Alfieri, allo stesso tempo vede importanti differenze strutturali tra la *Monarchia*, e tra la *Politica* aristotelica e il *De regimine principum* di Tommaso (le ultime due fondamentali per Dante).⁴² La funzione dell'*autorità* è la protezione in senso etico e pratico della libertà umana, ossia di una "libertà civile, in quanto libertà cristiana".⁴³ Nella

⁴² cfr. V. Frosini, „Kelsen e Dante“, in Kelsen, *La teoria dello Stato in Dante*, ed. cit., pp.IX-XI, pp.XV-XX.

⁴³ *op. cit.*, p.XXII.

concezione dantesca dunque non c'è né parallelismo, né contraddizione tra Stato e Chiesa, giacché ambedue devono compiere la propria funzione, lo Stato in senso orizzontale, mentre la Chiesa in senso verticale: nel punto d'intersezione delle due funzioni si trova l'individuo.⁴⁴

3.1. *Le fonti della teoria politica di Dante. La pubblicistica politica contemporanea*

È un luogo comune (ripetuto dallo stesso Kelsen), che le opere teorico-politiche di Aristotele e di Platone – attraverso la mediazione di commentatori medievali – siano servite da modello per la stesura della *Monarchia*. È pure evidente che nella *Monarchia* “della dottrina dello Stato di Platone [...] non vi sono molte tracce”, dato che “Platone non è affatto citato”,⁴⁵ mentre i luoghi intertestuali della *Politica* e dell'*Etica Nicomachea* sono facilmente identificabili: le circa 40 citazioni di queste nella *Monarchia* testimoniano l'importanza particolare di Aristotele per Dante, che “costruisce la giustificazione e l'origine dello Stato completamente in senso aristotelico”;⁴⁶ il riferimento-base è la tesi dello Stagirita secondo la quale l'organizzazione politico-sociale umana è fondata sulla socialità dell'uomo. Nonostante alcune opere di Cicerone (*De officiis*, *De finibus boni et mali*, *De inventione*) siano citate varie volte da Dante, le idee del filosofo romano “non hanno esercitato sulla dottrina dello Stato di Dante alcun influsso [...] riconoscibile”.⁴⁷

⁴⁴ cfr. *op. cit.*, p.XXIII.

⁴⁵ Kelsen, *La teoria dello Stato in Dante*, ed. cit., Cap. X, p.164; p.165.

⁴⁶ *op. cit.*, p.166.

⁴⁷ *ibidem*.

Per quanto riguarda i riferimenti alla Bibbia, questi erano essenziali anche nel campo delle dottrine politiche: “le considerazioni più incredibili, le dottrine più esaltate ricevevano diritto di esistenza mediante una citazione biblica”,⁴⁸ cui conseguenza inevitabile era l’uso spesso inadeguato dei luoghi testuali biblici. Ciò vale anche per Dante, che nella *Monarchia* cita circa 100 volte la Sacra Scrittura. Assume un’importanza particolare la citazione biblica nel contesto della critica di Dante nei confronti della legittimità della donazione di Costantino:

[L]a Chiesa era affatto indisposta a ricevere beni temporali per espresso comando proibitivo, qual si legge in Matteo in questi termini: “Non vogliate possedere oro, né argento, né danaro appeso alle vostre cinture, né bisaccia per il viaggio”.⁴⁹

Pur non volendo seguire oltre nello studio dei riferimenti biblici identificabili nella *Monarchia* (e nella *Commedia*), è necessario almeno segnalare che numerosi ricercatori si sono dedicati a questo tema. Una delle analisi più approfondite in

⁴⁸ *op. cit.*, p.167.

⁴⁹ Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/X, p.479. La localizzazione della citazione evangelica in questione è: Mt 10,9-15. È molto rivelatrice l’analisi dello stesso luogo testuale biblico effettuata da Géza Vermes, nel Cap. 8 („Parabole sul Regno di Dio”) del suo *The authentic Gospel of Jesus* [2003] (nell’edizione ungherese: Vermes, *Jézus hiteles evangéliuma*, Osiris, Budapest 2005, pp.292-5). Nell’interpretazione di Kelsen il giudizio formulato da Dante nei confronti dei beni ecclesiastici è che „la Chiesa non può rimanere proprietaria di [...] latifondi. Piuttosto essa li deve soltanto amministrare e distribuire ai poveri il loro ricavato”. Kelsen, *op. cit.*, p.131.

questo senso è quella di Gian Roberto Sarolli, che tra l'altro ha rivelato alcuni livelli semantico-allegorici della figura di Dante-protagonista (della *Commedia*), che sono altrettanto importanti dal punto di vista della comprensione adeguata di alcune tesi fondamentali della *Monarchia*. "I «fatti» che Natàn profeta aveva mostrato erano stati [...] la sconfitta del *Gigante* ad opera di Davide e il trionfo del monarca «perfetto» Salomone, di cui ancora non era «surto il secondo», il cui regno, «tipologicamente» confermato in eterno, era stato realizzato durante la parentesi terrena di Cristo. I «fatti» che saranno «tosto le Naiade» (*Purg.*, XXXIII, 48-49), contro l'odio implacabile «dell'antico avversario» [ossia dell'accennato Gigante, che all'epoca di Dante poteva rappresentare la Corte avignonese], ripeteranno l'antica equazione [ossia il processo escatologico]: Natàn–Davide–Salomone–Cristo, riattualizzata in Dante [al posto di Natàn]–secondo Davide–secondo Salomone–Cristo".⁵⁰ In base ad ulteriori analisi intertestuali-bibliche l'equazione Natàn–Dante, e l'equazione trinitaria Imperatore–Sacerdote Sommo–Profeta consigliere (che è una tipologia analogica terrena ricavata da quella celeste) rendono evidente che "tra le equazioni tipologiche Dio–Pontefice e Cristo–Imperatore diventa [...] necessaria la terza, Spirito Santo–Profeta", e che "il Poeta per sé reclama la Missione dunque di *Mediator*".⁵¹

⁵⁰ G.R. Sarolli, *Prolegomena alla „Divina Commedia“*, Leo S. Olschki, Firenze 1971, p.241.

⁵¹ Sarolli, *op. cit.*, p.321. Lo studioso – con l'intenzione di chiarire alcuni aspetti dell'*imperatore* dantesco – attribuisce grande importanza all'analisi di alcuni simboli, come per es. dell'"M", eventualmente simbolo di "Monarchia" o di "Maiestas Domini", che può essere connesso pure col monogramma "DXV" (cfr. "La «M» che diventa Aquila", in Sarolli, *op. cit.*, in particolare pp.296-8). Del "DXV" dà un'analisi accurata Pietro Mazzamuto: "Cinquecento diece

Potrebbe essere oggetto di un'analisi a parte pure il modo in cui la richiesta di *povertà* (formulata da Dante) nei confronti della Chiesa viene dedotta dall'immagine dantesca di San Francesco. Che Dante utilizzasse ai propri scopi alcuni luoghi testuali della Bibbia, è ben visibile anche nel caso della figura (in certo senso alienata) di Francesco, formata da Dante (tra l'altro in *Paradiso* XXII, 90 [in *DTO*, p.572]): "i due plinti della santità di Francesco [...] sono la povertà e l'apostolato. Tuttavia [...] c'è nel Francesco e nel francescanismo secondo Dante qualcosa [...] di limitativo e di depauperante",⁵² senza alcuna allusione né alla ricchezza del *Cantico di frate Sole*, né al misticismo francescano. È naturale "che Dante in Francesco dovesse esaltare prima di tutto [...] la povertà; in accordo con quel suo mondo escatologico, morale, politico", ma bisogna pur tener d'occhio (come probabilmente lo stesso Dante ne era cosciente) che la povertà di Francesco "non è penitenza, privazione, rifiuto, sacrificio; è bensì altruismo, amore del prossimo, cristiana carità, umana assistenza; e infine realizza la più alta e sicura forma di libertà nella nudità e nell'unità dell'elezione esistenziale".⁵³

Un'ulteriore fonte per Dante è Agostino, sia a livello teologico che teorico-politico: "la dottrina, presa [...] immediatamente da San Tommaso, delle due beatitudini e la connessa definizione dei limiti tra Stato e Chiesa si trova nei suoi elementi fondamentali già in Agostino", con la differenza, rispetto a Dante, che Agostino "pone la terrena felicitas in un

e cinque", in *Enciclopedia dantesca*, Ist. della Enciclopedia Italiana, Roma [1970] 1984, vol. II, pp.10-4. Sulla distinzione cristiana-dantesca tra *glossolalo* e *profeta* (nella funzione del *mistero* in senso cristiano) vedi: V.U. Capone, *Divino e figura*, ed. cit., pp.125-135 (in particolare p.130).

⁵² Mario Marti, „Storia e ideologia nel San Francesco di Dante“, in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXXII (2005), p.174.

⁵³ Marti, *op. cit.*, p.177; p.178.

piano inferiore alla beatitudine celeste”;⁵⁴ e per il resto le due dottrine dello Stato sono contrapposte. Rispetto all’influenza agostiniana su Dante è ben più importante quella di San Tommaso. La teoria accennata delle due beatitudini, che è ovviamente “fondamentale per tutta la dottrina dantesca dello Stato, e in particolare per il rapporto tra Stato e Chiesa, si trova quasi identica in Tommaso d’Aquino”.⁵⁵ Focalizzando sul *De regimine principum* di Tommaso, Kelsen sottolinea che già in questo “emerge l’idea di una monarchia mondiale unitaria, la quale dovrebbe essere l’imitazione terrena della signoria universale unitaria divina. A questo scopo egli immagina tutta la cristianità come un gigantesco organismo, che egli chiama *Corpus mysticum* [come ciò era stato accennato anche nell’analisi di Kantorowicz]. Il capo unitario della cristianità, la testa di questo *corpus*, e nello stesso tempo l’anima, è costituita esclusivamente [...] dal papa. Tommaso non fa nessuna distinzione tra potere spirituale e potere temporale. In lui non si trova traccia alcuna della teoria delle due spade, ogni potere sulla terra [...] deriva dal vicario di Cristo sulla terra”.⁵⁶ È concepibile un’eventuale influenza su Dante da parte dell’opera intitolata pure *De regimine principum*, scritta anteriormente al 1285 (e dedicata a Filippo il Bello) da Egidio Romano, arcivescovo di Bourges, allievo di Tommaso, in cui l’autore accentua l’autonomia del potere secolare; l’altra opera sua importante, il *De ecclesiastica potestate* poteva invece influire in senso negativo su Dante, giacché in quest’ultimo (dedicato a Bonifacio VIII) Egidio intende dimostrare tra

⁵⁴ Kelsen, *op. cit.*, p.169. Una delle analisi più approfondite dei luoghi intertestuali agostiniani nella *Commedia* si trova nel seguente lavoro: John Freccero, „Introduction to *Inferno*”, in *The Cambridge Companion to Dante* (a cura di R. Jacoff), C.U.P., Cambridge [1993] 1995, pp.172-191.

⁵⁵ Kelsen, *op. cit.*, p.171.

⁵⁶ *op. cit.*, pp.27-8.

l'altro che "il papa è il giudice supremo di tutta l'umanità",⁵⁷ tanto nelle cose spirituali quanto in quelle temporali. Kelsen allude qui al problema della datazione della *Monarchia*, rispetto alla bolla "Unam sanctam" (del 1302), affermando che Dante non aveva bisogno per niente della bolla per comporre la *Monarchia*, giacchè "le pretese ecclesiastiche, contro cui Dante si scaglia, venivano sostenute in numerosi altri scritti, ad esempio in quelli di Egidio Colonna [Romano], in modo del tutto simile a quello della bolla «Unam Sanctam», che indirizzava [...] i suoi strali non tanto contro l'impero difeso dal poeta, bensì contro il re francese".⁵⁸ Per un tempo si attribuiva (erroneamente) a Egidio la *Quaestio in utramque parte*, composta probabilmente intorno al 1300, che pure "presenta concetti simili a quelli della *Monarchia*".⁵⁹

Kelsen effettua un'analisi (dettagliata nel Cap. II) della pubblicistica politica dell'epoca di Dante. Tra i pubblicisti contemporanei è da menzionare prima di tutto Brunetto Latini, autore del *Tresor*, che oltre a sintetizzare le conoscenze scientifiche del tempo, "contiene anche una sezione dedicata alla dottrina dello Stato che presenta chiaramente l'influsso della *Politica* aristotelica".⁶⁰ Nel caso del *De potestate regia et papali* (del 1302) di Giovanni di Parigi è fondamentale l'orientamento anti-ecclesiastico e la difesa dell'autonomia dello Stato, inoltre qui si trova pure una delle prime formulazioni della sovranità popolare. Le idee di Giovanni di Parigi hanno influenzato Peter Dubois, autore della *Disputatio inter militem et clericum*, in cui è essenziale la protesta contro l'usurpazione del potere papale, inoltre la difesa della libertà

⁵⁷ *op. cit.*, p.30.

⁵⁸ *op. cit.*, p.176; cfr. n.84.

⁵⁹ *op. cit.*, p.31.

⁶⁰ *op. cit.*, p.171.

dello Stato. Nell'elenco fatto da Kelsen sugli autori che potevano influenzare Dante figura anche Giordano di Osnabrück, che nel suo libro sull'impero romano "sostiene l'origine divina dell'ufficio temporale della sovranità e [...] dimostra il riconoscimento divino e la destinazione provvidenziale dell'impero romano mediante la nascita, l'attività e la morte del Redentore durante la signoria dei Cesari".⁶¹ Tuttavia l'analogia più significativa con la teoria dantesca – nei riguardi della monarchia mondiale e la dottrina delle due beatitudini – la troviamo in Enghelberto di Admont (specialmente nei suoi *De ortu, progressu et fine Romani imperii* e *De regimine principum*), tenendo in conto anche le loro fonti comuni: Agostino e Tommaso.⁶²

Infine, alcune considerazioni sull'eventuale effetto della *Monarchia* sugli autori contemporanei. Con riferimento alle critiche, è noto che la *Monarchia* è stata condannata al rogo dalla Curia, e per commissione di essa ha composto Guido Vernani – come era già stato accennato – il suo *De reprobatione Monarchiae*. Kelsen nega (forse in modo questionabile) l'eventuale influenza – pure in senso negativo – di Dante su Marsilio da Padova: "l'idea, sostenuta da Marsilio, della sovranità popolare, di cui si trovano chiare tracce anche nel nostro Poeta, non è affatto da ricondurre alle idee dantesche".⁶³ Forse Ockham (in parte influenzato da Giovanni di Parigi) conosceva la *Monarchia*, comunque – secondo Kelsen – la sua posizione sull'impero mondiale resta non chiara. Ulteriori autori contemporanei, nelle opere dei quali la *Monarchia* è

⁶¹ *op. cit.*, p.174.

⁶² *cfr. op. cit.*, pp.174-5.

⁶³ *op. cit.*, p.177. L'autore del presente scritto ha dedicato un ampio studio alla comparazione di Dante con Marsilio: József Nagy, „Dante e Marsilio: dalla trascendenza all'immanenza”, in *Quaderni Danteschi* 1 (2006), pp.79-137.

citata esplicitamente (amichevolmente o polemicamente) sono tra l'altro i giuristi italiani Bartolo da Sassoferrato, Giovanni Calderino e Alberico di Rosciate. In Germania (nel Quattrocento) Gregor di Heimburg è il primo a nominare Dante, e probabilmente pure Nicolò Cusano conosceva il poeta; una diffusione maggiore dell'opera di Dante avviene solo nel Cinquecento.⁶⁴ Nella sua valutazione Kelsen in certo senso ritorna (in un modo del tutto questionabile) all'approccio crociano di Dante: "non vi è dubbio che il poeta della *Divina Commedia* superi di molto il Dante filosofo politico", innanzitutto perchè l'idea dantesca dell'impero mondiale è "sterile".⁶⁵

3.2. *I fondamenti della dottrina politica di Dante; il fine dello Stato*

Nell'esame del Capitolo III ("I fondamenti della dottrina dello Stato in Dante") dello studio dantesco di Kelsen vorrei soffermarmi innanzitutto sull'analisi dei fondamenti (sostanzialmente tomistici) della filosofia del diritto di Dante. Secondo la parafrasi di Kelsen: "diritto e giustizia sono un bene e ogni bene è in primo luogo in Dio ed è Dio medesimo. Al di fuori della volontà divina o contro di essa non vi è diritto alcuno. La giustizia umana consiste [...] nella conformità alla volontà divina".⁶⁶ Come si legge tutto ciò nel testo di Dante:

[I]l diritto, essendo un bene, è prima di tutto nella mente di Dio; e poiché tutto quello che è nella mente di Dio è Dio [...], e Dio vuole massimamente sé stesso, ne segue che il diritto, in quanto è in lui, sia voluto da Dio. E siccome in

⁶⁴ cfr. Kelsen, *op. cit.*, pp.177-8.

⁶⁵ *op. cit.*, pp.179-180.

⁶⁶ Kelsen, *op. cit.*, p.52.

Dio la volontà e la cosa voluta son la stessa cosa, ne segue ancora che la volontà divina sia lo stesso diritto. Ed inoltre ne consegue che il diritto non è altro, negli esseri creati, che una somiglianza col volere divino; ond'è che quanto non s'accorda col divino volere non può costituire diritto, quanto invece concorda col volere divino è di per sé stesso diritto.⁶⁷

Dunque Dante rappresenta il diritto come manifestazione della volontà divina. Tale dottrina, riconducibile ad Agostino e a Tommaso, è caratteristica dell'intera filosofia giuridica medievale. La novità (rispetto all'antichità) è l'introduzione della volontà personale di Dio, come fattore determinante nel diritto. Nell'ambito del diritto Dante distingue la *lex divina* dalla *lex naturalis*. La legge divina comprende le norme espresse direttamente ed esplicitamente da Dio: "ogni legge divina è contenuta nel grembo dei due Testamenti".⁶⁸ La legge naturale, proveniente dalla natura delle cose, è riconducibile *mediatamente* alla volontà di Dio. Sul diritto naturale il luogo più importante della *Monarchia* è il seguente:

[L]a natura ordina le cose in rapporto alle loro facoltà, il qual rapporto è il fondamento del diritto posto dalla natura delle cose. Ne consegue che l'ordine naturale nelle cose non può mantenersi senza il diritto; poiché il fondamento del diritto è inseparabilmente connesso con quest'ordine.⁶⁹

⁶⁷ Dante, *Monarchia*, ed. cit., II/II, p.371.

⁶⁸ *op. cit.*, III/13, p.493.

⁶⁹ *op. cit.*, II/VI, p.403.

Kelsen deduce allora che nella teoria dantesca “dal diritto naturale deriva [...] il diritto positivo dello «jus humanum»”,⁷⁰ e ciò è qualificato da Dante come il fondamento dello Stato:

[I]l diritto è un reale e personale rapporto dell'uomo con l'uomo, che, rispettato, conserva la società tra gli uomini, e, violato, la manda in rovina.⁷¹

Nel Capitolo V Kelsen analizza nei dettagli gli aspetti teleologici della *Monarchia*. Secondo il punto di partenza kelseniano/dantesco il fondamento dell'interpretazione degli eventi storici (a prima vista contingenti) deve essere una *Weltanschauung* (visione del mondo) rigorosamente teleologica, in base alla quale diventa evidente che l'esistenza tutti gli elementi dell'universo deve avere uno *scopo* – come lo dimostra anche il seguente luogo testuale:

[A] maggior chiarezza del problema che ci siamo posti, s'avverta che [...] altro è il fine al quale essa [la natura] ordina il singolo uomo, altro quello al quale ordina la comunità domestica, altro quello a cui ordina il villaggio, altro la città, altro il regno, ed ottimo infine è quello per il quale Iddio eterno, con l'arte sua che è la natura, trae all'esistenza tutto quanto il genere umano.⁷²

⁷⁰ Kelsen, *op. cit.*, p.54.

⁷¹ Dante, *Monarchia*, ed. cit., II/V, p.387.

⁷² *op. cit.*, III/I, pp.289-291.

Nell'ambito della complessa Weltanschauung teleologica della *Monarchia* si articola dunque la posizione dantesca secondo la quale bisogna attribuire un valore tale all'esistenza dello Stato il quale valore è *oltre* alla mera esistenza dello stato. Per definire l'obiettivo dell'esistenza dello Stato, bisogna comprendere lo scopo dell'esistenza dell'umanità:

[L']operazione propria del genere umano, preso nella sua totalità, è di far sì che in ogni momento tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile sia in atto, prima volgendosi alla speculazione, poi, in grazia di questa, alla vita attiva [ad operandum] per estensione di essa.⁷³

L'obiettivo dello Stato è dunque quello di attualizzare l'intelletto potenziale individuale, ossia – all'interno della comunità politica – rendere possibile la conoscenza all'individuo. “Uno Stato il cui popolo è l'umanità deve fare del fine di essa il suo fine proprio. Questo fine dello Stato, obiettivo e universale, è nello stesso tempo un fine assoluto”,⁷⁴ e tutti gli altri fini, tutte le associazioni cittadine intermedie si accordano al fine dello Stato:

[S]e v'è un fine del viver civile proprio di tutto quanto il genere umano, questo fine sarà quell principio che renderà chiare quanto basta tutte le cose che di sotto dovremo provare; ché sarebbe stolto pensare che v'è, sì, un fine di questa o quella comunità civile, ma non ve n'è poi uno di tutte insieme.⁷⁵

⁷³ *op. cit.*, I/IV, p.303.

⁷⁴ Kelsen, *op. cit.*, p.73.

⁷⁵ Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/II, p.289.

Per raggiungere il grande fine dell'umanità, lo stato deve garantire innanzitutto tre precondizioni: la pace, la giustizia e la libertà. È particolarmente accentuato lo stabilimento e il sostenimento della *pace*: a questo punto c'è un'analogia evidente col capolavoro di Marsilio, cui introduzione è pure citata da Kelsen:

La tranquillità, nella quale il popolo progredisce e il benessere delle nazioni è sostenuto, deve essere uno scopo da raggiungere per tutti gli stati. Giacché la pace è la madre delle buone attività [bonarum artium]. Il progresso equilibrato del genere dei mortali rende possibile l'estensione delle loro capacità e il perfezionamento dei loro costumi. E colui che – in modo percettibile – non si impegna per ciò, è ovviamente ignorante nei riguardi di questi problemi importanti.⁷⁶

Il secondo compito più importante dello stato è l'attuazione della *giustizia*: "anche nell'amministrazione di questo bene egli [Dante] vede nel monarca mondiale lo strumento più appropriato, poiché all'imperatore deve mancare, come essere umano al di sopra di tutti, il più grande pericolo per la giustizia, cioè l'avidità".⁷⁷

In base alle riflessioni dantesche relazionate all'attuazione della *libertà*, "il genere umano è in ottimo stato quand'è al tutto libero", giacché

⁷⁶ Marsilius of Padua, *The defender of peace* [1324] (trad. in inglese di Alan Gewirth), Columbia U.P., New York 1956, „Discourse One”, p.3.

⁷⁷ Kelsen, *op. cit.*, p.77.

non i cittadini son per i consoli, né il popolo è per il re, ma al contrario i consoli son per i cittadini, e il re è per il popolo; poiché a quel modo che non si stabilisce un regime per le leggi, ma anzi le leggi si fanno per il regime, così coloro che vivono secondo la legge non sono ordinate al legislatore, ma questo piuttosto a quelli, come piace anche al Filosofo [Aristotele] in quel che ha lasciato scritto su questo argomento.⁷⁸

Kelsen sottolinea: “l’esigenza che lo Stato abbia da realizzare pace, giustizia e libertà caratterizza in generale il cosiddetto Stato di diritto”.⁷⁹ In un luogo della *Monarchia* Dante fa un passo oltre, affermando che il “fondamento dell’Impero è [...] il diritto umano”,⁸⁰ ma in base a ciò Wegele deduceva erroneamente che Dante avesse concepito lo “Stato di diritto dell’umanità”.⁸¹ La concezione dantesca (per così dire) cosmopolitica, secondo la quale non le singole nazioni, ma è l’umanità intera a formare la cultura unitaria, è – secondo Kelsen – solo una delle conseguenze possibili dell’orientamento spirituale medievale di Dante; tale concezione trova una bella espressione nella seguente formulazione: “noi che teniamo per patria il mondo, come è l’Oceano a’ pesci [...]”.⁸² Inoltre (prendendo di nuovo in considerazione il carattere contraddittorio del rapporto Dante–Aristotele) è importante ricordare che nonostante la

⁷⁸ Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/XII, p.351.

⁷⁹ Kelsen, *op. cit.*, p.78.

⁸⁰ Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/X, p.477.

⁸¹ Franz X. Wegele, *Dante Alighieri’s Leben und Werke*, Gustav Fischer, Jena 1879, p.341, citato da Kelsen, in Kelsen, *op. cit.*, p.78.

⁸² Dante, *De vulgari eloquentia*, I/VI, in *DTO*, p.1023.

concezione eudaimonica dello Stagirita avrebbe potuto influenzare Dante, l'ideale di felicità del poeta fiorentino era determinato per lo più da dottrine cristiane.⁸³

A favore della tesi secondo la quale il monarca mondiale dipende (non dal papa, ma) direttamente da Dio, Dante argomenta come segue:

[D]unque: se l'uomo è qualcosa di mezzo tra gli esseri corruttibili e quelli incorruttibili, siccome ogni mezzo tiene della natura degli estremi, è necessario che l'uomo tenga d'una natura e dell'altra. E siccome ciascuna natura è ordinata a un suo fine ultimo, ne consegue che [in armonia con la Provvidenza] duplice sia il fine dell'uomo [...]: vale a dire la beatitudine di questa vita, [che] consiste nell'esplicazione delle proprie facoltà e raffigurata nel paradiso terrestre; e la beatitudine della vita eterna, consistente nel godimento della visione di Dio, cui la virtù propria dell'uomo non può giungere senza il soccorso del lume divino, e adombrata nel paradiso celeste. A queste [due] beatitudini [...] conviene arrivare con procedimenti diversi. Alla prima invero noi perveniamo per mezzo delle dottrine filosofiche [...]; alla seconda invece giungiamo per mezzo degl'insegnamenti divini che trascendono la ragione umana, purché li seguiamo praticando le virtù teologiche, cioè la fede, la speranza e la carità. [...] Per questo fu necessaria all'uomo una duplice guida corrispondente al duplice fine: cioè il sommo Pontefice, che conducesse il genere

⁸³ cfr. Kelsen, *op. cit.*, p.79.

umano alla vita eterna per mezzo delle dottrine rivelate; e l'Imperatore, il quale indirizzasse il genere umano alla felicità temporale per mezzo degli'insegnamenti della filosofia. [...] [S]iccome la disposizione di questo mondo è conseguenza della disposizione risultante dal ruotare dei cieli, perché gli utili insegnamenti della libertà e della pace vengano applicati senza intoppo ai luoghi e ai tempi, è necessario che a questo curatore sia provveduto da Colui che ha presente al suo sguardo tutta quanta la disposizione dei cieli. [...] Se così è, egli solo elegge, [...] [dunque] né quelli dei nostri giorni né altri che in qualunque modo sono stati detti "elettori", han da chiamarsi con questo nome; ma piuttosto son da ritenere "annunciatori del provvedere divino". Così appar dunque evidente che l'autorità del Monarca temporale discende in esso senza alcun intermediario dal Fonte dell'universale autorità.⁸⁴

⁸⁴ Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/XV, pp.497-501, cfr. con la ricostruzione kelseniana: Kelsen, *op. cit.*, pp.80-81. È da accennare che l'importanza del sintagma „né quelli dei nostri giorni”, qui citato, insieme al problema della datazione della *Monarchia* sono analizzati nei dettagli nel seguente studio: Maurizio Palma di Cesnola, „«Isti qui nunc», la *Monarchia* e l'elezione imperiale del 1314”, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, vol. n.57 (ottobre 1998), pp.107-130. Per il problema della datazione e il contesto della stesura sono particolarmente importanti anche le considerazioni di Pier Giorgio Ricci, probabilmente il più grande studioso della *Monarchia* (anteriormente a Bruno Nardi e accanto a Gustavo Vinay): cfr. Ricci, „Monarchia”, in *Dante minore* (introd. di P. Bargellini), Sansoni-Città di Vita, Firenze 1965, pp.74-8.

Consegue in parte dalla propria cristianità, in parte dalla propria critica nei confronti della teoria aristotelica dello Stato, che tra le competenze dello Stato e quelle dell'individuo Dante accentua l'importanza di queste ultime. Pure in base all'accennata dottrina della doppia felicità risulta evidente che i diritti dell'individuo sono deducibili dalla volontà di Dio – di modo che lo Stato (dal punto di vista della salvezza individuale) in definitiva ha un ruolo secondario.⁸⁵ Ove (per lo meno nella forma in cui il ruolo importante, ma limitato dello Stato, all'interno della teoria politica dantesca viene presentato da Kelsen) si avverte un'analogia in parte con la visione teleologica di Kant, e in parte con quella di Herder. Comparando Kant e Herder sotto l'aspetto teleologico e quello dell'eventuale necessità del sovrano, István Hermann giustamente osserva che Kant “dal punto di vista della filosofia della storia parte dal preconconcetto secondo il quale l'uomo è l'unica creatura intelligente la cui determinazione è quella di usare in modo perfetto il proprio intelletto, ma solo il genere umano – non l'individuo – è capace di raggiungere la mèta. Da ciò [Kant] deduce che l'uomo è un essere animale tale che, in quanto vive insieme agli altri membri del genere umano, ha per forza bisogno di un sovrano, un dirigente. Nel caso di Herder tutto ciò è diverso. Anche per Herder lo scopo principale del progresso umano è [raggiungere] l'*humanitas*. Mentre però per Kant l'*humanitas* è raggiungibile esclusivamente dal genere umano, per Herder lo scopo autentico è l'*humanitas* dell'individuo. Secondo Herder l'*etico* e la natura non sono in contraddizione tra loro, invece l'*humanitas* in sé è la continuazione organica del progresso della natura. Dal punto di vista della formazione dell'*humanitas* [per Herder] lo Stato in definitiva non ha alcun

⁸⁵ cfr. Kelsen, *op. cit.*, p.83.

ruolo”.⁸⁶ È altrettanto rilevante dal punto di vista del nostro tema la comparazione – effettuata da Charles Till Davis – delle concezioni teleologiche dantesche e kantiane: prendendo in considerazione le tesi introduttive dell’*Idea di una storia univiale dal punto di vista cosmopolitico*, inoltre le idee formulate nel *Per la pace perpetua: un progetto filosofico*, ambedue di Kant, si vede chiaramente l’analogia di queste con la posizione collettivista-perfezionista (come fondamento della concezione teleologica), già accennata, della *Monarchia*.⁸⁷ Come la tesi in questione è formulata nella parafrasi di Davis: *solo con la totalità del genere umano può essere realizzata l’attività speculativa e l’azione fondata su essa, giacché „la natura non permette alla potenzialità di rimanere inattualizzata”*.⁸⁸ In ogni modo la concezione dantesca sul ruolo (in fin dei conti) *limitato* dello Stato è confermato pure dai luoghi testuali della *Monarchia* riguardanti l’indipendenza della religione e della scienza dallo Stato, citati da Kelsen. La grande libertà attribuita all’individuo però è in parte controbilanciata e completata da certe tesi normative che si aspettano un sacrificio patriottico e – in armonia con lo spirito della costituzione repubblicana di Firenze – l’attività politica da parte dell’individuo.⁸⁹

⁸⁶ I. Hermann, *La teleologia di Kant [Kant teleológija]*, Akadémiai, Budapest [1968] 1979, pp.90-1, corvisi miei, J.N. A mio parere sono a tutt’oggi importanti pure le considerazioni di Hermann nelle quali cerca di definire che cosa significa per Kant, nel senso più generico possibile, il carattere necessariamente teleologico dell’attività e del ruolo storici dell’essere umano; cfr. Hermann, *op. cit.* p.290 (nel capitolo 8, intitolato „La teleologia di per sé”).

⁸⁷ cfr. Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/IV, p.303 (cfr. n.73).

⁸⁸ Ch.T. Davis, “Dante and the Empire”, in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. cit., p.74.

⁸⁹ cfr. Dante, *Monarchia*, II/V, pp.391-395.

3.3. *La relazione tra Stato e Chiesa*

Sono particolarmente importanti le considerazioni di Kelsen, nel Cap. VIII, sulla teoria dantesca sul rapporto Stato-Chiesa. Questo tema è trattato nei dettagli da Dante nel III libro della *Monarchia*.

Adunque, la presente questione, della quale si dovrà discutere, verte tra i “due grandi luminari”, cioè fra il romano Pontefice e il romano Principe, e consiste nel chiedere se l’autorità del Monarca romano, che per diritto è Monarca del mondo, [...] dipenda immediatamente da Dio, ovvero dall’altro vicario o ministro di Dio, quale intendo che sia il successor di Pietro, come quello che veramente tien le chiavi del regno dei cieli.⁹⁰

Giustamente Kelsen osserva che nella terminologia politica medievale è insolito utilizzare la metafora dei due lumi (o soli) con riferimento al papa e l’imperatore (giacché secondo la metafora diffusa il papa era il “lume”, mentre l’imperatore il “piccolo lume”, ossia la luna). Dante dunque prende la propria posizione contro quelle persone – classificate in tre gruppi – che “negano l’asserzione [...] dell’indipendenza dell’imperatore dal papa”.⁹¹ Questo tema anteriormente era trattato nell’*Epistula ad principes Italicos*, in cui Dante – secondo la parafrasi di Kelsen – affermava su Enrico VII il seguente: “Egli è colui che Pietro, vicario di Dio, ci esorta ad onorare, che Clemente, l’attuale successore di Pietro, rischiarà con la luce della benedizione apostolica, affinché ove il raggio spirituale non sia sufficiente,

⁹⁰ *op. cit.*, III/I, p.435.

⁹¹ Kelsen, *op. cit.*, p.121.

risplenda lo splendore della luce minore”.⁹² Qui, come anche nella *Lettera ai fiorentini*, Dante tuttavia adoperava il confronto sole-luna. Dunque, la svolta, per conseguenza della quale anche l'imperatore è considerato un “sole”, avviene durante la stesura della *Commedia* e la (forse simultanea) stesura della *Monarchia*. Come si legge nelle terzine tante volte citate:

Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
due soli aver, che l'una e l'altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.
L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada
col pastorale, e l'un con l'altro insieme
per viva forza mal convien che vada.⁹³

Sul conflitto impero–papato e sul coinvolgimento di Dante in esso nel presente studio si erano già dette le nozioni più importanti. Comunque, per capire più chiaramente lo sfondo di questo conflitto, vale la pena di dare un'occhiata alle osservazioni di Gabriele Muresu. “Quando Arrigo VII di Lussemburgo tentò di restaurare in Italia [...] l'autorità del potere imperiale, malgrado lo accompagnasse l'entusiastico incoraggiamento di tanti contemporanei, e in primo luogo di Dante (e nonostante egli [Arrigo VII] fosse riuscito [...] a farsi consacrare imperatore nella città di Roma), la sua impresa fallì perchè si scontrò con l'opposizione – oltre che del papa – del Regno di Napoli e di numerosi comuni dell'Italia centro-settentrionale, alla cui testa si era posta Firenze”.⁹⁴ Con riguardo specifico alla Chiesa, in base alla critica dantesca nei confronti della Chiesa secondo Muresu Dante *non* può essere considerato come un precursore della

⁹² *op. cit.*, p.124.

⁹³ *Purgatorio* XVI, 106-111.

⁹⁴ G. Muresu, *I ladri di Malebolge – Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma [1990] 1996, p.181.

riforma protestante,⁹⁵ giacché non mette in discussione la struttura gerarchica della Chiesa, né la necessità della mediazione sacerdotale. Lo che Dante ritiene indispensabile è che “la Chiesa subisca un processo di profondo rinnovamento, abbandonando la strada della mondanizzazione, e tornando invece a quelli che sono i suoi compiti primari: correre in soccorso dei bisognosi, amministrare i sacramenti, diffondere il Verbo di Cristo”.⁹⁶ L’importantissima frase dantesca, secondo la quale “è essenziale [...] alla Chiesa parlare allo stesso modo e allo stesso modo sentire [come Cristo]”,⁹⁷ si legge, nella parafrasi di Muresu, come segue. “Come Cristo, di fronte a Pilato, aveva negato che il suo regno fosse di questo mondo, così la Chiesa doveva mostrarsi indifferente a ogni richiamo mondano e a ogni ambizione di supremazia temporale”, ossia il ruolo più importante della Chiesa – oltre a tutto ciò che si è accennato – è “di mettere i propri fedeli in condizione di giungere alla beatitudine eterna”.⁹⁸

Kelsen riprende l’analisi della già accennata teoria delle due spade citando il passo più rilevante della bolla “Unam Sanctam” di Bonifacio VIII, che all’epoca di Dante causava tanta discussione:

Entrambe, la spada spirituale e quella temporale
si trovano nel potere della Chiesa. L’una deve
essere usata per la Chiesa, l’altra dalla Chiesa.
Quella nella mano del sacerdote, questa nella
mano dei re e dei soldati, però solo secondo il
cenno e il desiderio del sacerdote. Infatti è

⁹⁵ cfr. *op. cit.*, p.217. (Dunque in Germania – dal Cinquecento in poi – si evaluava in modo fondamentalmente erroneo il pensiero politico-religioso di Dante.)

⁹⁶ *op. cit.*, p.219.

⁹⁷ Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/XIV, p.495.

⁹⁸ Muresu, *op. cit.*, p.227.

necessario che la spada sia sotto la spada e che il potere temporale sia sottomesso a quello spirituale.⁹⁹

Tale tesi, come anche la polemica di Dante e di altri contro di essa, si fonda sull'ambigua interpretazione della frase biblica "Signore, ecco qui due spade": Kelsen analizza alcune possibilità interpretative di questa.¹⁰⁰ In connessione a tutto ciò lo studioso ritiene che uno degli argomenti danteschi più forti a favore della sovranità dell'imperatore e del papa può essere sintetizzato in questo modo: "papa e imperatore non sono dipendenti l'uno dall'altro, bensì stanno tutti e due sullo stesso piano sotto Dio".¹⁰¹ Infine si deve far accenno alla contraddizione interna della *Monarchia* – segnalata da Kelsen – in relazione al tema della donazione di Costantino. Vediamo il seguente passo:

Se lo stesso Costantino non avesse avuto [...] [l']autorità, non avrebbe potuto secondo diritto assegnare alla Chiesa quei beni dell'Impero che le assegnò per tutela di essa, e così la Chiesa trarrebbe ingiustamente profitto da quel dono, mentre Dio vuole che le offerte siano immacolate, secondo il precetto del *Levitico* [...]. Ma affermare che la Chiesa abusi in tal modo del patrimonio ad essa assegnato sarebbe molto sconveniente: dunque era falso quello da cui tale affermazione risultava.¹⁰²

⁹⁹ Kelsen, *op. cit.*, p.190.

¹⁰⁰ cfr. *op. cit.*, p.128.

¹⁰¹ *op. cit.*, p.135.

¹⁰² Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/XII, p.491.

C'è una contraddizione più o meno evidente tra questo luogo testuale e la III/X della *Monarchia* (cfr. n.49). Kelsen presenta due proposte di soluzione, e – come ipotesi alternativa – formula pure la congettura secondo la quale “vi sia un deterioramento del testo”,¹⁰³ che – a mio avviso – è da prendere seriamente in considerazione, giacché pure Ricci accenna a questa possibilità. “La crisi grammaticale e retorica, che cominciò a determinarsi nel corso del Trecento, pose i copisti in condizione di giudicare [...] criticamente il latino dantesco, inducendoli a rendere più regolari il lessico e la grammatica; e talvolta le abitudini culturali del copista lo indussero a trasporre nel testo qualche traccia della propria particolare preparazione [...]. Da tante e sì diverse debolezze dei copisti ha dunque radice il gran numero di errori che coprono l'intera tradizione della *Monarchia*”.¹⁰⁴

3.4. *L'ideale dell'Impero e dello Stato*

L'idea dell'Impero universale è da ricondurre a due fonti: da un lato il cristianesimo cattolico, intrinsecamente cosmopolitico, fonda “l'idea di una organizzazione universale dell'umanità”; d'altro lato “vi è il tramontante impero romano, che lascia in eredità agli intrusi nordici [...] l'idea dell'impero mondiale, nella cui realizzazione i Germani scorgono [...] la loro missione storica. La continuazione dell'*imperium* romano da parte dei tedeschi [...] prende il suo visibile inizio con l'incoronazione imperiale di Carlo Magno”.¹⁰⁵ Le teorie teologico-politiche che hanno preso seriamente in considerazione questo duplice aspetto relazionato all'idea dell'impero mondiale, accentuavano o la direzione papale, o

¹⁰³ Kelsen, *op. cit.*, p.137.

¹⁰⁴ P.G. Ricci, “*Monarchia*”, in *Enciclopedia Dantesca*, ed. cit., vol. III, p.995.

¹⁰⁵ Kelsen, *op. cit.*, Cap. IX, pp.145-6.

quella imperiale come fondamento dello Stato: “una sussistenza bilaterale di entrambe le organizzazioni non era propriamente conciliabile con il *principium unitatis*”¹⁰⁶ – dunque, dal punto di vista del principio accennato, la teoria politica di Dante è da considerare un caso eccezionale.

Kelsen ritiene evidente che pure Dante abbia condiviso la dottrina secondo la quale “l’impero medievale romano-germanico è una diretta continuazione dell’antico imperium romano, che tramite la deliberazione di Dio è stato trasferito dai Romani ai Tedeschi” e “la concezione dell’identità della nuova monarchia con quella antica era in Dante così naturale da non fargli pensare affatto ad una particolare giustificazione di essa”.¹⁰⁷ Pure così, Dante rifiutava l’opinione, diffusa dal periodo di Innocenzo III in poi, secondo la quale “il papa Adriano abbia preso la dignità imperiale all’Impero bizantino e l’abbia trasferita a Carlo Magno in riconoscenza dell’aiuto prestato contro le ostilità dei Longobardi. Dante considera il papa non autorizzato ad un tale trasferimento”, ovviamente perchè anche in questa *translatio* vede “la dipendenza dell’imperatore dal papa”.¹⁰⁸ È evidente allora che Dante immagina il proprio impero come la continuazione legittima dell’impero romano, “per il resto però il suo impero mondiale ha pochissimo in comune con *l’imperium romanum*”, innanzitutto perché Dante “è ben lungi dal limitare il suo Stato mondiale nell’ambito dell’impero romano storico”; in definitiva “la sua Monarchia è uno Stato ideale, una geniale utopia”, e invece di affermare qualcosa sul “*populus romanus*”, il poeta fiorentino “parla ripetutamente di «*genus humanum*», di tutto il genere umano, che sottostà alla sovranità dell’imperatore”.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *op. cit.*, p.147.

¹⁰⁷ *op. cit.*, p.149-150.

¹⁰⁸ *op. cit.*, p.150.

¹⁰⁹ *op. cit.*, p.151; p.152.

Secondo la parafrasi kelseniana di un luogo importante del *De ortu, progressu et fine Romani imperii* di Engelberto di Admont (nella quale Kelsen intende chiarire la differenza tra Engelberto e Dante) “l’unità del genere umano, questa base logica dell’impero universale è solo pensabile nell’unità della confessione di fede cristiana”; per Kelsen è evidente che “Dante non ha mai messo in dubbio questo; tuttavia egli non poteva trarre la conseguenza logica di ciò, poiché egli era favorevole [...] all’indipendenza dell’impero”.¹¹⁰

Per terminare la ricostruzione dell’analisi kelseniana, vorrei fare accenno al problema del rapporto tra Stato mondiale e le sottoassociazioni. Secondo Kelsen la competenza del Monarca delineato da Dante è abbastanza vasta, di modo che “gli altri Stati di fatto esistenti decadono realmente a provincie più o meno autonome, i cui capi [...] perdono la loro funzione di «sovrani» [...]. L’unica formazione che [...] avrebbe meritato il nome di Stato, è esclusivamente la monarchia, l’impero mondiale. Nella competenza di essa rientrano secondo Dante le funzioni essenzialmente «statuali»”.¹¹¹ Per chiarire lo sfondo della tesi dantesca, Kelsen rileva due luoghi testuali della *Monarchia*, in base ai quali si potrebbe scorgere ipoteticamente un certo ecletticismo (in cui c’è sempre il rischio dell’autodistruzione argomentativa) nelle riflessioni dantesche. Da una parte c’è la definizione della monarchia:

[L]a Monarchia temporale, che dicesi “Impero”, è il principato unico, posto sopra tutti gli altri principati temporali, i quali cioè spiegano la loro azione tra quelle cose e su quelle cose che si misuran col tempo.¹¹²

¹¹⁰ *op. cit.* p.153.

¹¹¹ *op. cit.*, p.155.

¹¹² Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/I pp.285-287.

E questa definizione a prima vista, dunque, non ha un rapporto chiaro col seguente passo:

[I]l genere umano, può essere retto da un solo principe supremo, che è il Monarca. [...] [Ovviamente però] le nazioni, i regni e le città hanno costumi diversi l'uno dall'altro, che occorre siano regolati con leggi diverse; ché appunto la legge è regola direttiva del vivere. [...] [S]'ha da intendere in guisa che il genere umano sia retto da lui [dal Monarca] in quello che ha di comune e che compete a tutti gli uomini, e con norma comune sia guidato alla pace; la qual norma o legge i principi particolari han da ricevere da lui [...]. Lo stesso Mosè scrive nella Legge che questo fu disposto anche da lui; poiché, scelti alcuni capi dalle tribù dei figli d'Israele, lasciava ad essi le decisioni minori, riservando a sé quelle di maggiore importanza e di carattere generale.¹¹³

La delimitazione dei due tipi di competenze non è esatta, ma tale delimitazione di competenze – prendendo in considerazione il testo intero della *Monarchia* – in definitiva è “decisamente a favore dello Stato universale”.¹¹⁴ Come lo stesso Dante dice nella conclusione della sua argomentazione citata sopra:

¹¹³ *op. cit.*, I/XIV, p.355-7.

¹¹⁴ Kelsen, *op. cit.*, p.157.

[È] meglio che il genere umano sia retto da uno anzi che da più, e perciò dal Monarca che è unico principe [...]. Dal che si deduce che il genere umano è in ottimo stato quando è retto da un solo; e che quindi per il benessere del mondo è necessaria la Monarchia.¹¹⁵

4. *Riflessioni conclusive*

Nel presente lavoro si è cercato di dare un'analisi di alcuni elementi identificabili nel contesto spirituale-culturale in cui il poeta fiorentino svolgeva la propria attività intellettuale, che sono da considerare determinanti dal punto di vista della comprensione adeguata della struttura teleologica della *Monarchia*. Si è visto che secondo Kantorowicz Dante, nel processo di stesura della *Monarchia*, intendeva integrare nell'opera la propria concezione su Adamo (signore del paradiso terrestre) e anche quella su Cristo (signore del paradiso celeste): dunque le competenze dell'impero e del papato sono definite da Dante innanzitutto in base a queste idee. È un'ulteriore idea indispensabile per tale concezione quella del *regno Adamo-centrico* o Uomo-centrico, la formulazione della quale per Dante era pure un obiettivo di primo ordine.¹¹⁶ Abbiamo rievocato (accennando, oltre a quella di Kantorowicz, le interpretazioni di diversi studiosi di Dante) anche alcuni momenti – rilevanti dal punto di vista dello studio della costruzione teleologica della *Monarchia* – dell'itinerario interpretativo percorso da Kelsen, che ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento della rilevanza della *Monarchia* dalla prospettiva del lettore contemporaneo.

¹¹⁵ Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/XIV, p.357.

¹¹⁶ cfr. Kantorowicz, *op. cit.*, p.494.

Grazie all'impegno dei commentatori e degli studiosi di Dante e delle teorie teologico-politiche medievali, alcune tesi interpretative dei quali sono state integrate e sviluppate in senso critico nel presente studio, la *Monarchia* dantesca si rivela dinnanzi a noi come un'opera attuale, generatrice di dibattiti conseguenti alla ricchezza interpretativa inesauribile dei propri temi.

Krisztus és egyház viszonyáról Dante tükrében

1.

Az egyházi és a világi hatalom viszonyát tárgyalva, a politikai és a spirituális hatalom természetét illetően Dante úgy a Monarchiában, mint egyéb műveiben is folyamatosan utal az egyház eredeti alapítójának életszentségére, Jézus Krisztusra, akinek evilági működésében és tetteiben mintegy a két hatalom sajátos természetét is megvilágítva látja. Krisztus mindenkor egy olyan vonatkozási pontot jelentett, amelyet szembe lehetett állítani az elkorcsosult intézményesültséggel, a perszonális minőségeknek az elmosásával, egyszóval minden, ami az egyén fölötti szerveződések személytelen világát alkotja. Még az olyan modern „szentek”, mint Ludwig Wittgenstein is ebben a szellemben értelmezi újra a krisztusi üzenetet és ad neki egy egyházellenes hangot. Az evangélium szelleméről szólva mondja: *„ott kunyhók állnak; Paulusnál templom és egyház.”*¹ Ez az elv: Krisztus életének szembeállítása az egyház világi rendjével, szinte a kora középkor óta jelen van gondolkodásunkban. Danténál, amikor Krisztus életét az egyház formájaként jeleníti meg, ugyanezt látjuk: az egyház szigorú, merev, életellenes struktúrái, amelyekkel felcserélte az örökkévaló boldogságot az evilág pillanatnyi örömeivel, kiölttek minden szeretetet, értelemet és belátást, nem utolsó sorban minden egyszerűséget és tisztaságot, ami az eredeti keresztény lelkesültséget jelentette és akkori világ fölébe emelte.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Észrevételek*, Bp. Atlantisz, 1995. 48.o. (Kertész Imre fordítása).

Az egyházzal, mint politikai-gazdasági intézménnyel szembeni averziók és elégedetlenségek számos esetben jelentek meg azon a módon, hogy Krisztust, illetve az ő életét szembeállították az egyház aktuális, nemegyszer visszataszító politikai-hatalmi státusával és szerepével, a politikai küzdelmekben való részvételével és beszennyeződésével. Később a katolikus egyház elleni lutheránus támadás is Jézusra, az eredeti evangéliumi tanításokra visszautalva veszi kezdetét, természetesen anélkül, hogy Dantét bármilyen értelemben is a reformáció előkészítőjeként láthatnánk, sőt nála inkább egyfajta antilutheranizmust emelnek ki, aki mindenképpen a katolikus egyház megújítását, egységét és nem megbontását kívánta. A Krisztusra történő visszautaló hivatkozás az egyház számára mindig is egyfajta kritikai támadási felületet jelentett (sok eretnekmozgalom is ezzel érvelt), de komoly problémákat is felvetett, hiszen a Krisztus-Egyház interpretációs mezőbe olyan elemeket is be lehetett emelni, amelyek már kifejezetten antiszociális és társadalomromboló magatartási formák felvállalásához vezettek.² Ez utóbbira volt példa az albigenens mozgalom. Véleményem szerint ennek Dante nagyon is tudatában volt, hiszen ismerte azt az „Unam Sanctam” (1302) kezdetű pápai bullát, amely éppen a nevezett eretnekségre hivatkozva ítéli el a világi és az egyházi hatalom elválasztását. Danténak az egyházzal szembeni ítéletét a legteljesebben a Pokol XIX. énekében olvashatjuk, ahol a nyolcadik kör egyik részében sínylődnek a simóniakusok. Ez egyébként sok mindent kifejez Danténak az egyházzal szembeni magatartásáról, amelynek ezen gyakorlatát – nevezetesen, hogy a tisztóságokat

² Ugyanebből a nézőpontból teljesen jogos, hogy ez a kettősség folyamatos megújulást is jelentett az Egyház részére. Mintha folyamatosan Krisztus, mint centrum és egy tőle való bizonyos távolság között oszcillálna, amely azonban soha nem éri el azt a mértéket, hogy végleg leszakadjon a középpontról.

pénzen lehessen megvenni – a lehető legtisztességtelenebbnek tartja és mélyen megveti, minthogy összeegyeztethetetlen a kiválasztásnak azzal az eredeti formájával, ahogy Krisztus elhívta apostolait. Más kérdés, hogy az Egyház képes lett-e volna fennmaradni abban a krisztusi formában, amelyet Dante számonkér rajta. „Az Egyház formája semmi más, mint Krisztus élete, úgy, amint szavaiból és tetteiből feltárul. Az ő élete ugyanis eszményképe és példája az *Ecclesia militans*nak (a küzdő Egyháznak), főképpen a lekipásztoroknak, de kiváltképpen magának a legfőbb pástornak, akinek az a hivatása, hogy juhait és bárányait legeltesse.”³ Talán ez az egyik legfontosabb szöveghely a Krisztus-Egyház viszonyt érintően, amelyet sokan idéznek, de ha jól megnézzük sokkal egyértelműbben utal a pápai hatalomgyakorlásra (*maxime summi*), mint intézményre az Egyházon belül, semmint az Egyház egészére. A Pokol XIX. énekében elsőként III. Miklós pápát szólítja meg, akit a simónia egyik legfőbb bűnöseként helyezett ide.⁴ Tőle halljuk ezt a beszédet:

«Dunque che a me richiedi?
Se di saper ch'í' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'í' fui vestito del gran manto;
e veramente fui figliuol de l'orsa,

³ Dante Alighieri, *Az egyeduralom*, in: Dante Alighieri *Összes Művei* (továbbiakban: DÖM), Magyar Helikon, 1965. 472.o. (Sallay Géza fordítása.) „*Forma autem Ecclesie nichil aliud est quam vita Cristi, tam in dictis, quam in factis comprehensa: vita enim ipseus idea fuit et exemplar militantis Ecclesiae, presertim pastorum, maxime summi, cuius est pascere agnos et oves.*” (*Tutte le opere, De Mon. III/XIV/3.*)

⁴ Kétségtelen, hogy Miklós számos rokonát ültette magas egyházi beosztásokba, de javára szól, hogy békét és „alkotmányt” hozott Róma városának. Egyik erénye éppen az volt, amit Dante a Monarchiában oly sokra tart, nevezetesen a béke biztosítása.

cupido sì per avanzar li orsatti,
che sù l' avere e qui me misi in borsa.
Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.»⁵

S bár Miklós utal arra, hogy őt már előzőleg mennyien megelőzték a simóniában, mégis Miklóst tekinti Dante az Egyház intézményes elfajulása csúcspontjának, aki az egész intézménynek a legfőbb méltóságát, a pápai hatalmat pervertálta azzal, hogy önző vágya vezette családjának gazdagítására. Mégha az Egyház rendelkezik is bizonyos hatalommal, vezetője semmiképpen nem lehet e hatalom foglya, hanem magának kell bensővé tennie azt a hatalmat és úgy élni vele, ahogy Krisztus Péterre és örököseire bízta. A hatalom az Egyházra csak spirituális természetéből adódhat és abból, hogy annak szellemében cselekszik, ahogy Krisztus nyilatkozott meg a farizeusok előtt, mondván, hogy az ő szavaikból nem lesz tett (Mt 18,24). A „piatti” nagyon jól szemlélteti, hogy a világi hatalomért küzdő egyházaikból végül nem marad semmi: elvesztik az eredeti spirituális tartalmat, elvesztik az Egyház valódi küldetését, amelynek révén lényegtelenné degradálják magukat és egész intézményüket.

⁵ Dante, *Inferno*, XIX vv. 66-75. (In: *La Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Le Monnier, 1906.) Fordítás: "Akkor mit kívánsz tőlem? De ha tudni akarod ki vagyok, s csak ezért szelted át a sziklás szegélyt, hát tudjad, én viseltem egykor a nagy palástot. S valóban én voltam a medve fia, s bocsaim (*orsatti*: a képző mutatja, hogy elfajzott „bocsokról” van szó) javát igyekeztem mohón gyarapítani, s odafönt pénzt zsákba rakni, míg itt magamat tettem bele. S fejem alatt itt vannak mind, kik megelőztek engem a simóniában, kilápitva mind ebben a sziklavájtban."

Az Egyháznak, de mindenekelőtt az Egyház vezetőjének „*exemplum*”-nak (példának) kell lennie, aki egyben autentikus annak a kimondásában, amit Krisztus Péternek mondott, hogy „*sequere me*” (kövess engem).⁶ A pápának mindenekelőtt egyfajta életszentséget kell felmutatnia és nem világi ügyekbe beavatkoznia. Az életszentséget viszont mint „*exemplumot*” a közösségre nézve iránymutató erkölcsi példaként kell felmutatni, ahogy Jézus tette és nem egy visszavonult, aszkétikus életeszmény mintájaként. Francesco De Sanctis hasonlóképpen interpretálja Dantének az Egyházhoz és a Krisztushoz való viszonyát, illetve nagy változását a korai kereszténységhez képest. A kereszténység a maga első hevületében Krisztus követésére szólított, amely a földi élettől való elfordulást és Isten szemlélését jelentette. Az üdvözüléshez elég a kontempláció, Isten szemlélete, nincs szükség tudásra és tudományra: „*Beati pauperes spiritu*”.⁷ Dante számára ez a helyzet megváltozott, s bár ő maga is a kontemplációt tekinti a legmagasabb erénynek, „de az Istennel való egység eléréséhez nem elegendő a pusztá akarat, tudásra van szükség, bölcsességre, amely a tudomány és a szeretet, élet és gondolat egysége.”⁸ Nem elég csak a lemondás, hanem az életet jelentő cselekvésre is szükség van, amelyen keresztül feltárul a végső cél, amire a cselekvő rendelt.⁹ Ez a cél pedig nem más mint amire az emberi kö-

⁶ DÖM, 472.o. Később Machiavellinél ez az „*exemplum*” a szigorú, racionális politikai döntés és cselekvés formájává változik. Dante még hitte, hogy ez megvalósítható egy spirituális vezetésű szupermonarchia keretei között.

⁷ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Newton Compton, 1991, 111.o.

⁸ Uo. 112.o.

⁹ DÖM, im. 404.o. „...Mert a cselekvésekben mindennek a princípiuma és az oka a végső cél...” (*cum in operabilibus principium et causa omnium sit ultimus finis*).

zösség élete (*civilitatis humani*) irányul, tehát maga a cselekvés is, követve Dante arisztotelészi elveit, szükségképpen a közösségi életben foglalhatik.¹⁰

Ebből a nézőpontból talán jobban megérthető Dante dühe is, amelyet V. Celesztin pápával szemben viselt: „*Poscia ch'io v'ebbi alcun riconsciuto, / Guardai, e vidi l'ombra di colui / chi fece per viltate il gran rifiuto*” (Miután néhányat felismertem közülük, észrevettem és láttam árnyát annak, ki gyáván a nagy lemondást tette).¹¹ Celesztin, vagy eredeti nevén Pietro del Murrone, aki valóban szent életet élt, éppen ezt az „exemplumot” vetette el a hatalomról való lemondással - utat nyitva Bonifác előtt - amivel egy új Egyház vezetőjévé válhatott volna, megtestesítve Krisztus közösségnek adott példázatát. Bonifác sokkal pragmatikusabb és politikusabb alkat volt, aki az Egyházban egy univerzális politikai intézményt látott elsősorban.

Bonifác szempontjából egyébként az 1302-es bulla egy alapvetően társadalmi igényeket kielégítő rendeletnek tekinthető, hiszen az eretnekségekkel szembeni küzdelem és harc, amelyet a középkori társadalomban az egyik legsúlyosabb bűnnek tekintettek,¹² egy intézményileg erős és vagyonos egyházat követelt meg. S minthogy korábban az egyháznak már volt tapasztalata (VI. Rajmund Toulouse grófja kapcsán) a világi hatalom és az eretnenség egymásra találásában, teljesen

¹⁰ Uo. 471.o. „Amivel valaki nem rendelkezik, azt nem is adhatja. Mert minden cselekvőnek tevékenységében olyannak kell lennie, mint amilyen az, amit megtenni szándékozik, mint a Metafizikában írva van.”

¹¹ Dante, *Inferno*, III vv. 58-60. Természetesen vannak, akik más személyeket látnak a lemondók között, de a kommentátor Brunone Bianchi egyértelműen Celesztin látja itt, hivatkozva egy 1294-es *Scriptum Rerum Italicum* szöveghelyre. Uo. 26.o.

¹² Szántó Konrád, *A katolikus egyház története*, Bp. 1987. I. kötet, 445. skk.o.

logikusnak tűnt, hogy ugyanezt az álláspontot fogja képviselni a Német-Római Császársággal és mindazokkal szemben is, akik a világi hatalom érdekeiért szállnak síkra.

Az Egyház történetét Dante nem egészében, hanem csak részben ítéli el és annak miklósi-bonifáci irányvonalát valóban a vádlottak padjára ülteti és az ember történeti ellenségeként aposztrofálja.¹³ Ebben az értelemben kell felfogni a *Monarchia* záró passzusait is, amely végeredményben a világi hatalmat alárendelte az Egyháznak, csak hogy nem annak történetileg adott formájának. Nem az Egyházat ítélte el önmagában, hanem a pápaságot, mint olyan hatalmi formát, amely a világi uralom csúcsának tekintette önmagát. Jézus szavai pedig eképpen szóltak: „Atyának se szólítsatok senkit a földön, mert egy a ti Atyátok, a mennyei.”¹⁴

2.

Dante számára Krisztus egzisztenciális értelemben is fontos vonatkozási pont, aki egyszerre testesítette meg az evilági és a túlvilági létet. A megtestesülésnek azonban nemcsak formális jelentése van (jelként utalás az egyház közvetítő szerepére és a túlvilági boldogságra), hanem egyrészt történelmi (megváltóként maga is polgára annak a Rómának¹⁵, amelynek uralma alatt élt és szenvedett, tehát mint ember alá van vetve a „bene comune” elvének), másrészt egzisztenciális, amely felismeri az inkarnációban, akárcsak politikailag a római birodalomban

¹³ Nagy József, *Dante és Marsilius: a transzcendenciától az immanenciáig* (*Monarchia, Defensor pacis*), in: Dante füzetek, 2006/1. 102.o. Később ő is kiemeli, hogy Dante az Egyháznak, mint intézménynek jelentős szerepet tulajdonít és ezt fontos figyelembe venni a zárógondolatok megértésében. (Uo. 105.o.)

¹⁴ Mt, 23,9.

¹⁵ Kelemen János, *Dante és az európai hagyomány*, Magyar Tudomány, 2004/5. 568.o. Idézett sor: Dante, *Purgatorio*, XXXII, vv. 107-108.

(amelyet „*existente Monarchia perfecta*”-nak nevez), az evilági lét isteni jóváhagyását és csodájának szabad tiszteletét. Dante Jézusban felismeri az emberi történelem legitimációját, azt, hogy ez a történet méltó arra, hogy nyelvben és művészetben megőrződjék és az utódok számára tovább adassék (*posteris prolaborent*). Ez a legitimáció hozza Vergiliust Dante mellé vezetőnek az alvilági útja során. Az antikvitas a maga nem-keresztényi mivoltában örökkévalóan kapcsolódik hozzá a kereszténységhez, amely mintegy annak fundamentumán jött létre. A kereszténység létében az antikvitas elmúlásával együtt adatott: eredendően hozzátartozik annak történetiségéhez. Azáltal, hogy az egyik már nincs jelen, válik láthatóvá a másik.¹⁶

Az ember a maga történeti létezésében az örökkévalóval kerül kapcsolatba (Jézus Krisztus), amely maga is mint történeti esemény épül be az ember létébe. Ez az esemény az Atyafiú „elkülönülése”, amelyet Dante mint viszonyt kiterjeszt az emberi nem egészére, minthogy az „az ég gyermeke”.¹⁷ Az ég gyermekének lenni pedig annyi, hogy az beleszővi mintázatát az emberi létbe: az ég mozgatójának szellemét leheli teremtményeibe is. A spirituális érdem egyben az ember történeti fejlődésének igazolása és belátása.

A megtestesülés nem Isten szemfényvesztése, hanem az autonóm emberi élet felmagasztalása azzal, hogy megváltóként ezt az életet felölti magára. Hiszen, olvassuk a Monarchiában, a természet és Isten mindent valamilyen céllal teremt, nevezetesen, hogy a lényegét megvalósítsa.¹⁸ Azonban, hogy ez a lényeg megvalósulhasson, tételeznie kell egy természetes

¹⁶ Francesco Cardone ama gondolatát felhasználva, hogy létében miként tartozik össze a szobor és a monolit tömb, amelyből az megjelenik. In: Francesco Cardone, *Nichilismo, tèchne e poesia nel pensiero di Emanuele Severino*, Anno Accademico 2003-2004, 229.o. (kézirat).

¹⁷ DÖM, im. 411.o.

¹⁸ Uo. 407.o.

rendet, amely nem más mint anyagnak és értelemnek (vagyis, Dante így mondja, a képesség szerinti elrendeződésnek) a viszonya. Az értelem alapja tehát hozzátartozik a természet rendjéhez, következésképpen a megtestesülés természetes és éppen ezért értelmes célja a megváltó isteni működésének.¹⁹ Krisztus megtestesülésének tehát önmagában való, evilági célja van, minthogy éppen ezt a létformát ölti magára, de ez az evilági megtestesülés feltételezi az egész emberi közösség megtartását szolgáló általános politikai célt is, amely az ő esetében maga a római principátus rendszere. Dante a Monarciában leszögezi, hogy a természet, mivel Isten műve, ugyanúgy törekszik azon eszközök létrehozására, amivel az értelmet a végső céljához eljuttathatja. Ezzel is elveti a manicheus kettősséget a gonosz és istenellenes természetről. Ez az „egység” feltételezi a természet sajátos célját, ami „az állam maga, a tudomány, amely megfelel a természet eszközének a cél megvalósításához.”²⁰ Dante álláspontja szerint, ha nem akarjuk Istent a természettel szembeállítani, akkor állítanunk kell a természet célját biztosító eszközök jogosságát, vagyis az államot és a tudományt. A történelem pedig úgy látszik éppen ezt igazolta.

S ha Krisztus megváltó művében az evilági létet érvényesnek ismeri el, akkor csak ő maga lehet érvényes annak tekintetében is, hogy mi az Egyház maga. „...Aminthogy az Egyháznak, úgy a császárságnak is megvan a maga fundamentuma,

¹⁹ Uo. 436.o. Nagyon fontosnak ítélem az alább passzust, mint az evilági létezés emancipációjának kifejeződését: „De a természet a tökéletesség tekintetében semmit sem hibázik, hiszen az isteni értelem műve, tehát törekszik azokra az eszközökre, amelyekkel szándéka végső céljához eljuthat.” („...sed natura in nulla perfectione deficit cum sit opus divine intelligentie: ergo medio omnia intendit, per que ad ultimum sue intentionis devenitur.” *De Mon. II/VI/4*)

²⁰ DÖM, im. 436. o.

az Egyház fundamentuma azonban Krisztus” (*Ecclesie fundamentum Cristus est*), míg a császárságé, azaz a világi hatalomé a jog. A jog természetes eszköze az értelem céljának, amit az Egyház el nem vitathat (nem adhat jogot a világi hatalomnak), mert abban az esetben megszűnne a krisztusi alapokon állni (azaz nem a birtoklás, hanem az elosztás).²¹

Ez a cél még önállóbbá és tisztábbá válik Beatrice képében, aki, az egyház számára meglehetősen elviselhetetlen módon, szinte azonosul a megtestesült Krisztussal. Ez volt Altizer szerint Dante harmadik nagy eretnek gondolata.²² Dante ezzel bevitt egyfajta feminin jelleget az addig meglehetősen zárt, szinte csak férfiaknak fenntartott vallási világba. A Dantét megelőző irodalom is már elkezdte felfedni a női test szépségét (az esztétikai cél pedig mindig a szemlélt magábanvalósága), de azt még nagyon elvontan teszi. A nő alakja, a „dolce stil nuovo” verseiben már sokkal emberibb, hús-vér formát ölt, amelyet Dante még túl is szárnyal azzal, hogy a teológia csúcsaira helyezi, Krisztussal egyenértékűen, vele már-már összeforrvá. A nő már nemcsak elvont alakból lesz látható testté, de magának az értelemnek is allegorikus alakjává változik. Ez nemcsak több évszázados vallási tradícióval ellenkezett, de még az antik filozófiai hagyománnyal is, amely az értelmet férfiasnak, az értelmetlen befogadó anyagot pedig nőiesnek tekintette. Dante a „Convivio”-ban ezt a női-

²¹ Uo. Az Egyháznak is jogában áll vagyont használni, „de nem birtokosként,” – érvel Dante – „hanem mint jövedelemét, hogy az Egyház és Krisztus szegényeinek körében szétossza...” Az Egyház Dante szemléletében hasonlatosan működik mint az ókori államoknak a redistribúciót szolgáló intézményei.

²² Thomas J. Altizer, *History as Apocalypse*, Suny Press, 1985. 125. o. A másik kettő, véleménye szerint, a Monarchiából származik: nevezetesen az egyház temporális hatalmának elvetése, másrészt pedig az evilági és a túlvilági boldogság együttes állítása. Uo. 121.o.

séget más módon szemlélteti: a filozófiát az univerzum imperátora lányának tekinti.²³

A nőiség felismerésével és felemelésével egyetemben, pontosabban afölött egy egészen új ember jelenik meg a középkor feudális hierarchiájának kötöttségén kívül, mégpedig a felelősségteljes ember. A felelősség pedig mindenekelőtt öntudat. A már idézett Altizer a Pokol második énekének „*io sol uno*”-jára utalva fejt ki, hogy valójában ez a mű az első teljes költői realizálása az öntudatnak és egy új emberi létforma megvalósításának.²⁴ Talán az sem véletlen, hogy mindennek a gazdaságilag prosperáló és gyorsan változó itáliai városállamokban kellett létrejönnie. De miképpen jön össze Krisztus és az öntudat, a *nosce te ipsum* eszméje?

A korai reneszánsz számára az ember felfedezése az egyik legnagyobb esemény, amelynek példáját éppen Jézus alakjában látja kibontakozni. A megváltó személye nemcsak Isten tervének megvalósulását jelenti, hanem egyben az emberi akarat és személy különleges méltóságát is (Pico della Mirandola), aki döntésének megfelelően szállhat alá az állati világba, vagy emelkedhet fel Isten felsőbb világába.²⁵ Sem a dantei, sem a korai reneszánsz gondolkodás nem a vallás ellenében, hanem éppen a valláson keresztül fedezi föl az emberi méltóságot, a fölemelkedés lehetőségét; az emberi cselekvés magában valóságának tiszteletét és erőfeszítéseinek erkölcsi igazolását. Az ember tehát önmagában is értékke lesz és nemcsak kiegészítése egy nagy isteni tervnek, amelyben ő csak az eszköz szerepét játssza, amely teljesen konzekvens az ariszto-

²³ Dante Alighieri, *Vendégség* (in: DÖM), 217.o. (Szabó Mihály fordítása.)

²⁴ „The Inferno is the first full poetic actualization of self-consciousness, and it is an actualization realizing a new human being.” Im. 121.o.

²⁵ Giovanni Pico della Mirandola, *Az ember méltóságáról*, in: *Reneszánsz etikai antológia*, Bp. 1984. 214.o. (fordította Kardos Tiborné)

telési teleológia alkalmazásával. Jézus példázata ennek az önértéknek, akinek sorsával való viaskodása különösen kiemeli evilági személyének fontosságát (vö. Mt 26, 36-42). Heller Ágnes hasonló szemléletből kiindulva mondja, hogy Jézusban a reneszánsz számára „a saját természetünkhöz, saját hivatásunkhoz való hűség” messzemenően kifejezést nyer.²⁶ Krisztus szerepének erőteljes hangsúlyozása tehát azt jelenti, hogy individuális szellemi újjászületés szükséges az egyház megújulásához.²⁷ Ennek a szellemi újjászületésnek perszonális, teológiai gyökere Krisztusban van. Ő a par excellence emberi személy és ezt a személyt kellene a leginkább tükröznie a pápai hatalomnak.

Mondhatjuk, hogy ez a fajta átfordulás, vagy visszatérés a földhöz a keresztény valláson és az antik filozófián keresztül megy végbe, amelynek legnagyobb irodalmi és filozófiai példázatát éppen Dante nyújtotta.²⁸ Ennek a sajátnak a kifejezése maga a Monarchia, személyes példázata pedig Krisztus, ahol a hatalom és az igazságosság a legteljesebb mértékben összeér. Dante összeköti az igazságosságot és a hatalmat, mint a sajátosság kifejeződését: „*iustitia potissima est in mundo quando voluntissimo et potentissimo subiecto inest...*”²⁹ Ma inkább a hatalom és az igazság ellentétét látjuk, de éppen Krisztusban, aki a hatalmat a szenvedés felvállalására fordította, egyetlenként a

²⁶ Heller Ágnes, *A reneszánsz ember*, Bp. 1998. 100.o.

²⁷ Richard Lansing, *Dante: The Critical Complex*, Taylor & Francis, 2002, 416.o. Kiemeli, hogy Danténak Clairvaux-i Bernáthoz hasonlóan volt egy ideális elképzelése az egyházzól, amelynek forrását Krisztus életének evangéliumi forrásában keresik.

²⁸ Ezért lehet kiemelt jelentőségű az Ulysses-monológ, amely a hitetlen keresés és a hívő kutatás közötti konfliktus példázatául szolgál. Antik filozófia és keresztény filozófia ütközése.

²⁹ DÖM, im. 413.o. „...Minél hatalmasabb az igaz ember, cselekedeteiben annál nagyobb mértékben érvényesül az igazságosság.”

szeretben összeforrasztotta a hatalmat és a szubjektumot. Sem Dante, sem a keresztény nézőpont számára, az *ente realissimum* szemléletében a hatalom és az igazság nem ellentétesek. Korunkban, amikor a hatalom inkább birtoklást jelent, mint létet, az ellentét valódivá változott. Amikor Dante Henrikben véli felismerni az új monarchát, krisztusi erényeket ismer fel benne: „Ujjongott akkor énbennem a lelkem, és hallgatagon magamban így szóltam: íme, az isten báránya, íme, ki elveszi a világ bűneit!”³⁰

Az Egyház Jézussal, pontosabban a megtestesüléssel ellentétben a spirituális hatalom eszközének tekinti a világi hatalmat, amivel csak arra jut, hogy végül elveszíti saját spirituális tartalmát. Az Egyház létformája a „*vita Christi*”, amely egyben saját szellemi habitusának felismerését jelenti. Krisztus a perszonális és az intézményes létezés együttese kifejeződése.

A Krisztus-Egyház viszonyában, vagy legalábbis, ahogy azt Dante értette, válik először láthatóvá a maga tisztaságában az emberi célként felismert szabadság, amelynek vezérlő elve a „*filius celi*”, vagyis az ég gyermekének lenni, melyben visszatükröződik spirituális szabadsága, de fejlődésének iránya is. Ennek ára azonban, hogy elveszíti, elveszítheti maga elől a szabadság célját, azaz az értelem legfőbb javát. A hiány mégsem a nihil absolutum, ahogy az ókor sem volt az a kereszténység számára. Krisztus történeti megjelenése valóban jele az emberi történelemnek.

³⁰ Dante, *Hetedik levél*, DÖM, im. 494.o.