

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2012

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

HOFFMANN BÉLA

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

TAKÁCS JÓZSEF

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NAGY JÓZSEF

MÁTYUS NORBERT

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

KELEMEN JÁNOS

ISSN 1787–6907

A kiadvány a hálózati hivatkozás (link) megadásával változatlan formában és tartalommal szabadon terjeszthető, nyomtatható és sokszorosítható.
Il materiale può essere utilizzato, condiviso e stampato liberamente citando precisamente la fonte.

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

SOMMARIO – TARTALOM

NAGY JÓZSEF: Pokol I. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár	1
TÓTH TIHAMÉR: Pokol, IV. ének	61
HOFFMANN BÉLA: Pokol XXIV. ének. (Hetedik bugyor: Tolvajok. Vanni Fucci)	111
DRASKÓCZY ESZTER: A „soha nem látott átváltozások” éneke: metamorfózis, <i>imitatio</i> és <i>aemulatio</i> a <i>Pokol XXV.</i> énekében	152
BERÉNYI MÁRK: <i>Pokol XXX.</i> ének. Nyolcadik kör, tizedik bugyor: Ádám mester éneke	215
FRANCO MUSARRA: „Il mio Dante” di Roberto Benigni	264
JÓZSEF NAGY: Antidantismo letterario e politico in Italia dal Trecento al Cinquecento	288
DOMENICO ALVINO: Lettura di Dante: <i>Purgatorio IX</i>	313
JÓZSEF NAGY: CRONACA – ATTIVITÀ DELLA SOCIETÀ DANTESCA UNGHERESE. NECROLOGO	317

NAGY JÓZSEF
Pokol I. ének
Interpretáció, parafrázis, kommentár*

I. Interpretáció

1. Az ének fő témái – Bevezetés

Az első ének, a teljes *Színjáték* bevezetéseként (így plusz egy énekként, miáltal a *Pokol* a másik két *cantica*-tól eltérően – 33 helyett – 34 éneket foglal magában), bizonyos értelemben Dante-szereplő egész túlvilági útja megértésének interpretatív kiindulópontja. Ahogy Danténak a *Purgatóriumban* (II, 46) az „In exitu Israel de Aegypto” című, 113. zsoltárt éneklő lelkekkel való találkozása alapján is nyilvánvalóvá válik, a költő párhuzamot von saját, a sötét erdő „puszta lejtőjén” (*Pokol* I, 29), valamint a zsidóknak a Sinai sivatagában való eltévelyedése közt. Dante azonnal kudarcot vall kísérletében, hogy saját erejéből haladjon meg a bűnbeesést, vagyis az erdőből a dombra felmenjen: három vadállat, avagy három főbűn (a párduc/bujaság ill. mértéktelenség [lussuria, incontinenza], az oroszlán/gőg [superbia], specifikus értelemben pedig a farkasszuka/kapzsiság [avarizia, cupidigia]) akadályozta volna meg ebben őt végzetesen, ha nem jelent volna meg Vergilius (a *Színjátékban* az értelem allegóriája ill. a kereszténység római birodalmi prófétája, az isteni kegyelem képviselőjében cselekvő személy): „[Dante:] látod előttem milyen szörnyű vad van, /védj tőle híres bölcs, mert szembeszállni... /vérem remeg a puszta gondolatban!” (*Pokol* I, 88-90); „[Vergilius:] megmentettelek a bestiától, /mely e szép lejtőn utad megzavarta” (*Pokol* II, 119-120; az idézőjeles és az apróbetűs *Színjáték*-idézetek Babits Mihály fordításából vannak, in Alighieri 1965). A *XIII levélben* Dante

* Köszönetem fejezem ki Kelemen János Akadémikusnak, Nádasdy Ádám Professzornak, néhai Sallay Géza Professzornak, Mátyus Norbert egyetemi adjunktusnak és Hoffmann Béla nyugalmazott főiskolai tanárnak. Jelen munka a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

világossá teszi, hogy a zsidó exodust az emberi lélek morális megváltásaként olvasta: „amikor Izrael kivonult Egyiptomból, Jákob törzse az idegen nép közül: akkor Júda lett a szentélye és Izrael az országa” (*Zsoltárok könyve* 114.1-2, in *Katolikus Biblia*), ami allegorikusan értelmezve „Krisztus által történt megváltásunkat jelenti”, morális értelemben „a lélek megtérését jelzi a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotában”, míg anagógikus értelemben „a szent ember lelkének áthatolását jelenti a romlottság szolgaságából az örök dicsőség szabadságába” (*Can Grande della Scala úrnak* [ford. Mezey László], in Alighieri 1965: 509). Az exodus és Danténak a sötét erdőből való kijutása közti analógia alapja, hogy mindkettő kizárólag az isteni kegyelem révén valósulhatott meg: ennek alázatos felismerése a vezeklő Dante részéről *sine qua non* előfeltétele megvalósítandó túlvilági zarándoklatának (vö. Giacalone 2005: 69-70).

A túlvilági út másik nélkülözhetetlen alapja, hogy nem földi, hanem *szakrális* időben valósul meg: Dante utazása Húsvét hetén kezdődik, amikor a csillagok állása a legkedvezőbb (vö. *Paradicsom* I, 40) ill. amikor a Nap (vagyis Isten) „szebb és jobb nyomot nyom e földi viaszban, mint lágy pecsétben” (*Paradicsom* I, 41-42); ez egyben Krisztus feltámadásának, tehát az emberiség megváltásának, a történelem legjelentősebb eseményének az időszaka (vö. *Paradicsom* VII, 112-117), miáltal a Dante által tételezett idő magában foglalja az égi szent és a földi szekuláris történelmet, az istenit és az emberit: a teremtést, a megtestesülést és a megváltást. Az isteni kegyelem a *Színjátékban* azáltal lép működésbe, hogy a szakrális örökkévalóság kapcsolatba kerül a földi halandó idővel: ahogy Isten fiát, Krisztust küldte el a Földre az emberiség üdvözüléseképp, úgy a *Commedia* kontextusában Mária küldi (Lucia és Beatrice közvetítésével) Vergiliust Dante (tehát az emberiség) üdvözülése végett, hiszen Dante utazásának 1300-beli kezdete (Alighieri fiktív visszaemlékező narratívájában) megegyezik Krisztus – halálát közvetlenül követő – feltámadása és megváltása időszakával.

Ahogy a földi világ pusztán prefigurációja az örök túlvilágnak, úgy Dante utazása is egyfajta előképe azon útnak, amit lelke a túlvilágon kell megtegyen: ezzel magyarázható a *Színjáték* szimbolikus-figurális nyelvezete, mely – a cselekmények, szituációk és kijelentések alapjelentésén túl – jelentések sokaságát hordozza magában. Már itt szükséges a költői és teológiai allegória dantei megkülönböztetését megemlíteni: valamennyi „kisebb” művében Dante a pogány klasszikusoktól örökölt költői allegóriát, míg a *Színjátékban* a teológiai allegóriát alkalmazza, mely utóbbiban az egyes leírásokra vonatkozólag a kereszténységet megelőző *prefiguratív* és *keresztény* jelentés-dimenzió megkülönböztetésén van a hangsúly (a már idézett példa: exodus-üdvözülés; vö. Giacalone 2005: 70-71).

A Pokol morális struktúrája röviden az alábbiak szerint jellemezhető. Az első *cantica* elején a Pokol strukturálódását Dante személyes preferenciái nagyban befolyásolták: egyrészt a *restek* [*ignavi*] számára – kemény büntetéssel – külön előteret alakít ki; másrészt a Limbusban a Krisztus előtt született nagy szellemek számára egy reménytelen, de mégis nyugalmas helyet alakít ki (a nemes/ős kastélyt: *Pokol* IV, 67-151). E két kategóriától eltekintve a Pokol morális struktúrája a mértéktelenség [*incontinenza*] bűneinek (vagyis túlzások, pl. testi szerelemben, torkosságban, gazdagság iránti vágyban, haragban [*risentimento*], anyagi javak iránti vágyban) és a rosszindulatú gonoszság [*malizia*] bűneinek (erőszak, csalás [*frode*]) felosztása szerint épül fel. Dante e felosztást Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájának* (VII/1) Aquinói Tamás-féle kommentárjából veszi át. Arisztotelész e műve adja alapját a *Pokol* morális struktúrájának, mely utóbbi tehát az alábbi bűn-felosztáson alapul: gonoszság, mértéktelenség, örült bestialitás (*matta bestialitate*, Babitsnál „bamba baromság”; vö. *Pokol* XI, 79-83; vö. Aurigemma 1984: 433; ez kiegészíthető azzal, hogy Giovanni Pascoli a *Pokol* ill. a *Színjáték* morális szerkezetének sajátos, a dantisztika főáramától eltérő értelmezését dolgozta ki: ld. Nagy 2011).

A dantei teológiai allegória alapján a *Pokol* I éneke első sorának kulcsfogalma, a *cammin di nostra vita* (Babits fordításában *az emberélet útja*) a lélek egyfajta száműzetését jelenti valódi, égi otthonából (vö. *Purgatórium* XIII, 94-96; *Pál apostol levele a zsidókhöz*, XI, 10). Így az azon útról való letérés és eltévelyedés figurálisan jóval többről, mint pusztá testi félelemről: a *lélek elkárhozása* miatti szorongásról szól. A költő figurális nyelvezetének megértése révén érthetővé válik Dante-szereplő üdvözülés iránti vágya, az erdtől való félelme, a hajótörött-hasonlat, a dombra való felmenet elhatározása és ennek a három vadállat általi megakadályozása – mindez releváns átfedésekkel Jeremiás egyes szöveghelyeivel (vö. Giacalone 2005: 73). Vergilius Dantéval való kommunikációjának két fő motívuma a Dante által a három túlvilági birodalmon keresztül bejárando *másik út* szükségessége (vö. *Pokol* I, 91), valamint a kapzsiságnak (farkasszuka) és a földi boldogság megvalósításának (Agár) a szembeállítás. Az Agár szorosan kötődik a *Purgatóriumban* megfogalmazott *Cinquecento diece e cinque*-vel kapcsolatos Beatrice-féle jóslathoz, miszerint „egy kit Ötszáztizenötnek írnak, /Istentől küldve, megölni a Szajhát /és cinkos óriását, tette virrad” (*Purgatórium* XXXIII, 43-45). Az Agár és az Ötszáztizenöt alakját számos kommentátor próbálta meghatározni, Giacalone *Roberto Wis* egy 1987-es cikkét tekinti mérvadónak: ennek fő tézise szerint Vergilius *Agár*- és *Beatrice DXV*-próféciája egymást kiegészíti abban az értelemben, hogy *Beatrice* jóslata teljesíti be *Vergiliusét*. Ennek alapján a két prófécia egyöntetűen azt fejezi ki, hogy *Krisztus* ill. küldötte még az utolsó ítélet előtt eljön, hogy az Egyház tűrhetetlen korrupcióját orvosolja; mindez alapján a rejtélyes *DXV* lehetséges megfejtése: *Xristos Verbum Dei* (vö Giacalone 2005: 74-75).

Bár az említett Giacalone-Wis értelmezés plauzibilis, ismert, hogy az Ötszáztizenöt és az Agár a *Színjáték* exegézis-történetében komoly viták tárgya volt. Mint *Pietro Mazzamuto* kiemeli, az Ötszáztizenöt enigmájának a Dante-kommentárokból három alapvető megoldási kísérlete volt: a *DXV*-t egyrészt kódolt

megjelölésnek [sigla] vették (tehát olyan számnak, amely egy meghatározott vagy nem-meghatározott személyre utal); másrészt egy bizonyos vagy általános történelmi kor megjelöléseként értették; harmadrészt az előző kettő (személy és korszak) együttes megjelöléseként értelmezték. A kódolt megjelölést illetően három interpretáció jelent meg: (a.) a *ghibellin*, mely vagy egy ismeretlen *laikus* (világi) személyiségre, tehát császárra ill. fejedelemre utal, akinek el kell majd jönnie, vagy pedig egy ismert és meghatározott személyre utal, aki már el is jött, mint VII Henrik vagy Cangrande della Scala; (b.) a *guelf*, mely szerint a DXV Krisztussal vagy más jövőbeli Megváltóval ill. egy Pápával azonos; (c.) az *önéletrajzi*, melynek alapján az DXV Dantéval egyezik meg (vö. Mazzamuto 1984: 13). Az Agárt illetően Charles Till Davis jogosan hangsúlyozza, hogy ez a *Színjáték* leginkább enigmatikus alakja, hisz Dante Vergiliusa csak annyit mond a *Pokol* I 101-120-ban, hogy el fog jönni az Agárként megjelölt személy, aki megszabadítja a kapzsiságot (*cupiditas*) szimbolizáló farkasszukától a világot. Davis a Veltro interpretációtörténete összegzéseképp azt állapítja meg, hogy az Agár valószínűleg egy eszkatológiai koncepció keretei közt jelenik meg, és vélhetően az utolsó ítélet Krisztusával ill. az ő császári előképével azonosítható. Mindezzel kapcsolatban adja magát a feltételezés, hogy Dante ezt a *joachimizmus* egy sajátos értelmezése alapján fogalmazta meg, de Davis óvatosságra int e tekintetben, t.i. nem bizonyítható, hogy Dante komolyan hitt volna a Joachim-féle (Atya és Fiú korát követő) harmadik, Szentlélek kora eljövételében. A ferences hatást Dante életművében szintén óvatosan kell kezelni, bár kétségtelen – írja Davis –, hogy Ubertino da Casale *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi*-jének V könyve, valamint a szintén ferences prédikátor Pietro di Giovanni Olivi (Ubertino – és talán Dante – mestere) *Lectura super Apocalypsim*-ja szoros hasonlóságot mutat a *Pokol* XIX-cel és a *Purgatórium* XXXIII-mal: mindezekben a János jelenéseiből kölcsönzött apokaliptikus költői képek által van megjelenítve a kortárs Egyház korrupciója. Az említett *Purgatórium*

XXXIII, valamint a *Pokol* I és a *Paradicsom* XXVIII éneke alapján egyértelmű, hogy Dante az Egyháznak a Császárság által katalizált megújulását (*renovatio*) remélte és jósolta meg (vö. Davis 1984: 908; 911). Itt felelevenítendő, hogy a fenti DXV-tipológia alapján a *Színjáték* genezise mélyelemzését megvalósító Giorgio Padoan – az Agárra vonatkozólag – egyfajta *ghibellin*-álláspont mellett érvelt: „nem kétséges [...], hogy – ha nem is az I. ének szakaszában, hanem – a költő lelke zarándoklatának momentumában, amint lelke újra megnyílt a remény felé, [Dante] szükségesnek látta [VII] Henrikben azonosítani az Agárt: [Dante szerint Henrik személyében] eljött végre az, akit arra szánt a sors, hogy a császári tekintély révén visszaadja Itáliának a rendet és a békét, biztosítva a száműzött [Dante] számára a városába való dicsőséges visszatérést” (Padoan 1975: 92). Sallay Géza – előadásain megfogalmazott – álláspontja szerint is az Agár a császárság, míg a DXV az Égi küldött enigmatikus szimbóluma; e kettő eljövételének kronológiája szigorúan kötött (Agár; DXV), továbbá az Agár semmiképp sem eszkatologikus, ellenben a DXV-nek van eszkatologikus ill. kiliasztikus aspektusa.

Ismert, hogy a kapzsiság Dante szemléletében központi jelentőségű főbűn. Mint Ettore Bonora kiemeli, Dante – klasszikus és bibliai forrásokra alapozva – a kapzsiság (*avarizia* ill. *cupidigia*) pszichológiai aspektusát hangsúlyozza: ez világosan látható a *Pokol* sötét erdején túl, a domboldalon megjelenő (már többször említett) farkasszuka kielégíthetetlen vágyában [*insaziabile bramosia*]: „[...] egy nőstényfarkas, melynek vézna teste /terhesnek tünt föl minden céda vággyal”; „[a farkasszuka] [...] oly gonosz, hogy sohse csöndesednék, /rossz vágyának sohsem elég a kár /s évés után csak annál éhesebb még” (*Pokol* I, 49-50; 97-99). A *Pokol* I énekében nagy hangsúlyt kap az is, hogy „a kapzsiságban azonosítandó a kortárs társadalom leginkább korrumpáló tényezője, és specifikusan ez ellen várják az erkölcsök nagy megújítójának beavatkozását” (Bonora 1984: 463).

Vergilius *Színjáték*beli alakja a mű – ezen belül az I és a II ének – megértése szempontjából alapvető, így jelen tanulmányban külön elemzés tárgya lesz. E helyen Beatricére (tehát a *Commedia*-ban a Vergiliust kiegészítő alakra) csak röviden térek ki. Aldo Vallone rámutat, hogy Michele Barbi meghatározó jelentőségű Dante-exegézisétől (tehát a XX század '30-as éveitől) kezdve Beatrice alakjának értelmezése az alábbiakon alapul: (a.) annak elismerése, hogy Beatrice történeti személy volt, így nem kizárólag a dantei költészet eleme; (b.) Beatrice alakjának fejlődését a *Vita nuova* felől a *Commedia* megalkotásának irányában kell vizsgálni; (c.) Beatrice allegorikus jelentésrétegeinek megértése szempontjából elvileg a *Convivio* is jelentős; (d.) Beatricével összefüggésben is szükséges Dante emberi és művészi élettörténetét a kor költészeti közegébe, ill. Dante megváltásának kontextusába helyezni; (e.) *Beatrice mint allegória* nem külső keretként, hanem Dante gondolkodásának és költői kifejezésmódjának folyamatos újraértelmezéseként tételezendő – ami lényegében a teljes *Színjáték* értelmezését átfogó interpretációs tevékenység (vö. Vallone 1984: 550-551).

Vergilius és Beatrice egymáshoz képest fennálló komplementer jellegét hangsúlyozza Giuseppe Mazzotta is az e tekintetben kulcsfontosságú *Purgatórium* XXX vonatkozásában: a Földi Paradicsomban (melybe Dante-szereplő a *Purgatórium* XXVIII énekében lép be) a Vergiliustól Beatriceig vezető átmenet az *Aeneis* egy jelenetének újraértelmezésére vezethető vissza. „Beatrice – aki úgy jelenik meg, mint Krisztus ill. mint a szentesítő kegyelem [sanctifying grace] – és Vergilius tulajdonképp a létezés két rendjét, sorrend szerint a kegyelem és a természet rendjét képviselik, két spirituális rendet, melynek esetleges teljes szétválasztása bizonyos, de semmiképp sem drasztikus. Amint Beatrice közelebb kerül a zarándokhoz, utóbbi Vergiliushoz fordul (*Purgatórium* XXX, 43), hogy közölje vele Beatrice észlelését a «ráismerek a régi láng nyomára» [eredetileg] vergiliusi sor által (48.s.), amely szószerinti fordítása Didó Aeneas iránti szerelme kinyilvánításának” (Mazzotta

1979: 185-186). A *Színjáték* kontextusában az idézett sor Vergilius és Dante szétválását, egyben a Dante és Beatrice közti találkozást jelöli meg, míg eredeti, tehát *Aeneis*-beli kontextusában azon sor-részlet („érezem a régi tüzet felcsapni szívemből [agnosco veteris vestigia flammae]”; *Aeneis*, IV/23, in *Vergilius*) az önmegsemmisítő szerelemre vonatkozik. Amint Dante (az ő sajátosan vergiliusi nyelvéen) felismeri Beatricét, Ágostonhoz (Vergilius e másik nagy olvasójához) hasonlóan *elfordul* a perverz szerelem vergiliusi költészetétől; Ágoston ezen elfordulást követően – egyfajta keresztény Aeneasként – igazi otthonának, a keresztény Rómának megkeresésére indult, míg „Dante, az idézett sor fordítása révén, explicit *amor Beatricis*-t vezet be, amit Didó Aeneas iránti szerelme kiigazítása révén fejez ki. A fordítás [ez esetben] egy valós metafora, mely dramatizálja a szóban forgó sorban megjelenített kétséges azonosulási folyamatot, meghaladva annak eredeti jelentését” (Mazzotta 1979: 186).

Különös jelentőséggel bírnak Salvatore Battaglia meglátásai is Dante intellektualizmusáról és Ágostonhoz való viszonyulásáról. „Dante egzisztenciális és eszkatológiai kutatása a szellemi kimunkálás jegyében fejlődik. A szemtanú, aki cselekszik az *Isteni Színjátékban*, azon mértékben járja be belső felemelkedésének fokozatait, amilyen mértékben képes megvalósítani egy tudásra, doktrínára és intellektuális igazságra alapozott sorsot. Azon tényből adódóan, hogy a középkori «tudományt» a hit és az etika világával összefüggésben tételezték, a «tudomány» áthatotta az ember és a világegyetem egészét, a megismerhetetlen határáig. A doktrína az egyént elkísérte Isten kontemplációjának a küszöbéig. Ezen itinerárium fázisain keresztül lép működésbe és növekszik Dante személyisége” (Battaglia 1987: 349). Ahogy Selene Sarteschi is hangsúlyozza, a *Convivio*-ban maga Dante tárja fel, hogy a helyes út újra-megtalálásán fáradozó, sötét erdőben bolyongó ember(iség) költői képének megformálásában mily nagy jelentősége volt Ágostonnak (vö. Sarteschi 2001: 1077-1078):

az önmagunkról való szolás szükséges okok alapján megengedett [...]

[egyrészt] akkor, amikor az önmagunkról való szólás nélkül nagy gyalázat vagy veszedelem nem volna elkerülhető [...]. A másik ok esetében önmagunkról szólva igen nagy haszon származik másvalaki számára a tanítás révén. Ez a meggondolás indította Ágostont a *Vallomásokban* arra, hogy magáról beszéljen, mert életének alakulása, amely a nem-jóról a jóra, a jóról a jobbra, a jobbról a legjobbra fejlődött, olyan példát és tanítást adott, amilyent más ily igaz tanú nem szolgáltatathatott volna (*Vendégség* [ford. Szabó Mihály], I/II, in Alighieri 1965: 161).

Másrészt, Dante fogékonyan mutatkozott Ágoston filozófiájának proto-egzisztencialista jellege iránt is (vö. Sarteschi 2001: 1080): a *Purgatórium XXXIII* 54 („così queste parole segna a' vivi /del viver ch'è un correre a la morte” [*e szavakkal jelöld meg az élőknek /az életet, amely nem más, mint rohanás a halál felé*]) valószínűsíthető intertextusa a *De Civitate Dei XIII/10*.

Tehát mind az *Isten városáról*, mind a *Vallomások* alapvető jelentőségű forrása a *Színjátéknak*. Battaglia rámutat: Dante a *Commedia*-ban átvette Ágostontól a *személyiség mint tudatfolyam, mint a természetes és történeti valóság igazolása* koncepcióját, és az ágostoni *intellektuális szereplőt* is adaptálta. Értelemszerűen jelentős különbség van Danténak és Ágostonnak a hit és a kultúra viszonyát illető felfogásában, hisz míg a *Színjátékban* a szellemi tapasztalat belső és fenséges drámája zajlik le, a *Vallomásokban* a szellemi itinerárium két fronton: a világi szenvedély és az szellem önhittsége ellen vívott harc jegyében valósult meg. Dante számára – Ágostontól és talán Petrarcatól is eltérően – a kultúra *szövetséges*, melynek legfeljebb túlzásait és elfajzásait kell féken tartani (ld. Oderisi beszédét a hiú dicsőség-vágyról: *Purgatórium XI*, 73-108). Összességében azonban Ágoston és Dante egyaránt *reformernek* tekinthető, s mindkettőben az intellektus és a kegyelem harca jut drámaian kifejezésre, mindketten valamiféle (őket olykor akadályozó, olykor segítő) kulturális indíttatásból jutnak el a hitig. Míg Ágoston számára az antik kulturális hegemonia egyeduralmának megszüntetése, Dante költeményében bizonyos értelemben a kultúra központi szerepének a helyreállítása az elsődleges motívum. Az Ágoston és Dante közt

eltelt csaknem ezer év kulturális trendjeit Ágoston tudás- és kultúra-kritikája nagyban meghatározta, ugyanakkor a XII-XIV században felvirágzó (és a XVI századig alapvetően jelentős) skolasztika az ágostoni tudományfelfogáshoz képest paradigma-váltást idézett elő, s e fordulat képviselője Dante. Bár a *Színjáték* elvileg az ágostoni és a skolasztikus vallásfelfogás egyfajta szintéziseként is felfogható, Ágoston és Dante kulturális tapasztalata bizonyosan különböző. „Míg a *Vallomásokban* a szerző minden igyekezetével arra törekszik, hogy megszabaduljon egy olyan tudástól, mely rabul ejtette és megakadályozta számára az abszolút intuitív és extra-rationális igazságok elsajátítását, Dante esetében éppen ellenkezőleg van: a *Vendégség* (és kiváltképp annak bevezetése), mely [az *Új élettel* ill. a *Vallomásokkal* analóg módon] szintén egy önéletrajzi szálon nyer kifejtést, a tudás visszaszerzését jeleníti meg, mely tudás/tudomány a hit világának előtere” (Battaglia 1987: 350-351). Ágoston ki akarta törölni egyéniségéből korábbi szónokiságát, Cicero- és manicheizmus-orientáltságát, ellenben Dante saját intellektuális identitásában méltó helyet biztosít a retorikai doktrínáknak és általánosságban a klasszikus kultúrának. Danténál a pogány klasszicizmus újra-meglelése adott *morális* törekvések érvényesítéséhez kötődik (azon túl, hogy meghatározza az irodalmi kultúra további fejlődési irányait), ezért nem kerül ellentmondásba a keresztény hittel. „Az intellektuális elemek [Dantét követően immár] mindig jelen maradnak, szinte mint fenyegető tényezők, az olasz és a nyugati irodalom szövetében. E tekintetben Dante mindenképp hagyomány-teremtőnek tekintendő, az első modern értelemben vett értelmiségi” (Battaglia 1987: 351), amit persze a Dante után egy generációval tevékenykedő Petrarcaról is sokszor elmondtak. Battagliánál is – akárcsak Kardos Tibornál (ld. Kardos 1966: 13-104) – hangsúlyt kap, hogy Dante a Humanizmus és a modernitás előfutára, mindazonáltal Battaglia ezen interpretációs tézist (Kardostól eltérően) kizárólag Dante szintetizáló szellemiségének adekvát bemutatására alkalmazza. És ahogy John Freccero

érezkelteti Dante Ágostonról alkotott álláspontját: „Dante úgy beszél Ágoston életéről, mint amely «példát» [«esempio»] adott, ideértve annak személyes tapasztalatként észlelhető, sőt szimbolikus formába való átalakulását. [...] Ágostonnak nem az a szándéka, hogy meghatározza saját egyediségét (így tehát ártatlanságát sem [...]), hanem annak bizonyítása, hogy a látszólag egyedi tapasztalat – az örökkévalóság perspektívájából – a Gondviselés valamennyi emberre vonatkozó tervének megnyilatkozása volt” (Freccero 2008: 169).

2/A. Kulcs-szituációk, források

Az I éneknek a többihez viszonyított rendkívülisége abból ered, hogy valamennyi itt megjelenített allegória több szinten kötődik a *Színjáték* egészében található valamennyi motívumhoz. Kiindulásképp érdemes figyelmünket két kulcs-tényezőre összpontosítani: a *három vadállatra* és az *erdőre*. Megfigyelhető, hogy e kontextusban (az I és a II énekben) Dante a „fiera” kifejezést mindössze kétszer használja, a „quella fiera a la gaetta pelle” (*Pokol I*, 42), valamint (a magyarul már idézett) „d’inanzi a quella fiera ti levai /che del bel monte il corto andar ti tolse” (*Pokol II*, 119-120) esetében, míg a „bestia” kifejezést – kizárólag a farkasszukára vonatkozólag – háromszor: „olyanná tón engem e nyugtalan vad” [„tal mi fece la bestia senza pace”] (*Pokol I*, 58); „látod előttem milyen szörnyű vad van” [„Vedi la bestia per cu’ io mi volsi”] (88.s.); „mert ez a szörny, kitől könnyed csorog /újtába állna, bárki közelednék” [„ché questa bestia, per la qual tu gride, /non lascia altrui passar per la sua via”] (94-95.s.). A „fiera” tehát a párduc, míg az oroszlánnak nincs ilyen típusú megjelölése (bár az oroszlán kétségtelenül a „bestia”-hoz, tehát a farkasszukához kötődik; így a *matta bestialidade* és a *superbia* egyaránt kapcsolható az oroszlánhoz és a farkasszukához). Különös, hogy a Dante-Vergilius párbeszédben ill. Vergilius többször idézett visszautalásában (*Pokol II*, 119-120) sem a zarándok-költő, sem a vezetője nem nevezi néven a farkasszukát (a három közül látszólag a legveszélyesebb vadat), hanem a „bestia” kifejezéssel jelöli meg. A

100-102. sorokban olvasható jellemzése a farkasszukának tovább bonyolítja e vad allegorikus jelentéseit: „sok állat van, kihez nősténynek áll /és még több fog ennek utána lenni, /míg eljő, ki megölje, az Agár”. Guglielmo Gorni – a hagyományos értelmezéstől némileg eltérő – hipotézisének megfelelően a „bestia” nem a farkasszuka megjelölése, hanem egy hármasság karakterű szörnyre utal, mely esetenként párduc, oroszlán és farkasszuka, s mely e három formában kész megtámadni az embert gyenge pontjain. E hármasság karakterű szörny a *Pokol* XXXIV-beli háromfejű Lucifer megelölözése, a Gonosz [il Male] megtestesülése, amely – többféle megnyilvánulása ellenére – megőrzi egységét, s így (szintén Luciferrel analóg módon) a Szentháromság paródiája. E hármasság megjelenik a *Pokol* XVII énekében szereplő Geryon alakjában is, aki ember-, kígyó- és skorpió-részekből áll – de míg Geryon *szinkron*, a bevezető ének „bestiája” *diakron* hármasság. Utóbbi „nyugalansága” ill. „békétlensége” („*sanza pace*”) egyrészt folyamatos prédakeresésére, másrészt e szüntelen – három formába történő – átalakulására vonatkozik (vö. Gorni 2000: 27-29).

Mindez a Gonosz dinamikus voltára utal, analóg módon a Szentháromság három koncentrikus körben való megjelenítésével. A három vad olasz elnevezésében (Lonza, Leone e Lupa) nem véletlenül az „L” a közös elem: a Gonosz három alakját köti össze, ráadásul (az „I” után) Isten második neve, ahogy Ádám is mondja a *Paradicsomban* (XXVI, 133-136): *Mielőtt a Pokolba kerültem, /I-nek nevezték a legfőbb jót, /akitől származik a boldogság, mely magába burkol; /és EL-nek hívták később...* (Babits – vélhetően a *De vulgari eloquentia*-t is figyelembe vevő [vö. *A nép nyelvén való ékesszólásról* (ford. Mezey László), I/IV, in Alighieri 1965: 352] – fordításában: „Mielőtt lelkem a Pokolra szálla, /földön a legfőbb, Jónak neve *El* volt [...]. /Azután *Éli* lett az, ami *El* volt...”). Nem véletlen, hogy a *Színjáték*beli Ádám megnyilatkozásában kiemelt elem a pokolra-jutás. Mint Pier Vincenzo Mengaldo rámutat, Dante – különböző műveiben – Ádám alakján keresztül részben a bűnbeesés

teológiájának jelentőségét akarta hangsúlyozni: „Ádám bűnének következménye a primitív emberi természet romlottsága (vö. *Az egyeduralom*, I/XVI, in Alighieri 1965: 422), mivel bűne minden rákövetkező generációra átöröklődött; e bűn büntetést vont maga után, ugyanakkor meg is váltatott [...] Krisztus, az új Ádám által, a keresztáldozat révén, mely a harag gyermekeit a Kegyelem gyermekeinek állapotába juttatta vissza” (Mengaldo 1984: 46). Dante a paradicsomi boldogság idejének *rövidségét* is hangsúlyozza (vö. *Purgatórium* XXVIII, 142-144), mivel „az első ember pusztán hét órát tartózkodott az Édenben (*Paradicsom* XXVI, 139-142), ellenben a Földön kilencszázharminc évig élt és a Limbusban – mielőtt Krisztus az égbe vitte volna – négyezerháromszázkét évet töltött (*Pokol* IV, 55; *Paradicsom* XXVI, 118-123)” (Mengaldo 1984: 46). És, tehát, a dantei Ádámmal összefüggésben különös jelentőséggel bírnak *A nép nyelvén való ékesszólásról*ban kifejtett (I/VI, in Alighieri 1965: 354-355) és a *Színjáték*ba beillesztett (vö. *Paradicsom* XXVI, 124-142) nyelvfilozófiai tézisek, melyek egyik legkitűnőbb elemzését Kelemen János valósította meg (vö. Kelemen 2002: 111-122).

Visszatérve eredeti témánkhoz, megállapítható, hogy mivel a Gonosz három alakváltozása – mint említettük – a Szentháromság paródiája, az „L” nagy valószínűséggel Luciferre utal, de (a szóban forgó alakváltozás) a *Pokol* VI énekében szereplő háromfejű kutya, Cerberus anticipálása is. *Jeremiás* 5:6 adja e hipotézis filológiai hátterét: „ezért marcangolja szét az erdei oroszlán, és pusztítja el őket a pusztai farkas. A párduc ezért leskelődik városaik körül: széttépi mind, aki onnét kilép” (*Katolikus Biblia*). A három vad egymásba való átalakulásának költői képe pedig Próteusz mítoszára vezethető vissza. Az *Ars amandi*-ban Ovidius Próteusznek négy átalakulását (I, 759-764), a *Metamorphoses*-ben kilenc átalakulását említi (VIII, 730-737): mindkét műben szerepel – többek közt – az oroszlánná való átalakulás, és mindkét esetben ez a *második* átalakulás, mint Danténál. A farkasszukát illetően a *Metamorphoses* VIII könyvének 834. sorát („többet akar, mennél több étket dönt a

hasába”; Ovidius 1975) tarthatta szem előtt Dante: „rossz vágyának sosem elég a kár /s évés után csak annál éhesebb még” (*Pokol* I, 98-99). És bár Vergilius a *Georgica*-ban szintén ír Próteusz átalakulásairól (IV, 387-414), melyek közt szerepel a nőstény-oroszlánvá válás is, az oroszlánt és a farkasszukát illetően az ovidiusi hatás tűnik meghatározónak. Ugyanakkor Vergilius e szövegében jelenik meg a Dante számára oly fontos *kötél* motívuma, amely a *Georgica*-ban arra szolgál, hogy Próteuszt beszédre kényszerítsék: „Ám te, fiam, testét mind többször akarja cserélni, /Tartsd annál inkább, zabolázd meg erős kötélekkel, /Míg újból oly alakzatot ölt ezután, amilyenben /Láttad előbb, mikor ott ült még pilláin az álom” (IV, 411-414). Aligha véletlen, hogy Geryon énekében a kötélmotívum a párduccal összefüggésben jelenik meg: „egy kötelem volt, kötözve derékon: /azzal akartam meghurkolni hajdan /a párducot, mely tarka és csalékony” (*Pokol* XVI, 106-108). E kötelet Dante összecsomózza és Vergiliusnak adja át, ő pedig azt a „nagy mélységbe” hajítja (vö. 109-114). Az e titokzatos kötéllal kapcsolatos gesztusok jelentését a kommentátorok nem tudták megnyugtatóan feltárni; Gorni és Freccero feltevései szerint a kötélmotívum levetése végeredményben Dante alázatát fejezi ki Vergilius irányában: miután Dante már Vergilius vezetésével halad át a túlvilági tartományokon, nincs szükség a kötéltre, mely (Próteusszal analóg módon) a különböző formákba átalakuló Gonosz megkötözésére szolgált volna – arról nem is beszélve, hogy a Danténak tulajdonított *Fiore*-ban a képmutató *Falsembiante explicit* példaképe éppen Próteusz (vö. Gorni 2000: 30-31; vö. Dante, *Il Fiore*, in Alighieri 2005: 810; 813-829, etc.; vö. Freccero 2001: 11-12).

Az átváltozások témája szinte Dante obszessziója: a *Színjátékban* a legkülönbözőbb metamorfózisok vannak költőileg megjelenítve, így ezeknek az I ének három vadjárára való alkalmazása semmiképp sem extrém hipotézis (a téma részletes elemzéséhez ld. Draskóczy 2012). Az oroszlán „emelt fővel közeledni látszott /s dühös éhséggel zsákmányát kereste, /úgy hogy a lég tőle remegni

látszott” (*Pokol* I, 46-48). Az „emelt fő” a görög klasszikus képe, míg a „dühös” (ill. „veszett”) éhség – „rabbiosa fame” –, mely az oroszlánhoz kevésbé illő jelző, valójában a farkasszuka viselkedését anticipálja, amely (mint már volt rá utalás) „evés után annál éhesebb még” (*Pokol* I, 99). A három állat tehát *egymásba-átalakulás* eredménye, mely átalakulási folyamatban az oroszlán átmeneti szereplő. A párduc ugyan akadályozta Dantét előre-haladásában, de nem volt *éhes*, és bár a zarándok meghátrált tőle, mégsem volt annyira erőszakos, hogy a költő kifejezett *félelmet* érzett volna miatta (vö. I, 34-36); az oroszlán már nem pusztán akadályozta Dantét, hanem láthatóan agresszív és kiéhezett volt. A három vad úgy alakul át egymásba, hogy mindegyik megőriz valamit az őt közvetlenül megelőzőből és előlegez valamit a közvetlenül sorra következőből (vö. Gorni 2000: 31-32).

Dante tehát Vergiliust mint *vezetőt* követi – de e ponton mindenképp fel kell tenni a kérdést: miért tévedt el Dante a sötét erdőben, miért tért le a helyes útról? Ennek megértéséhez tanulságos lehet a minderről Dante által Forese Donatinak a *Purgatóriumban* adott magyarázat:

[Dante:] „[...] Ha visszaidézed,
hogy éltünk együtt, én veled, s te vélem,
az emléket ma is súlyosnak érzed.
Ilyen életből vitt ki bölcs vezérem
(ki ott megy), mikor nemrégibe tölten
ragyogott *annak* húga át az éjén” –
(és a Napra mutattam) – „vitt ki törten
valódi holtak éjén át, valódi
húsban, mely most is őt követi bölcsen.
Onnan a Hegyre vitt vigasztalódní,
hol ti, kiket elgörbitett az élet,
körüngtök, újra sudárrá tolódní!
És addig mondja, hogy tovább kísérhet,
míg nem találkozom Beatricével:
ott kell válnunk, úgy szól az Ítélet.
Vergilius az, aki így vezérel”.

(*Purgatórium* XXIII, 115-130)

A fenti idézet első tercínája a Forese Donatival folytatott, obszcén hangvételű *Verses vitára* (ld. Alighieri 1965: 100-105; Gorni megjelölése szerint *Rime* LXXIII-LXXVIII) vonatkozik. A *Chi udisse tossir la malfatata...* [Forese Biccinét az utcafalnál] kezdetű szonett (*Rime* XXVI [Gorniétól eltérő számozás], in *DTO* 2005: 732) a Forese Donatival megromlott barátságot jeleníti meg – Nellára, Forese feleségére utalva –, melynek háttérben a Corso Donati (Forese fivére) és Dante közti politikai konfrontáció lehetett (vö. Gorni 2000: 32-33; Gorni e téziséét Sallay Géza nem osztja). A *Purgatórium* idézett sorai elvileg tehát azt fejezik ki, hogy Vergilius (az értelem) vezette ki Dantét az alantas politikai ellenségeskedés mocsarából és irányította a jó útra. Beatrice ezt úgy fogalmazza majd meg, hogy Dante fő bűne a misztikus szerelmétől (Beatricétől, avagy a teológiától, a filozófiától ill. a kinyilatkoztatástól) való eltávolodás volt: ezen eltávolodás fázisait a *Purgatórium* XXX 121-132 sorai írják le. Beatrice hiába próbálta Dantét az igaz útra terelni, s ezért kellett Beatricének a holtak világában felkeresnie Vergiliust (vö. *Purgatórium* XXX, 139-141), hogy segítsen Danténak, ahogy az a *Pokol* II-ben (43-126) le van írva. Beatrice kifejezésre juttatja, hogy a világi örömök keresése helyett őhozzá, az immár öröklétű Beatricéhez kellett volna Danténak fordulnia (vö. *Purgatórium* XXXI, 55-63), s mindezt úgy, hogy Dante bűnös életét (családneve etimológiájával játszva: Alighieri ← *aliger* [szárnyas]) a tapasztalatlan, esendő madárkéához hasonlítja. Beatrice szónoki korholásának fő gondolata – az ének későbbi epizódjai ismeretében – az, hogy a túlvilági utazás ill. a nyilvános bűnbánat, valamint a felejtés folyójában, a Léthében való alámerülés és a négy kardinális erény (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza [bölcsség, igazságosság, erő, mértékletesség]) révén a Beatricéhez való eljutás és Beatrice szemének kontemplálása (vö. *Purgatórium* XXXI, 91-126) *jelenti a megváltást* a zarándok-költő számára, aki ezt követően „tisztá, s röpülni kész [lesz] a csillagokhoz” (*Purgatórium* XXXIII, 145; vö. Gorni 2000: 34-35).

Beatrice korholásának egy további része valamiféle

heterodox doktrínákat valló iskolára utal, melyet Dante egy bizonyos időszakban követett: „[Beatrice:] [...] arra akartalak rávezetni, /hogy iskolád [...] fölfoghassad, /mennyre tud ígém nyomán ügetni /tanával, s útatok mennyre lassabb /s Isten útjától messze, mint a földtől /az az ég, melynek útja a legmagasabb” (*Purgatórium* XXXIII, 85-90). Mindez alapján a zarándok-költő lényegi bűne inkább *filozófiai*, mintsem politika-morális természetű (valószínűleg Guido Cavalcanti averroizmusának átmeneti dantei követéséről van szó), és a Beatricétől való elfordulás ill. az ő elárulása is e filozófiai eltévelyedésre utal. A Beatricéhez (ismételjük: a teológia, a filozófia és a kinyilatkoztatás adekvát ismeretéhez) való hűség témája Dante szellemi-lelki vívódásának központi mozzanata, mely már a *Vita nuova*-ban kifejezésre jut: „elhatároztam, hogy ezentúl csakis e legnemesebbnek [Beatricének] dicsőítését szolgáló anyagot választok tárgyamul” (*Az új élet* [ford. Jékely Zoltán], XVIII, in Alighieri 1965: 29 [Gorni lokalizációja szerint: VN 10.11]). Ezen fogadalom nyomán születtek a *stilnovista* canzonék, pl. a *Donne che avete intelletto d’amore* [*Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet*], ugyanakkor ezen esküt Dante – magában az *Új életben* a *nemes Hölgyhöz* (*Donna gentile*) írt szonettek, valamint a már száműzetésben, *Pietra asszonyhoz* írt költemények (*Canzoni petrose*) révén – többször megszegte. Mindez ellenére a *Vita nuova* befejezése elvileg megerősíti a szóban forgó fogadalmat:

E szonett [*A legtágabb égbölgény magasabbra*] után oly csodálatos látomásom támadt, hogy a benne látott dolgok arra az elhatározásra bírtak, hogy erről az áldottól [Beatricéről], mindaddig, amíg méltóbban nem szólhatok róla, többet ne beszéljek. S hogy ezt elérjem, igyekszem is úgy, ahogy csak tőlem telik [...]. Így aztán, ha tetszeni fog annak, aki mindeneket éltet, hogy én még néhány esztendeig éljek, remélem, úgy beszélhetek majd róla, ahogy hölgyről még sohasem beszéltek (*Az új élet*, XLII, in Alighieri 1965: 65).

Összegezve: a *Commedia* megírásának programja, melynek egyik központi eleme a Beatricéről való *méltó* megnyilatkozás, az 1294 körül megírt *Vita nuova*-ban már megfogalmazódott (vö. Gorni 2000: 35-36; Sallay Géza e Gorni-tézis igazságát is megkérdőjelezi,

hangsúlyozva, hogy a *Színjáték* terve több fázisban formálódott).

Mindenképp említést kell tenni még Piccarda Donati alakjáról: azon túlmenően, hogy Piccarda magyarázza el Danténak az üdvözülés lényegét, az egek és az üdvözültek hierarchiáját, saját élettörténetének ismertetésével rámutat a *fogadalomban* (*voto*) rejlő paradoxonokra (vö. *Paradicsom* III, 34-108), majd Costanza császárnő lelkének bemutatásával az egyházi fogadalom megtartásának jelentőségét hangsúlyozza (109-130). Az utóbbit Beatrice is megerősíti: „vigyázz, halandó, a fogadalomra!”, „nőjj hát, keresztény lélek, súlyosabbra!”, t.i. az Egyház „elég [kell legyen] neked, hogy üdvödet elérjed” (*Paradicsom* V, 64; 73; 78). Mindez alapján feltételezhető, hogy a *Vita nuova*-ban Dante – még a fogadalom intézménye ellentmondásainak ismeretében is – egy elvi fogadalmat tesz azon eszkatológiai költemény megírására, melyben Beatricéről (a teológiáról, a filozófiáról és a kinyilatkoztatásról) adekvát formában tudja kifejezni gondolatait (vö. Gorni 2000: 36-37). Hogy Dante végeredményben *megtartotta* fogadalmát, a *Vita nuova* záró gondolata és a *Színjáték* egy helyének szembetűnő konvergenciája bizonyítja: „s majd megengedi tán a könyörületesség ura, hogy lelkem végtére hölgye, az áldott Beatrice dicsőségének látására járulhasson, aki megdicsőülten csudálkozik annak arculatjába, *Aki örökkön-örökké áldott [qui est per omnia secula benedictus]*”; Beatricének a *Paradicsomban* való dantei meglátásakor pedig „[...] mondta mind: «*Benedictus, qui venis*» [«Áldott, aki az Úr nevében jön» (Máté 21:9, in *Katolikus Biblia*)] /és szórva föllül és körül virágot: /«*Manibus, oh, date lilia plenis*» [«Hintsétek telt kézzel a liliumot» (*Aeneis* VI, 883)]” (*Purgatórium* XXX, 19-21).

2/B. Három kulcs-motívum: Vergilius; allegória; próféta.

2/B.1. Vergilius

Mint ismert, a *Színjátékban* Vergilius története az arra való visszaemlékezésével kezdődik, amit *emberként* tett. A Dante által kiemelt motívum az, hogy Vergilius az *Aeneis* szerzője (vö. Ronconi

1984: 1034). Ahogy Sallay Géza is hangsúlyozza, találkozásukkor a Dante-Vergilius viszonyt illetően kiváltképp az érdekes, hogy „Vergilius úgy mutatkozik be, mint aki ember csak *volt* és *költő* volt, és a bemutatkozással együtt megemlíti legfőbb művét, az *Aeneist*. Dante, mikor megtudta, hogy Vergiliusszal találta magát szemben, először szinte szégyenkezett, hogy nem ismerte fel, de aztán kirobbant belőle a felismert Vergilius iránti, hosszú ideje tartó komoly érdeklődése Vergilius hihetetlen költői képessége és a verseiben fellelhető széles körű emberség és emberi bölcsesség iránt. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor a Vergiliusra vonatkozó dantei jelző, a «*parea fioco*» [«rekedtnek tűnt»] (*Inferno* I, 63) értelmezése is módosítható olyan értelemben, hogy hosszú időn keresztül pontosan a Vergilius által is leglényegesebbnek tartott gondolat halványult el [...], a Római Birodalom születésének a gondolata. Erre kellett tehát Danténak rádöbennie, hogy Vergiliusban [...] e birodalmi gondolat a leglényegesebb. És tulajdonképp Beatrice Vergiliushoz fordulását nem csak a «*parola ornata*» [«ékes szó»] (*Inferno* II, 67) következménye indokolja, hanem Vergilius e tulajdonsága mellett éppen a birodalmi gondolat képviselőjeként segíthet a bajba jutott Dantén” (Sallay 2011: 19).

Ronconi elemzésének megfelelően Vergilius azért foglalkoztatja különösképp Dantét, mert számára Vergilius modellértékű költő, stílusát és bölcsességét tekintve is példaképe, olyan művek szerzője, melyek „titokzatos erény révén foglalják magukban az igazság valamiféle fényét, amely gondviselés-szerűen vetül az utódok értelmére” (Ronconi 1984: 1037). Nem véletlen a párbeszéd, amely a későbbiekben Vergilius és Statius közt zajlik: „[Vergilius:] [...] mily lámpa tudta vetni /fényét lelkedbe, mily nap, hogy vitorlád /megfeszítetted, a Halászt követni?“, mire Statius válasza többek közt az, hogy „[...] [te tetted Vergilius azt,] hogy szememnek fátyla /lehullt, mely mögött az Üdv fénye rejle” (*Purgatórium* XXII, 61-63; 94-95). Mindennek megértéséhez fontos látni, hogy Dantée mind a középkori, mind pedig a mi jelenkori Vergilius-

felfogásunkhoz képest sajátos. Karl Vossler szerint „a Színjáték Vergiliusa a bensőleg leginkább igaz és objektív, amit – legszabadosabb esztétikai szabadságában is – az ún. történeti költészet valaha is adott” (Vossler 1927: 310, idézve in Ronconi 1984: 1037).

A dantei Vergilusszal kapcsolatos számtalan kérdés közül még egyet érdemes kiemelni: Vergilius keresztényesítését. A *Vendégségben* Dante, Fulgentius nyomán, számot ad az *Aeneis* allegorikus értelmezéséről. Fulgentius a *De vergiliana continentia*-ban leírtak szerint Vergilius epikus költeményében az emberi élet allegóriáját látta: Aeneas hajótörése egyfajta *születés*, mégpedig azon értelemben, hogy az ember számára az élet által tartogatott fájdalmak és veszélyek kezdete; ezt követi a gyermekkor, egészen az atyai gondviselés (Anchises halála) végéig, ezután pedig az öröm és a szerelem korszaka következik (Didó-epizód), amelyből Merkúr – mint érett szellem – irányítja az embert a felsőbb eszmék irányába; ez az út vezet a bölcsességnek az indulat felett aratott győzelméhez (Turnust legyőzi Aeneas). A *Vendégségben* (IV/XXVI 6-tól; vö. Alighieri 1965: 334-335) Dante Fulgentius alapján értelmezi – az *Aeneis* IV és VI könyvében leírt – *vágyat* [*appetito*] (avagy a féktelen kívánságot) és az *értelmet*, mely utóbbi a vágyat úgy fékezi meg, mint lovas a lovát, zablával ill. sarkantyúval: a zabla a *mértékletesség*, melyről Aeneas a vergiliusi mű IV könyvében ad tanúságot, amikor elhagyja Didót, hogy „a becsületes, dicséretre méltó, hasznot hajtó utat kövesse” (Alighieri 1965: 334). A sarkantyú az *erő* ill. az *igaz nagylelkűség* (*fortezza, vero magnanimitate*), melynek köszönhetően az *Aeneis* VI könyvében Aeneas mindenféle veszélynek kitéve magát száll alá a Pokolba, hogy apja lelkével találkozzon (Fulgentius e jelenetben a tudásvágyat látja; vö. Ronconi 1984: 1046). Jean Pépin szerint is Dante, amikor Vergilius művében az emberiség különböző korszakainak ill. erényeinek allegorikus történetét olvassa ki, egy gazdag exegetikai tradícióhoz kötődik, és (mint André Pezard és Domenico Comparetti is rámutatott) Vergilius szövegei ilyesféle

használatához – az említett Fulgentiuson túl – a IV sz-i Aelius Donatus kommentárjai is nagyban hozzájárultak (vö. Pépin 1984: 158-159). Vergilius *keresztényesítése* egyben a pogány költő dantei felülbírálatát is magában foglalja, ahogy az többek közt a XI énekben is tetten érhető (Zygmunt G. Baranski szerint Dante megkérdőjelezi Vergilius magyarázatát azon kérdésével, hogy milyen etikai viszony áll fenn az addig látott és az azután következő bűnök közt [vö. *Pokol* XI, 73-75]; Baranski kommentárjában azt is hangsúlyozza, hogy Dante Vergiliusának interpretációs és cselekvési hatóköre igen korlátozott; vö. Baranski 2000: 155-157). E felülbírálatot Alessandro Passerin D'Entrèves is tematizálja a dantei Vergiliusra vonatkozó kitételében: szerinte azon Vergilius, mellyel Dante találkozik a domboldalon, „még mindig a [klasszikus] stílus nagymestere és a Birodalom hírnöke. De a történelemnek azon értelmezése, melyet Dante Vergilius üzenetéből vezetett le a *Convivio* és a *Monarchia* oldalain, a *Színjáték*ban alapvetően megváltozott: utóbbiban Dante nem habozik kijavítani – tisztelettel de határozottan – Vergiliusát. T.i. Dante számára Rómának a gondviselés által elrendelt küldetése immár nem – ill. nem kizárólag – abban állt, hogy Augustus alatt biztosította a világ békéjét és így lehetővé tette a Megváltást. Hanem azon is – és elsősorban azon – alapult, hogy biztosította Rómának a méltó helyet a Földön, és hogy – az igaz vallás megjelenésével – *sedes Apostolica* lett” (D'Entrèves 1952: 66; „la quale [Roma] e 'l quale [il suo Impero], a voler dir lo vero, /fu stabilita per lo loco santo /u' siede il successor del maggior Piero”. *Inferno* II, 22-24).

További részletkérdésekben való elmélyedés helyett elég azt leszögezni, hogy Vergilius művének dantei használata az antik és a középkori kultúra szerencsés találkozásának eredménye: a mantovai költő főműve és a hozzá kapcsolódó interpretációk ismerete együtt tette lehetővé, hogy Alighieri – egyedi megközelítésében – ezen exegetikai hagyományt megújítsa (vö. Ronconi 1984: 1046).

2/B.2. Allegória

Közismert, hogy allegória-elméletét Dante alapvetően a *Vendégségben* (II/I 1-7), a *Can Grande della Scala úrnak* címzett (XIII) levelében és – bizonyos politikai teológiai vonatkozásokban – az *Egyeduralomban* fejt ki. Az alábbiakban néhány, ezen allegória-konceptióval kapcsolatos, a *Pokol* I éneke szempontjából lényeges problémára térek ki.

Étienne Gilson (többek közt az 1939-es *Dante et la philosophie* szerzője) a dantei allegóriák ill. szimbólumok két csoportját különböztette meg: egyrészt a történeti személyekből, másrészt a teljesen fiktív személyekből/létezőkből képzett allegóriákat; az utóbbiakra példa a *sötét erdő* (a bűn allegóriája, miáltal a *sötét erdőben való eltévedés* értelemszerűen a *bűnbeesés* allegóriája) az oroszlán, a párdúc, a farkasszuka (a gőg, a bujaság, és a kapzsiság-mértéktelenség allegóriái: *Pokol* I, 1-60), akárcsak az *Új élet* ill. a *Vendégség* „nemes Hölgye” (elvileg a teológia ill. a filozófia allegóriája). Gilson utóbbi, a „Donna gentile”-re vonatkozó nézete (tehát hogy a két műben szereplő nőalak azonos, és hogy ez allegorikus személy) a maga idejében külön véleményt képviselt a dantisztikában. Végeredményben azonban megállapítható, hogy Dante mind a történeti, mind a fiktív személyek esetében az allegória klasszikus felfogását képviselte, mivel – kiváltképp a keresztény exegetikában – egy személy *történeti* létezése nem akadályozza meg azt, hogy allegorikus jelentés hordozójává váljon (vö. Pépin 1984: 152). Kétségtelen, hogy a *Színjátékban* a négy interpretációs szint (szó szerinti, allegorikus, morális, anagogikus/misztikus) közül a – morálist és a misztikust bizonyos értelemben magában hordozó – *allegorikus* értelmezésnek meghatározó szerepe van. De nem téveszthető szem elől, hogy maga Dante hangsúlyozta a *szó szerinti* (*letterale*) jelentés elvi elsődlegességét a tekintetben, hogy minden további jelentés-szint arra épül (vö. Pépin 1984: 152; 157):

Amint az első fejezetben előadtam, magyarázatomnak betű szerintinek és allegorikusnak kell lennie. Ennek megértéséhez tudni kell, hogy az írásműveket

legfeljebb négyféle értelemben lehet értelmezni és kell magyarázni. Az egyiket betű szerintinek hívjuk, ez az a jelentés, amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben. A másikat allegorikusnak nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság [...]. [...] A harmadik értelmet erkölcsinek nevezzük, és ez az az értelem, amelyet az olvasónak a legjobban szemügyre kell vennie az írásokban saját és tanítványai javára [...]. A negyedik értelmet misztikusnak, vagyis érzékfelettinek nevezzük: s ekkor azt vizsgáljuk, amikor lelkileg magyarázunk egy írást, amely betű szerint is megállja a helyét, jelképes beszéddel az örök üdvösség magasztos dolgairól tudósít, amint a Próféta azon énekében is megfigyelhetjük, amely elmondja, hogy Izrael népének Egyiptomból való kijöttével Judea szent és szabad lett. Nyilvánvalóan igaz betű szerint, ám nem kevésbé igaz az is, amit lelkileg jelent, vagyis azt, hogy a lélek megszabadulva a bűntől, szabad akarata alapján megszentelt és szabad lett. *Ennek kifejtése során mindig a betű szerinti értelemnek kell elől járnia, mint olyannak, amelynek jelentésében a többiek benne foglaltatnak, [s így] nélküle lehetetlen lenne a többit, különösen az allegorikust felfogni* (Vendégség, II/I, in Alighieri 1965: 185-186, kiemelés tőlem, N.J.).

A pogány kultúra allegorikus értelmezését illetően, ahogy említve volt, a *Színjáték* szempontjából a két alapvető forrás Vergilius és Ovidius. Ezen túlmenően érdemes utalni arra, hogy „az antik költők allegorikus olvasatából Dante mindenekelőtt a mitológia értelmezését nyeri” (Pépin 1984: 159), és ennek általános meghatározása ismét a *Vendégségben* található (vö. II/IV 1-7, in Alighieri 1965: 191-193). Mint Pépin fogalmaz, „a pogányság istenei és istennői, mint Júnó, Pallasz, Vulcanus, Ceres mind – a keresztény angyaloktól nem különböző módon – népies megjelölései a mozgó intelligenciáknak, akárcsak a platóni ideáknak” (Pépin 1984: 159), és ezek allegorikus-tipológiai interpretációja is hosszú exegetikai hagyományra tekintett vissza, melyet Dante nagyrészt ismert.

A dantei négyféle értelmezési szint tehát szervesen illeszkedett a középkori exegézis hagyományába, bár Alighieri saját interpretáció-elméletével sok tekintetben meghaladta annak közvetlen előzményeit. Pál József Dante e koncepciója kapcsán kiemeli a görög és latin hermeneutikában még ismeretlen, a középkorban már alapvetővé vált exegetikai tipológia jelentőségét,

mely tipológiának megfelelően a kereszténységben „kétféle, egymástól merőben különböző szöveg ismerete volt lehetséges: az egyik típusúnak a szerzője maga Isten, a másikénak valamelyik ember” (értelemszerűen az utóbbihoz tartoznak a pogány költők és filozófusok szövegei; Pál 2009: 34). Specifikusan az exegetikai problémát illetően a *Convivio* és a *XIII Levél* mindenekelőtt a *Színjáték* poliszémikus jellegét magyarázza. A *XIII Levél*ben Dante – mint már utaltunk erre – az *In exitu Israel Aegypto* kezdetű zsoltár betű szerinti és allegorikus jelentésszintjeit különbözteti meg, Pál József rekonstrukciójában az alábbiak szerint: „a konkrét történelmi esemény mellett a három szellemi értelem [van]: az emberiség Krisztus általi megváltása [...], az egyén lelkének megtérése [...], a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotába, ill. a pusztulásnak alávett idő szolgátságából való kimenetelünk a szabadság örök dicsőségére. Ez utóbbi hármat [...] együttesen allegorikusnak lehet nevezni” (Pál 2009: 57).

A *Színjáték* jelentés-rétegeinek feltárásakor tehát különös jelentőséggel bírnak a *bibliai* allegóriák. A *Vendégség-* és *XIII Levél*-beli exegetikai elvek áttekintésekor már több szempontból láttuk az *In exitu Israel de Aegypto* című zsoltár jelentőségét, amihez hozzátehetjük – egy újtestamentumi példa említésével – az Úr színéváltozásával kapcsolatos *XIII Levél*beli utalást (vö. Máté 17:1-9, in Alighieri 1965: 517). A *Színjáték*ban szinte áttekinthetetlenül sok *bibliai* utalásból a továbbiakban csak néhányat tekintünk át. A Földi és az Égi Paradicsom jelentését illetően az *Egyeduralom* meghatározása mérvadó:

A kimondhatatlan Gondviselés [...] két elérendő célt állított az emberek elé: az egyik a földi élet boldogsága, mely saját erőink kifejtéséből áll – s amelynek jelképe a Földi Paradicsom –, a másik az örök élet boldogsága, mely az Isten boldog színélátásában áll, s amelyre saját erőnkől eljutni nem tudunk, hacsak az isteni kegyelem fénye meg nem világosít bennünket: ezt pedig csak a mennyei Paradicsom útján érhetjük meg. E két különböző boldogságra pedig mint két különböző végkövetkeztetésre, különböző utakon kell eljutni. Az elsöre a filozófia tanításain keresztül érhetünk el [úgy], hogy érvényre juttatjuk

erkölcsi és értelmi erőink gyakorlásában. A másodikhoz pedig az emberi értelmet meghaladó hitigazságok révén juthatunk el, ha azokat a teológiai erények (hit, remény, szeretet) gyakorlásában követjük (*Az egyeduralom*, III/XVI, in Alighieri 1965: 474).

A Földi Paradicsomban *a tudás fája* is szimbólum: a morális jelentésszintnek megfelelően ebben ismerhető fel *tiltó formájában* Isten igazságossága: „[Beatrice:] az Isten igazságát, s a Morálét /mindezekben már, fában, tilalomban, /meglátnád és okulásodra válnék” (*Purgatórium* XXXIII, 70-72); az ezt megelőző sorokban Beatrice világosan utal arra, hogy Dante nem volt képes felismerni adott jelenségek *allegorikus* jelentését, mely révén feltárulkozhatott volna Isten igazsága (vö. *Purgatórium* XXXIII, 64-69; vö. Pépin 1984: 161). Egy további példát említve, a *vita activa – vita contemplativa* (szintén a klasszikus hagyományból örökölt) dantei megkülönböztetése kapcsán különös jelentőséggel bír az ószövetségi Lea és Ráhel (az Ótestamentumban Jákob feleségei), valamint az Újszövetséghez kötődő Matilda és Beatrice allegorikus alakja: Dante leírásában Lea *Matilda* prefigurációja, s mindketten a *vita activa* allegorikus alakjai, míg Ráhel *Beatrice* prefigurációja, s mindketten a *vita contemplativa* allegorikus alakjai. A *Színjátékban* további két releváns, az Újszövetséghez kötődő nő közül Márta a *vita activa*-val, míg Mária a *vita contemplativa*-val megfeleltethető allegorikus alak (vö. *Vendégség*, IV/XVII, in Alighieri 1965: 312; vö. Pépin 1984: 161).

Dante legtöbbször tudatosan alkalmazott homályos ill. enigmatikus allegóriákat, melyek közül különös jelentőséggel bír az először a *Pokol* bevezető énekében olvasható hajózás-allegória (vö. Pépin 1984: 165): „és mint ki tengerről jött, sok veszéllyel, /amint kiért lihegve, visszafordul, /még egyszer a vad vízen nézni széllyel: /úgy lelkem, még remegve borzalomtól /végignézett a kiállt úton újra, /melyen még élve senkisémet jutott túl” (*Pokol* I, 22-27). A második *cantica* is efféle allegorikus képpel nyit: „immáron jobb vizek fölé evezni /emel vitorlát elmém kis hajója, /s a szörnyű Tengert maga mögé veszti” (*Purgatórium* I, 1-3). A harmadik *cantica*

elején is – bár nem a nyitó énekben, és a korábbiaktól eltérően kifejezetten hermeneutikai útmutatásként – megjelenik ezen allegorikus téma: „óh, ti, kik apró csónakban ültök, /s figyelni vágyva édes énekekre /hajóm után, mely zengve száll, röpiültök /jobb lesz, ha visszatértek révetekbe!” (*Paradicsom* II, 1-3; ld. még: XXIII, 67-69; a téma részletes és mérvadó elemzéséhez ld. az alábbi kötetben foglalt tanulmányokat: Marianacci 2007). E ponton megjegyzendő, hogy Dante allegorikus költészetének enigmatikus hangvétele nem véletlenül ihlette a dekadentizmus, a szimbolizmus és a hermetizmus hatása alatt alkotó Giovanni Pascolit olyan versciklusok megírására, melyeknek háttérben – bizonyíthatóan – a dantei allegorizálás van, akárcsak olyan (hermetikus hangvételű) Dante-tanulmányok kidolgozására, melyekben (a *Színjáték* strukturális tökéletességének feltételezésével és ehhez kapcsolódóan a *morális* aspektus középpontba állításával) Dantét szinte mint dekadentista-szimbolista költőt vizsgálja (a téma áttekintéséhez ld. Nagy 2011).

A *Színjátékot* illetően fontos szem előtt tartani, hogy a dantisztika fő áramlatai az utóbbi nagyjából 70 évben szinte egyöntetűen elfogadják e mű alapvetően *allegorikus* jellegét és az allegóriák komplexitásában (is) láttatják annak irodalmi-filozófiai értékét (ld. Kelemen 2002: 58-67). De ezen álláspont egy hosszú fejlődés eredménye, mivel a XIX századi és a XX század első három évtizedében tevékenykedő dantisták esetében (és részlegesen őket követően is) az allegória „megfejtése”, s így az elsődlegesnek tekintett szószerinti jelentés feltárása általános célkitűzés volt; másrészt – Gabriele Rossetti nyomán – az ezoterikus Dante-elemzők az allegóriákat konkrét politikai-teológiai ágensekre/eseményekre vonatkoztatták. Mindkét megközelítés számos inadekvát következtetést eredményezett. A dantei allegória autentikus interpretációjával kapcsolatos szellemi küzdelem a modern dantisztika egyik legnagyobb úttörője, Michele Barbi (1867-1941) nagy hatású Dante-monográfiájában is tetten érhető (*Vita di Dante*,

Sansoni, Firenze, 1961): „a *Színjáték* nem allegorikus költeményként fogant, mint gyakran állítják, hanem mintegy kinyilatkoztatásként. Az általa leírt utazást a költő nem azért képzei el, hogy finom fogalmak ködfüggönyét szője belőle, hanem azért, hogy mindazt, amit «végzetes útján» Isten akaratából láthatott és hallhatott, meghirdesse az eltévedt emberiség megmentésére. Ez magyarázza a szó szerint való értelem jelentőségét a *Színjátékban*, s azt is, miért jutott túlsúlyba a műben a tiszta költészet a doktrínákhoz és gyakorlati célokhoz képest” (Barbi 1964: 99).

A dantei allegória vizsgálata szempontjából nagy jelentőségű Erich Auerbach *figurális interpretáció*-elmélete (ld. Auerbach 1991), melynek meghatározása szerint ez „olyan kapcsolatot létesít két esemény vagy személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másodikat is, miközben a második magában foglalja vagy beteljesíti az elsőt. A figura két pólusa időben elválasztott, de mindkettő – valóságos esemény vagy személy lévén – az időben [diakron síkon] található. Mindkettőt a történeti élet tartalmazza, s csupán összefüggésük megértése, *intellectus spiritualis*-a szellemi aktus” (Auerbach-t parafrázálja Kelemen, in Kelemen 1999: 84-85). A *Színjáték* mint szent költemény általános allegorikus jellege kapcsán kiemelendő, hogy „a költeményben elbeszélte sorsok és történetek, nem utolsó sorban pedig a Róma-központú világtörténelem a bibliai történelemhez hasonlítható szakrális jelleget öltönek. Az [*allegoria in verbis*-től megkülönböztetendő] *allegoria in factis* a kimondhatatlan kimondását rábízta magukra a dolgokra, melyek jel-mivoltukban a szavaknál sokkal inkább képesek kifejezni a spirituális jelentést. A költemény egészét átfogó *figura*: Róma története, melynek Aeneas Vergilius által megénekelte küldetésétől kezdve üdvtörténeti jelentősége van. Amikor Beatrice megjövedöli, hogy halála után Dante a Paradicsom lakója lesz, akkor a Paradicsomot Rómának, Krisztust pedig római polgárnak, *rómainak* nevezi: «mert ama Rómában fogsz lakni vélem, /melynek polgára Krisztus, mindörökre!» (*Purgatórium* XXXII, 101-102)” (Kelemen 1999: 86).

Mindennek kiegészítéseképp érdemes felvillantani Vittorio Ugo Capone nagy teológiai fogalmi apparátust mozgósító *figura*- ill. *allegória*-interpretációjának egy-egy mozzanatát. Capone fogalmazásának megfelelően „*figura* és *allegória* közt átfedés van annyiban, hogy miáltal nyilvánvalóvá teszik az értelem korlátjait, észlelhetővé teszik az értelemből leképzett szó inadekvátságát – nem annak keletkezését, hanem a szónak a valódi értelmét. Az *allegória* az emberi mivolt sajátja, amely magához akarja kötni a másikat, az őtőle különbözőt; a *figura* ellenben lehet egy kozmikus esemény látszólagos hatása. Ebből eredően a *figura* kifejezés alkalmazható volt a *mysterion* sajátos és titokzatos működésének megjelölésére: mint [adott esetben] a teremtő cselekvés, amely a megteremtett univerzum figurációjában tükröződik” (Capone 1967: 142-143).

A dantei allegorizálásnak specifikusan a *Pokol* I énekére vonatkozó aspektusának megértéséhez (utalva az egyes *cantica*-k egyes énekeinek Giuseppe Mazzotta által is hangsúlyozott tematikai átfedéseire) érdemes felidézni Charles S. Singleton alapvető meglátásait. Mint írja Singleton, „a *Pokol* első énekének nyitó jelenete tökéletes *figurája* és előképe a túlvilági utazás egész fejlődési ívének. Jobban nem is lehetne összesűríteni egyetlen képbe. Mégis van egy ok, ami miatt azt mondhatjuk, a *Purgatórium* elején minden egyéb helynél világosabban tükröződik a költemény első jelenete. A *Pokol* első énekében ugyanis – csakúgy, mint a *Purgatórium* esetében – a vizuális mező középpontjában a hegy áll, amelynek csúcsán található – miként a későbbiekben kiderül – a két cél közül az egyik. A *Purgatórium*ban megtett út azonban az egész túlvilági utazás középpontjában is áll, ezért jelenik meg az első jelenetben. A lejtő végpontjaiban található két birodalom nem elsősorban a konkrét felvázolás eszközével jelenítődik meg, mint inkább alluzív módon megidéződve: a Paradicsom a fénytől fölfelé, a *Pokol* a sötétségtől lefelé helyezkedik el” (Singleton 2009: 155). Ideiglenes lezárásképp mindezt érdemes Antonino Pagliaro álláspontjával kiegészíteni, mely szerint a *Színjáték* exegézisét nem lehet sem kizárólag szimbólumok,

sem kizárólag allegóriák értelmezésére alapozni (vö. Pagliaro 1987: 294).

2/B.3 *Próféta*

A *Színjátékot* – mint profetikus művet – inspiráló bibliai allegóriák vizsgálata szempontjából Francesco Santi nyomán fontos szemügyre venni, milyen értelemben lehetett egy szöveg *ihletett* [*ispirato*] a középkori hagyományban. Dante korában „az ihletettség állhat azon látomásban, mely megelőz és igazol egy írni szándékozó szerzőt; ez esetben beszámolója egy Isten által keltett álom beszámolójaként jelenik meg («Qual è colui che sognando vede» [*Mint aki álmodva lát*]; *Paradicsom* XXXIII, 58). Másodszor ihletettnek tarthatunk egy szöveget az esetben, ha tárgya egy [alapvető] élettapasztalat, mégpedig (ön)életrajzi formában, amikor is az elbeszélésben a tények megértését átalakítja a képzelet egy Istenre visszavezetett ihlet által oly módon, hogy ezen ihlet lehetővé teszi az adott tényekben az isteni akarat ill. valamilyen isteni állapot megértését”, s ez tulajdonképp a hagiográfia esete (Santi 2011: 219). Harmadszor, az ihletettség alapja lehet egy teljesen fiktív elbeszélés, mert ilyenén keresztül is kinyilatkoztathatja magát Isten az embernek. Dante a Bibliában az ihletettség e három formáját egyaránt megtalálhatta (vö. Santi 2011: 219-220).

A *Színjáték* profetikus jellegének feltárása szempontjából egy további releváns tényező a *volgare* (*népnyelv*) használata Dante részéről. Santi szerint a *Commedia* profetikus aspektusa az Istennel való kommunikáció és az Isten dicsőségéről szóló népnyelvi beszámoló megírásának alapvető igényében ragadható meg. Magasztalásként Dante leírja Isten nagyságát és az isteni mű abszolút szépségét: „minden teremtett, látható vagy láthatatlan dolog Dante számára «[...] az Eszme fénye, mely szeretve /nemz, és ezt lelkünk Istenének érzi» [*azon Eszme fénye, melyet szeretete által Urunk létrehoz*] (*Paradicsom* XIII, 53-54), de a lényege e csodának az emberben van, és az ember ezen nagysága pusztán azon tényről

függ, hogy Isten az embernek nyilatkozza ki önmagát, ezáltal a saját szintjére emelve az embert. És mivel e kinyilatkoztatás a Mindenható alázat révén történik, melyben Isten minden ember anyjaként mutatkozik meg, az ebből következő dicsérete Istennek mindenki számára rendelkezésre áll azon nyelven, «amelyen még az asszonyok is megértik egymást» [XIII Levél, in Alighieri 1965: 510], s amelyen anyánkkal beszélünk, ismét csak Ferenc tanítása szerint – s itt immár nem a próféta Ferencről, hanem az Isten mellett álló azon Ferencről van szó, aki Istent Istenben magasztatja a *Naphimnusz* által. *A népnyelven jutnak kifejezésre Isten számára és Isten előtt azon érzések, melyeket a szabadság tesz autentikussá és alapvetővé*; mindez tehát a teremtés szépsége az ember szabadságában. *A népnyelv a feltámadottak nyelve*, azoké tehát, akik «nem magukért tán, de apák-anyaknak /kedvéért és mind[azokért voltak], akiket szerettek, /még mielőtt örök lángokká váltak» (*Paradicsom* XIV, 64-66)” (Santi 2011: 229, kiemelés tőlem, N.J.). Másképpen, a vulgáris nyelv adekvát státuszának biztosítása összefügg az üdvözléssel: ahogy Albert Russel Ascoli is rámutat, az itáliai vernakuláris nyelv legitimálása Dante elméletében egyfajta üdvtörténeti ökonómia keretei közt valósul meg (Ascoli 1995: 58). Isten dicsőítésének legmagasabb pontja az üdvözültek (beati) lelkei által alkotott Fényrózsa, mely „illatát küldi dicséret fejében” (*Paradicsom* XXX, 126), és éppen e Rózsa leírásakor kerül valóban középpontba Dante VII Henrikre vonatkozó prófécijája. „A dicsőítésből származik a prófécia, mivel a dicsőítés egyben elismeri az ember méltóságát, amiben részesült, és amely méltóság a történelem minden pillanatában és a természet valamennyi helyén érvényesül. Az isteni nagyság elismeréséből – mely kinyilvánított az emberi érzelmek értéke elismerésével – születik a teljes költemény, Dante vallomása [confessione] a *Pokolban*, bűnbánata [contrizione] a *Purgatóriumban*, és áldozása [comunione] a *Paradicsomban*” (Santi 2011: 229).

Dante profetikus identitása kialakításának vizsgálatában különös jelentősége van a Szent Pál leveleihez köthető dantei

szöveghelyeknek. Teljes joggal hangsúlyozza Giuseppe Ledda, hogy a *Színjáték* bizonyos értelemben Szent Pál jegyében íródott – és ez a *Pokol* első két énekében is világosan tetten érhető. Már az I ének végét áthatja Dante – a II énekben határozottabban kifejezett – a túlvilági zarándoklat megvalósíthatóságát illető kételye; ez egyrészt Vergilius mint vezető alkalmasságának elvi megkérdőjelezésében mutatkozik meg: „[Vergilius:] mert a Császár, kinek fenn áll hatalma, /általam (mert törvénye ellen éltem) /nem engedi, hogy nyílna birodalma” (*Pokol* I, 124-126). Az olasz szövegben a „ribellante” [„lázadó”] kifejezés (*Inferno* I, 125) világosan utal Vergilius elkárhozottságára, arra, hogy ki van zárva a Paradicsomból. Dante kételyét éppen az övét megelőző s számára modell-értékű túlvilági utazók példája táplálja: Aeneasé és Szent Pálé. Ők túlvilági utazásukat Isten akaratából valósították meg, továbbá a túlvilági tapasztalat számukra egy összetettebb vállalkozás, egy a gondviselés által elrendelt küldetés része volt, melynek a földi világba való visszatérést követően kellett volna – az emberiség számára pozitív értelemben – beteljesülnie. Aeneas – az *Aeneis* VI könyve szerint – azért száll alá a pokolba, hogy apjával, Anchisessel találkozzon, és hogy az bizonyos kinyilatkoztatások révén elősegítse Aeneas számára a harci győzelmeket (Latiumban) s ezáltal a Római Birodalom megalapítását (ahogy mindezt Dante is leírja: vö. *Pokol* II, 10-21). Pál apostol ellenben a Paradicsomba lett elrabolva, hogy a Földre való visszatérését követően megalapozza a keresztény hitet, mely az üdvözülés alapja: „asztán e tájra szállt még, hogy bizalmat /adjon, a Választott Edény [Szent Pál], a hitre, /amely az üdvnek útján első harmat” (*Pokol* II, 28-30; e tercina intertextusa: *Pál apostol második korintusi levele* 12, 2-4). Aeneas pokolbeli utazása tehát a Római Birodalom megalapítását, míg Pál paradicsomi itineráriuma a keresztény hit megerősítését eredményezte, Dante pedig kételkedik afelől, hogy ilyen előzményeket követően az ő túlvilági zarándoklata értelmes vállalkozás – továbbá épp e szöveghelytől kezdve lesz a *Színjáték* egészében meghatározó Pál apostol missziójának az

eszméje (vö. Ledda 2011: 180-181). Ledda azt is hangsúlyozza, hogy Dante idejében „a túlvilági látomások hagyománya [...] újraértelmezi a páli *kimondhatatlant* [indicibilità], amely nem tiltás, hanem az elmondás képességének a hiányából ered, és folyamatosan mint funkcionális retorikai elemet aknázza ki e kimondhatatlanságot a túlvilági jelenségek hiperbolikus megjelenítéséhez. Ezen túlmenően a látnoki hagyomány a páli, tiltáson alapuló kimondhatatlanságot egy másik modellnek, a prófétainak a túlvilági látomásokra való alkalmazásával haladja meg, melynek jellemzője mindannak egy bizonyos rend szerinti megmutatása az embereknek, ami a látnok számára ki lett nyilatkoztatva és fel lett tárva a túlvilágon. Dante, aki mindkét azon aspektust megújítja, mely a túlvilág kimondhatóságát szabályozza a látnok részéről, közvetlenül bibliai modellekhez kapcsolódik, s ezekre alapozza saját tekintélyét mint túlvilági próféta és költő” (Ledda 2011: 206; a témához ld. még Kelemen János, *A kimondhatatlan poétikája*, in Kelemen 1999: 63-77).

Maga Dante a *XIII Levél* végén többek közt így nyilatkozik a próféta-látnok nyelvi elbeszélésének korlátairól (értelemszerűen elsősorban önmaga misztikus túlvilági tapasztalataira vonatkozólag):

Látott [...] némely dolgokat, melyeket elmondani nem tud, és visszatérve nem is képes elmondani. De mégis szorgalmasan meg kellene jegyezni azt, amit mond, hogy t.i. nem tud és nem képes. Nem tud, mert megfeledezett róla, nem képes, mert ha meg is emlékezik, és emlékezetében tartja azt, amiről beszélni akar, [...] a szó ahhoz nem elegendő. Mert sok dolog van [...], amit értelmünkkel meglátunk, de amelyek kifejezésére szó sincs. [...] Aztán azt mondja, hogy olyan dolgokról fog beszélni, amelyeket a mennyországról magában megőrizhetett. És azt mondja, hogy ez a művének tárgya (*Can Grande della Scala úrnak*, in *Alighieri* 1965: 518).

Mazzotta elemzésének megfelelően „a [*XIII*] *Levél* érve, miszerint a látnokság az *Isteni Színjáték* alapjának megkülönböztető jegye, önmagában nem meglepő. A kritikusok régóta elismerik a költemény radikális látnok-profetikus indíttatását s annak alapállítását,

miszerint [e műben] a költő hangja helyettesíti a bibliai próféták sorát, amennyiben a történelem mozgását Isten megváltó ígéreteinek perspektívájában tárja fel és értelmezi. A költő profetikus hangvételének tekintélye azon előfeltevésen alapul, hogy ő [Dante-költő] lett kiválasztva Isten kegyelméből, hogy megvalósítson egy túlvilági utazást, hogy azt követően átadhassa a világnak az igazságosságra vonatkozó látomását, mely világ gúnyt űz Isten törvényeiből. [...] [L]átszólag inkonzisztencia van a [XIII] *Levél* utolsó paragrafusaiban [...]”, mivel éppen akkor, amikor Dante a látomás lényege verbális kimondhatóságának *lehetetlenségét* hangsúlyozza, a *XIII Levél* „felidézi a próféta szavának erejét. Tulajdonképp mily módon kapcsolódik egymáshoz a látnokság és a prófécia?” (Mazzotta 1993: 155), teszi fel a kérdést a kutató, hangsúlyozva, hogy analitikus szempontból mindenképp feszültség ill. összeférhetetlenség észlelhető a profetikus és a misztikus kijelentések közt. De – eszmefuttatása szerint – a kétféle nyelvi megnyilatkozás inkonzisztenciája csak látszólagos, mivel az valójában „nem Dante érvelési szigorúságának hiányára vezethető vissza, ellenkezőleg: ami inkonzisztenciának tűnik, valójában a prófécia és a miszticizmus egymással kölcsönösen feltételezett viszonyát [co-implication] sugallja, amit én Dante költői gondolata *relacionalitásának* [*relationality*] neveznék. Ezt tekintetbe véve a prófécia és a miszticizmus a tapasztalat és a lét két különböző módja: a misztikus kimondhatatlanság egy személy privát látomásának a magányosság és a társiatlanság keretei közt megvalósuló misztikus, feloldhatatlan komplexitása [*entanglement*]; [ellenben] a próféta nyelve, mely a száműzetésből származik, a közösségtől való ön-elidegenítésből ered, mindazonáltal a történelemben gyökerezik és határozottan az ember empirikus világára irányult. Dante [tulajdonképp] megszünteti a kettősséget a prófécia és a miszticizmus közt azáltal, hogy e kettőt az intézményes diskurzus megkérdőjelezésének módjaiként fogja fel” (Mazzotta 1993: 155).

Dante próféta-költői identitásának klasszikus mély-

elemzését Bruno Nardi valósította meg: vizsgálódásában hangsúlyos elem a konstantinusi adományozás tételének tarthatatlansága. Dante – aki elfogadja (míg Lorenzo Valla 1440-ben már filológiailag cáfolja) a constantinusi adománylevél hitelességét – kemény invektívával illeti Constantinust: „[Dante:] aj, Constantinus, látod, mennyi rosszat /szült nem megtérése, de adományod, /mellyel először lett egy pápa gazdag!” (*Pokol* XIX, 115-117). Az Egyház – ezen belül a szimoniákus pápák – korrupciója, a világ és egyházi hatalom egybemosódása ezen (Dante számára egy második eredendő bűnbeeséssel felérő) adományozásra vezethető vissza. Csak egy eljövendő császár, az említett Agár tudja helyreállítani a Constantinus által okozott kárt azáltal, hogy elpusztítja a korrump, kapzsi Egyházat (vö. *Purgatórium* XXXIII, 43-45). „Amint helyre van állítva a birodalom egyetemessége – írja Nardi –, az Egyház le kell mondjon minden földbirtokról, s szegénységben és alázatban folytathatja tisztán lelki misszióját, saját példájával tanítva az embereket a mulandó javaktól való eltávolodásra, hogy valamennyi vágyukat a túlvilági élet üdvözülésére irányítsák. Csakis így fog ragyogni a megtévedt emberiség számára a két nap [az egymással egyenrangú császár és pápa], melyek szükségesek az emberiség által bejárando kettős út, a földi boldogság és az égi üdvözülés útjának megvilágításához. Megszűnik így a két hatalmi ág közti átfedés, és befejeződnek a császárság és pápaság közti harcok, melyek folyamán «fényük egymást kioltotta» (*Purgatórium* XVI, 109), s miáltal a Földön már nincs ki kormányozzon («[...] che 'n terra non è chi governi»; *Paradiso* XXVII, 140); ha a császári auktoritás megsemmisül, igazából a pápai trón is üres: «[Péter:] aki a földön helyem bitorolja, /helyem, helyem, mely az Isten fiának /szemében olyan, mintha üres volna» (*Paradicsom* XXVII, 22-24). A pápai kard leválasztásával és a pápaság és császárság kölcsönös függetlenségének helyreállításával az édeni fa, amelyet másodsorra is kifosztottak [az említett adományozás révén], ismét zöldellni és virágozni fog, mint a Krisztus általi megváltás pillanatában” (Nardi 1990: 278-279). A dantei profetizmus

Nardi-féle exegézisének jó kiegészítése Michele Barbi szintén klasszikus interpretációja: „Dante szükségét érzi annak, hogy felemelje a császárságot azzal szemben, aki nem ismeri el, hisz abban, hogy Isten felhasználja a sas egyik örökösét a világ kormányzási rendjének helyreállítására, mivel a rendkívüli isteni gondoskodás szükségessé vált, de az ő gondolkodása szerint a gondviselés rendjét mind a polgári életben, mind a vallási életben helyre kell állítani, és a Birodalomnak nem lehet más feladata, mint segíteni az emberi nemet az evilági tökéletesség és boldogság visszaszerzésében, amely az eredendő bűnnel elveszett. [...] [Attól, hogy Dante] a Nagy Agárra vagy a Sas örökösére bízta az orvoslást, nem kell összezavarni a császár megszokott feladatát az Ég Küldöttének [vö. *Purgatorio* XXXIII, 43-45] sajátos missziójával: ez utóbbinak kell megszűntetnie a hamis pásztorok és zsarnok királyok közt szövődött cinkos szövetséget [...]; mihelyt azonban [e Küldött] rövid küldetését befejezte, újra fel kell vennie saját tisztségét: akárcsak a másik vezető [a Császár], el nem vakítva többé mohó vágyaktól a földi javak iránt, újra el kell foglalnia magas hivatalát és be kell töltenie a feladatot, melyet ő képes betölteni egyedül” (Barbi 1964: 103-104). A fentiek mintegy megerősítése végett és ideiglenes összegzésképp harmadikként érdemes idézni Padoant: a dantei profetizmus általa megvalósított interpretációjának megfelelően „Dante szilárdan hitte: ő az isteni akarat eszköze [...], egy olyan küldetésre, melynek jelentősége éppen azáltal emelhető ki, hogy az író [Dante] explicite harmadikként helyezi önmagát Aeneas, a Birodalom alapítója után, aki isteni akaratból testileg alászállt a Pokolba, és Szent Pál, az Egyház alapítója után, aki élve szállt fel a mennyekbe” (Padoan 1975: 84-85).

II. *Parafrázis*

1. Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Életutunk felén

*egy sötét erdőben találtam magam,
mivel a helyes utat elvitettem.*

4. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

*Jaj, igen nehéz elmondani, milyen volt
ezen vad, barátságatlan és zord erdő,
amely – csak rá gondolva is – újra félelmet kelt bennem.*

7. Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'í' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'í' v'ho scorte.

*Oly keserű, hogy a halál alig keserűbb annál;
de, hogy a jóról beszélek, amit ott leltem,
beszélek másról is, amit ott megtapasztaltam.*

10. Io non so ben ridir com'í' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

*Nem tudom jól elmondani, hogy kerültem oda,
oly mély álomban voltam,
amikor az igaz útról letértem.*

13. Ma poi ch'í' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

*De aztán, amint egy domb aljához jutottam,
ott, ahol véget ért a völgy,
mely a szívemet félelemmel hatotta át,*

16. guardai in alto e vidi le sue spalle

vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.
*a magasba néztem, s láttam, hogy a dombhát
mintegy köpenyként azon bolygó fényével van beborítva,
mely egyenesen vezeti az embereket minden úton.*

19. Allora fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'í' passai con tanta pietà.
*Akkor azon félelmem valamelyest csillapodott,
mely szívem tavában egész éjjel tartott,
mialatt oly nagy aggodalmat éreztem.*

22. E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
*És mint az, ki szapora lélegzettel,
kilépve a tengerből a partra,
visszanéz a veszedelmes vízre,*

25. cosí l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.
*így fordult tehát még menekülésben levő lelkem
vissza, hogy lássa az utat,
melyen át élő ember még soha nem jutott.*

28. Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sí che 'l piè fermo sempre era 'l piú basso.
*Miután fáradt testem valamelyest megpihent,
ismét nekivágtam az elhagyatott domboldalnak,
úgy, hogy mindig azon lábam volt alább, melyre támaszkodtam a*

felmenetben.

31. Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

*És mikor már majdnem a meredek szakaszhoz értem,
egy mozgékony és gyors párdúc került eléem,
melynek pöttyös szőre volt;*

34. e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'í fui per ritornar piú volte vòlto.

*és nem mozdult előlem,
sőt, annyira akadályozott előre-menetelemben,
hogy többször is azon voltam, hogy visszafordulok.*

37. Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sú con quelle stelle
ch'eran con lui, quando l'amor divino

*Kora hajnal volt,
és a Nap azon csillagokkal kelt fel,
melyek akkor voltak velem, amikor az isteni szeretet*

40. mosse di prima quelle cose belle;
sí ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle

*először hozta mozgásba azon szép dolgokat;
így jó reményre adott okot
– a pöttyös szőrű vaddal szemben –*

43. l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sí che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

*az óra és az édes évszak;
de nem annyira, hogy ne keltsen félelmet bennem
egy oroszlán látványa, mely előttem megjelent.*

46. Questi pareo che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sí che pareo che l'aere ne tremesse.

*Úgy tűnt, hogy ez felém jön,
felszegett fejével és veszett éhséggel,
úgy, hogy a levegő is bele remegett.*

49. Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,
*És egy farkasszuka, mely sóvárgással
volt telített soványságában,
és mely már annyi embert tett nyomorulttá,*

52. questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscita di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza.
*oly nagy felindultságot okozott bennem,
a félelem által, mely látványából fakadt,
hogy elvesztettem a reményt, hogy valaha is feljuthatok a magas dombra.*

55. E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;
*S mint az, ki szívesen szerez,
és elérkezik a pillanat, hogy veszít,
miáltal minden gondolatában sír és szomorkodik,*

58. tal mi fece la bestia senza pace,

che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace.
*pont olyanná tett engem e békétlen vadállat,
mely jött felém, és lassanként
visszakényszerített oda, ahol a Nap hallgat.*

61. Mentre ch'í' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.
*Míg zuhantam vissza a mélybe,
szemem előtt hirtelen megjelent valaki,
aki a hosszú hallgatás miatt erőtlen hangúnak tűnt.*

64. Quando vidi costui nel gran diserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».
*Amint megláttam őt az elhagyatott helyen,
«Könyörülj rajtam», kérleltem hangosan,
«bárki is vagy, árny, vagy valóban ember!».*

67. Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui.
*Azt válaszolta nekem: «Nem vagyok, csak voltam ember,
szüleim lombárdok voltak,
mindketten mantovaiak születésük szerint.*

70. Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
*Sub Julio születtem, bár sajnós uralkodása késői szakaszában,
és a derék Augustus alatt éltem Rómában,
a hamis és hazug istenek korában.*

73. Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d' Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

*Költő voltam, és Anchises azon igazságos
gyermekéről verseltem, aki Trójából jött,
miután a gőgös Ilion porig égett.*

76. Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

*De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?
Miért nem mégy fel a szeretet-teljes hegyen,
mely kiindulópontja és oka minden örömmnek?».*

79. «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sí largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

*«Tehát te vagy az a Vergilius és az a forrás,
melyből ered a beszéd oly bővizű folyója?»
válaszoltam neki zavartan.*

82. «O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.

*«Ó, valamennyi költő dicsősége és fénye,
remélni merem, hogy volt értelme a sok tanulásnak és szeretetnek
mellyel írásaid tanulmányoztam.*

85. Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

*Mesterem és szerző-példaképem vagy,
csakis te vagy az, akitől átvettem*

a szép stílust, mely dicsőségre vált.

88. Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

*Látod a vadállatot, mely miatt visszafordultam,
segíts megmenekülnöm tőle, híres bölcs,
mert ereim beleremegnek».*

91. «A te convien tenere altro viaggio»,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio
«Neked egy másik utat kell bejárnod»,
válaszolta, miközben engem sírni látott,
«ha meg akarsz menekülni e vad helyről,

94. ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;
*mert e vadállat, mely miatt kiáltozol,
nem enged senkit át az útján,
és oly annyira akadályoz ebben mindenkit, hogy a végén meg is öli;*

97. e ha natura sí malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha piú fame che pria.
*és oly gonosz s bűnös természete van,
hogy sóvár vágya sosem elégül ki:
az evés után éhesebb, mint előzőleg volt.*

100. Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

*Sok állat mellé szegődik nőténynek,
és még több mellé fog, amíg eljön
az agár, aki gyötrelmes halált fog neki okozni.*

103. Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

*Ő nem fog sem földdel, sem pénzzel táplálkozni,
hanem tudással, szeretettel, és erénnyel,
s a születési helye Feltro és Feltro közt lesz.*

106. Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Camilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

*Azon nyomorúságos Itáliának lesz a gyógyírja,
melyért meghalt a szűz Camilla,
valamint Euryalus, Turnus és Nisus, sebesüléseik következtében.*

109. Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.

*Ő végigkergeti a farkasszukát minden városon
addig, amíg nem szorítja vissza a pokolba,
ahonnét az első irigység hívta elő.*

112. Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno;

*Így hát azt gondolom, az lesz neked jó,
hogy kövess, és én vezetőd leszek,
és innen kimentelek az örök helyeken keresztül,*

115. ove udirai le disperate strida,

vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;
*ahol hallani fogod a kétségbeesett sirámokat,
látni fogod régi idők fájdalomban gyötrődő lelkeit,
akik a második halál miatt jajonganak;*

118. e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia, a le beate genti.
*és látni fogod azokat, akik örülnek
a tűzben, mert remélik, hogy eljutnak
egyszer az üdvözültetekhez.*

121. A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;
*Az utóbbiakhoz, ha fel akarsz jutni,
arra lesz egy nálam méltóbb lélek:
vele foglak hagyni ottani eltávozásomban;*

124. ché quello imperador che là sù regna,
perch'í' fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.
*mert a császár, aki ott fent uralkodik,
mivel nem ismertem el a törvényét,
nem akarja, hogy általam bárki a városába jusson.*

127. In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!».
*Ő mindenütt uralkodik és az égben kormányoz;
ott van az ő városa és az égi trónja:
boldog az, kit oda beválaszt!».*

130. E io a lui: «Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,
acciò ch'io fugga questo male e peggio,

*És én azt válaszoltam: «Költő, arra kérlek
azon Istenre, akit te nem ismertél:
hogy megmeneküljek e baj – vagy még rosszabb – elől,*

133. che tu mi meni là dov'or dicesti,
sí ch'io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti».

*vezess el azon helyre, amelyről beszéltél,
hogy láthassam Szent Péter kapuját
és azokat, akik (beszámolód szerint) oly bánatosak».*

136. Allora si mosse, e io li tenni dietro.

Akkor elindult és én követtem őt.

III. Kommentár

1. „Már a kezdettől az isteni költő elárulja misztikus-biográfiai törekvését egy olyan téma kifejtésében, mely bibliai profetizmust és patrisztikai doktrínákat, vallási indítást és klasszikus kultúrát, teológiai[-politikai] bizonyosságot és költői indulatot egyaránt magában foglal” (Giannantonio 1987: 385). Dante, túlvilági utazása kezdő-időpontjaként nem utal konkrét dátumra (pl. 1300 április 8-ra – Húsvét péntekre –, mint egyes kritikusok állítják), hanem egyszerűen az itinerárium szempontjából megfelelő korára, 35. életévére utal. Fontos motívum, hogy a túlvilági utazás megkezdése egyben az örökkévalóság irányába tartó utazás is, továbbá hogy Dante az egész emberiség nevében nyilatkozik: a helyes utat – Alighieri felfogása szerint – az egész emberiség vétette el. Egy lehetséges intertextus *Izaiás* 38.10: „életem napjainak közepén kell alászállnom az alvilág kapuihoz” [„ego dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi”] (*Katolikus Biblia*). Dante fiktív

retrospektív narrációja az örökkévalóságban tett utazásról értelemszerűen *temporális* visszaemlékezés formájában jelenik meg. A temporalitás kapcsán megjegyzendő, hogy Dante szent költeményének első sorában egy tér metaforával (az életút fele) fejez ki *temporalitást*, a 62-63. sorban pedig egy auditív minőséggel (rekedtség) utal egy vizuális élményre (egy emberi alak megjelenése): „dinanzi a li occhi mi si fu offerto /chi per lungo silenzio parea fioco” (akárcsak a 60. sorbeli „néma Nap” – értsd: sötétség – esetében: „mi ripigneva là dove 'l sol tace”). Ha ezekkel együtt figyelembe vesszük a *Purgatórium* X 22-96 *virtuális dombormű*-leírásait, a *Purgatórium* XII 1-72 kép-leírásait (vö. Kelemen 2006: 23-27), valamint a *Paradicsom* XXXIII 106-132 *Szentháromság látomás*-leírását, megállapítható, hogy Dante tudatosan – nem pusztán a kimondhatóság, hanem – a *kifejezhetőség* problémáját feszegeti, más (pl. képzőművészeti, zenei) kifejezés-formákhoz képest biztosítva *prioritást* a verbális/írott kifejezésnek, t.i. a fent említett jelenségek kizárólag a költői verbalitás/írás formájában fejezhetők ki.

2. Míg az első sorban a szerző általánosít („nostra vita”), a másodikban immár egyes szám első személyben nyilatkozik („mi ritrovaí”): így is, a bűnbeesés tekintetében e sor is az emberiség bármely egyénére vonatkoztatható, és a mennyei hazától (a legfőbb jótól) való távolságot hangsúlyozza, a *Convivio* alábbi helyével analóg módon: „lelkünk is, mihelyst rálép az élet új, azelőtt soha meg nem járt útjára, a legfőbb jó célpontjára irányozza tekintetét” (*Vendégség*, IV/XII, in Alighieri 1965: 297). Ahogy a *XIII Levélben* is kiemeli Dante, a *Színjáték* fő célja, hogy „az ez életben élőket a nyomorúság állapotából eltávoztassa, és a boldogság állapotára vezesse” (*Can Grande della Scala úrnak*, in Alighieri 1965: 511). T.i. a sötét erdő a vágynak által uralt élet (általánosabb értelemben a bűnbeesés) allegóriája, ahol nem működik az ítélőerő: a nyomorúság állapota, mely *sötét*, mivel az értelem fényétől mentes. A *Színjáték* morális értelme az erdő és az ember közti dialektikában összponosul, a két – temporális (földi ill. szekuláris) és lelki

(egyházi) – hatalom egybemosódásában ill. ennek kritikájában áll, mely két hatalom egyébként nélkülözhetetlen az üdvözüléshez, a Földi Paradicsom által szimbolizált boldogsághoz. Dante története szükségszerűen egybefonódik az emberiségével, tudata ébredése egybeesik az emberiség tudatáéval, miáltal az itinerárium egyéni és egyetemes motívumai jelentőségükben egyenrangúak. Az *egy sötét erdőben [bolyongva] találtam magam* sor tehát az ébredés, az eltévelyedés tudatosulásának allegorikus leírása. Dante számára a sötét erdő – a 32. sortól megjelenő vadakkal –, mint költői kép forrása lehetett az *Aeneis* egy-egy sora (pl. „a vadak vackát megdúlva a százados erdőn” [„itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum”]; VI, 179), vagy pl. az ágostoni „amara silva mundus hic fuit” („keserű erdő volt e világ”, Ágoston, *In Ioannem* V [tr. XVI 6]; vö. Giannantonio 1987: 385). Lehetséges bibliai intertextusok többek közt az alábbiak. „Mindannyiukat a sötétségnek egyazon lánc bilincselte meg” [„una catena tenebrarum omnes erant colligati”] (*Bölcsesség könyve* 17:17, in *Katolikus Biblia*); „a bölcs maga elé néz, a balga vaktában megy” [„sapientis oculi in capite eius stultus in tenebris ambulat”] (*Prédikátor könyve* 2:14, in *Katolikus Biblia*); „halál, mily keserű dolog rád gondolni [emlékezni]” [„O mors quam amara est memoria tua”] (*Sirák fia könyve* 41:1, in *Katolikus Biblia*); „megbotlunk délben, mintha szürkület volna, homályban lakunk, mint a holtak” [„impegimus meridie, quasi in tenebris, in caliginis quasi mortui”] (*Izaiás könyve* 59:10, in *Katolikus Biblia*); „aki sötétben jár, nem tudja, hova megy” [„qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat”] (*János evangéliuma* 12:35, in *Katolikus Biblia*). A sötét erdő képe szempontjából további fontos referencia a *Convivio* egy mondata, mely szerint „az élet tévedéssel teli erdejébe belépő ifjú sem találna rá a helyes útra az idősebbek irányítása nélkül” (*Vendégség*, IV/XXIV, il Alighieri 1965: 329), s amelynek – akárcsak a *Színjáték*beli költői képnek – nagy valószínűséggel Ágoston *Vallomások* X/XXXV a fő forrása: „ebben az óriási erdőben, mely tele van csapdákkal és veszélyekkel, íme, sokat irtottam már és sokat tisztítottam ki

szívemből, ahogy tenni megadtad nékem, «üdvösségem Istene»” („in hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum...”; Ágoston 1995 [II kötet]: 306; a bibliai és az ezekhez közvetlenül kapcsolódó intertextusok további elemzéséhez ld. Giannantonio 1987: 387-388).

3. A „ché”-t többféleképp értelmezték (*mivel; oly módon, hogy; etc.*). Antonino Pagliaro értelmezése alapján a 2-3. sor parafrázisa: „egy sötét erdőben találtam magam, egy olyan ember állapotában, aki elvétette a helyes utat”; A 3. sor Salvatore Battaglia-féle parafrázisa: „az erény útja számomra elkallódott”, tehát *nem elveszett*, hiszen a költő reménykedett annak megtalálásában. Ez egy meghatározó jelentőségű kiinduló gondolata a túlvilági zarándoklatnak. Dante felfogása szerint szent költeménye egy túlvilági út *retrospektív* leírása, melynek tapasztalata az egész, bűnben eltévedt emberiségnek példaként kell szolgálgjon. Ugyanakkor ezen utazás *figura*, vagyis annak az útnak a prefigurációja, amit Danténak majd halála után, *kizárólag-lélekként* kell majd megtennie (vö. Giacalone 2005: 3).

4-6. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „mily fájdalmas és nehéz elmondani, milyen volt azon szörnyű erdő, melynek sűrű növényzetén oly nehéz áthatolni. Ha csak rágondolok, az újra félelemmel tölt el”. A „selvaggia e aspra e forte” [„sűrű, kusza, vad”] tipikusan középkori három elemű ritmusa (*ritmo ternario*) a félelem domináns érzését hivatott kiemelni. Jelen tercinában tehát „összesűrűsödik a nyomasztó félelem légköre, mely az I ének túlnyomó részét uralja, s mind az olvasót, mind pedig a költőt visszatérő szorongásokkal nyomja el, mely egy lidérces és bénító rettenetbe torkollik a három vadállat meglátásakor” (Giannantonio 1987: 386-387). Mint Hoffmann Béla rámutat, „az első két tercinában az *sz* és az *r* fonémák – rekurzív sajátosságuknak megfelelően – domináns szerephez jutnak, s a vadon hangjai [az olasz szövegben] a *mi ritrovai* igével kezdődőleg érzékszervünk számára mintegy *auditív megértésként* vannak már adva: először a sok *r* recsegő-ropogó túlsúlyával, majd az *sz* fonémával kiegyenlítetten a *fonoszimbolizmus* révén idézik meg az erdő fogságába esett ember kétségbeesett

mozgását és lépteit [...]. A hallás szintjén a vissza-visszatérő *szhangok* a leveles ágakhoz súrlódó ruházatnak, a lábunkra tekeredő aljnövényzetnek az emlékét idézik meg, míg allegorikus értelemben az embert foglyul ejtő s nem-eresztő bűn indáinak súrlódását, a csábítás sziszegő kígyó-hangját, de a félelem csendjét is kínálják. Az *r* hang ugyanakkor a hős útjába és lába alá kerülő ágak ijesztő recsenését, a felriadást hallatja” (Hoffmann 2002: 33-34).

7. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „az erdő oly keserű hely, hogy a természetes és szellemi halál alig több azon erdőnél, mivel mindkettő megfoszt minket az élet örömeitől és a lelket az elkárhozásba taszítja”. A bűn tehát itt fizikai és lelki keserűség; a halálnak a keserűséghez való kapcsolása szintén bibliai intertextus. E sor szembetűnő példája Dante költői szövege rendkívüli sűrűségének és szintetizáló képességének.

8-12. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „de, hogy adekvátan tudjak nyilatkozni a jóról (alapvetően azon akaratról tehát, hogy meg akarok szabadulni a bűntől), más ott tapasztalt dolgokról is (a dombról, a vadállatokról, Vergiliusról) beszámolok, amelyek, bár az erdőhöz kapcsolódnak, immár azon kívüli tényezők”. Dante e ponton megpróbálja meghatározni elbeszélésének témáját. Az elbeszélés hangnemét a *Dante-költő – Dante-szereplő* dialektika határozza meg, ezért (is) szerepel a 8-10. sorban háromszor az „én” személyes névmás. A 10. sorral kapcsolatban szembetűnő, hogy Dante-narrátor elkülönбöződik Dante-szereplőtől a tekintetben, hogy (az elbeszélő) nem emlékszik a bűnbeesés, a helyes útról való letérés lelki állapotára. E sornak egy valószínűsíthető intertextusa Tamás *Summa Theologiae*-je (I, 84, 8), miáltal itt hangsúlyozottan a figurális ihletű *teológiai allegóriáról* van szó, melynek keretein belül a költő egy olyan, általa elszenvedett tapasztalatról számol be, mely az emberiségnek tanulságként szolgál.

13-15. A domb mindenképp az erdő ellenpontja, az erényes élet szimbóluma; a dombra való feljutás elhatározása az erényes élet gyakorlása melletti döntés allegóriája. A 15. sor egy lehetséges

magyarázó parafrázisa: „ami félelemmel hatotta át a szívemet”.

16-18. A bűnbe esett ember – jelen esetben Dante – Istenhez való közeledési vágyát *ösztönösen* fejezi ki: ezen ösztönös bizalom jegyében fordítja tekintetét a napsütötte dombra, vagyis üdvözülése lehetőségének irányába. A 17. sorban a „pianeta” (a babitsi szövegben nem szereplő „bolygó”) a Napra utal, amely a Dante által is természetesnek vett ptolemaioszi kozmológiában a negyedik, Istent szimbolizáló, különleges bolygó, mely saját fényével világítja meg az összes többi égitestet. A sötét erdő és a napfényes domb ellentéte értelemszerűen a bűnös és erényes út (mely utóbbira Dante vágyik) szembeállítására.

19-30. Egy lehetséges magyarázó parafrázis az alábbi. A napfényes domb látványa révén – a sötét erdőben szorongva eltöltött idő után – Dante félelme valamelyest enyhül, és mint a hajótörött, aki partot érve elborzadva néz vissza a tengerre, melyben előzőleg fuldokolt, Dante, aki épp hogy kimenekült az erdőből, hátrafordul, hogy lássa az átmenetet, mely az erdőt és a dombot elválasztja, s amin korábban élve senki nem jutott át. Miután rövid időre megpihent, a zarándok folytatja útját a völgy és a domb közötti emelkedőn, mindig bal lábára támasztva teste súlyát és jobb lábával előre lépve. Ezen allegorikus mozgás-leírásban a merev bal láb az érzéki vágyak [appetiti] béklyójának a szimbóluma, míg a jobb láb bizonyos értelemben az erényre irányuló akaraté. Az üdvözülés útjának a 13. sortól kezdődő, reményteli megtalálásának leírásában nagy hangsúlyt kap a bűnös múlt (a helyes útról való letérés, a sötét erdő) és az eljövendő engesztelődés megkülönböztetése. Az erdő (2.s.), a domb (13.s.) és a Nap (17.s.) a zarándok által bejárando három túlvilági birodalom szimbólumai, míg a dombra való felnézés (16.s.) az e három birodalom bejárását követő, remélt üdvözülésre utal: „tekintetem a hegyek felé emelem: honnan jön segítség számomra?” (*Zsoltárok könyve* 121:1, in *Katolikus Biblia*; vö. Giannantonio 1987: 388).

31-43. Amint elkezdődött volna a szó szigorú értelmében vett

felmenet (üdvözülés), Dante útját egy foltos párduc állja el: e költői kép, mint jelen kommentár *interpretáció*-részében jelezve van, Jeremiás és Dániel (továbbá Joachim) egy-egy szöveghelyének középkori, Dante által átvett adaptációja. A párduc legvalószínűbb szimbolikus jelentése a bujaság (lussuria) ill. a mértéktelenség (incontinenza). E párduc nem távolodott el Dantétól, hanem egyre csak akadályozta a zarándok tovább-haladását, miközben már hajnalodott: a tavaszi reggel Dante morális újjászületését, valamint nemes (s nem érzéki) szerelmi érzéseinek megújódását jeleníti meg, s mindennek révén – meghaladva az erdő kiváltotta félelmet – reményt érez, hogy képes legyőzni a párducot. 37-40. sor: kora hajnal volt; a Nap a Kos-csillagképpel emelkedett a láthatárhoz, mellyel a Nap eredetileg akkor volt, amikor Isten – mint első mozdulatlan mozgató – mozgásba hozta az égitesteket.

44-48. Dante felvillanó reménye egy csapásra szertefoszlik, amint megjelenik a gőgöt és az erőszakot szimbolizáló, ráadásul éhes (támadásra és pusztításra kész) oroszlán: e képben alapjában véve Dante megújult rettegése van megjelenítve. „Az üdvözülés útja tele van veszélyekkel, és a kísértések mindig lesben állnak az igazakra, akik az erény útját keresik. [...] Teológiai nyelven fogalmazva a három akadályoztatás [impedimento], mely az ember és Isten közé ékelődik, bibliai sugallat alapján három vadállat, melyeknek voltak analógiái a középkori *Bestiarii*-ban [bestiáriumokban] is. Ugyanakkor a bibliai és profetikus nyelvezet a fogalmat képpé alakítja és fordítva, eszmék és figurációk kölcsönhatásában, melyek értelemszerűen a lényegit és az elsődlegest [ill. az univerzalist] képesek megragadni, hanyagolva az egyedit és a sajátost” (Giannantonio 1987: 389).

49-60. A farkasszuka a kapzsiságnak – Pál apostol szerint minden bűn gyökerének – a szimbóluma (vö. *Timóteusnak írt I. levél* 6:10, in *Katolikus Biblia*). Mint olvasható: a sovány, minden ételre és vágyra kiéhezett farkasszuka okozta félelem megbénítja a zarándokat. E sorok a teológiai allegória jellegzetes példáját adják (a farkasszuka leírásának esetében a szószerinti és a morális-allegorikus jelentés

egyenrangú), ámbár épp az 51. sor – akárcsak a 100. sor – inkább a költői allegória megnyilvánulása (melynél az allegorikus jelentés elvileg felülírja a szószerintit). Mint Giacalone is rámutat, jelen ének második felében immár a költői allegória érvényesül. A farkasszuka olyasféle nyugtalan veszteség-érzetet kelt Dantében, mint amikor valaki attól tart, hogy a kockajáték egy pontján mindent elveszít (55-57.s.), mivel a zarándok veszni látja a dombra-felmenet reményét azáltal, hogy a farkasszuka visszakergeti őt az erdő szélére (58-60.s.; vö. Giacalone 2005: 83). „A költő az ember szenvedélyes és bűnös természetét e három állatban akarja megjeleníteni, s ezáltal állati ösztönnel akarja felruházni az emberi bűnöket: éppen ezért válik elbeszélése bizonyos értelemben határozatlanná és leegyszerűsítővé, ellentmondásossá és nem-meggyőzővé, t.i. narrációja célja kizárólag valamiféle alapelv rögzítése ill. valamely probléma jelzése – mindezt anélkül, hogy az állati minőség és természet meghatározásának igényével lépne fel. A vadállatok, morális alapelvek ontológiai megszemélyesítéseképp – a bestiáriumok által is követett bibliai szimbolikának megfelelően – etikai szimbólumok és spirituális emblémák” (Giannantonio 1987: 390).

61-66. Mialatt Dante visszamenekült/visszaesett a kiindulópontra, elvesztve az üdvözülés reményét, homályosan egy emberi alak tűnt fel előtte, akinek a hangja – a hosszú hallgatástól – rekedt volt. Sallay Géza interpretációja szerint e rekedtség a birodalmi eszme elhalványulását szimbolizálja (vö. Sallay 2011: 19), de – további értelmezések mellett – lehetséges, hogy a „Nap hallgat” analógiájára a rekedtség pusztán azon alak *halvány árny*-jellegét fejezi ki, akit Dante könyörögve megszólít.

67-78. Vergilius a vezető-értelem allegóriájaként jelenik meg a *Színjátékban*, de jelen énekben megjelenítési módja teljes összhangban van a középkori figurális Vergilius-képpel, vagyis azzal, amit Statius a *Purgatórium XXII* énekében mond ki: Vergilius IV eclogája hatására (mondja Statius) „a kereszténység titkos híve lettem, /világ előtt pogány valék azonban” (90-91.s.) – másképpen:

Vergilius már a pogány világban a kereszténység prófétája volt. Dante jellegzetesen középkori felfogásában Vergilius valódi személyisége ez, amellyel Dante a maga által leírt túlvilágon találkozik, míg a történeti Vergilius pusztán földi prefigurációja volt ennek – mindazonáltal a földi Vergilius költészetét is a Gondviselés ihlette. A narrációban körvonalazódó logika alapján annak analógiájára, ahogy Vergilius lehetővé tette Statius üdvözülését, ezúttal Dantét vezeti az üdvözülés, a fény irányába, amit azonban a pogány költő nem élhet meg, nem láthat. Mint Auerbach rámutat, Dante saját küldetésének jelentőségét Aeneaséhoz („Anchises jámbor magzatá”-éhoz) hasonlítja: Dante az új Aeneas, ami teljes mértékben megalapozottá teszi *Vergilius mint vezető* választását (vö. Giacalone 2005: 85). Trója („Ilion”) pusztulása jelen énekben a góg büntetésének példajaként van felhozva az *Aeneis* nyomán (III, 2-3). Vergilius megkérdezi Dantét, miért megy vissza a szomorú erdőbe, ahelyett, hogy az örömet adó dombra menne fel, mely felmenet az üdvözüléshez vezető út kezdete.

79-90. Dante kérdéssel válaszol; kérdésének plauzibilis magyarázó parafrázisa: „te vagy hát az a híres Vergilius, aki forrásként oly széles folyóját adod a költői ékesszólásnak?”, amihez Dante hozzáteszi, hogy elszégyellte magát, amiért nem ismerte meg azonnal rajongásig tisztelt költői példaképét. A 82. sorban Vergiliust a költők dicsőségének nevezi (Babitsnál: „ó, minden költők dicsősége, dísze”), mivel Vergilius presztízsével méltóságot adott a költészetnek és vezetője lett az őt követő költőknek. Dante kívánja, hogy bárcsak hasznára lehessen a vergiliusi tanítás, s a szeretettel folytatott tanulmányozás, mellyel a latin költő műveit olvasta. Más műveiben Dante megerősíti, hogy – a kor pedagógiai elvárásainak megfelelően – szisztematikusan foglalkozott Vergiliusszal: a *De vulgari eloquentia* II könyvében Vergilius mint a szabályozott és tragikus műfaj mestere, a *Convivio* IV könyvében mint a Krisztus megváltását előkészítő római birodalmi költő van megemlítve. 85.s.: Vergilius Dante *mestere*, mert költői példaképe; *szerzője* (*autore*, amely

etimológiailag az *autorità*-t, a tekintélyt is magában foglalja), mert olyan személy, „aki méltó arra, hogy higgyenek és engedelmeskedjenek neki” (*Vendégség*, IV/VI, in Alighieri 1965: 278). *Tőled vettem át a szép stílust*, mondja Dante (86-87.s.), a *De vulgari eloquentia* meghatározása szerinti *tragikus stílus*ra utalva, mely az egyetlen olyan, ami a költészet legmagasabb szintű témáit (a háborút, a szerelmet és az erényt) tárgyalni képes. Dante itt – egyfajta önéletrajzi utalással – valószínűleg a saját, 1300 előtt írt és a vergiliusi modellt követő allegorikus-doktrinális verseire utal, melyek először hozták meg számára a hírnevet. A 88. sortól ismét domináns és kifejezett érzelmeként jelenik meg a félelem: Dante a farkasszukát jelöli meg azon „bestiaként”, mely meghátrálásra kényszerítette, és könyörög Vergilius segítségéért. Fentebb Vergiliust a költői ékesszólás forrásának nevezte, ezúttal azonban *bölcsnek* nevezi, akárcsak a Limbus további antik költőit, mivel ők *tudósok* is azon túlmenően, hogy költők. *Híres* bölcsnek nevezi, ismét a középkori Vergilius-képre utalva ezzel, melynek megfelelően (mint már többször említve volt) Vergilius a kereszténység prófétája és az Egyetemes Birodalom magasztalója: az utóbbi Krisztus egyháza univerzalizálásának előfeltétele.

91-111. Vergilius a bölcsesség mestereként nyomban közbelép azon farkasszukával szemben, mely a római költő által megénekelt Birodalom legfőbb ellensége. Egy plauzibilis magyarázó parafrázis: „Dante, neked más utat kell bejárnod, mint a domb útját, ha valóban üdvözülni akarsz ill. meg akarsz menekülni ezen vad erdőből, mely a Földi Paradicsom ellentéte, mert ez a bestia, mely miatt hangosan segítségért könyörögsz, nem engedi, hogy más menjen az ő útján, és oly annyira akadályoz bárkit, aki erre elszánja magát, hogy a végén a halálát okozza. A farkasszukának oly gonosz és kegyetlen természete van, hogy éhsége sosem csillapodik, sőt, az evés után még éhesebb”. Ahogy a *Convivio*-ban olvashatjuk: „mi másról igyekszik jobban gondoskodni mindkét Jog, az Egyházi és a Polgári egyaránt, mint arról, hogy gátat vessenek a kapzsiságnak, amely a vagyon

felhalmozásával egyre növekszik” (*Vendégség*, IV/XII, in Alighieri 1965: 296). És ahogy a *Purgatóriumban* Dante kifakad: „aj, átkozott légy, ősi szukafarkas, /ki éhesebben vágysz, mint minden állat, /hogy mindeniknél több prédát csikarhass!” (XX, 10-12). A *Pokol* I 100-111. sorainak pontos jelentése a dantisztikában igen vitatott. A jelentés tisztázását nagyban nehezíti, hogy Dante – a passzus profetikus üzenete miatt – szándékosan homályosan fogalmaz. A szószerinti értelmet itt messze felülírja az allegorikus. Egy plauzibilis magyarázó parafrázis: „az Agár az a személy, aki a farkasszukát – a morális és vallási válság okozóját – visszakergeti a pokolba, és helyreállítja a rendet az emberi társadalomban. Az Agárnak nem lesz sem kapzsi birtok-vágya, sem pénz-vágya, csakis Istenből és az isteni dolgokból (tudás, szeretet és erény) táplálkozik”. A 105. sor értelmezése szintén igen problémás: jelentheti azt, hogy az eljövendő Agár alacsony sorból származik, de azt is, hogy nemesi származású ill. hogy szerencsés csillagzat alatt ill. hogy Veronában (a Veneto-i Feltre és a Romagna-i Montefeltro között) született (vö. Alighieri 2005: 36 [kommentár]). A „tra feltro e feltro” szekvenciával összefüggésben Giorgio Petrocchi is végeredményben elfogadhatónak tartja, hogy ezt helynévként interpretálják: a kisbetűs megjelölés összhangban van a *Színjáték* profetikus nyelvezetéből adódó szándékosan határozatlan és homályos megfogalmazással (vö. Alighieri 1966: 16-17). A 103-105. sor egy evangéliumi helyre hajaz: „[Keresztelő János] nagy lesz az Úr előtt, bort és mámorító italt nem fog inni, hanem már anyja méhében a Szentlélek fogja eltölteni” (*Lukács* 1:15, in *Katolikus Biblia*). Az Agár (tehát a császár) eljövele a konfliktusok által feldúlt, *nyomorúságos (umile)*, polgárháborúba süllyedt Itália megmentését jelenti. Roberto Wis alternatív megközelítése alapján az Agár mindenekelőtt az *Egyház* megmentője volna. Az Agár végigkergeti Itália városain a farkasszukát, amíg tehát vissza nem szorítja a pokolba, ahonnet az Ádám és Éva boldogságára irigykedő Sátán (maga az ős-irigység [prima invidia]) hívta elő.

112-129. Plauzibilis magyarázat: Vergilius a fentiek konklúziójaképp azt javasolja Danténak, hogy kövesse őt (amíg az Agár el nem jön), mint olyan vezetőt, aki végig vezet – Dantét – az örök poklon, ahol a zarándok kétségbeesett jajkiáltásokat hall majd, látni fogja az örök fájdalmat és elkárhozást elszenvedő régi lelkeket, akik a második halál miatt gyötrődnek (az első halál a testtől való külön-válás, a második az Istentől való elhagyatottság): „a halált és az alvilágot a tüzes tóba vetették. A tüzes tó a második halál” (*Jelenések XX, 14*, in *Katolikus Biblia*). És látni fogja majd a Purgatórium lelkeit, akik boldogok, hogy tűzben vezekelnek (a Purgatórium *egészére* való utalás ez a *bujaság* bűne révén), mert remélik, hogy előbb-utóbb az üdvözültek közé kerülnek a Paradicsomban. Dante Paradicsomba való eljutásához egy Vergiliusnál méltóbb lélek, Beatrice segítségével lesz szükséges, mivel Vergilius a kinyilatkoztatás (zsidó-keresztény) Istenét nem ismerhette, annak törvényeit nem tarthatta tiszteletben, s így Isten (a *fent uralkodó császár*) városába – a Paradicsomba – nem léphet be. Isten a világegyetem ura, specifikusan a Paradicsom császára, ahol udvara és miniszterei vannak (a boldogok [beati] és az angyalok). Vergilius itt kifejezésre juttatja fájdalmát is, hogy nem léphet be Isten birodalmába.

130-136. Dante – a római költő által nem ismert – Isten nevében kéri Vergiliust, hogy vezesse végig (a farkasszukától és az elkárhozástól való megmenekülés végett) a Poklon és a Purgatóriumon, hogy aztán láthassa a Szent Péter által őrzött Paradicsom kapuját (ami persze metaforikus megfogalmazás, hisz a Paradicsomnak nincs kapuja) ill. azt megelőzően a szenvedő elkárhozottakat. Dante tehát arra kéri Vergiliust, hogy a Paradicsom határáig vezesse – de valójában Vergilius csak a Purgatórium hegyének csúcsáig teheti ezt meg.

Bibliográfia

Ágoston *Szent Ágoston vallomásai* (ford. Balogh József), I-II kötet, Akadémiai–Windsor, Budapest, 1995.

- Alighieri 2008 Dante Alighieri, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008.
- Alighieri 2005 Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.
- Alighieri 1966 Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata. Inferno* (a cura di Giorgio Petrocchi), Mondadori, Milano, 1966.
- Alighieri 1965 Dante Alighieri *összes művei* (szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- Ascoli Albert Russell Ascoli, *The unfinished author. Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge companion to Dante*, C.U.P., Cambridge, 1995, pp.45-66.
- Auerbach Erich Auerbach, *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton U.P., Princeton–New Jersey, 1991.
- Aurigemma Marcello Aurigemma, *Inferno*, in *EDA*, vol. III, 1984, pp.432-435.
- Baranski Zygmunt G. Baranski, *Canto XI*, in Güntert–Picone 2000, pp.151-164.
- Barbi Michele Barbi, *Dante* (ford. Sándor András), Gondolat, Budapest, 1964.
- Battaglia Salvatore Battaglia, *Il protagonista intellettuale*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.348-352.
- Bonora Ettore Bonora, *Avarizia*, in *EDA*, 1984, vol. I, 463-464.
- Capone Vittorio Ugo Capone, *Divino e figura. Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Pellerano–Del Gaudio, Napoli, 1967.
- Davis Charles Till Davis, *Veltro*, in *EDA*, 1984, vol. V, pp.908-912.
- D'Entrèves Alessandro Passerin D'Entrèves, *Dante as a political thinker*, Clarendon Press, Oxford, 1952.
- Draskóczy Eszter Draskóczy, *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7 (2012), pp.55-76: <http://jooweb.org/hu/dantisztika/publishing/7.pdf>.
- EDA *Enciclopedia dantesca* (voll. I, II, III, V), Istituto della Enciclopedia

- Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984.
- Freccero 2008 John Freccero, *Dante's prologue scene*, in Alighieri 2008, pp.167-180.
- Freccero 2001 John Freccero, *Bevezetés a „Pokol”-ba* (ford. Nagy József), in *Világosság*, 2001/10, pp.11-28.
- Giacalone Giuseppe Giacalone (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Giannantonio–Petrocchi Pompeo Giannantonio–Giorgio Petrocchi (a cura di), *Questioni di critica dantesca*, Loffredo, Napoli, 1987.
- Giannantonio Pompeo Giannantonio, *Inferno. Canto I*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.385-390.
- Gorni Guglielmo Gorni, *Canto I*, in Güntert–Picone 2000, pp.27-38.
- Güntert–Picone Georges Güntert–Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Hoffmann Hoffmann Béla, *A hangzás szerepe az Isteni Színjáték első tercenáiban*, in Hoffmann Béla, *A látóhatár mögött. Olasz irodalmi tanulmányok*, Savaria U.P., Szombathely, 2002, pp.31-45.
- Kardos Kardos Tibor, *Dante humanizmusa a középkor és a renaissance között*, in Kardos Tibor (szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*, Akadémiai, Budapest, 1966, pp.13-104.
- Katolikus Biblia *A Katolikus Biblia*:
<http://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>.
- Kelemen 2006 Kelemen János, *A Purgatórium XII éneke*, in *Dante Füzetek* 1. (2006), pp.20-33.
- Kelemen 2002 Kelemen János, *A filozófus Dante*, Atlantisz, Budapest, 2002.
- Kelemen 1999 Kelemen János, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest, 1999.
- Ledda Giuseppe Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in G. Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2011, pp.179-216.
- Marianacci Arnaldo Dante Marianacci (a cura di), *Ulisse, l'avventura e*

- il mare in Dante e nella poesia del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.
- Mazzamuto Pietro Mazzamuto, *Cinquecento diece e cinque*, in *EDA*, 1984, vol. II, pp.10-14.
- Mazzotta 1993 Giuseppe Mazzotta, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton U.P., Princeton–New Jersey, 1993.
- Mazzotta 1979 Giuseppe Mazzotta, *Dante, poet of the desert*, Princeton U.P., Princeton (N.J.), 1979.
- Mengaldo Pier Vincenzo Mengaldo, *Adamo*, in *EDA*, vol. I, pp.45-48.
- Nagy József Nagy, *L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli*, in *Letteratura italiana antica*, XII (2011), pp.333-347.
- Nardi Bruno Nardi, *Dante profeta*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma–Bari, 1990, pp.265-326.
- Ovidius Ovidius, *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Magyar Helikon–Európa, Budapest, 1975: <http://mek.niif.hu/03600/03690/03690.htm#61>.
- Padoan Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, Firenze, 1975.
- Pagliaro Antonino Pagliaro, *Allegoria, visione, profezia*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.291-294.
- Pál Pál József, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai, Budapest, 2009.
- Pépin Jean Pépin, *Allegoria*, in *EDA*, vol. I, 1984: pp.151-165.
- Ronconi Alessandro Ronconi, *Virgilio*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp.1030-1049.
- Sallay Sallay Géza, *Dante és Vergilius az Inferno I-II énekében*, in Falvay Dávid–Szegedi Eszter (szerk.), *„Ritrar parlando il bel”*. *Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, L'Harmattan, Budapest, 2011, pp.17-30.
- Santi Francesco Santi, *Dante in gara con la Bibbia?*, in G. Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2011, pp.217-232.
- Sarteschi Selene Sarteschi, *Sant'Agostino in Dante nell'età di Dante*, in

«*Per correr miglior acque...*», Tomo II, Salerno Ed., Roma, 2001, pp.1075-1097.

Singleton Charles S. Singleton, *Allegória* (ford. Dávid Kinga), in Mátýus Norbert (szerk.), *Dante a középkorban*, Balassi, Budapest, 2009, pp.151-164.

Vallone Aldo Vallone, *Beatrice*, in *EDA*, 1984, vol. I, pp.542-551.

Vergilius *Vergilius összes művei* (fordította Lakatos István), Európa, Budapest, 1984: <http://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.pdf>.

Vossler Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Laterza, Bari, 1927.

JÓZSEF NAGY

Il Canto I dell'Inferno.

Il presente lavoro comprende l'analisi, la parafrasi e il commento del Canto I dell'*Inferno*, che farà parte della nuova edizione ungherese della *Divina Commedia*. L'analisi si divide in tre capitoli: nel primo sono trattati i temi principali, nel secondo sono analizzati le situazioni- e i personaggi-chiave, inoltre le fonti del Canto in questione; infine nel terzo capitolo si dà un resoconto su tre motivi fondamentali, ossia sulla figura di Virgilio, sulla problematica dell'allegorismo, e infine sul profetismo dantesco nel Canto I dell'*Inferno* e nella *Commedia* in generale. L'autore – nell'esposizione della propria analisi – ha utilizzato numerosi approcci di diversi studiosi autorevoli di Dante, per offrire un panorama generale sulle interpretazioni di questo Canto complesso al lettore ungherese. Tra gli esegeti di spicco (citati nel presente studio) figurano tra l'altro Giuseppe Giacalone, Guglielmo Gorni, Giuseppe Mazzotta, Charles Till Davis, Aldo Vallone, Pier Vincenzo Mengaldo, Albert Russell Ascoli, Giuseppe Ledda, Bruno Nardi, János Kelemen e Géza Sallay.

TÓTH TIHAMÉR

Pokol, IV. ének

Értelmezés, parafrázis, kommentár

I. Értelmezés

1. Kritikai szempontból nem kevés kérdéssel szembesül az olvasó ebben az énekben is, minthogy a Pokol első körében leírtakra úgy tekinthetünk, mint a *Commedia* ideológiai-eszmei háttérének megalapozására, amely megtapasztalhatóvá majd csak a későbbiek során, a büntetések és kínok konkrét rendszerének vagy a Purgatórium megtisztító szenvedéseinek ismeretében válik. Míg az előző énekben azok a szomorú lelkek (*anime triste*) okoztak értelmezési nehézséget, akik *sanza 'nfamia e sanza lodo* éltek, itt a IV. énekben a Pokol tényleges valósága és a benne megmutatkozó nagy szellemek, filozófusok, művészek személye, illetve az utazó részéről megnyilvánuló csodálatuk kelt feloldhatatlannak tűnő ellentmondást.

Az ének bizonyos tekintetben a III. ének *contrapasso*-ja (Günther 2000: 52), sőt a IV. ének felől tekintve Stocchi a III. ének terét negatív Limbusként határozta meg (Stocchi 1997: 56). E meghatározás értelmében a tényleges Limbusnak valamiféle pozitív árnyalata volna. Ez a hallgatólagosan feltételezett pozitivitás azonban kiáltó ellentétben áll a pokoli kapu feliratával, amely a tiszta negativitás tereként tünteti fel a Poklot (jellemzők: »cittá dolente«, »l'eterno dolore«, »perduta gente«; *Inf.* III, 1-3). A III. ének névtelen tömegei, akiket sem az ég, sem a mélység nem fogadott be, már létükben teljes mértékben tagadják azokat a kvalitásokat, amelyekkel itt a Limbusban lévő kiváló egyének rendelkeznek. Nagy számban találunk itt politikusokat, filozófusokat és művészeket, valamint teremtményeiket, akik mindannyian a gondolkodás és a cselekvés bátorságát hivatottak képviselni vagy ábrázolni, még akkor is, ha erényességüket keresztényi szempontból jó okkal kifogásolták is olyanok, mint Boccaccio az *Esposizioni*-ban.

A két említett ellentétes csoport voltaképpen a *Commedia* eszmei középpontjában helyezkedik el. Ez tulajdonképpen az alap, amelyre minden további distinkció felépül. A nagy többség egyszerűen kívül marad minden morális meghatározottságon, így tényleges ítélet rájuk nem vonatkozhat (bár láthatjuk, hogy ez a kívül maradás már önmagában „ítélet”), de fontos, hogy ez a kívülállás részükről tudatos döntés eredménye, ellentétben a Limbus „lakóival”.

Magának a műnek egyik célja, hogy olvasóját ebbe a „morális, előzetes tudatos döntést megkövetelő térbe” vonja be. Ezt a célt a *XIII. Levélből* nagyon is jól ismerjük, amely e tekintetben „egy gyakorlati erkölcsstan vagy etika” (DÖM: 511) szellemére utal. A keresztény ember elsődleges vonatkozási pontja Isten, tehát minden emberi tett az Istenhez való viszony minőségén méretik le. Mindaz, ami kívül marad ezen a viszonyon, nem része a keresztény univerzumnak, nem része a létezés keresztényi tapasztalatának.

A műben ezzel a léttapasztalattal úgy is találkozunk, hogy magát az olvasót is egyfajta zarándoklatra hívja meg a főhős utazó történetén keresztül. Ennek az útnak az olvasói bejárásával pedig egy újfajta tapasztalat képződik, amely a keresztény univerzum aktív és cselekvő részeként identifikálja az olvasót magát is. Az eposznak e jellege nem újdonság, hiszen Homérosz *Odüsszeája* szintén olyan „térben mozog”, amelyben a hős kalandjain keresztül minduntalan végbemegy a mitológia interpretációja és folyamatos re-interpretációja, létrehozva ezzel így az olvasó kozmikus és lelki önazonosságának megteremtésére lehetőséget adó művet.

Ezt a lehetőséget létükkel tagadják azok a névtelenek, akik a megelőző énekben szerepelnek, s jól láthatóan az első fundamentális ellentétet jelenítik meg Jézus kijelentésével szemben: „Maguk a tettek, amelyeket végbe viszek, tanúskodnak rólam, hogy az Atya küldött engem.” (Jn, 5:36) Az emberi cselekedetek célszerűek, mely célszerűséggel Arisztotelész természetfilozófiája az egész természetet felruházza. A cselekedetek tehát valódi szellemi természetre utalnak,

az „értelem javá”-ra (*Inf.* III, 14), amelyet olvasásával maga a mű is szeretne tudatosítani. A tett a szellemi eredet interpretációja, s éppen ennek ellentétes aspektusai jelennek meg a III. és a IV. énekben.

A két ének sajátosságainak összevetését tovább folytathatjuk olyan elemekkel is, amelyek az érzékek különféle fajtái mentén bontakoznak ki. Így a látás és a hallás szintjén: míg a III. énekben elborzasztó képek és fülsiketítő zűrzavar uralkodik, addig itt egy teljesen megváltozott „világ” bontakozik ki, amelyben nincsenek fizikai fájdalmak, nincsenek elviselhetetlen hangok és látványok. Ez utóbbi, mondja Sisson, az egyik lényeges különbség Dante limbusa és annak ortodox felfogása között, amely elképzelhetetlennek tekintett minden ilyen pokolbeli distinkciót (Sisson 1993: 508). Hasonlóképpen jelennek meg a színek: az Acheronon innen a vörös szín dominál, a Limbusban, legalábbis a Nemes Kastélyban (*nobile castello*) pedig a zöld, amely a természetnek és a reménynek a színe (Stocchi 1997: 51). A Pokolban ez az egyetlen hely, ahol eleven természetre lelünk utalást. Jelen van ugyan a természet (hatalmas kőszirtek, jégtavak, kiszáradt fák formájában) másutt is a Pokolban, de csak mint holt, élettelen világ.

Mindkét énekben történik egy-egy átkelés, amelyeknek allegorikus értelmük van. A kárhozott lelkek az Acheronon kelnek át örök büntetésük színhelyére. Az utazó Dante is átkel rajta valamilyen nem ismert, csodálatos módon. Az átkelés során azonban nem csak tereket szelünk át, hanem más időbe is lépünk be. Az Acheron határolja az innenső világot, elválasztva egymástól a temporális bűnöket és az örökkévaló büntetést. Ezen átkelés során maga az utazó is átlényegül, és érzékei révén képessé a pokoli valóság felfogására, alkalmassá a túlvilági utazás megtapasztalására válik (*Inf.* IV, 1-12). A negyedik énekben az átkelés egy „szép folyón” (*bel fiumicello*) keresztül történik, amely a Nemes Kastélyt öleli át. Ez a „szép folyó” az értelmezések többsége szerint az ékesszólást és a szép beszédet jelenti, amely szintén *res opposita* az előző ének kárhozottjainak káromlásával és nyelvük kifejezéstelen üvöltéssel

korcsosulásával szemben. Az átkelés a beszéd és a nyelv fontosságát emeli ki, mint amelyek a filozófia és a költészet eszközei, s amelyek révén az emberi értelem közvetlenül nyilatkozik meg. A nyelv az emberi létezés legfontosabb jegye, s kiművelésében az ókoriak elévülhetetlen érdemeket szereztek. A dantei limbusnak ez a sajátossága nemcsak átírja az ortodox felfogást, de rávilágít arra a szerepre is, amelyet a költészet a transzcendens világ feltárásában játszik.

Ha az Acheronon való átkelést az utazó rituális túlvilági átkelésének tekintjük (Tóth 2009: 35), akkor ennek az átkelésnek az érvényessége egy időtlen, de történetiként megnyilvánuló hagyományhoz való csatlakozásban áll. Egyfajta irodalmi, filozófiai beavatásról van szó, amelyben a nyelv művészete a közeg. E kettő, azaz a nyelv és az értelem ugyanis összefügg (DÖM: 375). Az idő itt e hagyomány egészére terjed ki Ádám első szavától kezdődően, amelyen Istent megszólította (DÖM: 353), majd a műveltség elérésében – a hatok egyikévé történő küldetéses felemelkedésben – jut el céljához (*Inf.* IV, 101-102). A költészet mint tudás képes a kifejezhetetlen ábrázolására, amelynek elsajátítása feltételezi a hagyományt. A műveltség és a hagyomány elsajátítása így készíti elő az utat Isten megismerése felé.

2. A Limbus az egyetlen hely a Pokolban, amely a mű további részeiben is gyakorta visszatér utalás vagy említés formájában (*Purg.* VII, 28; XXI, 31; XXII, 14; XXII, 103; XXX, 109; *Par.* XXXII, 84). Nemcsak azért, mert Vergilius saját túlvilági sorsaként magával cipeli, s szinte minden bemutatkozása során utal rá, hanem mert maga a probléma sem nyer megnyugvást. A *Purgatórium* XXII. énekében ráadásul még további nevekkel egészül ki a Limbusban korábban említettek névsora, s érezhetően még nagyobb a gyötrődés, amellyel az utazó a keresztség nélkül meghalt gyermekekről és az ókori bölcsek sorsáról beszél. A problematika –úgy tűnik föl – majd a *Paradicsom* XIX. énekében jut el a csúcspontjára, ahol az utazó száján a következő, lelkét valóban súlyosan érintő kérdés hangzik el:

... kit az Indus messze partja
szült, ahol senki a Krisztust valójában
nem mondja, írja, olvassa, se hallja,
minden szándéka és minden tette jóban
fárad, amennyi látást nyert az Égtül
és nincsen vétke példában, se szóban:
hitetlen hal meg s kereszt vize nélkül:
hol az igazság, mely őt elítélje?
S ha ő hitetlen, hogy róhatni vétkül?
(Par. XIX, .70-78, Babits M.)

A Sas válasza nem késik, és jól leteremti az utazót, hogy még mindig nem fogja föl az értelem gyengeségét és korlátozottságát, valamint a hitből az értelemre származó igazságot. Az ókor elméi természetes eszük használata révén isteni magasságokba emelkedhettek, csakhogy bennük a teremtetett jó nem éri el kizárólag önmagára támaszkodva, kegyelem nélkül az örök jóságot. Ennek okát így fejtegeti:

Az ős Akarat, ki maga a Jóság,
sosem távozott önmagától el még:
igazság csak az összhangban-valóság
vele; s őt semmi földi jó se vonja,
inkább belőle árad mind a jóság.
(Par. XIX, 86-90)

Itt tulajdonképpen egy etikai, teológiai problémába öltöztetett ismeretelméleti kérdéssel is van dolgunk, amely az egyetemes ismeret lehetőségére kérdez rá minden elemi adaton túl. Hogyan lehetséges a megismerés, hogyan cselekedhet az ember jót, aki véges értelemmel rendelkezik és érzékeivel csak elemi tények befogadására alkalmas, ha képtelennek mutatkozik egy a tapasztalást már megelőző „tökéletességnek” a birtoklására? A keresztény felfogásban a tökéletesség előzetes, tudatelőtti birtoklása a hit révén világosodik meg, és a hit által van biztosítva a jó felé tartó mozgásunk és megismerésünk elvei. Ez fordítva nem lehetséges, hiszen a

tökéletlenségéből, avagy elemi tényből nem anticipálható a tökéletesebb forma. Ezt Dante teljes mértékig elfogadja, amely megfelel az arisztotelianus és platonista természetfilozófia felfogásának (Kuhns 1897: 8; *Convivio*, IV.26). Vagyis a Jóságban és az Igazságban való hit nélkül nem lehetséges a Jó és az Igazság felé tartó mozgás.

Lényegében ezt tartalmazza a Sas válasza, de érezzük, hogy ez a válasz csak egy bizonyos szinten megnyugtató számunkra. Ahhoz ugyanis, hogy ez a vonzás lehetséges legyen, a teremtett jót Istennek meg kell ismernie, hiszen ez az, ami a (dialogikus) viszonyt létrehozza, ám ez mozgást feltételezne a részéről, ami pedig az arisztotelészi mozdulatlan mozgatonak megfelelően itt határozottan tagadatik.

Tanulmányunk terjedelmi okokból sem alkalmas ennek részletesebb elemzésére. De az egész mögött mégsem a logika, hanem az *isteni kegyelem* titka rejlik, amely az egész dantei mű éltetője. Mindez majd a pogány Rifeus és Trajanus üdvösségében mutatkozik meg, amely feltárja, de meg nem érteti e kegyelem mélységes titkát: „... l'ondo / veder non puó de la divina grazia” (*Par.* XX, 70-71). „Most látja már, mit kétségtől gyötörten / nem láta a föld: az Úr kegyelme titkát.”

3. Giorgio Padoan a IV. énekkel kapcsolatban fontosnak tartotta elemzésében megemlíteni a Purgatórium II. énekének Casella-jelenetét. Véleménye szerint ez a kulcs a Limbusban lévő nagy lelkek helyzetének megértéséhez.

Vergilius és az utazó érkezésére, illetve a szívélyes, baráti kapcsolat földi emlékének felidézésére Casella ajkáról felcsendül a „*Szerelem, mely szólogat szívemben...*” című dal. A fülbemászó dallam és az ének szépsége úgy hat rájuk, édességével úgy elbódítja őket, hogy hirtelen azt is elfelejtik, mi is voltaképpen utuk célja. Cato feddő figyelmeztetése joggal irányul rájuk, hisz belefeledkezvén a szépségbe, feledték eredeti céljukat: vissza kell térniük tehát a bűnök levelezklésének „valóságába”, miután a szépségtől elbódulva

nem hagyták a maguk számára Istent megnyilvánulni („*ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*”, *Purg.* II, 124). Ez a téma jelenik meg a Purgatórium XI. énekében is, abból a szempontból, hogy a művészek a maguk dicsőségében sütkérezve szintén árnyékba borítják azt, aminek életükben meg kellett volna nyilvánulni. Vagyis Isten kegyelmének tanúsítását a művészetben és a művészet által a befogadó figyelmének Istenre irányítását. Mindez nem is annyira „irányítás”, hanem sokkal inkább „visszaállítása” (*re-enact*) mindannak, amivel személyes életükben „beteljesítik a valódi isteni történet spirituális tervét és jelentését”. (Demaray 1987: 3)

Tulajdonképpen ez a helyzet az ókor nagyjait illetően is, akik a természetes ész világosságában éltek, sőt a gondviselés eszközeként részt vettek Isten földi művének létrehozásában, de a maguk értelmi „tökélyében” szintúgy nem voltak képesek hagyni, hogy Isten tökéletesebben megnyilvánulhasson általuk (*Dio manifesto*).

A Purgatórium XI. éneke a művészek sorsában mutatja meg, hogyan lehet Istent feledni, hogyan tűnhet el az isten-képiség az alkotó gőg mögött. A művészet veszedelme, kísértése jelenik meg Mazzotta (Mazzotta 2008: 55) szerint a IV. ének elhallgatott beszélgetésében is (*Inf.* IV, 103-105). Dante odahelyezi magát a nyugati költészet történetéhez, de a kísértések is nagyok. Ha a költészet a legmagasabb rendű tevékenység, akkor minek menjen tovább? „Hatodiknak lenni”: ez bizony nagy kísértés ott, ahol a művészet az evilági dicsőség megéneklője és ezen keresztül alkotója hírnevének valódi adományozója. A pogány világban a *fáma* az egyetlen „örökkévalóság”, amelyben a hős neve továbbélhet.

4. Az ókori nagyságok igazi „vétke” nem annyira az volt, hogy nem voltak megkeresztelve, hanem sokkal inkább az, hogy nem megfelelően (*debitamente*) imádták Istent (*Inf.* IV, 38). Az már komolyabb vallástörténeti kérdés, hogy miben is nyilvánult meg ez a meg-nem-felelősség, és miért voltak az ókor istenei hazudósak (*Inf.* I, 42).

Pál a rómaiakhoz írt levelében (*Rom*, I, 20-23) fejtegeti, hogy

van egyfajta természetes istenismeret, az erkölcsnek, valamint a lelkiismeretnek egy természetes tudása, amelyre mindenki eljuthat. Szent Ágoston vagy Abelárd is beszélt *naturaliter christianik*-ről, bár az előbbi szintúgy kárhoztatja őket, mivel csak „a természetes ész egyedüli mértékét fogadták el”, amely pedig nem képes eltörölni az eredeti bűnt. Valójában arról van szó, hogy miként is viszonyul az emberi vágy (*disio*) az isteni akarathoz, amellyel Dante a keresztleletlenek állapotát jellemzi (Stocchi 1997: 53).

A Pokol összes kárhozottja végeredményben az értelmet a vágnak rendeli alá, amiből az következik, hogy az igazi kérdés az akarat kérdése lesz. *Mazzotta* az első ének felől kiindulva a platonikus narratívával szembeforduló Dantében látja a kulcsot a IV. ének értelmezéséhez. A '*selva oscura*' platonista és '*l'animo mio, ch'ancor fuggiva*' neoplatonista hagyománya válik elégtelenné az üdvösség útján, amely minden erkölcsi vétket az értelem vonatkozásaira vezet vissza: a szókratikus etikában a jó megismerése már maga az erény, és az igazság intellektuális meghatározása pedig ennek legtokéletesebb formája. Csakhogy – s éppen ez Dante nagy felismerése *Mazzotta* szerint –, „a problémákat nem tudjuk pusztán értelemmel megoldani, mert a problémák mindenekelőtt az akarat problémái.” (*Mazzotta* 2007: 21) Ez a *Vita nuova* egyik legfontosabb hagyatéka, mármint a test, a testtel összefüggő akarat és a vágy problémája. Ismét *Mazzottát* idézve: „A test a tiszta intellektuális utazás határát jelenti. Az igaz út, amelyen végig kell menni, az elme és a test utazása együtt, ahol a test úgy jelenik meg mint önmaga redukálhatatlan történetisége. A test mindenkinek a realitása, s a szenvedélyek: ez áll minden akarat mögött.” (*Mazzotta* 2007: 20) Ebben már jól felismerhető az a különbség, amely elválasztja a tisztán intellektuális szemléletet a valódi üdvösség dantei eszméjétől, amelynek a test szintúgy része és hordozója. Ez magyarázza a szakítást a *Convivio* arisztotelianus tudás-filozófiájával („*la scienza è l'ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade*”; *Conv.*, I.1.1.) amelynek a Limbus koncepciója egyik erős

jegye lesz.

Két dolog – mondja Dante – az akarat és az értelem az ember legsajátabb, egymásra épülő tulajdonsága, és kizárólag ebben mutatkozik meg az, ami igazán emberi, „amelyek értelmüinktől és akaratunktól függenek” („*subiacciono a la ragione e a la volontade*”; *Convivio* IV.9.4). Ez az ember eredendő morális státuszának is alapja, hiszen az akarat aktusában az ész dönt jóról és rosszról, arról, hogy mit kíván véghezvinni. Az ész tehát már maga egyfajta döntés, döntésként nyilvánul meg. S mivel ez így történik, ebből következik, hogy legsajátabb tetteink az erkölcsi erények gyakorlásában érhetőketten („*ogni virtù siano le virtù morali*”; *Convivio* IV.17.2), ami a Krisztus előtt születettek közül is soknak a legnagyobb mértékben sajátja volt. Az erényes cselekvés tehát az ember lelki alkatából következő sajátos tett. Az egyéni felelősségvállalásba és döntésbe ágyazott morál azonban már nem az ókor körkörös idejében áll: a kereszténységgel egy új idő jelenik meg, amely alapvetően megváltoztatja egyén és világ viszonyát.

A történelem az emberi felelősség és szabadság kibontakozásának folyamata. E folyamatban jelenik meg a döntéseiben morális következményekkel szembesülő egyén.

Dante a *Convivio* IV. könyvének XX. fejezetében leszögezi, hogy a nemesség mint az erkölcs forrása, magvát (*divino seme*) nem egy fajtában, rendben, vélt vagy valós örökséggel bíró csoportban hordozza (*non cade in ischiatta, cioè in istirpe*), hanem *cade nelle singulari persone*, az emberi személyben lel táptalajra. Ez lenne a kiválóság és a kiváló ember lényege: itt a IV. énekben, a Nemes Kastélyban éppen olyan embereket látunk, akik egyéniségükben hordozzák az isteni *horment*.

Dante lényegében egy olyan kornak a prófétája, amelyben kinyilvánítja, hogy a cirkuláris idő a véget ért (s vele együtt múlnak el a csoporttudat mindenféle eszményei: a lélekvándorlástól a halál elégikus felfogásáig), és átadja helyét a lineáris időnek, ahol a levél allegóriájával megjelenített lelkek már csak saját egyediségükben

jellemezhető lélekként („*can be described as soul only if you insist on its own uniqueness*”; Mazzotta 2008: 48).

A társadalmi, történelmi és politikai folyamat lényege pontosan a negyedik énekben felmagasztosított ókori nagyságok révén, nem külső isteni beavatkozásból, hanem az emberek társadalmi cselekvéséből és értelmének használatából fog származni. Ezen az úton közelíti meg leginkább az ember a földi paradicsomot. Dante alászállásának egyik, ha nem a legfontosabb eleme itt rejlik: megnyitni az ég kapuit az erény és a bölcsesség legnagyobb emberi példázatai előtt, akárcsak Krisztus az ősatyák előtt. Megnyitni az örökkévalót a történelem egésze felé, még ha ez a megnyitás képletesen is történik. Dantéval az értelem többé már nem egy véletlen biológiai esemény, nem az agy pusztá működése („*adetti ai lavori*”, azaz *tevékenységek őrzője*), hanem a teremtés közvetlen isteni megnyilvánulása, amelynek evilági célja a tudomány, amely önmagában is tökéletes és teljes nemességgel bír (*Convivio* IV.13.9), de teljességét csak az akarat felelősségében érheti el, amely kezdettől fogva ott nyugszik a teremtő ölében, hiszen az értelem végül csak Istenben nyugszik meg. Az értelem ezért mindig nyitva marad az isteni kegyelem előtt, legalábbis Dante óta erre egy határozott igen lehet a válaszunk (Auerbach 2009: 38).

Az ókor tehát szükségképpen alatta marad a megváltás keresztényi gondolatának, mert az akarat szükségképpen elvétí a legfőbb jót, ha azt csak intellektuális szemléletként fogja föl, s így csak a vágy marad, a beteljesítés minden reménye nélkül. A kereszténység ezt egészíti ki a kegyelem tanításával, amely nélkül az *akarat* gyenge és erőtlén: az ókoriak tehát ezért nem tisztelték helyesen Istent, mert nem ismerték fel a kegyelmi adomány fontosságát. Isten nagy világrendjében ez az állapot a pokolban fogja kijelölni a helyüket, de egy sajátos formában, amelynek csak annyi a vétke, hogy nem ismerte föl az akarat valódi irányát.

Van egy másik oldala is a keresztény és a pogány vallások különbözőségének. A Purgatórium IV. énekében található egy rész,

ahol Vergilius magyarázza az isteni elrendelés és a megtisztulókért elmondott segítő ima közötti viszonyt. Az imádság „*non s’ammendava, per pregar, difetto, / perché ’l priego da Dio era disgiunto.*” A „bünt nem teheti jóvá az imádság, mert onnan imádság nem jut el Istenhez”, vagyis a pogányok imája nem a kegyelemben élő szívből jött (*Pur. IV, 134*). Látnunk kell azonban, hogy az imádság itt, vagyis a pogányok esetén nem aktív, hanem passzív szerkezetben szerepel (*era disgiunto*). Fohászokdtek ugyan ők is istenekhez, de kérésük nem az istenségre, illetve a vele kapcsolatban álló emberre vonatkozott, hanem valamiféle evilági szándék megvalósítására irányult (pl. győzelem egy háborúban stb.). Jézus volt az, aki az imádság helyes formáját megtanította az embernek (*Miatyánk*), ahol a kérés a megtisztulást és Isten akaratának elfogadását, nem pedig befolyásolását célozta.

Talán igazságtalanság a pogányság egészét ezzel vádolni. Már a pogányságon belül jelentkezett egy törés, amely alapján *Paul Vayne* is megkülönböztet egy első és egy második pogányságot. (Veyne 1990: 249) Ez a második pogányság lényegében előkészítette a talajt a keresztény szellem befogadására, amennyiben hitéletében már nem az istenség közvetlen befolyásolását tartotta szem előtt, hanem az isteni akarat elfogadását. A korai pogányságban az ima célja az isteni akarat kifürkészése vagy megváltoztatása (sikertelenség esetén nyíltan *hazugnak* nevezték az isteneket), az emberi akarat átvitele az istenség hatalmára volt. Ez természetesen teljesen idegen a gondviselő és kegyelemből tevékenykedő istenség szellemétől.

5. Sok értelmező vélt vagy valós teológiai kérdésként igyekszik a IV. ének lényegét megragadni, amiből persze számtalan, részben már vizsgált nehézség adódik. A korabeli teológia nagyon elutasítóan viseltetett ezen irodalmi koncepcióval szemben (pl. S. Antonino, Firenze püspöke reagált erre először nagyon élesen), hiszen a Limbusnak e dantei elemei „radikális törést mutatnak az egész teológiai hagyománnyal” (Kelemen 2009: 22-23).

Komoly nehézséget jelent azoknak a felnőtteknek a jelenléte is,

akik nemhogy a kereszténységet megelőzően, de teljességgel azon kívül léteztek (pl. a muzulmán *Saladino*; s joggal feltételezhető, hogy nem ő az egyetlen). Ez teljesen idegen a hagyományos felfogástól, amely a Limbus terébe a keresztleletlen gyermekeket helyezi (*Limbus Puerorum*) csak, miután az atyák limbusát (*Limbus Patrum*) Krisztus „poklokra szállásával” megszüntette. Itt pedig felnőttek vannak, ráadásul emblematikus példái egy olyan kornak, amelynek „teológiaiilag” semmi köze az üdvösség új tanításához, és amely egy teljesen más időszemléleten nyugszik.

Másrésről problematikussá válik maga a környezet, illetve az a sérelem (*offesi*), amelyet az ott lévőknek el kell szenvedniük, hiszen a Pokol első köréről van szó. Ha a teológiai hagyomány keretében értelmezzük a dolgokat, akkor jogosan merül fel a kérdés xx szenvedésük jogosságát illetően. A korai kommentátorok, mint *Boccaccio* is, kínlódtak ezzel a kérdéssel. *Boccaccio* az *Esposizioni*-ban fejtegeti, hogy a beteljesülés reménye nélküli vágy bizony komoly lelki szenvedést jelenthet, ami persze fizikailag is manifesztálódik.

Mégis úgy néz ki, hogy Dante maga nem a teológia úgymond „hagyományos” problémájával küzd, és nem ennek lenne valamiféle dogmatikai eredménye a Limbus koncepciója: sokkal inkább egy szinoptikus és egy diakronikus nézet közös eredményéről van szó. A szinopszis maga a test, jelen esetben az antikvitás, amely a kereszténység számára is elvitathatatlan történetiséget jelent, másrésről jelen van egy diakronikus nézőpont is, amelyben a szerző isteni magasságból tekint le az eseményekre és időnként kommentálja is azokat. Ebben a két nézőpontban szintézisbe olvad a *Vita Nuova* evilági szerelme és a *Convivio* intellektualitása.

E nézetek centrumában jelenik meg a Limbus, amely a dantei koncepcióból tekintve nagyon is logikus építménye a műnek. Nem lehetséges a keresztény igazság befogadása, ha már előzőleg nincs egy művészetben és filozófiában kidolgozott intellektualitás. A Limbus fénye bevilágít a keresztény pokol sötétségébe: ez a fény az, amely Dante számára egyáltalán lehetővé teszi a művészi

megfogalmazás lehetőségét. Véleményünk szerint a Limbus egy nagyon is fontos dantei koncepciónak az elemét jelenti, és nem valamiféle művészi bizonytalanság (Stocchi 1997: 59) produktuma, amelyet a későbbiekben elhagy.

Mi az, amivel Dante valójában szakít e koncepciójában? A teológiai felfogással vagy kora egyik dogmatikus hittételével, illetve az „epikus cirkularitás” (Mazzotta) ókori eszményével?

E tanulmány szerzője szerint Dantét semmiképpen sem a teológiai részletkérdések izgatják, hiszen a IV. ének is bizonyosága annak a vergiliusi mintának, amely az elíziumi mezők képében prefigurálisan már megjeleníti a Limbust. Az elhelyezés sokkal inkább a történeti idő felismerését mutatja, az autonóm értelem helyét egy keresztény univerzumban, amely a pokoli valóság közepette is képes biztosítani a béke szigetét.

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a műnek van egy alapvető kompozíciós szabálya. Ez a többi között abban nyilvánul meg, hogy a szerzőt a kompozíció szintjén egyáltalán nem a saját, hanem Isten döntései vezetik. (Stocchi 1997: 52)

Ahogy Dante megvalósítja elképzeléseit – ahogy szinte mindenütt a Commediában – érdemleges kivétel alig lelhető föl e kompozíciós szabály alól. Tulajdonképpen egyetlen karakter sem található a Pokolban, aki kedves vagy valamilyen ok folytán fontos lenne a számára (Farinatától Brunetto Latiniig és Ulissesig), és akik ennél fogva bármilyen feloldást is nyerhetnének borzalmas pokolbéli helyzetük alól, vagy akármilyen védelmet is élveznének joggal kiérdemelt büntetésükkel szemben. Még ha Dante kívánt volna is költői beavatkozást tenni, ezt Isten nem engedheti meg. Valójában Isten törvényei azok, amelyek kormányozzák Dante döntéseit (Manlio Pastore Stocchi).

Mivel itt a kompozíciós szabályok meghatározzák az utazó lehetséges felismeréseit is, bizony nehéz elválasztani egymástól az alkotó és a történetben utazó személyét. Az énekekben több „kiszólást” is felfedezhetünk. A 104-105. sor egy beszélgetés szándékos elhallgatását közli; a 120. a nagyságok megpillantását az alkotó jelenébe vetíti vissza; a 145-147. egyenesen az írói, alkotói folyamatra

és helyzetére utal. Mindez jelzi, hogy mennyire fontos a szerzőnek ez az ének és annak gondolatisága, „a természetes erény és az emberi értelem fenséges megpillantása” (Padoan). Ahogy a III. ének a morális alapokat jelentette, úgy a IV. ének a természetes ész nagyságát emeli ki, annak minden korlátozottságával és az isteni törvények szerint való szigorú megítélésével együtt. A két ének végül is megfelel a *Commedia* nagy perspektívájának: a „*Vita nuova* beteljesítésének” és a „*Convivio* palinódiájának” (Picone 1997: 53).

6. Sok vita kiindulópontja az értelem és a pogány kultúra dantei szemléletének prehumanista mivolta. Padoan meglátása, hogy Dante azért ettől meglehetősen messze van még. Művét kezdettől fogva egyfajta vallási transzcendencia fényébe igyekezett állítani, amely révén nem egyszerűen a művész, hanem a „néptanító” és a próféta szerepét igyekszik felvállalni. (Padoan 2009: 202-203) A népnyelv ezért is fontos számára, ellentétben a humanisták latinságával, mert így prófétai üzenetét mindenki számára közvetítheti. Ezek a célok pedig teljesen szembeállítják a humanista értelmiség nézőpontjával.

A költészetet szintén e prófétai magatartás részeként kezeli. Ebben áll a költészet sajátos, új pozíciójának felfedése, amelynek nemhogy szüksége, de lételeme a klasszikus elemek és toposzok felhasználása, úgymond megkeresztelése. Danténak ugyanis nemcsak az volt a feladata, hogy az üdvösség poézisét elkészítse, de az is, hogy *Aeneis*t mint költészetet jelenítse meg saját művén keresztül. A XII. századig Vergilius egyáltalán nem mint költő forgott a köztudatban, hanem mint filozófus, sőt neoplatonikus bölcsele. „Az Aeneisre úgy tekintettek, mint filozófiai szövegre, amely az élet alakulását és tervét illusztrálja.” (Mazzotta 2008: 32) Voltaképpen Dante változtatja meg ezt a képet és állítja vissza Vergiliust a költők sorába. A költészet szerepe nagyon fontos, hiszen több ígérettel tud szolgálni, mint a filozófia. Mi is ez az ígéret? Először is az *individualitás*, amellyel a korabeli, az általánosságokba vesző skolasztikus filozófia nem nagyon tud mit kezdeni. Vergilius

költeménye viszont úgy jeleníti meg az életet, mint Aeneas utazását. Vagyis Trójától el kell jutni Latiumig. Ez az üdvösség előképe is, amely utat mindenkinek végig kell járnia, egyénileg. Ennek egyediségét és sajátosságát csak a költészet képes kifejezni. A költészet másik nagy ígérete a *történetiség*. Ez az amiért Dante számára „a keresztény és a pogány igazság között nem törés, hanem kontinuitás látszik.” (Picone 1997: 60) A történetiség az individualitás komplementer eleme, hiszen az nem más, mint az esetlegességek felismerése és a velük való foglalkozás. Az individualitás és a történetiség pedig nem más, mint az értelem és akarat megjelenése az életben.

A költészet itt magát a teológiát is felülmúlja, hiszen az üdvösség nem a teológiából és a katolicizmusból következik, hanem éppen fordítva áll a helyzet. A hit szempontjából is fontos jelentése van ennek a felismerésnek. A hit megértése ugyanis lényegi kérdés, hogy az ne váljon babonává és bálványok imádásává. Igaz, hogy a hit az értelemnek az isteni kegyelemből való mozgása, vonzódása, mégis a hit tartalma és annak megértése nem magától értetődik. A hit önmagában erről ugyanis még nem kezeskedik, ha forrása pusztán „az autoritás és nem autonóm értékelésen alapuló felismerés.” (Kelemen 2009: 16) Az igazi megtérés tehát igényli a megértést, a szellem erőfeszítését. Ez az erőfeszítés viszont csak történetileg és csak individuumokon keresztül történhet meg.

Az ének tematikájában végül két nagy „esemény” bontakozik ki: az egyik a költő-utazó találkozása a nagy irodalmi négyessel (*Homérosz, Ovidius, Horatius, Lucanos*), majd belépve a Nemes Kastélyba a nagy ókori szellemek tárháza nyílik meg előtte, köztük valós és irodalom költötte alakok együtt.

Már Danténak Vergiliusszal való találkozása sem a véletlen műve, hanem „egy irodalmi viszonynak a következménye”. (Picone 1997: 52) Erre a viszonyra Dante tudatosan épít, amely először egy valós klasszicizáló tendenciában ütközik ki (*Vita nuova, De vulgari eloquentia*), majd a *Commediában* egy ezzel ellentétes irány („anti-

klasszikus perspektíva”) bontakozik ki, amelyben felismeri az antik költészet korlátoltságát: a korlátoltságot, amely klasszikus szépség és a keresztény igazság között áll fenn.

A *De Vulgari Eloquentia*-ban a legmagasabb költői-nyelvi forma birtoklásának példáiként idézi az alábbi szerzőket: Vergiliust, Ovidiust, Statiust és Lucanust. Tehát négy latin költőről van szó, akiknél „a római lírikus *canzone* a klasszikus epika háttéréből tűnik elő olyan impulzusként, amely majd a *Commediában* éri el csúcspontját.” (Picone 1997: 59)

Ugyanez a téma jelenik meg már a *Vita Nuova*-ban, ahol a lelketlen dolgok megszemélyesítéséről értekeznek. Ezek a költők (mármint az említett rómaiak) a lelketlen dolgoknak is lelket tulajdonítottak és beszéltették őket, de azért, hogy egy egyetemesebb értelmet jutassanak szóhoz. Nevezett mű 25. fejezetében pedig Arezzói Guido és követői ellen szól így:

De hogy valamely bárdoltalan személy el ne ragadtassa magát, megállapítom, a költők nem ok nélkül beszéltek így, tehát azoknak, akik rímelnék, sem szabad így szólniok, hacsak erre magukban elégséges okot nem éreznek...(*Vita Nuova*, XXV).

A probléma tehát így fogalmazható meg: a latin költők imitációra érdemesek, mert részint egyetemes emberi értékeket hordoznak, részint mert a *Vita Nuova*-ban jelzett és kritizált költők „sohasem próbálták meg utánozni a klasszikusokat és ezért soha nem is haladták meg saját provinciális kultúrájukat.” (Picone 1997: 59) A római klasszikusok tehát a *humanitas* lényegét, történelmi küldetésének igazságát ragadták meg. Ha úgy tetszik, éppen az értelem használata révén, bár ebből az ideális felfogásból – mint látjuk – hiányzott magának a keresztény Istennek a szeretete.

A latin költészethez való kapcsolódás igénye tehát abból az általános emberi mivoltból következik, amely a legmagasabb értelmet fejezi ki, de amely „képtelen az emberi és a földi tudás bizonyos határain átlépni.” Ezért váltja föl nála az imitációt az

emuláció, amelynek révén a latin komédia korlátait meghaladva az a keresztény igazság megvilágosodásának válik részévé. Ahogy Padoan írja: „ő nagy antik művészet folytatója, ő élesztette fel és fejlesztette tovább keresztény szellemiségben az ókori költészetet.” (Padoan 2009: 199)

Az itt megjelenített költők valamilyen formában mind előkészítói a keresztény igazságnak, akiknek allegorikus jelentését a kommentárban tárgyaljuk. Picone szerint az antik költészetnek ez a fajta hermeneutikája teljességgel Dante sajátja, ahol a csodálat egyben kijelöli e nagyszerű szellemek idillikus, de „pokoli” helyét is. (Picone 1997: 66) S bár mindez nagyon humanista dolognak tűnik, valójában azonban az egész dantei hermeneutika teljesen eltér a humanizmustól.

Az éneket a '*verde smalto*' nagyszerű látványa zárja, ahol Dante 35 nevet sorol fel (Tarquiniussal együtt 36-ot, de ő nem része e társaságnak), mint az emberi értelem és akarat, vagy inkább a test (Imperium) és a szellem (Filozófia) nagyszerű példázatait. A Purgatóriumban a földi paradicsom szinonímájaként éppen a '*sommo smalto*' áll (*Pur.* VIII, 114), ami nagyon jól mutatja ennek a térnek a kitüntettségét.

A felsorolás rendje nem véletlen, hanem szorosan kapcsolódik a dantei politikai filozófiához, amely ideálját az ókori Rómában pillantotta meg. A cél beteljesülése tehát az időben, mint talajban bontakozik ki: a gyökerek benne kapaszkodnak meg, belőle nyerik tápláló erejüket. Dante ezért olyan példázatot állít elénk az ókor nagyjaiban, amely a Római Impériumnak evilági és Istentől akart dicsőségét visszhangozzák. Ezt hangsúlyozza a negyedik ének trójai-római hőseinek felsorolásában (*Inf.* IV, 121-128), akik a gondviseléstől vezetve működtek közre az Impérium létrejöttében és felvirágoztatásában. Ehhez illeszkedik az emberi szellem dicsősége, amelynek fő példáit a görög filozófia és művészet adta.

A filozófiai autoritás a birodalmi politika egyértelmű része, amely a tökéletes és jó uralkodás feltétele. A *Convivio*ban ezt éppen

így gondolja: *Congiungasi la filosofica autoritade con la imperiale, a bene e perfettamente reggere* ("...össze kell kapcsolni a filozófiai tekintélyt a császárral a jó és tökéletes kormányzás érdekében"; *Convivio* IV.6.18). A *Commediában* ez az igény némileg módosulni fog: a IV. ének mutatja meg, hogy a filozófiai autoritás nem elegendő, szükség van Isten kegyelmi adományára, hogy az emberi akarat a valóban megfelelő irányba mozduljon.

7. Az ének költői sajátosságairól is kell ejtenünk néhány záró szót. A hendekaszillabus két fő formája egyként előfordul a dantei mű egészében ('*a maiore*' és az '*a minore*'), de míg '*a maiore*' (a 6. és a 10. szótag a hangsúlyos) ünnepélyesebb, '*a minore*' (hangsúly a 4., 8. és 10. szótagon) a hagyományok szerint nyugodtabb és bensőségesebb hangvételt tesz lehetővé. Dante emellett használ sajátos fajtákat is, de itt a IV. énekben különösen '*a minore*' használata dominál. In-tan-to vó-ce fu per mé u-dí-ta (v. 79), vagy rögvest az ének első sorában: Rup-pe-mi l'ál-to son-nó ne la tés-ta (v. 1). Ez a forma jól visszaadja a Limbus nyugodt, rezzenéstelen légkörét.

A III. énekben oly gazdagon jelenlévő áthajlások (enjambement), amelyek a mozgalmasságot és a nyugtalanságot fejezik ki, itt a bevezető szakaszt követően (5-6: „fiso riguardai / per conoscer”, 7-8: „la proda mi trovai / de la valle”, 10-11: „e nebulosa / tanto che”, 29-30: „molte e grandi, / d'infanti”, 47-48: „volere esser certo / di quella fede”) megszűnnek, fokozatosan átadva helyüket egy nyugodtabb hangulatnak. Természetes, hogy az annomináció, amely költői eszközként uralja az éneket, a maga statikusságával és képszerűségével a kevésbé mozgalmas nyelvi megoldásokhoz nyit utat.

Az alliteráció eszközében ugyanakkor gazdag az ének, amelyek a tercínák komplex ritmusához képest is egyfajta megerősítést jelentenek. (Bigi 1987: 923) Mindhárom formára találunk bőven példákat. A sornytó és záró alliterációra példa a v. 32: „che *spiriti* son questi che tu *vedi*?”, amelyben e szellemek valódi

észrevételére felhívó kérdés jelenik meg hangsúlyosan. A soron végigfutó alliteráció magát a csodálkozást és az emelkedett hangulatot adja vissza, illetve azt az izgatott tekintetet, amely szinte végigszalad a feltáruuló látványon: „mi fuor *mostrati li spiriti magni*” (v. 119). A clausolában is láthatunk erre példát: „aquila vola” (v. 96), „ogne errore” (v. 48), amelyek szintúgy megerősítőleg szolgálnak a versek tartalmát illetően.

Amennyiben összehasonlítással éltünk a III. énekkel, jól hallhatóan megváltozik a fonetikai összetétel. Nem az éles, sivító, „kellemetlen” hangok uralkodnak benne (a sok rövid *s*, *c*, *t* mássalhangzó utal erre szimbolikusan olyan összetételektől felerősödve, mint a *'turbo spira'*, *'testa cinta'*, *'esser non lassa'*), hanem valamiféle lassú monotonitás (az *o*, *a* magánhangzók súlya, mint az *'occhio riposato'*, *'viso a fondo'*, *'son io medesmo'*, *'cotanto senno'*), amelyet csak az egyes személyiségek megpillantása és szenvedélyes felismerése tör meg (erőteljesebb jelenlétével az *i* magánhangzónak, amely a meglepetésszerű felismerésre utal: *'spiriti magni'*, *'tutti quanti'*) az utazó részéről. Nem a fizikai fájdalom tölti be a teret, hanem a lélek reménytelen vágyakozástól megfáradt sóhaja, amelyet mind hangsúlyában (ereszkedő), mind hangalakjában jól érezhetünk: *'senza speme vivemo in disio'*, amely egyébként pontosan ellentéte a felismerés örömeiből fakadó hangalakoknak.

II. *Parafrázis*

1. Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch' io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;

Elmémre borult mély álmomat

*egy hatalmas döngés törte meg, hogy azonnal magamhoz tértem,
mint akit erővel keltenek föl;*

4. e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai

per conoscer lo loco dov'io fossi.
*s kipihent szemem körbe járattam,
majd felálltam és a tájra vetettem,
hogy egyáltalán felismerjem, hol is vagyok.*

7. Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa,
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
*S valóban a peremen találtam magam,
mely a fájdalom szakadékát övezi,
s amely a végtelen sirámokat egyetlen jajszóvá forrasztja össze.*

10. Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.
*Sötét volt és mély, s olyan köd ült benne,
hogy mélyére vetve tekintetem
sem ismertem föl benne semminek az alakját.*

13. „Or discendiam qua giù nel cieco mondo”,
cominciò il Poeta tutto smorto.
„Io sarò primo, e tu sarai secondo.”
*„Most leereszkedünk a vak világba”,
kezdte a teljesen elsápadt Költő:
„Én leszek az első és te másodikként követsz.”*

16. E io, che del color mi fui accorto,
dissi: „Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?”
*S én, aki arcának színét megláttam,
ezt mondtam: „Hogy jöjjek, ha oly rémült éppen te vagy,
ki minden bizonytalanságomra eddig bátorító erő voltál?”*

19. Ed elli a me: „L'angoscia de le genti
che son qua giú, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti.

*S ő hozzám: „Az itt lévő népek kínja
festi arcomra azt a szánalmat,
amelyet te félelemnek vélsz.*

22. Andiam, ché la via lunga ne sospigne”.
Cosí si mise e cosí mi fé intrare
nel primo cerchio che l'abisso cigne.

De menjünk, mert a hosszú út erre ösztökél”.
Így indult el és vezetett
az első körbe, amely a szakadékot öleli.

25. Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri,
che l'aura eterna facevan tremare;

Ott, ahogy hallhattam,
nem volt sírás, csak sóhajoknak hangja,
amely az örök leget megrázta;

28. ciò avvenia di doul senza martíri,
ch'avean le turbe, ch' eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.

kínok nélküli fájdalomból fakadt fel
e nagy számú és népes sereg ajkán,
köztük gyermekek, nők és férfiak.

31. Lo buon maestro a me: „Tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?

Or vo' che sappi, innanzi che piú andi,
Jó mesterem így fordult hozzám: „Nem is kérded,
hogy kik ezek a szellemek, akiket látsz?

Szeretném, hogy megtudd, mielőtt tovább mégy,

34. ch'ei non peccaro: e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber batesmo,
ch'è porta de la fede che tu credi;

*ők nem vétkeztek, de ha vannak is érdemeik,
nem elegendő, mert nem kapták meg a keresztséget,
mely hitet magad is vallod;*

37. e se furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesimo.

*s mivel a keresztyénység előtt léteztek,
helyesen nem tisztelték az Istent:
s magam is ezek közül való vagyok.*

40. Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi
che senza speme vivemo in disio."

*Ilyen hiányok miatt, s nem más bűn okán
vesztünk el és sérelmünk is csak annyi,
hogy reménytelen vágyban élünk.*

43. Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.

*Nagy fájdalom szorította össze a szívem,
amikor ezt megértettem, mert nagyon értékes embereket ismeretem föl azok
között, akik e limbusban várakoztak.*

46. "Dimmi, maestro mio, dimmi, signore",
comincia' io per volere esser certo
di quella fede che vince ogne errore:

*„Mondd mesterem, mondd uram”,
kezdtém beszédem, hogy megbizonyosodjam a hit felől,
amely minden tévedést legyőz.*

49. “uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?”.

*E quei che 'ntese il mio parlar coverto,
„Kikerült-e innen bárki is valaha, akár a saját,
akár más érdeméből, hogy aztán üdvösségre leljen?”.
S ő, ki megértette kétértelmű beszédem,*

52. rispuose: “Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.

*így felelt: „Új voltam még ebben az állapotban,
amikor láttam egy Hatalmast ide jönni
a győzelem jelével koronázva.*

55. Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisé legista e ubidente;

*Kihozta innen az első szülő árnyát
és fiáét, Ábelét, s szintúgy Noé lelkét
és Mózesét, az engedelmesét és a törvényhozóét.*

58. Abraàm patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé,

*Ábrahám ősatyáét és Dávid királyét,
atyjával és szülőtteivel együtt Izráelét
és Ráchelét, akiért annyit ígért,*

61. e altri molti, e feceli beati.
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati”.

*és még sokakét, akiket üdvösségre juttatott.
De fontos, hogy megtudd, előttiük
emberi szellemek megváltásra még nem kerültek.”*

64. Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
a passavam la selva tuttavia,
la selva, dico, di spiriti spessi.

*Miközben így beszélt, haladtunk tovább,
s jutottunk át a sűrű erdőn,
amely, mondom, szellemekkel volt tele.*

67. Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand'io vidi un foco
ch'emisperio di tenebre vincia.

*Utunk nem tartott soká a szirttől idáig,
amikor tűznek fényét pillantottam meg,
amely a sötétségből egy félgömböt kivágott.*

70. Di lungi n'eravamo ancora un poco,
ma non sì ch'io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possedeava quel loco.

*Bár kissé messze voltunk még onnan,
de nem annyira, hogy ne láthattam volna,
bámulatra méltó nép birtokolja ezt a helyet.*

73. “O tu ch'onori scienzia e arte,
questi chi son c' hanno cotanta onranza,
che dal modo de li altri li diparte?”

*“Te aki tudománynak és művészetnek tisztelője vagy,
mondd, kik ezek, akik annyi dicsőséggel bírnak,*

hogy a többiektől külön állnak?"

76. E quelli a me: "L'onrata nominanza
che di lor suona sù ne la tua vita,
grazia acquista in ciel che s'li avanza."

*S ő így szólt hozzám: "A dicsőséges megnevezés,
amely róluk korodban is visszhangzik,
az ég jóakaratóból illeti és különbözteti meg őket a többiektől."*

79. Intanto voce fu per me udita:
"Onorate l'altissimo poeta;
l'ombra sua torna, ch'era dipartita."

*Mindeközben hangot hallottam:
"Üdvözöljétek a költők legnagyobbikát.
Korábban eltávozott árnya tér most vissza."*

82. Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz'avevan né trista né lieta.

*Miután a hang elült és elnyugodott,
láttam négy nagy árnyat felénk jönni:
tekintetükben nem volt sem öröm, sem bánat.*

85. Lo buon maestro cominciò a dire:
"Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

*Jó mesterem így kezdte beszédét:
"Nézd csak őt, azzal a karddal a kezében,
aki a három előtt mint igazi nagy úr jön.*

88. quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Homérosz ő, a legfenségesebb költő;
a másik meg Horatius, a szatirikus, aki jön.
Ovidius a harmadik, s legvégül Lucanus.

91. Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene.”

*Mivel mindegyikük egyként osztozik velem
a névben, melyet az a hang zengett,
tisztelnek, amit bizony helyesen is tesznek.”*

94. Così vid'ì adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

*Így láttam egybe gyűlni a legmagasabb ének
urának fennkölt iskoláját,
aki sasként szárnyal a többiek fölött.*

97. Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

*Miután összebeszéltek egymással,
az üdvözlés jelével fordultak felém
és mesterem arca mosolyra fakadt.*

100. e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

*S a tiszteletnél még többet is adtak nekem,
ahogy e csapat részévé avattak,
s lettem így hatodik e nagy szellemek között.*

103. Così andammo infino a la lumera,

parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com'era 'l parlar colà dov'era.

*Így bandukoltunk egészen a fény forrásáig,
miközben oly dolgokról beszélgettünk, melyekről hallgatni most szebb,
mint szólni volt ott.*

106. Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.

*Elértünk egy Nemes Kastély lábához,
melyet magas falak hétszer öleltek körbe,
s körbe még egy szép folyó is védett.*

107. Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.

*Száraz lábbal haladtunk át rajta.
Hét kapun át léptem be e bölcsekkel együtt,
majd elértünk egy szépen zöldellő mezőre.*

110. Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.

*Emberek voltak ott, mély és mélabús szemekkel,
de arcukon nagy tekintély tükröződött:
ritkán szóltak, akkor is finom hangon.*

113. Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti.

*A kastély sarkából aztán
egy nyílt térre értünk, mely fényes volt és magas,
úgyhogy onnan mindannyiukat megfigyelhettem.*

116. Colà diritto, sopra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto.

Ott, e zöld réten aztán

*e nagy szellemek mind láthatóvá váltak számomra,
hogy látásukra lelkem még most is ujjong.*

119. I' vidi Eletra con molti compagni,
tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea,
Cesare armato con li occhi grifagni.

Láttam sok társával Elektrát,

*akik között felismertem Hektórt és Aeneast,
a felfegyverzett Cézárt sólyomhoz illő szemével.*

122. Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l'altra parte vidi 'l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea.

Láttam Camillát és Pentesileát,

*a másik oldalon pedig Latinus királyt,
aki lányával, Laviniával ült ott.*

125. Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino.

Láttam Brutust, aki elűzte Tarquiniust,

*Lukréciát, Marciát és Kornéliát,
s egyedül, félrehúzódova Szaladint.*

128. Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia.

Majd, ahogy kissé felemeltem tekintetem,

*ott láttam azok Mesterét, akik a tudást birtokolják,
ülni a filozófusok családjának közepén.*

131. Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid'io Socrate e Platone,
che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;
*Mind öt csodálják, mind neki tisztelegnek:
s ott láttam Szókratészt és Platónt állni,
a többiektől hozzá kissé közelebb.*

134. Democrito che 'l mondo a caso pone,
Dìogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone;
*Démokritoszt, aki a világot a véletlennek tudja,
Diogenészt, Anaxagóraszst és Thalészt,
Empedoklészt, Hérakleitoszt és Zenónt.*

137. e vidi il buono accoglitor del quale,
Diascoride dico; e vidi Orfeo,
Tulio e Lino e Seneca morale;
*S láttam a füvek tudós gyűjtőgetőjét,
Dioszkoridészt bizony, s láttam Orfeuszt,
Tulliuszt, Linuszt és az erkölcs tanítóját, Senecát;*

140. Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocrate, Avicenna e Galieno,
Averois che 'l gran comento feo.
*Euklidészt, a geometrát és Ptolemaioszt,
Hippokratészt, Avicennát és Galénoszt,
valamint Averroest, aki a nagy kommentárt írta.*

143. Io non posso ritrar di tutti a pieno,

però che sì mi caccia il lungo tema,
che molte volte al fatto il dir vien meno.

*Nem tudom már visszaidézni mind, akik itt voltak, mert annyira űz a
hosszú téma, hogy a valónak sokszor alatta marad a szó.*

146. La sesta compagnia in due si scema:
per altra via mi mena il savio duca,
fuor de la queta, ne l'aura che trema.

*A hatos társaság így kétfele válik:
más útra vezet engem bölcs Vezetőm,
ki a nyugalomból a remegő-reszkető légbe.*

149. E vegno in parte ove non è che luca.

S elindulok oda, hol nincs már fény.

III. Kommentár

1. Az utazó a Pokol első körébe ért, de az átkelés eseménye homályban maradt. A természetfeletti csodától Kharón ladikjáig igen sok elképzelés próbálta megvilágítani az átkelés eseményét. Nincs értelme többet keresni, mint amennyit a szöveg lehetővé tesz. A literális interpretáció pedig itt is, mint sok más helyen, csak annyira ad lehetőséget, hogy *Ronconival* együtt vallhatjuk: „Dante elájulásában, valamilyen titokzatos úton, az öntudatlan zarándok leszáll a vak világba”.

- a szerző az ájultság kapcsán inkább mély alvásról („alto sonno”) és nem álomról szól. Sisson „deep sleep”-ként fordítja, ahogy Babits „mély álom”-ként. Szabadinál „béna ájultság” áll, ami talán kifejezőbb, mert jobban érzékelteti a tomista distinkciót az érzéki és az intellektuális lélek között. Az álom az előbbire, az alvás az utóbbira vonatkozik. Az *alto* Bianchinál vagy Butinál is a *profondo* értelmében szerepel, amelyet még inkább azonosíthatunk a „vak világba” való alászállással, de mindenekeelőtt a tudat teljes

leállásával, a tudatos állapot kialakásával. Vagyis ebben az alvásban nincsenek képzetek, nincsenek álmok, mint például a Purgatórium későbbi helyén (*Purg.* XVIII, 139-145) tapasztalhatjuk, amiért is homályban marad az egész átkelés. Pascoli és követői nem véletlenül Dante misztikus halálát látják ebben a képben. Pietrobono, Pascoli legmérsékeltebb követője a következőképpen szól: „Dante ... tehát meghal: persze ez egy misztikus halál, de olyan, amely a természetes halált jobban tükrözi, mint bárki is hinné. S egy részünk mindig meghal, amikor bűnt követünk el... Ugyanez történik akkor is, amikor a bűnös életből az erényhez és a jóhoz fordulunk. Keresztényi nyelven ezt misztikus halálnak hívják, amikor a régi embert levetjük magunkról és felöltjük az újat” (Pietrobono).

2. Az öntudat visszanyerése valamiféle dörgés meglehetősen erőszakos következményeként történik meg. Bizonyos olvasatokban itt két dörgésről van szó: az egyik, amelyik a villám felfénylését követi és a másik, amely a pokoli tölcsér szájából viharzik ki. A korai értelmezők, így Benvenuto Rambaldi (XIV. sz.) a két dörgés forrását ugyanabban a „*rumor delle pene infernali*”-ban („a pokoli kínok zaja”) véli azonosítani. Gelli (1541-63) hasonlóan merész megállapításhoz jut, s a pokoli szájon át kiszaladó „böfögésként” („*ricascon da l'capo nella digestione del cibo*”) azonosítja. Ez a megállapítás azonban nem felel meg a III. ének végén leírtakkal, ahol a könnyáztatta föld igenis szelet vetett („*diede vento*”), éppen a nedvességnek és a fénynek (a kegyelem fényének) eredményeként, amely magának a villámnak és az azt követő dörgésnek is forrása. Fallini szerint az utazót álmából ébresztő „hirtelen zaj egyáltalán nem egy meteorológiai eseménynek, hanem a csodának a következménye, amely a megelőző villámlást követi és rázza fel a költőt.” Fallani érvelése nagyon is összecseng Francesco Mazzoni világos kommentárjával, aki szerint a két jelenség kiváltó oka más: az első egy meteorológiai jelenség következménye, emez pedig a pokoli hangzavar robaja.

3. Cristoforo Landino (1424-1498) XV. századi kommentátor az alábbi, meglehetősen skolasztikus magyarázatot fűzi ehhez a sorhoz: „Az

ember nem képes a bűnök tárgyalására áttérni, ha az ész munkáját elutasító érzékiség előbb el nem nyugszik. (...) Ismeretes dolog a filozófiában, hogy csak az értelem szemlél és vizsgál, mert csak az képes az univerzálék felismerésére. De mert szükséges, hogy az elv a részlegesből szülessék meg, s ezek az érzékek révén adottak, ezért az értelem keresi annak a módját, hogy az érzékiséget szolgálatába állítsa. (...) De miután beléptünk az elaludt érzékek ellenállását nélkülöző szemléletbe, az ész akkor kelti és ébreszti föl azokat, mert már valamennyi kész engedelmeskedni, s magához köti őket, mert az ember már oly tökéletességre jutott, hogy elmével és testtel lát, mert romlandó és testi érzékeink észbe, az ész értelembe, az értelem (intellecto) értelmességbe (intelligentia) és az értelmesség Istenbe fordul át." (C. Landino 1481)

4. Akit erőszakosan ébresztenek fel, vagy valamilyen hirtelen benyomásra ébred, egy darabig nem is képes teljesen nyitva tartani szemeit. A hozzászokáshoz idő kell, tehát csukott állapotban tartja, ezt fejezi ki a „riposato” Boccaccio szerint. Ez az értelmezés Padoan szerint nem pontos, ő az alvásban elnyert pihenésre gondol, hasonlóan a Purgatórium egy későbbi eseményéhez (*Purg.* IX, 34-36). **7-8.** A peremen jól hallatszik a jajkiáltások szinte robajjá, dörgéssé összeolvadó hangja. Elképzelhetjük, hogy a Pokol tölcéséralakja milyen fültépő zajjá erősíti fel ezeket a hangokat.

10-12. Az utazó a Pokol legfelső szirtjén áll, ahonnan letekinthet a mélybe. Látása azonban semmit sem ragad meg, mert oly formátlan és kivehetetlen bármi is ebben a ködös mélységben. Szokás ezt a részt az arisztotelészi anyag-forma kettősségében értelmezni. Forma nélkül az anyag nem juthat létezéshez. A formátlan káosz pedig a pogány óskezdeteket idézi.

13. A Pokol homálya, sötétsége gyakran fordul elő a vaksággal („*cieco mondo*”) jellemezve. Minden létezésnek e fénybefogadó képessége a minőségi (s egyben erkölcsi) jellemzője, amely erős neoplatonikus örökségként hat. Ennek csúcsa és tökélye a *perfecta dilectio in Deum*, amely teljes és tökéletes részesedést, tökéletes fénybefogadást jelent.

Ez a részesezés pedig a létező halála után is fennmarad: vagy mint hiány lepleződik le, vagy mint a szeretet örökkévalóságának dicsfénye. Arisztotelész ezt úgy mondja: „Formának nevezem viszont egy bizonyos dolog mibenlétét és első szubsztanciáját. Ilyen értelemben valahogyan egy dolognak és ellentétének is ugyanaz a formája van.” (Arisztotelész, Metafizika, 1032b) A hiánynak ugyanaz a formája, mint a meglévőnek (a vakság a látás hiánya), mert „a hiány lényege ugyanis az ellentétes értelemben vett valóság”. A halál nem tagadása, nem megsemmisülése, hanem hiánya az életnek (*Convivio*, IV.8.13) – mondja Dante a *Vendégségben*.

14-21. Eddig Vergiliusnak kellett bátorságot öntenie az utazó lelkébe, de némi meglepetésre itt az történik, hogy az elbátortalanodás, ami az utazóra volt jellemző, most a vezetőn lesz úrrá, vagy legalábbis úgy tűnik fel számára, hogy annak érzelmeit a félelem táplálja. Ez az utazóban természetesen újabb kételkedést vált ki, amely először a vezetővel szemben nyilvánul meg, aki eddig vigasza volt minden gyötrő kérdésére, amelyek ezzel az utazással kapcsolatban merültek fel benne. Vergilius aztán elmagyarázza az utazónak, hogy száalmát magyarázza félre. Másutt azonban éppen ő - így harmadik énekben is - van az ellen, hogy száalmat kellene érezni az elkárhozottak iránt, hiszen ők maguk választották azt a szenvedést, amelynek most részesei.

- A kommentár-irodalomban itt az a kérdés merül föl, hogy kinek is szól Vergilius részvéte, amelyet *Robert Hollander*, amerikai dantista valódi *crux interpretum*nak nevezett. Kizárólag a Limbus lelkeinek, azon belül is az antikvitás legnagyobb elméinek, vagy a Pokol minden szenvedőjének? A korai kommentárok a száalmat az itt lévőkre szűkítik (pl. Benvenuto Rambaldi), amely talán konzekvensebbnek is tűnik. *Gelli* sem érzi, hogy ez a Pokol összes lakójáról szólna: „*non mi constare che il Poeta intenda universalmente per le genti...*” Ezt az álláspontot osztották olyan korai kommentátorok is, mint Boccaccio, Jacopo della Lana vagy Francesco Buti. A modern szerzők közül *Anna Maria Chiavacci Leonard*i egy

korábbi szakaszra utalva azonban azt írja: „Úgy tűnik, hogy nagyobb a valószínűsége annak, hogy Vergilius itt a Pokol összes népére gondol általában és nemcsak azokra, akik a Limbusban vannak, mint néhányan teszik. A másik hasonló kifejezés, amelyet fentebb használ (*cieco mondo*), valójában az egész Poklot magában foglalja.” Saepeno az „*angoscia*” fogalmának elemzésére építi magyarázatát, amely szerint nem megfelelő egy csak szellemi kín megjelölésére, ugyanis az „*angoscia*” csak olyan használatban ismeretes, amelyben konkrét fizikai szenvedést jelöl, de ilyenek meg nincsenek a Limbusban. Ennél lényegesen messzebbre mennek olyan szerzők, mint Grabher, aki „*particolare smarrimento*”-ról (különleges veszteségről) beszél, értve ez alatt a Pokolban szenvedőket, akik már nem szolgálhatnak az emberiség üdvének. A szövegben a „*de le genti che son qua giù*” („népek, akik itt lent vannak”) szerepel. Dante a *Convivio*-ban a jóság és az erény hasznáról szólva használja a „*tutte le genti*” kifejezést (*Convivio*, III.4.15), amely alatt minden embert ért, korra és nemre való tekintet nélkül. Ezt lentebb már az emberi nem értelmében használja („*l’umana generazione*”), tehát még univerzálisabb felfogásban, ami alapján jogos lehet következtetnünk arra, hogy Vergilius szánalma itt a Pokol valamennyi kárhozottjára kiterjed. Nem mint bűnösökre, hanem mint emberi bűnösökre tekint le Vergilius, amely a „rossz mag” („*il mal seme d’Adamo*”: *Inf.* III, 115) kifejezéssel állhat kapcsolatban. „Vergilius – írja tehát Fallani modern kommentárja – túl a Limbusban lévő lelkek fölötti fájdalomán, amelyekhez ő maga is tartozik, szánalmat érez mindazokért, akik fizikailag elszenvedik a kárhozatot.” (Fallani)

24. A pokol első körében (ezt jelenti a Limbus: szirt, szegély; a latin *limen* szóból: küszöb, bejárat, kezdet) vagyunk. Konceptiója megtalálható Aquinói Tamásnál (*Summa Theologica*, III, 69, 1-6), Pietrus Lombardusnál. Valójában Vergilius (*Aeneis*, VI, 426-429) elíziumi mezőinek egyfajta átkeresztelése. Ez tehát az első kör, amelyet még további nyolc követ a középpontig. Az egész pokol képe egy lefelé fordított kúp, egy tölcsér, amely kilenc körszeletre

oszlík. A struktúra ugyanígy megtalálható a paradicsomban és a purgatóriumban (hét terasz + előpurgatórium + földi paradicsom). A kilences számot a szférák és a múzsák száma szenteli meg, továbbá jele minden körnek, hiszen a kör 360 fokot zár be és annak számainak összege kilenc: $3+6+0=9$. Az elrendezés láthatóan pontos geometriai elvet követ, amely mindenekelőtt a világ ésszerű és isteni felépítésével van kapcsolatban, ahogy azt Platón a vélhetően Dante által is részben ismert *Timaios*zban leírta. A világ tiszta formája a kölcsönös rend (*Par. I, 103-105*), amelyben a világ anyaga elrendeződik (Platón, *Timaios*, 30a). Ez a forma a geometria legtisztább alakzataiban írható le, vagy ábrázolható: kör, háromszög, gömb, hiszen a dolgok közötti kötelékek ésszerű alakja az arány. „A kötelékek között pedig az a legszebb, amely önmagát és az összekötött dolgokat a legjobban egyé teszi; s természetől fogva az arányosság az, mely ezt legszebben teljesíti.” (Uo. 32c) A hármasság az arányosság kulcsa, legfontosabb eleme és a világ felépítésének sajátos kifejeződése. A körkúp ugyanis a vele egyező és magasságú körhenger térfogatának éppen harmada, ha a körhengert a tér egészének tekinthetjük (Anaximandrosz a Földet éppen henger alakúnak képzelte el). Ennek a tér egésznek tehát harmada lesz a Pokol. Ez tehát egy nagy kúp, amelynek csúcsa a Föld középpontja felé mutat. De honnan ered a kúpforma? Ptolemaiosz és Al-Farabi szerint a Föld a Nap fényétől megvilágítva az ellentétes oldalon kúpszerű árnyékot vet, amely árnyék az éggörökön egészen a Vénuszig vetül, s ott ér véget a csúcsa. Az ég első három körében tehát szimbolikusan is véget ér minden anyagi vonatkozás (Paradicsom X). Az árnyékvilág tehát kúpszerű és a Pokol maga is ilyen formában képeződik le. Az elrendezés geometriai precizitása és az ókor bölcseinek tisztelete összefügg.

26. Nincs fájdalom, hanem mély sóhajok hallatszanak. Sisson mutat rá, hogy ebben a büntetés ama jellege mutatkozik meg, amely szerint az inkább intellektuális, semmint fizikai. Boccaccio azonban, pszichológusi éleslátással nem tagadja, hogy a céltalan vágyakozás

fizikai gyötrelmet is okozhat: „S bár nagyon fáradságos az örökös vágyakozás, de túl azon elviselhetetlen gyötrelmet és nehézséget jelent az égő vágy és annak tudata, hogy semmi remény nincs annak betöltésére. S ezért, bár *prima facie* nem tűnik súlyos büntetésnek a remény nélküli vágy, én azt hiszem, hogy az a legsúlyosabb. S még inkább súlyosbítja a büntetést, amennyiben ez a vágy szünet nélkül gyötör.” Brunone Bianchi kommentárjában megjegyzi: sírás volt ez, de olyan gyöngéd, amely nem jutott túl a sóhajon. Valójában ezek a magyarázatok bezárva maradnak egy vélt vagy valós teológiai problémába.

34-35. Ha vannak is érdemeik, elvesznek az ok miatt. Ez pedig az eredendő bűn, amelytől nem lettek megváltva Isten kegyelme és Krisztus önfeláldozása által. Buti azt mondja, hogy itt egy lehetséges ellenvetésre adandó válaszról van szó: ha megérdemelték ebben az életben a politikai erények megcselekvését, miért nem érdemelték meg önnön javukra is? Vergilius végeredményben azt mondja, hogy a jó cselekvés önmagában nem elég az örök boldogsághoz, hanem az értelemnek a hit szerinti vezetése is szükséges. Fallani szerint Dante szigorúsága érthető, „akár a keresztség nélküli megoldás dogmatikai lehetetlenségének elfogadását, akár egy a mű másfajta kimenetelének következményeit illetően, hiszen nem tudta volna klasszikus szereplőinek a természetfölötti boldogság egyes fokozatait kijelölni a Paradicsomban ama lelkek inkluzív logikája nélkül, számos ellentmondást és inkongruenciát teremtve így benne.”

36. A keresztség a kereszténység szimbolikus belépője. Ezért lehet azt mondani, hogy ez a Hit (Santa Fede) kapuja. A *porta* kifejezés máskülönben egyetlen régi szövegben (Cortonese 88) fordul csak elő, mindenütt *parte* (lényeges rész) olvasható.

38. Ez a sor Singleton szerint Aquinói Tamásnak Szent János evangéliumához írt kommentárján alapszik: „Szokásuk sem volt minden dolgot helyesen tenni, mert nem fizettek igaz tisztelettel Istennek.” Tamás úgy gondolta, hogy bár sok jó dolgot tettek az

ókori nagyok, de ezt rossz céllal, mert nem az erény, hanem a hírnév szeretete miatt tették. Dante használja a *Convivio*-ban a *debitamente* fogalmát az egyes testrészek arányos illeszkedését és a test szépségét jellemezve: „*Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membre debitamente rispondono*” (*Convivio* I.5).

45. A modern teológia ma már alig-alig foglalkozik a „pokol tornácá”-nak kérdésével, s már Aquinói Tamás is komoly problémát látott benne, hiszen a Limbus két részéből az egyik, a *Limbus Patrum* (az Atyák Limbusa) Krisztus alászállásával megszűnt, miután az ósatyák szellemeit a mennybe vitte. Maradt a *Limbus Puerorum* (a Gyermek Limbusa), de ezt meg roppant nehéz az isteni büntető igazságosság alá helyezni: „a gyermekek a természetes jósgot tekintve osztoznak Istennel, így természetes tudásuk és szeretetük révén képesek Istenben örvendezni.” (*Summa Theologica*, Appendix 1, Q 1, Art. 2) Maga Tamás is úgy vélte, hogy konkrét bűnért lehetséges csak konkrét büntetés: „Azok, akik szabad akarattal élnek, ott megvan a vágy az örök életre és aktuális bűneikért ítéltetnek el, de nem úgy a gyermekekben, ahogy fentebb mondtam. Következésképpen semmiféle hasonlóság nincs a két dolog között.” A gyermekekben nincs aktuális bűn abban az értelemben, amely „a jó romlásának vagy elutasításának az eredménye lenne, s amely jó saját erényességének szándékán nyugvó emberi természetből következik.” Bibliai forrása: Lk, 16:22-25.

- Egyes kritikusok szerint (Luigi Pietrobono, G. Pascoli) a *sospesi* utalhat arra, hogy ezen szellemek megmenekülése megtörténhet az Utolsó Ítéletet követően. Giacalone szerint ez a feltételezés alaptalan. Inkább arra vonatkozik, hogy ezek a lelkek vágyják Istent, de látását soha nem érhetik el (*Inf.* II, 52).

48. A „fede” itt egy konkrét hittételre vonatkozik, amelyet a Niceai Zsinaton fogalmaztak meg és a „Hiszekegy” részét alkotja, nevezetesen Krisztusnak a „poklokra”, így a Limbusba történő alászállásáról (1 Pét 3:19).

49-51. Dante kérdése kezdettől fogva elég nagy problémát okozott az

értelmezőknek, mivel egyrészt az a képtelenség fogalmazódik meg benne, hogy egy keresztény egy pogánytól kívánja megtudakolni Krisztus alászállásának (*descendit ad infernos*) igazságát, ami a *Niceai Hitvallás* részét is alkotja (V. fejezet); másrészt, hogy maga a kérdés kizárólag a keresztényi kontextuson belül fogalmazódik-e meg vagy azon kívül is, tehát vonatkozik-e az erényes pogányokra? Boccaccio kifejtésében ez az egész éppen hogy nem az ősatyákra vonatkozik csak. Így kommentál: „Intende in questa domanda non di voler sapere de’ santi padri che da Cristo ne furon tratti, che dobbiam credere il sapea, ma per ciò fu la domanda, per sapere se in altra guisa che in questa, cioè che fu fatta per la venuta di Cristo, alcun altro n’uscì mai: quasi per questo voglia farsi benivolo Virgilio, dandogli intenzione occultamente che, se alcuna altrui via che quella che da Cristo tenuta fu vi fosse, egli s’ingegnerebbe d’adoperare di farne uscire lui e di fu vi farlo pervenire a salute.” (*Esposizioni*, IV, i, 36.: Ebben a kérdésben nem az ősatyákról kíván tudakozódni, akiket Krisztus kiszabadított, ahogy hisszük, hogy ezt ő maga is tudta, hanem a kérdés arra irányult, hogy megtudja, vajon más úton, mint ezen, azaz Krisztus alászállásával, valaha is kiszabadult-e más. Mintha maga is jótevője kívánna lenni Vergiliusnak, rejtett iránymutatást adva neki, hogy ha van más út is, mint ami Krisztustól van, megtanulná használni, hogy kihozza őt innen és eljuttassa az üdvösséghez.) A későbbi kommentátorok tovább árnyalták ezt a kérdést, amellyel kapcsolatban Landino (1481) azt mondja, hogy itt alapvetően a bűnös állapotot kell figyelembe venni, amelyből senki sem juthat ki önerejéből, ha az isteni kegyelem nem segíti meg („nessuno possa per sè medesimo uscir del peccato, se non è aiutato dalla divina gratia”). Az isteni kegyelem pedig nincs semmilyen korláthoz kötve: erről a Színjáték minden éneke tanúskodhatna. Ha pedig nincs korlát, akkor az isteni kegyelem más úton is megnyilvánulhat, nemcsak a keresztség révén, mint ahogy Szent Tamás éppen a gyermekekkel kapcsolatban ezt felvetette, és a Heródes által legyilkolt gyermekek is a Paradicsomba kerültek. Robert Hollander

szerint a dantei „burkolt” kérdés leginkább a pogányok üdvösségének lehetőségét érinti. Ez a problematika később tovább fejlődik és igazából Statiusban lel majd megnyugvásra.

- A „per altrui” általában Krisztusra vonatkozik, de nem mindenki osztja ezt a véleményt. Legalábbis így értette Grabher, Fallani, míg ezen kifejezést Manzoni a gyermekekkel (aki más, vagyis szülei érdeméből üdvözülhetnek), Chimenz pedig a szentekkel hozta összefüggésbe.

52. Vergilius Kr.e. 19-ben halt meg, úgyhogy 52 évet töltött el addig a Limbusban Krisztus alászállásáig.

53. A Possente (Hatalmas) Krisztus maga, a győzelem jelével koronázva pedig bibliai utalás. A megkoronázott Krisztus képe jelenik meg a Jelenések 14:14-ben: „És láttam: íme, egy fehér felhőt, és a felhőn ült valaki, az Emberfiához hasonló: a fején aranykorona volt, a kezében pedig éles sarló.” Hasonló bibliai utalások: Zsid, 2:9; Mt, 28:18. A *possente* azt is jelentheti, hogy itt Isten mint hatalom jelenik meg.

55. Az első szülő maga Ádám. A kifejezés nem többes számban áll, tehát Éva nem olvasható ki belőle. Máskülönben Évát a Paradicsomban látjuk majd viszont.

57. Mózesre (*Servus Domini*) vonatkozóan két jelzőt olvashatunk: *obediante* és *legista*. Az *obediencia* mint fogalom, fontos szerepet játszik a *Convivio* IV. könyvében is (XXIV. fejezet), ahol a nemesség egyes életkorokra jellemző megnyilvánulásként láthatjuk. Megtudjuk, hogy az *obediencia* mindenekelőtt nem *trasgressione*, azaz nem áthágás, átlépés, ami például Ulisses bűnében ölt testet. Az engedelmesség Mózes esetében a teremtő Atyára irányul, akinek való engedelmesség minden törvény forrása is, hiszen ő a Teremtő, másrésztől kifejezi, hogy ez az emberiség egészére vonatkozva áll fenn, harmadszor pedig arra utal, hogy azt a létezést, amelyet Isten ebben az emberi formában adott, elfogadja, Istent pedig Atyjaként tiszteli, amely tiszteletben megalapozza és megalapítja az ember korát a Földön. Végeredményben az Atyának való engedelmesség

legabsztraktabb formájában az értelemnek való engedelmisséget jelenti. Az *obediENZA*, amely lehet engedelmisség és tisztelet, minden erkölcs fundamentuma és magva. Mivel Dante mindezt az első életkorra, az *adolescenzára* vonatkoztatja, Mózesre ezt úgy érthetjük, hogy mindez az emberiség - vallástörténetileg értett - hajnalára vonatkozik. A Krisztusig tartó események jelenítik meg az emberiség *adolescenzáját*, fiatal korát. Ennek mintaképe és példázata Mózes, aki ezért oly engedelmes Istennek, mint a fiak atyjuknak, aki az életet adta nekik és aki meghatározza számukra azokat a feltételeket, amelyekben az életüket megélik és formába rendezik. S ahogy ez igaz vallásilag, ugyanúgy igaz filozófiailag is, azaz az értelemre vonatkoztatva. Az értelem az emberi szellem atya és a neki való engedelmeskedés kiteljesedésének első szakaszaként, ifjú koraként ragadható meg.

59. Izráel: eredetileg Jákob, aki az angyallal vívott küzdelem után kapta az Izráel elnevezést, amelynek jelentése: erős, aki Istennel van. Utódai lettek a 12 izraeli törzs fejei.

60. Jákob 14 évet szolgált Lában leányáért, Ráchelért.

63. Nem menekült meg még semmilyen emberi szellem, hiszen a Paradicsom csak Krisztus megváltó tette után nyílt meg. Krisztus előtt mindenki a Limbusba ment (Anonimo Fiorentino).

68. A „di qua dal sommo” helyett egyes szöveghelyek a „di qua dal sonno”-t használják. Sisson is így használta angol fordításában. Bianchi szerint ez nem helyes, mert használata egyáltalán nem logikus az ének elején olvasottakkal kapcsolatban, ahol a hangsúly egy valóban „fenséges” pokoli kilátáson van. Az utóbbi értelemben használom magam is.

- A tűz (*fuoco*) az értelmet és a bölcsességet szimbolizálja a maga természetességében. Az értelmetlenség és a tudatlanság az igazi pokol maga. Az észre, amely „a természet szavára jár el” (Rom 2.14) vetül a kegyelem általi magasabb világosság: „Majd lángnyelvek lobbantak és szétoszolva leereszkedtek mindegyikükre.” (ApCsel 2.1-4). Hérakleitosz (v. 138) filozófiájában is a tűz a mindenség

lényege és eredete. Egyfajta természetes világértelmet szimbolizál, annak periodikus felvillanásának és kialvásának váltakozásában.

72. „Orrevol gente”, vagyis értékes emberek. Az érték az, magyarázza a Convivióban (IV.2) Dante, ami által az ember nemessé lesz (*gentile*). Másrészről jelenti az adottból kibontakoztatható maximális jóságot (*bontá*) is.

84. Arcuk nem árult el érzelmet, mert sem örömben, sem fájdalomban nem volt részük. Rambaldi da Imola szerint érzelemmentességük annak szól, hogy „a bölcs minden dologban középben áll”. Aquinói Szent Tamás a De Animához írott kommentárjában (I, IV, 152) azt írja, hogy a testetlen lélek nem érez sem örömet, sem szomorúságot a testi vágyat illetően, hanem csak az intellektuális vágnak megfelelően. Ez a *né trista né lieta* egyébként a visszafogott (*restata*) és nyugodt (*queta*) hangra reagál.

86-88. Homérosz, a költészet atyja. Dante csak töredékesen vagy egyáltalán nem ismerhette műveit. A kard Rambaldi da Imola szerint Homérosz szellemének finomságát és élességét kívánja szimbolizálni, de jelentheti a megénekelte háborúkat, de azt a költői nagyságot és hatalmat is, amellyel a többiek fölött áll. Szimbolikája nem teljesen tisztázott.

89. Horatius (i.e. 65–8), satírikus római költő. Az emberi bűnök ostromozójaként nyer értelmet Danténál.

90. Ovidius (i.e. 43 – i.sz. 17) római költő, aki szeretett városától messze, száműzetésben halt meg. *Metamorphoses* (Átváltozások) című, egyébként befejezetlen eposza Dante fő mitológiai forrásműve. Karaktereket és helyzeteket kínál modellül Dante látomása számára.

- Lucanus (i.sz. 39–65), hispán származású római költő. Fő munkája a *Pharsalia*, a római polgárháborúról. Dante a Convivióban többször idézi, különösen a gazdagsággal szemben tett véleményét és állásfoglalásait az igazi nemességgel szemben: „Erőfeszítés nélkül elvesznek a törvények, s ti gazdagok, mindenek legalávalóbb részéért küzdötök” (*Convivio*, IV.11.3). Lucanos a tragikus történelmi helyzetet szimbolizálja Picone szerint, amely ennek az utazásnak is

oka. Vergilius pedig a legfőbb támasz és modell marad. Egyesek a 4 kardinális erény megtestesítőit látják bennük: Horatius (okosság), Homérosz (igazságosság), Ovidius (mértékletesség), Lucanus (kitartás).

92. A (közös) név az, hogy KÖLTŐ. A középkorban a költőt és a prófétát egyazon típusként tisztelték.

93. Ennek egyik értelmezése, hogy a bölcsesség keresése egyként dicsérendő dolog. A másik, hogy a szellemi igazi emberei között nincs irigység, becsülik és tisztelik egymást és egymás tevékenységét. Ez utóbbi egyébként Dante szerint az érett férfikor erénye is. Tommaseo az alábbi kommentárt fűzi ehhez a részhez: „Nem azért teszik jól, hogy engem dicsérjenek, hanem bennem az ő művészetüket.” Ebben kifejeződik a hagyománynak, valamint Vergiliusnak, mint költőnek a tisztelete is.

95. A fennkölt ének ura az előbb említett Homérosz, az *Iliász* és az *Odüsszeia* szerzője.

96. A sas mint szimbólum a legmagasabb stílusra vonatkozik. Nem Homéroszra, hanem sokkal inkább az énekekre vonatkozik, az *altissimo*-ra reflektál. Előfordul még, hogy a költői látás sajátosságát hivatottak bizonyítani vele. Az bizonyos, hogy sem Jézusra, sem Dante énekére nem vonatkoztatható.

102. A *sesto* minden bizonnyal szám értelemben szerepel. A *sestonak* van olyan értelme is, amely mértéket, rendet és módot jelent (*giusta misura, ordine, modo*; vö. P. Petrocchi, *Nuovo Dizionario Universale della Lingua Italiana*, Milano, Tréves, vol. I-II, 1912, 2251).

104. Nicola Fosca (2003-2006, *Inf.* IV, 104-105) azt írja, hogy a beszélgetés tartalmára vonatkozóan a legkevésbé valószínűtlen tárgy maga a költészet. Robert Hollander ennek megerősítésére idézi a Purgatórium XXII. énekének két részletét (104-105; 127-129). Az első részben Vergilius újabb neveket említ meg Statiusnak a Limbusból és azt mondja, hogy ott lent gyakran beszélgettek az ihletet adó Múzsákról. A másik részben Dante kettejük mögött halad és figyelmes lesz beszélgetésükre, amely a költészetre vonatkozik.

Általánosságban ez az elfogadott, de van olyan vélemény is, amely szerint itt magáról Dantéről esett szó.

100-105. Ez a befogadás több mint szimbolikus: Dante itt kapja meg a művet megalapító örökséget, amelyet a kereszténység új formájába kell öntenie.

106-111. A bölcsesség háza, vára, a *spiriti magni* részére fenntartott hely (*Aen.* VI. 630-631). Boccaccio az építmény jellegét érti alatta („*nobilmente edificato*” – nemes stílusban épített) Igazi értelme, jelentése nem tisztázott (Singleton). Hollander azt mondja: itt a költői tárgy egy általános eszme helyén áll, de nem tudjuk, hogy pontosan minek a helyén: jó élet, filozófia stb.? Leonardi szerint a kastély képe hagyományos az allegorikus irodalomban és az emberi bölcsességet testesíti meg. Fallani szerint a filozófiát jelenti. Kapcsolatban lehet az emberi nemességgel (*Convivio* IV), s ezért sem csak filozófusok vannak benne. Pietro Alighieri a tudományos gondolkodás és az erényes cselekvés helyeként nevezi meg, amely mindig zöld, mert tartós hírnevet és dicsőséget nyújt (*quod est in figura status famae et gloriae, ratione scientiae et virtuosae operationis, qui semper est viridis, idest durabilis*).

- A hét fal lehet a hét szabad művészet (quadrivium, trivium), a hét erény (erkölcsi: okosság, igazságosság, kitartás, mértékletesség; értelmi: intelligencia, tudás, bölcsesség) vagy a hét bölcsesség (a filozófia hét ága). A folyó (*bel fiumicello*), amely körbe öleli és védi a várat, egyesek szerint a szép beszéd, amely a gondolkodás nélkülözhetetlen kifejező eszköze, Buti azonban a tudás megszerzésének anyagi alapjaként értékeli, s valóban egy helyen maga Arisztotelész is említi, hogy a szegénység alkalmatlanná tesz a tudományok művelésére, hiszen nem adja meg azt a függetlenséget, amire a kontemplációt gyakorlónak szüksége lenne. Ennek cáfolatát életével azonban éppen Dante maga adta meg. Anonimo Fiorentino szerint „*le cose labili et caduche*” (bizonytalan és esendő dolgok) jelölésére szolgál. A folyón száraz lábbal kelnek át, amely jelentheti, az orális művészetben való jártasságot, amely a költészetnek nagyon

is sajátos feltétele. Konkrét értelme nagyon bizonytalan.

113. A *grande auctoritá* (*auctoritas*) fontos dantei fogalom, lényegében a keresztény üdvözülés klasszikus párja. A klasszikus költészet és a keresztény igazság közötti viszony, mint az üdvözülés és az *auctoritas* közötti viszony jelenik meg. Az auktorok a klasszikus kor legnagyobb költői, Dante számára az alábbiak: Vergilius, Ovidius, Lucanus, Horatius és Statius. Mindenki meghatározott jelentéssel rendelkezik a *Commediában*.

114. A nagy és reflexív szellemek helye a vár. A kevés, nem fecsegő beszéd jellemző magatartásukra. A *Pur.* III, 10-11-ben írja Dante: *la fretta che l'onestade ad ogni atto dismaga*. Buti ezzel kapcsolatban írja: „A sietség minden tett méltóságát tönkre teszi, vagyis elveszi a dísz a tagok mozgásától és nem illik össze a személy méltóságával.” Ennek forrása Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikája* (IV.3).

118-120. Az utazó nagyszerű, újjongó látomásában 35 nevet sorol fel, valóságos személyeket és irodalmi alakokat, akik itt a Nemes Kastély védelmében vannak. Természetesen a névsor csak reprezentatív, amely kiegészül további nevekkel a mű folyamán (pl. *Purg.*, XXII). Kérdés a kommentár irodalomban, hogy egyáltalán mit jelent ez a névsor, van-e valamiféle rend benne, mert a csoportosítás értelme körül igen nagy bizonytalanság mutatkozik. Itt ebben a Nemes Kastélyban furcsa módon együtt szerepelnek valóságos és a képzelet szülte alakok, de olyan névsor ez, ahol nem a felsorolás tényszerűsége, hanem igazsága lényeges. Umberto Eco a következőket mondja: „Ezek az irodalmi létezők köztünk vannak. Nem öröktől fogva léteznek, mint (talán) a négyzetgyökök és Püthagórasz tétele, de most, hogy az irodalom már megteremtette őket, mi pedig érzelmeket invesztáltunk beléjük, itt vannak és számolnunk kell velük. Az ontológiai és a metafizikai vitákat elkerülendő, mondjuk egyszerűen azt, hogy kulturális szokásokként és társadalmi beállítódásokként léteznek.” Ez a helyzet a túlvilági-evilági kontemporalitás szülötte, amelyben fantázia és valóság nem választható el többé egymástól. Az egyszer megteremtett fiktív irodalmi alakok, mint az emberi szellem

legnagyobb példázatai az örökkévalóság jegyében az emberi lelkekkel együtt örülnek vagy szenvednek.

121. Elektra volt Dardanusnak, Trója alapítójának anyja.

123. Cézár szemeiről Suetonius tett említést, amely energikus és eltökélt lelket mutatott.

124. Camilla: Metabosz volscus király harcos lánya. Vergilius az *Aeneis* utolsó részében ír róla. A legenda szerint a trójaiak ellenfele volt Itáliában. Arruns öli meg a menekülő Camillát egy dárdával. A volscusok ie. 329-ben szenvednek teljes vereséget Rómától.

- Penthesilea, a görög mitológia legendás amazon királynője, a reménytelen harcban elesettek szimbolikus alakja. Mondják, hogy vadászat közben egyszer halálra sebezte testvérét Hippolitát, amiért oly búskomorságba esett, hogy halni készült, de ezt becsületben és harcban kívánta megtenni, ahogy az egy harcos királynőhöz illett. A harc becsületével, de a biztos halál tudatában csatlakozott Trója védőihez.

125-126. Latinus Latium királya volt és lánya Lavinia, hosszú harcok után, Aeneas második felesége lett.

128. Lukrécia Collatinus felesége volt, akit Tarquinius fia, Sextus megbecstelenített. Lukrécia erre öngyilkos lett. A becsület és a hűség mintaképe maradt.

- Júlia: Caesar lánya, Pompeius felesége, aki apja halálos ellensége lett a polgárháborúban.

- Marzia: Cato felesége, akit a Purgatóriumban látunk viszont. Dante a lélek allegóriájaként is halhatatlanná tette a *Convivio*-ban.

- Cornelia: Scipio Africanus felesége volt, az asszonyi erények megtestesítője, a Gracchus testvérek (Gaius és Tiberius) anyja.

129. Szaladin (XII. század): egyszerű katonából lett Egyiptom és Szíria szultánja, aki Jeruzsálemet is visszafoglalta Guido Lusignanótól. Híres volt nagy emberségéről és olyan szokásokat vezetett be, amelyek környezetében ismeretlenek voltak. Ebből fakad, hogy egyedül, társak nélkül áll, s nincs kivel beszélgetnie. A középkorban a nagylelkűség példaképe volt.

131. A mester maga Arisztotelész, a nyugati filozófia legnagyobb alakja. Dante szerint filozófiája tökéletesen megfelelt a katolikus hitnek (*Convivio* IV.VI.16).

133. Szókratész (i.e. 469-399), görög filozófus, etikus. Egyesek szerint a nyugati filozófia megalapítója, ám karizmatikus alakjának megőrzését csak egyik tanítványának, Platónnak köszönhetjük, aki dialógusai főszereplőjévé tette őt, egyben alkalmazta bennük a vizsgálódások szókratészi módszerét. Xenophón és Arisztophanész tesz még rá utalásokat műveiben.

- Platón (i.e. 428-348 körül) görög filozófus, matematikus, az Akadémia alapítója Athénben. Az egész nyugati filozófia meghatározó egyénisége, a gondolkodás szókratészi módszereinek komplex világnézeti alkalmazója.

136. Abderai Démokritosz, aki azt tanította, hogy a világ atomok véletlenszerű összeütközésének eredménye. Cicero és Albertus Magnus révén tudhatott róla Dante. Boethius filozófiai vizsgálódásainak alaptétele: a világ kormányzása nem a véletlenül, hanem az isteni értelmén alapul, amely mindennek megszabja a terét és az idejét. (In: Boethius, A filozófia vizsgálása, Bp. 1970. 23.o.)

137. Sinopei Diogenész a híres cinikus filozófus.

- Anaxagórasz: Periklész tanára, a világértelem (nousz) tanítója. „Az értelem kormányoz mindent, aminek lelke van, akár nagy, akár kicsi” (78 [B 12]).

- Thalész (ie. VII. század) az első ismert filozófus, a hét bölcs egyike.

138. Empedoklész (i.e. V. század) a négy elem (föld, levegő, víz, tűz) filozófiájának megalkotója, a retorika atyja. Állítólag az Etnába vetette magát.

- Hérakleitosz, az efeszoszi homályos, az egyik legjelentősebb preszókratikus filozófus. Mindennek középpontjába a tüzet (*pyr*) állította. A tűz nála is egyfajta világértelmet szimbolizál, amely mértékre lobban fel és alszik ki.

- Zénón (ie. III. század), akiről szó van, a sztoikus iskola megalapítója (*Convivio* IV.IV.9), a lelki közömbösség tanítója.

140-141. Pedaniusz Dioszkuridész (kb. i.sz. 40-90): görög botanikus, farmakológus, fizikus. A kis-ázsiai Anazarbusz városából származik, aki egy ideig praktizált a nérói Rómában is. A modern gyógyszerészet előfutárának tekintik, aki öt könyvből álló nagy értekezést írt a különféle növények gyógyhatásairól és alkalmazásukról (*De Materia Medica*). Művét a XVII. századig az orvoslás alapvető kézikönyveként használták.

- Orfeusz és Linus mitikus költők, akiket Vergilius és Ovidius is megemlégett. Orfeusz volt az első alvilági utazó. M. Tullius Cicero (ie. 106-43): római államférfi, filozófus, szónok. Dante számára fontos forrás volt több, akkor már ismert munkája.

- Lucius Annius Seneca (i.e. 4 – i. sz. 65) római sztoikus filozófus, irodalmár, államférfi, Néró császár tanítója. A Piso-féle összeesküvésben való részvétellel meggyanúsították és öngyilkosságba kényszerítették.

142. Euklidész (i.e. IV. század) görög matematikus. Műve az *Elemek*, sokáig egyetemi alapkönyv volt.

- Ptolemaiosz (i.e. II. század) alexandriai csillagász, matematikus, a heliocentrikus világmodell kidolgozója. Ez a dantei kozmológia alapja.

- Hippokratész és Galénosz görög orvosok, az orvostudomány megalapítói.

- Avicenna arab orvos, filozófus (XI. század).

144. Averroës muszlim filozófus, orvos, jogász, a legnagyobb hatású Arisztotelész kommentátor, aki döntő befolyást gyakorolt a nyugati kultúrájára (a megkövesedő iszlámra ellenben nagyon keveset).

- A nagy kommentár (*Commentarium magnum*) Averroës magyarázatainak legrészletesebb, átfogó változata. Arisztotelész több művéhez is készített nagy kommentárt (pl. *De Anima*, *Metaphysica* stb.). Stílust és formát is teremtett általa, egy új műfajt hozva létre.

Bibliográfia

- Alighieri 1993 Dante Alighieri, *The Divine Comedy* (trans. by C.H. Sisson), Oxford UP, New York, 1993.
- Alighieri 1967 *Opere di Dante* (a cura di V. Branca, F. Maggini e B. Nardi), Felice Le Monnier, Firenze, 1967.
- Alighieri 1965 [DÖM] *Dante Összes Művei* (szerk. Kardos Tibor), Helikon, Budapest, 1965.
- Auerbach Erich Auerbach, *Az Isteni Színjáték szerkezete*, in: *Dante a középkorban* (szerk. Mátyus Norbert), Balassi Budapest, 2009.
- Bigi Emilio Bigi, *Artefici retorici e poesia*, in: Guglielmino/Grosser, *Il sistema letterario, Duecento e Trecento*, Principato, Milano, 1984.
- Demaray John G. Demaray, *Dante and the Book of Cosmos*, The American Philosophical Society, 1987.
- Güntert Georges Güntert, *Canto III*, in: *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Kelemen Kelemen János, *L'analisi dei canti XVIII-XX del Paradiso*, in: *Quaderni Danteschi* 5, 2009.
- Mazzotta Giuseppe Mazzotta előadása a Yale Egyetemen, 2008 szeptember 11. (<http://yale.com>)
- Padoan 2009 Giorgio Padoan, *Dante és a humanizmus*, in: *Dante a középkorban* (szerk. Mátyus Norbert), Balassi, Budapest, 2009.
- Padoan 1967 Giorgio Padoan, *Conclusioni, Inferno IV*, in: *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)* (a cura di G. Padoan), vol. IX, 1967.
- Picone Michelangelo Picone, *Dante and the Classics*, in: Amilcare Ianucci, *Dante – Contemporary Perspectives*, Toronto, 1997.
- Stocchi Manlio Pastore Stocchi, *Canto IV: A Melancholy Elysium* (tran. Charles Ross), in: A. Mandelbaum, A. Oldcorn, and C. Ross, *Lectura Dantis: Inferno*, Un. of California Press, Berkeley, 1998.
- Veyne Paul Veyne, *La società romana*, Laterza, Bari, 1990.

TIHAMÉR TÓTH
Il Canto IV dell'*Inferno*

Incontrandosi col canto IV dell'*Inferno* dantesco il lettore si trova di nuovo – come nel canto precedente – dinanzi ad un problema opprimente, che si manifesta sul campo filosofico, morale, strutturale dell'opera, ed anche a livello teologico (anche se quest'ultimo è presentato dall'Autore in modo molto limitato). Il punto centrale è il Limbo, in cui sono *sospesi* grandi uomini dell'antichità, cui immagine genera una vera ammirazione nel Poeta. Come si può dissolvere il contrasto che si estende tra questa ammirazione e il loro giudizio infernale-etero, basandoci sulla verità divina? Non possiamo negare la sincerità di questa preoccupazione, ma non è negabile neanche la giustizia divina, di cui Dante è un interprete e mediatore, e il Viatore ne è sperimentatore.

Il saggio prima di tutto pretende di rischiarare il problema menzionato, e con ciò di rimettere il canto nella struttura di tutta l'opera. In questo costrutto il Limbo è un luogo importante, cui ricordo resta vivace nel corso del viaggio fino al Paradiso. I nomi enumerati nel canto si completano nel Purgatorio e nel Paradiso, dove si presenteranno *Rifeo* e *Traiano*, che anteriormente già furono nel Limbo. Il Limbo sembra una semplice cristianizzazione delle isole beate di Virgilio e della mitologia antica, ma significa anche una ripresa della cultura antica nell'ambito del mondo cristiano. Questa ripresa non è ancora un'ideale umanistico, senonchè una parte essenziale dell'uomo ideale e intelligente: l'idea e l'intelligenza, cui fine è Dio stesso, riconosciuto dal cristianesimo. In retrospettiva storico-ideale è essenziale l'incontro di Dante coi grandi poeti classici (Omero, Ovidio, Orazio, Lucano) dove lui, il Viatore, fa parte di quella compagnia letteraria. Oltre il completo simbolismo del canto, Dante in parte rinnova il tempo antico circolare, ma quando (in quanto cristiano) incontra quei poeti, il tempo è un progresso lineare verso Dio. Così il Limbo non è l'esito di un ricerca poetica e casuale,

ma un elemento strutturale della *Divina Commedia*, è il terreno della pura ragione, è la ragione come fondamento della concezione e della comprensione metafisica e artistica di Dio. Infine non la logica sterile vince, ma la grazia divina e il Dio fattosi uomo, e la situazione dei limbici resta chiusa nel segreto della divinità.

L'antichità è la fondazione intellettuale della possibile accettazione del messaggio cristiano, mentre il non-riconoscere altra autorità che la ragione è destinato al giudizio divino. Mentre il tempo umano è finito, cioè storico, il tempo divino – che è una apertura alla grazia divina – abbraccia tutti i tempi passati, come (d'altro lato) la vita di Dante non è intera senza la sua crisi esistenziale, senza il suo amore terreno per Beatrice, che sono dei momenti indispensabili della sua salvezza. Il Limbo è il luogo della ragione autonoma, che senza la grazia divina non può raggiungere il suo vero fine: Dio stesso. In senso generale questa autonomia è necessaria per la comprensione del *bene* e del *fine*.

HOFFMANN BÉLA
Pokol XXIV. ének
(Hetedik bugyor: Tolvajok. Vanni Fucci)

I. Interpretáció

1. Az átmenet nyelvi-költői jellemzői

A kritika a XXIV. éneket is joggal illeti az átmeneti jelzővel. Már a cselekmény síkján nyilvánvaló, hogy hőseink úton vannak, és a hatodik bugyor belső sziklafalán kapaszkodnak fölfelé, hogy a képmutatók birodalmából a tolvajokéba juthassanak, amiről beszámolóját – legalább is a megnyilatkozás konkrétságával – az ének 82. sorát követően kezdi meg az elbeszélő, hogy aztán a XXV. énekben is továbbvigye az új tematikát, sőt meg sem áll azzal az újfajta bűnökkel teli XXVI. ének 12. soráig, a firenzei tolvajokra és magára Firenzére is lesújtó kesernyés-gúnyos ítéletéig. A XXIV. ének hosszú nyitó hasonlata (1-21.) azonban távoli tematikai visszacsatolás is az elbeszélő részéről a XXI. ének 11. soráig, amelyben Malacoda hazudik a bugyrok átjárhatóságáról, de egyben közeli visszacsatolás a XXIII. ének utolsó tematikai egységéhez, amelyben ennek emléke valamint a képmutató bolognai Catalano kioktatóan szemtelen információja a kezdeti röstelkedésből haragra vált át Vergiliusban. A hasonlat pszichológiai alapon teremt kapcsolatot a parasztember és Vergilius lelkiállapotváltozása között. Ez az alap a harag: amíg a természet önmagáról az első pillantásra egy bizonyos kép látszatát kínálva vezeti félre a parasztembert, aki hónak véli a deret, vagyis önmagát téveszti meg valójában, s dühödt elkeseredésében csípőjére csap egyet, addig Vergiliust a már említettek dühítik föl, hiszen valójában ő is becsapta magát azzal, hogy hitelt adott az ördög szavának, amelyért aztán éppen egy képmutatótól (akit úgyszintén az ördög vezetett félre, még ha morális-szimbolikus értelemben is) részesült gúnyos kioktatásban. Az új énekben hőseink tehát még a képmutatók bugyrában találatnak, és ugyanazon lelkiállapotban folytatják útjukat, mint

amilyenben az előző ének végén voltak, vagyis a látszatra alapozott hasonlat pszichológiai értelemben fönntartja még a folytonosságot az alaki szinten. Az új ének vagy fejezet sorszámára ezért a tematikai folytonosság megszakítottságára csak formálisan utal, ám *de facto* a cselekmény, a tematika, a pszichológia síkján és allegorikus értelemben is a *folyamatos átmenet* jele. Az ének átmenetiségének jellemzőiről adható poétikai igazolást az elbeszélés versnyelvi szintjének, a hangzás-jelentés szószintű problémáinak elemzése is hitelesíti.

Nos, már az énekkezdő hasonlat nyelvi jellemzői (1-18. sor) és az elbeszélő által adott amolyan magyarázatféle (19-24.) egyszerre két irányba tereli figyelmünket: visszatekintésre ösztönöz, de egyúttal mintegy a bűnösök átváltozásának is előhírnöke. Az */anno, vanno/, /bianca, manca, anca/, /campagna, lagna, ringavagna/, /faccia, faccia, caccia/* rímek, amelyekben a tiszta rím *á* hangja szüntelenül megismétlődik (*nimia repercussio*), a maga számtalan, sorozatszerű és közeli felbukkanásával, az *á* hangok monotonájával az előző ének ólomcsuhás bűnöseinek, a képmutatóknak a monoton vánszorgását, nehézkességét idézi fel, vagyis büntetésük természete és a versnyelvi hangzóság között kapcsolatot teremt. De ugyanezt az átmetiséget erősíti fel e szövegrészben 3-3 rímzőpár (*tempra-tempra, piglio-piglio, faccia-faccia*) és a 37-39-es tercina *porta-porta* párja is, amelyek hangalaki azonosságuk ellenére szemantikailag különböznek, s így a képmutatók jellembeli tulajdonságaival alkotnak gondolati rímet, hiszen az ismétlés egyúttal variáció is. S mivel csak az ének 82. sorát követően látják meg hőseink a hetedik bugyrot, nyilvánvaló, hogy a sziklamászás és a képmutatóktól való eltávolodás monoton nehézségei összhangra lelnek a szövegrész durva rímeiben is, például a három, igen ritka *rime sdruciolában*, a szóhangsúlyt hátulról a harmadik szótagra helyező rímekben (*malagevole, fievole, disconvenevole*) is, amelyek a jelentésük által is kimondják az út nehézségeit. A felsorolt poétikai eszközök (vagyis a *nimia repercussio*, a rímzőszavak valamint a kemény-durva hangzású rímek) oktalan

használatától Dante óva int (*De Vulgari eloquentia, Libro secondo, XIII.*), ha csak az nem járna valamiféle újdonsággal. Ez az újdonság, amely itt a tematika és az alaki lélekállapot valamint a hangzás funkcionális egységében nyilvánul meg, magától értetődő, ha nem feledjük el, hogy még nem vagyunk a hetedik bugyorban, s így az elbeszélői attitűdön otthagyják nyomukat az “emlékek”: az elbeszélői szó még igazodik hozzá. Ez azonban még nem elég. A hosszú bevezető hasonlat hangzásbéli és rímsajátosságait vizsgáló Baldelli szerint (Baldelli 1984: 946.) a vitatott hasonlat magyarázatául az szolgálhat, hogy nyelvi megformáltságának köszönhetően lesz koherens nyelvi előképe a tolvajok szüntelen átváltozásának. Vagyis Baldelli az említett jellegzetességek “kettős természetét” – a rím��avak hangzásbéli azonossága és jelentéselmozdulása, valamint a három ritka *rima sdrucchiola* jelenlétén túl – abban látja, hogy az *á* hangzású tiszta rímek a maguk egymásra vonatkoztatott sorozata felől nézve *asszonánc-szerű láncolatot* alkotnak, azaz *hasonlítanak is egymásra, miközben el is térnek egymástól* eme hasonlatosságuk mellett. Ez kétségkívül így van, s ez a már említett újszerűség elfogadhatóságának újabb indoka is egyben. A *rima sdrucchiola* tekintetében azonban – és ezt hozzá kell tennünk – nem pusztán versbéli ritkaságuk a döntő az átváltozásokra nézve, hiszen a tolvajok metamorfózisa nem egyszerűen ritka, hanem sohasem tapasztalt jelenség, egészen egyedi és különös, ahogy maga az *-evole* is egyedüli rím (*hapax*) a *Színjátékban*, amint erre már mások is rámutattak (Fumagalli 2000: 338.). E rímpezícióban található szavak ugyanis (*malagevole, fievole, disconvenevole*) a metamorfózist, a látható szóforma vagy *-alak eltűnésével előlegezik meg a hangzás szintjén*, minthogy a szavak két utolsó szótagja eltűnőfélben lévő hangként van adva. Ennek felelnek meg jelentésükben is: a *via malagevole* olyan út, amely alig-alig járható, tehát nem is út, a *fievole* az erejétől csaknem megfosztott értelmében áll, míg a *voce disconvenevole* hang ugyan, de artikulálatlan, értelemelnyelő. Vagyis mindegyikük az átmenetiség hangsúlyát viseli magán, ahogy ezt mintegy a kijelentés

síkján is megelőlegezi-megerősíti a *aver cangiata faccia*, vagyis az arcot, arculatot váltott kitétel (13.). De a hasonlat egésze – mint láthattuk – tágabb értelmű: nem csak a tolvajok átváltozásáig ível, de a már említett hangzásbéli és rímsajátosságai révén a képmutatók világához is visszavezet. A büntetés formájának allegorikus értelmében morális arculatuk árnytestük jellegzetességeiben összpontosulva immár leplezetlenül, lelkük tükörképeként áll az olvasó előtt: a magukat értékes-erényesnek színlelők csuhája csak a látszat szerint csupa arany (*dorato*), holott valójában súlyos ólomköpeny (XXIII. 64-65.), míg a tolvajvöltöt látszatként elfedő emberi alak e testi forma megsemmisülést parodizáló eltűnésében (XXIV. 101-102.) valamint az ember és a hulló változatos szimbiózisában (XXIV-XXV. ének) nyeri el igazi arculatát.

Mindezek után ugyanakkor, Sanguineti nyomán, nem érdektelen megjegyezni, hogy a hasonlat a narrációt illetően mennyire funkcionális és mennyire szerves része a *Színjáték* allegorikus értelemben vett tematikájának, az *etikailag bejárando útnak*: a párhuzamos szövegszerkesztés, amellyel az elbeszélő analogikus módon él, vagyis hogy a 11. és a 25. sorban a „*mint a szükölködő, ki nem tudja, mit tegyen*” valamint „*S mint az, aki cselekszik és mérleget*” (*come 'l tapin che non sa che si faccia; E come quei ch'adopera ed estima*) párhuzamosságában megnyilvánuló ellentét Vergilius szellemi-etikai szerepének újrafogalmazását jelenti a dantei utazás irányításában, amelyre bizonyosság később a Dantéhoz intézett figyelmeztetése is: „*Hosszabb lépcsőn kell, hogy fölhaladj* (55.), valamint korai figyelmeztetésének (*most erős légy és merész* - XVII. 81.) kijelentő megerősítése (60.) az Utazó részéről, amelynek szükségessége utólagosan igazolást nyer a kígyókkal teli bugyor látványakor. Az elbeszélő reakciója (*hogy emlékére is megfagy ereimben a vér* - 84.) visszaviszi az olvasót az első ének hatodik sorához (*hogy már rá gondolva is újra elfog a félelem*), a dantei félelem kérdéséhez, amely az Ég által mellé rendelt Vergilius mint erkölcsi útikalauz funkcióját nélkülözhetetlenné teszi. A *remény* széles, morális értelemben a

menekülés egyetlen lehetséges útvonala (l. Sanguineti 1970: 180; 182-183; 186-187.). Ennek megfelelően az első öt tercinában egyetlen lendülettel megrajzolt kép – amely még csak a hasonlat egyik oldalát és ezzel együtt az úton lévő két szereplő időleges, magába forduló *szótlanságát* afféle *csöndként* tárja elénk – a hasonlat második felében a remény visszaszerzésével *nyitás is egy régi-új téma felé*. Mindezt a szövegrész párhuzamos szerkesztése és a logikai- valamint versnyelvi rímkapcsolódások is nyilvánvalóvá teszik. A szereplő Dante reményének újrafellobbanása felidézi azt az első momentumot, amikor Vergilius a hegy lábánál (*a piè del monte*) biztató-kedves arckifejezésével (*piglio dolce*) fordult felé, gyógyírt kínálva a bajra: most is ugyanez ismétlődik meg úgy a *szó szintjén*, mint tematikailag is. A hasonlatban a parasztember a “kosarába” a reményt azáltal kezdi gyűjteni (*la speranza ringavagna*), hogy a természet arculatot vált, s a szereplő Dantéval is ugyanez esik meg mesterének arculatváltásakor, ami gyógyír (*impiastro*) lesz elbizonytalanodására, amint a gyógyír kifejeződéseként a parasztember már fogja is a fűzfavesszőt (*vincastro*), amely versnyelviléggel, amint erre Sanguineti is utal, éppen a gyógyírral (*impiastro*) lép rímviszonyba (l. Sanguineti 1970: 178-179.). S Vergilius ténylegesen is visszatér csöndjéből a szóhoz és a tethez: szóbeli támogatása után testi támasza is lesz a szereplőnek (*consiglio; piglio*). A 20. és a 24. sor rímiszavai (*piglio-piglio*) a teljes hangazonosság és jelentés-különbözőség mellett (*a támogató arckifejezés / fizikai támogatás*) átvitt értelmű *jelentés-egybeeséssé* válnak.

2. A tolvajok helyzete. A büntetés formája és jelentése

Nyilvánvaló, hogy a pokolban bűnhődők sorsa is megelégoezve hitelesíti az Úr új eljövételét, az utolsó ítélet bizonyosságát, hiszen elhelyezésük jelzi, hogy haláluk és még ha nem is a teljességgel végleges megítéltetésük bűnben lepte meg őket. E pillanat, vagyis a halál *úgy lopózott be házukba, azaz testükbe*, akár a tolvaj a Jézus által adott figyelmeztető hasonlatban: “Arról a napról és

óráról pedig senki sem tud, az ég angyalai sem, hanem csak az én Atyám egyedül./.../ Azt pedig jegyezzétek meg, hogy ha tudná a ház ura, hogy az éjszakának melyik szakában jó el a tolvaj: vigyázna, és nem engedné, hogy házába törjön. Azért legyetek készen ti is; mert a mely órában nem gondoltátok, abban jó el az embernek Fia.” (Máté 24:36 ;44). Minthogy ebben a hetedik bugyorban éppen a *tolvajok* bűnhődnek, különösen hangsúlyos, hogy a halál tolvaj módjára, *váratlanul*, vagyis amikor a legkevésbé sem számítottak rá, lepte meg őket, kifosztván és megsemmisítvén így testüket, a lélek lakhelyét. Ahogy ők, a *valóságos tolvajok* fosztották ki mások és a szentség lakhelyét, a templomot. A pokolban – mint majd látni fogjuk – a lélek lakhelyének, az árnytestnek a megrablása az első halállal *analóg*, *de egyúttal mégis fonák módon* megy majd továbbra is végbe. Emellett a tolvajok tevékenysége visszfénye is az Ószövetség egyik példájának, Ákán tettének, aki „*elvőn a teljesen Istennek szentelt dolgokból*” (Józsue 6. 7.), és ezzel Isten büntetéseként kollektív romlást hozott Izráel népére. Az efféle lakók miatt hasonlóképpen kéri majd az elbeszélő Dante is Isten büntetését Pistoiaira (*Pok*, XXV. 10-12) és Firenzére (*Pok*, XXVI. 1-12.).

A tolvajok helyzetére utaló első leírással, de általános képpel az olvasó a 90-96. sorokban szembesülhet. Sietve le kell szögezni, hogy a bugyorban hemzsegő kígyók között nem egyszerűen csak rémült és mezítelen emberek rohagnának, hanem olyanok, akiknek csuklóját kígyó-karperec szorítja, hogy aztán elől, a hasukon végül csomóban találkozzék fejük és farkuk. Kétségtelen, hogy a tolvaj árnyteste (a mezítelen ember) és a kígyó teste elkülöníthetőnek tetszik. Ám mivel az utolsó ítéletig e bűnösök nem szabadulhatnak meg a testükön lévő kígyóktól, azokkal együtt kell „élniök”. Vagyis a tolvajok kígyóval megterhelt árnytestükkel már eleve *átalakultságukban* vannak jelen. Identitásukat megkülönböztethető, de *nem elkülöníthető* részeinek egysége biztosítja. Másképpen: amíg kettősségüket életük során rejtegették, az most a büntetésben „színről színre” tárul fel az Utazó előtt.

Tudvalévő, hogy az árnytest mivolta a *Színjátékban* a láthatatlan és halhatatlan lélek külső és látható jeleként, vagyis allegóriaként értelmezhető. S mint ilyen a lélek minősítésének egyik képi formája is. Ebben az értelemben a mezítelenség a bűnös lélek Isten előtti védtelenségére és igaz valójának lecsupaszított voltára, a karperec és az átölelő kígyótest elfogatásukra és tetteik folytathatatlanságára, a veséket „letapogató-átjáró” kígyók pedig további jellemzői rejtőzködésük lehetetlenségére utalnak. A tolvajok most, a büntetés ezen parodisztikus ábrázolás alá vetett formájában meg is tapasztalják azt, amire az Úr figyelmeztetett, mondván: „*Én vagyok a vesék és szívek vizsgálója*” (Jel 2,23). Ezen új lény egysége e képben és ezzel együtt a lélek minősítése úgy írható le, mint a kígyó- és tolvajtermészet egybeesése, *szimbiózis*: a rejtőzködése, alattomosága, képmutatása, a besurranása, a hangtalanságban elkövetett tetteké, ravaszsága, álcázása, a hirtelen lecsapása és a vad birtoklásvágyé. A tolvajok kígyók módjára, rejtőzködve siklanak be akár a legzártabb építményekbe, s nyomot sem hagynak magukról: most éppen a saját élő és visszataszító szimbólumaikkal találják magukat szemközt, írja az egyik kutató (Bruni 1961: 16.). Joggal teszi, de a *szemközt* talán nem kimerítő meghatározás, minthogy ezt a kígyótermészetet *saját magukban*, életükben rejtetten, s haláluk után, mint láttuk, „külső formájukban” is bírják. *Valójában magukkal találkoznak*. De erről bővebben majd alább, a változatos metamorfózis-folyamatokról szólva.

Előtte még vessünk egy pillantást Vanni Fucci metamorfózisának *további*, még inkább meghökkentő formájára: Vannit nyakszírten szúrja egy kígyó, s egy szempillantás alatt lángra lobban és elég. Csak hamu marad belőle, amely aztán éppoly sebesen magától összeáll, visszanyerve előbbi formáját. A nyakszírten szúrás aktusa – amely alighanem a *Prédikátor* könyvéből (12. 8.) nyeri forrását, ahol az ezüst kötél elszakadásáról, vagyis az első halálról, a testet elhagyó lélek távozásáról esik szó – itt *fejtetőre áll*, és *groteszk színezet ölt*, hiszen a második halál, a lélek erkölcsi

halála miatt az e bugyorra ítéltetett lélek megtapasztalja – úgymond – a „*harmadik halált*” is, holott pedig a Lakheszisz párka által szőtt életfonala *egyszer már elfogyott* (Purg. 79-81.), ami *paradisztikus* és *ellenpontozott* megisméltése lesz az első halálnak, minthogy ott a földi és valóságos test pusztul el, és valóban porrá lesz, miközben lakhelyét a túlvilági pokolra cserélő lélek elhagyja, azaz elszakad tőle az utolsó ítéletig (l. *Inf*, X. 10-12.). Itt azonban az árnytestet – bár az az „anyagát” illetően úgyszintén átváltozik, másra (porra) cserélődik át – a lélek nem hagyhatja el, nem is válik el tőle, s így az árnytest „eredeti” formáját visszanyerő „föltámadása” nem a lélekkel való újraegyesülés útját jelenti, hiszen az mindvégig vele volt, és mint lelke a tolvajnak végig változatlanul megmaradva, *ugyanazon minőségben* volt vele. Ugyanakkor a hamu, amellyé az árnytest válik, szimbolikus jelentésű: az átváltozásban, az új alak felöltésében, vagyis a hamuban a lélek erkölcsi halálának, a *második halálnak új paradisztikus formáját* is látnunk kell. Az árnytest átváltozása mint a második halál által kirótt büntetés Vanni Fucci esetében olyan büntetési forma, amely a menekülés reménye nélkül idézi fel a porból levés és porrá levés általa figyelmen kívül hagyott ismeretét, melynek egyik következménye a szent dolgok megrablása volt. Másfelől, minthogy Jézus Krisztus feltámadása test szerinti feltámadás volt, ezért Vanni Fucci alakjának visszatérte a porból az elbeszélő szarkasztikus attitűdjének megnyilvánulásaként is értelmezendő, hiszen a halott test önmaga erejéből összeálló porából az új testi forma az újjászületésnek, a feltámadásnak csak látszata, semmi egyéb. Így az árnytest, túl az elhunytak túlvilági ábrázolásának művészi szükségszerűségén, megőrzi a test és a lélek szubsztanciális egységének *emlékét*, hiszen a pokol bűnösei minduntalan földi, testi-lelki mivoltukban elkövetett vétkeiknek megfelelően bűnhődnek, és reflektálnak is azokra, vagyis a két világ közötti vonatkozások nem tűnnek el nyomtalanul: *az árnytest mint paradox terminus már önmagában véve is utalás erre az összefüggésre*. Ez a kép, ahogy majd a XXV. énekben leírt metamorfózis-sorozat is,

bizonyítéka annak, hogy a fikcióban a költői fantázia elvi alapra az *Isten számára semmi sem lehetetlen* érvéből merít. Ebből és mindezzel összhangban következik az is, hogy bár a fönix-hasonlat alapját (106-111.) a hamvaiból önmaga által előidézett újjászületés adja, s így analógiát mutat a bűnös testi átváltozásával, ámde a különbözőség az, ami a *lényegi* közöttük, hiszen a testi feltámadás itt csak látszat, de mint ilyen, egyben *kényszer-mivoltában* a büntetés paradox és sajátos formáját is magára ölti. Ezért a bűnös ábrázolása kifejezetten parodisztikus jellegű, még ha a *Purgatórium* XXV. énekében Statius az árnytest érzékelési képességének fennmaradásáról hosszas magyarázattal szolgál is.

Mínthogy a metamorfózisok tekintetében e vizsgált ének és a soronkövetkező között tematikai azonosság áll fenn, Vanni Fucci esetének analizálásával még korántsem tehetünk pontot a kérdésre. Ugyanis választ kellene adni arra is, hogy a bugyorban lévő kígyók „valóságosak”-e, vagy voltaképpen az éppen kígyóvá átváltozott bűnösökkel állunk-e szemben. Meglátásunk szerint, ha a valóságos kígyók mellett tesszük le voksunkat – utalván arra, hogy a XXV. ének 4. sorában az elbeszélő már *barátaiként* tekint rájuk, s logikailag ezért azok nem lehetnek átváltozott tolvajok, mínthogy a minősítés ekkor a *tolvajokra is* vonatkozna – elsietnénk a választ. Elsietnénk, mert a XXV. énekből kiderül, hogy a már hatlábú kígyóvá változott Cianfa (*ez tehát egy újabb árnytest-forma volna*) ráront Agnolóra, akivel *együtt* olyan másik szörnnyé változik át, amely már sem nem kígyó, sem nem ember, hanem valami meghatározatlan, s így részint lábain, s egyúttal és egyidejűleg mégis csúszva távolodik el lassú-lassú ütemben. Az utolsó átalakuláskor pedig az előzetesen kékesfekete kígyócskává változott Francesco Buosóval cserél testet, majd visszanyeri előzetes árnytestét, miközben Buoso sziszegve siklik már tova a völgyben. Ez a jelenet arra figyelmeztet, hogy *a bugyorbéli kígyók valóságos volta erőteljesen megkérdőjeleződik*. És most akár el is tekinthetünk attól, hogy testük fokozatos és kölcsönös átvétele egymástól – úgymond – a kígyók vedlését és új öltözetét idézné meg,

vagyis attól, hogy a vedlés az örök megújulás, újjászületés szimbóluma volna (Jelképtár, 119). Nyilvánvaló, hogy e dantei kép *paradisztikusan* tagadja a mágikus képzelőerő *újjászületésre* utaló valóság tartalmát. Visszatérve arra, hogy amikor az Utazó a kígyókat barátaiként említi, akkor a tolvajra kirótt újabb büntetésnek és a hozzá kígyóként alkalmazott *eszköznek* a jogosultságára mutat rá, de ez korántsem jelenti egyúttal a kígyóvá vált tolvaj dicséretét. A problémát maga az a zseniális kép idézi elő, amelyben *a büntetés eszköze és a büntetés tárgya egybeesik*. Hiszen a tolvaj Francesco és Cianfa, akik *már tárgyai* voltak – és mindvégig maradnak is – a büntetésnek, minthogy most árnytestükben kígyókként jelennek meg, e megjelenésükkel immáron a büntetés eszközfunkcióját tárják elénk, amint ezt Buoso és Agnolo átalakulása igazolja. *Vagyis úgy tárgyai Isten büntetésének, hogy egyúttal annak eszközei is*, azaz másképpen szólva *eszközvoltukban is tárgyai maradtak e büntetésnek*. Ebbe a sorba illeszkedik be a Danténál kentaurrá vált Cacus figurája is XXV. 16-32., aki korántsem a hetedik bugyor óre, hanem mint egykori tolvaj maga is egyszerre tárgya és eszköze Isten büntetésének. Zárásképpen azt mondhatjuk, hogy a hetedik bugyorban hemzseggő kígyók és tolvajok tömege nem kétféle minőség, hanem egy minőség (tolvaj) létét tanúsítja az átalakultság sokszínű formájában, vagyis *a metamorfózis különféle módozatai* nem a lélek átváltozásának felelnek meg, hanem a büntetés formáit jelenítik meg, és *a tolvajok lelkének igazi és valódi arcukat írnak le*. Nem a tolvajok személyisége vész el vagy alakul át, hanem testi aspektusok, amint erre joggal utal Muresu (Muresu 1996: 43), de – tegyük hozzá – személyiségük éppenséggel ezen átalakulások fényében tárul fel a maga teljességében. A *contrappasso* elvének megfelelően a tolvajok (kígyók) itt kölcsönösen és minduntalan megfosztják egymást és magukat éppen aktuális testüktől. A tolvajlás során életükben ugyanis mások tulajdonának ellopásával egyidejűleg, morális értelemben véve, magukat is megfosztották az Isten képmására teremtett emberi arctól, ami e már megfosztott arc további bizarr és

minduntalan ellopásában karikírozódik a túlvilági hetedik bugyorban. Ebből következik, hogy ha a pokol lakói örökös büntetésre ítéltettek, akkor a tolvajokat sújtó büntetés formája, vagyis átváltozásuk időről időre és minduntalan végbemegy. Dante példái csak egy-egy mintát szolgáltathatnak erre a szüntelen átváltozásra.

3. *Vanni Fucci*

Dante és Vanni találkozásában *két* tematikai szál fonódik egybe. Az *egyik* Vanni monológja, amelynek során a két régi ellenfél egymással újra farkasszemet néz, miközben a bűnös baljós próféciaként és képes beszédben a Fehér és a Fekete guelfek Pistoíát valamint Firenzét is érintő politikai csatározásait jövendöli meg. Ám mindez a szereplő Dante személyes sorsával is szoros mederben halad. Vanni szavait szélesebb szövegösszefüggésben látszik célszerűnek vizsgálni. A politikus és tolvaj minőségében tett megnyilatkozása részint szövegelőzmények tematikai szálainak újrafelvételét jelenti, részint maga is *oki* szövegelőzménye annak az ítéletnek, amely a firenzei tolvajokon át- és továbbszaladó tematikai szálon az elbeszélő által Firenzére kimondott átokkal zárul a XXVI. ének nyitó soraiban. Az előzményeket illetően azonnal Ciacco *post eventum* jövendölésére utalunk (*Pok.* 60-61.): “ez a momentum (Frasso 2008: 75.) bizonyos értelemben az első, amely Dantét közvetlenül érinti (*Pok.* VI. 64-75)”, hogy majd ezt követően VIII. Bonifác pápa akcióját sejtse, aki Valois Károlyt valójában a Fekete guelfeket támogató és korántsem békítőnek küldi majd el Firenzébe, aminek következtében azok hosszú időn át hatalmon maradva, *góggel, irigységgel, kapzsisággal* eltelve (74.) kobozzák el a Fehér guelfek vagyonát vagy ítélik el őket, köztük Dantét halálra (1302. január 27.), ami miatt száműzötté kénytelen lenni (l. Giacalone 1997: 177.). Nos, e tematikai szál újrafelvételét, ugyanezt a gondolatmenetet, sőt a firenzei polgárok korábbi jellemzésének szó szerinti, de inverz megismétlését is (*kapzsisággal, irigységgel, góggel*) láthatjuk viszont Brunetto Latini jövendölésében is (*Pok.* XV. 55-78.).

Mindezt most Vanni folytatja, akinek profecíája egészen a Fehér guelfek pistoiai elűzéséig ível (1306), mely város mint a firenzei fehérek menedékhelye is, végleg elesik (Giacalone 1977: 469.). Vanni gonosz jóslatára, amely a szarkasztikus *'de, hogy te e látoáynak annyira ne örvendj (non godi)*' kijelentésében (140.) fogalmazódik meg, az elbeszélő majd maga is *szó szintű* választ ad a XXVI. ének első sorában, az *örvendj csak Firenze (Godi, Fiorenza!...!)* aposztrophében, amely a kijelentést átható szarkazmus folytán éppen ellenkező jelentést vesz fel, vagyis Vanni szóhasználatának távoli gondolati rímpárjává lesz, s mintegy lezárja a pistoiai tolvajtól a firenzei tolvajokig átvélő tematikai vonalat, amint ezt már Fumagalli is jelezte (Fumagalli 2000: 341.). A kritikus joggal utal arra, hogy az öt firenzei tolvaj miatt a városra kimondott átok mintegy kinyilvánításává lesz a firenzei erkölcsök elvetésének, Latini-féle figyelmeztetés megfogadásának (XV. 69), amely így *a posteriori* válik magyarázatává az elbeszélő-szerző önmeghatározásának: *születésére nézve firenzei, erkölceit tekintve nem az* (Fumagalli 2000: 341.). Tegyük hozzá, hogy egyúttal bizonyára a mű ihletettségének egyik forrására is bukkanhatunk általa.

Hogy Vanni Fucci figurájának milyen kiemelt fontossága van az elbeszélő hős ideális életrajzának tekintetében, amely a fikció szerint részint az Utazó homály fedte előtörténetéhez kapcsolódik – minthogy a túlvilági utazás 1300-ban veszi kezdetét –, részint pedig sorsának további fordulópontjaihoz, több „formális” és nyelvi momentum is jelzi. A Vanni-téma áthajlása az énekekre tagolt kompozicionális határon, vagyis a két ének közötti formális határ áthágása egyfelől Vanni minden határon túllépő tettének (a szent dolgok megrablásának) és az ezzel összefüggő gondolatiság elbeszélői „elrendezhetetlenségnek”, a téma lezárhatóságának nehézségeire utal, míg másfelől Vanni alakjának kitüntetettsége, amint ezt Fumagalli joggal észrevételezi, versnyelvi szinten is tetten érhető, minthogy a gonosz profecíájában két, a *Színjátékban* többé elő nem forduló rímet (*-agra, -ebbia*) találunk a XXIV. ének végén –

mintegy ráerősítve Vanni alakjának szinte egyedi és megkülönböztetett voltára –, amit aztán a következő ének első sorában maga az elbeszélő egy újabb *hapax-szal* (*-adro*) azonnal meg is told (Fumagalli 2000: 337-338.). Más tekintetben Vanni Istennek fityiszt mutató gesztusa logikus folytatása, sőt, egyenesen következménye is az előző ének zárásának, amelyben Isten kegyeltjének, a szereplő Danténak közvetetten tudomására hozza, hogy annak száműzetésbe kell vonulnia. A csúfondáros-haragos gesztus értelme tehát a következő: „Ezt hát neked, Isten! Lámcsak, bár Isten vagy, mégis vereséget szenvedtél, kudarcot vallottál: kegyelted sorsát, Isten ide vagy oda, itt a világban mi döntjük majd el, és nem te!”. Ilyeténképpen Vanni jóslata Dante politikai jövőjét illetően és Istent kigúnyuló gesztusa, bár tematikai értelemben különálló mozzanatot képezik a monológnak, a jelentés síkján azonban egymás ismétlései, s ezért önállóságuk viszonylagosnak tekinthető.

A *másik* tematikai szál az adott két ének általános tematikájával összhangban a bűnös kilétéhez kapcsolódik. Ez utóbbi tekintetében Vanni, Vergilius kérdésére néven nevezi ugyan magát, de *a név jelentését nem mondja végig*, vagyis *elhallgatja* azt az okot, ami miatt ebben a bugyorban, s nem pedig az erőszakosok körében, a dühödt és vérszomjas bűnösök társaságában találhatik, amelyben a szereplő Dante maga is várta volna, hiszen Vanni neve a világban ettől vált hírhedtté. Félvásával az olvasó figyelmét majd, *a posteriori*, a *képmutató* bűnösök tulajdonságai felé fordítja vissza, míg másfelől a két költő kíváncsiságának remél így is eleget tenni. Éppen ezen elhallgatást célozza nyelvhasználatában az önminősítés már-már hiperbolikus nyomatékosítása: a bestiális és nem emberhez illő élet (*vita bestial*), az öszvér (*mul*) és a bestia (*bestia*), valamint az állati lakhelyként megnevetett odú (*tana*) szó használata, amely a vad torokkal, vagyis a bugyorral (*gola fiera*), de a szűk nyílással mint a csúszómászok rejtkehelyével (*pertugio* - 93.) analógiás viszonyt is képez (123-126.). *Nem véletlen, hogy Vanni itt zárná ponttal a beszédét.*

Már-már el is osonna színük elől, ha Dante Vergiliuson át hozzá intézett visszatartó figyelmeztetése és a bűn mibenlétére irányuló kérdése nem kényszerítené válaszadásra. Arra nézvést, hogy akkor, az előzetes önjellemzés mögött még elhallgatás, színlelés (*s'infinse*) lapult, döntő mozzanat, hogy a rosszindulattal teli szégyen *most*, amikor *már* végképp nem kerülheti el a bűnének jellegére adandó választ, és *nem a találkozás pillanatában önti el az arcát*: a gonosz szégyen (*trista vergogna*), amellyel a kritika annyit foglalkozik, valójában az elbeszélő ítéletét rejtő oximoron, s mint ilyen önmagáért beszél. A szégyenérzet ugyanis mindig valamiféle helytelen cselekedet megbánását feltételezi. Erről Vanni Fucci esetében aligha szólhatunk, ismervén Istennek fityiszt mutató utolsó obszcén gesztusát, amely valójában nem is más, mint képi formájában is megmutatkozó megisméltése mindannak, amit mint tolvaj a szent kegytárgyakkal tett, s amellyel Istent semmibe vette és kigúnyolta. A *trista*, amelynek jelentése a gonoszságot, rosszindulatot takarja, jelző minőségében eleve kizárja a szégyenérzet fenti értelmével való egybeesését. Sőt, nemcsak kizárja, hanem eleve megszünteti, megfosztja azt elsődleges jelentésétől. Mert ez a szégyenérzet nem a szentségtörő tette miatt fogja el, hanem mert az evilági hírnök előtt lelepleződött: haragja és zavara, arcszínének változása annak tudható be, hogy a világban róla élő képet *másikra cserélik majd*. A fájdalmat kifejező ige (*duole*) tehát nem megbánásból eredő lelki fájdalmat takar, hanem megsértett hiúságából eredeztethető kínos bosszúságát. Ezt majd meg is erősíti gonoszul kárörvendő jóslatával. De utalhatunk e kérdés tekintetében a *Purg.* V. 21-22. sorára is: *Dissilo, alquanto del color consperso / che fa l'uom di perdon tal volta degno*. Vagyis: *“Ezt mondtam, s a szín úgy beterítette arcomat, / ahogy az néha (vagyis, ha nem a haragnak pírja az, hanem a szégyené – H. B.) megbocsátásra méltóvá teszi az embert’*. Nos, ez a szándék úgy életében, mint halálában a lehető legtávolabb állt Vannitól. E tekintetben Vanni pokolrajutását irónikus szókapcsolással is kifigurázza az elbeszélő: Isten igazságtevő haragja az égből valóságos vízözönként zúdul alá

(*croscia*), ami mint *ok* dönti le lábáról Vannit, ahogy az égszakadás a gabonát, míg Vanni a pokolba alázuhanását Toszkánából az *esónek* mint atmoszférikus jelenségnek a zuhogásával, az *estem* (*piovvi*) ige használatával ismétli meg, de immár *következményként*.

Mindemellett az első ének tévelygő Dante figurája és Vanni Fucci, valamint a halálra vonatkozó bibliai passzus között nem egyszerűen ellentétet, hanem valóságos fejtetőre állítást kell látnunk. Amíg az Utazó számára az eltévelyedettség, vagyis az erdő (bűn) csaknem olyan keserű, mint amilyen a halál maga (hiszen a bűnös léleknek még van módja Isten kegyelmébe jutni, amint ezt a Színjáték maga is példázza), addig a Biblia szerint a bűn, vagyis a lélek halála keserűbb, mint a testi halál maga, hiszen az mindenkit elér, a jókat is. Vanni azonban, amikor látszólagosan erre a bibliai példára játszik rá szavaival, mondván, hogy jobban fáj az neki, hogy politikai ellenfele ebben a szégyentelen helyzetben ismert rá, vagyis hogy ez keserűbb, mint a halála maga volt, akkor ez egyáltalán nem az elszalasztott bűnbánat lehetőségére vonatkozik, és nem is a bibliai értelemre, amelyet világosan megmagyaráz a *trista vergogna* és az obszcén gesztus. Vagyis nem az bosszantja, hogy halott, és nem is az, hogy halottként hol is van, hanem csak annak közhírré tétele, amint erre és az eddigiek logikájára joggal utal Chiavacci Leonardi (Chiavacci: 2011: 724.).

Dante és Vanni találkozásának természetesen az éneken belül, a 64-72-es három tercinában is megvannak a maguk szövegelőzményei, amelyek alapvető funkciója nem más, mint az elbeszélői késleltetés, az olvasói érdeklődés fokozása és az első látvány érdemi leírásának halogatása, amire magyarázatot az olvasó csak visszatekintve találhat. Arra ugyanis, hogy az elbeszélő az irodalomban öelötte még sohasem tapasztalt kivételes művészi megformálás előtt áll: s ez a kivitelezés előtti sejtetés nyer majd később igazolást és arat győzelmet azon feladattal szemben, amely Ovidiusra és Lucanusra hárult ('*Hallgasson el Lucanus, hallgasson el Ovidius*' - XXV. 94-99.), akiknek műveiben az átalakulások és leírások

bármily csodálaraméltóak lett légyenek is, tárgyukban meg sem közelítik azt (*'Ne dicsekedjék már tovább Libia'*), ami most Isten természetfeletti alkotóerejének kimeríthetetlensége folytán művészi tolmácsolásra vár. A várakoztatás még abban a tekintetben is folytatódik, hogy az átváltozás után egészen Vanni beismeréséig kell ahhoz türelemmel lenni, hogy megtudjuk (137-138. sor), a metamorfózis elszenvedői tolvajok. Mindez valamiképp leírja a tolvajlás fényre jutásának lassú és késleltetett folyamatát.

E kérdéstől nem egészen független az sem, hogy az újabb bugyorból felszálló, Dante fülét megütő hang s egyúttal kivehetetlen beszéd interpretációja mindmáig vita tárgyát képezi a dantisztikában. Ennek kiindulóponja a 69. sor, amely a *ma chi parlava ad ire para mozzo* kijelentés fordíthatóságában gyökerezik. Azaz vagy olyan hangról van itt szó, ahogyan ezt a dantisták többsége állítja, amelynek artikulátlansága abból következik, hogy tulajdonosa jártában, indultában (*mozzo ad ire*) ejti ki a szavakat (Vandelli 1987: 196; Sapegno 1985: 272.), avagy pedig annak tudható be, hogy harag, düh torzítja el e hangot (Pietrobono, 1923: 92.). Felvethető, amint azt egyedülként Muresu teszi meg (Muresu 1996: 20-21.), hogy az artikulátlanság éppen valamely, az átalakulás fázisában lévő és rohanó tolvajtól származik, aki megfosztott a beszéd képességétől mint az ember megkülönböztetett tulajdonságától. Ennek azonban nem csak az mond ellent, hogy Dante és Vergilius megértik a rohanó Cacus beszédét is, hanem az, hogy az átalakulásra a XXV. énekben példák sorát találjuk, amelyek folyamatosan zajlanak, s így nem *egyetlen* hangra, hanem valóságos hangzavarra kellene az Utazónak felfigyelnie. Ez utóbbi okán látszik alaptalannak az az észrevétel is, amely szerint a tolvajok gyötrődése lehetetlenné teszi számukra, hogy artikulálva beszéljenek (Giacalone 2005: 462-463.), mint ahogy az sem elégséges magyarázat az egyetlen hangra, *éppen mivel egyetlen hangról van szó*, hogy az a tolvajokra jellemző *általános* bestiális düh rovására volna írható, amint Pietrobono állítja (Pietrobono, 1923: 92). Arról nem is szólva, hogy az átváltozások *némán, mágikus és sejtelmes*

szótlanságban, a metamorfózist elszenvető tolvajok révült állapotában mennek végbe, míg ugyanakkor a zsákmányszerző dühöt képileg a villámgyors siklás és az örökös kígyóroham hitelesíti, de mindez csöndes kép és csöndes, visszafojtott düh, ami Vanni Fucci válaszában gonoszságában, majd Cacus firtató mohóságában azért valamennyire a szó szintjén is kifejeződésre jut (XXV. 18.). Barbi is, akárcsak mások (Momigliano 1974:474.), a járás rovására írja a beszéd artikulátlanságát, de az *onde* szót az *amiért is* okhatározói jelentéssel ruházza fel, vagyis aláhúzza, hogy éppen a szereplő Dante hangos beszéde volt kiváltója az ismeretlen hangnak, s hogy ha nem is értette meg, mi vezérelte azt, de valamiképpen fölfogta, hogy az feléje irányult (Barbi 1934:29.). Ez utóbbi észrevételt teljességgel jogosultnak tartjuk, hangsúlyozván, hogy e hang csakis *reakció* lehet arra a *meglepetésre*, amely e lényt vagy árnytestet érte a bugyor tetejéről hallatszó teljességgel váratlan és számára elképzelhetetlen emberi beszéd miatt. De nem joggal talán ezen a ponton felvetni azt a kérdést, hogy a bűnösöktől hemzsegó bugyorban *miért csupán egy valaki* figyelt föl Dante beszére? Holott ezen néhány más tolvaj lélek minden bizonytalansággal szintúgy meglepődhetett. És mégis, Dante füléhez csak egy, *egyetlen hang, beszédféleség*, reakció ér el. A Dante-beszéd által okozott meglepetést kiváltó hang azonban nem lehetett egy egyszerű, egy, a csodálkozásra utaló *óh!* szócska, hanem csakis egy ennél *hosszabb, szavakba sikertelenül öntött megnyilvánulás-kísérlet*, vagy amolyan káromkodásféle. A csupán beszédkísérletté fajult megnyilvánulás oka nem magyarázható egyszerűen a meglepetés erejével, hanem csakis azzal, hogy e meglepetés a hang alanyát rendkívül *kellemetlenül* érinthette. Gondoljunk itt akár Montefeltro, akár a sziklaüregben fejtetőn álló pápa hasonló lelkiállapotára. Ez vezetett oda, hogy az ismeretlen tolvajt, aki bűnét, hogy a megszegyenülést elkerülje, a világ elől életében a kígyók alattomoságával rejtegette, s e tekintetben már végleg megnyugodott, *ádáz harag* fogja el, mivel meggyőződése, hogy személyét illetően a világot

visszavonhatatlanul sikerült félrevezetnie, meginogni látszik. Vagyis artikulálatlanná a beszédet a lelepleződéstől való ijedelem kiváltotta harag (*ad ire*) tehette. Versnyelvi szempontból vizsgálva a problémát a sorközi *ire* megismétlése két sorral alább tökéletesen beleilleszkedik a hangalaki azonosságra és a szemantikai különbözősége épülő, a rím��avak révén alkalmazott eljárásba, amellyel az elbeszélő, mint láthattuk, feltűnően gyakran (négyszer) él ebben az énekben, s ami teljességgel összhangban áll az árnytestek sajátosságával, átalakulásokkal, melyben *mindig úgy azok, akik, hogy egyúttal mindig másként mutatják meg identitásukat*.

Bár a következő kérdés a tolvajok általános problematikáját illetően nem perdöntő az ének értelmezésére nézve, továbbra is fennáll a vita, hogy ez a konkrét hang Vanni Fuccié-e. Tudományos egzaktussággal ez nyilván nem válaszolható meg. Sokak szerint a feltételezés elvetendő (Muresu 1996: 20.), ahogy Momigliano szerint is kevésbé valószínű a 91-93. szövegrész alapján, ahol Vannival épp akkor találkoznak, amikor annak nyakszirtjét egy lándzsaként reá zúgó kígyó szeli át (Momigliano 1974:475.), holott ez a folyamatos átváltozások miatt aligha magyarázat. Bár a szöveg erre biztos támpontot nem kínál, meg kell jegyezni, hogy amit a valóságban megmagyarázhatatlan és valószerűtlen véletlennek tekintünk, az a művészetben már-már kötelező érvényű. Miért ne tekinthetnénk teljességgel véletlennek, már ha fentieket követjük, hogy az Utazó a számtalan tolvaj között éppen ellenségébe botlik? Vagy, hogy éppen azokkal találkozik útja során, akikkel előéletében kapcsolatban állt? A hang és Vanni Fucci személyének egybeesése mindezekhez képest sokkal szelídebb véletlennek tetszik. Másfelől elég utalni arra, hogy maga a bűnös ismeri be, hogy igazából lelepleződése a tolvajok között dűhíti, s ha az erőszakosak között volna, az már mit se zavarná, minthogy az megfelelne annak a képnek, amely a világban őt hírhedtté tette. Nem véletlen, hogy a *Fucci* (125.) és a *crucci* (129.), azaz a *hős neve* és a *harag* között az elbeszélés rímkapcsolatot teremt: ez a versnyelvi eszköz, amely eltérő alakú szavakat azonos

jelentésűvé, rokonértelmű szavakká tesz, mintegy „görbe tükrévé” válik azoknak az énekben fel-felbukkanó szórímeknek, amelyek azonos alakuk ellenére jelentésükben elágaztak. Úgy véljük tehát, hogy az artikulálatlan hangra utaló ominózus szövegrész Vanni dühével áll kapcsolatban, és elsősorban az Utazó, Fehér guelf Dante és Vanni Fucci, a Fekete guelf közötti találkozó *elbeszélői előkészítéséül* szolgál, még ha egyúttal az elbeszélői sejtetés funkcióját a bugyor első látványának leírása előtt is képes ellátni.

II. *Parafrázis*

1. In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
e già le notti al mezzo dì sen vanno,

*Az ifjonti évnek ama szakaszában,
mikor fűrtjeit a Nap a Vízöntő jegyében langyítja,
s az éjszakák már csak a*

4. quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura a la sua penna temprà,

*nappalok feléig indulnak útra,
amikor a dér a földekre rajzolja fehér nővére képmását,
de az nem sokáig marad meg ott, mert tolla mindjobban elvásik,*

7. lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca,

*a parasztember, akinél a takarmány híján van,
fölkel, és széttekint, s látja a tájat
mindenütt fehérteni, azonmód csípőjére csap egyet,*

10. ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;

poi riede, e la speranza ringavagna,
*s visszatér házába, és föl s alá járva panaszkodik,
mint a szűkölködő, ki nem tudja, mit tegyen;
majd ismét az ajtóba áll, s reményének kosarát újratölti,*

13. veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
e fuor le pecorelle a pascer caccia.
*látván, hogy a világ arcot váltott
röpke néhány óra alatt: és veszi a fűzfaágat,
s már hajtja is kifelé legelni báránykáját.*

16. Così mi fece sbigottir lo mastro
quand' io li vidi sì turbar la fronte,
e così tosto al mal giunse lo 'mpiaistro;
*Ilyeténképp rettentett meg mesterem,
mikor oly gondterheltnek láttam homlokát,
de ily sebesen is jött e bajra a gyógyír,*

19. ché, come noi venimmo al guasto ponte,
lo duca a me si volse con quel piglio
dolce ch'io vidi prima a piè del monte.
*mert alighogy elértük a lerombolt hídhöz,
vezetőm ugyanazon kedves-biztató tekintettel fordult felém,
mint amelyet először rajta a hegy lábánál láttam.*

22. Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
eletto seco riguardando prima
ben la ruina, e diedemi di piglio.
*Szétártá karjait - miután alaposan szemügyre vette
a romokat, és megtanácskozta magában a helyzetet -,
megragadott, s tolt felfelé.*

25. E come quei ch'adopera ed estima,
che sempre par che 'nnanzi si proveggia,
così, levando me sù ver' la cima

*S mint az, aki cselekszik és mérlegel,
s akin mindig úgy látszik, hogy mielőtt lépne, azt fontolóra veszi,
ekképpen haladva velem*

28. d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia
dicendo: «Sovra quella poi t'aggrappa;
ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia».

*egy kiugró sziklatömb csúcsa felé, már egy újabb tömbön járt tekintetével,
s szólt: "Ott fõnn majd kapaszkodj meg jól,
de elõbb gyõzõdj meg, hogy megtart-e a szikla?"*

31. Non era via da vestito di cappa,
ché noi a pena, ei lieve e io sospinto,
potavam sù montar di chiappa in chiappa.

*Nem ólomcsuhába öltözöttnek volt való ez út,
hisz mi is erõlködve, õ könnyûn, én meg taszigálva haladhattunk
csak kiszögellésrõl kiszögellésre.*

34. E se non fosse che da quel precinto
più che da l'altro era la costa corta,
non so di lui, ma io sarei ben vinto.

*S ha nem úgy lett volna, hogy e körgát
lejtõje itt rövidebb, mint a túloldalon,
Vergiliusról nem tudom, de én biztosan legyõzöttem volna.*

37. Ma perché Malebolge inver' la porta
del bassissimo pozzo tutta pende,
lo sito di ciascuna valle porta

*Ám minthogy a Malebolge egésze
a legmélyén megnyíló kút ajtaja felé lejt,*

valamennyi völgy elhelyezkedése magával hozza,

40. che l'una costa surge e l'altra scende;
noi pur venimmo al fine in su la punta
onde l'ultima pietra si scoscende.

*hogy a gátak egyik lejtője magasabban, míg a másik lejjebb van;
végre mi is felértünk a tetőre,
ahonnan leomlott a roncsolt híd utolsó kőtömbje.*

43. La lena m'era del polmon sì munta
quand' io fui sù, ch'i' non potea più oltre,
anzi m'assisi ne la prima giunta.

*A levegő olyannyira kipréselődött a tüdőmből
mire fölértem, hogy képtelen lettem volna továbbhaladni,
sőt, lerogytam, mihelyt addig jutottam.*

46. «Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;

*“Most már úgy helyénvaló, hogy összeszedd magad”,
szólt mesterem, “mert puha párnák közt csücsülve,
a hírnév nem jön el magától, sem ha a takaró alá bújsz,*

49. senza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.

*ami nélkül az, ki életét elfogyasztja,
a földön önmagáról nyomot nem hagyva,
olyanná léssen, mint a füst a légben s hab a vizen.*

52. E però leva sù; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.

*Nos, hát emelkedj föl! Zihálásodat győzd le
lelkeddel, mely minden csatában győzni tud,
ha súlyos testében nem ernyed el.*

55. Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.

Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia».

Hosszabb lépcsőn kell, hogy fölhaladj;

nem elég, hogy azoktól eltávolodtál.

Ha értesz engem, nos hát cselekedj úgy, hogy szavam hasznodra váljék”.

58. Leva'mi allor, mostrandomi fornito
meglio di lena ch'i' non mi sentia,
e dissi: «Va, ch'i' son forte e ardito».

Erre ültömből felálltam, mintegy mutatván,

hogy több levegőm van, mintsem valójában éreztem,

s ezt mondtam: “Indulj, mert már erős és merész vagyok”.

61. Su per lo scoglio prendemmo la via,
ch'era ronchioso, stretto e malagevole,
ed erto più assai che quel di pria.

A híd szírtjein föl indultunk újra útnak,

mely csupa kiálló kő, keskeny és alig járható volt,

s jócskán meredekebb annál, mint ahol korábban jártunk.

64. Parlando andava per non parer fievole;
onde una voce uscì de l'altro fosso,
a parole formar disconvenevole.

Ahogy haladtam, hogy ne látszódjak erőtlennek,

folyóást beszéltem; amiért is a másik árokból egy hang ért el hozzánk,

de a szavakat kivehetetlenül formálta.

67. Non so che disse, ancor che sovra 'l dosso

fossi de l'arco già che varca quivi;
ma chi parlava ad ire pareva mosso.

*Nem tudom, mit mondott, még ha már az ív hátának
legmagasabb pontján voltam is, mely itt átjárót képez;
de azt, aki beszélt, szóra láthatóan harag indította.*

70. Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
per ch'io: «Maestro, fa che tu arrivi

*A mélység felé hajoltam, de bármily áthatóan néztem is,
tekintetem nem hatolt le az aljig a sötét miatt;
ezért így szóltam: "Mesterem, csináld úgy, hogy átérjünk*

73. da l'altro cinghio e dismantiam lo muro;
ché, com' i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro».

*a másik gáthoz, s ereszkedjünk le a falán,
mert ahogy innét hallok és nem értek,
úgy látok lefelé is, hogy mitsem veszek ki belőle."*

76. «Altra risposta», disse, «non ti rendo
se non lo far; ché la dimanda onesta
si de' seguir con l'opera tacendo».

*"Más választ", mondta, "nem adhatok neked,
mint a cselekvést magát, minthogy a helyénvaló kérésnek
eleget tenni tettekkel szükséges, szavak nélkül".*

79. Noi discendemmo il ponte da la testa
dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta:

*Alászálltunk a híd fejénél addig a pontig,
ahol az a nyolcadik gát külső partjával összeér,
és onnan a bugyor szemem elé tárta magát:*

82. e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa.

*és egyszerre csak megláttam benne szörnyűséges nyüzsgését
temérdek kígyónak, s olyannyira sokféle fajtát,
hogy már emlékére is megfagy ereimben a vér.*

85. Più non si vanta Libia con sua rena;
ché se chelidri, iaculi e faree
produce, e cencri con anfisibena,

*Ne büszkélkedjék tovább Líbia a maga homokjával,
mert ha fészkel is benne a sok mérges-, a repülő-, és barázdát húzó kígyó,
és tekergő meg kétfejű,*

88. né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etìopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.

*sem ennyi dögvészes, sem ennyi gonosz kígyót
sohasem állított ki szemlére Etiópiával együtt,
sem azon a vidékkel, mely a Vörös tenger fölött terül el.*

91. Tra questa cruda e tristissima copia
corrëan genti nude e spaventate,
sanza sperar pertugio o elitropia:

*E kegyetlen és nyomorúságos sokaságuk között
mezítelen és rémült emberek futottak,
remény híján, hogy bárhol is menedékre vagy csodakőre lelhetnének:*

94. con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda
e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.

*kígyókkal volt a kezük a hátuk mögött összekötve:
azok teste a vesék mentén, két oldalt haladt tovább, s farkuk*

és fejük elől a hason csomót hurkolt.

97. Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.

*S lám csak, egy valakire, aki a mi partunkon járt,
rárontott egy kígyó, amely keresztüldöfte ott,
ahol a nyak és a váll egybeforr.*

100. Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com' el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;

*Sem az Ó-t, sem az I-t nem írták le soha olyan sebesen,
ahogy az lángra gyúlt és elégett, és azonnal hamuvá
kényszerült válni már zuhantában is;*

103. e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa
e 'n quel medesimo ritornò di butto.

*és aztán, ahogy a földön porig romboltan hevert,
a hamu csak úgy magamagától összeállt,
és egy szempillantás alatt visszaváltozott azzá, aki volt.*

106. Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa;

*Így valljuk mi is a nagy bölcsék nyomán,
hogy a fénixmadár meghal, s aztán újjászületik,
amikor ötszázadik életévéhez közeledik;*

109. erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce.

*s éltében nem vesz magához se füvet, se gabonát,
hanem csakis tömjén és gyömbérfa könnye az étke,
s nárdus és mirha utolsó leple.*

112. E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
*És mint az, aki elzuhan, és nem tudja, hogyan is volt,
démonok törtek-e rá, s húzták ók a földre,
vagy valamiféle elzáródás béklyózta meg életerejét,*

115. quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
*mikor feláll, és ahogy teljességgel eltévelyedve magában
a nagy gyötrelemtől, melyet elszenvedett,
ámulva körülnéz, s nézés közben felsóhajt:*

118. tal era 'l peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant' è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia!
*ilyen állapotban volt a bűnös, miután feltápázkodott.
Oh, mennyire szigorú Istennek hatalma,
mely ily csapásokkal sújt le bosszúból!*

121. Lo duca il domandò poi chi ello era;
per ch'ei rispuose: «Io piovi di Toscana,
poco tempo è, in questa gola fiera.
*Vezérem megkérdezte aztán tőle, ki légyen,
amire ő ekképpen felelt: „Nemrégiben zuhogtam ide alá
Toszkánából, ebbe a vad torokba.*

124. “Vita bestial mi piacque e non umana,

sì come a mul ch'i' fui; son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana».

*„Az állati és nem az emberi élet tetszett nekem,
amint az öszvérhez illik, aki voltam: Vanni Fucci,
a bestia, és Pistoia volt méltó odúm”.*

127. E ò al duca: «Dilli che non mucci,
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;
ch'io 'l vidi uomo di sangue e di crucci».

*S én Vergiliushoz: „Mondd neki, hogy ne álljon odébb,
s kérdezd meg, mely bűne lökte őt ide alá,
hiszen őt vérszomjas és dühödt embernek ismertem”.*

130. E 'l peccator, che 'ntese, non s'infine,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse;

*S a bűnös, aki megértette, nem alakoskodott,
hanem felém fordult lelkével s arcával,
és gonosz szégyen ömlött el rajta;*

133. poi disse: «Più mi duol che tu m'hai colto
ne la miseria dove tu mi vedi,
che quando fui de l'altra vita tolto.

*majd így szólt: „Nagyobb fájdalmat érzek amiatt, hogy megleptél engem
a nyomorúságban, melyet itt látsz,
mint mikor földi életemtől megfosztattam.*

136. Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch' io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,

*Nem tagadhatom meg a választ kérdésedre:
ide, ilyen nagyon mélyre azért tettek, mert
kegyszerekben gazdag sekrestyének voltam kirablója,*

139. e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
és amivel aztán hamisan másvalakit vádoltak meg.
De hogy te e látványnak annyira ne örvendj,
ha majd e sötét helyekről kívültre kerülsz,

142. apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinova gente e modi.
hegyezd jól füledet jövőndölésemre, és halld!
Előbb Pistoiaában fogyatkoznak meg a Feketék,
majd Firenzében újul meg a nép és a szokások.

145. Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetüosa e agra
Magra völgyéből Mars gőzpárát bocsát ki,
melyet fenyegető felhők burkolnak be,
és hatalmas és metsző viharként

148. sopra Campo Picen fia combattuto;
ond' ei repente spezzerà la nebbia,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.
Piceno síkján harc tör ki közöttük,
melynek során az hirtelen kettéhasítja a ködöt,
úgyhogy minden egyes Fehér sebesülést szenved.

151. E detto l'ho perché doler ti debbia!». *S mondtam mindezt csak azért, hogy neked ez fájjon!"*.

III. Kommentár

1-21. „Érdekes csillagászati képpel kezdődik a hetedik bugyrot leíró ének : /.../. Mintha a Vízöntőbe érve érne a Nap a Tavaszpontba, pedig 1300-ban ez a pont még a Halak csillagkép közepére esett. (Az asztrológusok szerint a nevezetes égi pont – az égi egyenlítő és a nappálya metszéspontja – épp a mi 21. századunkban fog a Vízöntő határához érni a precessziós mozgás következményeként, és akkor kezdődik a Vízöntő-kor” (Ponori Thewrewk Aurél 2001: 49.).

- A szöveg a Vízöntő havára, azaz a január 21. és február 21. közötti periódusra utal, amikor is a nappalok egyre hosszabbodnak, hogy március 21-re, a tavaszi napéjegyenlőségre az esti és a nappali órák időtartalma megegyezzen. A szöveg így a fényre, a tavaszra, egy új kezdetre várakozás jelentését is magában rejti, amellyel párhuzamosan fut a parasztember reménykedő várakozása. Ez utóbbi, érdekes módon, azáltal is hangsúlyt nyerhet, hogy közeledik az Ige megtestesülésének, Krisztus megfogantatásának évfordulója (március 25.), az új kezdeté, amelyre a firenzei naptárszámítás (calculus Florentinus) az új naptári év kezdetét tette (Fumagalli 2000: 340.). Ezt megerősítheti a hasonlat néhány nyelvi jellegzetessége, vagyis azok a terminusok, amelyek a népi-paraszti élet mindennapjainak leírásához, valamint bibliai analógiáik révén a képes beszédhez is kötődnek. Amíg botjával a pásztor juhait védendő, a ragadozókat kergeti el, addig allegorikus értelemben, a pásztor és a nyáj metaforikájában a püspökök pásztorbotja a híveket oltalmazza a rossz hatásoktól, avagy éppen a szemrehányás eszköze: *Mit akartok? Vesszővel* (vagyis bottal, kényszerítve titeket – H. B.) *menjek-e hozzátok, avagy szeretettel és szelídséggel lelkével?* – mondja az apostol (Pál 1Cor, 4, 21., valamint Példabeszédek 10, 139.). A pásztorbot másik jelentése a *vincastro* (füzfabot, -ág), amely Isten lelki-szellemi vezetésének és a biztonságnak a szimbóluma. Vele terelhetők helyes irányba a hívek (*“Il tuo bastone e il tuo vincastro mi danno sicurezza”*, vagyis *„A te botod és a te vessződ, azok vigasztalnak engem”* (Zsolt 23,4), s vele irányítja juhait apró ütésekkel a pásztor is,

hogy táplálékhoz juttassa őket. Ezért aligha véletlen, hogy a megtévesztettségéből felocsúdó parasztember fűzfavesszőkből font kosarát *reménnyel* kezdi újratöltetni (a *ringavagna* igében a *gavagno*, *cavagno* főnév „rejtőzik”, amely néhány toszkán dialektusban fűzfavesszőkből font kosarat jelent – Vandelli 1987:193.), vagyis megragadja a fűzfaágat, és kitessékeli nyáját az akolból. Mindez harmonizál azzal, hogy a fűz az öröm jelképe is (3Móz, 23, 40.). Ehhez kapcsolódik még a *si batte l'anca*, vagyis a csípőjére, forgójára csap egyet kitétel mint a csalódottság kifejeződésének testi gesztusa, amely a Jer 31,19-ben is a tévedésre való ráébredés kifejezéseként szerepel.

- A hosszú hasonlat parasztfigurája majd a XXI. ének 25-33. tercináiban bukkan fel újra, s így mintegy előre is vetíti azt.

- A hasonlat nemcsak Vergilius és a parasztember lelkiállapot-változását rögzíti, hanem a Dante-hőst is, akié mesteréét követi, s akit éppúgy megtévesztett Vergilius homlokrácolása, bosszankodása, ahogy a parasztembert a dér. Bruni szerint Vergilius arckifejezése, borúja úgy is leírható, „mint a tanítványa iránt érzett nemes aggodalom” (Bruni 1961:11.)

- 20-21: utalás a Pokol I. énekére, melyben Vergilius az eltévelyedett hőst vigasztalando jelent meg, hogy megmenekülését elősegítse (Pok. I. 61-62; 76-78.).

- A távolságtartó elhatárolódás Firenzétől, amely a XXVI. ének nyitásában, a városra szórt dantei szidalmakban nyer kifejezést, már az énekezdő hasonlatban is megnyilvánul, amint ezt Fumagalli dokumentálja, rámutatván, hogy az új év kezdetét a firenzei naptárszámítás március 25-re, Jézus testet öltésének napjára tette, szemben a római évkezdettel, január első napjával, amely az elbeszélőnek a császári és római eszme melletti kiállását hangsúlyozza (Fumagalli 2000: 340-341.). Hogy ez az észrevétel nem megalapozatlan, elég utalni ismét a XV. énekre, amelyben Latini a Firenze megalapításában a gonosz és barbár fiesoleiak mellett részt vevő rómaiaktól származtatja Dantét, akit *'mint a római magvakból*

kinövő szent füvet' (Babits) eltiporni készülnek.

25-30. A hasonlat Vergilius gondolkodását jellemezve a konkrétól az általánosig növekszik: cselekedetének rövid távú céljai mindig alávettettek a hosszú távúnak, vagyis minden lépését a következőhöz és következményéhez mérve teszi meg, tisztában lévén azzal a morális felelősséggel, amellyel Beatrice őt felruházta.

31-36. Utalás a képmutatók ólomköpenyére (XXIII. 64-67.). Árnytestével Vergilius könnyen halad, Dante nehezen, de a képmutatók nem tudnák, s persze nem is járhatnak be ezt az utat, hiszen számukra lehetetlen a menekülés. Mert amíg ott a színlelés a rossz takarása volt, addig itt Dante-hőse az akaraterő megsokszorozására irányuló magabiztató kijelentés.

37-45. A Malebolge topográfiaja, amelyről az elbeszélő – Vergilius nyomán – már a XVIII. ének 1-20. és a XIX. 35. sorában képet adott, újabb magyarázattal bővül, amely szerint lefelé haladva a kút fölött és körül elhelyezkedő bugyrok elülső fala mindig magasabban található, és lejtője ezért hosszabb, mint a következőé. Ez a térkép azonban az útvonal adott szakaszának előzetes részletező leírásával tereppé válik, amelyet a hős által megélt tapasztalati valóság mér le és hitelesít azzal, hogy a rövidebb meredek első „állomását” így elérheti ugyan, de csakis a teljes kimerültség állapotában.

46-57. Elsődleges értelemben Vergilius a kapaszkodás további folytatására, valósággal csatára, azaz a bensőben legyőzendő akadály elhárítására (*battaglia*) ösztökéli a hőst, melynek fáradalmaira az egymást szorosan követő nehéz rímek hangzóságának nyomatékos monotonitása is utal (*lascia-ambascia-s'acascia* valamint a *battaglia-saglia-vaglia*). Vagyis Vergilius a test által pillanatnyilag legyőzött léleknek, a lelkierőnek a megújítására, a lélek *átváltozására* szólít fel, amellyel a test restsége legyűrhető, ami aztán a kijelentés síkján is megfogalmazást nyer (53-54.), de ami az ének és az egész *Színjáték* allegorikusan értelmezhető tematikai középpontjába futó szálként mindvégig megmarad, amennyiben az a számára előírt morális útvonal bejárásával is összefüggésben áll.

- Vergilius hírnévre történő bölcselkedő utalása intertextuális kapcsolódást rejt magában. Egyrészt a *Bölcsesség Könyvének* („Igen, az istentelenek reménye olyan, mint a szél forgatta pelyva, mint a könnyű hab, amit a vihar kerget, mint a füst, amit eloszlat a szél, mint a megszálló vendég emléke, aki csak egy napig maradt – 5, 14.)”, másrészt az ovidiusi *Levelek* adott passzusát idézi fel (Ovidius 1991: 412.), ami a név fennmaradását vagy a halhatatlanságot a pogány felfogás szerint a tettekhez köti. A tett célja itt speciálisan keresztényi feladat: az út végigjárása csak a lélek megújulásával történhet, de a lélek megújulása úgyszintén csakis az út végigjárásával mehet végbe, hogy aztán költőileg adhasson hírt a látottakról. A hírnév tehát a tárgynak mint igaznak a költői megragadása révén érhető csak el. Ugyanakkor Vergilius figyelmeztetése emlékezteti is Dantét a pokol előcsarnokában rekedt lelkekre, akik úgy éltek, mintha nem is éltek volna (Vandelli 1987: 195.).

- a *grave corpo* a morális értelemben vett lelki súlyra utal, hiszen azt az Isten által előírt úton egyre felfelé vezető lépcsőkön (a pokolból, a föld központjától a felszínig, majd a purgatórium hegyére) úgy kell a hősnek cipelnie, hogy egyre kevésbé nyomassza. Vagyis nem elég csak eltávolodni a képmutatóktól és a pokol egész birodalmától, hanem belső fáradtságától megtisztulva találkozhat csak a hős Beatricével, sugallja Vergilius Danténak (l. Giacalone 2005: 462.). A lépcső, amelyett itt a sziklák, majd a purgatóriumban a hegy képvisel, a külső, a testi fáradalmakra mint a belső út nehézségeire utal. A lélek lakhelye a test, amely mint teher a lélek terheként, az akarat működésbehozásának gátlójaként jelenik meg.

58-60. Dante Vergiliusnak az akaraterő szükségességére figyelmeztető felszólítására reagál, mondván: *“Indulj, mert már erős és merész vagyok!”* E válasz szinte szó szerinti ismétlése annak a biztatásnak, amellyel egykor Vergilius a Gerionész láttán (XVI. 81.) a szereplőt elfogó elborzadást kívánta tovaűzni, mondván, *“most légy erős és merész!”*. Ez a téren és időn átívelő szó szerinti ismétlés a szereplő lelki tartásának *“fejlődésére”* mutat rá: válaszával Dante

voltaképpen már önmagát figyelmezteti, hiszen legszívesebben még pihenne egyet a meredeken, s habár borzalmaknak lesz szemtanúja, Vergilius újabb figyelmeztetésére nem is kerül sor többé a két énekben, ami jelzi a szereplő lelki tartásának erősödését, ahogy az undoron és a megvetésén túlmutató némasága is majd erre mutat rá. 61-66. A köveken, sziklákon átvezető keskeny és szinte járhatatlan meredek út, amely a XX. ének 25. sorában jelzett útnál is járhatatlanabb, nem csak felidézi a kezdő ének 6. sorának emlékét, a hős "vadonbéli" útvesztését, hanem allegorikus és morális értelemben jelzi a kiúttalanságból utat lelni vágyó hős megpróbáltatásainak elkerülhetetlenségét.

- A hős folyamatos fennhangon beszéde mint az önmaga fölött aratott diadal jele, pozitív válasz Vergilius tanácsára. De kiváltója egyben egy másik, a bugyor mélyéből érkező "válasznak" is, amely azonban kivehetetlen.

67-75. Amíg az utazó tekintetének eljutását (*ire*) a bugyar aljára annak sötétsége akadályozza meg, s ezért, bár látni vél ugyan valamit, de az alakká sehogyan sem áll össze számára (*neente affiguro*), addig füléhez – hasonlóképpen – eljut ugyan valamiféle hang, amely azonban a harag miatt – s ez a színskálán éppen a sötétnek feleltethető meg – nem ölti magára az értelmes beszéd formáját.

76-81. „Nincs igenlőbb válasz egy kérésre, mint a tett maga”. Ekképpen szól a vergiliusi szentencia.

- Az elbeszélő egy magyarázó felvezető mondatot iktat be, amelynek végén prozódiailag szükségszerűen szünetet érzékel az olvasó.

82-90. Az első tercinát a kígyók sokaságának jelzése mellett inkább a hősre gyakorolt benyomás elbeszélői emlékezetre még az írás pillanatában is ható vérfagyasztó jellege uralja. Ezt még tovább fokozza az a még a büntetés formájának bemutatása elé betolakodó, két tercinát felölelő negatív hasonlat, amely szerint e látványhoz Libia, Etiópia és Arábia tájainak mesés-mágikus kígyófajtái és sokaságuk még csak nem is mérhető össze (*Hallgasson el*

dicsekvéseivel Libia...). E hasonlat mintegy előkészítő előzetese is a XXV. ének 94. és 97. sorának (*'Hallgasson most el Lucanus, illetve Ovidius'*) és a fölfoghatatlan átváltozásoknak, amelyek elképzeléséhez Lucanus és Ovidius fantáziája is kevésnek bizonyulna. Lucanus a *Pharsaliában* (IX. 711; 712; 719-721.) leírja ugyan a képzelt és valódi kígyófajtákat, ám mindez híján van a költői nyelv azon erejének, amellyel az elbeszélő saját egykori megdöbbenése mellett képes a borzalom és a morálisan visszataszító atmoszférát érzékeltetni, amint erre joggal rámutat Giacalone (Giacalone 2005: 464.), utalván egyúttal arra is, hogy mindezt a nehéz rímek is nyomatékosítják (*mena-rena-anfisibena*). Másfelől e pokolbéli világban újra feltűnik a költői megragadhatatlanság, a költői kifejezés elégtelenségének toposza, amely majd a Paradicsom jellemző retorikai alakzata lesz, de a költői versengés motívuma is, ahogy erre Beltrami is utal (Beltrami 132.).

- A *chelidro* olyan mérges kígyó, amely mindig egyenest halad előre, és füstöl az út a nyomában; a *iaculo* a fáról dárdaként lövi ki magát áldozatára, és szinte átfúrja annak tagjait. A *farée* kígyó felegyenesedve halad a földön húzott farkán; a *cencro* gyűrűket formálva testéből halad oldalazva, és sohasem előre; az *anfisibena* farka végén egy másik fej van, s így mindkét irányba haladhat, anélkül, hogy megfordulna (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1729-1738: vol. I. 635., vol. II. 2. 708., vol. II. 403., vol. I. 616., vol. I. 197.). Mindez megtalálható Lucanusnál, amikor a *Pharsaliában* leírja azokat a kígyókat, amelyekkel Cato katonái szembetalálták magukat (Buti 1858: 624.).

91-105. A *pertugio* jelentése 'lyuk', 'nyílás', 'rés', ahová a menekülő tolvajok a kígyók támadása elől besurrannak. Vagyis éppen olyan helyet jelöl, amelybe és amelyen át a kígyók maguk is könnyedén be- és átsurrannak, azaz e hely éppenséggel a kígyók helye. E szó már a jelentése folytán is előzetese, előkészítése lesz a tolvajok további metamorfózisának. Hogy ez így van, azt a 126. sorban található *tana* szó mutatja, amely az 'odú', 'barlang' jelentésben áll, és rokon

értelmű kifejezése lesz a *pertugio* megnevezésnek, amit aztán az 'állatias élet' és az 'öszvér' (124-125.) kitéttel Vanni Fucci a megnyilatkozás szintjén meg is erősít. Ráadásul a bugyor, e bűnösök lakhelye *gola fiera* (123.), vagyis vadállatias torok. S ebben a torokban tűnik is el a tolvajok sokasága.

- elitrópia csodás, mágikus kő, amely alatt az ember láthatatlanná válik, másfelől a *Lapidarium* szerint hatásos a kígyóméreg ellen: orvosság a kígyóharapásra és –csípésre (Buti 1858: 624.).

- A narráció kitüntetett jellegzetessége, hogy az átalakulás villámgyors folyamatát az elbeszélő nagy pontossággal jelzi, de egyúttal a magyarázó hasonlatok beékelésével (az írás gyorsasága, a Főnix-hasonlat) e gyorsaság elbeszélői lassítására avagy Sanguineti szerint e gyorsaság kiszélesítésére is törekszik (l. Sanguineti 1970: 189.).

106-112. A legendát Dante Ovidiusra építi (Ovidius 1982: 391- 400.), amely szerint e madár a hamvaiból ötszáz évenként újjászületik. A középkorban a főnixet Krisztus feltámadásának szimbólumaként fogták fel, s benne természetének isteni lényegét, míg a pelikánban a Megváltó emberi természetét vélték látni (Muresu 1996: 23.).

- Másfelől az "emlékező elbeszélő" magyarázó hasonlata (*főnix*) rámutat a szereplő Dante néma elképedésének okára. Ez a szótlanság az Utazó lelkiállapotának következménye: a szorongásé, a minduntalan elképedésé, a hihetlenségé, a látásé, amelynek tárgya ugyan a szeme előtt van, de azt az "értelem szemével" felfogni és megérteni alig-alig képes, és ami karakterisztikus jegye marad az átalakulást elszenvedőknek vagy szemlélőinek a XXV. énekben, ahogy az olvasónak is sajátja lesz, amint Muresu megjegyzi (Muresu 1996: 10-11.). Ugyanakkor a hasonlat segédfunkciója az, hogy az átalakulás közvetlen leírásának szükségszerű fogyatékoságaira is célozzon, miközben persze általa mégiscsak végbemegy a megragadhatatlan művészi megragadása, amelyet, úgymond, az emlékezés lassú futása is gátolt.

113-118. Az epilepsziás rohamra utalás felidéri azt a felfogást, amely

szerint az efféle betegeket az ördög szállta meg: ezért is oly ijesztő a roham külső megnyilvánulási formája, amely az éber tudat elvesztésével jár.

119-120. A bűnös átváltozásának leírását követő hasonlat után, mely a jelenséget próbálta magyarázni, az ábrázolás-leírás folyamatát a narrátor értékítéletét tartalmazó apostrophé szakítja meg, amely valójában az olvasót megcélzó figyelemfelhívás, s mint ilyen ismételt figyelmeztetés Isten büntetőítéletének igazságára és elkerülhetetlenségére.

121-132. Vanni Fucci, „aki 1300 márciusában halt meg, egy pistoiai család törvénytelen fia volt (öszvér), de rablásra és tovajlásra adta magát. 1293-ban kifosztotta a pistoiai san Zeno székesegyház sekrestyét; a Fekete guelfekhez tartozott, ezért adta szájába Dante a saját jövőjére vonatkozó baljóslatú próféciaát, melynek stílusa, egész hangvétele az ókori jósök ködös jóvendöléseit utánozza (Szabadi 2004: 113.)”. Vanni nem kígyótermészete miatt tesz szemrehányást önmagának, hanem e természet nyilvánossá válása miatt. Az állatias vadságát bevallani nem volt nagy és őszinte tett, hiszen azt tagadni nem is állt volna módjában, hiszen közismert volt e tekintetben. A sekrestye kifosztásának beismerése Isten által elrendelt kényszer, ha már egyszer nem volt képes elosonni Vergilius és Dante elől.

- A *mucciare* ige újlatinul a Trecentóban az 'elfutni', 'elsurranni' jelentésében állt, de lehetséges, hogy elmaradt előle egy *s*. A *smucciare* úgyszintén élő forma volt akkor, és ma is az a pistoiaiak között, s jelentése pedig az, hogy valaki 'habozik', 'töpreng', 'vonakodik választ adni' egy kellemetlen üggyel kapcsolatban. Vagyis a jelentése itt az volna, hogy 'szólj neki, ne meneküljön el a kérdés elől', de ha a 'szó nélkül tovább áll' a jelentése, akkor is menekülési kísérlet volna lelepleződése elől. (Bruni 1961: 21.). Mi az előbbi értelmezés mellett vagyunk, s ebből következően a *non s'infinse* ígét a 'ne alakoskodjék tovább', 'ne színleljen választ' adni arra, hogy mely bűne miatt van itt, s nem pedig az erőszakosok között, holott előzetes önjellemzésénél fogva az Utazónak ott kellett

volna találkoznia vele. Vagyis az, hogy Vanni nem színlelve ad választ, a *non mucci*, a ne meneküljön el a kérdés elől a dantei óhaj kielégítését jelenti. Vagyis nem arról van szó, amit Barbi hangsúlyoz, nevezetesen, hogy Vanni nem színlelte azt, hogy nem értette meg a kérdést (*Probl.* I. 214., Vandelli 1987: 200.), bár ez is igaz lehet, de ebből még nem következne az, hogy válaszol is rá. Buti szerint arról van szó, hogy Vanni, aki megértette azt, amit Dante Vergiliusnak mondott, nem színlelt, hogy megismerhessék vétkét (Buti 1858: 632.). A korai kommentárok és Pagliaro szerint (Giacalone 1997: 468.) az ige a 'ne rejtőzzék el' jelentésében áll. Ez megfelelne a bűnös kígyótermészetére jellemző tulajdonságának is.

133-139. Vanni számtalan gyilkosság és rablás részese is volt. A sekrestye kifosztását Vanni della Monára, a jegyzőre kente: az ő házában rejtették el a kincseket, s ezért felakasztották (Lozinszkij 2005: 507.). Őt magát feltehetően meggyilkolták. Erre utalhat a „mikor földi életemtől megfosztattam (*tolta*)” kijelentése is (l. Buti 1858: 632.).

140-142. Hogy Vannit a hírneve-hírhedtsége bemocskolása zavarta, jelzi, hogy tudja, Dante az utazó, ősi ellefele még visszatér a fényre, s közhírré teszi a látottakat. Az, hogy az utazó „örül” ellenfele pokolbéli helyének, Vanni szövegéből sejthetjük, hisz Dante arckifejezése beszédes lehet számára: ez válthatja ki belőle a Dante sorsát érintő rosszindulatú jóvendölését. A néma utazó arckifejezésének elégedettsége Isten igazságos büntetésének szólt.

143-150. Pistoiaiból 1301. májusában elúzik a fekete guelfeket, majd ezt követően 1301. novemberében Firenze úzi el a fehéreket, visszahozva a hatalomba a Valois Károly által támogatott feketéket (Pok. VI. 6.). A száműzöttek között volt Dante is (l. Szabadi 2004: 113.). Mars, a hadisten teremti meg azt a helyzetet, amelyben Moroello Malaspina, akit tüzes gőznek vagy villámnak hívtak (Purg. XIX. 142-145.), és aki a luccai, firenzei és pistoiai fekete guelfek vezére volt, a Magra folyó völgyéből (Val di Magra) indulva 1302-ben harcot kezdett Piceno síkján Pistoia, a fehérek (felhők, vízgőz,

köd) utolsó fellegvára ellen, mely harc 1306-ban a fehér guelf Pistoia vereségével végződött. Vanni Fucci jövődölései a középkori időjárásértelmezés szellemét idézik meg (Lozinszkij 2005: 508.), mondván, hogy a levegőben a tűz és a víz elemei, az izzó-tüzes gőz és a vízgőz csapnak össze. Amikor a vízgőz (felhők) összesűrűsödik a tüzes gőz fölött és körülvéve beszorítja azt, a tűzgőz áttör rajta, villámot és dörgést vált ki, szétszórván a fellegeket, a ködöt.

Bibliográfia

- Baldelli Ignazio Baldelli, *Rima*, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984.
- Barbi Michele Barbi, *Ancora sul testo della "Divina commedia"*, in: *Studi danteschi* (vol. XVIII), 1934.
- Beltrami Pietro G. Beltrami, *L'epica di Malebolge (Ancora sull'Inferno XXVIII)*, in «Studi Danteschi», LXV, 2000.
- Bruni Bruno Bruni, *Inferno XXIV.*, S.E.I., Torino, 1961.
- Buti Francesco Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Pisa, 1858.
- Chiavacci Anna Maria Chiavacci Leonardi: *kommentár*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, Mondadori, Milano, 2011.
- Frasso Giuseppe Frasso, *Paolo, Francesca e Ciacco – Inferno V-VI*, Marietti 1820, 2008.
- Fumagalli Edoardo Fumagalli, *Canto XXIV*, in *Inferno, Lectura Dantis Turicensis* (szerk. Georges Güntert és Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Giacalone Giuseppe Giacalone (commento e a c. di) in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- ЛОЗИНСКИЙ Михаил Лозинский (komm. és szerk.), in Данте Алигьери, *Божественная Комедия*, ЭКСМО, Москва, 2005.
- Momigliano Attilio Momigliano (komm. és szerk.), *La Divina Commedia* (kommentár), Sansoni, Firenze, 1974.
- Muresu Gabriele Muresu, *I ladri di Malebolgie (saggi di semantica*

- dantesca*), Bulzoni, Roma, 1996.
- Ovidius Publius Ovidius Naso, *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Európa, Budapest, 1982.
- Ovidius Publius Ovidius Naso, *Levelek Pontusból* (ford., utószó, jegyz. Kartal Zsuzsa), Európa, Budapest, 1991.
- Pietrobono Luigi Pietrobono, *Dal Centro al cerchio*, Torino, S.E.I., Torino, 1992.
- Ponori Ponori Thewrewk Aurél, *Divina astronomia*, Magyar Csillagászati Egyesület, Budapest, 2001.
- Sanguineti Edoardo Sanguineti, *Il canto XVIII dell'inferno*, in *Nuove letture dantesche* (Casa di Dante in Roma), Le Monnier, Firenze, 1970.
- Sapegno Natalino Sapegno (a c. di) *Divina Commedia (Inferno)*, La Nuova Italia, Firenze 1985.
- Szabadi Szabadi Sándor, (szerk. és kommentár), Dante Alighieri, *Isteni színjáték*, Püski, Budapest, 2004.
- Vandelli Giuseppe Vandelli (commento), in *La Divina Commedia*, HOEPLI, Milano, 1987.
- Vocabolario degli accademici della Crusca*, appresso Domenico Maria Manni, Firenze, 1729-1738.

BÉLA HOFFMANN

Il Canto XXIV dell'*Inferno*

Oltre a mettere in rilievo, a livello tematico, psicologico ed allegorico, il carattere di transitorietà continua del Canto nel passaggio da quello precedente al seguente, l'autore sottolinea – allargando le tesi del Baldelli a questo proposito – la sua presa di posizione anche con l'analisi poetica, basandosi sul linguaggio fonosimbolico di parole come /anno, vanno/, /bianca, manca, anca/, /campagna, lagna, ringavagna/, /faccia, faccia, caccia/ tempratempa, piglio-piglio, faccia-faccia, malagevole, fievole, disconvenevoles, senza tralasciare la produzione di significati

provenienti dalla posizione in rima. La metamorfosi di Vanni Fucci ("terza morte") viene colta quale ripetizione grottesco-parodistica in contrapposizione con la prima morte, mentre la forma „nuova” (cenere) della stessa viene intravista anch’essa come parodistica, ma in questo caso della seconda morte. L’autore espone le proprie ragioni per definire come la voce proveniente dalla bolgia debba essere logicamente attribuita a Vanni Fucci, la cui figura viene sottoposta ad un’analisi figurale e storica nei confronti del Dante personaggio.

**A „soha nem látott átváltozások” éneke: metamorfózis, imitatio és
aemulatio a Pokol XXV. énekében**

Előzetes összefoglalás

A Pokol nyolcadik körének (Rondabugyrok) tíz bugyra közül a hetedikben a rablók bűnhődnek. A bugyor dantei leírása három énekre terjed ki: a XXIV. második felében veszi kezdetét (61. sortól), és a XXVI. elején záródik le (12. sor). Az énekhatárokon átnyúló leírás tematikai, nyelvi és szerkezeti egységet alkot az *Infernón* belül, melyben cezúraként és zárásként egy-egy város elleni kirohanás szolgál: a Pistoia elleni (XXV, 10-12), és a Firenze elleni invektíva (XXVI, 1-12). Ám a vitathatatlanul összetartozó szövegrész egységessége nem stilisztikai egysíkúságban, és nem egyetlen téma kifejtésében nyilvánul meg. A XXIV. ének második fele a Dante és Vergilius elé táruló hetedik bugyor leírásával kezdődik, melyből először csak a felszálló artikulálatlan hangokat észlelik az utazók (XXIV, 64-66), majd a kígyók miriádjaitól menekülő meztelen lelkek sokaságát pillantják meg (81-93. sor). Az emberi alakokat a kígyótestek béklyózzák meg: kezüket hátrakötve, hátukon csomóvá csavarodva (94-96). Ekkor lesznek a költők a metamorfózis-sorozat első tagjának tanúi: egy kígyó nyakszirten harap egy lelket, aki azon nyomban meggyullad és hamuvá ég; majd a porból főnixként újjászületik az emberi lélek (97-105. sor). A pistoiai szentségrabló Vanni Fucci volt ő, fekete guelfként Dante politikai ellenfele. A XXIV. ének az ő vallomásával (hiszen immár nem tagadhatja tettét) és a Danténak címzett, a fehér guelfek firenzei bukását előrevetítő baljós próféciával zárul. A XXV. ének első tercinája – mesteri átvezetésként a kezdetbe véget szöve – a Vanni Fucci beszédét befejező, Isten felé irányított obszcén gesztust írja le. Ez a gögös és káromló mozdulata nemcsak Dantét háborítja fel (olyannyira, hogy a Vanni szavát elfojtó, nyakára tekeredő kígyó miatt ezt a visszataszító állatfaját barátjának tekinti, és a rabló egész városát kárhoztatja), hanem

Cacust, a bugyor kígyóktól hemzsegő kentaur-őrét is (4-18. sor). Az ének további részének három szereplője, három firenzei a 35. sortól bukkan fel, és közülük kettő válik a további metamorfózisok alanyává. Agnello dei Brunelleschire egy hatlábú „kígyó”, vagy inkább hüllő (Cianfa Donati) fonódik, és ketten olvadnak egyetlen torz lényé, mely így már „már sem kettő, sem egy”. A harmadik, legrésztesebben bemutatott átváltozás kiváltója egy fekete, égő kígyócska (Francesco de' Cavalcanti, aki miatt az ének utolsó sora szerint Gaville még ma is sír), felkapaszkodik az egyik alakra (Buoso Donati) és a köldökénél átfúrja. A sebből és a kígyó szájából mágikus hangulatot idéző füst tör elő (91-93. sor), és ennek a kíséretében zajlik le az új, kettős átváltozás, amely az antik metamorfózisok költőit, Lucanust és Ovidiust is hallgatásra kell, hogy készítse. A kígyó és a sebesült lélek egymással szemben, egymásra meredve változik át, fokról fokra: az emberi lélek a kígyó alakját veszi fel, míg a kígyó emberi formát ölt. Az átváltozások egyre bonyolultabbá válnak, és egyre hosszabb leírást követelnek, ami hangsúlyozza az ének retorikus szerkesztettségét. A metamorfózisok leírása az egységen belül stílusváltást is eredményez: Dante és Vergilius hallgatnak, a párbeszéd megszűnik; a narrátor a maga számára is hihetetlen események távolságtartó és realisztikus tudósítója lesz. Mégis, ennek a klinikai pontosságnak a dacára az ének utolsó soraiban (143-144.) a szerző megkockáztat egy (ál)szerény, önreflexív megjegyzést: „legyen mentségem / az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol”.

A rablók körének lezárását a XXVI. ének első 12 sora jelenti, ahol a költő szülővárosa ellen intéz ironikus kirohanást. A városok elleni invektívák nemcsak narratív keretet jelentenek, hanem hangsúlyozzák és keretbe foglalják az énekcsoporthoz markánsan jelenlévő politikai tematikát is. Vanni Fucci jóslata egy politikai ellenfélé, aki Dante pártjának bukását hirdeti; a XXV. rablói közül négyen szintén fekete guelfek, és mind Puccio, mind Agnello pártváltásairól híres. (Durling-Martinez [396.]) felveti, hogy az ének

metamorfózisai politikai átváltozásokat is tematizálhatnak.) A politikai témát ezekben az énekekben alátámasztják a thébai mondakörre való utalások, amely város a testvérharc, a belháború elrettentő példájává vált.

Interpretáció

I. A kifejezés véglelessége: az obszcén gesztus és a költői verseny éneke

Rendkívüli retorikai tudatosság jellemzi a pokoli metamorfózisok énekeit: több szinten is meglepő véglelességet mutat a nyelvi megformálás, amely a közönséges gesztusoktól egyrészt a próféciáig, másrészt a költő által legnagyobbra becsült költők (lásd *Pk.* IV, 90) versenyre hívásáig, és túlszárnyalásáig merészkedik. Ugyanezt a végletekbe hajló változatosságot vehetjük észre a hallgató, történetüket meg nem osztó szereplőkben (főként XXV. ének), amivel szemben kiemelkedő fontosságúvá válik a narrátor hangja. Az elbeszélő Dante (retorikus felépítettségben) egymással váltogatja a toposzokat halmozó és metanarratív részeket és a pontos, realiztikus leírásokat. Ezt a sokféle kifejezésformát (további) ellentétek és tagadások láncolata kapcsolja össze: a XXV. ének tartalmazza a *Színjáték* énekei közül a legtöbb tagadószt, és a metamorfózisok leírása egyértelműen az oppozíciók játékára épül.

I.1. A toposzok, a gesztusok és a hallgatás éneke

Nagyon csöndes ének a XXV: csak egy-egy kiáltás zavarja meg a leíró részeket, Vergilius nem magyaráz, itt Danténak magának kell felfejtenie a látottak értelmét. Vanni Fucci után a lelkek alig-alig szólalnak meg, jobbára meglepett csöndben viselik el az átváltozás-elállatiasodás borzalmait, nem mesélnek, nem kérnek, nem magyaráznak. De míg a szereplők szintjén hallgatás jellemzi az éneket, addig a szerző-olvasó és a szerző-antik minták közötti kommunikáció igencsak élénk.

Minden egyes átváltozás-leírást egy metanarratív felvezetés

indít, kiemelkedően sok toposz alkalmazásával, melyekben az újszerűség és a felülmúlás (erről lásd a tanulmány II. pontját) motívumai dominálnak, amikhez a kifejezhetetlenség és a hihetlenség társul (Ledda 2002: 70-75). A rablók bugyranak megpillantásakor kettős érzékszervi-értelmezési problémába – mindkettő topikus elem – ütközik a vándor: egyrészt az élő szemei a pokol sötéttségében nem látnak az árok mélyéig (*Pk.* XXIV, 70-71), másrészt nem képes megérteni a bugyorból kiszűrődő hangot (65-66: „...egy hang emelkedett ki a másik árokból, / szavak formálására alkalmatlan”). Annak ellenére, hogy a pokol mélyén (távol Istentől, és a fénytől) található a bugyor – amelynek sötétsége expliciten is megfogalmazódik (XXIV, 70-71), a dantei leírás lucanusi reminiscenciával, és legalábbis egy hasonlat erejéig a tűző naptól sújtott tájat idézi: „Mint gyík a kánikula napjainak nagy / heve alatt, sövénytől sövényig szaladva, / villámként szeli át az utat” (XXV, 79-81). Ez, ahogy a Durling-Martinez kommentár (375. old.) említi, ellentétben áll a sötétben lopózó tolvajok szokásával, és az ellenbüntetés elemévé válik. Gondoljunk a XXIV. ének 93. sorára: a meztelen és rémült árnyak „remény híján, hogy bárhol is menedékre vagy csodakőre lelhetnének”¹ szaladnak; a heliotróp csodakő Boccaccio (VIII, 3) novellájában is a tolvaj eszköze, amely lehetővé teszi, hogy láthatatlanságba burkolózva lopjon.

Az érzékelés problémáinak eloszlása után feltáruló látvány leírását a felfokozott jelzőhasználat jellemzi, csak úgy, mint a vándor végletes félelmének kifejezését: „egyszerre csak megláttam benne szörnyűséges / nyüzsgését temérdek kígyónak, s olyannyira sokféle / fajtát, hogy már emlékére is megfagy ereimben a vér.” (XXIV, 82-84, kiemelések tőlem: D. E.) Amit azonnal követ a földi természet és egy antik költő (Lucanus) felülmúlásának kinyilvánítása: a pokolbeli kígyóknál nem látni sem gonoszabbakat, sem dögvészesebbeket sehol (XXIV, 85-90). A második metamorfózis-leírást keretbe foglalják a toposzok: a hihetlenség kifejezése szolgál felvezető formulaként

1 A XXIV. ének magyar idézésekor Hoffmann Béla fordítását használom.

„Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod / mondandómat, nem csodálom, hiszen / magam is, aki láttam, csak nehezen hiszem el.” (XXV, 46-48); és az újdonság deklarálásával zárul: „Két karrá változott a négy állati nyúlvány; / combok a lábakkal, a has a törzzsel / összerosódva *sose látott tagokat alkotott.*” (XXV, 73-75, kiemelés tőlem.) Az átváltozás-egybeolvadás konkrét leírását az ovidiusi eredetű, és azt felülmúló borostyán-hasonlat indítja (XXV, 58-60), amelynek állítása szintén a minden előzménnyel szemben álló újszerű elem, az „így még soha meg nem történt”-ség hangsúlyozása. A harmadik metamorfózist megelőző nyíltan emulatív tercinnak magyarázataként szintén az újszerűség (ez esetben az átváltozás típusáé) szolgál: „hiszen két természet egymással szemben, / még soha nem változott át úgy, hogy” (100-101, kiemelés tőlem). És ugyanez az elem, a *novitasé*, jelenthetne felmentést a pontos leírások alól: „legyen mentségem / az *újdonság*, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol”. (143-144, kiemelés tőlem). Ám itt nemcsak a téma újdonságának toposzával állunk szemben, hanem a szerénység vagy álszerénység toposzával is, ahogy azt Anthony Oldcorn is felvetette (344).

A gesztusok sorában az első, és legmaradandóbb a pistoiai rablóé az énekben. Vanni Fucci alakjában a kifejezés szintjén (is) a kettősség és az ellentétesség dominál: a fenyegető és sötét hangulatú, de fennkölt, prófétai ékesszólás jellemzi beszédét a XXIV. ének lezáró szakaszában (134-151), míg a XXV. ének kezdetén, szavait Istennek mutatott kettős fityisszel fejezi be, ami olyan alantas és obszcén sértés, hogy még a pokol mélyén is felháborodást kelt. És, ahogy Anthony Oldcorn megállapítja *The Perverse Image* című tanulmányában: míg a pokol némely más hősei – Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Odüsszeusz és Ugolino – ékesszólásukkal teszik magukat emlékezetessé, addig Vanni Fucci nem szavaival, hanem ezen gesztusával írja be magát az olvasó emlékezetébe (328). Provokatív gesztusa tehát, legalábbis alakja megítélésnek tekintetében felülírja

szavainak stílusát. Az ellentétesség motívuma Vanni Fucci alakjában önmaga megítélésében is jelentkezik: egyszerre határozza meg magát állatként (XXIV, 126), és viszi gőgje odáig, hogy Istent sértse a Pokol mélyéről. Ez a kétpólusú magatartás és létmód is tükröződik büntetésében, amely a földi emberi lét két végpontját, kezdő és záró pillanatát foglalja magában, egymás mellé állítva, ezáltal eltörölve az időívet, ami a két pont között játszódik le. (Az idő szerepéről az epizódban lásd: Martinez, 1996, 568-571)

A második gesztus Dante jelzése kísérőjének: az „ujjamat állam s orrom elé tartottam” (44-45). A hallgatásra felszólító mozdulat elemzésében – habár a kontextusban a figyelemre való felhívás az elsődleges funkciója – nem elhanyagolható elem, hogy címzettje Vergilius. Így az énekben nemcsak Lucanus és Ovidius kénytelen hallgatni Dante felhívására, hanem a költő-vezető Vergilius is. A harmadik a köpés gesztusa: „s mögötte a másik beszéd közben kiköp” (138.s.): Francesco de’ Cavalcanti, aki a szimultán átváltozások során kígyóból emberré válik, az emberből kígyóvá vált Buoso Donati után nézve kiköp. A kommentárok véleménye megoszlik a gesztus értelmezésében. Néhány korai értelmező, és a modernek jelentős része kapcsolatot látnak a XXIV ének 66. sorában leírt, szavakat kivehetetlenül formáló hanggal (pl. Pietro Alighieri): ezen megközelítés szerint a köpés az emberi beszéd visszanyeréséhez kapcsolódik (Chiavacci Leonardi: 440). Mások szerint a szájában maradt kígyómérget köpi ki az átváltozott (Andreoli, 138. sorhoz). A legtöbb régi kommentár azonban a köpést az elállatiasodás, a kígyó-forma iránti lenéző gesztusnak véli: Ottimo (138-141. sorhoz) átkozódásnak tekinti, Maramauro mintegy gúnyos nevetésnek, hiszen a kígyó villás nyelvével nem tud köpni, a „köpés és beszéd az ember sajátos tulajdonsága” (Tommaseo; della Lana, 136-138. sorhoz). A bestiáriumok tanítják, hogy az emberi köpés árt a kígyóknak, és hogy ördögűző gesztusként is használták, lásd: Boccaccio, *Decameron*, VII, 1, 27-28 (Durling-Martinez: 396). Amennyiben nem az emberi beszéd visszanyeréséhez

kapcsolódónak, hanem a kígyó-forma iránti lenézésnek tekintjük ezt a gesztust, amely a fityisszel keretbe foglalja az éneket, ez alapján joggal nevezhetnénk az „ellenséges megnyilvánulások” énekének is a XXV.-et. A bűnhődők egymás közötti magatartását is az ártalmas hozzáállás jellemzi, amelyet alapvetően meghatároz, hogy az alakváltoztatásokat egymás megtámadásával lehet csak kiváltani: a tolvajok egymástól lopják el emberi alakjukat. Francesco de' Cavalcanti kijelentéséből kiderül – „Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábon szaladjon végig eme ösvényen.” (XXV, 140-141) –, a kígyómarással kiváltott alakcsere oka nem mindig csupán az emberi forma visszanyerésének vágya, hanem a személyes bosszú, vagy rosszindulat is szerepet játszhat benne. Az ellenséges megnyilvánulásokhoz – melyet a XXIV. énekben Vanni indít el a fehérek és Dante politikai bukását hirdető jóslattal –, maga a szerző is hozzájárul a városok elleni invektíváival (Firenze, Pistoia) és személyek elleni kirohanásaival, amelyeknek címzettjei Vanni Fucci és, általában a bogyorban bűnhődők: a rablók, a „ballaszt-nép” (142.s.), akik a társadalom számára fölös, kidobni való súlyt jelentenek.

I.2. Az ellentétesség és a tagadás hangsúlyossága

Az énekcsoportban felbukkanó tagadások nagy számát és jelentőségét Muresu tárgyalja kiváló tanulmányában (28-29). A XXIV. ének 61. sorától a XXVI. 12. soráig negyvenkétszer fordul elő a *non* („nem”) tagadószó: ebből 14 a XXIV ének második felében, 25 a XXV-ben – amely ezzel a számmal a XXXII. ének mellett a legtöbb *nemet* tartalmazó *Pokolbeli* énekké válik – és 3 a XXVI. bevezető részében. Emellett az énekcsoportban előfordul még hat *né* („sem”) kötőszó, valamint három *nulla*, *neente* és *nessun*, („semmi” ill. „senki”) névmás. Muresu véleménye szerint ez az énekben a zavarodottság, tétovázás kifejezője, ami elfogadható magyarázat, de csak az esetek egy részét tekintve. Ez a zavarodottság leginkább csak a szereplő Dante egyes szám első személyű/önmagára vonatkozó

negatív megállapításaira jellemző: XXIV, 67. *Nem tudom, mit mondott; 71. tekintetem nem hatolt le az aljig a sötét miatt 73-75: mert ahogy / innét hallok és nem értek, úgy látok lefelé is, hogy / mitsem veszek ki belőle; XXV 40. Én nem ismertem őket.* Valamint a bűnösök tehetetlenségére, zavarára a büntetés elszენvedése közben: XXIV, 113. *mint az, aki elzuhan, és nem tudja, hogyan is volt; 137. Nem tagadhatom meg a választ kérdésekre; XXV, 147. nem tudtak oly rejtőzve menekülni.* De ez a típus csak a tagadások egy hangsúlytalanabb részét képezi, míg meglehetősen különböző hozzáállást fednek fel a főként a költő Dante szájából elhangzó tiltások, felszólítások, és azok, amelyek az ellentét-teremtés eszközeivé válnak, hogy a felülemelkedéshez szükséges szembenállást megalkossák, vagy az újdonság értékét így fokozzák. A felszólítások között említhetjük a XXIV, 85. sorát: *Ne büszkélkedjék tovább Líbia...;* valamint a 141.-et: *e látványnak annyira ne örvendj* és a XXV, 10. *miért nem szánod rá magad* kérdését. Az énekcsoport legtöbb tagadása az ellentét-teremtés eszközeivé válik: a fönix *éltében nem vesz magához se füvet, se gabonát* (XXIV, 110), mint ahogy a többi (földi) madár teszi, hanem helyette tömjén és gyömbér könnyét issza; Vanni Fuccinak *nem az emberi élet tetszett, hanem az állati* (25); Cacus *nem egy úton halad kentaur-társaival* (XXV, 28). Az ellentét-teremtésnek egy sajátos és az ének egészének szempontjából rendkívül jelentős fajtája az az ellentét, amely a felülmúláshoz szükséges szembenállásra hívja fel a figyelmet minden meglévő, már látott dolog és az újonnan bemutatott között: Dante *nem irigyli Lucanus és Ovidius átváltozásait* (99), hiszen az ő hősük *még soha nem változott át úgy* (101), mint ahogy a danteiak. Dante *nem hiszi, hogy Maremmában van annyi / kígyó, mint amennyi Cacus hátán* (19-20); és *A pokol összes sötét körét bejárva / sem látott olyan gőgös istentelen lelket, mint Vanni Fucci, még az se volt ilyen, aki Théba faláról zuhant alá.* Minden felülmúlás tehát a tagadás nyelvi formáin és az ellentét logikai rendezőelvéen keresztül valósul meg.

Különös figyelmet érdemel a két, ellentétekre épülő metamorfózis-leírás (három metamorfózisról beszélhetünk, de csak

két (valódi) metamorfózis-leírásról). A második metamorfózis leírása a két szám, az „egy” és „kettő”, oppozíciójának játéka épül, ahogy azt Edoardo Sanguineti is megállapította (213-214). A „kettő”, ami az ambivelancia, a kettősség, az oppozíciók és ambiguitás száma az énekben tizenegyszer szerepel (a 67, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 83, 100, 113, és 117. sorban), amellyel egyedülálló a *Színjátékban*: mindössze hét olyan más ének van, ahol maximum négy előfordulását találjuk a szónak. (Muresu: 30.) Ehhez kapcsolódik még a „mindkettő” kifejezés háromszori előfordulása (2, 56, 101. sor); számos kettős szerkezet, mint „az egyik” és „másik”, „ez” és „az”, „szemtől szemben” (5-7, 42, 54, 63, 91, 92, 98, 100, 118, 120, 121, 124-130, 149-151.s.); illetve olyan sajátos jelenségek, mint a ketté váló nyelv és farok (104, 133-135). Ennek a nyelvi szinten hangsúlyozott binaritásnak a jelentőségét és alapját Muresu (31) az átváltozást elszenvedők hibrid voltában látja, és ellenpontjukként a *purgatóriumi* Griffet jelöli meg. Valóban, ez a második metamorfózis, amely Cianfa és Agnel (egy kígyó, és egy emberalak) összefonódását és egyéolvadását írja, egy *eltorzult képet*, egy hibrid szörnyet eredményez, melyben *egyik sem tűnik már annak, ami volt* (63). Ennek az átváltozásnak a leírása tartalmazza az „egy” és „kettő” ismétlődő szembeállítását: a 69-73. sorban minden sorban megjelenik a „kettő” szó, háromszor egyértelműen (69, 70, 72) az „eggyel” oppozícióba állítva. A 72. sor: *egyetlen arcban, ahol kettő vezett el* a metamorfózis-leírás csúcspontja: az elveszés kifejezés itt két jelentést foglal magába: az emberi lényegtől való megfosztatást és az elkárhozást. A 77. sorra a „kettő” ellentétpárjává a „semmi” válik, és az *a sem kettő sem egy* fogalma oldja föl az egy és kettő között feszülő szembenállást az átváltozás-leírás végén.

A harmadik átváltozásban az antitézis-sorozat alapját az ellentétes irányú változások alkotják. A „kígyó farka villává *vált széjjel, / és egybekapcsolódtak* a megsebzett ember lábfejei” (104-105). „A kettévált farok *azt az alakot vette fel, / melyet a másik ... elvesztett,* (109-110.); „és bőre / *megpuhult, míg amazé kemény lett* (110-111). Az

emberré váló tagjai annyival hosszabbodnak, amennyivel megrövidülnek a kígyóvá változóé (114). Az egyik „szórt növeszt, a másikon eltünteteti azt” (119-120). „Az egyik felemelkedett, a másik lezuhant” (121); „Amelyik kiegyenesedett arcát” visszahúzza (124), „A földön fekvő pedig előre tolja pofáját” (130). Az egyik „nyelve ... kettéválik, míg a másik / villás nyelve összezárul (133-135). Ennek a kettős, és ellentétekre alapozott metamorfózisnak a lezárását – ahogy azt E. Sanguineti is megállapítja (223) –, a sziszegés (137.s.) és a beszéd (138.) között újra, és felcserélt felekkel kialakult oppozíció alkotja.

II. *Imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében*

Az *imitatio* arra szolgál a költőnek, hogy egy analóg helyzetet, fogalmat mutasson be azzal, amit ő akar leírni. Az *imitatio* stilisztikai tett, amely a tárgy leírását segíti. Míg az *aemulatio* egy polemikus dialógus azzal a szövegrésszel, amelyhez kapcsolódik: már nem stilisztikai kérdés, hanem ideológiai tett, amelyen keresztül a költő szembeszáll azzal a modellel, amit imitál. A *novitas* eleme az, amely biztosítja poétikai győzelméről a szerzőt. Az *aemulatio* Dante esetében az új keresztény költészet győzelmét hirdeti a klasszikus pogány felett. Az *aemulatio* hatása a „szemantikai sztereofónia”, amely egy másik hang megszólalását is jelenti, a régi költőét, ami nélkül a modern szerző nem érhetné el az óhajtott harmonikus eredményt. (Picone: 120-121.)

A rablók énekcsoportjában leírt mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik, és e kiemelt fontosságú epizódok mellett számos más ovidiusi allúzió is észrevehető. A hagyományosan az „*aemulatio* énekének” tekintett ének elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk az imitációnak a rendkívüli szerepéről, ami az *aemulatio* nélkülözhetetlen bázisa is egyben.

II.1. *Imitatio: az ovidiusi allúziók*

Az ovidiusi imitáció leghangsúlyosabb megnyilvánulásait a

három metamorfózissal kapcsolatban tapasztalhatjuk: a Vanni Fucci bűnhődését leíró fénix-hasonlat (XXIV, 106-111) legfontosabb forrása az *Átváltozások* XV. könyvének 392-400. sora. A Cianfa és Agnel összefonódásának Salmacis és Hermaphroditus eggyé válása az előzménye (*Met.* IV, 356-379), mely számtalan lexikai választásban visszhangzik. A XXV. ének 97-98. sorában Dante Arethusa (*Met.* V, 572-641) és Cadmus (*Met.* IV, 571-603) epizódját említi a harmadik metamorfózis-leírással kapcsolatban. Arethusa talán csak a „fonte” rímszó miatt kerül elő, mivel mitológiai epizódja semmilyen tekintetben nem kapcsolódik a témához. Ettore Paratore (97.) felveti, hogy Dante talán összecserélte Salmacisszal, a másik vízi nimfával, de ez valószínűtlen, hiszen Dante az ovidiusi mítoszok pontos ismeretét mutatja a *Színjáték* egészében. Durling-Martinez kommentárjában (394. old.) kapcsolatot feltételez Sabellus elolvadása és Arthusa vízzé válása között, mely önmagában meggyőző állítás, ám az ének elemzését logikailag nem gazdagítja. Cadmus és Harmonia kígyóvá változásának leírása (*Met.* IV, 571-603) viszont valódi forrása Buoso kígyóvá válásának. (Ezt részletesen a tanulmány III.3.3 pontjában vizsgálom.)

A sokféle kígyó benépesítette líbiai sivatag a tolvajok bugyrának helyszín-előzményeként szolgál: „Ne büszkélkedjék tovább Líbia a maga homokjával, / mert ha fészkel is benne sok mérges-, repülő-, és / barázdát húzó kígyó, és tekergő meg kétfejű...” (XXIV, 85-87). Az afrikai tájon nyüzsgő sokféle kígyó eredetmítosát Ovidiusnál (is) megtaláljuk: „Mikor a győztes [Perseus] Líbia sivataga fölött szállt át, / a Gorgo-főből vércseppek hulltak alá, / melyeket befogadott a föld, sokféle kígyót keltve belőlük, / ez az oka, hogy azon a földön oly sok veszedelmes kígyó fészkel.” (*Átv.* IV, 617-620; a leírás felbukkan a *Pharsalia* IX. könyvének 696-727. sorában is.)

Fontos az ovidiusi hatás Cacus alakjának megformálásában is. Cacus az antik mitológiai hagyomány alapján nem kentaur, de az *Aeneis*ben Cacus leíró kifejezések *semihomo* ‘félíg ember’ (VIII, 194) és *semifer* ‘félíg vadállat’ (267), Ovidiusnál (*Met.* XII, 536: *semihomines*

Centauri) és Statiusnál kentaurokat jelölnek, ez okozhatta, hogy Dante kentaurként ábrázolja. A dantei, meglepően hosszú leírás (XXV, 16-33) egyértelművé teszi, hogy szerzője az ovidiusi mítosz-változatból, elsősorban *Fastiból* (I, 543-578) merít. (Részletes összevetést lásd: Paratore 1968: 93-94.) A két változat közötti lehangsúlyosabb különbség Cacus halálnemében látható: míg az *Aeneis*ben Herkules megfojtja Cacust, addig a *Fastiban* buzogányával csapja agyon. Dante választása az ovidiusi történetre esik, amelyet azonban a *Színjáték*-hős Vergilius fogalmaz meg: *És sötét tetteinek Herkules buzogánya / vetett véget, aki tán százszor is / lesújtott rá, ám ő tízet sem érzett belőle.* (31-33. sor). Barolini (1993: 181) kiemeli a vergiliusi történet Ovidius általi felülírásának jelentőségét a későbbi költői vetélkedés (XXV, 94-99) szempontjából: ha Ovidius költőként (legalábbis ebben az énekben) nagyobb szerepet kap, mint Vergilius, akkor a Lucanus és Ovidius hallgatásra való felszólítása magában foglalhatja Vergilius túlszárnyalását is. Ez a túlszárnyalás azonban nem értelmezhető másként, csak a metamorfózis-leíró Vergiliusra.

Herkules és Cacus történetének *Fastibeli* leírása nemcsak Cacus halálnemében ihlette Dantét, hanem a küzdelem hevében a szörny száján előtörő füst is a dantei átváltozás jellegzetességévé válik. Ovidiusnál: *„Hát gyáván atyja művéhez / fordul, s tűz-lángot torka hörögve okád. / Száján úgy jön a füst, mint hogyha lihegne Typhoeus, / s zúgó mennyköveket szórna az aetnai tűz.”* (571-574. s.). Danténál: *Ő a kígyót nézte, amaz meg őt figyelte; / egyik a seben át, a másik a száján keresztül/ füstölt erősen, és a füstjük összekeveredett.* (91-93.s.)

Ovidiusra való utalást fedez fel Madison U. Sowell (42) a „naso” rím��óban (XXV, 45), amely egyszerre jelent ’orr’-ot, és utalhat Ovidius Publius Naso nevére; háromra növelve ezzel a *Színjátékban* a latin költő megnevezéseit (a *Pk.*, IV, 90, és a *Pk.*, XXV, 97 mellett). A sort – *ujjamat állam s orrom elé tartottam* – egyébként már XIX századi kommentátorok is (pl. Gregorio di Siena, 1867) is ovidiusi allúzióknak tekintették, mely az *Átváltozásokban* felbukkanó

csend-istent idézi, „aki szót elnyom s ujjával csendre parancsol” (IX, 692).

Derby Chapin (1971), Ignazio Baldelli (1997: 27), és Caron Ann Cioffi (1994) véleménye szerint a XXIV ének 98. sora (*Sem O-t, sem I-t ily sebesen nem írt még senki*) az ovidiusi *Átváltozások* Ió hősnőjére (*Met.* I, 583-750) utal. Ennek a sornak az utalásként való felfogása mellett szólnak az ovidiusi és a dantei epizód közötti motivikus hasonlóságok. Ió, aki Salmacishoz és Arethusához hasonlóan vízi nimfa, Jupiter szerelmének és Júnó féltékenységének áldozataként hófehér tehénné változik. Állati új alakjában elveszíti a beszéd képességét is: „szólna panaszt a leány: bögés kél, más sem, az ajkán, / önmaga hangjától maga is rémülve riad meg” (637-638, Devecseri G. fordítása) – ahogy a tolvajok bugyrából előtörő hang is kivehetetlen (XXIV, 74). Hogy mégis felfedje kilétét apjának, Inachusnak, *porba* ír lábával üzenetet: vagyis „in pulvere” (649), míg a XXIV énekben a „sem O-t, sem I-t” kifejezés utáni negyedik sorban (102) Vanni Fucci *porból* (*la polver*) áll újra össze. Derby Chapin tanulmányában (20-30) bemutat négy olyan középkori Ovidius-kommentár kéziratot (Giovanni del Virgiliótól és Albrecht van Halberstadt-tól), amelyek Ió-monogramját, mint egy hasított patalenyomatot, az O-ba rajzolt *i*-vel, írják le, és magyarázzák. Az O és I *egyszerre* írása tehát ismerős jegy lehetett Ovidius, és az Ovidius-kommentárok középkori olvasói számára. Chapin az erre a jelre tett esetleges dantei utalást a metamorfózis jelképére való allúzióként ismeri föl (19). A kígyóhajú Erynnist, akinek leírása (ld. IV, 490 skk.) a hátán kígyótömeget hordozó Cacuséban (XXV, 19-21) visszhangzik, Júnó küldi a tehénalakban sínylődő Ióra (725). A szívében az Erynnis által keltett örült kín végigűzi a világon, és csak a Nílus partjához érve bír megállni. Kétségbeesett imája megindítja Jupitert, és az isten Júnónak tett ígéretével eléri, Ió lánnyá való visszaváltozását. Ennek a visszaváltozásnak (739-746), mint a dantei énekben szereplő oda-vissza változások mitológiai előzményének, rendkívüli jelentősége van, mivel ez az egyetlen állatból emberré való visszaváltozás az

ovidiusi költeményben. Ennek nyelvi megformálása is hatást gyakorolt a harmadik metamorfózis egyik részének leírására, ahol Francesco de' Cavalcanti kígyóból emberré változásának lehetünk tanúi. (Erről lásd a tanulmány III.3.3. pontját.)

II.2. *Aemulatio: a versenyre hívások éneke*

Az ének leghíresebb és legtöbbet elemzett tercínái (94-102.s.) mégsem az antik mesterek iránti tisztelet kifejezői, hanem a költői versengésre való felszólítást és a felülmúlás kinyilvánítását tartalmazzák. Az *aemulatio*nak azonban nem ez az egyetlen megjelenése az énekcsoporthoz: a retorikusan felépített énekeknek ez egy többször felbukkanó motívuma, ami elsősorban a leírt élmények egyedülállóságát, „még soha nem látott” voltát, illetve a poétikai megformálás újszerűségét és zsenialitását hivatott hangsúlyozni. Az énekekben állandó, visszatérő elem, az *imitatió*ból *aemulatio*ba fordulás, mint poétikai átváltozás jelenik meg, amely párhuzamot alkot az énekekben leírt átváltozásokkal. (Chapin: 26)

A rablók bugyrának leírása – a többszörös topikus kezdés után –, az afrikai sivatag kígyófajtáinak felsorolásával indul, melyek azonban mind mérgük erősségében, mind gonoszságukban eltörpülnek a pokoli helyszínen hemzsegők mellett. „Ne büszkélkedjék tovább Líbia a maga homokjával, / mert ha fészkel is benne a sok mérges-, a repülő-, és barázdát húzó / kígyó, és a tekergő meg a kétfejű, // sem ennyi dögvészes, sem ennyi gonosz kígyót / sohasem állított ki szemlére Etiópiával együtt, / sem pedig azzal, mely a Vörös tenger fölött terül el.” (XXIV, 85-90). A lucanusi kígyófajokat felvonultató felsorolás egyrészt a pokolbeli táj rettenetességét szolgál alátámasztani (a rettenet megéléséről a dantei főhős az előző tercínában vall), amelyben az ókori eposzból merített fajták, mint „az antik horrorfilm-szindróma” (Almansi: 42) elemei jelennek meg. Másrészt a XXIV. ének központi helyén (mely a bugyor-leírás tényleges kezdete is egyben) található felkiáltással („Ne büszkélkedjék tovább Líbia...”) nemcsak a pokolbeli kígyók

rémségesebb mivoltát hirdeti az afrikai sivatagok ijesztő példányaival szemben, hanem a dantei leírás magasabbrendűségét a példatárul (is) szolgáló eposz felett.

A második átváltozást bevezető borostyán-hasonlat „Borostyán nem fonódott még / oly szorosan fára, mint ahogy a rettentő bestia / kulcsolta tagjait a másikéra” (58-60.s.) Ovidiustól származik. Az *Átváltozások* IV. könyv, 365. sorának hasonlata („ahogy a borostyán szokta körbefonni a magas fatörzset”) Salmacist írja le, ahogy Hermaphroditus testére kulcsolódik ölelésben. De Cianfa és Agnel ölelése szorosabb a borostyán fonódásánál, és Salmacis ölelésénél is. Ahogy a kígyók esetében, Dante egyszerre múlja felül a földi természet lehetőségeit és az antik mesterek költői fantáziáját.

Miután mindkét költőt, Ovidiust és Lucanust, egy-egy leírason, illetve hasonlaton keresztül burkoltan felülmúlta, Dante elérkezettnek látja az időt, hogy költői magasabbrendűségének egyértelműen hangot adjon. Nem egy előkészítetlenül érkező kijelentéssel állunk szemben tehát, hanem egy retorikai építmény csúcsával.

A XXV ének költői versenyre való felhívása az éneknek ugyancsak igen hangsúlyos pontján (94-102.s.) foglal helyet: az ének első metamorfózisa, a hulló és ember egybeolvadása már lezajlott, és éppen csak kezdetét vette a második, amelyet a méretében és fürgeségében a lucanusi hullóre (*seps*) emlékeztető égő kicsi kígyó vált ki marásával.

Hallgasson el Lucanus, ahol a nyomorult
Sabellusról meg Nasidiusról szól,
és figyelje, amit most az én költészetem íja röpit ki.
Hallgasson Cadmusról és Arethusáról Ovidius,
mert ha költői szavaival az egyik kígyóvá,
a másik forrássá válik is, én nem irigylem,
hiszen két természet egymással szemben,
még soha nem változott át úgy, hogy
mindkettő formája anyagot cserélt volna.

Többféle értelmezése létezik ezeknek a tercináknak. A hagyományos megközelítés az *aemulatio* gondolati alapját igyekszik magyarázni; míg egy másik véleménycsoport csak egy retorikai fordulatot lát ezekben a sorokban. A legelterjedtebb értelmezés a kettős, kölcsönös átváltozás leírásában rejlő poétikai újdonságot hangsúlyozza (pl. Romagnoli: 549), és az ebből fakadó költői felsőbbrendűség-tudatot. Benedetto Croce szerint a „művészi képesség erejének öröme” (97) nyilvánul itt meg; Rudolf Palgen (286) úgy látja, a költő egy újfajta metamorfózis megteremtésével dicsekszik, ezzel papírra vetve a maga „Antiovidius”-át, ahogy Alain de Lille megírta az *Anticlaudianust*.

A tercinák értelmezésének egy következő hullámában Dante morális-vallásos állásfoglalását tekintik az antik modellektől való legfőbb különbségnek. Attilio Momigliano „Dante vallásos rettenetét” (469-470) látja az énekben, G. Grana pedig megállapítja: „a morális ihlet” jelenti a költői alkotás alapját (15, idézi: Vittorio Russo, 133). Paratore egy lépéssel tovább lépve az értelmezésben úgy gondolja, hogy (99) az elődökön való felülemelkedés érzését az a vallásos tudatosság adja, amely az isteni igazság titkaiba való betekintésből származik.

Bodo Guthmüller (345-357), az átváltozás típusait Guido da Pisa XIV. századi kommentárjából véve, amellet érvel, hogy a „Hallgasson el Lucanus” és a „Hallgasson el Ovidius” nem egyszerűen a dantei költészet felsőbbrendűségére utal, amellyel a narrátor megkülönbözteti magát Ovidiustól (*simplex poeta*) és Lucanustól (*poeta historicus*). A Dante által leírtak nem olyan változások, amelyek a természetben megeshetnek (Lucanus), vagy a költői fantázia termékei (Ovidius), hanem Isten műveiként az ember számára elképzelhetetlen változások. Vagyis ezek természetfeletti (*supernaturalis*) átváltozások, melyeknek Dante a szemtanúja, azaz *tárgyában* teljességgel különleges esettel állunk szemben, ami Isten mindenhatóságának bizonyítéka. (356). Vagyis a *sensus litteralis*, a *sensus historicus* szintjén, a XIII. *Epistola* alapján, nem *factio poeticával*,

hanem reális tényekkel állunk szemben, a XXV ének átváltozásait szemlélve is. Vagyis az átváltozásokat nem allegorikusnak, hanem metaempirikusnak, valóságosnak kell értelmeznünk. Dante kiválasztottnak tartja magát a kegyelem által: a kegyelem tette lehetővé, hogy az általa megtapasztalt valóságot (*Így láttam én*, 142.s.) szembe állíthassa az ovidiusi fantázia művével, akinek csupán *költői szavaival* (99.s.) változnak át hősei (354-355). Guido da Pisa már a XIV. századi kommentárjában (1327-28 [?], *Pk.* XXIV, 95-99. sorához) megkülönböztette a természetes, a morális, a mágikus és a természetfeletti átváltozásokat, mégis, Dante esetében, Ovidiuséhoz hasonlóan morális átalakulásokról szól, és pusztán költészetinek tekinti.

Teodolinda Barolini véleménye részben egyezik Guthmüllerével, vagyis a lucanusi és ovidiusi metamorfózisok felülmúlásának kinyilvánítása a *Commedia* klasszikus szövegekkel szembeni alapvető polémiáján alapul: vagyis, hogy azok nem az igazságról szólnak. De van még egy elem (az igazság fikció megkülönböztetésén túl), amire Barolini felhívja a figyelmet, és ez a paródiájé: a dantei felülemelkedés kulcsa nemcsak teológiai tehát, hanem retorikai-poétikai is. Amennyiben a második átváltozás negatív változata a kereszténység egyik legnagyobb misztériumának, Krisztus kettős természetének, ezzel a parodisztikus megközelítéssel jóval nagyobb hatást képes kiváltani, mint a megfelelő klasszikus leírások (179-181).

Ezzel a véleménycsoporttal szemben, Ernst Robert Curtius amellet érvel, hogy ezekben a tercináknak nem költői hivatkozást kell látnunk, mindössze egy toposzról van szó. Curtius bemutatja hogy a „taceat” a hiperbolikus stílus tipikus formulája (Pl.: Claudianus, *Contra Rufinum*, I 283: „Taceat superata vetustas”); Lucanus pedig éppen a hiperbolikus stílus virtuóza. (185-186.) Tehát, inkább stilisztikai jelentősége van ennek a fordulatnak, mint poétikai; vagyis az *imitatio* eleme érdemel hangsúlyt, és nem az *aemulatio*.

A két csoport között átmenetet képező Anthony Oldcorn véleménye szerint Dante nem tartja magát jobb költőnek vagy egy jobb metamorfózis kitalálójának, mint Lucanus és Ovidius, habár nyilvánvalóan különbséget hangsúlyoz maga és antik költők között: szembeállítva egy kezdetiből egy későbbi *formába* alakuló ovidiusi figurákat, és az *anyagot* kölcsönösen cserélgető dantei alakokat (341).

A versenyre hívás és a nem elég pontosan író toll miatti exkuzálás (143-144) közötti nyilvánvaló ellentét arra mutat rá, hogy a két megnyilvánulás közül csak az egyik hitelt érdemlő. Ha tekintetbe vesszük a felülmúlás több részből, több szinten felépített rendszerét (lásd a tanulmány II pontját), és a szerény sor egymagában állását, a választás nem lehet kétséges. Ez a „legyen mentségem / az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol” sor tehát részint játék, részint mégis szerénység álarca mögé rejtett szerénytelenség, valamint annak a kifejezése – ami a *Színjáték* egészével is összhangban áll: ez a kifejezhetetlenség illetve a *sermo humilis* toposza és koncepciója, ami átszövi a művet -, hogy az ember Istent és Isten művét teljességgel nem láthatja át és gondolatilag nem foghatja át egészében.

A felülemelkedés eleme azonban nem csak az antik szerzőkkel kapcsolatban, nem csak poétikai síkon merül fel ebben az énekben, és nem csak pozitív értelemben: a 12-15. sorban jelen vannak a bugyorban bűnhődő Vanni Fuccinak, illetve vele kapcsolatban Pistoianak a minden korábbi hasonlót felülmúló elvetemültségét hirdető állítások is. A Pistoiahoz intézett kérdés („gonoszságban alapítóidat is túlszárnyalod immár?” 12. sor) arra a legendára utal, mely szerint Pistoiaát Catilina leverte seregének túlélői alapították. A 13-15. sor „A pokol összes sötét körét bejárva / sem láttam ily gögös, istenellenes lelket, / még az se volt ilyen, aki Théba faláról zuhant alá.” Vanni Fucci és Capaneus hasonlóságát és különbségét fogalmazza meg. Capaneus, a hét Théba ellen támadó király egyike, akinek gögjéről és haláláról Statius tudósít (*Thebais* X, 897 skk.): mikor harcra hívja Bacchust és Herkulest, Théba oltalmazóit, Jupitert is arra buzdítja, hogy gyűjtse erejét, ahelyett, hogy

mennydörgéseivel leánykákat ijesztget, az antik isten villámával sújtja. Dante a káromlók közé helyezi (*Pk.* XIV, 46 skk.), ahol Capaneus büszkén tűri a tüzesőt, és nem szűnik dühének hangot adni. „Ó, Capaneus, hogy még most se csillapodik a gögöd: ez súlyosbítja büntetésed!” – így kiált föl Vergilius szavait hallva (63-64.s.). Vanni Fucci és Capaneus bűne (Vanni esetében ez csak egyike a bűneinek) a gögből fakadó káromlás egyezik, de míg az antik alak fő jellemzője a nagyság és méltóság marad (XIV, 46-48), addig a pistoiai rabló emberi lényegéből kivetkőzve a legközönségesebb gesztusra ragadtatja magát.

Ezeknek a soroknak az ének politikai keretezettségének szempontjából is jelentősége van. Capaneus említése kezdőpontja a statiusi *Thebaisra* való, pokol-mélyi utalások (az eddig kevésé feltérképezett és értelmezett) hálójának, amely által Théba a „testvérgyilkos” belviszályoktól dúlt toszkán városok archetípusává válik. (Különösen sűrűvé válnak a statiusi utalások a *Pokol* XXVI, XXX, és XXXII-XXXIII. énekeiben.) A Pistoia elleni kirohanás az első azoknak a város elleni invektíváknak a sorában (Firenze ellen a XXVI énekben, Pisa és Genova ellen a XXXIII.-ban). A XXV. ének első pillantásra politikai elemektől mentesnek tűnik, de a XXVI. ének elején megjelenő Firenze elleni támadás, illetve a thébai testvérpár máglyáját idéző, kettéváló láng (51-54.s.) megerősíti és explicitte teszi az ebben az énekben jelenlévő utalásokat is.

III. A dantei metamorfózisok: a lucanusi, ovidiusi gyökerek és a keresztény szimbolika parodisztikus megjelenítése

III.1. Dantei metamorfózisok: az állandó metamorfózis, mint büntetés

A tolvajok bugyra a csalók körében található (*Pk.* XI, 59), erre az elgondolásra részletes magyarázatot kínál Francesco da Buti, a XIV század végi bőbeszédű kommentátor (*Pk.* XXIV, 79-96-hoz). „Tudnunk kell, hogy itt a hetedik bugyorban a lopás bűnét büntetik; ... amit [Dante] rablásnak (*ladroneccio*) hív, annak ellenére, hogy a

Grammatikus [Giovanni Filopono, Arisztotelész-kommentátor] és mások megkülönböztetik a lopást és rablást, mondván, a rabló erőszakkal vesz el.” Az erőszakos rablók (pl. útonállók, fosztogatók) a hetedik körben, az erőszakosok körében bűnhődnek. A dantei elképzelés szerint a rablás és a lopás esetében a hamisság eleme nagyobb súllyal esik latba, mint az erőszak motívuma: vagyis a lopás súlyosabb a rablásnál. Ez a vélemény ellentétben áll az Aquinói Tamás által javasolt súlyossági sorrenddel e két bűn esetében (Basile, *Ladro, ladrone*: 549). Lopásnak, vagy rablásnak nevezi Buti, „amikor valaki használ egy dolgot, vagy áruba bocsátja, a tulajdonos akarata ellenére”. Ennek három fajtáját különbözteti meg: a csak erőszakkal véghezvittet, a csak csalással elkövetett, és azt a tettet, amiben mind az erőszak, mind a csalás eleme közrejátszik. A XXV. énekben a rablásra és a lopásra vonatkozó kifejezések közül csupán kettő fordul elő – Vanni Fuccit *rablónak* nevezi az első sor; Cacus pedig a „fondorkodva elkövetett lopás miatt” (30.s.) nincs a kentaurokkal az erőszakosok körében.

Amilyen kevés szó esik magukról az elkövetett bűnökről (és Vanni Fucci figuráját leszámítva a bűnösök alakjáról is), a büntetés leírása annál részletesebb. Az ellenbüntetés logikai alapjának magyarázatára két fő irányvonalat találunk az értelmezőket lapozva, amelyek nem alkotnak ellentmondást, és együttesen magyarázzák a dantei választást. Jacopo della Lana szerint a dantei (analogikus) ellenbüntetés alapja az a hasonlóság, ami a kígyók és a tolvajok gondolkodása között fennáll. Az Ottimo-kommentár az ellenséges viselkedést látja rokon vonásnak ezen állatok és bűnözők között. A kígyó és a lopást elkövetők közötti hasonlóságok közül a ravaszság elemét emeli ki a Chiose Vernon a régi kommentátorok közül, és Sansano a modernek közül (106). A ravaszság motívumához másodsorban csatlakozik néhány véleményben a „furtività” (lopva rejtőzködve, alattomosan való mozgás, cselekvés) eleme. (A *Pokol* VII 84-ben Dante is él egy ezt a lappangó kígyó-ravaszsgot kifejező vergiliusi allúzióval („latet anguis in herba”, ’kígyó rejtőzik a fűben’

Ecl. III, 93): „oculto come in erba l'angue” 'rejtőző, mint kígyó a fűben'.) Ennek az elemnek, vagyis a csendben, rejtetten osonásnak az alapvető jelentősége mellett érvel Lucchesi is (95-107). De tanulmányában továbbmegy a viselkedésformák köznapi hasonlóságának a megállapításán: grammatikai allegóriának tekintve a kígyóvá változást, antik irodalmi és patrisztikai példákon bemutatva a szókinsznek azt a szeletét, amely egyaránt vonatkozik kígyókra, és a rablókra, tolvajokra („*furtiva surreptio*”). Durling-Martinez kommentárja az ágostoni Genézis-értelmezésre támaszkodva (*De Genesi ad litteram* 28-29) Lucifert mint archetipikus tolvajt határozza meg, aki titokban lépett be az Édenkertbe és a kígyó alakjába (a kígyóvá változás *typosa*), hogy ellopja az emberiséget Istentől. Az ő csalogatásával okozott eredendő bűnben is jelen van a lopás eleme, hiszen a gyümölcsöt a tiltás ellenére szakítják le (374).

Az értelmezők másik része a kígyóvá változásban az emberi lényeg elvesztését hangsúlyozza. Az emberi arc, mint *imago Dei* (*Gen.* I, 26), amely a bűntől elkorcsosul, alapvetően a középkori látásmód részét képezi (pl. Chiampi 1984: 51). Az énekben két szinten is megvalósul az elembertelenedés: a szereplők nagy részénél – a teljes emberi lényeg: az elállatiasodásban az emberi vonások és a nyelv hangsúlyozott elvesztése mellett, amelyet Pietro Alighieri (XXV 49-78. sorhoz írt kommentárjában) „*exhumanari*”-ként definiál –, megfigyelhető a történelmi identitás elvesztése is. A szerző nagyon keveset szól az öt firenzei rablóról, csak véletlenszerűen nevezi meg őket, főként egymásnak szóló kiáltásaikban. Ez is okozza a kommentátorok megosztottságát az egyes figurák azonosításában. Az ellenbüntetés törvénye szerint, ahogy ők megfosztottak másokat a tulajdonuktól, most így fosztatnak meg lényegük egy részétől, az emberi formától. A tolvajok az idők végtelenségéig kénytelenek folytatni bűnüket, egymástól újra és újra ellopva emberi alakjukat: így egyszerre elkövetve és elszenvedve a rablást (Skulsky: 120). Lorenzo Filomusi Guelfi (1911, szorosán kötődve Guido da Pisa felosztásához) a háromféle átváltozást a súlyosbított lopás három

módjával kísérel meg magyarázni, amelyet Aquinói Tamás különböztetett meg: (S.T., II, II, q.66): szentségek lopása, közpénzek sikkasztása, és az emberektől való lopást. Feltételezése szerint Puccio Sciancato az egyszerű lopás példája, ezért nem szenved el átváltozást; Vanni Fucci egyértelműen szentségrabló (*furtum rei sacrae*), ami a legsúlyosabb, hiszen Istentől való lopás (Pagliaro: 347). Míg Anonimo Fiorentino alapján Buosónak és Francesco de' Cavalcantinak a közpénz-sikkasztás bűnét lehet felróni (*furtum rei communis*). Cianfa és Brunelleschi esetében pedig a Selmi-féle Kommentár tanúsága szerint az emberektől való lopás (*furtum rei hominis*) alfajával állunk szemben (De Robertis: 43). A következő két alfejezetben azt vizsgálom, hogyan viszonyul a dantei átváltozások leírása a lucanusi, és főként az ovidiusi előzményekhez.

III.2. A lucanusi „természetes átváltozás” mint dantei előzmény

Igen fontos a lucanusi előzmény a XXIV-XXVI. énekek csoportjában: kezdve a lucanusi kígyófajták felsorolásától a XXIV. ének 85-90. sorában (melyek előzményeit lásd: *Pharsalia* IX, 711-14, 719-21.s.), a kétszeres poétikai versenyre való felszólításán keresztül (ugyanitt, a XXIV. ének 85-90. sorában; és a XXV. 94-99-ben), a Vanni Fucci-metamorfózis (részben) lucanusi előképéig. A XXVI. ének sem szűnik meg a *Pharsalia* szerzőjét imitálni: Robert Hollander és William Stull kimutatta, milyen sokat köszönhet a dantei Odüsszeusz a lucanusi Julius Caesarnak.

A XXV. ének 94-95. sora a nyomorult Sabellus – a katonát leíró melléknevet Dante az eposzból kölcsönzi: «miseri... Sabelli» (*Phars.* IX, 763) –, és Nasidius halálát leíró Lucanust szólítja fel hallgatásra.

Lássuk, hogyan szól ez a XXV énekkel kapcsolatban oly sokat idézett epizód:

... a szerencsétlen Sabellus
lábszárán egy seps ágaskodott fel. A görbe fogával belemaró kígyót letépte kezével, és
dárdájával a homokba szögezte. (765)

Ugyan aprócska ez a kígyó, de a rettenetes halálból egyetlen más kígyófaj sem rendelkezik annyival. Mert közvetlenül a marás környékén felrepedve futott körbe a bőr, s szabadon hagyta alatta a csontokat; csakhamar még mélyebbre nyílt a seb, immár mezítelenül, benne a test is eltűnt. Tagjai gennyben úsztak, lábikrái is elfolyósodtak, térdét sem fedte (770) már semmi, combizomzata is teljes egészében elernyed, s törzse alsó része sötét folyadékká válva csepegett alá.

Reccsenve pattant ki hasfalának bőre, s kiomlanak belei: s nem annyi ömlött ki belőle a földre, amennyinek a test egészéből kellene, hanem a méreg föloldotta testrészeit, (775) és a halál minden [belsőseget] összeaszalt a méreg igen kis mennyiségének megfelelően. A pusztulás [e nemének] szentségtörő természete feltárja, mi is az ember: az inak kötelékei, a bordák kosara, a mellkas öble, mindez a létfontosságú rostoktól megfosztva táruul föl halálában. Elfolytak vállai és erős karjai, (780) nyaka és feje folyékonyvá válnak éppoly gyorsan, ahogy a hó csepeg le a langyos Auster hatására, s ahogy a viasz olvad föl a naptól. Semmit sem mondok, ha azt állítom: az egész teste gennyé válva csepegett: ezt a tűz is előidézheti, csakhogy van-e máglya, mely a csontokat is elemesztí? A cinypsi [= afrikai] halálnemek között tiéd a veszélyesség első helye: (785) minden más csak a lelket ragadja ki a testből, egyedül te pusztítod el a testet is. Am hirtelen más, a szétolvadásostól eltérő halálnem következik / lesz láthatóvá. Nasidiust, egy marsus földművest megmárt egy perzselő prester. Tüzes pír lobbantotta lángra orcáját, s a duzzanatot, mely mindent összeolvasztott, a bőr felé hatolt előre, miközben alaktalanná vált. (790) Csakhamar egész testénél nagyobb lett, meghaladta az emberi mértéket, és minden testrészén szétömlött a genny, ahogy a méreg mindenütt megfertőzte. Ő maga eltűnt földagadt teste mélyére merülve, s már mellvértje sem tartja össze feszülő mellkasának duzzadását. (795) A lobogó üstben sem csordul túl ennyire hullámzó tartalmának forrása, s Corus hatására sem szoktak ekkorára duzzadni a vásznak öblei. Formátlan gömböccé vált teste, s törzsének összeomló tömege hamarosan képtelen lesz duzzadó tagjai befogadására. Még imént is puffadó hullájától, melyhez még a keselyűk csőre sem ért, és a vadakat is elpusztította volna, ha zsákmányuk lett volna, úgy menekültek, hogy nem merték máglyára tenni, mely nem is állt még [annyi idő sem volt, hogy máglyát emeljenek neki, de egyébként sem mert volna senki hozzáérni].

(Pharsalia, IX, 763-804. Nagyivillés János fordítása)

Érdekes megfigyelni, hogyan értelmezték félre következetesen a lucanusi Sabellus halálnevet a Dante-kommentárok a XIV-től a XX századig, és miként sugalltak ennek következtében nagyobb szerepet a lucanusi előzménynek Vanni Fucci esetében. Jacopo della Lana (1324-28) a XXV ének 94-96. sorhoz írott értelmezésében Sabellus és Nasidius halálnevet a kígyóharapás után bekövetkező elégsben határozza meg. Pietro Alighieri (1344-55), leírása szerint mindkét katona teste hamuvá omlott. Ez a téves értelmezés egészen mostanáig tartja magát, és a XX század legelismertebb kommentárszerzői is – úgy, mint Natalino Sapegno (1955-57), Bosco és Reggio (1979), Pasquini Quaglio (1982), Chiavacci Leonardi (1991-1997) – a hamuvá égő Sabellusról beszélnek az ének 94-96. sora kapcsán.

Valóban vitathatatlan a lucanusi előzmény fontossága Vanni Fucci esetében: hiszen az átváltozás kiváltó oka mindkét esetben ugyanaz: a kígyómarás; de a metamorfózisok esetében már csak hasonlóságról beszélhetünk: míg Sabellus esetében a „természetes metamorfózis” (Guido da Pisa felosztását továbbgondolta Guthmüller: 2001) lényege a kígyó mérgétől bekövetkező elolvadás:

„s törzse alsó része sötét folyadékká válna csepegett alá.” (772); ... Elfolyának vállalai és erős karjai, / nyaka és feje folyékonyvá válnak éppoly gyorsan, ahogy a hó / csepeg le a langyos Auster hatására, s ahogy a viasz olvad föl a naptól. / az egész teste gennyé válna csepegett ... (780-783).

Ez az elolvadás, mint darabokra, részecskékre bomlás, alapvetően analóg Vanni Fucci porrá, hamuvá omlásával: „meggyulladt, és elégett, így / vált lezuhanva puszta hamuvá” (XXIV. ének, 101-102). A lucanusi viasz-hasonlat visszhangzik a dantei leírás 64. sorában: „*míntha forró viaszból / lettek volna*”. Ám a dantei alak esetében a metamorfózis nem csak a felbomlás egy fázisából áll, hanem kapcsolódik hozzá egy második is, a porszemekből való újra összeállítás szakasza is: majd mikor így romjaiban maradt földön, / a por magától egybegyűlt / és egy csapásra visszatért ugyanazon

emberré.” (104-105.s.). Vanni Fucci átváltozásának ez a második fázisa már nem a lucanusi mintát követi, hanem egy, a formájában ovidiusi, jelentésében pedig részben parodisztikusan keresztény mintát: a főnix újjászületése (XXIV, 106-111) válik Vanni Fucci azonnali újjáalakulásának előzményévé, párhuzamává és ellentétévé.

III.3. Ovidius átváltozásai, mint a dantei epizód gyökerei és a szentség paródiája

A rablók epizódjában leírt mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik. Az ovidiusi szövegrészeket Dante egyrészt lexikailag-stilisztikailag imitálja, másrészt azok egyes elemeit a költői felülmúlás biztos tudatában változtatja. Ehhez az emulatív hozzáálláshoz adódik még egy jellegzetesség, ami a pokol mélyének stílusát alapvetően meghatározza: ez pedig a szentség paródiája.

Ahogy azt Teodolinda Barolini felvetette (1993: 179), Dante a Pokol mélye felé közeledve egyre gyakrabban alkalmazza a retorika ezen eszközeit. A XXV. ének metamorfózisai ama kifordított értelmű vallásos motívumok sorába tartozik, amelyek a pokol alsó köreiben bukkannak fel: a „kifacsart... képmásunk”-tól (XX, 22-23) Kajafás „keresztre feszítéséig”, Vanni Fucci „feltámadásáig”, Ugolino „eukarisztiájáig”, amelyek Luciferben érik el tetőpontjukat, aki magának Istennek a torz tükörképe. A szentség paródiájának, mint retorikai eszköznek a használatát M. Besca (144) elemzi tanulmányában: „A pokoli világot a lázadás és zűrzavar elve hatja át; annak a birodalma, aki az irigységet hintette el a világban, az elhatárolódás helye ez, az Istennel való szembenállásé.” Ebben a világban minden felfordított, és eltorzult: ezen minőségek legalkalmasabb kifejezése a tagadás és a hiány. „A szentség paródiája fontos retorikai eszköz, amelyet Dante azért alkalmaz, hogy kifejezze a rossz torz természetét, a világ elfajulását, amely miközben tagadja Istent, nem tehet mást, mint hogy alávesse magát, a romlott létezésével, az isteni kozmikus rendnek.”

Ám nemcsak a szentség paródiáját vélték már felfedezni értelmezők az énekben, hanem profán témák groteszk bemutatását is. Ezio Raimondi (118) „fordított születés”-ként (*genesì capovolta*) tekint a kettős átváltozásra, Martinez tovább megy értelmezésében (1996: 569): Vanni Fucci az emberi életciklus paródiáját jelenti, az összefonódó-eggyé váló hüllő-ember a szexuális aktusét (mint hermafrodita egyesülését), míg Francesco de' Cavalcanti és Buoso Donati szinkron átváltozásában a magzati állapotban bekövetkező változások pokolbeli torz tükröképét mutatja. Ezt, a korábbi kommentátoroktól fel nem vetett értelmezési sort, Dante szokatlan lexikai választásaival is igazolja a tanulmány-szerző: a nemzőszervekre való utalásokkal (XXV, 2: *fityisz/füge*; XXV, 116. „*ama tag... , amit elrejt a férfi*”, és ide kapcsolható még a köldökzsinórra való utalás a XXV, 85-86. sorokban).

III.3.1. Vanni Fucci és a fönix-hasonlat

Vanni Fucci alakja kulcspont a *Commediában*: az egyetlen, aki elismeri: jobban szeretett állatként élni: „Az állati lét tetszett nekem, és nem az emberi / mint az öszvérnek [*mulo*: nemcsak öszvért jelent, hanem törvénytelen születésű embert is], aki voltam; Vanni Fucci vagyok / állat, akinek méltó odva volt Pistoia” (XXIV, 124). Mind az öszvér (fattyú), mind az odú a bestialitás minősítésének további kifejezői. Ez a bevallott elállatiasodás, mint morális, lélekben végbemenő metamorfózis egyrészt alapvetően meghatározza a XXV. énekben leírt (ember és állat között végbemenő) átváltozásokat. Másrészt nem kerülheti el a figyelmünket, hogy pontosan a leginkább jelképértékű alak, Vanni Fucci átváltozása nem ennek a jegyében történik. Vanni Fucci árnyteste nem veszi föl a kígyó formáját, ahogy más rablóké az énekben, hanem meggyullad és hamuvá omlik, és a porból újjáalakul. „Sem O-t, sem I-t ily sebesen nem írt még senki, / mint ahogy ő meggyulladt, és elégett, így / vált lezuhanva puszta hamuvá; / majd mikor így romjaiban maradt földön, / a por magától egybegyűlt / és egy csapásra visszatért

ugyanazon emberré.” (XXIV ének, 100-105.s.).

A tolvajok énekcsoportjának első metamorfózisleírásának egyik eleme Vanni Fucci bűnhődésének leírása, melyben a (1) kígyóharapás (2) meggyulladás-hamuvá omlás (3) hamuból való újra összeállítás szakaszait lehet elkülöníteni (a metamorfózis), a másik elem az ezt illusztráló fönix-hasonlat. A szakirodalom alapvetően két forrást jelöl meg: a metamorfózis előképét a lucanusi katonák kígyómarás okozta szétfolyásában, illetve felduzzadásában látja, a fönixleírását pedig a *Met.* XV, 392-400. soraiban. Mindkét – szinte az ének minden kommentátora által hozott – megállapítás azonban korrekcióra szorul. A lucanusi leírást a Dante-kommentárok jelentős része félreértelmezi, és ennek következtében hibásan látja Vanni Fucci hamuvá omlásának előképéként. A lucanusi Sabellus-Nasidius történet, mint előzmény Vanni Fucci esetében kizárólag a kígyómarás mint kiváltóok elemében ismerhető föl. A fönix-leírásban Dante fő forrása egyértelműen az ovidiusi hely, ám kizárólagos forrásnak nem lehet tekinteni. A büntetés módszerének megalkotásakor minden valószínűség szerint hatással volt a szerzőre a „Mohamed lépcsőjének” néhány alvilági epizódja is, amelyekre eddig csak Maria Corti tanulmányában bukkan föl néhány (pontatlan) utalás. A büntetés értelmének felfejtéséhez nélkülözhetetlen legalább egy pillantást vetnünk a fönix-mítosz továbbélésére a késő-ókor költészeti és a középkori enciklopédikus irodalmi hagyományban, amely a krisztológiai szimbolikus tartalmakkal való összetapadásának a folyamatát tükrözi.

1. A fönix-hasonlat ovidiusi eredete

A dantei fönix-leírás mint hasonlat szerepel a XXIV énekben Vanni Fucci porrá omlásának és visszalakulására: „Hasonlóképp állítják a nagy bölcsek is, / hogy a fönixmadár meghal s aztán újjászületik, amikor ötszázadik évéhez közeledik („che la fenice more e poi rinasce, / quando al cinquecentesimo anno appressa); // s éltében *nem vesz magához se füvet, se gabonát / hanem gyömbér és tömjén könnye az*

étke, / és nárdus és mirha lesz halálos leple." („erba né biado in sua vita non pasce, / ma sol d'incenso lagrime e d'amomo, / e nardo e mirra son l'ultime fasce.") (106-111, kiemelések tőlem: D.E.). A szövegrészlet ovidiusi előképét a *Met.* XV 391-402. sorában találjuk.

„... egy szárnyas van, ami maga nemzi magát: / az asszírok ezt *phoenix*nek hívják; sem gyümölcsöt, / *sem füvet nem eszik: tömjén könnye és gyömbér (balzsam) leve az étke.* („non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco vivit amomi") / Mikor ez öt évszázadot betöltött életében, („haec ubi quinque suae complevit saecula vitae") / tölgy remegő ágai közt, vagy pálma tetejében / karmaival és tiszta csőrrel készíti el fészket. / Abba kassziát tesz, meg a *nárdus* zsenge kalászát mellé, / porrátört fahéjt, és fakövörös *mirrhát*, („quo simul ac casias et nardi lenis aristas/ quassaque cum fulva substravit cinnama murra") / és ráfekszik, és jó illatok közt *így végzi be éltét.* („finitque in odoribus aevum") / És mondják: apjának teteméből kis *főnix születik újjá...* („corpore de patrio parvum phoenica renasci"; kiemelések tőlem: D.E.).

Mivel a főnix-leírás szinte szószerint Ovidiustól származik (megállapítja többek között Baldelli: 28), ezért az értelmezők többsége Dante egyedüli forrásaként jelöli meg e résznél (pl. Basile, 2004: 25). Az ovidiusi forrás elsődlegessége vitathatatlan, mind lexikálisan, mind stilisztikailag abszolút meghatározó, és a leírás nagy része is egyezik. De néhány kiegészítő elem szükséges a dantei kép jelentésének megértéséhez. Egy motívum, a máglyaé – aminek a jelenléte a mítoszban igen erősen kötődik Fucci büntetéséhez, a meggyulladásához, és elégéshez –, nem található meg az ovidiusi XV könyvben, valamint egy értelmezési kérdés is felmerül: hogyan változik a főnix egyértelműen pozitív példája pokoli büntetéssé? Ezekre a kérdésekre választ a főnix-mítosz középkorra kialakult krisztológiai értelmezése és ennek az enciklopédiákban, bestiáriumokban hagyományozott leírása ad.

2. Mohamed lépcsője

Vanni Fucci alvilági büntetésének motívumláncának megformálására (kigyómarás általi megsemmisülés, hamuvá omlás és az ebből való újra visszaalakulás) minden valószínűség szerint

hatással volt egy iszlám forrás, a *Mohamed lépcsője*, amit Dante ismerhetett Brunetto Latinin keresztül, aki X (Bölcs) Alfonz, kasztíliai király udvarában töltött 1260-ban néhány hónapot, és 1261-66 között kapcsolatban maradt a kasztíliai kultúrával (Corti: 371). Bölcs Alfonz kérésére készítette el egy zsidó orvos, Abraham Alfaquim, a szöveg kasztíliai fordítását az eredeti (mára elveszett) arabból, ami alapul szolgált Bonaventura da Siena latin és francia nyelvű fordításaihoz (1264). A latin fordítás elterjedtségét a Dantéhoz közeli időkben mutatja egy idézet, Fazio degli Uberti, 1346-ban elkezdett *Dittamondójában* (Piccoli: 80).

Mohamed az alvilágban skorpióktól kínozottakat lát: a skorpiók megnyúzzák a bűnösöket, (a fejüktől lábukig megnyúzottak, pontosan olyan döbönt kábulatot mutatnak („stupefacti”), mint a dantei kígyómart Buoso: XXV, 88-90) majd egy edénybe teszik őket. Az edényben olyan *méreg* van, ami szétválasztja a húst, a csontot, az idegeket, úgy, hogy teljesen *megsemmisíti a testet* („Venenum... eciam ita fortissimum est quod in una parte separat carnem, in alia vero ossa et in alia quidem nervos et hoc modo totaliter ipsos vastant”). De aztán *Isten újraalkotja őket, pontosan ugyanolyanra, amilyenek voltak*, azért, hogy újabb kínokat szenvedhessenek el. („Verumtamen Deus iterum facit eos velut prius existerant ad hoc ut amplius torqueantur”; LV fej. 140. par.). Maria Corti említi a 142. paragrafus viasz-hasonlatát, amely szerint a méreg úgy oldja fel őket, ahogy a tűz előtt elolvad a viasz („ita quod ipsi liquefiunt, prout liquefit ante faciem ignis cera”), mint az ének 64. sorának („*mintha forró viaszból / lettek volna.*”) lehetséges előzményét.

A 143. paragrafusban az iszlám alvilág negyedik területéről („Alhurba”) olvashatunk leírást. Ezt a földet Isten hatalmas pokoli kígyókkal népesítette be („hanc terram replevit Deus serpentibus inferni”) – újabb, igen szoros kapcsolat a tolvajok, rablók körével. A kígyók fogainak gyökerei hetvenezer edény mérget tartalmaznak, és ez a méreg olyan erős, hogy egyetlen fog is *lerombolná és hamuvá omlasztaná* a világ legnagyobb hegyét is („majorem montem tocius

mundi cum unico solum dente ... *destrueret et reduceret in cinerem*”). Itt láthatjuk a lexikai egyezést a Vanni büntetésének a leírásával: “com’el s’accese e arse, e *cener tutto / convenne che cascando divenisse; e poi che fu a terra sì distrutto...*” (XXIV, 101-103). (Maria Corti pontatlanul úgy ismertette ezt a szakaszt, mintha a kígyók marásának lenne ilyen hatása a bűnösökre; Corti: 378.)

A LXXVII fejezet 196. paragrafusában (erről a részletről nem olvashatunk a Corti-tanulmányban) a megjelenített büntetés ciklikussága az, ami emlékeztet a dantei leírásra. Mikor egy bűnös a pokolba esik, sárkányok és skorpiók rohanják meg, és méreggel öntik le, amitől *úgy rombolódik le, mintha semmiből volna.* („*dracones et scorpiones capiunt eum; et effundunt super ipsum de veneno hujusmodi et peccatorem ita destruunt velut si eciam nichil esset*”). De aztán *teste újra visszaalakul ugyanolyanná,* amilyen volt, azért, hogy most még nagyobb kínokat szenvedjen el. („*Sed tamen ipse postmodum redit prout ante existerat, ut amplius torqueatur.*”) A kis kígyók (lásd: „*kígyócska*”, *Pk.* XXV, 83) is megjelennek ugyanebben az epizódban. A megsemmisítés és újra visszaalakulás után a skorpiók és sárkányok a bűnöst hetven bőrbe burkolják (melyek mindegyike hetven róf vastag), és minden egyes réteg között kicsi kígyók („*parvis serpentibus*”) és skorpiók vannak, amelyek marásukkal és mérgükkel olyannyira kínozzák a bűnöst, hogy az szívesebben halna meg ezerszer, minthogy ezt a büntetést szenvedje el.

Talán nem véletlen egybeesés, hogy a XXVIII. énekben, vagyis a rablók epizódja után igen hamar, az alvilági utat bejáró Dante és Vergilius találkozik Mohamed lelkével.

3. A fönix-mítosz középkori értelmezésének kialakulása

Az egyiptomi eredetű fönix-mítosznak több ókori leírása is létezik (pl. Plinius *Naturalis Historia*, X, 3-5), és már a zsidó-keresztény hagyományban egyértelműen az isteni nagyság kifejezőjévé válik. Az apostolok tanítványa, Római Kelemen így ír a

Korinthosziakhoz címzett levelében: Isten „e madár által” mutatja meg „ígéretének nagyszerűségét”.

A főnix jelentése morális(-allegorikus): „bemutatja, hogy feltámadnak azok, akik a szent és jó hitet bátran szolgálták.” Egy 519 és 567 között keletkezett kopt papirusz tanúbizonyossága szerint (*Beszéd Máriáról*), ekkor már liturgikus ima környezetében is megváltó jelképpé vált a főnix, és Vízkereszt ünnepén említik, a Krisztusról való megemlékezés közben. Két költemény születik a főnix-mítoszról a III-IV. században: Claudius Claudianus 110 hexameterből álló *Phoenix-e* (*Carmina minora*, 27), és a Lactantiusnak tulajdonított, 85 disztichont tartalmazó *De ave phoenice*. Míg a claudianusi költemény az egyiptomi mitikus elemeket őrzi, addig a lactantiusi egyértelműen a keresztény allegorikus értelmet erősíti-alapozza (Basile, *La fenice*: 9-30, 43-81). A költemény záró sorai önmagukért beszélnek (161-170): „Boldog sorsa miatt és vége miatt, a madár / akinek Isten megengedte, hogy önmagától szülessen! / Legyen nőnemű, hímnemű, vagy nem nélküli akár / boldog, hogy nem engedelmeskedik Vénusz törvényeinek. / Őneki Vénusz a halál, egyetlen örömét a halálban leli: / hogy megszülethessék, azonnal meghalni óhajt. / Önmaga gyermeke, apa és önnön örököse, / önmaga táplálója és mindig önmaga tanítványa. / A főnix azonos önmagával, és mégsem ugyanaz, / az örök életet a halál jótékonyágával éri el.” Lactantius műve a X századi angolszász *Codex Exoniensis*-beli főnix-vers alapjává válik, és a főnix-mítosz allegorikus megközelítése az udvari költészet kedvelt elemévé válik. Az irodalmi megjelenítésnél azonban a dantei sorok forrásait kutatva nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk az enciklopédikus művekben megjelenő leírásoknak. Sevillai Izidor *Etymologiae* című, a középkorban igen elterjedt művében így ír a főnixről (12, 7, 22.): „A phoenixet Arábia madarának mondják, mivel föníciai színe van, vagy mivel az egész világon egyedülálló, és egyedi. Az arabok ugyanis az egyedülállót és egyedít főnixnek nevezik. Ez 500 vagy még több évig él, és amikor látja, hogy megöregedett (elgyengült),

illatos ágacskákat gyűjt, abból készít magának máglyát, és a nap sugarai felé fordulva, szárnyai csattogásával szándékosan (önként) tüzet szít magának, és így hamvaiból ismét feltámad." Izidor leírásában már felbukkan a máglya eleme, amit Dante nem ismerhetett az ovidiusi leírásból. Rabanus Maurus pedig, a *De Universo* című enciklopédikus művében az izidori fönix-mítosz leíráshoz hozzáfűz egy értelmező megjegyzést: „Ez jelentheti az igazak feltámadását, akik miután erényeik illatszerait összegyűjtötték, korábbi elevenségük megújítását a halál után előkészítik maguknak.” (PL 111, 246; idézi Besca: 137.) Rabanus Maurusnál tehát a fönix újjászületése az üdvözültek feltámadásának szimbolikus tartalmával gazdagodik.

A középkori bestiáriumok keresztény allegorikus értelmezései Krisztus figurájaként tekintettek a madárra. Ezek közös alapja a II. századi *Physiologus* leírása, amely latin változatain keresztül vált ismertté (Zambon-Grossato: 31-32): „Van egy másik szárnyas, amelyet fönixnek neveznek. Ennek alakját a mi Urunk, Jézus Krisztus viseli, akiről ezt mondja az Evangélium” (Jn 10:18.): „Nem veszi el tőlem senki, magam adom oda [az életet], mert van rá hatalmam, hogy odaadjam, és van rá hatalmam, hogy visszavegyem.” (*Bestiari Medievali*: 24-27.) A fönix újjáéledése és Krisztus feltámadása közti párhuzamok és megfeleltetések kidolgozását találjuk számos olyan középkori bestiáriumban, amelyet Dante nagy valószínűséggel ismert: pl.: Pseudo-Szentviktori Hugó, *De bestiis et aliis rebus*-ában (PL 177, 48-49), Philippe de Thaun *Bestiaire*-jában (vv. 2305-2322), Bartolomeo Anglico *De proprietatibus rerum*-ában (xii, xiv), Albertus Magnus *De animalibus*-ában (xxii, xxiv). (Részletesen ld. Besca: 140-143.)

Ez a hagyomány bizonyítja, hogy a dantei fönix-hasonlat a szerző és kortárs olvasó számára felidézte a krisztológiai allegóriát, és, hogy ennek a szövegrésznek a pokolbeli elhelyezése sajátos értelmezést kíván. Hiszen, a Krisztus (és a hívők) feltámadását hirdető tűzmadár-hasonlat megjelenése az istenkáromló Vanni Fucci

büntetésében csak parodisztikus példázatként értelmezhető (Skulsky: 118). Vanni Fucci pillanatok alatt lejátszódó és ciklikusan, újra és újra bekövetkező porrá omlása és újjá-alakulása nem egyéb, mint groteszk utánzása a Krisztus és az üdvözültek egyszeri halálának és egyszeri, ám végleges feltámadásának. Amihez hozzájárul még az ótestamentumi paródia-jellege: „Arcod veritékével eszed kenyeredet, amíg vissza nem térsz a földbe, amiből lettél. Mert por vagy és a porba térsz vissza.” (Gen. 3:19); és „Mindkettő [ember és állat] ugyanarra a helyre jut. Mindkettő porból lett és minden visszatér a porba.” (Préd. 3:20).

III.3.2. A Hermaphroditus-történet (*Met.* IV, 356-379) számtalan lexikai választásban visszhangzik a második metamorfózis-leírásban, ahol a hatlábú hüllő és a rabló teste úgy fonódik össze, ahogy Ovidiusnál Salmacis és Hermaphroditus válik egygé. A leírás első ovidiusi utalása még nem ehhez az epizódhoz kötődik. A Bacchust elrabló hajósok hallá változását kísérő rémült, csodálkozó felkiáltás „«Micsoda szörnyé» szolt [Lycabas Medonnak] «változol át?»” („*In quae miracula»*” dixit / «*verteris?»*” *Met.* III, 673-74) visszhangzik a 68. sorban: „*Jaj, Agnel, hogy változol át!*” („*Omè, Agnel, come ti muti*”). A konkrét átváltozás-leírás azonban egyértelműen Salmacisét és Hermaphroditusét idézi: a 71-72. sor ... *mikor kettőnek az arcvonásai keveredtek / egyetlen arcban, ahol kettő veszett el* („*quando n'apparver due figure miste / in una faccia, ov' eran due perduti*”) az *Átváltozások* IV, 373-375 újraírása: „*a két test összekapcsolódott valóban, / és egy arcban végződtek*” („... *nam mixta duorum / Corpora iunguntur faciesque inducitur illis una*”). A 77-78. sor, *az eltorzult kép egyszerre tűnt mindkettőnek és semelyiknek / sem* („*due e nessun l'immagine perversa / pareo*”) pedig az ovidiusi 378-79. soré: „*nincs már két testük, hanem kettős az alakjuk, / nem mondható már sem nőnek, sem fiúnak: mindkettőnek és egyiknek sem látszik egyszerre*” („*Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / Nec puer ut possit; neutrumque et utrumque*”).

uidetur”).

Ezt a második átváltozást, Agnel és Cianfa összeolvadását általánosságban úgy is lehet értelmezni, mint a szerelmi egyesülés paródiáját (pl. Skulsky: 118.), de ennél specifikusabban parodizál egy konkrét szerelmi egyesülést, az Ovidius által leírt Salmacis és Hermaphroditus egyesülését. Miért kifordított-kifigurázott ez az újraírás? A leírásban Agnel Hermaphroditusnak felel meg, Cianfa Salmacisnak (igencsak groteszk hatást vált ki a szép nimfa helyét betöltő hüllő). A momentumok közül, amelyek megtörik az analógiát, és ellentétessé válnak az ovidiusi történettel, ki kell emelnünk az ok és a következmény elemeit. A (kiváltó) ok annak a szándéka, aki közeledik, és kiváltja a metamorfózist. Salmacis esetében ez a szerelem, míg Cianfánál egy, a másiknak ártó szándék is szerepet játszik: Cianfa el akarja veszíteni állati alakját, és ezért megtámad egy másik lelket, aki ezáltal elveszíti emberi formáját. Egy másik, az ovidiusi mítosszal ellentétes elem a következmény: az összeolvadás eredménye. Míg az antik történetben a kettő eggyé válik, de egyesülésében megőrzi mindkettő jellegzetességeit: Hermaphroditus egyszerre nő és férfi. Dante bűnösei csak veszítenek (és semmit se nyernek) az egyesüléssel: vonásaik összerosódnak; és sem egyiké, sem másiké nem marad meg, és újak sem születnek belőlük. Tehát mind okában, mind következményében megmutatkozik az ellentétesség az ovidiusi szituációval, és csupán az átváltozás folyamatának leírásában marad analóg az antik költővel. (Az éneket elemzők eddig csak erre az analógiára mutattak rá.)

De itt is felfedezhetjük a szentség paródiáját, amelyre a *Purgatórium* XXXI. énekének egy tercinájával (124-126) való igen szoros lexikális kapcsolat világít rá. (Gross: 66; Oldcorn: 339). A XXV. ének 46-48. sorának olvasónak való kiszólása („Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod / mondandómat, nem csodálom, hiszen / magam is, aki láttam, csak nehezen hiszem el”) változatában megismétlődik ebben a purgatóriumi tercinában: „Gondold el,

olvasó, hogy csodálkoztam én, / látva azt önmagában nyugton állni, / és visszatükröződő képében mégis átváltozni” („Pensa, lettor, s'io mi maravigliava, / quando vedea la cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava” (Muresu: 15.). A tercina a Beatrice szemében tükröződő, átváltozó griffet írja le, amely egyszer egyik, másszor másik természetét mutatja: a griff egyszerre sas és oroszlán, a Földi Paradicsom énekeiben Krisztus kettős természetét szimbolizálja és definiálja („mely két természet egy személyben”, Pg. XXXI, 81). A szoros lexikai kapcsolat is nyilvánvalóvá teszi: a krisztusi természetnek, mely egyszerre és egyben kettő: isteni és emberi, szomorú pokoli paródiájává válik Cianfa és Agnel összefonódása, amely sem kettő (Guthmüller: 349), sem egy: „Látod, nem vagy már sem kettő, sem egy!” (69); „az eltorzult kép egyszerre tűnt mindkettőnek és semelyiknek sem” (77-78).

III.3.3. A harmadik metamorfózis két egyidejű átváltozásból áll, amelyek ellentétes irányúak. A bűnösök úgy látják a másikat, mint tulajdon antitézisüket: a másik tükörként mutatja az egyik által elszenvedett folyamat ellentétét. Mindkét metamorfózis-leírásban letagadhatatlan az ovidiusi hatás. Buoso emberből kígyóvá válásának leírásában mind a lexikai választások, mind a metamorfózis részletei és dinamikája Cadmus kígyóvá változását (*Met.* IV, 563-603) idézi. Cadmus és Harmonia közvetlen egymás utáni átváltozása, mint kettős metamorfózis, előlegzi Buoso és Francesco (Guercio) egyidejű átváltozását, amelyek azonban ellentétes irányúak. Más ellentétébe fordított elemeket is találunk a dantei leírásban az ovidiusi előképhez képest: Cadmus és Harmonia történetében, Cadmus büntetésként szenved el az átváltozást (csakúgy, mint az epizód dantei figurái), ám Harmonia saját akaratából követi hitvesét az átváltozásban: szeretetből áldozza fel emberi formáját. Harmonia alakjának és motivációjának az ellentéte valósul meg Francesco de' Cavalcanti tetteiben, aki kis kígyóként támadja meg Buosót, ezzel kiváltva mindkettejük átváltozását.

Guercio ki is jelenti: „Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábön szaladjon végig eme ösvényen” (XXV, 140-141). Ebből a megnyilvánulásából válik egyértelművé, hogy kígyómarásának oka nem csupán az önérdék (tehát, hogy ő maga visszanyerje emberi formáját), hanem a másik kárára is törekszik az általa kiváltott átváltozással. Még egy ellentétes elem a pokolban bűnhődők és az antik Théba-alapító házaspár között, hogy míg Cadmusból és Harmoniából szelíd, ártalmatlan kígyók válnak, akik emlékeznek az egykori ember-természetükre (*Met.* IV, 603 „quidque prius fruerint, placidi meminere dracones”), ami a pokolbeli kígyókról nem mondható el.

Buoso esetében morális előzményt (ahogy Pier della Vigna esetében is) Cadmus ovidiusi metamorfózisában találunk: Cadmus megölt egy szent kígyót, és így mintegy ellenbüntetésként változik ő maga is kígyóvá. Ez bűnének egyik fele, a kígyó-ölés, míg a másik a legyőzött állat bámulása, ami kiváltja az iszonyú jóslatot: „Te Agenor sarja, az elnyúlt / kígyót mért nézed? Néznek még téged: a kígyót” (*Átv.*, III, 97-98). Nem véletlen egybeesés, hogy a Cadmus által megölt kígyó Mars szent állata volt („Martius anguis”, *Met.* III, 32), és a kígyó szétszórt fogaiból születő nép azonnal egymás polgárháborús irtásába kezd: a belőlük életben maradó, és testvérháborút szüntető öt harcos lesz Cadmusszal Théba alapítója (III, 99-137). Hasonlóképp öt a firenzei rablók száma is, akikkel Dante találkozik a rablók bugyrában (A. Tomassini: 28). A Firenze és Théba közötti párhuzamot hangsúlyozza Dante a *Pokol* XIII énekében is (143-150.s.) Marsnak, mint Firenze első védelmezőjének említésével, akit aztán a város ebben a szerepében Keresztelő Szent Jánosra cserél. Mars hadisten haragja emiatt fordul Dante szülővárosa ellen, és lesz okozója folytonos háborúknak, a korban főként belharcoknak (Tomassini: 26-27). Ugyancsak Mars dühe miatt vált a polgárháború Théba városának sorsává, a keletkezésétől a testvérpár, Polüneikész és Eteoklész egymás kezétől való eleeséséig (*Met.* IX, 405), akiknek a máglyáján kettéváló lángot az Odüsszeuszt

és Diomédészt rejtő tűz idézi föl (XXVI, 52-54).

Az emberből kígyóvá változás részeként a kettévált nyelv képe és a sziszegés (a dantei szövegben: *a nyelve, mely az előbb még egyben volt, / s beszédre kész, kettéválik*, 133-34. sor; *sziszegve szalad a völgyön át*, 137. sor) egyrészt megjelenik Achelous történetében. Achelous, Déianeira kéréjeként, a Herkulessel való harcban alulmarad, és a hős szorításából kígyóvá változva kúszik ki, s (az átváltozás után) kétágú nyelvét rezgeti vad sziszegéssel (*Met.* IX, 65: „cumque fero movi linguam stridore bisulcam”). Ennél szemléletesebb, és közelebbi a Cadmus-epizód leírásának részlete, ahol a nyelv a kettéhasadás folyamatában látható, és kifejezést nyer a beszéd-készség elvesztésének fájdalma: „Szólana még, de bizony tüstént két ágra hasad szét / nyelve; hiába kíván, szavakat már nem lel a szóló, / mert valahányszor jajpanaszát ki akarta zokogni, / csak sziszegett.” (*Átv.* IV, 586-89, kiemelések tőlem; „Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente / in partes est fissa duas: nec verba loquenti / sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus, / sibilat”). Az allúziót Lombarditól kezdve több kommentátor, kutató is említi, pl. Vazzana: 149. Egy másik epizódhoz, a Ceres által foltos kicsi gyíkká változtatott gúnyolódó parasztfiúéhoz, kötődik az átváltozás-leírás egy pontja: „karja helyében / láb van már” (*Átv.*, V, 455-56, „quae modo braccia gessit, / crura gerit”, Tommaseo kommentárja után említi Rossini: 152). Ezt a sort látszik visszhangozni a 112-114. sor, ahol a bűnös kezei lábakká változnak: *Láttam, a karokat visszahúzódni a hónaljba, / és a bestia két rövid lábát annyival / hosszabbodni, amennyivel megrövidültek amazok.* A kígyóbőr keménységét Mars kígyójánál is említi Ovidius: „pikkelyesen, feketén, páncélként óvta a bőre” (*Átv.*, III, 63-64, „squamis defensus et atrae duritia pellis”, idézi Tomassini: 34 is). De a kígyóvá változás során megkeményedő bőr „Érzi, amint merevült bőrét beborítja a pikkely”, („durataeque cuti squamas increscere sentit”, *Átv.*, IV, 577) szorosabb előzményének tűnik a dantei soroknak: *bőre / megpuhult, míg amazé kemény lett* (110-111. s.). Az átváltozás-leírásnak még két pontján vehetünk észre

párhuzamokat Buoso és Cadmus metamorfózisa között. Cadmus az ovidiusi történetben „mellel előrezuhan, forran két lába is egybe,” („in pectusque cadit pronus, comissaque in unum / ... crura”, *Átv.*, IV, 579-580, kiemelés tőlem); a dantei Buoso szintén: *lezuhant* (87) és *egybekapcsolódtak a megsebzett ember lábfejei* (105).

Guercio de' Cavalcanti Buosóéval egyidejű, kígyóból emberre változásával kapcsolatban a kutatók nem említene (a Cadmus történetétől eltérő) ovidiusi előzményt, hanem a költői felülmúlást kiváltó újdonság elemeként tekintenek rá. Véleményem szerint azonban Ió, állatból emberre való visszaváltozásának leírása több részletében is hathatott Guercio metamorfózisára. Ió „testéről eltűnik a szőr” („fugiunt e corpore saetae”, I, 739), Guercióéről az átváltozást kísérő füst „eltünteti azt [a szőrt]” (120). Ió „szája/arca visszahúzódik” („contrahitur rictus”, I, 741), és Guercio „... arcát visszahúzta / a halánték felé” (124-125); Iónak „kerül keze, válla” („redeunt umerique, manusque” I, 741), és Guercio *frissen nőtt vállait fordítja* (139) Buoso felé. A *frissen* visszanyert beszéd óvatos próbálgatása jellemzi azonban Iót („szólani fél: valahogy ne ünőhang bőgjön az ajkán, / abbahagyott szavakat félénken kezd gyakorolni”; I, 745-746), míg Guercio az első mondatának kimondása közben *kiköp* (138).

Ahogy Harmonia és Cadmus átváltozása egyszerre előzmény és pozitív ellenpont (a szelíd kígyókká való átváltozásban, és Harmonia akaratos, szeretetből fakadó metamorfózisában), Ió ugyanígy egyszerre jelent hatást és ellenpontot: ő imájával véglegesen eléri, hogy állati alakjából emberre változzék: míg a rablók visszaváltozása csak ideiglenes, nem megtisztulás, hanem csupán a szenvedés egyik végpontja.

A 143. sor megkülönböztetése szerint az első két metamorfózist általában (pl. Mattalia: 1971, de már régi kommentátorok is) a *változás* ('mutare') kategóriájába sorolják, míg a harmadikat az *átváltás*éba ('trasmutare'). Palgen (286) a hagyományos értelmezéstől eltérve a 143. sor *változás*ában és

*átvált*zásában a harmadik, kölcsönös dantei metamorfózisra ismer rá; Muresu véleménye szerint (43) mindegyik (metamorfózist elszenvető) bűnösrel megtörténik mind a változás, mind az átváltzás, hiszen mind felvesznek egy alakot, majd visszanyerik az eredeti formájukat. C. A. Cioffi (91) felvetését továbbgondolva, véleményem szerint ez a *vált*zás és *átvált*zás az ovidiusi metamorfózisoktól való különbséget hangsúlyozza. Az ovidiusi átváltzások általában egy irányúak: fontos kivételt jelent azonban a pározó kígyókra bortal csapó Tiresias, aki férfiből nővé, majd hét év után nőből férfivá változik (*Met.* III, 324-332); és a nimfából tejszínű tehénre változtatott, majd emberi alakját visszanyerő Ió (*Met.* I, 583-750) epizódja – mindkét történettel kapcsolatot sejtet a dantei ének.

Az átváltzás („*trasmutar*”) szó megjelenik a XXV énekben két alkalommal is, mindkétzer a harmadik metamorfózisra vonatkozva. A 100-101. sorban („két természet egymással szemben, / még soha nem változott át (*trasmutò*) úgy...”), és a 142-143.-ban: „Így láttam én a hetedik kör ballaszt-népét / változni s átváltzni (*trasmutar*)”. A purgatóriumi tercina (XXXI, 124-126) ezt az ígét is megismétli (126. s.: *ne l'idolo suo si trasmutava*), de már teljesen más jelentéstartalommal: ez az átváltzás előre mutat a *Paradicsom* I. énekében leírt (70.s.) átlényegülés (*trahamanar*) felé. Észre kell vennünk a purgatóriumi és pokoli *trasmutar* között feszülő ellentétes, parodisztikus viszonyt. A Beatrice szemében, mint smaragdban, tükröződő átváltzás isteni misztérium, mely előre vetíti a főhős átlényegülését, istenivé válását; míg a pokoli átváltzás kínok között elszenvedett alakváltást, az emberi alak elvesztését és elállatiasodást jelenti. A harmadik átváltzás parodisztikus ellenpontja annak a visszatükröző átváltzásnak is, amely Isten dicsőségének visszatükrözése közben, a léleknek folyamatos hozzá való hasonulását írja le (Skulsky: 120): „Mi pedig mindnyájan, akik földetlen arccal tükrözzük vissza az Úr dicsőségét, a dicsőségben fokról fokra hozzá hasonlóvá változunk át, az Úr Lelke által” (2 Kor, 3:18).

Konklúzió

A tolvajok énekcsoportjában mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik, és e kiemelt fontosságú epizódok mellett számos más ovidiusi allúzió is észrevehető. A hagyományosan az „*aemulatio* énekének” tekintett ének elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk az imitáció rendkívüli szerepéről, ami az *aemulatio* nélkülözhetetlen bázisa is egyben. A lexikai szinten különösképpen feltűnő ovidiusi hatás azonban gazdagodik az ellentétes elemekkel, amely részben az explicit verseny és felülmúlás játékvá alakul, részben groteszk és parodisztikus ellenpontot alkot a klasszikus költő leírásaival. De az ovidiusi paródiánál talán hangsúlyosabb és következetesebb a szentség paródiája ezekben az átváltozásokban, aminek a jelenlétére Skulsky, Kenneth Gross, és Teodolinda Barolini hívta föl a figyelmet.

A leírt metamorfózisok mellett egy másik szinten is folyamatos, fáradságos átváltozásoknak vagyunk tanúi ebben az énekben, ami a szöveg szintjén megy végbe. Lucanus és főként Ovidius költeményrészletei úgy olvadnak bele a dantei műbe egy-egy sor vagy epizód anyagában, ahogy a hüllő és az ember fonódik egymásba.

II. Parafrázis

1. Al fine de le sue parole il ladro
le mani alzò con amendue le fiche,
gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadra!».

Beszédét befejezván a tolvaj

két felemelt kezével mutatott fityiszt,

és kiáltott: "Vedd, Isten, neked zárom így egybe!"

4. Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,
perch' una li s'avvolse allora al collo,
come dicesse 'Non vo' che più diche';

Azóta lettek barátaim a kígyók,

*mert egyikük akkor a nyakára tekeredett,
mintha azt mondta volna: „Ne szólj tovább”;*

7. e un'altra a le braccia, e rilegollo,
ribadendo sé stessa sì dinanzi,
che non potea con esse dare un crollo.
*és egy másik a karjait fonta át,
oly erős csomót kötve magából elől,
hogy azokkal nem tudott egyet lökni sem.*

10. Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi
d'incenerarti sì che più non duri,
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?
*Ó, Pistoia, Pistoia, miért nem szánod rá magad,
hogy porig égj, és megszűnj teljesen,
hiszen gonoszságban alapítóidat is túlszárnyalod?*

13. Per tutt' i cerchi de lo 'nferno scuri
non vidi spirto in Dio tanto superbo,
non quel che cadde a Tebe giù da' muri.
*A pokol összes sötét körét bejárva
sem láttam ily gőgös, istenellenes lelket,
még az se volt ilyen, aki Théba faláról zuhant alá.*

16. El si fuggì che non parlò più verbo;
e io vidi un centauro pien di rabbia
venir chiamando: «Ov' è, ov' è l'acerbo?».
*Többé egy szót sem szólt és elment;
dühös kentaurt láttam előjönni,
aki így hívta: „Hol van, hol van az a keserű szívű?”*

19. Maremma non cred' io che tante n'abbia,
quante bisce elli avea su per la groppa

infin ove comincia nostra labbia.

Nem hinném, hogy Maremmában van annyi kígyó, mint amennyi ennek volt a hátán, egész addig, ahol az emberi része kezdődik.

22. Sovra le spalle, dietro da la coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s'intoppa.

*A vállán, a tarkója mögött,
széttárt szárnyal egy sárkány tapadt hozzá,
tűzet okádva mindenkire, aki csak belébotlik*

25. Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
che, sotto 'l sasso di monte Aventino,
di sangue fece spesse volte laco.

*Így szólt mesterem: „Ez itt Cacus,
aki Aventino hegyének szikláin alatt
gyakran hagyott vértavat.*

28. Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolente fece
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;

*Nem egy úton halad kentaur-társaival,
a közelében levő nagy nyájából
fondorkodva elkövetett lopás miatt,*

31. onde cessar le sue opere biece
sotto la mazza d'Ercule, che forse
gliene diè cento, e non sentì le diece».

*És ferde tetteinek Herkules
buzogánya vetett véget, aki tán
százszor is lesújtott rá, ám ő tűzet sem érzett belőle.*

34. Mentre che sì parlava, ed el trascorse,
e tre spiriti venner sotto noi,
de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,
*Miközben így beszélt, s amaz tovább rohant,
három lélek ért alánk,
akiket sem én, sem mesterem nem vettünk észre,*

37. se non quando gridar: «Chi siete voi?»;
per che nostra novella si ristette,
e intendemmo pur ad essi poi.
*csak mikor kiáltottak: „Kik vagytok?”;
mire megakadt beszélgetésünk,
s csak rájuk figyeltünk ezután.*

40. Io non li conoscea; ma ei seguette,
come suol seguitar per alcun caso,
che l'un nomar un altro convenette,
*Én nem ismertem őket; de úgy esett,
ahogy véletlenül történni szokott,
hogy egyiküknek meg kellett neveznie egy másikat,*

43. dicendo: «Cianfa dove fia rimaso?»;
per ch'io, acciò che 'l duca stesse attento,
mi puosi 'l dito su dal mento al naso.
*mondván: „Cianfa hol marad?”;
és én, hogy vezetőm figyeljen,
ujjamat állam s orrom elé tartottam.*

46. Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.
*Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod
mondandómat, nem csodálom,*

hiszen magam is, aki láttam, csak nehezen hiszem el.

49. Com' io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

*Míg én a tekintetem rajtuk tartottam,
egy hatlábú kígyó veti magát
egyikük elé, és teljesen rácsimpaszkodik.*

52. Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
e con li anterior le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

*Középső lábaival átfogta a hasát
az elsőekkel a karjait kapta el;
majd beleharapott egyik s másik orcájába;*

55. li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese.

*a hátsókkal a combjait széthúzta,
és közöttük nyúlt át farkával,
a veséig fölérvén vele hátul.*

58. Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.

*Borostyán nem fonódott még
oly szorosan fára, mint ahogy a rettentő bestia
kulcsolta tagjait a másikéra.*

61. Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:

*Majd egymásba ragadtak, mintha forró viaszból
lettek volna, és színeik összevegyültek,
egyik sem tűnt már annak, ami volt;*

64. come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

*ahogy a láng előtt halad
a fehér papíron egy barnás szín,
ami nem fekete még, ám a fehér eltűnik.*

67. Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».

*A másik kettő figyelte őt, és mindketten
kiáltották: „Jaj, Agnel, hogy változol át!
Látod, nem vagy már sem kettő, sem egy!”*

70. Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov' eran due perduti.

*A két fej egyé olvadt már,
mikor kettőnek az arcvonásai keveredtek
egyetlen arcbán, ahol kettő veszett el.*

73. Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.

*Két karrá változott a négy állati nyúlvány;
combok a lábakkal, a has a törzssel
összemosódva sose látott tagokat alkotott.*

76. Ogne primaio aspetto ivi era casso:

due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.

Eltörlődött mind az eredeti külső:

*az eltorzult kép egyszerre tűnt mindkettőnek és semelyiknek
sem, s így haladt tovább lassú léptekkel.*

79. Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,

*Mint gyík a kánikula napjainak nagy heve alatt,
sövénytől sövényig szaladva,
villámnak látszik, mikor átszeli át az utat,*

82. sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;

így osont kettejük hasa felé

egy lángoló kígyócska,

ólmos színűn, és feketén, mint a borsszem;

85. e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giuso innanzi lui disteso.

és azon a testtájon, ahol először jutunk

táplálékhoz, ott fúrta át egyiküket,

majd lezuhant és elnyúlt előtte.

88. Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.

A keresztüldöfött csak bámult rá, de nem szólt;

sőt, állva maradt meredten, ásított,

mintha álmom vagy láz támadta volna.

91. Elli 'l serpente e quei lui riguardava;
l'un per la piaga e l'altro per la bocca
fumman forte, e 'l fummo si scontrava.

*Ő a kígyót nézte, amaz meg őt;
egyik a seben át, a másik a száján keresztül
füstölt erősen, és a füstjük összekeveredett.*

94. Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

*Hallgasson el Lucanus, ahol a nyomorult
Sabellusról meg Nasidiusról szól,
és figyelje, amit most az én költészetem íja röpít ki.*

97. Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

*Hallgasson Cadmusról és Arethusáról Ovidius,
mert ha költői szavaival az egyik kígyóvá,
a másik forrássá válik is, én nem irigylem,*

100. ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.

*hiszen két természet egymással szemben,
még soha nem változott át úgy, hogy
mindkettő formája anyagot cserélt volna.*

103. Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forza fesse,
e 'l feruto ristinse insieme l'orme.

*Együtt feleltek meg az átváltozás szabályainak;
a kígyó farka villává vált széjjel,*

és egybekapcsolódtak a megsebzett ember lábfejei.

106. Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non faceva segno alcun che si paresse.

A lábak a combokkal

*úgy ragadtak össze, hogy rövidezen eltűnt
még a kapcsolódás nyoma is.*

109. Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si faceva molle, e quella di là dura.

*A kettévált fark az alakot vette fel,
melyet a másik amott elvesztett, és bőre
megpuhult, míg amazé kemény lett.*

112. Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

*Láttam a karokat visszahúzódni a hónaljba,
és a bestia két rövid lábát
annyival hosszabbodni, amennyivel megrövidültek amazok.*

115. Poscia li piè di rietro, insieme attorti,
diventaron lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.

*Majd a hátsó lábak összecsavarodván,
ama taggá váltak, amit elrejt a férfi, és
a szerencsétlennek két láb indult ki belőle.*

118. Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,

*Miközben a füst egyiket, s másikat
új színnel fedí be, és szórt növeszt
egy helyen, másutt pedig eltünteti azt,*

121. l'un si levò e l'altro cadde giusto,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.
*az egyik felemelkedett, a másik lezuhant,
nem fordítva viszont el egymásról gonosz szemük világát,
mely alatt arcukat változtatták.*

124. Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;
*Amelyik kiegyenesedett, arcát visszahúzta
a halánték felé, és a túl sok anyagból
fülek dudorodtak ki üres orcáiból;*

127. ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.
*ami a sok anyagból nem húzódott hátra, s maradt,
ahol volt, az orrot alkotta meg az emberi arcra,
és vastagította szükség szerint az ajkat.*

130. Quel che giacèa, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;
*A földön fekvő pedig előre tolja pofáját,
és füleit a fejébe visszahúzza,
ahogy szarvaival teszi a csiga;*

133. e la lingua, ch'avèa unita e presta

prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.
*a nyelve, mely az előbb még egyben volt,
s beszédre kész, kettéválik, míg a másik
villás nyelve összezárul; és eltűnik a füst.*

136. L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle,
e l'altro dietro a lui parlando sputa.
*A lélek, mely állattá vált,
sziszegve szalad a völgyön át,
s mögötte a másik beszéd közben kiköp.*

139. Poscia li volse le novelle spalle,
e disse a l'altro: «l' vo' che Buoso corra,
com' ho fatt' io, carpon per questo calle».
*Majd frissen nőtt vállait fordítva felé,
a másikhoz szólt: „Ahogy én tettem, kívánom,
Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen.*

142. Così vid' io la settima zavorra
mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità se fior la penna abborra.
*Így láttam én a hetedik kör ballaszt-népét
változni s átváltozni; és legyen mentségem
az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol.*

145. E avvegna che li occhi miei confusi
fossero alquanto e l'animo smagato,
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,
*Habár szemeim igencsak zavartak voltak,
és lélekben elrettentem,
nem tudtak oly rejtőzve menekülni,*

148. ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;
ed era quel che sol, di tre compagni
che venner prima, non era mutato;
*hogy ne vegyem ki jól Puccio Sciancatót;
ő volt az egyetlen, aki nem változott át,
a három társ közül, kik az előbb jöttek.*

151. l'altr' era quel che tu, Gaville, piagni.
a másik az volt, aki miatt te, Gaville, ma is sírsz.

III. Kommentár

1. *Beszédét befejezván:* az ének indítása narratív szempontból közvetlenül kapcsolódik az előző ének zárásához.

a tolvaj: Vanni Fucci, Fucci dei Lazzari pistoiai nemes törvénytelen fia, a régi kommentárok (Jacopo della Lana (1324-28), *Inferno* 24.136-138. Francesco da Buti (1385-95), *Inferno* 24.130-141) és krónikák (pl.: *Storie pistoresi*, MCCC-MCCCXLVIII, a cura di Silvio Adrasto Barbi, 1907) bemutatása szerint erőszakos, kegyetlenségében gátlástalan férfi, rablások, gyilkosságok elkövetője. Fekete guelfként részt vett a város belső harcaiban, amíg 1295-ben távollétében elítélik többszörös emberölésért és rablásért. 1292-ben Firenze seregében szolgált a Pistoia elleni összecsapáskor, Dante ekkor személyesen is megismerhette. Erre utal a XXIV. ének 129. sora: *ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci* „vérszomjas és haragos embernek ismertem meg őt”. Dante politikai ellenfelét nem az erőszakosok körébe helyezi, a pistoiai Szent Jakab dóm kirablása miatt. (Vö.: P. BACCI, «Per il furto del 1292 all'altare di san Iacopo», Pistoia, 1904; *Bull. Soc. dant.*, II, 158; IV, 208).

2. *két felemelt kezével mutatott fityiszt:* Obszcén, sértő gesztus, amelyet bezárt ököllel, a hüvelykujjat a behajtott mutató és középső ujj között kidugva mutatnak. A pratói 1297-es *statutum*ban szerepel, hogy aki ezt a gesztust Isten és az ég felé mutatja, fizetni köteles 10 lírát, ha nem, megkorbácsolják (Tommaso). Ignazio Baldelli véleménye

szerint ez a hagyományos értelmezés téves (az előbb leírt módon megvalósuló gesztus, amelyet a férfi nemi szerv jelképeként interpretálnak), és helyette a *faceziék* kedvelt gesztusát, a mutató és hüvelykujj hegyének összeillesztését (mely a női nemi szervre utal) látja a dantei szövegben. (*Le "fiche" di Vanni Fucci*, 1997). Dante kortársai számára egyértelmű volt ez a gesztus és jelentése, és nem magyarázzák még a legböbeszedűbb korai kommentárok sem. Baldelli véleményét meggyőzően cáfolja Andrea Mazzucchi *Le "fiche" di Vanni Fucci* ("Inf." XXV 1-3). *Il contributo dell'iconografia a una disputa recente* című, jelentős kortárs illusztráció-anyagot felvonultató cikkében. A kérdéshez igen érdekes adalékot nyújt Gian Mario Anselmi *Ladri, Priapo e metamorfosi in Dante* című írása, aki az antik priapikus énekekben (*Carmina priapea*) fedezett fel egy ehhez igen hasonló jelentésű gesztust, pontosan egy rablóval kapcsolatban, aki Priaposz istennek, a rablók ellenségének, mutat sértően egy „illetlen ujjat” (*Carmina*, LVI).

4. Dante azzal a kijelentésével, hogy a barátainak tekinti a kígyókat, a kígyó és ember közötti archetipikus konfliktust töri meg: „Az Úristen így szólt a kígyóhoz: "Mivel ezt tetted, átkozott leszel minden állat és a mező minden vadja között. Hasadon csúszol, és a föld porát eszed életed minden napján. Ellenkezést vetek közéd és az asszony közé, a te ivadékod és az ő ivadéka közé. Ő széttiporja fejedet, te meg a sarkát veszed célba." (*Gen*, 3:14-15.)

5-9. A Vanni Fuccit (nem sokkal a negatív jóslata után) megbéklyózó két kígyó Laokoón sorsát idézi (*Aen.*, II, 214 skk.).

10. *Ó, Pistoia, Pistoia...*: A dantei kirohanás gyakran nem csak a vétkek egyént sújtja, hanem városát is (lásd pl.: Pisa és Genova ellen a *Pokol* XXXIII. énekében a 79. és a 151. sortól). A város, bűnei miatti porig égése bibliai büntetés, amelyet Ezékiel próféta jósol Tírusznak: „Tömerdek vétkeddel és becstelen kereskedéssel meggyaláztad szentélyeidet. Tüzet támasztottam benned, hadd emésszen meg. Hamuvá teszek a földön mindenki szeme láttára. Azok, akik ismertek a népek közül, mind megborzadtak miattad. Iszonyattá

váltál és véged van mindörökre.” (Ez. 28, 18-19.) A prófétikus hangvétel, és nemcsak a bűn elkövetője ellen irányuló büntetés okát a dantei etikai látásmódban kell keresnünk, amely szerint az egyén és a társadalmi közeg kölcsönösen kondicionálja egymást, a felelősség kettős.

11. A porig égésre való felszólítás Vanni Fucci büntetését visszhangozza.

12. *gonoszságban alapítóidat is túlszárnyalod immár?:* arra a legendára utal, mely szerint Pistoiaát Catilina levert seregének túlélői alapították. Giovanni Villani is említi *Nuova Cronica*ájában (I, 32) ezt a mondat: „Nem kell csodálkozni azon, hogy a pistoiaiak háborús népség, vadak, kegyetlenek, maguk közt és másokkal, hiszen Catilina véréből származnak”.

14. *gőgös:* itt fogalmazódik meg Vanni Fucci legsúlyosabb bűne, ami egyben a bűnök legsúlyosabbika, magáé Luciferé is. Vanni gőgössége megnyilvánul Danténak adott válaszában (pl. XXIV, 133-135), de leginkább Isten felé nyújtott gesztusában.

15. *aki Théba faláról zuhant alá:* Capaneus, a hét Théba ellen támadó király egyike, akinek gőgjéről és haláláról Statius tudósít (*Thebais X*, 897 skk.).

17. *dühös kentaur:* Cacus alakja, habár nem kentaurként, megjelenik az *Aeneis*ben is (VIII, 192-261: *semihomo* ‘félig ember’ (194) és *semifer* ‘félig vadállat’ (267), óriási (199), szőrrel borított testű (266), és mint Vulcanus fia, tüzet okádni képes (198, 251-258). Az erőszakosok körében lévő többi kentaurtól a „fondorkodva elkövetett lopása miatt” (30. sor) vált külön. A Gérión bíborszínű nyáját a 12 feladat egyikeként Cacus barlangja előtt elhajtó Herkulestől lopott két bikát, és s farkuknál fogva barlangjába hurcolta őket, hogy a nyomok ne leplezzék le. Az állatok bögését követve jutott el Herkules az óriás barlangjához, és agyonverte. (*Fasti*, I, 543-579.) Cacus egyszerre bűnös és büntető (tehár az isteni igazságszolgáltatás eszköze), ahogy a társai, a kentaurok az erőszakosok körében, és más mitológiai szörnyek: pl. Cerberus. Nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy

ezeket a mitológiai lényeket Herkules győzte le, akire a keresztény értelmezési hagyomány Krisztus figurájaként tekint. (Chiavacci-Leonardi, 168, 433.)

19. *Maremma*: a Tirrén-tenger mocsaras-bozótos partvidéke Toscana déli részén (lásd *Pk.* XIII, 7-9), amit Dante idejében kígyók árasztottak el.

23-24. *sárkány tapadt hozzá, / tüzet okádva*: a mitológiai hagyományban Cacus maga az, aki Vulcanus fiaként tüzet fújni képes (*Aen.*, VIII, 198-199, *Fasti*, I, 572-574).

26. Az *Aventino* domb egyike a hét dombnak, amelyekre Róma épült. Itt található Cacus barlangja, amelyet egy óriási sziklával torlaszolt el (*Aen.*, VIII, 211, 231-231, *Fasti*, I, 563-564.)

35. *három lélek*: ahogy a későbbiekből és a kommentárokból kiderül, három firenzei rablóról van szó: Agnello dei Brunelleschiről, Buoso Donatiról és Puccio dei Galigairól.

43. *Cianfa*: az antik kommentárok a Donati családba tartozóként ismerik fel, és a dokumentumok hírt adnak egy Cianfa Donatiról, aki igen fontos politikai szerepet töltött be (1282-ben a nép kapitányának tanácsosa volt), és 1289-ben halt meg. A *Chiose Selmi* mint jószág-rablót és boltok kassza-fosztogatóját írja le, de e hírnek nincs biztos alapja. A legfontosabb firenzei családhoz való tartozása, és az általa betöltött közhivatali szerep – csakúgy mint az ének többi figurája esetében –, arra enged következtetni, hogy nem közönséges rablóról van szó, hanem inkább olyanokról, akik a köztulajdonból vettek el (Chiavacci-Leonardi, 435).

44-45. *ujjamat állam s orrom elé tartottam*: Dante az elhangzó szavakból megértve, hogy a közeledő három lélek firenzei ezzel a gesztussal figyelmezteti Vergiliust, hogy ne fedje fel kilétüket.

68. *Agnel*: a kommentárok egyhangúan Agnello dei Brunelleschivel azonosítják. Nemes, ghibellin családból származott; előbb a fehér guelfekhez tartozott, majd 1300 után a feketékhez pártolt át. A *Chiose Anonime* szerint már kisgyermekként kiürítette a szülei tárcáját, felnőttként pedig öreg koldusnak öltözve, álszakállal osont

be a házakba lopni. (ED, I, 706-707).

84. *lángoló kígyócska, ólmos színűn, / és feketén, mint a borsszem:* a borsszem csak *fekete*, és nem *ólmos színű*, tehát nem a szín az, amit ez a hasonlat kapcsolatként tár fel; hanem sokkal inkább a kicsi kígyó megjelenése és égető mérget hordozó természete az (az antik források a kígyómérget, mint tüzet tartalmazó keveréket írták le: *Aen.* VII, 349-56; *Phars.*, IX, 741-742), amit a szerző párhuzamba állít a borsszemmél, amelyről erős íze miatt tartották, hogy tűz rejlik benne. (Pagliaro, 1966, 358-361, Durling-Martinez, 376, 393).

89-90. Az álmosság és csodálkozva bámulás mint a kígyómérgezés tünetei felbukkannak a *Pharsaliában* is (IX, 815-18), és Albertus Magnus *De animalibus*-ában is (25,7).

95. *nyomorult Sabellus:* a katonát leíró melléknevet Dante a lucanusi eposzból kölcsönzi: «miseri... Sabelli» (*Phars.* IX 763). A 117. sorban megjelenő *szerecsétlennel* (ami a kígyóból emberré átváltozó Francesco de' Cavalcantira vonatkozik) együtt a szerző (csekély) részvétének bizonyítékai az ének bűnösei iránt. (Chiavacci Leonardi, 439.)

140. *Buoso:* az antik kommentárok egy része az Abati családhoz tartozónak gondolja (pl. Pietro Alighieri, Jacopo della Lana, Anonimo Selmiano), mások pedig Donatinak (Guido da Pisa, Ottimo, Buti, Anonimo Fiorentino, Chiose Vernon). Ez utóbbi valószínűbbnek tűnik a dokumentumok tükrében. Buoso Donati a *Színjátékban* feltűnő Corso, Piccarda és Forese nagybátyja volt, a *Pokol* XXX. énekében említett Buoso Donatinak pedig az unokája. A Cardinal Latinói (1280-ban, a guelfek és ghibellinek között kötött) béke aláírói közé tartozott, és 1285 körül halt meg. Anonimo Fiorentino (85-87. sorhoz írt kommentárjában) leírja, hogy Buoso hivatalában eltulajdonította másokét, és mikor nem működhetett tovább, átadta helyét Francesco de' Cavalcantinak.

140-140. „*Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen*”: Guercio de' Cavalcanti bosszúszomját igazolhatja az Anonimo Fiorentino által ismertetett történet, amely szerint Buoso

Donati a hivatali helyét átadva Guerciónak, arra ösztönözte, hogy folytassa az általa elkezdett lopásokat (lásd: még a 151. sorhoz írt kommentárt).

142. hetedik kör ballaszt-népét: a szerző megvetése érződik ebből a kifejezésből is a körben bűnhődők iránt, éppúgy, ahogy az őket kinevelő városok elleni kirohanásokból. Az antik kommentárok (pl. Landino) a szót a kör homokos talajával hozták összefüggésbe (a ballasztot homokkal töltik meg – a latin szó: *saburra* még őrzi ezt a kapcsolatot), de a modern értelmezők egyértelműen elfogadják az értelmezést, amely szerint a kifejezés rablókra vonatkozik, akik a társadalom számára fölös, kidobni való súlyt jelentenek. (Pagliaro, 366.)

148. Puccio Sciancato: Puccio dei Galigai, nemes ghibellin családból származott, majd a guelfek közé állt. A sciancato 'sánta' a ragadványneve volt, feltehetően testi hibája miatt. Ő is, mint Buoso Donati, a Cardinal Latinói béke aláírója. Ő az egyetlen bűnös a megjelenők közül, aki nem szenved el metamorfózisokat. Egy XIV. századi kommentár (Magliabechiano, II, I, 39) kísérletet tesz az elmaradt átváltozás magyarázatára: Puccio „illedelemes tolvaj volt... és ezért nem változott át, vagy pedig azért, mert a lopásait nappal követte el, és nem éjszaka.” (ED, IV, 733.) Benvenuto kiegészíti bemutatását azzal a megjegyzéssel, hogy „mivel sánta volt, nem tudott elmenekülni a rablás színhelyéről.”

151. a másik az volt: a másik, vagyis a kígyóból emberré változó lélek, akinek a meggyilkolása kiváltó oka volt a szerencsétlenségeknek, amely miatt (a még ma is létező) Gaville falu sír. Francesco (ragadványnevén Guercio 'kancsal') dei Cavalcantit ugyanis Gaville lakói ölték meg, amit a bajtársai kegyetlen gyilkosságokkal toroltak meg. Anonimo Fiorentino szerint Buoso Donatit követte hivatalában (85-87. sorhoz): egy ilyen kapcsolat köztük indokolná a dantei *Pokolban* elszenvedett büntetésük egymáshoz kötöttségét. Nem véletlen, hogy az ének utolsó szava a *sírsz* ige, amely a konkrét szövegekörnyezeten túlmutatva a folytonos átváltozásokat

elszenvédő bűnösök tehetetlen kínjára is utal.

Bibliográfia

- Almansi Almansi, Guido, *I serpenti infernali*, in: *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino, 1974.
- Anselmi Anselmi, Gian Mario, *Ladri, Priapo e metamorfosi in Dante*: <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/anselmi.htm>
- Bacci Bacci, Peleo, *Per il furto del 1292 all'altare di S. Iacopo in Pistoia*, «Bulettno della Società Dantesca», 1904, II, 158; IV, 208.
- Baldassarò Baldassarò, Lawrence, *Metamorphosis and Redemption in Inferno XXIV*, «Dante Studies», XCIX (1981), 89-112.
- Baldelli Baldelli, Ignazio, *Le "fiche" di Vanni Fucci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 114, CLXXIV (1997), 565, 1-38.
- Barolini 1993 Barolini, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, 179-181.
- Barolini 2003 Barolini, Teodolinda, *Stile e narrativa nel basso Inferno dantesco*, in: *La Commedia senza Dio : Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, 2003, 110-141.
- Basile 2004 Basile, Bruno, (a cura di), *La fenice: da Claudiano a Tasso*, Carocci, Roma, 2004.
- Basile 1984 Basile, Bruno, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. III, 548-560.
- Besca Besca, Marianna Martina, *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri* (Inf. xxiv, 97-111), «L'Alighieri», 35 (2010), 133-152.
- Brownlee Brownlee, Kevin, *Dante and the classical poets*, in: *The Cambridge companion to Dante* (ed. by R. Jacoff), C.U.P., Cambridge, 1993, 100-119.
- Camerino Camerino, Giuseppe Antonio, *Se fior la penna abborra". "Inferno" XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009),

75-98.

Cerulli Cerulli, Enrico, *Il 'Libro della Scala' e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma (Città del Vaticano), 1949.

Chapin Chapin, Derby, *Io and the Negative Apotheosis of Vanni Fucci*, in «Dante Studies» LXXXIX (1971).

Chiampi Chiampi, James T., *The fate of writing: the punishment of thieves in the "Inferno"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CII (1984), 51-60.

Cioffi Cioffi, Caron Ann, *The anxieties of Ovidian influence: theft in "Inferno" XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII (1994), 77-100.

Clemente Clemente Romano: *Epistola I ad Corinthios*, in *Bibliotheca Sanctorum Patrum* [...], curante Iosepho Vizzini. *Series Prima Patres Apostolici*, vol. I, *Doctrina Duodecim Apostolarum*, Tip. Forzani, Roma, 1901, cap. xxiv-xxv-xxvi.

Corti Corti, Maria, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in: *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2003, 365-379.

Croce Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, G. Laterza, Bari, 1921.

Curtius Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (a c. di R. Antonelli), La Nuova Italia, Firenze, 2002, 185-186.

De Robertis De Robertis, Domenico, *Lo scempio delle umane propietadi ("Inferno", canti XXIV e XXV, con una postilla sul XXVI)*, in «Bulettno Storico Pistoiese», Anno LXXXI (1979), vol. XIV, 1-2, 37-60.

Filomusi Filomusi Guelfi, Lorenzo, *La pena dei ladri*, in: *Nuovi studi su Dante*, Città di Castello, 1911.

Floriani Floriani, Piero, *"Mutare" e "trasmutare": alcune osservazioni sul canto XXV dell'"Inferno"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 89, CXLIX (1972), 466-467, 324-332.

Grana Grana, Gianni, *I ladri fraudolenti (Inferno XXIV e XXV)*, in: *Lectura Dantis Romana*, Roma, 1959.

- Gross Gross, Kenneth, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in «Modern Language Notes», 100 (1985), 1, 42-69.
- Guardini Guardini, Romano, *Le metamorfosi nell'ottavo cerchio dell'"Inferno"*, in *Studi su Dante* (1979), 337-363.
- Guthmüller 2000 Guthmüller, Bodo, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), F. Cesati, Firenze, 2000, 345-357.
- Guthmüller 2001 Guthmüller, Bodo, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, Milano, Vita e pensiero, 2001, 61-77.
- Hollander Hollander, Robert – STULL, William, *The Lucanian Source of Dante's Ulysess*, in: „Studi Danteschi”, 1997, 1-51.
- Il libro della scala di Maometto* (trad. di R. Rossi Testa, note al testo e postfazione di C. Saccone), SE, Milano, 1997.
- Ledda Ledda, Giuseppe, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Longo, Ravenna 2002, 70-75.
- Lucchesi Lucchesi, Valerio, *Giustizia divina e linguaggio umano metafore e polisemie del contrapasso dantesco*, in «Studi Danteschi», LXIII (1991), 53-126.
- Mattalia Mattalia, Daniele, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Inferno, Le Monnier, Firenze, 1971, 889-929.
- Mazzucchi Mazzucchi, Andrea, *Le "fiche" di Vanni Fucci ("Inf." XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, «Rivista di Studi Danteschi» 1 (2001) 2, 302-315.
- Morini Morini, L. (a cura di), *Bestiari Medievali*, Einaudi, Torino, 1996.
- Momigliano Momigliano, Attilio, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno*, in: *Lectures dantesche*, vol. I, a cura di: G. Getto, Firenze, 1961.
- Muresu Muresu, Gabriele, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma, 1990, 9-50.
- Oldcorn Oldcorn, Anthony, *Canto XXV*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary*, 1998, 328-347.

- Ovidio Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi*, BUR, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano, 2001.
- Ovidius Ovidius Naso, Publius *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Európa, Budapest, 1982.
- Padoan Padoan, Giorgio, *Caco*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. I, 741-742.
- Pagliari Pagliaro, Antonio, *La settima zavorra*, in: Id., *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze, 325-370.
- Palgen Palgen, Rudolf, *Dante e Ovidio*, in „Convivium”, XXVII, 1959, 277-287.
- Paratore 1973 Paratore, Ettore, *Ovidio e Dante*, in: *Nuovi saggi danteschi*, Angelo Signorelli, Roma, 1973, 92-100.
- Paratore 1968 Paratore, Ettore, *Il canto XXV dell'“Inferno”*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968, 250-280.
- Paratore 1984 Paratore, Ettore, *Lucano*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. III, 698-699.
- Piccoli Piccoli, Maria (postfazione di), *Il viaggio notturno e l'ascensione del profeta* (a c. di Zilio-Grandi, pref. di C. Segre), Einaudi, Torino, 2010.
- Picone Picone, Michelangelo, *L'Ovidio di Dante*, in: *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di) Amilcare A. IANNUCCI, Longo, Ravenna, 1993, 107-144.
- Raimondi Raimondi, Ezio, *Ipotesi sull'intertestualità*, in *Le metamorfosi della parola* (2004), 112-119.
- Romagnoli Romagnoli, Sergio, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, 548-550.
- Rossini Rossini, Antonio, *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, University of Toronto, 2000.
- Russo Russo, Vittorio, *La pena dei ladri* in: *Sussidi di esegesi dantesca*, Liguori, Napoli, 1966, 129-146.

- Sanguineti Sanguineti, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, L. S. Olschki, Firenze, 1961, 199-229.
- Skulsky Skulsky, Harold, *Thieves and Suicides in the "Inferno": Metamorphosis as the State of Sin*, in *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Harvard U.P., Cambridge, 1981, 114-128.
- Sowell Sowell, Madison U., *Dante's nose and Publius Ovidius Naso: a gloss on "Inferno" 25.45*, in *Dante and Ovid*, 1991, 35-50.
- Tomassini Tomassini, Adele, *Il mito di Cadmo da Ovidio a Dante: serpenti e metamorfosi nella bolgia dei ladri*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2004.
- Vazzana Vazzana, Stefano, *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in *Dante e "la bella scola"*, 2002, 123-151.
- Zambon 2001 Zambon, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Luni, Milano, 2001.
- Zambon 2004 Zambon, Francesco, – A. Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia, 2004.

Kommentárok

- Pietro Alighieri (1340-42), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci], G. Piatti, Florentiae, 1845.
- Raffaello Andreoli (1856), *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Commento di Raffaello Andreoli*, G. Barbèra, Firenze, 1887.
- Anonimo Fiorentino, 1400[?], *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a c. di P. Fanfani, G. Romagnoli, Bologna, 1866-74.
- 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 Lacaia*, G. Barbèra, Florentiae, 1887.
- Bosco/Reggio: Dante, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di U. Bosco e G. Reggio), Le Monnier, Firenze, 1976, 501-514.

- Buti (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ed.: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Dante Alighieri: *Commedia*, Zanichelli, Bologna 2001.
- Jacopo della Lana (1324-28): *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese* (a c. di L. Scarabelli), Tipografia Regia, Bologna, 1866-67.
- 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, State University of New York Press, Albany (N.Y.), 1974.
- Durling, Robert M. – MARTINEZ, Robert L. (note di), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 1., *Inferno*, Oxford U.P., Oxford, 1996, 362-397, MARTINEZ: 568-571.
- Durling, Robert M. – MARTINEZ, Robert L. (note di), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 1., *Inferno*, Oxford U.P., Oxford, vol. 2, *Purgatorio*, 2003, 436-437.
- Guglielmo Maramauro (1369-73), *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri* (a c. di G. Pisoni e S. Bellomo), Antenore, Padua, 1998.
- L'Ottimo Commento (3) (1338), *L'ultima forma dell'«Ottimo commento»*. *Chiose sopra la Comedia di Dante Allegieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* (ed. critica a c. di C. Di Fonzo), *Inferno*, Longo, Ravenna, 2008.
- Emilio Pasquini – Antonio Quaglio, *Commedia di Dante Alighieri* (a c. di E. Pasquini e A. Quaglio), Garzanti, Milano, 1982.
- Sapegno: Dante, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di N. Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1985, 141-153.
- Tommaseo, Niccolò 1837, *La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommaseo e introduzione di Umberto Cosmo*, UTET, Torino, 1927.
- A kommentárok on-line: <http://dante.dartmouth.edu>

Metamorfosi, *imitatio* ed *aemulatio* nel Canto XXV dell'*Inferno*

In questo saggio mi concentro sulle reminiscenze ovidiane e sulle caratteristiche delle tre metamorfosi rappresentate nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* di Dante Alighieri. Nel gruppo di canti dei ladri tutte e tre le metamorfosi sono basate su descrizioni ovidiane, e accanto a questi episodi di grande rilievo, si trovano numerose altre allusioni al poeta delle *Metamorphoses*. Analizzando il canto XXV dell'*Inferno*, considerato tradizionalmente come “il canto dell’emulazione”, non possiamo dimenticarci del ruolo essenziale dell’imitazione ch’è allo stesso tempo anche la base necessaria dell’emulazione. Nel caso delle tre metamorfosi della bolgia dei ladri, accanto all’importanza dell’imitazione ovidiana, accentuo la presenza dell’elemento ricorrente della “parodia sacra” utilizzato deliberatamente dall’autore nei canti del basso inferno.

BERÉNYI MÁRK

Pokol XXX. ének

Nyolcadik kör, tizedik bugyor: Ádám mester éneke*

I. Interpretáció

1. A XXX. ének bűnösei

A XXX. énekben Dante és Vergiliusz a nyolcadik kör tizedik bugyrában tartózkodnak, amelyre a találó *a betegség völgye* megnevezés is alkalmazható (Reynolds 2008: 288.) és ahová már az előző, XXIX. énekben eljutottak. Capocchio és Griffolino D'Arezzo továbbra is a kíséretükben vannak. Ebben a völgyben a hamisítók bűnhődnek: a személyiséghamisítók, a pénzhamisítók és a hazugok (avagy a szó meghamisítói). Jogosan merül fel a kérdés, ugyan miért helyezte Dante a három, egymástól merőben eltérő bűnt egyaránt a nyolcadik körbe. Némiképp könnyű helyzetben vagyunk, mert a magyar nyelvben a *hamisító* kifejezéssel tökéletesen kifejezhető az a jelentés, amit a toszkán (olasz) nyelvben a *falsario* kifejezés hordoz. Marcello Finzi pontosan a valamennyi bűnre alkalmazható *falsario* kifejezés használatát tartja a leginkább kézenfekvő magyarázatnak (Finzi 1925: 24.).

A *betegség völgye* megnevezés mindenképpen találó, hiszen valamennyi bűnös büntetése valamilyen fajta betegség. A személyiséghamisítókat egy rögeszme kínozza, amely arra készíti őket, hogy sorstársaikat üldözzék és utolérve azokat beléjük harapjanak. A pénzhamisítókat babitsi kifejezéssel *vízikór* (másnéven *vízikór, ödéma* vagy *savógyülemelés*) gyötri. Esetükben a víz a hasi tájékon gyülemlik föl úgy változtatva meg ezáltal a test arányait, hogy a bűnhődő lelkeket hasuk mérete meggátolja a mozgásban, ugyanis a bűnösök hasi tájéka már nagyobbra duzzadt, mint a test fennmaradó része. Ezzel párhuzamosan viszont nem juthatnak

* Köszönetemet fejezem ki Bányai Zoltánnak (Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem – Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar) a jelen tanulmány elkészítéséhez nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért.

folyadékhoz ajkaikon keresztül. Végül a hazugokat, vagyis a szó meghamisítóit olyan magas láz gyötri, hogy testük folyamatosan gőzt párolog ki, amelyhez hozzáadódik húsuk kellemetlen, égő szaga is. A *contrappasso* a személyiséghamisítók kivételével egyértelműen felismerhető ezen bűnösök esetében is. A személyiséghamisítók büntetésében rejő *contrappasso* vélhetően abban áll, hogy ahogyan életükben tudatosan, magas intelligenciával előre megfontolt és kigondolt módon más személynek adták ki magukat, mint akik valójában voltak, a Pokolban őrjöngve kell rohanniuk és bele kell harapniuk sorstársaikba, akik ezáltal azonnal felismerik, kivel, vagy legalább is milyen bűnösrel van dolguk. A hazugok, ahogyan földi létük során ajkaikon valótlanosságokat bocsátottak ki, úgy bocsátanak ki magukból a Pokolban égett szagot a láz következményeképpen, amely szag kellemetlen volta könnyen párhuzamba állítható a földi életben elhangzott hazugságaik kellemetlenségével. A *contrappasso* leírások közül a többihez képest nagyobb figyelmet érdemel a pénzhamisítók büntetése, de erről később kívánok részletes magyarázatot adni.

2. Két mitológiai jelenet

Az ének két mitológiai jelenettel tárul az olvasó elé, amelyekből a későbbiekben egy hasonlat bontakozik ki.

Athamasz Orkhomenosz királya volt. Nephelével kötött első házasságából született két gyermeke: Phrixos és Hellé. Az idő múlásával a király szerelmes lett Inóba akinek a szerelméért elhagyta első hitvesét. Athamasz és Inó házasságot kötöttek, amely házasságnak két gyermek lett a gyümölcse: Learchosz és Melikertész. Eközben Inó a király előző házasságából született gyermekeivel, vagyis saját mostohagyermekével nagyon kegyetlenül bánt, végül pedig elüldözte őket a háztól. Amikor megszületett Zeusz és Szemelé gyermeke, Dionüszosz, a főisten a királyi párra bízta a csecsemőt, hogy elrejtse Héra elől ám amikor Héra fényt derített a rejtegetésre haragjában és Szemelé iránt érzett

féltékenységében őriületet bocsátott Athamaszra. Az őriület hevében Athamasz második feleségétől, Inótól született gyermekei életére tört. Learkhoszt szarvasnak nézve lenyilazta, majd eszébe jutottak felesége kegyetlenkedései Phrixos és Hellé kárára és haragja Inó ellen fordult. Üldözőbe vette az asszonyt és másik gyermekét, Melikertészt amíg az anya menekülésképpen karján a gyermekkel le nem ugrott egy sziklaszirtról (Trencsényi-Waldapfel 2001: 92.). A mitológiai jelenet némiképp másként tárul az olvasó elé az *Isteni színjáték*ban. Dante művében ugyanis egyszerre jelennek meg Athamasz előtt Inó és annak karján a két gyermek. Ekkor Athamasz kirántja az anya kezéből Learkhoszt és azt nem nyíllal sebzi halálra, hanem egy sziklához csapja. Az eltérés abban a tényben leli magyarázatát, hogy Dante mitológiai jelenetekre vonatkozó egyik forrása Ovidius *Átváltozások* című műve volt. Ovidius a következőképpen írja le a jelenetet „*s mint valamely vadat, űzi szegény, a saját feleségét; / s anyja öléből most a mosolygó, karja-kitáró / zsenge Learchust rántja ki, és valamint a parittyát, / légben csóváltgatja, s a gyermeki arcot a durva / sziklákon veri szét.*” (*Átváltozások*, iv., 515-519., Devecseri Gábor fordítása).

A második mitológiai jelenet Trója pusztulásához kapcsolódik. Amikor Trója elpusztult és vele halt annak királya, Priamosz, a királyné, Hekuba foglyul esett. A balsorsú királyné később beleőrült legkisebb fia, Polüdórosz elvesztésébe, valamint leánya, Polüxené feláldozásába Akhilleusz sírjánál (Trencsényi-Waldapfel 2001: 257-258.).

Az első jelenet a thébai, míg a második a trójai mondakörhöz tartozik. Emilio Bigi hívja fel a figyelmet arra a jelenségre, hogy mindkét mondakörben nagy szerepet játszik az isteni közbeavatkozás. Bár mindkét esetben még a pogány, ha úgy tetszik „*hazug istenek*” (*Pok.* i. 72.) közbeavatkozásáról beszélhetünk, mégis istenekről van szó és ez a dantei választás bevezeti az isteni bíraskodás intézményét az egész ének és az ott leírt bűnösök tekintetében. Ilyen értelemben tehát Bigi szerint Dante *exemplum*

szintjére emeli Athamaszt és Hekubát (Bigi 1971: 1068.) ha pedig ezt az olvasatot elfogadjuk, máris nem tűnnek annyira pogánynak az antik görög istenek, hiszen az exemplumírás tipikusan középkori keresztény műfaj volt. Dante szerint ugyanakkor a leírt borzalmak ellenére sem a thébai sem pedig a trójai nép nem látott még olyan örületet, mint amilyen örült haraggal rontott be Dante látókörébe két árny. A szerző a két árny feltűnését úgy érzékeli, „*mint disznó, hogyha ólából kiront*” (Pok. xxx. 27.). A két árny, ahogyan kiderül Griffolino D’Arezzo Dantéhoz intézett magyarázatából, Gianni Schicchi és Mirrha. Gianni Schicchi váratlanul a túlvilági utazó közelébe szalad és fogaival megragadja Capocchiót tarkójánál fogva és úgy rángatja a földön, hogy rühes testét (főként a hasát) ezúttal nem saját körmei, hanem a talaj göröngyei vakarják.

3. Terzinák a Metropolitan Opera színpadán

Meglátásom szerint a két bűnhődő lélek úgy jelenik meg, mintha egy színházi előadás keretein belül szerepüket eljátszó színészek volnának. Ezen felfogás alátámasztására álljon itt két példa. Talán érdekes és fontos lehet megfigyelni mennyire hasonló hatást vált ki a dantei mű két egymástól térben és időben elkülönülő szerzőből. A toszkán olasz nyelven írott, dantei mű vonatkozó sorai a következőképpen hangzanak: „*Ma nè di Tebe furie nè troiane / si vider maï in alcun tanto crude, / non punger bestie, nonché membra umane, / quant’ io vidi in due ombre smorte e nude, / che mordendo correvan di quel modo / che ’l porco quando del porcil si schiude*” (Inf. xxx. 22-27.). A babitsi fordításban találhatunk egy, az eredeti szövegben jelen nem lévő elemet, a porondot: „*De sem thébai, sem trójai népben, / sohasem volt oly iszonyú bolond, / veszett állat sem, nemhogy ember épen, / mint itt két sápadt árny, ki porond / rögein rohant meztelen harapva, / mint disznó, hogyha ólából kiront*” (Pok. xxx. 22-27.). A Pokol magyar fordítása 1912-ben jelenik meg Babits Mihály tollából. Giacomo Puccini már említett Gianni Schicchi című egyfelvonásos operája, melynek librettóját Giovacchino Forzano írta csak 1918. december 14-dikén került

bemutatásra a triptichon (*A köpeny, Angelica nővér és Gianni Schicchi*) másik két operájával együtt a new yorki Metropolitan Opera színpadán. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Giovacchino Forzano az idézett néhány sorból merített ötletet a *Gianni Schicchi* librettójának a megírásához, vagyis színpadi művet kreált ebből a két terzinából (Till 1985: 314.). A két példa (Babits fordítása, valamint a Puccini-Forzano szerzőpáros színpadi műve) meglátásom szerint alátámasztja a jelenet teátrális jellegét. Bár a Pokolban viszonylag kevés olyan jelenetet találunk, ami derülséget vált ki az olvasóból, ezúttal a teátrális hatás mellett szükséges megemlíteni a komikus hatást is. Tovább vizsgálva a két alkotást, vagyis a babitsi *Pokol*-fordítást valamint az említett zeneművet, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a *porond* a cirkuszt juttatja valamennyi olvasó eszébe, tehát valamiféle vidám helyszínt, a *Gianni Schicchi* pedig nem csupán opera, hanem *vígopera* és egyben Giacomo Puccini egyetlen vígoperája.

4. Komikus vagy humoros jelenet?

Bár a komikum szubjektívnek tűnhet, számunkra az a lényeges, hogy Dante mit tekintett annak. Dante *A nép nyelvén való ékesszólásról* című értekezésében a tragikum, komikum és elégia hármasaról a következőket írja: „Azon tárgyak tekintetében pedig amelyeket versbe kell szedni, helyes ítélettel kell kiválasztani, hogy vajon tragikus, komikus vagy elégiai módon kell-e azokat megénekelni? Tragédián a felsőbbrendű stílust értjük, komédián a középszerűt, az elégián pedig a nyomorúságok elbeszéléséhez illendő stílust. Ha tragikus módon kell valamit megénekelni, akkor a kitűnő népnyelvet kell igénybe venni és következőképpen a mondanivalót canzone módjára összeilleszteni. Ha pedig komikusan némelykor a középszerű, némelykor pedig az alacsonyabb rendű népnyelvet kell elővenni”¹ (*A nép nyelvén való ékesszólásról*, II, IV., 5-

1 „Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus; per comediam inferiorem; per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc

6.). A Gianni Schicchi jelenet a dantei kijelentés tükrében nyelvezetét és stílusát tekintve tökéletesen beleillik a komikus módon megénekelte irodalmi művek sorába.

A Gianni Schicchi-jelenetet a dantisztika is általánosan olyan jelenetként kezeli, amely derűtséget vált ki az olvasóból. Derűtséget ugyanakkor több minden válthat ki. Az irodalomban ilyenek a teljesség igénye nélkül a komikus, a humoros vagy éppen az ironikus és a groteszk hatások. A dantisztika a Gianni Schicchi jelenetre meglehetősen szabadon és szabályozatlanul használja is ezeket a fogalmakat. Komikum és humor egymáshoz való viszonyát talán Luigi Pirandello fogalmazta meg a legteljesebben *L'umorismo* ('Humorizmus') című eredetileg 1908-ban megjelent tanulmányában. Pirandello szerint komikus mindaz, ami ellentétes azzal, amit a szemlélődő várna, *humorisztikus* pedig minden szituáció, ami nem pusztán nevetséges, hanem egyben szomorú és szájalomkeltő is bizonyos ok-okozati összefüggések ismeretében (Pirandello 1993: 78-79.). Meglátásom szerint Gianni Schicchitől, mint egykori emberi lénytől mást várnánk el, mintsem a tizedik bugyorban körbe-körbe szaladva beleharapjon sorstársaiba. E tekintetben a jelenet komikus ám mi olvasók megismerünk bizonyos okokat, amiért Gianni Schicchi a Pokol bűnösei közé került. Az okok ismerete ugyanakkor pirandellói értelemben még nem teszi humorossá a jelenetet: hiányzik az ismeretek mellé szegődő szájalom Schicchi iránt. Gianni Schicchi mind a középkor, mind pedig napjaink jogrendje szerint bűnös volt és megérdemelten bűnhődik. Meglátásom szerint a *Pokol* xxx. énekének Gianni Schicchi jelenete tehát nem humoros, nem ironikus, nem groteszk, hanem *komikus*, mind középkori (dantei), mind pedig modern (pirandellói) értelemben. Ezzel némiképp szembehelyezkedik Emilio Bigi, aki semmi komikusot nem vél felfedezni a jelenetben, mitöbb, kiemeli, hogy egyenesen baljós előjel

adsumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem oportet ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur; (De vulgari eloquentia, II Könyv, IV, 5-6.)

Dante Griffolinóhoz intézett mondata, amelyben a költő úgy vezeti be kérését, hogy előbb szinte fenyegetőleg fogalmazza meg aggályait (Bigi 1971: 1069.): „*Ha nem kívánod, hogy rád épen annyi / dühvel a másik rontson*” (Pok. xxx. 34-35.). Francesco Torraca a Gianni Schicchiere alkalmazott „*folletto*” (Pok. xxx. 32.) kifejezést is komikusnak ítéli. Az említett kifejezés a *folle* ‘bolond’ kicsinyítőképzővel ellátott alakja. Jelentése ‘bolondocska’. Giorgio Varanini elismeri a jelenet hátborzongató voltát, de hozzáteszi, hogy a szerző mindezt egy komikus szemszögből látatja (Varanini (1976) 1984: 66., iv. kötet).

5. Gianni Schicchi bűne

Bár a bűn kivitelezésében részt vevő személyek körül kisebb vita folyt egyes dantisták között (főként Francesco Torraca és Michele Barbi között), Michele Barbi hosszas és meggyőző érvelése szerint kijelenthetőnek tűnik, hogy Gianni Schicchi és Simone Donati 1250 környékén csalással megkísérelték megszerezni idősebb Buoso Donati hagyatékát annak halála közeledtével az ifjabb Buoso Donati kárára. (Varanini (1976) 1984: 66., iv. kötet).

Fontos még megemlíteni Schicchi érdekltségét a megtévesztés kivitelezésében, ugyanis a bűnös lélek a végrendelet hamisítást úgy intézte, hogy megkaparintson egy lovat, vagyis „*szert tegyen a ménes csillagára*” (Pok. xxx. 43.). Dante vonatkozó sora a következőképpen hangzik: „*per guadagnar la donna de la torma*” (Inf. xxx 43.). Francesco Torraca vitatkozik azzal az állásponttal, hogy az idézett sor egy lóról szólna. Torraca szerint a *donna della torma* kifejezés Jacopo Passavanti nyomán Heródiásra utal, vagyis Heródes király feleségére, aki a lánya, Szalomé közbenjárásával meggyilkoltatta Keresztelő Szent Jánost. Passavanti ugyanis a *Specchio di vera penitenza* (1354) című művében, *donna della torma* kifejezéssel illeti Heródiást, valamint azon női bibliai alakokat, akik céljaik eléréséhez más nőket használtak fel (Torraca 1899: 44.). Tudvalévő, hogy Szalomé Heródes király előtt eltáncolta a híres hét fátyol táncát, ami

a királynak annyira tetszett, hogy cserébe a lány bármit kérhetett a királytól. Szalomé anyja, Heródiás felbújtására Keresztelő Szent János fejét kérte, mivel Heródiás bosszút akart állni a férfin. A történet Márk Evangéliumában olvasható: „Közben Heródiásnak a leánya bement és táncolt nekik, s Heródes és vendégei előtt nagy tetszést aratott. A király így szólt a leányhoz: „Kérj tőlem, amit akarsz, és megadom neked.” Meg is esküdött neki: „Bármit kérsz, megadom, akár országom felét is.” Az kiment és megkérdezte anyját: „Mit kérek?” „Keresztelő János fejét” - válaszolta.” (Márk 6: 22-24). Torraca nem teszi egyértelművé, hogy miképpen illik az adott szövegkörnyezetbe Heródiás alakja. Meglátásom szerint semmiképpen sem. Leheséges ugyan bizonyos analógiát felfedezni Heródiás és Simone Donati alakja között, hiszen ez utóbbi Schicchit használta föl gonosz célja eléréséhez. Gianni Schicchi tehát a bűn elkövetése közben rálelt egy újabb *donna della tormára*, aki felhasználta őt. Ugyanakkor az analógia leginstabilabb pontja az, hogy Simone Donati, Gianni Schicchi bűntársa, férfi volt és nem tartom elképzelhetőnek, hogy a szerző a *donna della torm*a kifejezéssel szeretett volna utalni rá.

6. *Mirrha vérfertőző bűne*

Az ének kezdő képében a Gianni Schicchivel feltűnő másik árny a mitológiai *Mirrha*. Ezt is Griffolino D'Arezzónak köszönhetően tudjuk meg, hiszen Dante megkéri őt, hogy ha nem szeretné, hogy rá „*épen annyi / dühvel* [mint amennyivel Schicchi rontott Capocchióra] *a másik rontson*” (*Pok.* xxx. 34-45.), mondja el, ki a másik bűnös lélek és Griffolino készséggel tesz eleget a kérésnek. *Mirrha bűne* annyiban hasonlít Gianni Schicchiére, hogy szintén más személyiségét öltötte magára. *Mirrha Kinürász*, *Aphrodité* küprosi papjának a leánya volt aki, miután beleszeretett apjába előbb megkísérelt az öngyilkosságban gyógyírt találni érzéseire majd, amikor már nem bírta azokat magába fojtani, megvallotta őket dajkájának. A dajka azt tanácsolta a leánynak, hogy amikor anyja, a közelgő *Cerealia* (másnéven *Ludi Ceriales*) alkalmából nem érintkezhet

a férjével, lopózzon be a szülei hitvesi ágyába és hitesse el az apjával, hogy ő csupán egy, az apa számára addig ismeretlen fiatal leány, aki halálosan szerelmes ugyan Kinürászba de csak úgy lesz a férfié, ha az nem néz az arcába. Kinürász a bortól mámorosan elfogadta ezt a feltételt. A monda szerint a vérfertőző viszony tizenkét éjszakán keresztül tartott és ebből a viszonyból született később Adónisz és talán még tovább is tartott volna, ha Kinüráson nem kerekedik felül a kíváncsisága és nem derít fényt titkos szeretője kilétére. Az apa a felismerés után üldözőbe vette leányát és az istenek, hogy megóvják a lányt az atyai haragtól, az azonos nevű növénné változtatták át. Dante forrása itt is Ovidius volt, aki nagyon szemléletesen írta le a leány átváltozását: „*fedi föld a bokáit, / meghasadott körmeiből nő szanaszét a gyökérzet, / s szolgál már alapul sudaras szép hosszú fatörzsnek, / csontjai fásulnak, s a velő maradott a közepén, / vér válik nedüvé, merevül két karja faággá, / ujjai gallyakká, kéreggé bőre keményül. / Most a fa már a növény, a pufók hasat is beborítja, / emlőit lepi el, s a nyakára sietve nyomakszik; / késlekedést nem tűr a leány, hajlik elébe / és arcát a növény kéregnek alája meríti.*” (Átváltozások, x., 489-498., Devecseri Gábor fordítása). Mivel a leány az istenek kegyelméből növénné változott, így jöhetett később Adónisz a mirha kettéhasadó szárából a világra.

Giorgio Padoan kiemeli, hogy mennyire különös Mirrha Dante általi elhelyezése a Pokol ezen pontján. Padoan felveti azt a lehetőséget, hogy Mirrha akár a *Kocituszban* is bűnhődhetne (Padoan feltehetően ezen belül is *Kainára* gondol, vagyis arra a helyre, ahol a rokonok árulói bűnhődnek), de ugyanakkor azt is állítja, hogy a lány bűne nem annyira árulás volt, mint inkább megtévesztés, csalás, tehát bűne e tekintetben nem áll távol Gianni Schicchi bűnétől. Mégis Padoan szerint különös, hogy Mirrha bűnének pont ezen része keltette fel Dante figyelmét és nem az apjával folytatott vérfertőző viszony, ami miatt, Padoan véleménye szerint, a *Kocituszon* túl az ösztöneit elfojtani képtelen lány kerülhetett volna még a bujaság bűnébe esettek közé Paolo és Francesca társaságába is (Padoan (1976) 1984: 973., III. kötet). Más dantisták, mint Marcello Finzi azt emelik ki,

hogy Dante Mirrha tekintetében még az isteneknél is szigorúbb, mert műve megírásakor figyelmen kívül hagyta a leány lelki gyöttrődéseit, azon törekvését, hogy ellenálljon a vágyának, apja iránti szelrmének és ezen törekvése közepette még az öngyilkosságot is megkísérelte. Az istenek, Dantéval ellentétben belátva a leány elkeseredett menekülési kísérleteit a beteges vonzódás karmaiból, semmiféle büntetést sem helyeztek kilátásba Mirrha számára, mitöbb, növényné változtatták, hogy a feldühödött apa ne árthasson neki (Finzi 1925: 46-47.). Nem egyöntetűen elfogadott tehát a dantisták körében Mirrha Pokolbéli elhelyezése. A kommentátorok többsége kiemeli, hogy Gianni Schicchi és Mirrha két, egymástól nagyon távol eső kultúrkörből merített személyek. Gianni Schicchi szinte Dante kortársának nevezhető míg Mirrha egy távoli, elérhetetlen mitológiai személy. Edoardo Sanguineti „*calcolo binario*”² (Sanguineti 1961: 342-354.) néven említi azt az egészen különleges módszert, amit a szerző alkalmaz és felhívja a figyelmet az ének 41. és 44. sorára: „*falsificando sè in altrui forma*” (Inf. xxx. 41.) és „*falsificare in sè Buoso Donati*” (Inf. xxx. 42.). Természetesen az első idézet Mirrhára míg a második Schicchire vonatkozik. Griffolino D'Arezzo mondja ezen szavakat és a két személy a magyarázat elhangzása után máris nem tűnik annyira távolinak egymástól: a bűnük az, ami oly közel hozza egymáshoz a térben és időben egymástól rendkívül távol eső két bűnöst. A babitsi fordítás, a magyar nyelv eltérő szintaktikai felépítése és a verssorok más elrendezése mellett ugyan, de hűen érzékelteti a két eredeti nyelven írott sorban meglévő azonosságot, ami a bináris felépítést eredményezi: „*hogy másnak vette formáját magára. / mint társa, ki ott fut, magára vette, / hogy szert tegyen a ménes csillagára, / a meghalt Buoso Donati alakját*” (Pok. xxx. 41-44.).

7. A nagyhasú lant megszólal

Ekkor az utazó Dante, figyelmét már kevésbé köti le a két

2 Szó szerinti fordításban 'bináris számítás', ám magyar nyelven kifejezőbb a *bináris felépítés*, esetleg *bináris szerkesztés* szókapcsolat alkalmazása.

körbe-körbe rohanó és a bűnösökbe beleharapó lélek, mert észrevesz egy deformált testű alakot, aki leginkább egy lantra hasonlított volna, ha a nyakát jelképező lábai nem ágaztak volna két különböző irányba. Hatalmas hasa volt, ami szinte összeolvadt a fejével és a lant nyakát a két lába alkotta. A bűnös lélek szinte azzal egyidőben, hogy Dante észrevette, meg is szólította a túlvilági utazókat: „*Ó, ti, kiket kín se sújt, bűn se vádol, / s mégis itt vagytok, nem tudom, miért, / nézzetek rám is, ha semmise gátol, / Ádám mesterre, s lássátok, mi ért!*” (Pok. xxx. 59-61.). A bűnös lélek Ádám mester, aki pénzhamisítás bűnébe esett. A pénzhamisítók ahogyan életükben haszon reményében serényen ügyeskedtek azon, hogy fizetőeszközt hamisítsanak, most kénytelenek mozdulatlanul és magatehetetlenül egy helyben szenvedni.

A vízkór, mint a lelki bűnökre kirótt fizikai büntetés mintegy toposzként régi időkre vezethető vissza az európai irodalomban. A gazdagságot mohón szomjazó ember fizikai büntetése ez a betegség, amely megjelenik Horatius, Abélard, Alain de Lille és Gautier de Châtillon műveiben is (Bigi (1976) 1984: 49-50, I. kötet). Horatius a következőképpen ír a vízkórról: *Oltsa bár szomját a beteg, de nyomban / új parázssal perzsel a szörnyű hydrops, / s míg a test mélyén az ödéma duzzad, / láza sem enyhül* (Ódák, II. könyv, II. 13-16., Mezei Balázs fordítása). Más dantisták, mint például Allen Mandelbaum más véleményen vannak. Mandelbaum úgy látja, hogy a pénzhamisítók büntetésének az alapját a has felduzzadása következtében kialakult testi aránytalanságban kell keresni. Ádám mester a pénzérme előlnézeti oldalára, másnéven „fej” oldalára Keresztelő Szent János arcmását verte bizonyítékául annak, hogy a pénzérme 24 karátos aranyból készült. Mivel azonban a pénznek bizonyos karátmennyisége értéktelen fémet tartalmazott, a „fej” nem állt arányban a tartalommal. Így nem arányos Ádám mester feje sem a testével, vagyis a tartalommal (Mandelbaum 1998: 398-399.). Mandelbaum imént idézett meglátásától nem sokban különbözik Vittorio Sermoniti véleménye, aki szerint a bűnös testi aránytalansága

tükrözi azt az aránytalanságot, amit tette okoz a pénzpiacon a pénzromlási folyamatok felgyorsulása miatt (Sermonti 1993: 451.).

8. *A víz, mint a bűnhődés központi eleme*

Akár sikerült fényt deríteni Ádám mester kilétére, akár nem, a bűnhődő lélek, miután észreveszi Dante irányába tanúsított érdeklődését, hosszú bemutatkozó monológba kezd. A monológ során Dantének alkalmá nyílik megismerni a bűnöst és egy, a korábbi alakoknál sokkal összetettebb személyiség bontakozik ki előtte és az olvasó előtt. A monológ bevezető szakaszában érdekes megfigyelni azon kifejezések valóságos tömegét, amelyek a víz szemantikai mezőjéhez tartoznak. Összesen 9 ilyen kifejezést találunk az 53. sortól a 68. sorig terjedő 17 sorban. Ez annyit tesz, hogy a végeredményt felfelé kerekítve minden második sorra jut egy vízzel összefüggő kifejezés. Ezek a kifejezések a következők: *idropesí, omor, sete, gocciol, acqua, ruscelletti, Arno, canali, asciuga*. A babitsi fordításban egyel nő a vízzel összefüggő kifejezések száma, mert a fordító felismerve a szerző azon szándékát, hogy a víz minél többször megjelenjen a szövegben, zseniális megoldást alkalmaz a mű 62. sorára. Az eredeti „*io ebbi, vivo, assai di quel ch'í' volli*“ (*Inf.* xxx. 62.) sort, amely mentes minden vízzel kapcsolatos kifejezésektől a következő fordításban tárja elénk: „*Amit akartam, ittam élve kedvre,*“ (*Pok.* xxx. 62.). A babitsi fordításban, tehát a következő 10 kifejezéssel találkozhatunk: *vízkór, nedvet, szomjúságtól, ittam, csöpp, vízéért, víz, Arnó, folyamába, medre*. Az eredeti dantei kifejezéseket telítve viszonylag nagy a bizonytalanság a *molli* kifejezés esetében. A *molli* a *molle* melléknév többes száma, jelentése 'lágý' vagy 'nedves'. A parafrázisok többségében ugyan a 'lágý' jelentéssel találkozhatunk, nem elhanyagolható azon parafrázisok száma sem, amely a 'nedves' jelentéssel ruházza fel az adott szót, ami egy patakmeder esetében teljesen logikusan is hangzik. Amennyiben a 'nedves' jelentést fogadjuk el, úgy az eredeti szövegben a víz szemantikai mezőjéhez tartozó kifejezések száma 10 darabra emelkedik. Természetesen

Dante azért dönt a víz szemantikai mezőjéhez tartozó szavak gyakori megjelenítése mellett, hogy minél jobban érzékeltesse a bűnhődő Ádám mester vágyódását az után az élethez alapvetően szükséges anyag iránt, ami megtagadtatott tőle, ez pedig nem más, mint a víz. Bár a szerző nem utal rá, meglátásom szerint Ádám mester szenvedéseiben egy másik, a görög mitológiához kötődő gonosztevő bűneinek istenek általi megbosszulása is nyomon követhető. Ez a mitológiai személy Tantalosz. E tekintetben a már korábban említett szerzőkön és a hozzájuk kapcsolódó műveken kívül egy másik irodalmi előzményt is fontosnak tartok figyelembe venni. Tantalosz Szipülosz királya volt, akit az istenek azzal tüntettek ki, hogy részt vehetett az istenek lakomáján egyedül a halandók közül. Ám Tantalosz visszaélt az istenek bizalmával és az Olümposzról halandó barátainak csent nektárt és ambróziát. Ezen kívül, amikor egy alkalommal ő látta vendégül az isteneket, próbára téve azok mindentudását, saját fiát, Pelopszot tálalta fel nekik éték gyanánt. Az istenek rájöttek a csalásra és annyira megborzadtak a cselekedet láttán és hallatán, hogy megbüntették Tantaloszt, aki arra ítéltetett, hogy az Alvilágban egy almafa lecsüngő termése függjön előtte ám abba ne tudjon beleharapni valamint arra, hogy nyakig álljon a vízben, de ne ihasson belőle, mert valahányszor fogait harapásra nyitotta, hogy egyen az almából és valahányszor ajkait ivásra tátotta, a gyümölcs és a víz eltávolodtak tőle (Trencsényi-Waldapfel 2001: 111-112.). Tantalosz is bizonyos tekintetben a csalás vétségébe esett, amikor megkísérelte megtéveszteni az isteneket azzal, hogy saját fiát tálalta fel nekik étel gyanánt, holott azok másra számítottak és az ő bűnhődése is a vízhez (is) kapcsolódik, hiszen ő is nyakig állt a vízben, mégsem fogyaszthatott belőle. Ádám mester annyiban különbözik Tantalosztól, hogy bár nem tartózkodik nyakig vízben, őt belülről árasztotta el a víz egészen a nyakáig, mégis ő sem juthat ajkain keresztül a létfontosságú folyadékhoz.

9. Dante és a casentinói tájegység

Ádám mester bevezető szavaiból mindenképpen fontos kiemelni a casentinói táj nosztalgikus leírását, melyben mindennél szebben eleveníti fel a zöld lankákról csendesesen csordogáló patakok képét hűen visszaadva azok csörgedező-trillázó hangzását is az *l* hang gyakori ismétlésével: *ruscelletti, colli, canali, molli*. Végül a képet a patakok Arno folyóba való beletorkollása zárja le és a fájdalom, amit a bűnhődő érez valahányszor rájuk gondol.

A Casentino-völgy idilli leírása valamint a mester keresztnéve Allen Mandelbaumnak a bibliai Ádámot és az Édenkertet juttatta eszébe. Természetesen a kommentátor nem kíván semmilyen párhuzamot vonni a két személy között, mitöbb hangsúlyozza, hogy Ádámot Krisztus, mikor Pokolra szállott magával vitte a Mennyekbe, mint ahogyan ez a iv. énekben is említést kap: „*Trasseci l'ombra del primo parente, / [...] e altri molti, e feceli beati;*” (*Inf.* iv 55 [...] 61.). Ádám mester egy, az üdvözülést meg nem ismerő Ádám, mint ahogyan valamennyi kárhozott az, mégis, a táj leírása édeni (Mandelbaum 1998: 395.). A bibliai Ádám és Ádám mester között esetleg annyi hasonlóság fedezhető fel, hogy mindketten egy idilli tájról származnak (a bibliai Ádám az Édenkertből, míg Ádám mester Casentinóból) majd egy ponton mindketten bűnbe esnek. Bűnbe esésük annyiban még hasonló is, hogy Ádámnak Éva adott a jó és rossz tudásának a fájának gyümölcseiből, vagyis a kígyó általi meggyőzés következtében Éva vitte a bűnbe; Ádám mestert pedig a romenai grófok bújtatták föl a bűn elkövetésére. Tehát a casentinói táj idilli leírása valóban utalhat az Édenkertre és így a Szentíráásra. Mindez pedig alkalmasnak bizonyulhat arra, hogy feltételezésekbe bocsátkozzunk Dante erkölcs és tudás viszonyáról vallott álláspontját illetően. Az Ádám mester körüli történésekkel véleményem szerint szerzőnk egyfelől bizonyítja, hogy a gonosz bárkit megkísérthet. Ugyanúgy megkísértheti a bibliai, még tudatlan Ádámot, mint a tudóst (a *magistert*) és ez utóbbi tudását a legrosszabb célra is felhasználhatja. Másfelől bizonyítja, hogy a tudás

nem véd meg a gonosz kísértésétől. A tudóst a gonosz más módszerekkel kísérti meg: hiúságára alapozza a kísértést. Elhiteti vele, hogy tudása nélkülözhetetlen egy adott cél megvalósítása érdekében, ahogyan (bár kimelném, hogy a dantei szöveg nem mondja ki nyíltan) a romenai grófok is valószínűsíthetően elhitték Ádám mesterrel, hogy csak ő képes hamis pénzt gyártani a pótolhatatlan tudásának köszönhetően és Ádám mester engedve a kísértésnek, megtette, amit kértek tőle, mert elhitte saját tudásának és így személyének nélkülözhetetlenségét és egyedi voltát. És ez a tudat örömmel és dicsőséggel töltötte el miközben nem számolt a várható következményekkel, pedig az öntudat túltengése már önmagában bűnnek számít a keresztény erkölcs szempontjából.

Fontos megemlíteni, hogy a casentinói táj leírása Dante saját tapasztalatán alapszik. Biztosnak tűnik, hogy Dante az 1289. év június hó 11-dikén, ezen a tájegységen lezajlott certomondói csatában részt vett. Bizonytalan ugyanakkor visszatérése erre a vidékre. Az énekek később feltűnő Alessandro da Romena a Firenzéből már száműzött fehér guelfek kapitánya volt 1302 és 1304 között és hivatali ideje alatt tudni véljük, hogy körül vette őt egy tizenkét főt számláló tanács. Ennek a tanácsnak tagja volt Dante is. Egyes feltételezések szerint ebben az időszakban Dante Alessandro Da Romena egy casentinói várban került elszállásolásra. Az Alessandro Da Romena és Dante közötti ismertséget alátámasztani látszik egy részvétnyilvánító levél is, amit a Vatikáni Könyvtárban a *Codex Vaticanus Palatinus Latinus 1729 (V)* kódexbe illesztettek be és amit egyes vélekedések szerint Dante írhatott Alessandro halálakor a gróf unokaöccseinek. Ugyanakkor Nicola Zingarelli teljes mértékben tagadja a levél hitelességét, mitöbb tagadja, hogy Dante valaha is lakott volna bármi fajta Romena tulajdonban lévő várban (Zingarelli 1905: 44.). Bán Imre is ezt a véleményt osztja, elsősorban mert, mint fogalmaz, a feltételezett Dante „*olyan megalázkodva dicséri az elhunyt gróf nagylelkűségét, hogy ez hízselésnek tetszik*” (Bán 1988: 46.) és ez véleménye szerint összeegyeztethetetlennek tűnik Dante

személyiségével és lényével. Boccaccio szerint Dante Portovecchióban is élt egy Guido Selvatico Da Dovadola nevezetű gróf otthonában és állítólag megpróbálta a gróft a fehér guelfek pártjára állítani, holott az szíve szerint inkább a feketékhez húzott volna. Megint más információkat közöl Dante egy magánlevelezése. Ha eredetiként tekintünk a Morello Malaspinának írott levélre, akkor azt feltételezhetjük, hogy Dante a Lunigianai tartózkodása (1306 körül) után egy számunkra ismeretlen nevű asszony szerelméért ment Casentinóba (Fatini 1922: 89-92.). Michele Barbi azt sem tartja kizártnak, hogy a költő élete utolsó nyolc esztendejét töltötte Casentinóban és csak rövidebb utazások erejéig hagyta el a térséget, mint amilyen a végzetes ravennai útja is volt 1321-ben (Barbi 1964: 34). Nem tudhatjuk tehát teljes bizonyossággal megállapítani a *Sommo Poeta* casentinói tartózkodásának sem idejét, sem pedig okát, de bizonyosnak tűnik, hogy jól ismerte a tájegységet és tetszhetett is neki, ha ilyen idilliként tárja elénk. Mint később látni fogjuk, a vidékkel kapcsolatos emlékei már nem lehettek ennyire pozitívak, hiszen bizonyos jelek nem erre utalnak.

10. Dante bosszúja a romenai grófokon

A *Pokolban* meglehetősen szokatlan már-már idilli képet hirtelen szakítja meg a bűnökhöz való gyors visszatérés. A mester feleveníti Romena városát, ahol pénzt hamisított hamis ércre verve Keresztelő Szent János ábrázolását, amely bűnéért később máglyahalállal lakolt. De Ádám mester, összetettebb személyiség az énekekben már megismert egyéb szereplőknél és ezt ő maga mondja el, hiszen nem annyira egyértelmű az ő bűne, mint ahogyan első látásra tűnhetne. Ahogyan már utaltam rá, a romenai grófok büjtötták föl őt a bűncselekmény elkövetésére. A bűnhődő lélek megemlíti bizonyos Guidót és Alessandro neveit valamint névtelenül a testvérüket (egyes vélemények szerint egy bizonyos Oberto lehetett a harmadik testvér). Ők voltak a mester felbujtói és a bűnhődésükön való kárörvendésért a mester elképesztő szomjúsága ellenére hajlandó

volna még a Branda-kútról is lemondani: „*e kéjet / Branda-kutért nem adná szomju lelkem*“ (Pok. xxx. 77-78.). A Branda-kút valójában nem egy kút, hanem egy forrás pontosan a romenai vár tövében, tehát ismét szemünk elé tárulnak a toszkán táj lankás dombjai ebben a Pokolbéli kietlen pusztaságban. Ádám mester annyira szeretné látni bűnhődni felbújtóit, hogy, ahogyan ő fogalmaz, még akkor is útnak indulna a tizenegy mérföldnyi kerületű és fél mérföld átmérőjű bugyron át, ha száz év alatt egy hüvelyt tudna haladni, de nem tud az őt egy helyhez kötő szörnyű betegségtől.

Emilio Bigi szerint a mester szavai még a Pokolban más bűnhődők szájából korábban elhangzott szörnyű kijelentések ellenére is kiemelkedően gyűlölettel telítettek. Bigi szerint ezen szavak mellett eltörpül mindaz, amit Guido Da Montefeltro mondott VIII. Bonifác pápáról és az is, amit Ugolino gróf mondott Ruggeri érsekről (Bigi 1971: 1078.). Bizonytalanságot vált ki a dantisták körében arra a kérdésre adandó válasz, hogy ha Dante a romenai grófnoknál vendégeskedett, miért festeti le ennyire gonosznak őket. Vélhetően azért, mert utólag úgy ítélhette meg, hogy a grófok nem segítették kellő elszántsággal a fehér guelfek ügyét, történetesen a Firenzébe való visszatérést (Fatini 1922: 97.). Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy ez csupán feltételezés. Jelenleg nem imerjük a pontos választ a kérdésre.

11. A hazugok bemutatása: Putifárné és Szinón

Ám a szereplő Dante nem is reagál mindarra, amit a mester elmondott. Mint korábban elhangzott, Dante nagyra tartotta Casentino természeti szépségeit ám bizonyára rossz emlékei kapcsolódhattak hozzá. A legnyilvánvalóbb erre mutató jel Giuseppe Fatini szerint az, hogy alig fejezi be Ádám mester a monológját, amelyben főszerepet játszik az említett tájegység, a szereplő Dante azonnal témát vált és tekintetét ismét körbe futtatva a tizedik körön rákérdez a mester jobbán fekvő két másik bűnhődő kilétére (Fatini 1922: 97.). A két bűnös verítéket párolog ki a bőrén és kellemetlen

égett szagot áraszt. A szereplő Dante fel is teszi a kérdést a mesternek, hogy kik ők, mire a mester elmagyarázza, hogy azok már régebb óta bűnhődnek, mint ő, hiszen már ott találta őket és azóta egy tapodtat sem mozdultak el. Az egyik bűnös Putifárné, aki sértődöttségében a bibliai Józsefről hazudta azt, hogy a férfi meg akarta erőszakolni miután az valójában visszautasította az asszonyt. A Bibliában Putifárné akkor követte el a bűnét, amikor a férjével, Putifárral valótlanságot közölt: *„Akkor elmondta neki a jelenetet és így szólt: „A héber szolga, akit a házba hoztál, idejött hozzám, hogy erőszakoskodjon velem. De mikor hangosan kiabáltam, itt hagyta ruháját mellettem, menekült, és kiszaladt.“* (Teremtés könyve 39: 17-18). A másik bűnös Szinón, görög harcos, aki szándékosan fogságba ejtette magát a Trójai háborúban és a fogságban meggyőzte a trójaiakat, hogy vonszolják be a város falain belülre a híres-hírhedt falovat. Niccolò Tommaseo szerint Szinón Pokolbéli elhelyezése azért fontos, mert egyfelől hazudott, másfelől elérve a város lakosainak bizalmát, ezt a bizalmat elárulta azzal, hogy bevonszoltatta a falovat és így árulóvá is vált. A kettős bűn azért jelentőség teljes Tommaseo szerint, mert Szinón a kapocs a személyiségghamisítók és az árulók között (Tommaseo 1865: 15.).

Ekkor az egyik hazug (ekkor még nem derül ki, hogy a kettő közül melyik) megüti a mester hatalmas hasát vélhetően azért, mert az mindennemű felhatalmazás nélkül felfedte az ő kilétét. A túlméretezett has úgy szólal meg, mint egy dob. Ám Ádám mester sem marad rest: még mozgatható karjával az őt bántó alak arcába csap. Ádám mestert, ha nem is szerethető, de legalább kevésbé ellenszenves személyiségként ismerhettük meg, a most kibontakozó kicsinyes veszekedésben minden kivívott tekintélyét sikeresen rombolja le (Bigi (1976) 1984: 49., 1. kötet). A párbeszéd végső soron arról folyik, hogy kinek nagyobb a bűne egymást inzultáló kijelentések közepette. A bűnös Ádám mester ütésére azzal reagál, hogy amikor az a máglyára fellépett, nem voltak ilyen gyorsak a végtagjai, bezzeg ugyanilyen gyorsak voltak akkor, amikor pénzt

kellett hamisítani. Ádám mester természetesen reagál az elhangzottakra és ebből a válaszból derül ki, hogy akivel beszél Szinón, mert azt válaszolja, hogy bár igaz az, amit a bűnös lélek mondott neki, mégis Szinón sem volt az igazság ilyen harcos zászlóvivője, amikor a trójaiakat becsapta. A véget nem érő kicsinyes és meddő veszekedés meglátásom szerint ismét alkalmas arra, hogy komikus hatást váltson ki az olvasóból különösen ha azt vesszük figyelembe, hogy a két végletekig elcsúfult és eltorzult alak olyan dolgokon vitatkozik, amiken már egyikük sem tud változtatni. A komikus hatáshoz hozzájárul az a tény, hogy mindketten képtelenek a mozgásra és még a verekedésük is meglehetősen ügyetlenre sikerül azáltal, hogy csak a végtagjaikat képesek mozgatni, azokat is csupán korlátozott mértékben. Ezen kívül, ha mi, olvasók, megpróbálunk képzeletben önmagunk előtt felvázolni egy gömbszerű alakot, aki hatalmas testéhez képest apró kezeivel és hadonászó mozdulatokkal megkísérelti eltalálni bűnöstársa arcát, akkor az így kapott kép minden kétséget kizáróan derültséget válthat ki sokunkból, ahogyan bizonyosan a középkori olvasóból is azt válthatott ki, hiszen a perpatvar a korabeli vásári komédia tipikus és visszatérő eleme volt. Ezen a ponton pedig ismét egy színpadi hatást figyelhető meg a műben.

12. Vergiliusz intelmei

A szereplő Dante minden bizonnyal még elhallgatta volna a két perlekedő vitáját ha vezetője, Vergiliusz nem intette volna meg a kíváncsi hallgatóságáért: „*„Vigyázz!” – így szólott hozzám a vezér – / „mert kicsibe mul, hogy meg nem itéllek”*” (Pok. xxx. 131-132.). Olyannyira szigorú Vergiliusz ezen feddése, hogy a túlvilági utazó elszégyelli magát és szép hasonlattal ábrázolja szégyenérzetét: „*Mint aki rossz álmát igaznak véli, / és álomnak kívánja, s ami úgy van, / minthogyha úgy nem volna, csak reméli: / olyanná lettem, magamat az útban / menteni vágyva, s már a hallgatással / mentettem is*” (Pok. xxx. 136-141.). Vergiliusz látva kalauzoltja szívből jövő megbánását

megbocsát neki mondván, hogy az ő hibájánál más emberek már nagyobb hibákért is nyertek bocsánatot, nem érdemes hát tovább bánkódnia ám mindig tartsa szem előtt, hogy bűnös vágy durva emberek ugyan olyan durva szóváltását hallgatni. Ez a Vergiliuszi gondolat zárja le az egész xxx. éneket és visszamenőleg ítéli el valamennyi, a x. körben bűnhődő lelket azzal, hogy a „durva nép” (Pok. xxx. 147.) avagy „genti in simigliante piato” (Inf. xxx. 147.) kifejezésekkel illeti őket. Így kapunk hát végső választ arra is, hogy miként ítéljük meg a xxx. ének főszereplőjének, Ádám mesternek a személyét és miként viszonyuljunk annak bűnéhez.

II. Parafázis

1. Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semelè contra 'l sangue tebano,
come mostrò una e altra fiata,

*Amikor Junó haragja nagy volt
Szemelé miatt a thébai nép iránt
és ennek két alkalommal is tanújelét adta*

4. Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano,

*Athamaszt olyan örület kerítette hatalmába,
hogy meglátván a feleségét két gyermekükkel
a karján menni,*

7. gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli
la leonessa e' leoncini al varco»;
e poi distese i dispietati artigli,

*azt kiáltotta: „Vessük ki a hálóinkat, hogy elejthessem
a nőstényoroszlánt és a kölykeit lesből”;
ezután ádáz körmeivel*

10. prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco.

*megragadta az egyiket, Learchust
és megpörgette, majd egy kőhöz csapta;
és az anya vízbe ugrott a másikkal.*

13. E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
sì che 'nsieme col regno il re fu casso,

*És amikor a sors letörte
Trója mindent merészeltő gőgjét
úgy, hogy a várossal elpusztult annak királya is,*

16. Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva

*a boldogtalan, balsorsú, rabságba esett Hekuba,
amikor meglátta a halott Polikszénát,
és amikor az ő Polidóroszát a partján*

19. del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta.

*a tengernek, a meggyötört asszony meglelte,
őrjöngve vonított fel, akár egy kutya;
ekkor a fájdalom elvette a józan eszt.*

22. Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane,

*De oly vérengző fúriákat sem a thébaiak, sem pedig
a trójaiak között nem lelni*

akár állat ellen, akár ember ellen,

25. quant'io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude.

*mint amilyeneket én két sápadt és meztelen árnyban pillantottam meg, akik
harapva úgy rohantak, mint ahogyan
a disznóólból kirontó disznó rohan.*

28. L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
del collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo.

*Az egyik megragadta Capocchiót
a tarkójánál, hogy
a hasát a talajjal vakartatta.*

31. E l'Aretin che rimase, tremando
mi disse: «Quel folletto è Gianni Schicchi,
e va rabbioso altrui così conciano».

*És az arezzói, aki ottmaradt, remegve
mondta nekem: „Az a bolond ott Gianni Schicchi
és őrzöngve így bánik a többiekkel.“*

34. «Oh», diss'io lui, «se l'altro non ti ficchi
li denti a dosso, non ti sia fatica
a dir chi è, pria che di qui si spicchi».

*„Óh“, mondtam én, „ha az a másik
nem ragad meg téged is a fogaival,
mondd el, ki ő, mielőtt még elszalad.“*

37. Ed elli a me: «Quell'è l'anima antica
di Mirra scellerata, che divenne
al padre fuor del dritto amore amica.

És ő így szólt hozzám: „Az az ősi lélek
a boldogtalan Mirrha, aki
a törvénnyel szembeszegülve szeretője lett a saját apjának.

40. Questa a peccar con esso così venne,
falsificando sé in altrui forma,
come l'altro che là sen va, sostenne,
Ő úgy esett bűnbe, hogy önmagát
másnak adta ki,
ahogyan az a másik, aki ott megy, nem átalott,

43. per guadagnar la donna de la torma,
falsificare in sé Buoso Donati,
testando e dando al testamento norma».
hogy megkaparintsa a ménes legjobb kancáját,
Buoso Donatinak mondani magát
végre rendelkezve és azt hitelesítve.“

46. E poi che i due rabbiosi fuor passati
sovra cu' io avea l'occhio tenuto,
rivolsilo a guardar li altri mal nati.
És miután a két haragos eltávolodott,
akiket szememmel kísértem,
azt a többi szerencsétlenre vetettem.

49. Io vidi un, fatto a guisa di lëuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.
Megláttam egy alakot, aki lanthoz hasonlított
volna, ha csak egy lett volna neki abból,
ami az embereknek a csípőjéből kettéágazik.

52. La grave idropesi, che sì dispaia

le membra con l'omor che mal converte,
che 'l viso non risponde a la ventraia,
*A vízkor e súlyos fajtája, amely
a testet az el nem vezetett nyirokkal oly alaktalanná teszi,
hogy a fej már nem arányos a testtel,*

55. faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.
*arra kényszerítette, hogy ajkait nyitva tartsa,
mint a tüdővésztes, aki a szomjúság okán
egyiket az álla felé, a másikat pedig a magas felé közelíti.*

58. «O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
diss'elli a noi, «guardate e attendete
„Óh, ti, kik büntelenek vagytok
és nem is tudom, miért vagytok a kárhozottak világában“,
szólt hozzánk, „nézzétek és figyeljetek

61. a la miseria del maestro Adamo;
io ebbi, vivo, assai di quel ch'í' volli,
e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.
*Ádám mester szenvedésére;
életemben bőven kaptam mindenből, amit csak megkívántam,
és most, én nyomorult! egy csepp vízre vágyom.*

64. Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
faccendo i lor canali freddi e molli,
*A patakok, melyek zöld lankáiról
a Casentino völgynek az Arno folyó irányába ereszkednek alá
hűs és nedves medret vájnak maguknak,*

67. sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l' imagine lor vie più m' asciuga
che 'l male ond' io nel volto mi discarno.

*mindig gondolatban előttem lebegnek, és nem hasztalanul,
mert emléküik jobban kiszárit
még az arcomat sorvasztó betegségnél is.*

70. La rigida giustizia che mi fruga
tragge cagion del loco ov' io peccai
a metter più li miei sospiri in fuga.

*A merev igazságtételnek, amely gyötör,
az a hely a kiváltó oka, ahol én vétkeztem,
hogy megnehezítsem a lélegzetemet.*

73. Ivi è Romena, là dov' io falsai
la lega suggellata del Batista;
per ch' io il corpo sù arso lasciai.

*Ez a hely Romena, ahol én ráhamisítottam
az érmére Keresztelő Szent János alakját;
ezért hagytam ott fönn a máglyán a testemet.*

76. Ma s' io vedessi qui l' anima trista
di Guido o d' Alessandro o di lor frate,
per Fonte Branda non darei la vista.

*De ha én itt megláthatnám gonosz lelkét
Guidónak vagy Alessandrónak vagy testvérüknek,
a Branda kútért nem cserélném el ezt a látoányt.*

79. Dentro c'è l' una già, se l' arrabbiate
ombre che vanno intorno dicono vero;
ma che mi val, c' ho le membra legate?

*Közülük egy már itt van, ha e dühösen
körbe rohanó lelkek igazat mondanak;*

de mit ér ez számomra, ha nem tudom mozgatni a végtagjaimat?

82. S'io fossi pur di tanto ancor leggero
ch'í potessi in cent'anni andare un'oncia,
io sarei messo già per lo sentiero,

*Ha csak annyira volnék könnyebb,
hogy száz év alatt egy hüvelynyit
haladhatnék, már útra keltem volna,*

85. cercando lui tra questa gente sconcia,
con tutto ch'ella volge undici miglia,
e men d'un mezzo di traverso non ci ha.

*hogy megkeressem őt ezen aljanép között,
még akkor is, ha e bugyor kerülete tizenegy mérföld
és sehol sem keskenyebb fél mérföldnél.*

88. Io son per lor tra sì fatta famiglia;
e' m'indussero a batter li fiorini
ch'avevan tre carati di mondiglia».

*Miattuk vagyok ebben a társaságban;
ők bízattak, hogy olyan forintot verjek,
melynek három karátja értéktelen fémből készült.“*

91. E io a lui: «Chi son li due tapini
che fumman come man bagnate 'l verno,
giacendo stretti a' tuoi destri confini?».

*Én ekkor azt kérdeztem tőle: „Ki az a két szerencsétlen,
aki úgy gőzölög, mint télen a nedves kéz
és akik a te jobboldon fekszenek?*

94. «Qui li trovai – e poi volta non dierno –»,
rispuose, «quando piovvi in questo greppo,
e non credo che dieno in sempiterno.

*„Már itt voltak – és azóta nem mozdultak –“
felelte, „amikor ebbe a bugyorbe kerültem,
és nem hiszem, hogy valaha is meg fognak mozdulni.*

97. L'una è la falsa ch' accusò Gioseppo;
l'altr'è 'l falso Sinon greco di Troia:
per febbre aguta gittan tanto leppo».
*Egyikük a hazug nő, aki Józsefet megvádolta;
a másik hazug a trójai görög Szinón:
a magas láz miatt árasztanak ilyen égett szagot.*“

100. E l'un di lor, che si recò a noia
forse d'esser nomato sì oscuro,
col pugno li percosse l'epa croia.
*És egyikük, akinek talán mert rosszul esett,
hogy ilyen sötéten jellemezték,
öklével megütötte a kemény hasát.*

103. Quella sonò come fosse un tamburo;
e mastro Adamo li percosse il volto
col braccio suo, che non parve men duro,
*Az úgy szólt, mintha dob lett volna;
és Ádám mester arcon ütötte
a karjával, ami nem tűnt kevésbé keménynek*

106. dicendo a lui: «Ancor che mi sia tolto
lo muover per le membra che son gravi,
ho io il braccio a tal mestiere sciolto».
*miközben azt mondta: „Bár a tagjaim olyan nehezek,
hogy nem tudok mozogni,
a karomat még erre a célra tudom használni.”*

109. Ond'ei rispuose: «Quando tu andavi

al fuoco, non l'avei tu così presto;
ma sì e più l'avei quando coniavi».

*Mire ő azt felelte: „Amikor mentél
a máglya felé, a végtagjaid nem voltak ilyen fűrgék;
de ugyanilyen fűrgék voltak, vagy még ennél is fűrgébbek, amikor a pénzt
hamisítottad.“*

112. E l'idropico: «Tu di' ver di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del ver fosti a Troia richesto».

*És a vízkóros felelt: „Ezzel te igazat mondasz:
de te sem voltál az igazság ilyen elszánt harcosa,
amikor Trójában kérték, hogy igazat mondj.“*

115. «S'io dissì falso, e tu falsasti il conio»,
disse Sinon; «e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio!».

*„Ha én hazudtam és te pénzt hamisítottál“,
mondta Szinón; „én csak egy bűnért bűnhődöm itt,
míg te többért, mint bármely más ördög!“*

118. «Ricorditi, spergiuro, del cavallo»,
rispuose quel ch'avea infiata l'epa;
«e sieti reo che tutto il mondo sallo!».

*„Emlélkezz, nyomorult, a lóra“,
mondta az, akinek duzzadt volt a hasa;
„és bántson az a tudat, hogy mindezt ismeri az egész világ!“*

121. «E te sia rea la sete onde ti crepa»,
disse 'l Greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa!».

*„Téged pedig bántson a szomjúság, ami miatt“,
mondta a görög, „a nyelved is kirepedezik és az a rothadt víz*

bárcsak felduzzasztaná a hasadat a szemedig!”.

124. Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;
ché s’i’ ho sete e omor mi rinfarcia,

*Mire a pénzhamisító: „Így reped szét
a szád pedig a betegséged miatt;
mert ha én szomjúhozom és a nedv felduzzaszt,*

127. tu hai l’arsura e ’l capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a ’nvitar molte parole».

*te égysz és fáj a fejed és,
hogy Narkisszosz tükrét megnyald,
nem volna szükséged sok biztató szóra.”*

130. Ad ascoltarli er’ io del tutto fisso,
quando ’l maestro mi disse: «Or pur mira,
che per poco che teco non mi risso!».

*Figyelemmel hallgattam őket,
amikor a mesterem hozzám szólt: „Vigyázz,
mert kevésen múlik, hogy meg ne feddjelek!”.*

133. Quand’io ’l senti’ a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,
ch’ancor per la memoria mi si gira.

*Amikor haraggal hallottam hozzám beszélni,
arcomon olyan szégyennel tekintettem vissza rá,
amire még mindig emlékszem.*

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

*Mint aki álmában bűnt követ el
és álmodva azt reméli, csak álmodik,
hogy a bűn ne legyen valóság,*

139. tal mi fec'io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e nol mi credea fare.
*úgy éreztem én is, de nem jött ki szó a számon,
hogy bocsánatot kérjek, bocsánatot kértem
mégis, pedig nem hittem volna, hogy azt teszem.*

142. «Maggior difetto men vergogna lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
però d'ogne trestizia ti disgrava.
*„Nagyobb bűnt kisebb megbánás is lemos“,
mondta a mester, „mint amilyen bűn a tiéd;
ezért hagyj föl minden bánakodással.*

145. E fa ragion ch'io ti sia sempre allato,
se più avvien che fortuna t'accoglia
dove sien genti in simigliante piato:
*És ügyelj arra, hogy én mindig melletted álljak,
ha a gondviselés olyan helyre sodor,
ahol hasonló emberekbe ütközöl:*

148. ché voler ciò udire è bassa voglia».
mert ilyet hallgatni alantas vágy.“

III. Kommentár

1-12. Az ének két, a görög mitológiából merített epizóddal tárul az olvasó elé. Az első kép Athamasz király elméjének elborulását meséli el azután, hogy Junó átkot bocsátott rá amiért Zeusz a királyi párra bízta Szemelével közös gyermeke, Dionüszosz nevelését. A féltékeny

és bosszúálló istennő átkának következtében Athamasz nőstényoroszlánnak nézi saját feleségét, Inót és oroszlánkölyköknek saját gyermekeit, Learchoszt és Melikertészt. Az anya a két gyermekkel megpróbál elmenelülni, da az apa kiragadja a kezei közül Learchoszt és egy sziklához csapja. Inónak sikerül a vízbe ugrania a másik gyermekkel és Dionüszosz, aki nem feledkezett meg a gondoskodásról, a hullámsírban Inót és Melikertészt új, isteni minőségben élesztette újjá (*Átváltozások*, IV.).

12-21. Az ének második mitológiai jelenete Trója pusztulásához vezeti el az olvasót, amikor a város pusztulásával elhunyt annak királya, Priamosz is, az özvegy királyné, Hekuba pedig fogságba esett. Hekuba, miután tudomást szerzett mind a lánya, Polüxené és fia, Polüdórosz haláláról, beleőrült a fájdalomba. Különös megfigyelni, hogy szokatlan módon Dante az őrjöngő királynő ordításait a kutya ugatásához hasonlítja.

22-27. Ezen a ponrton derül ki, hogy a korábban ábrázolt két kép valójában csak példaként szolgált a későbbi leíráshoz, mert Dante azt állítja, hogy egyik epizód dühöngő őrültje sem, vagyis sem a thébai, sem pedig a trójai mondakörből merített rövid epizód főszereplője sem volt hasonlítható azon két alakhoz, akiket ezután látott meg. A két, alakot, akiknek kilétét Dante még titokban tartja, a diszóólból kirontó sertésekhez hasonlítja.

28-30. Még a korábbi ének során csatlakozott a szereplő Dantéhoz és Vergiliushoz Capocchio és Griffolino D'Arezzo. Capocchio alkimista volt míg Griffolino D'Arezzo azt hirdette magáról, hogy repülni tud és ezt el is hitette a sienai püspök fiával, Albertóval. Büntetésük abban áll, hogy vakarják és tépik önmagukról rühes és leprás bőrüket. A két Dante látókörébe kerülő kárhozott közül az egyik tarkójánál fogva megragadja Capocchiót és húzni kezdi a bugyor talaján úgy, hogy a hasát ezúttal nam önnön kezei, hanem a talaj göröngyei kaparják. Ezen a ponton válik érdekessé Vittorio Sermoniti megfigyelése, miszerint Hekuba őrjöngő üvöltését kutyaugatáshoz hasonlítani szokatlan. Sermoniti magyarázata szerint Gianni Schicchi

(és az ezután sorra kerülő mitológiai Mirrha) bemutatása kísértetiesen emlékeztet az öngyilkosok erdejére, ahol a fákká változott öngyilkosok között kutyák veszik üldözőbe a tékozlókat, akik szaladva letörik az egykori öngyilkosok ágait fájdalmat okozva nekik ezzel. Sermonti szerint Hekuba ugatása, a személyiséghamisítók futása és a többi bűnösbe való harapásuk egyértelműen a *Pokol* XIII. énekét eleveníti fel azzal az egy különbséggel, hogy ott a tékozlók eszközei voltak a büntetésnek, hiszen akaraton kívül okoztak fájdalmat az érző növényeknek. Ezen a szöveghelyen a személyiséghamisítók tudatosan harapnak bele saját társaikba (Sermonti 1993: 447.). Mandelbaum véleménye annyiban tér el Sermontiétól, hogy ő a két személyiséghamisítót igenis eszköznek tartja, mégpedig egyszerre tekinti őket eszköznek Isten kezében és Isten áldozatának (Mandelbaum 1998: 395.).

Meglátásom szerint a személyiséghamisítók ezen a szöveghelyen is eszközök Isten kezében és büntetésük (az a készítés, hogy folyton rohanjanak a többi bűnöst megharapva) egybeesik a többi bűnhódó megbüntetésével (a harapás okozta fájdalommal). Ők egyidejűleg bűnösök és büntetők. Ugyanez igaz az öngyilkosok erdejének tékozlóira is: egyidejűleg rohannak az őket üldöző kutyák elől és törik le eközben a fák ágait. Vittorio Sermonti véleményét azon a ponton tartom támadhatónak, amelyen azt állítja, hogy a személyiséghamisítók (a XXX. énekben) tudatosan harapnak bele saját társaikba. Meglátásom szerint a tékozlók is tudatában vannak mindannak, amit tesznek. Tudják, hogy az ágak letörésével fájdalmat okoznak a fákká lett öngyilkosoknak. Ám a személyiséghamisítók annyiban térnek el az öngyilkosok ligetének tékozlóitól, hogy esetükben meg van a szándék a fájdalom okozására. A tékozlók ellenben nem szándékosan törik le a fákká változott egykori öngyilkosok ágait, hanem menekülésük folyamán akaratlanul. Tehát annyiban vitatkoznék Vittorio Sermonti álláspontjával, hogy nem a tudatosság-tudatlanság ellentétpárt tartom irányadónak a kérdéskör megközelítésekor, hanem modern

jogi formulákkal élve azt mondanám, hogy a *szándékosság* és a *gondatlanság* jogi kategóriái különböztetik meg egymástól a XIII. valamint a XXX. ének említett szereplőit.

Mindennemű félreértés elkerülése végett fontosnak tartom kiemelni, hogy a Gianni Schicchi által okozott felfordulás nem állítandó párhuzamba az Ádám mester és Szinón között később lezajló felfordulással. Ez utóbbiak esetében egy helyben kialakuló személyes konfliktus okozza a perpatvart és az ezt követő tettlegességet és egymás fizikai bántalmazása nem képezi részét a büntetésüknek.

31-33. Griffolino D'Arezzo, aki a szereplő Dante mellett maradt nyomban elmagyarázza a földöntúli utazónak, hogy a kárhozott, aki az ímént elragadta Capocchiót, nem más, mint Gianni Schicchi. A terzina érdekessége, hogy Dante Gianni Schicchit a *folletto* kifejezéssel jellemzi: „*Quel folletto è Gianni Schicchi*” (*Inf.* xxx. 32.). A *folletto* bírhat manó, kobold jelentéssel, de lehet a *folle* 'bolond' kicsinyítő képzővel ellátott alakja. Bizonyosan ez is hozzájárul ahhoz, hogy Gianni Schicchit a dantisztika néhány kivételtől eltekintve (Emilio Bigi) komikus epizódszereplőnek tekinti (lásd *Bevezető*).

A bűnhódó lélek kilétét tekintve életében firenzei lovag volt, a Cavalcanti család sarja. A bűn, amit elkövetett pedig nem más, mint egy végrendelet meghamisítása ám a nemzetközi kritika nem képvisel egységes álláspontot a tekintetben, hogy kinek a végrendeletét hamisította meg. A történet szerint, melynek a dantei mű nem az egyetlen írott változata, Gianni Schicchi szövetkezve közeli barátjával, Simone Donatival, meghamisította Buoso Donati végrendeletét úgy, hogy Schicchi kiadta magát a halálos ágyán agonizáló Buoso Donatinak és olyan végakaratot közölt, ami Simone Donatit jelölte meg az örökség kedvezményezettjeként. A személyneveket illetően nem bontakoztak ki jelentős viták. A szakirodalmat vizsgálva viszonylag kevés, a Francesco Torracééhoz hasonló ellentétes véleményt találni. Ez utóbbi például kétségbe

vonja, hogy a bűntárs Simone lett volna és egy bizonyos Taddeót említ meg, mint Gianni Schicchi bűntársát. A nagyobb nézeteltérések a körül bontakoztak ki, hogy az említett személynevek kit takarhatnak. A problémát végül Michele Barbi oldotta meg rámutatva arra, hogy a korábbi eltérő vélemények a latin *patruus* 'atyai nagybáty' és *pater* 'apa' szavak hasonlóságából eredtek. A Barbi beavatkozását megelőző „családfák” Simone Donatit emlegették úgy is, mint Buoso Donati fivéréét és Forese Donati fiát és úgy is, mint Buoso Donati gyermekét. Ebben az érzékelhető rendszertelenségben alkotta meg a már említett Torraca azt az elképzelését, amely szerint Simone Donati semmiképpen sem lehetett Buoso Donati fivére, hiszen Buosónak voltak egyenes ági leszármazottai és így ők örökölték volna. Vagyis Simone semmiféleképpen sem áhítozhatott volna Buoso hagyatékára. Ennek okán Torraca Buoso fiában, Taddeóban látta Gianni Schicchi bűntársát, aki nagyobb szeletet akart megkaparintani az atyai örökségből. Ezen elképzeléseket félretelva ám nem figyelmen kívül hagyva alkotta meg Barbi a ma is elfogadott elméletet. Barbi elgondolása szerint vissza kell nyúlni Vinciguerráig, akinek két gyermeke volt: az utódok nélkül elhunyt Buoso Donati és Forese Donati. Forese Donatinak két gyermeke született: Simone Donati és egy másik fiú, akit szintén Buoso Donatinak neveztek el. Vélhetően Simone Donati (aki nem melleleg Corso, Forese és Piccarda apja volt) szövetkezhetett Schicchivel az utódok nélküli nagybácsi Buoso Donati hagyatékának a megkaparintására saját testvére, a szintén Buoso Donati kárára. Néhány kronológiai adat is alátámasztja Barbi elképzelését: a nagybáty Buoso Donati a XIII. század közepén hunyt el, tehát a könnyebbség kedvéért részben önkényesen helyezzük a halálának a dátumát az 1250. évre. Ezzel szemben a krónikákból kitűnik, hogy az ifjabb Buoso Donati (Forese fia és Simone testvére) még élt 1280-ban, ugyanis ebben az évben bizonyíthatóan a Latino Malabranca Orsini bíboros által javasolt Guelfek és Ghibellinek közötti firenzei (egyébként sikertelen) békekötési kísérlet aláírói között volt.

Szükséges megemlíteni ugyankkor, hogy 1280-ban Gianni Schicchi már halott volt, tehát Simonéval 1280 után semmiképpen sem szövetkezhettek az ifjabb Buoso Donati hagyatékának a megkaparintására. Ezen okfejtés alapján, miként a *Bevezetőben* már utaltam rá, Michele Barbi érvelése szerint úgy tűnik, hogy Gianni Schicchi és Simone Donati 1250 környékén megpróbáltak csalással szert tenni a már halálán lévő idősebb Buoso Donati hagyatékára az ifjabb Buoso Donati kárára. (Varanini (1976) 1984: 66., IV. kötet).

34-36. Emilio Bigi az itt elhangzó mondatra alapozza elképzelését, miszerint semmiféle komikus nem rejlik az epizódban. Bigi a szereplő Dante elhangzó felszólítását baljóslatúnak és fenyegetőnek érzi (Bigi 1971: 1069.).

37-45. Griffolino bemutatja a szereplő Danténak Mirrhát, aki a saját apjával, megtévesztve azt és így annak tudta nélkül, vérfertőző viszonyt folytatott. A Dante-kortárs Gianni Schicchi és a mitológiai Mirrha térben, időben, kulturális beágyazottság tekintetében egymástól meglehetősen távoli személyek. Ezt a távolságot Dante a *figura etimologica* alkalmazásával oldja meg, egészen pontosan a *falsificare ~ falsificando* szópár egyik, elemének Mirrha, másik elemének pedig Gianni Schicchi való alkalmazásával. Sanguineti „*calcolo binario*” ‘bináris felépítés’ (Sanguineti 1961: 342-354.) néven említi az ímént ismertetett megoldást. Az énekekben feltűnő kárhozottak különféle kultúrkörökből való származására Barbara Reynolds is felhívja a figyelmet. Reynolds szerint Dante mesterien ötvözi a napi szóbeszéd szintjén felmerülő történéseket az antik irodalom nagy alakjaival, ami a költői nagyságát támasztja alá. Reynolds szerint ugyanakkor ez az ötvözet nem minden érdeket nélkülöz. A *Commedia* célközönsége, ugyanis nem csupán a művelt réteg volt, hanem a *vulgus* is. Ilyen módon pedig szinte kötelező volt a műbe beilleszteni néhány vaskos tréfának és pletykának a leírását. Gianni Schicchi esete a mindennapi pletyka világába kalauzolja el az olvasót és Schicchi tette aránytalanul kicsi a pénzhamisításhoz képest, avagy a társadalmi rendet felforgató Ádám mester bűnéhez

képe (Reynolds 2008: 292-293.).

46-51. A túlvilági utazó megelégedve a két korábban ismertetett bűnhődő körbe-körbe rohanását és másokba való harapásait, másfelé tekint és észre vesz egy másik alakot. Allen Mandelbaum meglátása szerint a dantei „*Io vidi un*“ (Inf. xxx. 49.) szinte folytatása a xxix. énekben már alkalmazott „*Io vidi due*“ (Inf. xxix. 73.) szófordulatnak (Mandelbaum 1998: 393.). Ez a bűnhődő lélek szokatlan alakkal bír. Dante a kárhozott alakját egy lanthoz hasonlítja, de a hasonlat a szerző saját belátása szerint sem tökéletes. A kárhozott lélek hatalmas hassal bír, ami a lant kiöblösödő részére emlékezteti a szereplő Dantét, míg a lábai a lant nyakára. De a lant nyaka (amit a lábak jelképeznek) értelemszerűen ketté ágazik. Ha a lélek lábai nem ágaznának ketté, ahogyan ez természetszerű (ha egyáltalán a dantei Pokolban beszélhetünk természetszerűségről), alakja tökéletesen hasonlítana egy lantra.

52-57. A lélek, mint megtudjuk vízkórban szenved, vagyis a nyirok felgyülemlik a szervezetében és a szervezet képtelen ezt elvezetni a szövetekből. Ez a betegség eredményezi azt, hogy aránytalanul nagy a kárhozott teste (főképpen a hasa) a fejéhez viszonyítva. Ajkait nyitva tartja, mint a tüdőbeeg, aki a szomjúság okán tartja nyitva a száját.

58-61. A lélek észrevéve a rá irányuló figyelmet, megszólítja Vergiliust és a szereplő Dantét és bár nem érti a két alak ottlétének okát, keserves panaszokba kezd és közli, hogy ő Ádám mester. Monológját Giuseppe Fatini szerint olyan keservesen kezdi, mintha ő lenne az egyetlen bűnhődő lélek a Pokolban és rajta kívül senki se szenvedne. Ezt a szenvedést támasztják alá a monológban nagy mennyiségben előforduló mély hangrendű magánhangzók (*alcuna, pena, gramo, guardate*), amelyek lassúságot és ezáltal meggyötörtséget kölcsönöznek az egyes szótagoknak megint csak hangsúlyozva a kárhozott mindenki fájdalmát túlszárnyaló szenvedését (Fatini 1922: 96.). Ezt az „egoista“ hozzáállást tükrözi az a tény, hogy, miként azt Vittorio Vettori megfigyelte, a 33 soros monológ során 11

alkalommal fordul elő az „io” ‘én’ személyes névmás (Vettori 1693: 260.).

Ádám mester kiléte hosszú ideje foglalkoztatja a dantistákat és mivel viszonylag kevés egyértelmű korabeli támpont áll a kutatók rendelkezésére, a mester személyére vonatkozólag több magyarázat is született. Az évszázadok során korabeli forrásokból számos kutató megkísérelte kideríteni Ádám mester származását. Graziolo Bambagliuoli (1291 – 1343) az Arezzo közeli Casentino-völgyet jelöli meg származási helyként, míg a Selmi glosszák bolognaiként aposztrofálják. Az említettekén túl Benvenuto da Imola (1338 – 1388) elgondolása és egy 1277-es, bolognai keltezésű bírósági ügyirat érdekes félreértésre adnak okot. Az 1277 október 28-dikai dátummal ellátott iratot 1869-ben publikálta Tarlazzi. A bírósági ügyiratban szó esik egy bizonyos „*magistro Adam de Anglia familiare comitum de Romena*” személyéről. Benvenuto Rambaldi ezzel szemben Bresciát jelöli meg, mint Ádám mester származási helyét: „*de civitate opulenta Brixiae*”. Palmieri 1889-ben szerette volna összeegyeztetni a két elképzelést azzal, hogy felvázolt egy lehetséges félreolvasást az észak-itáliai *Brixia* ‘Brescia’ és az állítása szerint akkor éppen angliai *Brestia* ‘Brest’ között. Palmieri tehát két dolgot állít: egyfelől azt, hogy *Brixia* valójában *Brestia* helyett áll valamint azt, hogy Brest 1277-ben az angol koronához tartozott. E két állításból pedig azt a konklúziót vonja le, hogy Ádám mester angol származású volt. Az első állítás valósága nem zárható ki ám a második állítás bizonyíthatóan hamis. Mindezek ellenére nem zárható ki a konklúzió valósága. Brest városa ugyanis 1277-ben nem tartozott Angliához, hanem I. (Vörös) János (1217-1280) Bretagne uralkodójának az uralma alatt állt. Az angolok Brest városát csupán az 1342. évben hódították meg majd az 1397. évben a Bretagne-i örökösödési háború során veszítették el (Bourgin 1930: 826, VII. kötet). Más szerzők nem a *Brixia* ~ *Brestia* városneveket, hanem az *Anglia* kifejezést próbálták korrigálni. Torraca Az *Anglia* országnevet kapcsolódva Graziolo Bambagliuoli véleményéhez az *Agna* névre próbálta meg átjavítani, hiszen Agna egy, a Casentino-

völgy közelében található hegyi patak neve. Megint más dantisták (Rossi) az *Angleria* (ma *Angera* lombardiai település) vagy (Livi) az *Angolo* (ma *Angolo Terme* szintén lombardiai település) városneveket javasolták, mint az *Anglia* szó helyes értelmezését. Ádám mester angol származása az idézett szerzőkön kívül még Zaccagninit győzte meg, aki további két, 1270-ből és 1273-ból származó bolognai dokumentummal próbálta meg alátámasztani a szóban forgó személy kilétét, akit a korábbi iratban mint „*magister Adam de Anguila*“, a későbbiben pedig, mint „*Adam anglicus*“ említenek. A már amúgy is nehéz és problematikus beazonosítást tovább nehezítendő Zaccagnini egy 1276-os iratot is idézett, amiben szó esik egy személyről, akit mint „*Adam qui fuit de Brixia*“ említenek. Az ének ezen szereplőjének kilétére vonatkozó találgatásoknak végül Contini vetett véget kimondva, hogy a *Pokol xxx.* énekének központi szereplője nem más, mint az a személy, akit Paolino Pieri, a xiii. és a xiv. század fordulóján élt krónikás szerint 1281-ben Firenzében máglyán elégettek hamis pénz elköltésének vádjával, amely bűntett felbújtói a Romenai grófok voltak. A bresciai származás Contini szerint nem bizonyítható, mert lehet, hogy a korabeli szerzők csupán a Firenze *podestà* tisztségét akkor viselő Matteo De' Maggi származási helyét írták le tévedésből, ami valóban Brescia volt és ezzel párhuzamosan nem zárható ki Ádám mester angol származása sem. Egy másik fontos jellemzője Ádám mesternek, hogy *maestro*, vagy ha úgy tetszik *magister* volt. A magisteri cím tudományos fokozat volt, amit nem használtak bárkinek a megnevezésére, csak a korabeli egyetemeken tudományos minősítést szerzett egyénekre. Biztosra vehető tehát, hogy Ádám mester művelt és tanult ember volt, aki a korabeli egyetemek valamelyikén (akár még az is lehet, hogy a korabeli Angliában) tudományos fokozatot szerzett (Bigi (1976) 1984: 49-50., I. kötet).

62-69. Szép leírása következik a casentinói tájnak, ahonnan hűvös patakok csörgedeznek az Arnó folyó felé vízzel táplálva azt és amíg a patakok eljutnak a folyóig, a lankás toszkán tájon lágy, nedves

medreket vájnak maguknak. Ádám mester elmondása szerint ez az idilli kép gondolatban mindig a szemei előtt van: ez is a büntetés része. Hiába telítődött a teste vízzel, az ajkait nem érheti víz és a patakok szabdalta casentinói táj képe csak súlyosbítja a szenvedéseit. **70-78.** A helyszín, ahol Ádám mester bűnét elkövette, Romena. Ezen a helyen hamisította a hamis pénzérmére Keresztelő Szent János ábrázolását. Megtudjuk, hogy a földön bűnéért máglyahalálra ítélték. Keserű harag tör ki ekkor a kárhozott lélekből, mert bevallja, hogy ha láthatná felbújtóit, Guidót, Alessandrot vagy harmadik testvérüket a Pokolban, hiába a szomjúság, hiába a szenvedés és a vízzel összefüggő látomások, a Branda kút összes vízéért sem cserélné el azt a látványt.

79-81. Ádám mester értesülése szerint egyikük már a Pokolban van. Nem tudjuk meg, melyik a három fivér közül, csak azt, hogy ezen információt valamelyik körbe szaladó személyiséghamisítótól tudta meg és maga sem tudja, hogy ez valóban így van-e és még ha igaz is volna a hír, nem tud mozogni, nem láthatja és nem élheti át ezt a kárörömet. A káröröm megjelenése az első elem, amely lerontja az Ádám mesterről nyilvánvaló bűnei ellenére kialakult (személyes véleményem szerint) alapvetően rokonszenves képet és helyébe egy ironikus jellemet vetít immáron az olvasó elé.

82-87. Viszonylag könnyen elkerülhetné a figyelmünket a száraz számadat, de nem szabad, hogy így legyen. A *Pokolban* előforduló második területi jellegű számadattal találkozunk ezen a szöveghelyen. Korábban ilyen adat csak a XXIX. énekben hangzik el. Ott Vergiliusz tájékoztatja az utazót, hogy a völgy (a betegség völgye) területe „*huszonkét hosszú mérföld*” (*Pok. XXIX. 8.*). Az eredeti dantei szöveg a következőképpen fogalmaz: „*ella volge undici miglia, / e men d'un mezzo di traverso non ci ha*” (*Inf. xxx. 86-87.*). Ez szó szerinti fordításban annyit tesz, hogy ‘a bugyor kerülete tizenegy mérföld és átlós irányban sehol sem kevesebb fél mérföldnél’. Ebből arra lehet következtetni, hogy nem is annyira körről beszélhetünk, mint inkább ellipsziszről vagy legalább is valamiféle ellipszoid síkidomról.

Hogy valamiféle elképzelésünk legyen a tizedik bugyor teljes kiterjedéséről, érdemes segítségül hívnunk egy geometriai képletet. Tekintsük tehát a szóban forgó terület alakját ellipszis alaknak. Az ellipszis kerületének (11 mérföld) és kisátlójának (0,5 mérföld) az ismerete mellett egy egyenlet felállításával kiszámíthatjuk az ellipszis nagyátlóját. Az ellipszis kerületét a

$$K \approx 4 \frac{\pi ab + (a - b)^2}{(a + b)}$$

úgynevezett közelítő képlettel számoljuk ki, ahol K a kerületet, a a kisátló felét, b pedig a nagyátló felét jelöli.

A képletbe az előbbiek alapján a következő behelyettesítéseket végezzük el:

$$11 \approx 4 \frac{3,14 \cdot 0,25b + (0,25 - b)^2}{0,25 + b}$$

Az egyenlet rendezése során kapunk egy másodfokú egy ismeretlenes egyenletet:

$$b^2 - 2,465b - 0,625 \approx 0$$

Az egyenlet megoldásaként kapott ismeretlen b pozitív értéke 2,69. Mivel ez a nagyátlónak csupán a felét jelenti, a kapott értéket megszorozzuk 2-vel. Az ellipszis nagyátlójának értéke így 5,38 (méröld).

A legfontosabb kérdés ezen a ponton az, hogy ugyan mit érthetett Dante a *miglio* kifejezés alatt. A *miglio* magyar jelentése 'méröld' ám a főként brit nyelvterületen és kultúrákban használatos modern értelemben vett méröldet, amely 1609,3 m-nek megfelelő

hosszúság, a XIII. és XIV. századi Itáliára alkalmazni hibás választás volna. Giovanni Giorgi az *Enciclopedia Italiana* hasábjain arról tájékoztatja olvasóit, hogy a *miglio* kifejezés nemhogy a középkori Európában, de még a középkori Itáliában sem számított egzakt módon meghatározható mértékegységnek, hiszen ha nem is városról városra, de nagyobb tájegységről tájegységre bizonyosan változott a modern kilométerben kifejezhető értéke. Ennek alátámasztására álljon itt néhány konkrét adat: a mérföld 1,785 kilométerrel volt egyenértékű Lombardiában, 1,855 kilométerrel Nápolyban és 2,466 kilométerrel Piemontéban (Giorgi (1925) 1934: 115-121., XXIII. kötet). Fontos megemlíteni, hogy a Lombardiára és Piemontéra vonatkozó adatokat a *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* is megerősíti azzal a megszorítással, hogy az *UTET* nem tág értelemben véve Lombardiáról, hanem konkrétan Milánóról ír (Pennisi (1940) 1991: 758., VIII. kötet).

Talán fontos lehet megemlíteni, hogy az *Enciclopedia Italiana* szerint a szóban forgó hossz mértékek Itáliában egészen a XIX. századig érvényben voltak és az SI mértékegységek elsőként Lombardiában kerültek bevezetésre 1803-ban, majd ezt követte 1830 táján a többi itáliai állam, míg 1861-ben az újonnan létrejött Olasz Királyság is ezt a mértékegységrendszert vezette be (Giorgi (1925) 1934: 115-121., XXIII. kötet).

Ebben a zűrzavarban meglehetősen nehéz vállalkozásnak tűnhet eldönteni, hogy melyik értéket tekintsük Dante szempontjából döntőnek. Szerencsénkre maga a *Sommo poeta* siet a segítségünkre a *Vendégség* néhány sorában. Ezen sorokban Dante egyértelműen meghatározza a Föld abban a korban becsült méreteit: „[...] az ég legkisebb csillaga, mert átmérője nem nagyobb kétszázharminckét mérföldnél *Alfagrano* szerint, aki azt állítja, hogy a föld átmérőjének egy huszonnyolcada, a föld átmérője viszont hatezeröttszáz mérföld” (*Vendégség*, II. értekezés, XIII., 990-994., Csorba Győző és Szabó Mihály fordítása).³ Ezt a passzust Ponori Thewrewk Aurél

3 „[...] è la più picciola stella del cielo, ché la quantitate del suo diametro non è più che di

csillagász a következőképpen interpretálja: „A 12. sz.-tól Európában is ismert nagy iszlám csillagászról, Al-Ferghaniról – latinosan – Alfreganus – annyit kell tudnunk, hogy elfogadta Al-Ma’ mun kalifa 9. sz.-i nagy földmérési munkáinak eredményét és a Föld átmérőjét 6500 mérföldnek (vagyis területét kb. 40840 km-nek vette)” (Ponori Thewrewk 2001: 29). Ezen adatokból kiszámítható, hogy Dante személy szerint mit értett mérföld alatt.

Adott egy kör, melynek átmérője 6500 mérföld, területe pedig 40840 km. Az egyik adat mérföldben, a másik kilométerben van megadva. Tudva, hogy a kör területét a $k = d\pi$ képlet megadja, melyben d (diameter) az átmérőt jelöli, mindössze be kell helyettesítenünk a meglévő adatokat a képletbe. Ám mivel Ponori Thewrewk is körülbelüli értéként kezeli a 40840 km adatot, a számítás során is úgy kell kezelnünk azt:

$$40840 \text{ (km)} \approx d \cdot 3,14$$

vagyis:

$$d \approx 13006,36 \text{ (km)}$$

ha pedig

$$13006,36 \text{ km} \approx 6500 \text{ mérföld}$$

akkor:

$$1 \text{ mérföld} \approx 2,00 \text{ km}$$

Ezen a ponton fontos emlékeztetőül közölni, hogy egy mérföld kilométerre átszámított értéke egyes itáliai területeken az *Enciclopedia Italiana* adatai szerint: Lombardia: 1,785 km; Nápoly: 1,855; Piemonte: 2,466. Ezen adatok középértéke 2,03 km, ami nem tér el jelentősen az általunk kiszámított 2,00 körülbelüli értéktől.

Ha pedig a 2,00 értéket elfogadjuk hozzávetőleges váltószámnak, akkor az ellipszisre (vagyis a Pokol tizedik bugyrára)

dugento trentadue miglia, secondo che pone Alfabrano, che dice che quello essere de le ventotto parti una del diametro de la terra, lo quale è sei mila cinquecento miglia.” (*Convivio*, II/XIII, 990-994).

vonatkozó értékek a következők: kerület: kb. 22 km; kisebbik átló: kb. 1 km; nagyobbik átló: kb. 10,76 km.

Ezekből az adatokból már következtethetünk Ádám mester bosszúvágyára és elszántságára az állítólag vele együtt bűnhődő társa megkeresését illetően, ha ilyen hatalmas távolságokat is hajlandó lenne bejárni egy évszázad alatt alig egy hüvelynyit haladva előre.

88-90. Ők voltak, akik miatt Ádám mester ilyen társaságba került. Ők vették rá, hogy verjen olyan pénzt, amelynek három karátja értéktelen fémből készült. Ádám mester úgy fogalmaz, hogy Keresztelő Szent János képmását verte az értéktelen pénzre. Ezen információkból a numizmatikusok kiderítették, hogy egy 24 karátos aranyforintról beszélhet a kárhozott, aminek egyik oldalán az arany finomságát bizonyítandó valóban egy Keresztelő Szent János képmás volt látható, míg a másik oldalán a firenzei lilium (Mandelbaum 1998: 396.).

91-93. A szereplő Dante érdeklődését már Ádám mester siránkozása sem köti le és, ahogyan már egyszer tette az ének során, ismét továbbfuttatja a tekintetét. Észrevesz két alakot, akik a mester jobbán fekszenek és akik úgy gőzölögnek, mint télen a nedves kéz. A szokatlanul mindennapi hasonlatról Barbara Reynolds úgy ír, mint ami közelebb hozza hozzánk Dantét, az élő embert és ami szinte ellenpontja lehet az énekekben előforduló rengeteg mitológiai hasonlatnak (Reynolds 2008: 292.).

94-99. Ádám mester készségesen válaszol (mint látni fogjuk, ez lesz az oka a később kibontakozó perpatvarnak) a két bűnös kilétét illetően. Egyikük Putifár felesége, aki a Biblia szerint megvádolta Józsefet. A másik Szinón, aki rávette a trójaiakat, hogy vonszolják falaikon belülrre a falovat. Ádám mester, hogy eloszlassa a szereplő Dante értetlenségét a két lélek gőzölgését illetően, hozzáteszi, hogy annak az a magyarázata, hogy magas láz gyötri őket és a magas testhőmérséklet hatására gőzölögnek. A két kárhozott Ádám mester elmondása szerint már ott volt, amikor ő a máglyahalál után

odaérkezett és azóta egy tapodtat sem mozdultak és vélhetően már nem is fognak.

100-105. Általános vélekedés szerint az egyik lélek ekkor azért gerjed haragra és azért üt rá a mester hatalmas hasára, mert az mindent elmondott róla az ismeretlennek. Más kommentátorok szerint a harag kiváltó oka az Ádám mester által a bűnösökre kollektíven alkalmazott *gente sconcia* (*Inf.* xxx. 85.) 'aljanép' kifejezés lehetett (Mandelbaum 1998: 399.). Az ütés után persze Ádám mester sem rest és arcon vágja az őt bántalmazót. Emilio Bigi hivatkozva több kommentátorra (Contini, Sapegno, Salinari, Santangelo), kiemeli, hogy e sorokban számos képileg és hangilag nagyon kifejező szót vagy szóösszetételt találunk úgy, mint: *col pugno* 'öklével', *epa croia* 'feszesre puffadt', *tamburo* 'dob' (Bigi (1976) 1984: 49., I. kötet). A szavak kifejező jellegét az ütés, vagy a puffadás hangjára emlékeztető bilabiális *p*, *b*, *m* hangok gyakori előfordulása, vagy éppen a repdés hangját utánzó *cr* [kr], hangkapcsolat adják.

106-129. Közönséges és meddő perpatvar támad Szinón és Ádám mester között, ami azt eredményezi, hogy a pénzhamisító minden tekintélye elillan és ugyanarra a szintre süllyed, mint bármelyik, a tizedik körben bemutatott kicsinyes kárhozott. Reynolds kiemeli, hogy a tizedik körben bemutatott bűnösök mind kicsinyes bűnökért kárhozhatnak és nem utolsó sorban állapotuk hitványsága (rüh, lepra, vízkór, láz) tetteik kicsinyes voltára utal (Reynolds 2008: 290.). A veszekedés során megtudhatjuk, mennyire elítélő véleménnyel van egymás bűnéről a két kárhozott és képet kaphatunk arról, hogy a középkorban a pénzhamisítás az egyik legsúlyosabb bűnnek számított. A perpatvar elhangzó mondatai közül talán a legkiemelkedőbb Szinón egy mondata. A mondat rávilágít arra, hogy a középkorban milyen főbenjáró bűnnek számított a pénzhamisítás: „*Ha én hazudtam, és te pénzt csináltál, / nekem csak egy a bűnöm*” – szölt – „*de néked / több van bármely pokolmadárnál.*” (*Pok.* xxx. 115-117.). Marcello Finzi forrásai szerint abban a korban a pénzhamisítás valóban nagyon súlyos bűnnek számított és a pénzhamisítókra kirótt

büntetés is a legsúlyosabb volt, amit gyakran rettentő kegyetlenkedések után hajtottak csak végre. Mario Finzi kiemeli, hogy a pénzhamisítást a középkorban ahol létezett egyszemélyben uralkodó, ott felségsértésnek, ahol pedig ez a magas tisztség hiányzott, ott államellenes cselekedetnek tekintették. Nagyon gyakran a bűnössel lenyelették a forró, folyékony halmazállapotú fémeket, amelyet felhasznált a hamis fizetőeszköz öntésére; más esetekben az elítéltet forró vízben vagy olajban élve főzték meg. Mario Finzi egy saját kutatási eredményéről is beszámol, méghozzá egy, az 1288. év márciusában egy bizonyos Martino nevű elítélten végrehajtott büntetéséről, ahol az elítéltet élve megfőzték egy főzőüstben (Finzi 1925: 17-18.). A közölt információkhoz Torrente del Bosque hozzáteszi, hogy az elevenen megfőzés gyakorlata vélhetően keletről származik, ahol az urukkal szemben árulást vagy bármilyen tiszteletlenséget elkövető egyénekkal szemben alkalmazták ezt az eljárást (del Bosque 2002: 184.). A két szerzőtől származó információk kiegészítik egymást, hiszen a felségsértés jelentését tekintve lefedi az uralkodóval szembeni árulás vagy tiszteletlen magatartás büntetést.

A toszkán olasz nyelvű (babitsi fordításban ímént idézett) 115-116. sorokban érdemes megfigyelni az *s* hang alliterációját is: „*S'io dissi falso, e tu falsasti il conio*», / *disse Sinon*; «*e son qui per un fallo*” (Inf. xxx. 115-116.). Az [s] hang ismétlődése tökéletesen kifejezi a Szinón ajkairól kiszakadó gyűlöletet, amely valósággal a kígyó sziszegésére emlékeztet. Az egész veszekedés Emilio Bigi szerint a két, életében intelligens férfiú teljes szellemi és morális hanyatlását mutatja be egy isteni akarat következményeképpen (Bigi (1976) 1984: 50., I. kötet). Más szóval a két férfiú életében tagadhatatlanul magas intelligenciával rendelkezett, hiszen Szinón furfanggal vette rá a trójaiakat, hogy vonsozzák be a városba a falovat és Ádám mester is tagadhatatlanul okos kellett legyen, hiszen nem képes bárki pénzt hamisítani, mitöbb, Ádám mester nevében a *mester* (vagy *magister*) valamiféle tudományos fokozatra is utal. Ezek a kárhozottak mégis bűneik elkövetése során minden kétséget kizáróan erkölcsileg

hanyatlottak. A Pokolban tehát a fizikai hanyatlás (betegség) mellett egy szellemi hanyatlást is el kell szenvedniük és ennek a szellemi hanyatlásnak a megnyilvánulása isteni akaratból kifolyólag ez a semmiről nem szóló és sehová sem vezető meddő veszekedés, melynek meddő voltát a két bűnhődő lélek még csak fel sem ismeri.

130-148. A szereplő Dante nagy érdeklődéssel figyeli a két kárhozott veszekedését mindaddig, amíg Vergiliusz nem figyelmezteti tette elítélendő voltára. Vergilius figyelmezteti a túlvilági utazót, hogy ha a Gondviselés valaha hasonló helyzetbe sodorja, ügyeljen arra, hogy ő, Vergiliusz, mindig mellette álljon, mert bűnös akarat oly alantas vitát hallgatni vágyani. Bigi egyfajta lezárást vagy tanulság levonását látja az ének záró soraiban. Úgy gondolja, hogy a *Malebolge* (babitsi fordításban '*Rondabugyrok*') tizenhárom körének látogatása során látott bűnökön való továbblépést hivatott szimbolizálni ez a vergiliuszi beszéd, ami egyben le is zárja az addig tapasztaltakat (Bigi (1976) 1984: 50., I. Kötet).

Bibliográfia

- Bán Bán, Imre, *Dante-tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- Barbi Barbi, Michele, *Dante* (ford.: Sándor András), Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1964.
- Bigi Bigi, Emilio, *Adamo, maestro (mastro)* In *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, I. kötet, Roma, (1976) 1984.
- Blasucci Blasucci, Luigi (szerk.), *Dante Alighieri. Tutte le opere*, Sansoni Editore, Firenze, 1965.
- Bourgin Bourgin, Georges, *Brest*, In *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, VII. kötet, Milano-Roma, 1930.
- Chiappelli Chiappelli, Fredi (szerk.), *Dante Alighieri. Tutte le opere*, U. Mursia & C., Milano, 1965.

- del Bosque del Bosque, Torrente, *Kínzások és kivégzések története*, Vagabund Kiadó, Kecskemét, 2002.
- Fatini Fatini, Giuseppe, *Dante e Arezzo*, Comitato Aretino della „Dante Alighieri“, Arezzo, 1922.
- Finzi Finzi, Marcello, *I Falsarij nell' „Inferno“ dantesco*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1925.
- Giorgi Giorgi, Giovanni, *Metrici, sistemi* In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, I. kötet, Róma, (1925) 1934.
- Horatius Horatius Flaccus, Quintus, *Ódák*, (szerk.: Zsolt Angéla), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.
- Mandelbaum Mandelbaum, Allen, *Lectura Dantis: Inferno*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles-London, 1998.
- Ovidius Ovidius Naso, Publius, *Átváltozások*, (szerk.: Zsolt Angéla, ford.: Devecseri Gábor), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- Padoan Padoan, Giorgio, *Mirra*, In *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, III. kötet, Róma, (1976) 1984.
- Pennisi Pennisi, Mariangela, *Misura*, In *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, VIII. kötet, Torino, (1940) 1991.
- Pirandello Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Newton Compton Editori, Roma, 1993.
- Ponori-Thewrewk Ponori Thewrewk, Aurél, *Divina astronomia: csillagászat Dante műveiben*, Magyar Csillagászati Egyesület, Budapest, 2001.
- Reynolds Reynolds, Barbara, *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember* (ford.: Sajó Tamás), Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Sanguineti Sanguineti, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, 1961.
- Sermonti Sermonti, Vittorio, *L'Inferno di Dante. Con la supervisione di Gianfranco Contini*, Rizzoli, Milano, 1993.
- Szent Biblia *Szent Biblia* (ford.: Károli Gáspár), Brit és külföldi Bibliatársulat, Sylvester Irodalmi és

Nyomdai Intézet Rt., Budapest, 1939.

Till Till, Géza, *Opera*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985.

Tommaseo Tommaseo, Niccolò, *Nuovi studi su Dante*, Artigianelli, Torino, 1865.

Torraca Torraca, Francesco, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1899.

Trencsényi-Waldapfel Trencsényi-Waldapfel, Imre, *Görög regék és mondák*, Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 2001.

Varanini Varanini, Giorgio, *Schicchi, Gianni*, In *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, iv. kötet, Róma, (1976) 1984.

Vettori Vettori, Vittorio, *Il Canto di Maestro Adamo*, In Idem, *Lecture dell'«Inferno»*, Marzati Editore, Milano, 1963.

Zingarelli Zingarelli, Nicola, *La vita di Dante*, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, Milano, 1905.

Márk Berényi

Il xxx canto dell'Inferno

Nel canto xxx dell'*Inferno* Dante e Virgilio si trovano nell'ottavo cerchio della decima bolgia. Capocchio e Griffolino d'Arezzo, le anime incontrate nel canto precedente, sono ancora con loro. In questo cerchio patiscono i falsari di persona, moneta e parola.

In questo canto ciascun dannato ha come pena una malattia. I falsari di persona sono spinti dal desiderio patologico di rincorrere gli altri peccatori e di afferrarli con i denti. I falsari di moneta sono colpiti dall'idropisia mentre quelli di parola subiscono la febbre alta a tal punto di emettere un vapore di cattivo odore.

Nel primo terzo del canto irrompono sulla scena due anime. Essi sono il falsario di persona Gianni Schicchi, colpevole di essersi sostituito sul letto di morte a Buoso Donati per ottenerne l'eredità e l'incestuosa Mirra. Il primo afferra Capocchio con i denti e lo trascina per terra.

L'attenzione di Dante non è attratta a lungo dalle due anime rincorrenti i propri compagni e si volta verso un dannato dal corpo deforme, a guisa di lauto. L'anima dannata aveva un ventre enorme tale da coprirlgli addirittura il collo. L'anima quasi nello stesso momento in cui Dante si volta ad osservarlo, si rivolge ai viaggiatori ultraterreni. Esso è mastro Adamo, colpevole di aver falsificato la moneta. I falsari di moneta come in vita si impegnarono a falsificare il conio, ora sono costretti a patire immobili nello stesso luogo per l'eternità senza nemmeno la speranza di poter spostarsi da lì.

L'idropisia appare come un topos nella letteratura medievale europea in quanto pena inflitta a coloro che commisero peccati di carattere morale. E in quanto tale, questa è la pena fisica degli uomini assetati di ricchezze che appaiono nelle opere di Orazio, Abelardo, Alano di Lilla e Gualtiero di Châtillon.

Ma Dante non reagisce a quanto detto da mastro Adamo. Al peccatore, infatti, non appena finisce il proprio monologo, viene chiesto di raccontare chi siano i due dannati sulla sua destra che emettono un vapore di odore bruciato. Il maestro spiega che essi sono la moglie di Putifarre e Sinone. Quest'ultimo colpisce l'enorme ventre del maestro che non era autorizzato a fornire informazioni riguardo la vita del primo. Nell'orrenda lite, infine, i dannati in questione perdono anche quel minimo di buona reputazione rimasta.

Forse la parte più bella e catartica del canto è il rimprovero di Virgilio e la ragione di Dante. Il poeta, infatti sarebbe rimasto a lungo ad ascoltare la lite dei due dannati se Virgilio non lo avesse ammonito a non farlo in quanto „[...]voler ciò udire è bassa voglia.“ (*Inf.*, xxx, 148). Dante si vergogna di quanto fatto e Virgilio vedendo il pentimento sincero del poeta gli perdona dicendo „Maggior difetto men vergogna lava.“ (*Inf.*, xxx, 142).

FRANCO MUSARRA

„Il mio Dante“ di Roberto Benigni

Dal 20 luglio al 6 agosto di quest'anno Roberto Benigni ha “ripreso” le sue “letture” dantesche nel magnifico scenario della piazza Santa Croce a Firenze, con la presenza ogni sera di circa 8000 persone. La scelta questa volta è caduta sui canti XI-XXII dell'*Inferno*, e si può dire che è riuscito a far capire e apprezzare al pubblico anche quei canti che spesso la critica considera “di passaggio” (o ‘minori’, il che è ancora più errato!) e a scuola il professore si limitava a riassumere rapidamente (canti che alcuni tra gli allievi più “curiosi” non mancavano di leggere!). Porta così avanti le letture del 2005 nelle quali si era cimentato con i canti I-X, XXVI e XXXIII dell'*Inferno* e XXXIII del *Paradiso*, pubblicate poi nel volume *Il mio Dante*¹ e messe in commercio in DVD dalla Melampo Cinematografica.² Benigni mi ha detto di recente al telefono che sua intenzione è di completare la lettura dell'*Inferno* l'anno prossimo con i canti XXIII-XXXIV, ritornando quindi anche sul canto di Ulisse e su quello del conte Ugolino.

Ad alcune delle questioni che tratterò in questo saggio si accenna nel volume *Il mio Dante* nell'acuto intervento di Umberto Eco dal titolo «Recitare Dante» e nella divertente «Prefazione» di Benigni. Nella postfazione di Valentina Pattavina, dal titolo «TuttoDante», ci sono alcune informazioni interessanti sul “percorso” dantesco dell'attore toscano.

La parte più ampia del volume è quella in cui Benigni ripercorre il suo approccio ai canti della *Commedia*. Il testo dei canti, pubblicato nel volume per facilitare eventuali riscontri ai lettori,

1 ROBERTO BENIGNI, *Il mio Dante*, Con uno scritto di Umberto Eco e la postfazione di Valentina Pattavina, Einaudi, Torino, 2008. Da ora in poi, le citazioni dal volume saranno indicate con la sigla BD, seguita dal numero della pagina.

2 La distribuzione dei DVD è della Cecchi Gori Home Video – www.cghv.it. Nel n. 14 del cofanetto vi è di nuovo il V canto in una rappresentazione fatta per la RAI, con un'ampia, divertente introduzione su due temi principali, la politica e l'amore.

segue l'edizione di Giorgio Petrocchi.³

Nella «Nota dell'editore», si sottolinea il successo delle sue "letture" nelle università, nei teatri e nelle piazze delle città d'Italia e del mondo, e si afferma che: «oltre il momento impareggiabile della dizione, ciò che ci ha colpito è stato il modo in cui Roberto Benigni portava gli ascoltatori a essere pronti per fare il loro mestiere, quello appunto di ascoltare e comprendere e poi magari di tornare a leggere. Era una via semplice e dottissima. Un percorso indicato con precisione e nello stesso tempo lasciato aperto per ognuno. Per questo abbiamo riunito qui [...] una sintesi di ore e ore di racconto orale. Il libro che ne è venuto fuori [...] all'apparenza così scanzonato, è una via. Una via non solo alla *Divina Commedia*, ma più in generale alla poesia» (BD, 3). È di fondamentale importanza in un'epoca in cui la *vera* letteratura viene relegata – quasi fosse un reperto archeologico di poco valore – in un angolo buio e polveroso, lontano da quelli che i giornalisti sono soliti definire gli interessi degli italiani, che Benigni riesca a farla rifiorire entusiasmando non "gruppuscoli" più o meno "pallidi" "ed esigui, ma delle *masse* di pubblico, con una forte predominanza di giovani. Certi giornalisti e certi critici lo hanno accusato di fare "spettacolo" su un'*opera seria*, ma sono accuse senza fondamento e spesso dettate da un'evidente impostazione ideologica, raggrinzita e egocentrica che nella critica frena la spinta dinamica verso il pubblico che caratterizza ogni testo poetico e che risulta particolarmente forte nei capolavori, soffocandola in un mare di annotazioni e di informazioni (filologicamente esatte e necessarie, non lo si vuol negare), che finiscono per imprigionare e a volte cancellare lo splendore che la *vera* poesia porta con sé e in sé.

Quello della ricezione della poesia è un problema il cui dibattito si è solo acuito nei nostri tempi, ma che era presente in ogni secolo. Mi limito a ricordare che già Pascoli alla fine dell'Ottocento

3 DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966–1967.

auspicava che vi fosse «un culto sincero e fervente per tutte le nobili forme dell'Arte» ed esortava gli intellettuali a non isolarsi, dato che «gli scrittori non vogliono apparire asceti solitari che innalzano un loro altare alla Bellezza eterna [...] e neppure neofiti occulti» [...]. La loro speranza è di «racogliere un vivo fascio di energie militanti» per salvare «qualche cosa» di bello e ideale «nella torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la privilegiata terra dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili». Non manca di chiedersi: «Di chi la colpa? Se fino ad oggi i più si ritrassero a coltivare la loro tristezza come un giardino solitario all'ombra del lauro e del mirto»? Esorta gli intellettuali a raccogliere tutte le loro energie per «sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza». ⁴ Sono parole sostanzialmente valide ancora oggi, se si circoscrive bene il significato di "intelligenza". Pascoli esortava gli scrittori e gli intellettuali in genere a non isolarsi, a non chiudersi in sé, e, indirettamente, i lettori a non dare ascolto ai tanti (troppi) diffusori di banalità.

Per 42 anni ho insegnato Letteratura Italiana prima all'Università di Nimega (Olanda) e poi all'Università Cattolica di Lovanio (KULeuven) in Belgio; per anni Dante era un autore che temevo di affrontare con studenti non italiani, fino a quando Carlo Ossola, durante una delle sue lezioni su *La presenza di Dante nel Novecento* nel quadro della Cattedra Franqui a Lovanio, ha citato una frase di Eliot, nella quale sosteneva che i non italiani potevano cogliere e gustare meglio degli italiani la poesia della *Commedia* perché non "tormentati" dalle note presenti in ogni verso, in ogni parola, in ogni sillaba.

È ovviamente una provocazione affermare che gli italiani sono meno attenti alla poesia di Dante degli stranieri, ma vi è una parte di verità. E ciò non solo per i nostri tempi. Si pensi alle novelle CXIV e CXV del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti nelle quali si racconta il

⁴ Citato da ENRICO ELLI, *Pascoli e l'«antico»*. *Dalle liriche giovanili ai Poemi conviviali*, Interlinea Edizioni, Novara, 2002, p.136.

modo in cui Dante reagisce alla storpiatura dei suoi versi da parte di un Fabbro e di un Asinaio («Dante Alighieri fa conoscente [rende consapevole] uno fabbro e uno asinaio del loro errore, perché con nuovi volgari [con parole del volgo] cantavano il suo libro»). Per facilitare il lettore riporto la prima:

Lo eccellentissimo poeta volgare [...], Dante Alighieri fiorentino [...] passando per porta San Pietro, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava [mescolava senza ordine] i versi suoi, smozzicando e appiccando [tagliando e appiccicando], che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che faceva l'arte; piglia [...] il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice: "Che diavol fate voi? sete voi impazzato?" Dice Dante: "E tu che fai?" "Fo l'arte mia – dice il fabbro, – e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via". Dice Dante: "Se tu non vuogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie". Disse il fabbro: "O che vi guast'io?" Disse Dante: "Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti." Il fabbro [...] non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante.⁵

Le due novelle ruotano intorno all'importanza di una *buona lettura o recitazione* della poesia, e per la *Commedia* Benigni è un maestro. La sua "recitazione" ha affascinato e affascina migliaia di ascoltatori/spettatori di ogni età.

Nel tentativo di dare una spiegazione al perché di tanto successo, mi soffermerò innanzi tutto sulla "dizione", sulla *recitazione* di Benigni, poi sulle impareggiabili *introduzioni*, che hanno il merito di captare quasi "magicamente" l'attenzione degli spettatori, e alla fine sulle *interpretazioni- spiegazioni*.

Sulla recitazione

In una bellissima serata da Umberto e Renate Eco, il 31

⁵ FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di Emilio Faccioli, Einaudi, Torino, 1970, pp.298-299.

dicembre del 1997, mentre si aspettava l'arrivo del Nuovo Anno, Benigni ci incantò recitando a memoria il V canto dell'*Inferno*. Alla fine avrei voluto chiedergli perché aveva scelto: «dirò come colui che piange e dice» (*Inf.*, V, 126) al posto di «farò come colui che piange e dice», ma la "prudenza" mi fu buona consigliera. Tornato a Lovanio un rapido controllo nell'edizione secondo l'antica vulgata di Petrocchi, mi chiarì come la seconda fosse una «vulgata più moderna da evitare!»

Ebbi l'occasione di dirglielo qualche mese dopo, il 13 agosto 1998, e, prima che finissi la mia frase, mi citò letteralmente il brano di Petrocchi. In quel caldo giorno di agosto si cimentò nella recitazione del canto XXXIII del *Paradiso*, e mi disse alla fine della difficoltà per un lettore di non accentare modernamente nella quintultima strofa la parola *geometra*, il che fa cadere il ritmo degli ultimi versi del canto, come un'attenta analisi dei ritmi rende evidente.

È necessario, a proposito, aprire un discorso più specifico sulle corrispondenze tonali e sonore nei vari versi, per chiarire la questione del ritmo che impone l'accento piano e non sdrucchiolo sulla parola "geometra". Mi limito a riprodurre i diagrammi degli ultimi versi del canto che mostrano la pertinenza del non accentare modernamente la parola "geometra", il che farebbe cadere il ritmo degli ultimi versi del canto. Consideriamo innanzi tutto la scansione sillabica: «**Qual è '1 geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, // tal era io a quella vista nova: / veder volea come si convenne / l'ïmago al cerchio e come vi s'ïndova; // ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. // All'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, // l'amor che muove il sole e l'altre stelle.**» (*Pard.*, XXXIII, 133-145). Mettiamo i due versi chiave uno dopo l'altro, indicando le *sillabe dispari* e le *sillabe pari*:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
 b A b A b b A b b A b
 [...]

tal era io a quella vista nova
 b A b A b b b A b A b

Con la "b" indichiamo le *tonalità basse* e con "A" gli *apici culminativi* (ossia le unità sillabiche forti che racchiudono intorno a sé tonalità più deboli) e riportiamo il corrispondente colorito vocalico. La correlazione è la seguente:

b A b A b b A b b A b
 a E eo E a e U o a I e

b A b A b b b A b A b
 a E a Io a e a I a O a

Si notino le marcate corrispondenze foniche che esaltano la posizione di "me" vs "io", il secondo in posizione ritmica molto forte per le due dialefi che lo isolano («erA IO A» in un'inquadratura sorretta dalla vocale media "a". La musicalità è inoltre rafforzata dagli echi verticali all'inizio dei due versi. E qui mi fermo.

Ho raccontato i due fatti perchè indicativi della preparazione e dello studio che sono alla base delle sue recitazioni della *Commedia*. Benigni, come dice Umberto Eco, «oltre a essere un grande attore è un raffinato intellettuale; [...] è – ed era anche prima delle sue avventure dantesche – uomo di ottime letture e letterato di bocca fina, capace talvolta di sorprendere pure chi lo conosce bene, che butta lì tra parentesi il nome di un minore, ed emerge che [...] lo ha letto, magari in originale. Per cui queste *lecturae Dantis* paiono un poco, anche la manifestazione di una vocazione didattica, gaiamente professorale che da tempo egli maturava (forse per giustificare le

lauree *honoris causae* che gli stanno piovendo addosso come se fosse un cantautore come tutti)» (BD, p. 10). A quelle menzionate nel volume, Università di Bologna, Università di Pisa, Università di Firenze, Università di Lovanio e Università di Malta, bisogna aggiungere la *laurea h.c.* in Filosofia ottenuta da Roberto il 6 giugno 1999 a Tel Aviv dall'Università Ben Gurion, che nel volume non è stata citata nella postfazione in quanto assegnata non per “meriti danteschi”, bensì per “avere creato un approccio originale nell'arte del cinema”, come mi ha comunicato Valentina Pattavina. Una laurea, quella della Ben Gurion, legata ovviamente al film *La vita è bella*, uscito nel 1997, ma che con l'assegnazione dell'Oscar quale miglior film straniero nel marzo 1999 era assurto da pochi mesi agli onori mondiali. Sono seguite altre lauree h.c., l'ultima delle quali è, da quanto mi risulta, quella dell'università greca di Salonico.

Per l'Università di Lovanio, Roberto ha scelto di citarla nella maniera più semplice e stringata possibile, perché erano coinvolte tutte le facoltà, e la precisa citazione avrebbe reso contorto e ostico il passo dal punto di vista meramente narrativo, il che mostra la sua serietà d'intellettuale come pure il suo profilo morale. Quando lo proposi per una Laurea *honoris causa* al collega Mark Vervenne, rettore della mia università (e il consiglio accademico accettò all'unanimità e *sine glossa*)⁶ nelle motivazioni misi l'accento,

6 La K.U. Leuven conferisce ogni anno il due febbraio, in occasione della festa della Candelora, protettrice dell'Università, alcune *Lauree h.c.* a personalità di primo piano nel mondo scientifico, sociale e culturale. Per l'anno accademico 2006-2007 il tema scelto era *Arte e ricerca artistica* e gli altri due laureati erano il poeta israeliano David Grossman e il musicista belga Sigiswald Kuijken. Nella *laudatio* per Roberto Benigni si menzionano tra l'altro i suoi meriti per aver evidenziato con la sua opera cinematografica che «l'arte può svolgere un ruolo di primo piano nel mostrare la verità, costringendo il pubblico a considerazioni che vanno oltre la semplice ricezione del racconto. I suoi film, soprattutto “La vita è bella”, testimoniano della sua umanità e del suo amore per l'uomo semplice, che riesce a conservare in sé una luce di speranza anche nei momenti più tragici della sua esistenza». Si passa poi ai suoi meriti per aver avvicinato il grande pubblico al capolavoro di Dante Alighieri, mantenendo sempre un alto livello scientifico.

ovviamente, sul livello artistico e morale de *La vita è bella*, insistendo però soprattutto sui suoi meriti nella “lettura” della *Divina Commedia*.

Roberto mi scriveva nel marzo del 2006 (tralascio ovviamente il resto della lettera più personale):

Carissimo Franco,
come da richiesta ti invio il mio curriculum. Se non è sufficiente per ottenere la prestigiosissima laurea lo posso raddoppiare. (...)

Roberto Benigni
Attore Regista Sceneggiatore Produttore

Roberto Benigni nasce da una famiglia di contadini toscani nel 1952.

Nei primi anni '60, non potendo seguire studi regolari, comincia a lavorare in un piccolo circo regionale come assistente del mago.

Si unisce poi ai “Poeti improvvisatori” cantando ottave in rima con loro in spettacoli di piazza per tutta la Toscana.

Nel 1972 si trasferisce a Roma e con alcuni amici fonda una compagnia di teatro underground dove lavora fino al 1976, anno in cui scrive e interpreta il suo primo lungometraggio.

Da allora con la parentesi di alcuni “One Man Show” che ha portato in giro per tutta Italia, si dedica al cinema scrivendo, dirigendo e interpretando i suoi film.

Più che un *curriculum vitae* è la “recitazione” divertente di un *curriculum vitae*. Si considerino le implicazioni sociali e culturali presenti nelle cinque sezioni in cui è suddiviso, sezioni che indicano le tappe fondamentali della sua formazione umana e culturale, dalla povertà iniziale alla maturazione sino alla posizione di primo piano nel panorama mondiale dell’arte.

Dice di essere entrato nel mondo dello spettacolo da bambino, come assistente di un mago in un circo. Non ho mai appurato se ciò corrisponde a verità o se è stata un’esperienza saltuaria; importante

è, a mio avviso, che Benigni l'abbia messa come secondo gradino, dopo la nascita e l'infanzia trascorsa vicino alla natura in un mondo contadino. In fondo ancora oggi nel suo approccio alla *Commedia* si pone e si comporta come «assistente del mago», assistente di Dante; e non si deve trascurare che Benigni scrive il «mago» e non un «mago», come per lui Dante è *il poeta* e non *un poeta*.

Per il “bambino” Benigni, dopo l'esperienza strettamente individuale degli spazi, dei colori e dei suoni della natura nelle varie stagioni, subentra il mondo della “meraviglia” e della “fantasia”, mondo vissuto non dalla platea ma nel suo apparire, nei suoi costituenti e nel suo mostrarsi. In altre parole per lui la poesia corrisponde alla magia” e come questa va vissuta nel suo offrirsi e analizzata nei suoi meccanismi costitutivi. Importante è che il bambino si trova non tra il pubblico, che nonostante la sua “moltitudine” è sempre una somma, un aggregato di singoli individui, ma sul palcoscenico, come punto di convergenza (anche se secondario e saltuario, essendo solo l'assistente) degli sguardi degli spettatori. Un'esperienza questa che inizia presto, come ci informa con il suo stile «allegro» nella parte iniziale della sezione *Lecture* del suo volume:

Quest'aneddoto la mia mamma me lo ripeteva sempre, per farmi capire che Dante aveva una memoria di ferro e che anch'io dovevo avere la memoria di ferro che aveva Dante. E pure il mio babbo voleva che sviluppassi la memoria, così mi buttava sul palco con i cantori d'ottave, per farmi fare a gara con loro a improvvisare in rima (BD, 24).

Ovviamente per il suo modo di recitare la *Commedia* sono stati importanti gli anni trascorsi con i «Poeti improvvisatori», anni in cui era diventato *uno* dei protagonisti (“uno dei maghi”). La scrittrice Giuliana Morandini mi ha detto di aver avuto la fortuna di assistere ad uno di questi spettacoli e di aver subito notato le eccezionali qualità di Benigni, sulle quali aveva discusso a lungo con il suo compagno, Filippo Ferro. In queste rappresentazioni spesso si effettuavano sfide con canti “a batocco”. Si tratta di tenzoni poetiche

popolari in cui fissato un tema i concorrenti lo trattano alternativamente in un'ottava, alla quale si deve rispondere "per le rime". Tra i partecipanti viene escluso dalla catena chi non riesce a formare al suo turno l'ottava di risposta, sino a giungere al vincitore. Sono anni in cui Benigni ha esercitato le sue innate capacità ritmiche e ha fatto attenzione ai legami esistenti tra i significati e i suoni, anche nelle unità minime del verso.

Nella quarta sezione si stacca dal gruppo e passa a un tipo di spettacolo circoscritto, offerto in un luogo limitato di una città, Roma. Giunge poi negli spazi della città eterna alla maturazione definitiva, affermandosi nel mondo "magico" del cinema, in un luogo in cui lui è il "mago".

Ritornando alla problematica della *recitazione* della *Commedia*, sia nei DVD sia nella lettura del volume si nota che Benigni si pone costantemente nella posizione dell'*assistente* del *mago*, di Dante. Ciò spiega la costanza con cui cerca di rendere semplici anche le terzine più complesse e di indicare al pubblico/lettore gli elementi costitutivi della poesia del testo. Meraviglia ed affascina il suo accurato rispetto per le sequenze tonali dei versi. Non snatura mai gli endecasillabi, non si lascia andare a scansioni ritmiche istrioniche, non si lascia prendere dalla drammaticità del significato rendendo il testo teatrale, rompendo e mutando l'armonia raggiunta da Dante. Per Benigni è il testo stesso, che, se rispettato e ascoltato, offre spontaneamente, anzi impone al lettore quelle sequenze sonore le quali sorreggono e rendono vive le emozioni e i concetti che avevano guidato la mano sapiente dell'autore, sino a creare nei versi quell'equilibrio tra suoni ed immagini che ancora oggi ci riempie di «*meraviglia*». Per Benigni i poeti hanno contribuito in modo fondamentale alla civilizzazione e all'arricchimento spirituale dell'umanità; hanno, infatti, il merito di «renderci partecipi di sentimenti nuovi, ma anche di azioni che sono dentro di noi e che ignoriamo. Ed è il poeta a tirarle fuori. I poeti *inventano* i sentimenti» (BD, 28).

L'attore toscano è particolarmente critico verso i colleghi che sovrappongono il proprio io a quello del poeta, a quegli *assistenti* che si mettono alle spalle del *mago* gesticolando e ammiccando per attirare su di lui l'attenzione del pubblico. Non voglio dare un giudizio di valore sulle letture di altri attori più o meno famosi, ma mi preme segnalare che quasi tutti rimangono *attori* e non *cantori* del poema, le cui regole vanno rispettate, se non se ne vuole limitare o soffocare la poesia, o per lo meno farne una cosa diversa.

Nel suo volume afferma con parole volutamente provocatorie, ma sostanzialmente giuste, che: «A differenza dei filosofi, i poeti promettono meno ma mantengono di più. Specialmente a giudicare da quei silenzi impressionanti che spesso si protraevano [durante le letture a Firenze] oltre la fine del canto» (BD, 15). Pensa certamente alla serata dedicata al canto XXVI dell'*Inferno*, il canto di Ulisse,⁷ nel quale aveva chiesto al pubblico di non applaudire subito alla fine della recitazione, per rispetto della tragica fine dell'eroe che sacrifica la propria vita per amore della conoscenza; e la sua richiesta non era rimasta inascoltata. Un silenzio impressionante era seguito alla recitazione delle parole di Ulisse che narra a Dante e a Vergilio la fine del «folle volo» intrapreso con i suoi compagni, resi entusiasti di seguirlo alla ricerca della «vertude e canoscenza» con una «orazion picciola»:

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

(*Inf.* XXVI, 139-142)

7 Secondo Benigni Dante fa dell'eroe greco colui che per amore della «conoscenza [...] ha osato l'inconoscibile» (BD, 63-64). Non manca di ricordare che il XXVI canto è stato salvifico per due poeti del Novecento: Primo Levi e Osip Emilevič Mandel'stam; «uno nel campo di sterminio di Auschwitz e l'altro in un Gulag ib Siberia [...] cercavano di superare tanto orrore» sapendo entrambi che «non esisteva solo il male assoluto che vedevano lì, che l'uomo è capace anche di raggiungere vette sublimi» (BD, 64).

Benigni rispetta le pause, i silenzi alla fine di ogni endecasillabo, pause volute dal poeta per seguire un certo suono e per accentuare certi significati. Umberto Eco nella sua introduzione non manca del resto di segnalarlo: «[...] occorre dire che Benigni recita bene i poeti perché non inclina al vizio di molti attori, e cioè non elimina gli *enjambements* ma anzi li fa sentire. [...] se il poeta ha usato *l'enjambement* non sarà stato a caso, e dunque, se pure si deve fare sentire l'interruzione del verso, si deve al tempo stesso far capire che la frase continua al verso successivo. È una lotta tra significante e significato, tra sostanza ritmica e senso. Il cattivo attore pensa solo al senso [...]. Il bravo attore, invece, farà una pausa alla fine del verso, ma più breve del solito, in modo che si sentano e la spezzatura ritmica e la continuità semantica. Arte difficile, nella quale Benigni eccelle» (BD, 8-10).

Tra gli esempi, in cui *l'enjambement*, ha una funzione di primo piano e va rispettato, mi limito a quello del canto XXVI. Benigni scrive:

Ecco le terzine in cui Ulisse appare (*Inf.* XXVI, 85-90):

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
[...]

Qui Dante [...] usa la tecnica dell'*enjambement*: un verso finisce lasciando incompiuta la frase, che ricomincia al verso successivo. E questa trovata sprona ad andare avanti nella lettura, [...] spinti a voler sapere talmente tanto, mentre si recita o si legge, che è impossibile rimanere fermi, si corre come un treno che accelera sempre di più e porta diritto alla fine di Ulisse che poi è la fine di noi tutti» (BD, 64-65).

L'interruzione delle terzine riportate su «Quando» indica l'importanza dell'*enjambement* posto arditamente alla fine della

strofa; è, infatti, funzionale dato che la sospensione ritmica riproduce la tensione, l'ansia dell'eroe e dei suoi compagni, trasmettendola agli interlocutori, Dante pellegrino, la sua guida Virgilio e il lettore di tutti i tempi. È ovvio che il "cantore" deve rispettarla e trasmetterla al suo spettatore.⁸

Sentire recitare Dante da Benigni è anche scoprire alcune specifiche unità timbriche toscane che partecipano alla concatenazione e distribuzione armonica dei suoni. Scrive Eco: «Secondo aspetto della fortuna del Dante di Benigni: lo recita, e con accento toscano» (BD, 6). Rendono, tra l'altro, magistrale la sua lettura della *Commedia* il rispetto del ritmo degli endecasillabi, degli *enjambement* e il suo accento toscano che esalta la sonorità dei versi. La pronuncia toscana delle "e" e delle "o", dei dittonghi, di alcune consonanti (soprattutto le "s" sorde e sonore, le "c" e le "g"), oltre alla cadenza delle catene di parole, permette di cogliere tutta l'armonia dei versi, anche di quelli cosiddetti "aspri".

Sulle introduzioni

Delle "introduzioni" si è già detto che hanno il merito di captare, quasi "magicamente", l'attenzione degli spettatori. Benigni fa ricorso al suo repertorio comico intessuto di una sottile, tagliente ironia che andrebbe studiata separatamente. Ovviamente sia il comico che l'ironico si realizzano in modo diverso negli spettacoli e nel volume. Nei primi aprono ogni volta lo spettacolo, mentre nella spiegazione verso per verso la presenza di battute e divagazioni comiche è minima e del tutto assente, ovviamente, nella recitazione ininterrotta del canto, la quale ha luogo in un'atmosfera quasi onirica, senza distrazioni. Ora la voce è sorretta da una mimica controllatissima. Nel volume, invece, è intessuta di comico e di ironico la *Premessa*, mentre nella parte dal titolo *La lettura*, dopo un parte introduttiva, in cui riemergono continuamente allusioni

⁸ Su questo canto si veda nel numero 4 di *Quaderni Danteschi* (2008) il saggio di Béla Hoffmann e János Kelemen, pp.79-80.

comiche e possibili significati ironici, la presenza del comico e dell'ironico è saltuaria e limitata a sottolineare, per lo più, l'importanza di alcuni versi. Un'analisi esaustiva delle due componenti esula ovviamente dagli obiettivi di questo saggio, ma andrebbe fatta in modo capillare per evidenziare la topologia e le modalità sia del comico sia dell'ironia. Mi limito ad un esempio rappresentativo. Subito all'inizio si legge:

In passato ho fatto tanti incontri nelle università per parlare di lui [Dante], e una volta anche in America, quando m'hanno tenuto là mesi e mesi per tutti i giracci che mi facevano fare prima dell'Oscar. Mi hanno voluto all'Università di Los Angeles perché ne parlassi addirittura in inglese. Naturalmente stavo tranquillo perché di quello che dicevo non capiva niente nessuno: andavo a ruota libera (BD, 21).

Ognuno coglie immediatamente il comico che nasce dai contrasti sia semantici sia linguistici, dalla contrapposizione tra il linguaggio corrente e quello accademico, il sorriso ironico verso quegli ascoltatori, che capiscono ben poco di quello di cui parla a proposito di Dante e sono lì presenti in attesa della scenetta e della battuta comica, che Benigni del resto non manca d'inserire nel suo commento, spesso estrapolandola dalla parte iniziale delle recitazioni fiorentine.

Mi limito a pochi esempi. Parlando della Firenze del medioevo e della sua importanza come centro finanziario, fa emergere il comico da un riferimento ai nostri giorni:

Comunque, [i fiorentini] applicavano sui prestiti dei tassi così alti che in punto di morte si pentivano di aver preticato l'usura. *Oggi è rimasto tutto uguale, eccetto che i banchieri non si pentono più in punto di morte* (BD, 22, corsivi miei).

Trattando di Paolo e Francesca, insiste giustamente sul fatto che è Francesca a parlare, mentre Paolo è lì accanto e piange – e si potrebbe osservare che per il tempo in cui il poema fu scritto rappresenta un capovolgimento dei ruoli tra maschio e femmina, dato che è lei a imporsi come portavoce di entrambi –, e precisa che

Dante «non li giudica, non si antepone a Dio né si mette al suo posto; sente che il giudizio di Dio è indecifrabile per la mente umana. Non si può dimostrare l'esistenza di Dio col cervello, non è l'organo adatto. È come sentire il sapore del sale col naso: non è l'organo adatto» (BD, 42. Mio il corsivo per indicare lo scarto verso il comico, spesso costruito sul paradosso). A volte le battute sembrano interrompere la spiegazione dei versi inserendo una riflessione personale in sé leggermente comica, ma dietro le parole vi è sempre il tentativo di cogliere il valore emotivo e sentimentale che i versi veicolano:

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»

cominciò il poeta tutto smorto:

«io sarò primo, e tu sarai secondo».

(*Inf.* IV, 15)

E meno male che Virgilio gli dice così. Con la paura che Dante ha addosso, figuriamoci se avesse dovuto andare avanti lui (BD, 40).

Anche la scelta dei versi citati nel volume è sempre significativa e indica le preferenze sentimentali o razionali dell'attore. Un'analisi delle unità ritmiche di questi endecasillabi del IV canto («il canto più pauroso», BD, 39») mostrano la predominanza assoluta delle "o" – quasi a voler ridare il sospirare continuo per l'angoscia che le anime provano per non essere state «illuminate dalla luce della vera fede» (BD, 40) –, sia come tonalità alte che basse e la loro distribuzione pertinente all'interno delle unità tonali. I diagrammi delle sequenze sillabiche alte e basse e del colorito vocalico sono i seguenti:

Or discendiam qua giù nel cieco mondo»

b b b A b A b A b A b

o i e i A a **U** e i E o **O o**

cominciò il poeta tutto smorto:

b b A b b A b A b A b

o i **O** i o E a **U o O o**

«io sarò primo, e tu sarai secondo».

b b A A b A b A b A b

io a O I oe U a Ai e O o

Nelle unità ritmemiche la “o” iniziale di «Or» è debole perché legata all’apice culminativo di «discendiAm». Vi è poi la tonalità alta di «qua giù», che riecheggia in quella di «tUtto» e a ritorna in «tu» nell’ultimo verso. Si parte, dunque, dalla “o” chiusa in tonalità bassa di «or», per finire con la “o” in tonalità alta e bassa, sempre chiuse, di «secOndo». Si noti inoltre che la “o” è presente, per effetto della dialefe in «cominciò il» e della dieresi, in «pOeta» e in rima imperfetta nel secondo verso, «smOrto», rima che si ripete nella strofa successiva (*Inf.*, IV, 16-18), creando una catena sonora di forte intensità che evidenzia le parole chiave delle due terzine:

E io, che del colOr mi fui accOrto,
dissi: «Come verrÒ, se tu paventi
che suOli al mio dubbiare esser confOrto?»

Lascio al lettore le molte altre osservazioni che si possono fare sulle unità dei suoni e sul loro interagire con quelle dei significati.

Per l’ironia si deve tener conto del fatto che innerva tutto il volume e che è per lo più correlata a fatti di cronaca e alla politica dei nostri giorni. Vi è però innanzi tutto l’autoironia di cui si è già accennato trattando della dizione. A Benigni serve per richiamare se stesso al ruolo di “assistente del mago” che ha scelto nella sua lettura/interpretazione della *Commedia*. Avverte l’ambiguità della sua posizione nei riguardi del pubblico. L’assistente del mago non ha solo la funzione di porgere gli strumenti necessari per lo spettacolo, ha anche quello di distrarre il pubblico affinché non si accorga del “trucco”. Nella recitazione del poema invece, la sua funzione è quella di mostrare e di rivelare, di far sì che il pubblico *non* si distraiga e segua lo spettacolo, rimanga all’interno dello spettacolo. Scrive a proposito:

Dante Alighieri ci ha lasciato l'apice di tutte le letterature. Io sono un uomo di spettacolo, e come tale vengo dalla narrazione, perché per stare sul palcoscenico devo essere capace di raccontare. Quindi sono anche un uomo di lettere, e pure piuttosto esigente, nel senso che quando leggo mi piace godere della lettura. Dunque, quando dico che la *Divina Commedia* è la vetta delle letterature, lo dico proprio perché è un piacere leggerla (BD, 24).

Nelle recitazioni a Firenze le pause "comiche" all'interno della spiegazione dei versi sono rarissime. L'inizio è tutto dedicato al comico/ironico, poi si passa alla "spiegazione" del canto trattato, verso per verso, per concludere con la recitazione (senza interruzioni) del canto. In questo ultimo momento cambiano l'illuminazione e i colori; ne risulta isolata la figura del "cantore" con una luce chiara su uno sfondo blu e rosso.

Nel volume, invece, vi è la premessa costruita come un ironico "canto a batocco" sulle sue letture della *Commedia* in risposta a Umberto Eco. Ne riporto soltanto la parte finale per non togliere il piacere di leggerla a chi non lo avesse ancora fatto:

[...] gli chiedo timidamente cosa ne pensava della mia lettura di Dante. Rispose che doveva fare cinema. [...] Allora gli dissi che se lo avesse fatto [scrivere della *Commedia*] avrei smesso di andare in giro a recitare la *Divina Commedia* e avrei fatto davvero un film. Ma non sull'aldilà, bensì sugli amori giovanili di Dante, riservando a me la parte del poeta e per riconoscenza a lui quella di Beatrice. Gli dissi anche il titolo: *La vita nuova è bella*. Lui ne fu lusingato, anche se non è un narciso (dire di lui che è un narciso sarebbe come dire che Romeo è una Giulietta). Disse che ci avrebbe pensato. Poi sorrise e scomparve nella nebbia di via Manzoni «come per acqua cupa grave» (BD, 17).

Il brano è pieno di allusioni e di giochi ironici anche personali se si pensa alla preferenza per la "nebbia" di Eco che si può estrapolare dalla lettura di *Baudolino*. Va letto come ripresa "a batocco" di quanto afferma Eco nella sua premessa dal titolo «*Recitare Dante*»:

Meglio immaginare un film in cui non solo Roberto Benigni rifaccia il viaggio del suo Maestro, girone per girone e cielo per cielo, ma incontri anche il fabbro e/o l'asinaio [allusione alle due novelle di Franco Sacchetti]. Virgilio potrei farlo

io, o Cerami, insomma, un amico; per Beatrice so già chi ha in testa Benigni; i dannati... be', per i dannati c'è solo da decidere chi scartare. I beati, forse bisognerà lavorare di trucchi elettronici, olografie e realtà virtuale. Fabbro e/o asinaio potrebbero essere interpretati, che so da un preside, da un professore d'università, da un critico detto militante, o da uno di quegli attori che non sanno come risolvere gli *enjambements*. Ma Dante potrebbe farlo solo Benigni, in divisa regolamentare da Vate, palandrana e alloro compresi: ne ha l'accento, toscanaccio, la magrezza grifagna, il piglio incazzevole, e l'amore per i suoi versi – da recitare bene.

(BD, 10-11)

Eco cerca di mettersi sullo stesso livello stilistico di Benigni con una predominanza del colloquiale e con frequenti allusioni ironiche, che vogliono essere immediatamente comprese dal lettore. Nella sua apparente semplicità però Eco mette nella giusta luce il valore delle "letture" di Benigni, che non debbono essere prese come un "trastullo" dell'attore comico o come saggi accademici di filologia dantesca, ma come un modo raffinato di avvicinare la poesia e di renderla immagine trasmettendo al pubblico la sua sostanza più vera e appropriata. La *Premessa*, in pratica, sostituisce quella che nelle rappresentazioni fiorentine è l'introduzione clownesca che ha lo scopo di captare l'attenzione degli spettatori.

A questa *Premessa* segue raggruppata sotto il titolo *La lettura* la parte in cui commenta e interpreta i canti scelti, il che sarà esaminato nella parte conclusiva di questo mio saggio.

Sull'interpretazione e sulle spiegazioni

Con sorridente autoironia, Benigni scrive nella *Premessa* di ritrovare nel volume «ogni sciocchezza» che aveva detto a Firenze tra «amici» (ogni sera più di 8.000 spettatori) e precisa che «se ne dicono molte su Dante. Come alcune che troverete qui» (BD, 21). È una precisazione, fatta con eleganza, di non pensare di trovare nel volume riflessioni originali di filologia dantesca nel senso tradizionale. Subito all'inizio afferma: «quello che dico non ha carattere scientifico, ma personale» (BD, 21). La sua lettura si

propone di far cogliere agli spettatori il più possibile la poesia dei versi di Dante, soprattutto con la recitazione. Il momento di passaggio dalla *spiegazione* alla *recitazione* era, ogni volta, segnalato da alcuni minuti di silenzio e dal cambiamento dell'illuminazione. Per Benigni (ed anche per me) questo è il momento verso cui tende tutto quello che precede. L'attore cambia atteggiamento ("cambia pelle" sarebbe più appropriato dire), passando dalla mobilità e irrequietezza delle prime due fasi ad una rigidità completa del corpo nella terza. Solo il volto, la parte più nobile dell'uomo, s'illumina nello scandire i versi con una mimica modulata sulla loro musicalità e liricità. Prima d'iniziare la recitazione rivolge al pubblico parole in cui mostra il suo rispetto quasi religioso per il testo; parole di questo tipo: «Passiamo ora alla recitazione del canto e se questa sera riuscirò a trasmettervi parte della poesia che li pervade, sarà successo qualcosa di meraviglioso».

Nel volume si perde ovviamente il suono della voce del cantore che scandisce i versi (suono della voce che rimane come un'eco leggera per chi lo ha sentito recitare o direttamente o attraverso le registrazioni). È l'analisi dei tredici canti che ha la parte centrale, mentre i testi riprodotti alla fine vogliono essere un invito a rileggerli, magari avendo nell'orecchio le cadenze che Benigni aveva dato loro. Forse è per questo che nel volume non vi è separazione tra la spiegazione dei vari canti, spiegazione che si sussegue creando una linea continua, sino a formare un tutto "narrativo", tenuto insieme dall'io che conduce il suo discorso rivolgendosi al "tu" del lettore e, a volte, unendosi a lui in un "noi" significativo della sua scelta ermeneutica. Sotto la sua penna il testo scritto "prende voce" facendo trapelare l'uomo e l'attore, soprattutto quando si interrompe e si lascia andare a gustose scenette che hanno la funzione di alleggerire l'analisi e di illustrare, di chiarire il suo approccio al testo e la sua spiegazione in primo luogo a se stesso e per estensione al lettore. Mentre nella recitazione fiorentina nei DVD vi è una predominanza dello spettacolo e una centralità assoluta del canto di

volta in volta analizzato, sempre dopo una rapida introduzione ironica per captare l'attenzione del pubblico con battute e con riferimenti a fatti di attualità – immancabili e divertenti sono gli sberleffi ai politici e alcuni piacevoli ricordi autobiografici –, nel volume di Einaudi il “comico” si sparge pulviscolarmente nell'insieme del testo e il passaggio da un canto all'altro avviene quasi impercettibilmente senza tendere alla completezza, ma evidenziando di volta in volta quei versi che lo hanno colpito particolarmente come lettore. Dante e la *Commedia* diventano, in tal modo, vivi e attuali. Sono il racconto di *un lettore* della propria *lettura*, con l'accento posto, secondo i casi, sulle sue emozioni o sulle sue interpretazioni delle similitudini, delle metafore e delle allegorie, anche su eventuali difficoltà a capire alcune sequenze. Frequente è il riferimento ad altre letture e a posizioni divergenti della critica dantesca. Il livello rimane personale, ma non si deve dimenticare quella che Eco chiama la «vocazione didattica, professorale» (BD, 10), ossia il porsi, in alcuni casi, come il docente che spiega ai suoi allievi, al suo pubblico, in modo comprensibile alcune particolarità tecniche del poema. Riprendendo il metro di discorso usato nel suo curriculum lovaniense, si può dire che in questi momenti gli preme di mostrare i “trucchi del mestiere” del mago/poeta Dante. Mi limito a riportare una parte delle osservazioni che Benigni fa sulle rime:

A seconda dell'argomento da trattare, il nostro poeta scrive di conseguenza: Se un canto è scivoloso, compone versi scivolosi; se in un canto ci sono l'acqua e la serenità, compone versi sereni; se un canto è duro, fa le rime dure. E qui [nel VII canto] sono durissime, aspre, sgradevoli.

Si comincia [...] con la rima in *eppè*: «aleppe-seppe»; in *occia*, sicuramente non facile come rima: «chioccia-noccia- roccia»; e ancora «abbia-labbia-rabbia»; «lupo-cupo-strupo»; «fiacca-lacca-insacca»; «viddi-Cariddi-riddi»; «urli-pur lì-burli». Rime orrende, disarmoniche com'è disarmonico il canto e il peccato commesso da chi è costretto in questo cerchio.

(BD, 46)

E poco più avanti non manca di rimarcare di nuovo che le rime sono strettamente correlate al significato dei versi:

Dopo una sequenza di immagini e suoni durissimi, Dante però nomina Dio, e allora le rime cambiano, diventano dolci e morbide, danno serenità: «trascende-splende»; «conduce-luce». Le terzine che riguardano Dio mutano totalmente registro.

(BD, 49)

Quando lo ritiene necessario per capire i versi, Benigni racconta dettagliatamente i miti che sono alla base di certe immagini o di certe figure infernali, come fa per le Erinni e per Medusa per il canto IX (BD, 56-57). Anche in questi casi tuttavia si mantiene sul registro del parlato con l'uso frequente di parole fatiche (a dirla con Roman Jakobson) come «dicevamo» (BD, 26), «di cui parlavo prima» (BD, 42).

Certo non sempre sono d'accordo con le sue interpretazioni. Nel V canto, ad esempio, insiste sulla *pietà* di Dante verso gli spiriti che peccarono nell'amore carnale. Si tratta di una problematica complessa essendo collegata al suo rapporto con *amore* e con quelle della progressiva "purificazione" del pellegrino Dante nel suo viaggio attraverso l'Inferno. Due sono le interpretazioni più seguite: quella *oppositiva* (Dante pur provando compassione non giunge a giustificare la colpa) e quella (sostenuta oltre che da Benigni da altri dantisti illustri come Caretti) che considera *complementari* le due parole; se l'*amore* diviene illecito nel sottomettere la *ragione* al «talento», la *pietà* emerge dal confronto tra il passato felice e la *miseria* presente. La parola *tormento* ritorna più volte nel canto sempre concepita nella sua *durata* e avvertita come rievocativa dell'effimera *durata* della felicità terrena. Dante contrappone, a mio avviso, vigorosamente all'amore sensuale cavalleresco quello spirituale che tende verso Dio. Benigni, invece, tutto preso (come la maggior parte dei lettori sulle orme del pellegrino Dante) dalla potenza sentimentale del discorso di Francesca, scrive che «Questi amanti lui li invidia sebbene siano all'Inferno, vorrebbe essere al loro posto, perché sono morti per amore» (BD, 41).

Nelle sue interpretazioni comunque mai si pone "tra color che son sospesi". Commentando il verso con cui il conte Ugolino termina il racconto della sua terribile morte: «Poscia, più che 'l dolor, poté il

digiuno» (*Inf.*, XXXIII, 75), segnala che sono state scritte molte pagine volte a spiegarne il significato. Due sono le tesi dominanti: la prima per la quale la fame ebbe il sopravvento sul dolore e Ugolino mangia i propri figli e la seconda secondo la quale la fame ebbe il sopravvento sul dolore e morì. La sua opinione è che «la seconda ipotesi parrebbe più sostenibile». Non manca però di sottolineare che: «È fuor di dubbio che il poeta ci abbia volutamente lasciato nell'incertezza» (BD, 70). Il «ci» si colloca sullo stesso livello di ambiguità del verso dantesco; può, infatti, unirlo ai *critici* o più modestamente ai *lettori*.

Nel suo insieme, Benigni riesce a stimolare la riflessione sui versi e permette di penetrare nei segreti della poesia della *Commedia*, anche nei passi più complessi dove tutto è in funzione della bellezza, secondo il principio che «non è il vero che fa il bello, ma il bello che fa il vero» (BD, 67). Un esempio: «Dante descrive il Paradiso come una rosa, ma non riesce a dirci che cos'è di preciso, perché oltre la rosa non c'è niente. Oltre la rosa, rimane ... la rosa! Non c'è nemmeno il nulla» (BD, 66) e non manca di citare per il lettore che non li conoscesse i versi di Giorgio Caproni:

Un'idea mi frulla
scema come una rosa
dopo di noi non c'è nulla
nemmeno il nulla
che già sarebbe qualcosa;

È significativo che Benigni abbia chiuso queste letture con il XXXIII canto del Paradiso, forse il più complesso e il più sublime del poema, quello verso il quale tutto il viaggio del pellegrino Dante (e con lui del lettore) è volto. La sua osservazione è pregnante in proposito:

L'immagine di Dio è inintelligibile, non c'è nulla dietro e si muove tutto insieme. [...] Dante sente nel cuore la bellezza di quell'immagine di cui ci può dire solo un nonnulla, e di quel nonnulla non si ricorda niente. [...] Tre sfere uguali e distinte, sovrapposte e tutte nello stesso punto (BD, 72-75).

Colpisce il lettore che Dante dice di vedere in Cristo se stesso, «i propri occhi [...]. E non riesce a dirlo [...] e si tormenta, finché Dio gli fa venire dentro la percezione di quello che ha visto», l'equilibrio perfetto tra il desiderio e la ragione («il disio e 'l velle») come il modo di essere anche in vita vicini al divino. E nel concludere, Benigni parlando di Dante parla in fondo di sé stesso, della sua operazione di lettura della *Commedia*:

In questo canto c'è tutta la sociologia mariana, la teologia, i canti liturgici, le superstizioni, e c'è il cammino dell'umanità; non va letto solo teologicamente, ma anche corporalmente. Dobbiamo vedere Dante col suo corpo, coi suoi occhi, coi suoi nervi, coi suoi polsi, mentre sta lì davanti a Dio e alla Madonna. E soprattutto non bisogna negarsi il piacere di credere a tutto quello che dice (BD, 76).

A conclusione di questa “veloce” analisi del libro di Benigni, mi preme ricordare uno dei grandi meriti dell'attore toscano: quello di avere interessato per il capolavoro di Dante con la sua lettura illuminante un numero grandissimo di persone, e tra queste non si debbono trascurare gli stessi intellettuali, che hanno ripreso i tentativi di offrire rielaborazioni, più o meno riuscite e accessibili, della *Commedia*, mostrando in ogni modo il peso determinante che il poema ha ancora oggi nella formazione culturale e mentale dell'uomo.

Si vola in alto, approfittando del battito delle sue ali; come posso assicurare personalmente per il successo avuto recentemente con una conferenza dal titolo (provocatorio): *Il mio e il nostro Dante: un dialogo immaginario tra Roberto Benigni e Franco Musarra*, tenuta in molte sedi, tra le quali (per non citare che le ultime) a Dublino, nel Trinity College, e nella Biblioteca Comunale di Falconara Marittima.

E, mentre sto scrivendo poi mi giunge la notizia che in Occasione della XII settimana della Cultura Italiana nel Mondo, il 19 ottobre alle ore 18,30, presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, su iniziativa dalla Società Dante Alighieri, Lamberto Lambertini (co-autore e regista del progetto) e Paolo Peluffo (Sottosegretario di Stato

alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Vice-Presidente della Società Dante Alighieri e co-autore del progetto), presentano il «*Cofanetto Infernale. Maratona Infernale. In viaggio con Dante*», con musiche di Silvio Riccardi e la consulenza storico/artistica di Valentina Spata. Interviene anche Jacqueline Risset, presidente del Centro di Studi italo-francesi e autrice di un'ottima traduzione francese contemporanea della *Commedia*. Come si legge nel comunicato stampa si tratta dell'«Illustrazione della *Divina Commedia* attraverso immagini della realtà dell'Italia contemporanea». Sono «alcuni paesaggi tratti dai 34 canti infernali [...] restituiti in suggestive immagini da Lamberto Lambertini – ideatore del progetto insieme a Paolo Peluffo». In questa “rilettura” si illustrano i versi con «immagini del patrimonio storico-artistico e naturalistico dell'Italia, contribuendo così a far riscoprire la lingua della Divina Commedia e, nello stesso tempo, a promuoverne i luoghi più suggestivi». Si deve, a mio avviso, anche a Benigni il grande interesse di un pubblico sempre più numeroso e attento.

JÓZSEF NAGY

Antidantismo letterario e politico in Italia dal Trecento al Cinquecento*

È noto che l'opera di Dante per circa cinque secoli – dalla sua morte fino alla sua canonizzazione irreversibile di *Sommo Poeta* – era oggetto di discussioni letterarie, linguistiche e politico-ideologiche. Già durante il Trecento e il Quattrocento si sono formati degli schieramenti a favore o contro la valutazione positiva di Dante, ma la figura più emblematica che ha confermato l'esclusione di Alighieri dal canone linguistico-letterario era indubbiamente quella del Cardinale Pietro Bembo (1470-1547), illustre linguista e letterato dell'Umanesimo. Come cercherò di mostrare più in avanti, l'influenza negativa di Bembo sulla ricezione dell'opera dantesca era possibile in parte per la grande erudizione di questo letterato umanista-rinascimentale, che – come è noto – oltre ad essere un curatore del *Canzoniere* di Petrarca (e un grande divulgatore del petrarchismo), era un grandissimo esperto anche della *Commedia* e del *Convivio* danteschi, infatti, nel 1502 ha curato (insieme ad Aldo Manuzio) un'edizione della *Commedia*. Le edizioni bembesche del *Canzoniere* e della *Commedia* costituivano i punti di riferimento per le edizioni successive di queste due opere per circa tre secoli.

L'antidantismo aveva numerose dimensioni: nel presente lavoro si cercherà di rilevare alcuni momenti cruciali dell'antidantismo, appunto dal Trecento al Cinquecento. Nei confronti del secolo XIV focalizzerò sugli aspetti politico-teologici, mentre in connessione ai secoli XV e XVI porrò al centro dell'indagine gli aspetti linguistico-letterari.

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences. Ringrazio la Professoressa Valentina Marchesi (Università del Sacro Cuore, Milano), il Professor Andrea Battistini (Università di Bologna), il Professor János Kelemen e il Prof. Géza Sallay (ambidue dell'Università ELTE di Budapest), infine il Prof. Michele Sità (Università Péter Pázmány, Piliscsaba) per il loro generoso aiuto.

1. *L'antidantismo politico del Trecento*

Per effettuare la caratterizzazione generale della teoria politica dantesca e delle critiche formulate nei confronti di essa sarà utile seguire le tracce di Aldo Vallone, che ci offre un'immagine complessiva del contesto letterario e teologico-politico in cui Dante ha formulato la sua peculiare „filosofia politica della storia”.¹ Vallone mostra chiaramente che la maggior parte dei grandi teorici politici dell'epoca di Dante (e di questi lo studioso tratta, a parte San Tommaso, di quelli che hanno reagito esplicitamente o implicitamente alle idee di Alighieri), tematizzavano – utilizzando in grandi linee la medesima terminologia e argomentazione – gli stessi problemi che Dante. Nelle tesi conclusive della *Monarchia* Alighieri sembra d'essere un pensatore conservatore, non c'è traccia della grande forza innovatrice reperibile nel *Defensor pacis* di Marsilio da Padova.²

[È] stata svelata appieno la verità sul problema, se al benessere del mondo fosse necessario l'ufficio del Monarca, e sul problema se il popolo romano a buon diritto si sia arrogato l'Impero, nonché sull'ultimo quesito, se l'autorità del Monarca dipendesse immediatamente da Dio oppure da qualche altro. La verità, per altro, a riguardo dell'ultima questione non va intesa così strettamente, nel senso che il Principe romano non sottostia in qualche cosa al romano Pontefice, *essendo la beatitudine di questa vita mortale ordinata in qualche modo alla beatitudine immortale*. Usi pertanto Cesare quella riverenza verso Pietro, che il figlio primogenito ha da usare verso il padre.³

Com'è noto, nella *Monarchia* Alighieri – per mezzo di argomentazioni complesse, seguendo comunque (come si è detto) gli

1 Vallone, *Antidantismo politico nel XIV secolo*, Liguori, Napoli, 1973, p.69.

2 Sul confronto Dante-Marsilio vedi József Nagy, *Dante e Marsilio: dalla trascendenza all'immanenza (Monarchia; Defensor Pacis)*, in Nuzzo A.–W. Somogyi J. (a cura di), *In memoriam Hajnóczy Gábor*, PPKE BTK, Piliscsaba, 2008, pp.187-200. La versione originale – in ungherese – di questo studio è la seguente: *Dante és Marsilius: a transzcendenciától az immanenciáig (Monarchia; Defensor Pacis)*, in *Quaderni Danteschi* 1. (1/2006), pp.79-137.

3 Dante, *Monarchia* (a cura di Bruno Nardi), in Dante, *Opere minori*, Tomo II, Ricciardi, Milano–Napoli, 1979, III/XV, p.503, corsivi miei, J.N.

schemi argomentativi della Scolastica – afferma che le due grandi istituzioni, l’Impero e il Papato, sono ambedue necessarie per la salvazione dell’umanità, quindi devono compiere le proprie funzioni distinte parallelamente e senza interferenze. Dante da una parte nega qualsiasi possibile relazione gerarchica tra Chiesa e Impero (ritenendoli ugualmente indispensabili nello stato politico), dall’altra parte nella chiosa conclusiva citata sopra (in contraddizione, o almeno questionando le proprie argomentazioni anteriori sulla priorità temporale-storica dell’Impero rispetto al Papato) afferma che „quodammodo”, in fin dei conti, l’Imperatore sia *subordinato* (almeno in senso morale) al Pontefice. Probabilmente tale posizione – per quanto riguarda le radici – è riconducibile a quella *guelfa bianca* (anche se nell’esilio Dante ormai si è alienato da tutte le concrete posizioni di partito del periodo), comunque è sintomaticamente *eclettica*. A mio parere è proprio quest’ecletticismo che da una parte ha reso meno efficiente la teoria politica dantesca – nella propria epoca e nei secoli posteriori – rispetto a quella marsiliana (molto univoca, quest’ultima, nella subordinazione della Chiesa al potere secolare), dall’altra parte pure le critiche esplicite o implicite nei confronti d’Alighieri di autori in fondo (almeno in parte) imparentabili a Dante, come Agostino Trionfi, Guido Vernani da Rimini e Favarone de’ Favaroni (ai quali l’attenzione di Vallone è principalmente rivolta) possono essere ricondotte per lo più a questo stesso ecletticismo.⁴

L’aspetto che accomuna e allo stesso tempo distingue Dante e i suoi critici contemporanei è una peculiare *idea di unità*. Alighieri distingue nettamente le funzioni dell’Impero (che per mezzo degli insegnamenti filosofici rende possibile la beatitudine terrestre) e quelle della Chiesa (che per mezzo degli insegnamenti della teologia,

4 Le possibili fonti delle idee politiche dantesche e gli scritti imparentabili alla *Monarchia* (le opere di Brunetto Latini, Giovanni di Parigi, Giordano di Osnabrück, Enghelberto di Admont, Remigio dei Girolami, etc.) sono trattati nei dettagli tra l’altro da Ernst H. Kantorowicz e da Hans Kelsen. Cfr. József Nagy, *La visione teleologica dell’impero universale nella Monarchia*, in *Quaderni Danteschi* 4. (2/2008), pp.131-174.

della fede e della rivelazione prepara le anime degli uomini alla beatitudine celeste, che deve essere lo scopo finale della vita umana) sempre in funzione di una supposta *unità ideale*. Tale unità – secondo Dante – è assicurabile per mezzo delle funzioni distinte e simultanee del potere temporale e di quello ecclesiastico, mentre secondo i suoi critici ciò potrebbe essere reso possibile esclusivamente per mezzo del potere papale. Gli avversari di Dante cercavano di formulare una posizione univoca, e sicuramente era particolarmente perturbante per loro l'accennato ecletticismo dantesco. „[L]a polemica più reale e vera e storica“, cui rappresentante più grande è Marsilio, e di cui Dante praticamente rimane fuori, „è quella contro l'Impero come idea unica, come fonte emanante di autorità uguale per tutte le genti. Si vuole invece e si propone la istituzione e il riconoscimento di nuove forze civili e particolari con capi diversi e leggi distinte. *L'inettitudine polemica dei curialisti è proprio nell'incapacità di cogliere e far proprio questo momento di frattura tra imperialisti del passato (e Dante è su questo spartiacque) e imperialisti del presente, e tra questi e i sostenitori di potestà temporali particolari*“.⁵

Secondo Vallone si può osservare un processo di *demitizzazione* nei confronti dell'ideale imperiale con l'emergersi di un nuovo fattore, ossia del popolo – o più precisamente della *sovranità popolare* –, e in questo processo Dante, „ch'è attentissimo lettore di Aristotele e S. Tommaso, e ch'è aperto per natura e vocazione a tali elementi, è sostanzialmente sordo alle voci nuove“, mentre Marsilio „realizza la sua visione politica e chiama il popolo al centro della nuova società“,⁶ tenendo presente in primo luogo la realtà sociale della *Francia* contemporanea. L'importanza che Marsilio attribuiva alla sovranità popolare, e il ripensamento del rapporto tra Impero e Papato in funzione della sovranità popolare costituivano una condizione *sine qua non* per la futura formazione della cultura

⁵ Vallone, *op. cit.*, p.20, corsivi miei, J.N.

⁶ *op. cit.*, p.21.

rinascimentale.⁷ „Si è partiti dal dogmatismo e dalla concezione dell'*imperium* come creazione della Chiesa-Papato, e si è giunti su sponde che nessun ribelle dei secoli XI-XII aveva mai previsto. La crisi del concetto dell'unità e della sua derivazione dall'alto si alimenta di una infinita serie di elementi, vicende e idee, e della loro trasformazione [...]. In questo stato di cose come *novatori* si presentano i regalisti e gli imperialisti; come *conservatori* i curialisti”,⁸ e i dibattiti teologico-politici rilevanti si presentavano proprio entro questi limiti.

1.1. Agostino Trionfi

La bolla pontificia *Unam Sanctam Ecclesiam* promulgata da Bonifacio VIII nel 1302 (che riaffermava gli ideali teocratici espressi nel *Dictatus Papae*, emesso da Papa Gregorio VII nel 1075) era una reazione logica a tutti gli eventi politici del periodo, ossia ai conflitti comunali e alle lotte per la successione imperiale. L'agostiniano Trionfi (1243-1328), discepolo di San Tommaso, era „l'esponente più verace e incondito, più assurdo e dogmatico, più generoso e astorico di un ripristino su basi gregoriano-bonifaciane della discutibile supremazia del pontefice romano. [...] Alla perentorietà e all'assolutezza dell'*Unam sanctam*, alla lunga tradizione ierocratica di esempi e sentenze, egli aggiunge le convinzioni gagliarde, l'ingegno sottile, l'abilità causidica, l'industria delle minime articolazioni e delle riprese particolari. La sua *Summa de potestate ecclesiastica* [1320] è un labirinto mosaico di concetti cementati in blocco granitico: un numero infinito di articoli in migliaia di sottovoci e sottosezioni per una tesi unica, che non ha mai soluzioni, che non dà respiro proprio a chi è all'opposizione”,⁹ e ciò che rende particolarmente problematico tale *corpus* è il suo dogmatismo, l'esclusione a-priori di qualsiasi possibilità di discussione (mentre tale apertura al dibattito è

7 cfr. *op. cit.*, p.23.

8 *op. cit.*, p.27, corsivi miei, J.N.

9 *op. cit.*, pp.35-36.

ben percepibile negli scritti di Enrico da Cremona e anche in Guido Vernani). In questo senso Trionfi „è il più sordo e restio degli scrittori ierocratici”.¹⁰ Trionfi non fa riferimento esplicito a Dante, ma è possibile che l’abbia conosciuto indirettamente,¹¹ e comunque „il silenzio su Dante si tradusse a suo danno. La chiusura [...] al reale storico quotidiano e contingente gli rese impossibile la presenza del popolo, che in Marsilio via via assumeva voce e autonomia”.¹² In sintesi: „Trionfi è perentoriamente per l’assolutismo ierocratico più netto e marcato. La riconferma dell’unità, come principio, postula per lui l’indiscutibilità della sovrana e totale potestà del pontefice”.¹³

Dall’assolutismo ierocratico di Trionfi consegue logicamente che „al Papa spetta anche l’elezione dell’Imperatore”; tale ragionamento può essere caratterizzato come segue: „unità di creazione, unità di conduzione; genesi e fini coincidono. La circolarità non ammette forze centrifughe. Tutto nasce dal centro; tutto al centro ritorna”.¹⁴ In confronto, per Dante l’Imperatore è consacrato „direttamente da Dio al dominio del mondo (*Monarchia*, II/I/3). Scomporne il potere è cedere alla cupidigia”.¹⁵ L’immagine della Sacra Tunica (Giovanni 19:23-24), la quale „veste inconsueta fu la prima volta lacerata dall’artiglio della cupidigia”,¹⁶ „sta come segno di tragica violazione e di triste vaticinio”.¹⁷ Trionfi e Alighieri vedono del tutto chiaramente che se nella questione dell’elezione imperiale il potere ecclesiastico fosse subordinato a quello temporale, la tesi della priorità storica della Chiesa (rispetto all’Impero) sarebbe insostenibile¹⁸ – e ovviamente ne traggono delle conclusioni opposte,

10 *op. cit.*, p.37.

11 *cf. op. cit.*, pp.38-39.

12 *op. cit.*, p.41.

13 *op. cit.*, p.42.

14 *op. cit.*, p.45.

15 *op. cit.*, p.46.

16 Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/XVI/3, pp.363-365.

17 Vallone, *op. cit.*, p.46.

18 *cf. op. cit.*, p.47; p.49.

giacchè „la tesi ierocratica circa la preminenza del Papa sull’Imperatore [professata tra l’altro da Trionfi] è energicamente confutata e respinta da Dante, tanto quanto la [tesi] consorella circa la priorità della Chiesa sull’Impero. [...] Per Dante non si tratta di stabilire legami di condizionamento, quanto piuttosto di sottolineare rapporti di relazione giurisdizionale. Papa e Imperatore, in quanto tali, non possono essere ricondotti ad una sola misura, cioè al loro essere uomini e quindi al genere di sostanza; ma piuttosto al genere accidentale, che li fa distintamente Papa e Imperatore”.¹⁹

In Trionfi e Alighieri vediamo due attitudini, due spiriti (rispettivamente quello medievale-dogmatico e quello medievale-preumanista), riconducibili a due mondi ben diversi: „alla *certezza* di Trionfi (e degli scrittori ierocratici) si contrappone il *dubbio* di Dante, la probità di verificare e di discutere. [...] Il fondo è diverso, ben più in là di quel che comporti l’esser teologo o l’esser filosofo”.²⁰ Trionfi rigetta il dibattito (per lui „segno di discordia”), il dubbio („attitudine farisea”), il trattare di temi e l’argomentazione a favore o contro qualche tesi („atto di presunzione”), e specialmente la *discussione sul potere papale* (che per Trionfi è „causa di falsità”), mentre per Dante – com’è noto – 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”,²¹ e tale *attuarsi* ovviamente si realizza anche nel dibattito, nel dubbio, nell’argomentazione e nella riflessione.

1.2. Guido Vernani

Il teologo domenicano bolognese Guido Vernani (†1345) nel suo *De potestate summi Pontificis* (1327) e nella sua opera antidantista per eccellenza, il *De reprobatione Monarchiae* (1327-1334), non mostra tratti originali rispetto a Trionfi e gli altri teologi curialisti (al

19 *op. cit.*, p.52.

20 *op. cit.*, p.60, corsivi miei, J.N.

21 Dante, *Monarchia*, ed. cit., I/IV/1-2, p.303.

massimo utilizza un linguaggio forse più fluido rispetto a loro). Comunque anche Vernani è caratterizzabile con poca invenzione, e pure nel suo caso „ogni argomentazione è assunta nei lati probanti. Si discute sempre a conferma delle premesse. Si gira senza soste in un labirinto cieco, in cui ogni parola sembra l'eco di cose note“, inoltre neanche Vernani „ha dubbi o curiosità o tentazioni. [...] Il centro è la «plenitudo potestatis» bonifaciana. Chi non la riconosce, o al contrario, sopravvaluta la «terrena potestas», è condannato alle tenebre dell'ignoranza, è sacrilego, è eretico”.²² „La società, qual è in Aristotele, in San Tommaso e in Dante, ha come nucleo la «comunitas familiae»: questa, [è] la «comunitas civitatis, instituta non solum propter vivere, sed propter beate vivere» [«comunità civile, istituita non solo per vivere, ma per vivere beati»]. Di qui poi, su su, fino al «regnum», all'«unum Imperium». «Omnis enim multitudo reducitur ad unitatem» [«dunque, ogni moltitudine è da ricondurre all'unità»]. «Beate vivere» e «unitas» sono proprie della «vera Respublica», la cristiana”.²³ Per Vernani, accanto alla *vita beata* e *l'unità* „la gerachia è tutto, nella natura, nella vita civile e sociale, nelle istituzioni. Il tema è squisitamente medievale: abbraccia il tutto e le parti; è forma ed è sostanza; è reale e soprannaturale. Il creato è «figura» dell'eterno”.²⁴

Come Vallone giustamente sottolinea, c'è almeno un tema fondamentale comune in Dante e Vernani, „l'unità e l'indivisibilità dell'Impero“, ma mentre Alighieri „intende l'unità della Monarchia in sé, come assicuratrice di potere civile di pace e di beatitudine terrena“, Vernani „la intende come gradino, somma del terreno, prima di accedere a Dio e al suo vicario“, e ciò in Vernani era necessario „e coerente alla sua visione di una vita come scala rigida di rapporti e di gradazioni gerarchiche”.²⁵ Tenendo presente tutto

22 Vallone, *op. cit.*, p.61.

23 *op. cit.*, p.62.

24 *op. cit.*, p.63.

25 *op. cit.*, p.64.

questo, si comprende meglio il feroce attacco contro Dante: „mai letta una «reprobatio» così carica d’insulti. Dante è spietatamente folgorato, perchè ha osato deturpare filosofia e sacra scrittura”.²⁶ Infatti, il primo capitolo del *De reprobatione* „tende a rinsaldare [...] la struttura generale dell’universo e l’universale monarchia di Cristo. In contrasto a Dante il Vernani non vede divario nel fine tra le varie parti dell’uomo (*Monarchia*, I/XXXIII) e l’uomo stesso, tra l’uomo e l’uomo, tra l’uomo e il genere umano cui appartiene, perchè la mèta è unica: «visio et fruitio summe veritatis et summe bonitatis» [«vedere e fruire della somma verità e della somma bontà»]. Si ricostruisce anche per questa via il concetto di monarchia, che non è quella terrena, ma quella di Cristo, le cui leggi sono valide solo se si conformano alla dottrina evangelica, e che perciò è sinonimo di giustizia, libertà e unità. Il Cristo regnante e visibile è il suo vicario: il Papa”.²⁷

Per Vernani non esiste nulla al di fuori della *auctoritas-potestas* papale. „Se Dante nega il potere al Papa di sciogliere le leggi e i decreti dell’Imperatore (*Monarchia*, III/VIII/1 ss), Vernani riconosce questo potere non solo al Papa, ma anche all’ordine sacerdotale, come Cristo lo aveva assegnato a Pietro e agli Apostoli. Al papa si attribuisce, in più, la potestà giurisdizionale e di correzione giudiziaria. La «donatio Constantini» si giudica proba e legale, perchè Costantino non da sè decise, ma quale deputato del popolo romano, del senato e d’ogni altra autorità. Di conseguenza ricchezze e beni terreni, che Dante energicamente negava alla Chiesa (*Monarchia*, III/X, ecc.), non solo non sono rifiutati, ma sono ben accettati sulla base di testimonianze di antichi testi e di decretali liberamente interpretati”.²⁸

In conclusione risulta chiaro che Vernani „non capisce nè le idee di fondo, nè i particolari del pensiero dantesco. Sfugge a lui uso

26 *op. cit.*, p.63.

27 *op. cit.*, pp.64-65.

28 *op. cit.*, p.67.

e valore dei concetti di Chiesa e Impero come idee-guida del genere umano e del loro destino".²⁹ Inoltre, pure quando Vernani apparentemente non attacca direttamente Dante, è evidente „il senso dell'incomprensione e della sofisticazione o del fraintendimento del pensiero dantesco", e ne è un buon esempio la questione della violenza: „pensa il Vernani che Dante la individui e la esalti come costitutiva della superiorità del popolo romano; laddove, nella *Monarchia* e ovunque, essa è considerata come strumento nell'imperscrutabile piano della provvidenza"; analogamente, nel caso della cupidigia, in connessione alla quale Dante postula la necessità di *Ecclesia* e *Monarchia* come *remedia* „contro il dilagare della cupidigia", Vernani „traduce o dichiara inefficiente [il concetto universale di cupidigia] alla luce dei fatti storici pedestremente interpretati e di precetti morali".³⁰

1.3. *Favarone de' Favaroni*

Nel caso dell'agostiniano Favaroni si tratta di un rappresentante davvero „attardato" del ierocratismo scolastico-antidantista, che nel suo trattato *De Principatu Papae ex potestate Summi Pontificatus* (che sarebbe la terza parte del suo inedito *In Apocalypsim Sancti Ioannis tractatus quatuor* [1394]) con grande probabilità ha reagito concretamente ad alcune tesi politico-teologiche dantesche. Negli scritti di Favaroni „la conoscenza di Dante [...] sembra diretta, ma non si esprime in modi precisi e persuasivi"; l'esemplificazione adottata da Favaroni „si irrigidisce negli schemi ragionativi e perde senso critico e vigore di contemporaneità storica".³¹

In base alla ricostruzione delle tesi e delle controdeduzioni del *De Principatu Papae*, effettuata da Vallone, si vede chiaramente che „alle tesi dei civilisti e degli imperialisti [che ovviamente sostengono

29 *op. cit.*, p.68.

30 *op. cit.*, pp.69-70.

31 *op. cit.*, p.120.

la necessità della separazione dei due poteri] si oppongono nettamente [...] le tesi dei decretalisti e degli ierocratici. Per di più la polemica sembra aver fatto un passo indietro sia nel tempo, sia nella sottigliezza delle argomentazioni. Alle tesi moderate dei primi ([che] *ben più innanzi si erano spinte, dopo Dante*) corrispondono quelle più retrive, e più comuni e più opache, dei secondi. *Dante è sottaciuto, ma è ben presente*. Non è nominato, nè indicato [...], ma è nella sostanza [...], come personaggio dell'opposizione"³² civilista e imperialista, che però non condivide pienamente la posizione civilista-imperialista, nè accetta la contrapposizione *imperialista-ierocratico*: Dante, in effetti, rappresenta una *terza posizione*. In ogni modo Alighieri sicuramente rigettava la supremazia papale: „anche se il Papa è il sole e l'Imperatore la luna" (la quale concezione in *Purgatorio* XVI 106-111 sarà modificata nella *teoria dei due soli*), „l'uno e l'altro hanno virtù e operazioni distinte".³³ Per il fatto che il sole illumina la luna, quest'ultima „riceve qualcosa dal sole, cioè abbondanza di luce, ricevuta la quale può operare più efficacemente"; quindi Alighieri afferma che „il regime temporale non riceve il suo essere da quello spirituale, e nemmeno la sua virtù, cioè la sua autorità, nè [...] il suo operare", malgrado riceva da esso la possibilità „di poter operare con maggiore efficacia".³⁴ Opponendosi a Dante, Favaroni „strumentalizza invece l'Impero nelle mani del Papa, per cui l'elezione dell'Imperatore avveniva «ad suum usum»", quindi „si ritorna proprio a Bonifacio VIII".³⁵

Per una conclusione temporanea si può sottolineare che il *De Principatu Papae* „può significare il limite estremo a cui è giunto un «genere», polemico nelle sue origini e nel lungo cammino, e poi svilto dalle manipolazioni dei teologi".³⁶

32 *op. cit.*, pp.112-113, corsivi miei, J.N.

33 *op. cit.*, p.114.

34 Dante, *Monarchia*, ed. cit., III/IV/19-20, p.453.

35 Vallone, *op. cit.*, p.114.

36 *op. cit.*, p.120.

2. Dibattiti letterari su Dante, l'influenza dantesca in Italia nel Quattro- e Cinquecento³⁷

Nel canone letterario in perpetua formazione la definizione della posizione di Dante nel Quattro- e Cinquecento pure a livello letterario e linguistico era continuamente una questione di rilievo. Sotto quest'aspetto aveva un'importanza fondamentale la traduzione e il commento in latino della *Commedia* compiuti nel 1416 da Giovanni Bertoldi da Serravalle (in stretta connessione col Concilio di Costanza, svoltosi tra il 1414 e il 1418). Secondo l'idea di base delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo il modello letterario è costituito dall'opera di Petrarca per la poesia, e da quella di Boccaccio per la prosa. Gian Giorgio Trissino, che ha tradotto in italiano il *De vulgari eloquentia*, basandosi in parte proprio su quest'opera ha completato il modello di Bembo, rilevando l'aspetto „illustre” e „cortigiano” della lingua. In base a tutto ciò risulta chiaro che con l'esclusione di Dante dal canone dell'imitazione, „Bembo si opponeva al «naturalismo» linguistico di marca fiorentina”.³⁸ Un centro importante dell'*antidantismo* del periodo era l'Accademia degli Infiammati (fondata nel 1542), nella quale la radicalizzazione estrema delle indicazioni linguistiche bembesche è stata connessa col razionalismo neoaristotelico di Pietro Pomponazzi. Tutto questo – oltre a rendere esclusivi i punti di vista linguistici e stilistici bembeschi – portava alla netta separazione di poesia e filosofia, e con riferimento alla valutazione di Dante ciò ha rafforzato il luogo comune secondo il quale Alighieri fosse grande come filosofo e non come poeta.³⁹ Bernardino Tomitano nei suoi *Ragionamenti della lingua*

37 In uno studio mio anteriore (József Nagy, *L'interpretazione vichiana di Dante*, in *Quaderni Danteschi* 5. [2009], pp.155-180) ho già trattato sinteticamente di questo argomento (vedi in particolare pp.161-164).

38 Emanuela Scarano, “Il dibattito sulla *Divina Commedia*”, in Giorgio Baroni (a cura di), *Storia della critica letteraria in Italia*, UTET Libreria, Torino, 2001, p.195.

39 Peculiarmente dal Settecento in poi è stato il parere contrario a predominare. János Kelemen nel suo lavoro (*Il Dante filosofo [A filozófus Dante]*, Atlantisz, Budapest, 2002) riabilita Dante come filosofo e sottolinea tra l'altro che nell'opera di Dante filosofia e

toscana (1546) paragonava Dante con Petrarca partendo proprio dalla teoria di Bembo: „l'uno [Dante] «maggior filosofo», l'altro [Petrarca] superiore «nella bella elocuzione, dalla quale si denomina il Poeta»”.⁴⁰

Prendendo brevemente in esame anche gli autori favorevoli a Dante, bisogna accennare le apologie dantesche di Girolamo Benivieni, il *Dialogo di Antonio Manetti circa il sito, forma et misure dello inferno* (1506), e il *Discorso sopra la Comedia di Dante* (dello stesso periodo). In quest'ultimo è rilevante il paragone Omero-Dante, che avrà un'importanza così grande nel Settecento: „pari a Omero e a Virgilio per la dimensione conoscitiva che immette nella propria poesia, Dante non è inferiore a loro nemmeno sul piano dell'«efficace e propria locutione» e della «somma magnificentia»”.⁴¹ Tali testi hanno ispirato gli intellettuali dell'Accademia Fiorentina a redigere, nel 1556, la *Difesa di Dante*,⁴² nella quale gli autori accentuavano la necessità di un'interpretazione alternativa e più libera della *Poetica* d'Aristotele, e in tal modo erano in grado di rivelare due aspetti importanti del corpus dantesco (valutati negativamente dai bembisti): la *mescolanza degli stili* e il *carattere realistico* della *Commedia*. La conseguenza più importante di tutto questo è che la riduzione bembista della *Commedia* a testo *esclusivamente filosofico* già nel Rinascimento era considerata insostenibile da molti studiosi.

In tale contesto è apparso Roberto Castravilla, al quale si attribuisce il *Discorso nel quale si mostra l'imperfezione della „Commedia” di Dante* (1572), che l'autore ha scritto reagendo all'*Ercolano* del 1570 di Benedetto Varchi: in quest'ultimo, secondo la formulazione di Varchi, „Dante è superiore a Omero”.⁴³ Nella

poesia si completano a vicenda organicamente.

40 *Storia della critica letteraria in Italia*, ed. cit., p.196.

41 *op. cit.*, p.197.

42 cfr. con l'opera dal medesimo titolo di Gasparo Gozzi, del 1758.

43 *Storia della critica letteraria in Italia*, ed. cit., p.200. I nomi di Dante e di Omero sono stati connessi in un contesto peculiare da Torquato Tasso: „Dante «è più simile ad Omero nell'ardire e nella licenza [...] che a Virgilio»”. Battistini, *Vico tra antichi e*

propria critica Castravilla faceva sistematicamente appello alla *Poetica* d'Aristotele: con lo stesso metodo ha risposto allora Antonio Albizzi nel 1573 per mezzo della sua apologia dantesca, nella quale – rilevando l'*oralità* della poesia – ha rigettato la concezione secondo la quale i precetti aristotelici dovessero essere rispettati in tutti i tempi e in tutti i casi.

Per fare un accenno all'aspetto *linguistico*-letterario della ricezione dantesca, è indispensabile tener d'occhio, che – come Andrea Battistini giustamente lo sottolinea – „Dante è forse l'unico autore della letteratura italiana [...] che abbia inciso piuttosto diffusamente non solo a livello di *parole*, ma anche [...] a livello di *langue*“, di modo che le figure linguistiche dantesche fungono da parti integranti a tutti i livelli possibili della lingua italiana: „se [...] il dantismo è di fatto «inevitabile», come ritiene Baranski, evidentemente le sue «suggerzioni» [...] si riverberano su ogni connotato stilistico, da quello di più alto bordo a quello popolare“.⁴⁴ Secondo Battistini il Cinquecento – caratterizzato spesso come il secolo della *precettistica* – „non poteva concedere molto spazio [in senso positivo] alla *Commedia*, almeno sul piano della critica, dove, subentrato il regolismo aristotelico allo sperimentalismo dell'Umanesimo, anche Dante viene giudicato secondo il parametro di una poetica normativa“.⁴⁵ Vale la pena di ricordare il famoso paragone bembesco della *Commedia* „«ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sí di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uva““.⁴⁶ La critica di Bembo è praticamente „un capo d'imputazione condiviso negli stessi termini da un

moderni, Il Mulino, Bologna, 2004, p.58.

44 Battistini, *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in «Per correr miglior acque...», Tomo I, Salerno Ed., Roma, 2001, p.443; p.444.

45 *op. cit.*, p.444.

46 *ibidem*.

[Giambattista] Giraldi Cinzio [+1573], per il quale Dante, vestito con «la veste succinta alle ginocchia» in segno di un contegno artistico troppo transandato e popolare, dovrebbe essere raffigurato con «una falce» in mano con cui tagliava indiscriminatamente «ogni erba ch'egli [...] incontrava», diversamente da Petrarca, „che vestito di veste senatoria giva scegliendo le nobili erbe e i gentili fiori”.⁴⁷

Si può osservare chiaramente che la critica formalista antidantesca del Cinquecento fosse stata alimentata dalla volontà di controbilanciare la sempre più estesa diffusione della poesia e delle idee dantesche: mentre i bembisti cercavano continuamente di trovare delle evidenze per „la conferma dei loro giudizi riduttivi su Dante, corre parallela la sua fortuna presso una cultura popolare che, proprio perchè non intende [in modo approfondito] il significato della sua opera, eleva il suo autore al rango di *saggio dotato di terragno buon senso*, spesso descritto con i tratti di altri personaggi folklorici”.⁴⁸ Inoltre, mentre „a livello alto spiacciono nel Cinquecento l'esuberanza e il rigoglio della *Commedia*, presso lettori di più facile contentatura queste stesse caratteristiche assurgono a fattori di ammirazione”.⁴⁹ La „critica cinquecentesca schifiltosa e inappetente, stucchevole nel denunciare i difetti dei modi espressivi danteschi, resi monotoni [...], funge da ideale contraltare [ad] una popolarità che si estende ai non letterati, quali i giuristi e predicatori, e che sul piano propriamente letterario trova non solo estensori di encomi appartenenti al genere epidittico[-retorico]”, come per esempio l'elogio per Dante del medico-storico-prelato Paolo Giovio (1483-1552), „ma anche apologeti che, inserendo i loro componimenti entro la retorica giudiziaria, respingono le accuse dei detrattori, quasi sempre in nome di un vanto campanilistico fiorentino da difendere”,⁵⁰ e ispirati in gran parte dalle *Lettere sopra la "Commedia"*

47 *op. cit.*, pp.444-445.

48 *op. cit.*, p.449, corsivi miei, J.N.

49 *op. cit.*, p.450.

50 *op. cit.*, p.446.

di Dante dello scrittore umanista Giambattista Gelli (1498-1563).

Per quanto riguarda la critica nei confronti dell'antidantismo bembiano sono cospicue pure le osservazioni di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, che ha indicato „sotto la voce «bemberie» tutte le pedanti censure stilistiche mosse a Dante”, e che ha scritto un sonetto con tono satirico contro la „«gente, non santa, iniqua e dolorosa: /popolo volgo e plebaccia ignorante» che, incapace di intendere Dante, mostra di ignorare «che sempre tra le spine sta la rosa»”, oltre a criticare duramente il già accennato autore del *Discorso nel quale si mostra l'imperfezione della "Commedia" di Dante*, Castravilla, descritto ironicamente da Lasca come uno con „«viso di pinco, di cane arrabbiato», «presuntuoso, pazzo scatenato» per aver commesso la follia di «parer forse alla gente un uomo divino, /biasimando Dante»”.⁵¹ Come Battistini ribadisce, ai livelli non-accademici Dante era preferito dai poeti – specialmente da quelli che coltivavano il genere burlesco – sia per il suo plurilinguismo, sia dal punto di vista metrico (favoreggiando la terzina e l'ottava). Per esempio, Teofilo Folengo (1491-1544) „non solo concede a Dante il primato, allora tutt'altro che condiviso, su Petrarca [...], ma è anche tra i più solleciti nell'uguagliarlo a Omero”,⁵² molto prima che tale equazione sia stata poi riformulata da Vico nel Settecento.

Simultaneamente a tutto ciò si può anche osservare un numero sempre maggiore di autori cinquecenteschi che „messo da parte il filtro ermeneutico di Aristotele, si affidano volentieri alla dialettica intertestuale con Dante”, e in questo senso è indicativo l'atteggiamento eclettico di Niccolò Machiavelli (1469-1527), cui opera – secondo l'osservazione di Mario Martelli – è profondamente pervaso da Dante, „«ora a sorreggere l'argomentazione con la sua autorità, ora a ravvivare il dettato con la sua incisività, ora a fornire un lessico che sembra definitivo», tanto da destare «la certezza che Machiavelli conosceva a memoria dall'inizio alla fine il poema

51 *op. cit.*, pp.446-447.

52 *op. cit.*, p.447.

dantesco»".⁵³ Nella lettera del 10 dicembre 1513, scritta a Francesco Vettori, Machiavelli, „che si sente esule al pari di Dante”, afferma di avere sempre a mano Dante o Petrarca, „al cui confronto i classici latini, Tibullo e perfino Ovidio, gli sembrano «poeti minori»”,⁵⁴ mentre nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (pubblicato solo nel 1730) esprime un giudizio negativo su Dante e sul suo odio nei confronti di Firenze.

È altrettanto eclettica – in connessione a Dante – l’attitudine di Ludovico Ariosto (1474-1533), „per un verso fedele e deferente seguace delle dottrine stilistiche di Bembo, per un altro verso debitore nell’*Orlando Furioso* di molti echi danteschi”,⁵⁵ analizzati nei dettagli (a livello linguistico, stilistico e metrico) negli studi – appunto sull’influenza dantesca in Ariosto – di Cesare Segre, di Luigi Blasucci, e di Carlo M. Ossola.⁵⁶ Tali approcci potrebbero eventualmente esser completati pure con certe analogie *tematiche* dantesche, come per esempio il viaggio oltremondano di Astolfo nel canto XXXV dell’*Orlando Furioso*. Come sottolinea Battistini: persino in un periodo dominato dal petrarchismo, per coloro che avevano l’intenzione di scrivere su temi epici ed eroici era inevitabile rivolgersi a Dante; in connessione a ciò „Vincenzo Borghini, nel difendere Dante da Bembo, suggerisce una divisione di competenze che lascia il campo della lirica a Petrarca, dove possono valere le minute osservazioni delle *Prose della volgar lingua*, riservando però il magistero della *Commedia* all’epica, dove a contare sono le grandi travature strutturali”.⁵⁷ Dunque, sul piano formale Dante funge da modello per l’epica rinascimentale, nella quale „Dante compare talvolta anche come personaggio, ora nell’*Italia liberata da’ Goti* [del 1547] di [Gian Giorgio] Trissino, che in una visione sinottica dei migliori scrittori lo colloca «là sú presso a la cima» [...], ora [...] nei

53 *op. cit.*, p.451.

54 *ibidem*.

55 *ibidem*.

56 *cf. op. cit.*, p.452.

57 *op. cit.*, p.452.

Triumphs of Carlo, [...] composto nel 1535 da Francesco de' Lodovici, che gli riserva uno scranno nel suo pantheon di spiriti magni".⁵⁸

Concludiamo la presente ricapitolazione dei momenti rilevanti dell'influenza dantesca nei secoli XV e XVI con qualche riferimento a Michelangelo Buonarroti e a Torquato Tasso (per poi analizzare brevemente la rilevanza del Bembo dantista). Per quanto riguarda Michelangelo, da una parte è evidente l'influenza letteraria dantesca almeno nel caso di due sonetti: il *Dal ciel discese...* e il *Quante dirne si de'*, nei quali si depreca „l'esilio inflitto a Dante dalla patria irricognoscente";⁵⁹ „la metafora platonica della luce metafisica che assegna a Dante la missione di «dar di tutto il vero lume a noi»", presente come elemento centrale nel primo sonetto, „s'irradia anche nella seconda lirica michelangeloesca, nella quale ci si arrende all'ineffabilità, dal momento che «quante dirne si de' non si può dire, /ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese»".⁶⁰ Dall'altra parte si può presupporre l'influenza di Dante anche al livello dell'arte figurativa: tale influenza è stata rivelata tra l'altro da Ugo Foscolo, secondo il quale Michelangelo „«vantava di derivare le sue figure, la composizione dei suoi gruppi, gli atteggiamenti dei corpi e l'espressione dei volti dal poema dantesco»".⁶¹ Pure il biografo di Michelangelo, Ascanio Condivi conferma che Michelangelo avesse avuto una conoscenza sistematica della *Commedia*.⁶²

Per quanto riguarda infine Tasso, sono note le sue postille su due edizioni veneziane della *Commedia*, ed è ben riconoscibile la decisiva influenza dantesca sia nelle scene infernali del Canto IV, sia – con riferimento all'immagine di Dite – nell'ottava XXVII del Canto

⁵⁸ *op. cit.*, p.453.

⁵⁹ *ibidem*.

⁶⁰ *op. cit.*, p.454, corsivi miei, J.N.

⁶¹ *ibidem*. Battistini cita (in inglese e in italiano) dalla seguente opera di Foscolo: *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* (1822), in Foscolo, *Poesie e carmi* (a cura di F. Pagliai, G. Folena e M. Scotti), vol. I, Le Monnier, Firenze, 1985, pp.1095-1124 (p.1098).

⁶² Battistini, *op. cit.*, p.454.

XIII⁶³ (e in parte pure nell'ottava LXXXVII del Canto XVIII⁶⁴), come è pure del tutto evidente la trasposizione dell'Ulisse dantesco nelle ottave XXV-XXVI del Canto XV,⁶⁵ e il riferimento al Cocito e al Flegetonte (e ai giganti connessi a questi fiumi infernali) nell'ottava LXXXVIII del Canto XVIII⁶⁶ della *Gerusalemme liberata*.⁶⁷ „Per Tasso Dante non è solo il «primiero /ch'a le stelle salì nel corpo umano» [...], ma anche la pietra di paragone di un processo inventivo che da una parte riduce e semplifica [...] la struttura e le gerarchie teologiche della *Commedia*, stilizzate insieme con il tessuto allegorico, non più avezzo alle sottigliezze medievali, ma che dall'altra parte intensifica la complessa psicologia nevroticamente sviluppata tra le pieghe oscure di una coscienza inquieta e turbata, nella quale sull'energia espressiva della parola dantesca si addensa la *gravitas* di un'irrisolta psicomachia”.⁶⁸

3. Il Bembo dantista

In connessione all'accennata edizione bembesca-manuziana della *Commedia* è da notare che (diversamente dall'edizione bembesca delle *Rime* petrarchesche) non ci figura il nome di Bembo, nè si trova alcun'appendice di Manuzio. „L'edizione [del 1502] della

63 „Cresce il gran foco, e in forma d'alte mura /Stende le fiamme torbide e fumanti: /E ne cinge quel bosco, e l'assicura /Ch'altri gli alberi suoi non tronchi o schianti. /Le maggiori sue fiamme hanno figura /Di castelli superbi e torreggianti: /E di tormenti bellici ha munite /Le rocche sue questa novella Dite” (vv.209-216). (Questa e le seguenti citazioni dalla *Gerusalemme liberata* sono in base alla seguente edizione on-line: http://it.wikisource.org/wiki/Gerusalemme_liberata [10/VIII/2012]).

64 „Fra due Furie pareo Caronte, o Pluto” (v.696).

65 „Di veder vago e di sapere, Ulisse. /Ei passò le colonne, e per l'aperto /Mare spiegò de' remi il volo audace: /Ma non giovogli esser nell'onde esperto, /Perchè inghiottillo l'Ocean vorace” (vv.200-204).

66 „Già il mormorar s'udia delle parole /Di cui teme Cocito, e Flegetonte” (vv.697-698).
67 cfr. Battistini, *op. cit.*, pp.454-455. (Battistini erroneamente indica il Canto XII – invece del Canto XIII – della *Liberata* in connessione all'immagine della Dite dantesca: vedi p.455.)

68 Battistini, *op. cit.*, p.455.

Commedia altro non contiene che il nudo testo”,⁶⁹ col titolo – usato esclusivamente da Bembo – *Le terze rime di Dante*, inoltre col sottotitolo esplicativo *Lo 'nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso di Dante Alighieri*. Nell’edizione di Bembo „sono per la prima volta escluse le abbreviazioni e divise le parole secondo grammatica. È abbondantissima la punteggiatura, e costante l’uso dell’apostrofe e dell’accento grave in è verbo [...]. La novità del testo subito risulta da un confronto con la volgata di allora, cioè col *Dante* del Landino”.⁷⁰ Per la propria edizione della *Commedia* Bembo ha utilizzato il codice Vaticano lat. 3199 – allora proprietà di suo padre –, riconducibile a Boccaccio e a Petrarca, ma è da rilevare che Bembo „non si contentò di correggere la volgata secondo questo o altro codice: ignorò la volgata, e di sua mano, in quel che oggi è il codice Vaticano lat. 3197, compilò intiero il nuovo testo, quasi fosse stato inedito. Fu insomma la novità [...] di una diversa lingua, preumanistica, attribuita a Dante; ne risultò un testo più autentico certo, ma più lontano e quasi rescisso dall’uso e dal gusto corrente”.⁷¹ Nel Bembo dantista allora si vede chiaramente l’intenzione di rompere con la tradizione dell’esegesi dantesca – innanzitutto con Landino –: a tale gesto si sono opposti vari intellettuali fiorentini (e ciò è documentato nell’edizione giuntina del 1506), comunque il testo di Bembo „prevalse per la sua coerenza, per l’eleganza della stampa, e soprattutto per il successo che nei decenni successivi ebbe la riforma linguistica e letteraria imposta alla cultura italiana dallo stesso Bembo”.⁷²

Il fatto che Bembo avesse curato un’edizione della *Commedia* assume un’importanza particolare tenendo presente che lui ulteriormente sia stato considerato forse il più grande antidantista. In

69 *Pietro Bembo* (Carlo Dionisotti), in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984 (d’ora in poi *EDA*), p.567.

70 *ibidem*.

71 *ibidem*.

72 *ibidem*.

questo studio ho già accennato varie attitudini ambigue (da parte e nei confronti di Dante); dunque, pure nel relazionarsi di Bembo ad Alighieri si nota una duplicità: il rispetto per l'uomo dotto e – allo stesso tempo – la critica (anzi, la sottovalutazione) nei confronti della poesia dantesca. L'ammirazione del Cardinale per Dante sicuramente si riconduce alla devozione del padre, Bernardo Bembo (†1519), che nel periodo delle sue ambascierie a Firenze ha fatto amicizia con alcuni rappresentanti di spicco del culto dantesco, tra questi col già accennato Cristoforo Landino e Marsilio Ficino. Nel circolo veneziano di suo padre Pietro Bembo ha conosciuto tra l'altro Antonio Vinciguerra (†1502) che nelle sue *Satire* morali si era ispirato in parte a Dante, e che era l'amico del maggior dantista padovano della seconda metà del Quattrocento, Giovanni Caldiera (†1474).

In connessione all'importanza del ruolo di Bernardo Bembo nell'ulteriore attività del figlio, Pietro, è una scoperta relativamente recente (del 1998) di Barbara Marx che nel „preziosissimo esemplare di grande formato, illustrato e con capitali miniate, del commento landiniano alla *Commedia* (*Comento di Cristophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna, 1481)”, il quale „venne allestito personalmente dall'autore per Bernardo Bembo, in occasione del monumento a Dante da lui [Bembo, in qualità di Podestà] fatto erigere a Ravenna” nel 1483, oltre alle annotazioni del destinatario ci si trovano anche numerosi postillati di Pietro Bembo.⁷³ Mentre nel caso di Bernardo „prevalgono interessi contenutistici e dottrinali”, giacchè „accanto al testo compaiono [...] schemi teologici, distinzioni astrologiche e *notabilia* dei principali termini filosofici” (oltre a numerosi nomi di personaggi danteschi), nel caso di Pietro Bembo le postille, „stese in una grafia minuta e fluida, [...] si concentrano, oltre che sui nomi [...],

73 Elisa Curti, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Gedit, Bologna, 2006, p.221. Curti fa riferimento al seguente lavoro: Barbara Marx, *Zwischen generationskonflikt und paradigma. Latein und volgare im hause Bembo*, in *Latein und nationalsprachen in der Renaissance*, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden, 1998, pp.31-62.

su singoli *lemmi* [...] *prevalentemente di natura linguistica*", inoltre ci si trovano anche delle „integrazioni e correzioni ai versi della *Commedia*" che in un certo senso anticipano la precisione analitica percepibile nell'accennata edizione bembiana (del 1502) della *Commedia*.⁷⁴

È stata la stessa Barbara Marx a segnalare per primo l'importanza delle note bembiane all'edizione del 1490 di Francesco Bonaccorsi del *Convivio* dantesco.⁷⁵ Come Curti sottolinea, mentre „le postille [di Pietro Bembo] al commento landiniano [della *Commedia*] riguardano [...] soprattutto il contenuto", nel caso delle note bembesche al *Convivio* si tratta per lo più „*notabilia* linguistici, che isolano singole forme, per lo più sostantivi o verbi, ma anche congiunzioni e pronomi, andando a formare quasi una sorta di piccolo glossario personale"; oltre a questo tipo di postille ovviamente „ve ne sono anche altre, di tipo contenutistico, che riportano nomi propri di personaggi [...], o titoli di altre opere dantesche [...] e segnalano l'argomento generale trattato".⁷⁶ Per riportare qualche esempio dell'approccio bembesco propriamente *linguistico* ad Alighieri, notiamo il seguente. In relazione alle *Prose della volgar lingua* Curti rivela che in quest'opera i riferimenti espliciti al *Convivio* sono due: nel primo luogo, in cui „viene discussa la declinazione del pronome personale, distinguendo tra «egli» da usarsi per il soggetto e «lui» per gli altri casi, l'esempio dantesco (tratto da *Convivio*, IV/XV/4) funge da «modello negativo»";⁷⁷ nel secondo luogo, „discettando sull'usanza di origine provenzale di premettere al gerundio la preposizione «in»", Bembo prende un

74 Curti, *op. cit.*, pp.221-222, corsivi miei, J.N.

75 cfr. *op. cit.*, p.222.

76 *op. cit.*, p.223.

77 „Anzi, se altro caso si vede che dato alcuna volta le sia, ciò si dee dire che per inavvertenza sia stato detto, più che per altro. Posela eziandio Dante nel primo caso in quella vece, quando e' disse nel suo *Convito*: *Dunque se esso Adamo fu nobile, tutti siamo nobili, e se lui fu vile, tutti siamo vili*" (Bembo, *Prose della volgar lingua*, III/16); citato da Curti, in Curti, *op. cit.*, p.224.

ulteriore esempio dal *Convivio* (IV/XIII/11).⁷⁸

Si può constatare che nel periodo della stesura degli *Asolani* (usciti nel 1505) e poi in quello delle *Prose della volgar lingua* (pubblicate, dunque, nel 1525) per Bembo – dal punto di vista linguistico e poetico-letterario – erano già il Boccaccio e il Petrarca a prevalere, ma l'eredità di Dante non era per niente scartata. „[G]ià allora il Bembo non credeva più alla terza rima [...], nè a una poesia narrativa e didattica. Certo preferiva [...] il Petrarca a Dante, e poichè il paragone fra i due era stato da gran tempo ed era un luogo comune della critica, è probabile che già allora il Bembo fosse giunto a chiarire i motivi della sua preferenza”.⁷⁹ Nella conclusione del II libro delle *Prose della volgar lingua* è di rilievo il giudizio su Dante, „nell'opera del quale il Bembo ravvisava una sproporzione fra la «magnificenza e ampiezza del soggetto» e l'esecuzione poetica che gli appariva difettosa per l'uso di voci «rozze e disonorate», per l'abuso dei contrasti di materia e di stile (accanto alla magnificenza «le bassissime e le vilissime cose»), e in genere per la presunzione dell'autore di voler essere, in opera poetica, «altro che poeta». Questo giudizio, che nei termini della poetica rinascimentale non era controvertibile, e che per suo rovescio aveva l'esaltazione a modello della poesia del Petrarca, ebbe un peso decisivo sulla storia degli studi danteschi e sulla fortuna di Dante nel Cinquecento”.⁸⁰

L'antidantismo letterario di Bembo sicuramente „era un giudizio fondato su una conoscenza dell'opera di Dante eccezionalmente larga e sicura”, e ciò è evidente nelle citazioni esplicite della *Vita nuova*, del *Convivio* e delle *Rime*, inoltre in quelle implicite del *De vulgari eloquentia* nelle *Prose bembiane*; in base alle sua grande erudizione letteraria e linguistica Bembo nelle *Prose* era in grado di formulare un giudizio sulla *posizione storica di Dante*, che

78 „[...] e in Dante medesimo, che nel suo *Convito* disse: *Quanta paura è quella di colui, che appresso sé sente ricchezza, in camminando, in soggiornando*” (Bembo, *Prose della volgar lingua*, III/55); citato da Curti, in Curti, *op. cit.*, p.224.

79 Pietro Bembo, in EDA, pp.567-568.

80 *op. cit.*, p.568.

„a differenza dell’altro giudizio sulla poesia, controvertibile oggi sulla base di una diversa poetica (di Dante, non nostra), può considerarsi anche oggi pienamente valido”.⁸¹ Bembo, infatti, oltrepassando il paragone retorico Dante-Petrarca, ha riconosciuto – con riferimento a Dante – la pertinenza „a una tradizione linguistica e metrica, a un’età [...], che non era quello” di Petrarca, e così è giunto „a istituire il paragone, pur retorico e certo inadeguato, ma non improprio, fra Dante e Cino [da Pistoia], fra la «gravità» dell’uno e la «piacevolezza» dell’altro”.⁸²

Bembo, per mezzo delle sue ricerche linguistiche approfondite, realizzate nelle *Prose* (in particolare nel libro III), aveva il merito di aver potuto recuperare e ricostruire la lingua toscana duecentesca (anteriore alle scelte linguistiche di Petrarca e di Boccaccio) e trecentesca (ancora priva degli influssi umanistici). Il metodo bembiano è stato poi sviluppato da ulteriori autori cinquecenteschi (in parte già accennati), che pur con la loro attitudine fondamentalmente *antidantista* hanno contribuito significativamente al progresso della tradizione esegetica dantesca.

4. *Considerazioni conclusive*

Nel presente studio si è cercato di presentare in chiave critica alcuni punti salienti dell’antidantismo politico e letterario tra Trecento e Cinquecento. Dagli esempi citati risulta evidente da una parte la non-comprensione delle idee dantesche (soprattutto a livello politico ed etico), dall’altra parte – in particolare nel caso di Bembo – la comprensione profonda della *poetica* dantesca a livello intellettuale-razionale, e allo stesso tempo il rifiuto della *poesia* dantesca con delle argomentazioni in fin dei conti fallaci. Nel Rinascimento è peculiare l’esclusione di Dante dal canone letterario a livello accademico, e – parallelamente – l’apprezzamento d’Alighieri nell’ambito della poesia e della cultura popolare. Pure da questa

81 *ibidem*.

82 *ibidem*.

ricezione contraddittoria a mio parere si desume innanzitutto la peculiare straordinarietà della complessa eredità poetico-intellettuale di Dante.

DOMENICO ALVINO

Letture di Dante: *Purgatorio IX*

Una lettura operativa del nono canto del *Purgatorio* dantesco deve rendere significanti o, in linguaggio operativo, deve individuare eventuali moduli applicativi, si risalga o meno ai dispositivi di significazione di pertinenza, moduli ove compaiano, come primi o secondi membri, le nominazioni soprattutto, che in quel canto paiono numerose.

E prima è l'Aurora disfatta di sesso e ancora disfacendosi nella guisa dello sbiancamento in atto, una volta fuori delle braccia dolci-amorose dell'amante. Ché 'amico' infatti è dalla radice *am* come 'amo' ed 'amplector' (cingere, intrecciare le braccia intorno), onde anche 'amplesso', ove ha prevalso, come ciò in cui quel senso più s'invera, il sema sessuale. E appunto questo *am*, con 'amo' ed 'amplesso' al suo seguito, la parola 'amico' si porta su a fiore. Perciò 'Concubina', che per l'innanzi era solo chi *cum aliquo vel aliqua cumbebat*, acquista ora il suo moderno senso di fornicatrice viziosa. Non solo, ma la parola, con quel rientro nella notte dell'u in sillaba interna, tramite il lucido riflesso lampeggiante dall'i tonica, di là si spalanca nell'a desinente a sfolgore trionfale di giornata infine luminosa. È un tragitto da buio a luce, e il tramite è il congiungimento sessuale. Ma insieme è anche sfolgore di anima luminosa in cui va a concludersi quel tragitto, come una maturazione entitaria amorosamente attuata, perché quelle braccia, con la dolcezza amorosa, ad Aurora davano, e da sempre danno ogni volta, nutrimento ontologico. Ciò la poesia trae dalla nominazione di "Titone antico", in quanto anche lui disfatto, ma di vecchiaia decrepita, a cui lo ha indotto la vita viziosa. Dante però dice solo "d'innanzi", con quell'*ante* che resta di 'antico' tolto il suffisso aggettivale *ico*, un 'ante' indefinito, che non precisa il tempo, ma lascia alla poesia di dire un 'prima in generale', prima del tempo stesso, che poi è quello che istituisce l'essere e se lo distende entro e lungo sé come sua storia, che è perciò anche storia d'essere,

dell'assoluto Essere. E teniamo ferma questa avvertenza, che si è fatta innanzi da sé stessa nel discorso: il tempo è fondamento dell'Essere, e se Titone è da prima del tempo, con il suo lussurioso tempo, e questo che gli si allunga e diviene il Tempo, e non si chieda come ciò possa essere, potendo benissimo non coincidere il tempo di Titone con il tempo in assoluto: la poesia fa operazioni che il raziocinio non conosce. Data l'uguaglianza fra il tempo di Titone e il Tempo in assoluto, anche questo come l'altro sarà lussurioso, e così l'Essere assoluto che vi si fonda. Non volendo, Dante ci dà questa nuova: l'Essere è in sé ammalato di lussuria, è almeno carico di peccato, il che lo condanna a finire, proprio come finisce il tempo che Titone tanto a lungo non potrà distendere, come dice il suo nome, fatto sul greco *teino*, 'io tendo'.

Ma non basta. In tutta questa terzina è implicita l'idea di un Titone,¹ sì disfatto di vecchiaia, ma anche d'amore, perché certamente è con lui che Aurora si è disfatta d'amore, da sempre e ogni volta, cosicché tale storia si presenta come storia dell'amore, ma dell'amore continuamente alterato in vizio purulento di materialità corporale. È questo il fine cui si tende in quel mito dei due, come storia di sesso e violenza, fine che è perseguito irresistibilmente fino a disfarsi. Ma è anche un disfacimento per fatica amorosa ecc. Poi c'è la mostruosità, per una donna, del color bianco («già *s'imbiancava* al balco d'oriente», e s'immagini il ribrezzo che susciterebbe una donna di carnagione bianca anziché rosea), colore che a torto, di qui pare, è stato abbinato come suo segno alla purezza di costume, per esempio, nelle spose, nelle vergini comparenti nei riti, nell'abbigliamento sacralizzante delle vittime offerte in sacrificio alla divinità, come del

1 Per quel che valga, annotiamo qui che questo nome richiama quello di un'antica dea dell'aurora, *Titwv*, (Call. fr. 21, 3 Lyc., Hsch.), ed è di un figlio di Priamo rapito dall'Aurora. È inoltre imparentato, presso lessicologi, con quello dei Titani, *Tita'neÇ*, per taluni 'i vendicatori', per altri 'i rispettati', per altri ancora 'i tesi' (*teivnw*). Richiama anche *tivtanoÇ*, calce, gesso, pietra da gesso, onde qualcuno (Merlingen, *Gedenkschrift Kretschmer*, 2, 57) l'ha accostato a skr. *švitna*, 'biancastro', che si accorda in qualche modo con Dante.

resto possono considerarsi le suore; è mostruosa anche la «figura del freddo animale/ che con la coda percuote la gente»: violenza e ribrezzo anche qui, con tutto quel che comporta la simbologia dello scorpione e il senso del “percuotere la gente”; e il volgare in giù le ali da parte dell’ora, che è gesto di angelo nero e minaccioso o di caduta e fine.

C’è poi ancora l’esser vinto dal sonno, e l’inchinarsi sull’erba da parte di Dante, e il sedere susseguente di tutti e cinque. C’è poi la storia di turpe violenza sessuale subita da Filomela e conclusasi in orrendo ammazzamento e mostruosa antropofagia. Ancora, la sostanziale violenza del sogno di Dante, confermata dal richiamo del mito di Ganimede, rapito con violenza dall’aquila di Giove. Notare come con la violenza sessuale si accompagni il contatto tra divino e umano, come a dire che da Eros siam tratti fuori di noi, strappati a noi come per una perdizione e rovina, ma come pure nel colmo del godimento sessuale si apra la via di una spiritualità così intensa e pura che vi può scoccare la scintilla del divino.

Achille tratto dormiente dalla madre da parte di Chirone a Schiro, per salvarlo dalla guerra, forse fa dire alla poesia che la saggezza, pur sembrando mostruosa tra cavallo che vince le distanze ed uomo che si prefigura le mete, serve a mettere al riparo dalle passioni. Il diventare smorto di Dante, come dalla faccia gli fuggì il sonno, proprio come Achille nel ritrovarsi fuori dalla «battaglia de li sospiri» d’amore, con Virgilio accanto. E il sole era già alto da due ore: Dante era rimasto indietro e volgeva il viso verso le acque generatrici, all’indietro cioè, perché la natura opera più nei sensi che nella ragione.

Più in là il poeta ammonisce il lettore a stare attento a come egli innalzi la materia e la rinalzi con più arte: ci sono sensi nuovi, che non si colgono se non con un di più di attenzione, e forse si tratta di un motivo che già fu intravisto e indicato dalla critica: l’amore era stato da lui concepito, alla maniera stilnovistica, come apertura spirituale verso la virtù e verso Dio; ai tempi di Paolo e Francesca

egli si rende conto della natura sostanzialmente sensuale dell'amore per donna, e ne raccapriccia perché vi scopre il passo della perdizione eterna; ora c'è il recupero della dimensione sensuale e di quella spirituale insieme nel modo che si è detto di sopra. Infatti – e guarda caso! – tutto ciò si verifica nel varcare la soglia del Purgatorio, nel quale si mescola il nobile e l'ignobile, come – nel suono che sostituisce lo stridore dei cardini – si mescolano musica e parole (divine), che l'uomo non può che intendere or sì or no.

JÓZSEF NAGY
CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese *

Diamo, dunque, anche nel presente numero della nostra rivista il resoconto delle attività della Società Dantesca Ungherese, svoltesi nell'Anno Accademico 2011-2012 e nel primo semestre dell'Anno Accademico 2012-2013.

Nel corso delle sedute ordinarie della SDU, il 27 settembre 2012 il Prof. Béla Hoffmann ha presentato i risultati delle proprie ricerche sul Canto XXIV dell'*Inferno* (*Pokol XXIV: Vanni Fucci*); il co-relatore era il Prof. János Kelemen.

Il 24 febbraio 2012 József Nagy ha esposto la propria relazione sul Canto IX dell'*Inferno* (*Pokol IX. Dis városa*), analizzando nei dettagli tra l'altro il tema della città di Dite.

Il 30 marzo 2012 il Prof. János Kelemen ha presentato il proprio studio intitolato *La mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa. Autoriflessione e commento dell'autore nella Vita nuova e nel Convivio* [„A nyelvem szinte magától kezdett beszélni”. *Önreflexió és szerzői kommentár Az új életben és a Vendégségben*]; il co-relatore era Norbert Mátyus.

Il 20 aprile 2012 si è potuto assistere alla relazione del Prof. Endre Szkárósi (divenuto recentemente un membro della SDU) dal titolo *Tecnica dolce – tecnica aspra. Dal dolce stil nuovo, attraverso la Vita nuova, alle Canzoni petrose* [*Tecnica dolce – tecnica aspra. Az új stílustól az új életen át a köves énekekig*].

L'8 giugno 2012 il Prof. Ádám Nádasdy ha parlato al pubblico delle proprie esperienze relazionate alla traduzione dell'*Inferno*, nell'ambito del suo discorso intitolato *La pedanteria straziante. Riflessioni in seguito alla traduzione dell'Inferno* [*A gyötrelmes pedantéria. Gondolatok a Pokol lefordítása után*].

Il 21 settembre 2012 József Nagy ha presentato il proprio

* The present review was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences. Ringrazimenti al Prof. Norbert Mátyus per tutte le informazioni, indispensabili per la stesura della presente Cronaca.

commento al Canto I dell'*Inferno* [*A Pokol első éneke*].

Il 26 ottobre 2012 la dottoranda Eszter Draskóczy ha esposto alcuni temi rilevanti del proprio commento ai canti XXIX-XXX dell'*Inferno*, nell'ambito della propria relazione intitolata *Le metamorfosi dei falsificatori: allusioni ovidiane, immagine bibliche e la teologia della malattia in Inferno XXIX-XXX* [*A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a Pokol XXIX-XXX énekében*].

All'ultima seduta della SDU nel 2012, il 26 novembre, è stata la dottoranda Anett Kádár a presentare il proprio studio, cui titolo è *La musicalità della Divina Commedia* [*Az Isteni Színháték zeneisége*].

Ulteriori eventi importanti dal punto di vista della dantistica ungherese erano i seguenti.

È uscita la traduzione ungherese dell'*Inferno*, realizzata dal poeta Ferenc Baranyi (Dante Alighieri, *Pokol* [studio introduttivo e note di Imre Madarász], Győr: Tarandus, 2012).

Dal 5 al 7 novembre 2012 alcuni membri della SDU (János Kelemen, Norbert Mátyus, József Nagy, Eszter Draskóczy ed Éva Vígh) hanno partecipato al Convegno dantesco internazionale di grande portata, organizzata dall'Università Complutense di Madrid, intitolato *Ortodoxia y heterodoxia en Dante Alighieri: para una valoración histórica de los orígenes ideológicos de la modernidad europea*.

In collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest si è dato l'avvio ad una serie di *Lecturae Dantis*, il primo ha avuto luogo presso lo stesso Istituto il 12 novembre 2012.

Infine, nell'ottobre del 2012 il dottorando Márk Berényi è stato eletto cassiere della SDU.

Necrologo

La Società Dantesca Ungherese ha subito dei danni insostituibili con la perdita del suo Presidente Onorario, il Prof. Géza Sallay (1926-2012, chiamato anche il Decano degli italianisti ungheresi), inoltre del suo Vicepresidente e membro del Comitato di Redazione di *Quaderni Danteschi*, il Prof. József Takács (1946-2012).

Il Prof. Géza Sallay, per mezzo della sua conoscenza enciclopedica che includeva tutta la letteratura italiana, nel corso della sua attività universitaria durata oltre sei decenni ha approfondito lo studio innanzitutto dei seguenti temi ed autori: Dante e la letteratura del Due- e Trecento; Machiavelli; Campanella; Verga; Pirandello; la poesia dell'Otto- e Novecento. Le sue ricerche filologiche riguardavano anche la problematica delle traduzioni letterarie, egli stesso è stato traduttore di poesie italiane. Sallay apparteneva all'ultima grande generazione dell'Eötvös Collegium (comparabile forse alla Scuola Normale Superiore di Pisa), da cui provenivano ulteriori grandi studiosi come Tibor Klaniczay, Andor Tarnai, Lajos Németh, Mátyás Horányi e molti altri, che pure ci hanno ormai lasciato. Sallay lavorava come Professore universitario al Dipartimento d'Italianistica dell'ELTE dal 1950. Dal 1969 al 1972 insegnava lingua e letteratura ungherese, inoltre filologia ugrofinnica all'Università di Padova. Nel 1973 è stato nominato Professore Ordinario di Lettere, e nello stesso anno – in seguito alla morte di Tibor Kardos – Direttore del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'ELTE. Ufficialmente si è ritirato nel 1996, ma proseguiva con la propria attività didattica nello stesso Dipartimento – dal 1999 col rango di Professore *emeritus* – a tutti i tre livelli (BA, MA, PhD); ha tenuto le proprie lezioni di dottorato fino all'ultimo mese della vita. Ha pubblicato circa 200 studi nel campo dell'italianistica. Oltre ad essere il Presidente Onorario della SDU e il Direttore del gruppo di ricerca „Monarchia” della stessa Società, Sallay per decenni era membro della Direzione

dell'AISSLI (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana), ed era il Direttore della Sezione d'Italianistica della Società Filologica Ungherese.

Il Prof. József Takács, italianista e storico d'arte, svolgeva la propria attività di Docente al Dipartimento d'Italianistica dell'ELTE dal 1971. I suoi campi di ricerca principali erano: la letteratura, l'arte e la filosofia dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano ed ungherese; le correnti letterarie ed artistiche del Novecento italiano; l'estetica di Benedetto Croce; la poesia di Aldo Palazzeschi; la teoria e la critica letteraria e d'arte nel Novecento. Ha svolto un importantissimo ruolo tra l'altro nel Programma di Dottorato d'Italianistica, nell'ITADOKT (*l'atelier* e l'organizzazione dei dottorandi ungheresi in letteratura italiana) – fondato insieme al Prof. Endre Szkárosi nel 2009 –, e nella stessa SDU. Una delle sue ultime iniziative di rilievo era l'organizzazione della serie di conferenze interdisciplinari dal titolo *Ha valore la dignità umana? [Van-e értéke az emberi méltóságnak?]*, in cui si analizzava – appunto – il concetto di *dignità umana* (dal punto di vista letterario, filosofico, antropologico, giuridico, ecc.) nelle opere di autori umanisti-rinascimentali ed illuministi.

Sono stati tenuti dei discorsi commemorativi su ambedue grandi studiosi e professori universitari in occasione di due sedute consecutive della SDU: il 21 settembre 2012 sul Prof. Géza Sallay, da parte del Presidente della SDU, János Kelemen; e il 26 ottobre 2012 sul Prof. József Takács, da parte di János Kelemen e dell'esteta Judit Bárdos. In onore del Prof. Géza Sallay avrà luogo un Convegno commemorativo il 19-20 dicembre del 2012 presso l'ELTE.

Col presente numero rendiamo pure omaggio a questi due grandi italianisti ungheresi.