

A *Purgatorium* XII. éneke

Narratív síkon az ének szorosan kapcsolódik a megelőző három énekhez, mely a költőnek és vezetőjének az igazi purgatóriumba való belépését és az első körben szerzett tapasztalatait írja le. A XI. és XII. ének között nincs is igazi határvonal. Pontosabban – egy máshol is alkalmazott technika szerint – a határvonal (legalábbis narratív szempontból) nem a két ének között, hanem az új éneken belül húzódik, hiszen az előzőben elbeszélte epizód tulajdonképpen még nem ért véget. Oderisi di Gubbio, a kevélységeért büntetett miniatúra-festő, a nyakában lógó súlytól földig görnyedten, még kíséri a költőt, aki majd csak Vergiliusz szokásos buzdítására lép tovább. A görnyedt testtartás, a fizikai, szellemi és erkölcsi értelem-ben vett *meghajlás*, amire Dante, mint szereplő, szintén rákényszerül (úgy mentek ketten, "mint az ökrök az igában" – 1.), végig az ének fő motívuma lesz..

Oderisi persze már korábban elhallgatott, beszédét a költő közeli száműzetéséről szóló jóslattal zárva. A *Purgatoriumban* – a Corrado Malaspina szájába adott jóslat után (VIII. 133-139.) – ez már a második prófécia, s csakúgy mint az előző, egy ének befejező részeként, vagyis kitüntetett helyen hangzik el. Pontosán ez az oka annak, hogy az Oderisivel való találkozás epizódja narratív szempontból átnyúlik a következő énekbe, s így máshol helyezkedik el a *gondolati és morális* struktúra, illetve a *narratív* struktúra által megkívánt határvonal. Mint más esetekben is, a szöveg különbözőképpen tagolódik az elbeszélés, a doktrína, a szemantikai egységek és a motívumok síkján, ami azt is jelenti, hogy a különféle vizsgálati szempontok szerint a költemény egészének a struktúrájához is más és más módon kapcsolódik.

Az utazók, miután elhagyják Oderisit, a következő körbe vezető feljáróig már nem találkoznak más vezeklőkkel. Épülésüket ezúttal a lábuk alatt, a sziklapárkány márványpadozatán látható képek szolgálják. Hasonlót már láttunk a X. énekben, ahol a purgatórium kapuján éppen túljutott utazót a sziklafalon látható domborművek, az eleven kariatidák várták, melyek az erényükért (alázatukért) megjutalmazott lelkek pozitív példáit nyújtották a meditáció számára. A purgatórium első körében megtett út tehát a következő szakaszokra oszlik: belépés a purgatóriumba (IX. 73-145.), "az alázatosság képei" a sziklafalon (X. 1-139.), találkozás a kevélység bűnéért vezeklő lelkekkel, köztük Oderisivel (XI. 1. – XII. 9.), képek a márványpadlón (XII. 10-76.). Ez utóbbiak a megtsiztulás purgatóriumbeli törvényének megfelelően a pozitív példák ellenpontját alkotják, s a megbüntetett kevélység eseteit mutatják be.

Magának a XII. éneknek a narratív struktúrája így adható meg: az utazók elhagyják Oderisit (1-9.), a márványpadlón látható képek leírása (10. – 78.), megérkezik az angyal, aki letörli Dante homlokáról az első P-t (79. – 136.). Mindennek alapján Croce szavaival azt mondhatjuk, hogy a *Purgatórium* XII. éneke, a tizedikhez hasonlóan, "strukturális" jellegű, szemben az *Isteni színjáték* számos olyan énekével, melyben a bűnhődő, vezeklő vagy üdvözült lelkekkel való találkozások erőteljes drámai hatást keltenek. Az ének "strukturális jellege" – e kitétel most semmiképpen sem a "költészet" és "nem-költészet" szembeállítását célozza! – alatt azt értjük, hogy ez a *Purgatórium* első olyan éneke, melyben lezárul a vezeklés egy teljes ciklusa, és így világossá válik, mi a vezeklés, a bűn alóli feloldozás és a következő körbe való továbbhaladás általános szabálya (a contrapasso elvének engedelmesskedő büntetést meditáció egészíti ki, melyhez a kérdéses bűnnel ellentétes erény, valamint a megbüntetett bűn három-három példája – vagy az őket illusztráló példák három-három típusa – szolgáltat anyagot.)

Dante egészen addig lépést tart Oderisivel (a teher alatt görnyedő alakhoz mélyen lehajolva), míg rá nem szól Vergiliusz, aki ezúttal nem az idő rövidségére hivatkozik, hanem arra, hogy a purgatóriumban mindenkinek a saját erejéből (saját vitorlájával és evezőjével) kell előre jutnia, "ahogy tellik tőle" (6.). Vagyis mindenkinek magának kell bűneiért vezekelnie, bár – mint majd számos esetben kiderül – a tisztítótűzben töltendő idő attól a buzgalomtól is függ, mellyel az élők a vezeklőkért imádkoznak. A "vitorla" és az "evezőlapát" terminusok Vergiliusz figyelmeztetését a költemény egyik átfogó szemantikai síkjához közelítik, melyet a tenger, a hajó vagy a hajózás képei uralnak (*Pokol*, II. 106-108., *Pokol*, XXVI. 91-142., *Paradicsom*, II. 1-16., stb.). Ennek nagyobb a jelentősége annál, hogy a költő szívesen alkalmaz egy jól bejáratott metaforát. A tenger és a hajóút konnotációi közül a purgatóriumban sem hiányozhat a veszély, bár itt már nyugalmasabb vizeken evezünk: ("Immáron jobb vizek felé evezni / emel vitorlát elmém kis hajója, [...] *Purgatórium*, I. 1-2.).

Dante, miután vezetőjének sürgetésére elhagyja Oderisit és tovább indul, kiegyenesíti hátát. De – figyeljük meg! – csak fizikai értelemben egyenesedik fel:

megindulék, kiegyenesedve háttal

– mint járnunk szoktunk –; csak belül maradtam

lenyomva és terhelve, tele váddal.

(*Purgatórium*, XII. 7-9.)

Nem nehéz felismerni e pontosítás morális és pszichológiai implikációiban gazdag metaforikus jelentését. Narratív síkon azonban az idézett sorokat szó szerinti jelentésükben kell vennünk: gondolatban Dante továbbra is meghajol, hasonlóan az első körben vezeklő lelkekhez, hiszen ő is bűnös, neki is a kevélység bűnétől kell

megszabadulnia. A teher, amely rá nehezedik, úgy nyomja lelkét, mint ahogyan a sziklasúly görnyesztí Oderisit, és járását is ugyanúgy akadályozza, mint Oderisiét. Ezt igazolja később az a fizikai megkönnyebbülés, melyet akkor él át, amikor az angyal letérli homlokáról az első P-t: lába ez után "fájást sem érez, fáradást se restell" (120.).

Mielőtt az angyal megérkezne, Danténak meg kell szemlélnie a lába alatt lévő tanító célzatú képeket. A költemény egyik olyan szakaszához érkeztünk (13-75), ahol a költő közvetlenül is megfogalmazza esztétikai koncepcióját, illetve a vizuális művészetekről és általában a vizualitás természetéről és szerepéről vallott felfogását. De maradjunk egyelőre a narratíva síkján. Az epizód ezen a síkon a következőképpen épül fel: Vergiliusz felhívja védencének figyelmét a lába alatt lévő képekre (16-18.), ezt követi a képek fizikai helyzetének részletezése (16-24.), maguknak a képeknek a leírása (25-63), majd a látottak esztétikai és morális értékelése (64-72.).

Az epizód elején újra felbukkan az ének fő motívuma. Danténak – ezúttal Vergiliusz felszólítására ("Nézz le, hol lábaid járnak [...] – 13.) – ismét le kell néznie a földre, hiszen csak így veheti szemügyre a márványpadló képeit. Fejét csak Vergiliusz kifejezett unszolására ("Föl a fejjel; nézz szét!" – 77), az angyal közeledtekor emeli fel ismét, amikor a képeket már mind végignézte. A purgatórium első körében bolyongókat tehát nemcsak a nyakukban lógó valóságos sziklasúly és nemcsak a lelki teher kényszeríti arra, hogy görnyedten járjanak, hanem a képek elhelyezkedése is. A szituáció a dantei ironia egyik jellegzetes példája: a képek, melyeket csak szemlesütve, az alázatosság testtartásában lehet szemlélni, a megbüntettetett kevélység híres eseteit ábrázolják.

Dante, mint a legtöbb esetben, ezúttal sem *kitalálja* a szituációt, hanem környezetének megfigyelhető vonásaiból indul ki, sőt – a töle megszokott módon, egy finoman kidolgozott, több tercintát átfo-

gó hasonlat formájában – részletesen leírja a valóságnak azt a darabját, mely fantáziájának tápot adott. A márványpadló képeihez azok az ábrázolások szolgáltak mintául, melyeket a középkori templomok padlósírajainak fedőlappjain láthattak a költő kortársai és láthatunk még mi is.

Mint földbeásott sír a burkolatnak
kövén, hogy emlék maradjon, kivésve
földi kivoltát hordja a halottnak,
[...] (Purgatórium, XII. 16-18.)
úgy, s több hűséggel minden csöpp izomban
– több művészettel – láttam ott faragva
a hegyből ugró útat egy huzamban.
(Purgatórium, XII. 22-24.)

Dante tizenhárom képet mutat be, egy-egy tercínát szentelve mindegyiknek. A képek, a kevélyek három különböző kategóriájának megfelelően, három sorozatba rendeződnek (a megbüntetett bűnt a példák három típusával illusztrálva), melyek közül mindegyik négy- négy esetet tartalmaz. A tizenharmadik tercina az előzőek összefoglalásaként olvasandó. Az egyes sorozatokban a még életükben megbüntetett hősökről szóló bibliai és mitológiai történetek váltakoznak.

Az első csoport hőseit (Lucifert, Briareuszt, az óriásokat, Nimródot), akik gőgös elbizakodottságukban isten (az istenek) ellen lázadtak, az istenség bünteti meg, a másodikba tartozókat (Niobe, Saul, Arachne és Roboám) saját lelkiismeretük bünteti, végül a harmadik csoport tagjait (Alkmaiónt/Eriphülét, Sennacheribet, Kúroszt, Holofernest) valamely ellenségük vagy áldozatuk sújtja büntetéssel. Az előzőket összefoglaló tizenharmadik példa Trójáé, melynek megbüntetésében isten, önmaga és az emberek egyaránt közrejárzanak.

Az egy-egy csoportba tartozó példák összetartozását külső formai jegyek is megerősítik: az első sorozat tercínái a "V" (= "U") betűvel, a második és a harmadik sorozat tercínái az "O", illetve "M" betűvel kezdődnek. A tizenharmadik tercina sorkezdetei ugyanezt a képletet ismétlik. Könnyű észrevenni az akrosztichont ("VOM" = "UOM", vagyis "uomo", ember), mely nyilvánvalóan azt sugallja, hogy a bűn gyökere maga az "ember". A példák sorából úgy olvasható ki az OMO szó, ahogyan az emberi arcra is rá van írva:

Gyöngyvesztett gyűrűk gödrei a szemnek;
ki minden arcban azt olvassa: OMO,
itt jól láthatja alakját az M-nek.

(*Purgatórium*, XXIII. 31-33.)

A képek tematikája nyilván azt a megfontolást tükrözi, hogy az ábrázolt történetek morálisan mennyiben instruktívak. Egyes témák azonban azért is érdekesek, mert szerepet játszanak a költemény egész architektonikájának a megteremtésében. Például Lucifer, Briareusz vagy Nimród alakja - az *Isteni színjáték* egyes részei közti szimmetriának megfelelően - visszautal a *Pokol* utolsó énekeire. Ezekkel a bűnösökkel, akiket purgatóriumi képek egy-egy jellemző gesztusukban örökítenek meg, Dante a pokolban "személyesen" találkozott, legalábbis láthatta őket. Alakjuk tehát mintegy kétszeres vetületben jelenik meg előttünk: a szóbeli és a vizuális ábrázolás síkján.

A purgatóriumi kép Lucifert bukásának pillanatában ábrázolja:

Láttam egyrészt, legékesebb alakja
a Teremtésnek hogy zuhan az égből,
mint a villámok lecsapó szalagja.

(*Purgatórium*, XII. 25-27.)

A villámként zuhanó Lucifer képe ("vedea colui [...] giù dal cielo folgoregiando scender") többek szerint Krisztus szavait visszhangozza: "Videbam Satanam sicut fulgur da caelo cadentem" (Lukács, X, 18). A *Pokol* megfelelő helyén a villám-hasonlat nem fordul elő, de Lucifer bukása, egy hosszabb történetbe ágyazva, s részben ugyanazokkal a szavakkal ("giù dal cielo"), ott is felidéződik: "Ez oldalon bukott az égből ő le" ("Da questa parte cadde giù dal cielo" – *Pokol*, XXXIV. 121.).

Briareuszról és Nimródról először a *Pokol* XXXI. énekében esik szó. Az előzőt, a Zeusz ellen lázadó gigászok egyikét, Dante csak *szette volna látni* (*Pokol*, XXXI. 98-99.), helyette azonban Anteust mutatja neki Vergiliusz. Most, pótolva az elmulasztott alkalmat, a félelmetes óriásnak a képét láthatjuk, mely őt halálában ábrázolja. Nimródnak a *Pokolban* a költő sokkal több teret szentelt (*Pokol*, XXXI. 46-81.). Az óriást, akinek fő bűne az, hogy előidézte a bábeli nyelvvzavart ("az ő hibája, / hogy a föld nem maradt meg egy nyelv mellett!" – *Pokol*, XXXI. 77-78.), úgy jellemzi ott, mint zavart, "bamba lelket" (*Pokol*, XXXI. 70.), aki – a contrapasso elvének érdekes példaként ("nyelvi contrapasso") – azzal lakol, hogy elvesztette a nyelv – és ezzel együtt – az ész képességét. Nimród alakjának a költemény egészét tekintve is igen fontos allegorikus jelentése van. A nyelv és a nyelv-nélküliség oppozíciója, a bűne és bűnhődése közti kapcsolatot, illetve az emberinek az animalitásba való visszahanyatlását fejezi ki. Pontosan erre a jelentésre utal vissza, illetve ezt a jelentést – a bűn, a büntetés, a nyelvtelenség és az állati zavarodottság kapcsolatát – foglalja össze hallatlan tömörséggel a purgatóriumi kép:

Láttam Nimródot, zavarba-alázott
szemekkel tornya alján nézni népét,
amely Sennaarban vele gőgbe vásott.

(*Purgatórium*, XII. 34-37.)

A "zavarba-alázottság" a sötétlő erdőben tévelygő Dante állapota is, melyről az egész költemény legelső tercijára tudósít. Figyelemre méltó, hogy főntebb a költő Nimród jellemzésére a *smarrito* kifejezést használja: "Vedeo Nembrót [...] quasi smarrito"): ugyanazt a szót, mellyel önmaga tévelygéséről szól ("ché la diritta via era smarrita" – *Pokol*, I. 3.). Ha Odüsszeusznak, a költő alteregójának a hajótörése azt a sorsot fejezi ki, mely Beatrice közbenjárása nélkül Dante osztályrésze lett volna, akkor Nimród alakja is figyelmeztetés: jelzése az elállatiasodás veszélyének, mely az elbizakodott bűnös emberiségre leselkedik.

Közvetlenül azután, hogy Dante megszemlélte a képeket, megérkezik az angyal (mely sok olvasó szerint az *Isteni színjáték* legszebb angyala: a fehér ruhában érkező "Szép Teremtmény" arca "mint a hajnali csillag messze ragyogott" – 88-90.). Narratív funkciója az lesz, hogy az első P eltörlésével feloldozza a költőt legnagyobb bűne, a góg alól, s ezzel lehetővé tegye útjának folytatását. Előbb azonban medítál a példákon, s levonja a látottakból az erkölcsi tanulságot:

[...] "Jertek, itt közel a lépcső,
és könnyü, könnyü lesz feljutni itt ma!
Kevés, ki a hívást meghallja és jó:
Ó, Emberfaj' pedig röpködni lettél:
mért lesz kis széltől röptöd rögtön késő?"

(*Purgatórium*, XII. 92-97.)

Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, nem teljesen egyértelmű, hogy az iménti intelm az angyalnak vagy az elbeszélőnek tulajdonítandó-e. Mégis vegyük úgy, hogy az angyal beszél, hiszen – ahogyan mások is rámutattak – Dante szájából e szavak úgy hatnának, mint a X. énekben elhangzott erkölcsi korholás ("Ó, gógös keresztények, balga népség" stb. - X. 121-129.) kissé redundáns megismétlése.

Közvetlenül azután, hogy az angyal letörölte Dante homlokáról a P-t, szelídebbé válik a következő körbe vivő út is, s felhangzik a kórus ("Spiritu pauperes beati"), mely (mint minden egyes kör megtétele után) beteljesíti a vezeklést és a levezekelt bűnnel ellentétes boldogságot (ezúttal a lelki szegénységet) dicsóíti. Ezen a ponton Dante hangot vált, s a megszélidülő tájat egy újabb terjedelmes hasonlat segítségével írja le:

Mint ahol jobbról megy az út a Dombra,
hol a Templom ül, mely a jól-vezérlett
város fölött lenéz a Rubacontra;
lépcsővel szelidül a meredélynek
lejtője (még azt akkoriba vágták,
mikor tiszta volt a Főkönyv s a Mérleg)
úgy szelidül a part, mely ottan áthág
a másik körbe; míg el jobbra-balra
minden utat két magas sziklagát vág.

(*Purgatórium*, XII. 100-108.)

Mint annyi más esetben, a bonyolult, precízen megszerkesztett hasonlat egyik terminusában, a költői realizmus pazar példájaként, a természet, politikai vagy történeti valóság egy-egy széles metszete foglaltatik benne. A "jól-vezérlett" város Firenze, a Rubacontra hídra néző templom a San Miniato, a tiszta Főkönyv és Mérleg (il quaderno e la dogma) a régi, korrupció-mentes boldog állapot jele. (Főlélegesen hozzátennünk: Dante konkrét eseményekre és személyekre céloz).

Az éneket egy hasonlóan cizellált hasonlat zárja, mely érzékletesen írja le a költő Vergiliuszt megmosolyogtató gesztusát:

Mint ki valamit, amit bárki láthat,
csak maga nem sejt, cipel a fején;
mikor odamutat valaki, rákap

kezével, úgy keresget a helyén,
 hogy megtudhassa, mi az? s megtalálja,
 mit szeme el nem ér; - úgy tettem én
s jobb kezem újja homlokom husára
 tapintva: lám, már csak hat betű volt ott,
 miként a Kulcsos Angyal jegye rája.

(*Purgatórium*, XII. 127-135.)

A gesztus és leírása újabb szép példája Dante költői realizmusának, mely mindig felülkerekedik, amikor hangját már talán fáradtnak vagy túlságosan moralizálónak érezzük.

Az ének morális jelentését és a költemény egészének morális struktúrájában elfoglalt helyét két dolog határozza meg: egyrészt természetesen az, hogy tárgykörébe a legsúlyosabb bűn miatt elszenvedett bűntetések tartoznak, másrészt pedig és főként az, hogy a főszereplő pontosan a szóban forgó bűnt veszi magára. Ezt – szinte körülölelve a XII. éneket – két hely expliciten is tanúsítja. Egészen egyértelműek a következő éneknek a gőgösök vezeklési helyére visszautaló sorai:

Más bűnért égek én aggodalomban,
 az alábbi kör kínjaitól félve,
 miért szivemben már előre gond van.

(*Purgatórium*, XIII. 136-138.)

De nem kevésbé egyértelműek Danténak a megelőző énekben olvasható szavai:

[...]: "Igaz szód int, hogy fölcsatoljam
 alázat övét, s gőgömből leszállni;
 [...]".

(*Purgatórium*, XI. 118-119.)

Oderisinek az emberi gőgöt ostorozó beszédére felelt így Dante, a gőg megnevezésére a daganat bibliai metaforáját használva (Eszter, XVI, 12). Azokat a kemény vádatokat, melyekkel majd találkozásuk alkalmával Beatrice illeti őt (*Purgatórium*, XXX., XXXI.) valójában az teszi érthetővé, hogy "Dante bűne" pontosan az a bűn, amiért a pokol és a purgatórium morális rendje szerint a legnagyobb büntetés jár, s ami alól csak a legigazabb bűnbánat következtében elnyert égi segítség oldozhatja fel a bűnöst. Dante – amikor halála után elhagyta Beatricét – gőgjében tévedt rossz utakra.

Ugyanakkor a gőg jellegzetesen a művészek bűne. A purgatórium első körében, melyet három összefüggő ének (X., XI., XII.) ábrázol, Dante mindössze három valaha élt lélekkel találkozik (XI.), s csak kettővel folytat valódi beszélgetést. Közülük vitathatatlanul Oderisi a főszereplő. Ő a *művészi* hiúság megszemélyesítője, s ő bocsátkozik hosszú elmélkedésbe egyrészt Cimabue és Giotto, illetve Guido Guinizelli és Guido Cavalcanti viszonyáról (XI. 91-99), másrészt ezzel összefüggésben a földi hírnév múlandóságáról (XI. 91-108). Semmiképpen sem véletlen, hogy a kor nagy művészei éppen a hírnévről szóló általános fejtegetés kontextusában kerülnek szóba, bár a vonatkozó passzusok ettől független művészet- és irodalomtörténeti összefoglalásként vagy mint kritikai tanulmányként is olvashatók.

Mіндеzen túlmenően nyilvánvaló annak a jelentősége, hogy a művészeti tematika – bár erősen jelen van a *Purgatórium* egészében – a kevélységnek szentelt mindhárom énekben dominál. Ez nem azt jelenti, hogy Danténak a művészekre vonatkozó negatív morális ítélete magára a *művészetre* is kiterjeszhető. A költő ugyanis – annak szellemében, hogy "a művészet isten unokája" (*Pokol*, XI. 105.) – különbséget tesz az esendő, hiú, bűnös művészek és az örök művészet között, melynek végső oka isten. A művészet problémája éppen azért állhat az első főbűnt ostorozó énekek középpontjában, mert a művészet és a gőg tematikája közötti

kapcsolat pontosan fordítottja annak a viszonynak, amely az egyes művészek és a kevelység bűne között áll fenn. Míg az Oderisi-epizód a művészi hiúságot a kevelység tipikus eseteként mutatja be, addig a domborművek a sziklafalon és a rajzok a márványpadlón azt a magas morális funkciót illusztrálják, mellyel Dante felruhazza a művészetet.

Dante nem-létező képzőművészeti alkotásokat ír le, illetve "alkot" verbális eszközökkel, melyek – mint "műalkotások a műalkotásban" – a világirodalom olyan bravúros példáihoz foghatóak, mint többek közt Akhilleusz pajzsának vagy Adrian Lewerkühn szimfóniájának a leírása az *Aeneis*ben, illetve a *Doktor Faustus*ban. A leírásai által keltett vizuális effektus költészetének hallatlan felidéző erejéről tanúskodik. Teljesítménye természetesen elképzelhetetlen korának itáliai szobrászata nélkül: ábrázolásaihoz a templomkapukon, a templomi szószékeken és oltáron látható kőbe vésett bibliai jelenetek kínálták a mintát, köztük talán, ahogy sokan gyanítják, a Nicola Pisano által megformált kárhozott lelkűk, akiket – miközben istenhez fordulnak – ördögök löknek a szakadékokba.

Miközben igyekszik megőrizni a vizuális nyelv sajátosságait, leírásainak módszerül Dante nem választhat mást, mint az elbeszélést. A szobrokat és képeket úgy tárja szemünk elé, hogy – mint a domborművek esetében – részletesen elmondja, vagy – mint a padlórajzok esetében – egyetlen jellegzetes drámai mozzanatba sűríti össze az általuk megörökített történetet. Ez nyilvánvalón összefügg azzal, hogy az ő számára a vizuális művészet bizonyos értelemben elbeszélő művészet, hiszen – kortársaihoz hasonlóan – ezt tanulta azokból a tanulságos jeleneteket ábrázoló képekből, melyek a templomokban a hívők épülését szolgálták. A képi ábrázolás ilyen narratív, "történeti" felfogásának beszédes bizonyítéka a "storiare" ige, melyet a Traianus és az özvegy jelenetéről szóló dombormű esetében használ: "Itt a császár alakja volt kivágva [*storiata*] / dicsón a sziklából" (Quiv' era storiata l'alta gloria del roman principato" – X. 73-74.). De többet is mondhatunk. Dante ugyanis

tudatában lehetett a képek eredendő nyelvi természetének, amit igazolni látszik, hogy a Traianusnak szentelt domborművet a mai szemiotikusok legnagyobb öröme egyenesen "látható beszédként" ("visibile parlare" – X. 95.) jellemzi. Egy ilyen feltevésnek nem mond ellent, hogy egyébként a kommentárok szerint a "látható beszéd" terminussal arra kíván utalni, hogy a dombormű isteni csoda: isten alkotásaként nemcsak a pillanatot ragadja meg, mint az emberek művei, hanem kifejezi a császár és az özvegy közti dialógus szukcesszív mozzanatait is.

A purgatóriumi műalkotások tanúsága szerint isten realista. Az az esztétikai ideál, melyet az eleven kariatidákról vagy a padlórajzokról szóló részletek önmagukban sugallnak, illetve a szöveg metasztijte explicit módon kifejezésre juttat, a maximális hűség a valósághoz. Isten e kritérium tekintetében múlja felül a földi művészeket, úgy hogy alkotásai láttán "nemcsak Poliklét, / de a Természet szégyenben maradna." (X. 32-33.)

A művészet mimetikus jellege példaszerűen valósul meg a képzőművészetben, mivel a természet vizuális tükrözésének eszközei (legalábbis isten tökéletes alkotásai esetében) a többi érzékszerv benyomása-it is vissza tudják adni: a domborművön látható kórus valóban énekelni látszik; a tömjénfüst az orrnak nem, de a szemnek valódi (X. 58-63.). A művészi reprezentáció ebben az ideális esetben már nem is utánzás, nem másodlagos a valósághoz képest, hanem annak megkülönböztet-hetetlen mása:

Hol van a véső, hogy vonalat-árnyat,
vagy ecset, ílyet, hűn utána húzzon,
milyet bármely nagy művész megcsudálhat?
Élő az élő, holt a holt a rajzon;
többet valóság látója se lát,
mint én, ki rajt járok, s fejem lehajtom.

(*Purgatórium*, XII. 64-69.)

Meg kell jegyezni, hogy az előbbieken bemutatott esztétikai ideál túlmegy a képzőművészeti alkotások természetének és megítélésének a problémáján, s részét alkotja az egész költemény alapjául szolgáló gondolatoknak. Beatrice szépségét a költő pontosan azokban a terminusokban ("természet és művészet", "natura o arte") jellemzi, mint amelyek segítségével a fönti helyeken esztétikai felfogását fogalmazta meg: "[...] olyan testnek voltam viselője, / hogy soha szebbet Természet s Művészet nem alkotott" (*Purgatórium*, XXXI. 49-51.).

A purgatóriumi szobrok és rajzok két szinten is betöltik a példa szerepét. *Referenseik*, az általuk felidézett történetek szintjén a lélek megtisztulását segítő példázatok. Az *önreferencia* szintjén (önreferáló jelként vagy *szövegként* tekintve őket) példák annak a felfogásnak az igazolására, hogy a művészi alkotások feladata a tanítás, az igazság megmutatása. Azoknak a példáknak a sorába tartoznak, mint maga az *Isteni színjáték*, mely a Beatricétől kapott feladat megvalósítása: "S megírni bűnös világod javára / majdan, amit látsz, most hatolj be mélyen!" (*Purgatórium*, XXXII. 104-105.).