

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2007

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

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

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

TARTALOM

JÓZSEF TAKÁCS: Nascita e attività della Società Dantesca Ungherese	III
LUDOVICO FULCI: Dante a Guido per le rime	1
MÁTYUS NORBERT: <i>Az Isteni színjáték-</i> kommentárok formai és tartalmi saját- osságai	25
MICHELE SITÀ: Il problema del libero arbitrio nella <i>Divina Commedia</i>	43
LUIGI TASSONI: Il canto VI dell' <i>Inferno</i>	53
JÁNOS KELEMEN: The <i>Purgatorio's</i> Canto XII	61
HOFFMANN BÉLA: A <i>Pokol</i> V. éneke (Értelmezés, parafrázis, kommentár)	75
MÁRTON KAPOSÍ: La dantistica ungherese nel secondo millennio	107

Nascita e attività della Società Dantesca Ungherese

Sarebbe davvero il caso di dare a questa introduzione un piglio epico: *arma virumque cano*, poiché gli eventi di questi ultimi e intensi anni hanno visto i protagonisti dell'impresa di cui parleremo, fare sfoggio di tutte le loro armi filologiche e metodologiche, nell'agone esegetico. Da un quarantennio infatti, ovvero dal tempo della pubblicazione in ungherese dell'opera tutta dell'Alighieri, si sente il bisogno – almeno nella cerchia degli studiosi – di supplire all'esigenza di un commento dantesco, come proposto subito dallo studioso Imre Bán. Ed è in parte a questo che si riferisce Norbert Mátyus nel suo scritto *Sui principi guida del commento dantesco ungherese (A magyar Dante-kommentár elveiről)* apparso nel volume *Serta Jimmyaca: l'augurio che chiude la riflessione dello studioso (vedremo...)* è stato fortunatamente seguito dai fatti!

Il 16 febbraio del 2004, dunque, viene fondata a Budapest la Società Dantesca Ungherese (SDU), presieduta da János Kelemen, coadiuvato da un vicepresidente (lo scrivente) e un segretario, Norbert Mátyus, rappresentata nella presidenza onoraria dalla personalità carismatica di uno studioso del calibro di Géza Sallay: i numerosi membri fondatori affidano poi alla presidenza l'arduo compito di definire lo Statuto della Società, ratificato all'unanimità il 7 maggio dello stesso anno e di conseguenza registrato presso il Tribunale di Budapest (con atto n. 11.155 del 30 settembre 2004).

L'attività pubblica in cui si sarebbe concretato il lavoro della Società, viene immaginata sin dall'inizio come una serie di *lecturae* e dibattiti, pertanto al presidente onorario Sallay viene affidato il compito di offrire ai soci, dall'alto della sua attività pluridecennale di dantista, un quadro dei possibili 'scenari' esegetici danteschi, nella prelusione introduttiva alle attività della SDU. Questo importante evento è preceduto, in seno alle attività della Sezione di Italianistica della Società di Filologia Moderna, dalla presentazione del volume di Tibor Szabó *Eternità iniziata. Dante nell'Ungheria del Novecento (Me-*

gkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon). Devo qui sottolineare come sin dal primo momento la SDU abbia deciso di collaborare strettamente con la Sezione di Italianistica della Società di Filologia Moderna, pur preservando la totale autonomia a cui lo Statuto stesso fa esplicito riferimento.

La relazione di Géza Sallay, tenuta il 16 aprile del 2004, nonostante quanto apparirebbe ad una prima lettura del titolo (*Contributo alle questioni relative al commento ungherese dell'opera dantesca*), non intende stabilire dei rigorosi principi normativi da attuare in concreto al momento della compilazione del Commento, ma piuttosto offrire spunti di riflessione, sollevare questioni interpretative e metodologiche. Tra i principali punti in questione, c'è quello della letteratura specializzata da inserire nei commentari, una questione fondamentale, se si pensa che il riferimento è ad un commento ungherese, in cui non è possibile accogliere, come sarebbe naturale in una concezione "ideale", tutto lo scibile della dantistica, ammesso e concesso che un ruolo privilegiato debba comunque essere assunto dalla critica ungherese, che a sua volta vanta un settore critico del tutto autonomo nel panorama della dantistica internazionale. E qui dobbiamo ad ogni modo sfatare il falso mito per cui quanto della dantistica non appaia in italiano (oppure, concedendo appena qualcosa, in inglese o tedesco, o peggio in spagnolo o francese) non sia degno dell'attenzione internazionale, così che la proposta di Sallay da un lato si può ampliare ad altri orizzonti, in particolare a quello dei risultati della dantistica in Russia, in Polonia, etc., a cui siamo maggiormente "sensibili", dall'altro presuppone che un Commento Dantesco dovrebbe comunque avere possibilità di apparire in ogni lingua di una certa importanza a livello mondiale. Lo studioso ricorda inoltre come l'esigenza di un commento ungherese sia conseguenza della natura stessa dell'opera dantesca, nel senso che il campo culturale che ha Dante al suo centro, necessita di ricerche da condurre in vari campi. Per quanto riguarda poi il problema dell'interpretazione del testo, Sallay ricorda l'importanza rilevante del senso letterale, che si pone come punto di partenza privilegiato di ogni *lectura Dantis*. Viene poi affrontata la questione di sottoporre o meno ad esame alcune

questioni generali, come ad esempio quella di Dante come riformatore politico, o profeta nel senso religioso del termine: a questo proposito è importante chiarire sin dall'inizio le strategie interpretative. Sia in questi casi, che – per esempio – in quello particolare della teoria d'amore, è indiscutibilmente importante che le interpretazioni si riferiscano a contesti intertestuali in senso lato, sia nella questione dell'interpretazione della figura di Beatrice, sia in quella dell'analisi delle interconnessioni tra *Vita Nuova* e *Convivio*. Lo studioso avrebbe riservato ad un'altra relazione, tenuta a proposito del *De Monarchia*, il compito di mostrare questo genere di analisi complessa, ma ad ogni modo è importante rilevare che un principio guida per una riuscita dei commentari, discenda dalla necessità di affrontare per ogni singola questione, l'aspetto complessivo rapportato a tutta l'opera dantesca.

In occasione della seduta della SDU che avrebbe ospitato la relazione di Norbert Mátyus (7 maggio 2004), Géza Bakonyi propone alla Società la creazione di un sito internet, attualmente attivo all'indirizzo www.dantistica.hu.

Nel suo intervento, Norbert Mátyus prende in esame, come esempio nel contesto di discussione metodologica, il canto di Ugolino: il fine della *lectura* è quindi strumentale, poiché si intende mostrare, nel caso di un Commento ungherese, a) quali siano i segmenti testuali a cui necessariamente o b) facoltativamente accompagnare delle note esplicative e c) quali siano i "limiti" oggettivi a cui attenersi nel corso della compilazione del commento di un singolo Canto. Tra i punti di vista enumerati dallo studioso, importanza notevole ha la prospettiva del lettore: vi sono infatti delle informazioni – o nozioni – talmente evidenti, da non dover essere esplicate (o esplicitate), mentre in altri casi, per esempio nelle occorrenze di personaggi storici, il commentatore deve comunque fornire alcune informazioni, per quanto siano esse facilmente rintracciabili in altre fonti. Ed è proprio il caso specifico del conte Ugolino a ricordarci quanto sia importante il ruolo delle riscritture o rivalutazioni storiche nel nostro rapportarci al plot, senza però che si debbano apportare modifiche all'interpretazione del segmento letterario in questione. La lezione di

Mátyus ha focalizzato la questione del “dove comincia”, all’interno del commento, l’interpretazione. Uno dei tratti comuni delle varie *lecturae* essendo la volontà di seguire un determinato e marcato progetto interpretativo, se ne deduce che l’esplicazione di questo proposito sia un compito metodologico di notevole importanza. Sin dall’inizio l’orientamento generale dei commentatori appare diretto verso il *sensu letterale* – ferma restando la fedeltà a Dante. Le riflessioni di Mátyus, inoltre, provocano in me delle associazioni con una metodologia interpretativa che viene generalmente applicata in un altro contesto artistico, ovvero con il metodo di Erwin Panofsky, che nella sua divisione di iconografia e iconologia distingue tre livelli: 1) l’oggetto artistico primario o naturale, 2) l’oggetto artistico secondario o convenzionale, 3) il significato interno, o contenuto. È chiaro che l’interpretazione vera e propria si compie al terzo livello, una volta che il commento ha superato l’analisi del senso letterale e della topica.

Béla Hoffmann ha tenuto la *lectura* del 26 novembre, a cui ha dato il titolo *Il V Canto dell’Inferno: alcune questioni interpretative nel quadro delle connessioni tra il testo originale e la sua traduzione*, sottolineando immediatamente la differenza di approccio metodologico rispetto all’intervento ospitato dalla seduta precedente: lo studioso ha infatti prima di tutto offerto una panoramica delle precedenti interpretazioni del Canto in questione, raggruppandole per tipologie di ricezione critica, e soltanto in un secondo momento ha affrontato l’interpretazione del testo letterario. Tenendo ben presente la prospettiva del commento ungherese, Hoffmann ha disposto al centro del percorso interpretativo le questioni maggiormente problematiche sia nel testo originale, che nella traduzione ungherese ovvero, nella fattispecie, le terzine che principiano in *Amor*. Affinché questa concezione del commento possa adempiere pienamente alla sua funzione, è necessario che il lettore stesso dimostri una certa sensibilità verso il testo originale, ed io stesso credo che quanto la SDU si è prefissa, debba essere progettato alla luce di questo presupposto. L’analisi dei motivi notevoli reperibili nel Canto ha chiaramente dimostrato come il commento debba superare il senso letterale da una serie di punti di

vista: le stesse unità di senso, interpretabili in sé, acquistano nuovi significati se rapportate all'intera opera dell'Alighieri. D'altra parte, ben altro peso si deve dare alla questione del genere dell'opera letteraria, e con essa i vari punti di vista narratologici appena presi in considerazione dalla dantistica prima della rivoluzione attuata dalle poetiche novecentesche, come ad esempio l'analisi del rapporto tra narratore, eroe e autore. Le riflessioni di Hoffmann hanno inoltre il pregio di richiamare l'attenzione dei commentatori sulla necessità che le attività di critica testuale siano supportate da una cosciente, fondata e determinata presa di posizione teorica.

Il 25 febbraio del 2005 la SDU ha ospitato la relazione di Imre Madarász, *Filosofia politica e poesia politica di Dante*¹: in ogni caso è stato questo l'intervento in cui si è notato maggiormente il proposito di accogliere anche le istanze di coloro i quali si interessano alla figura e all'opera di Dante non dal punto di vista specialistico, ma – per così dire – genericamente e generalmente. Al centro della lezione si nota innanzitutto il tentativo di definire l'habitus morale di Dante, nel senso che – a detta di Madarász – Dante filosofo della politica sarebbe stato in grado di differenziare nettamente il giudizio relativo alle istituzioni, da quello relativo alle persone che tali istituzioni rappresentano, connettendosi – nello schema retorico e argomentativo – alla tradizione che dal XIX secolo si pone come obiettivo principale quello di richiamare l'attenzione del lettore-ricettore.

Nella serie di *lecturae* che partono dall'analisi del senso letterale, ma che poi si estendono alle varie interconnessioni dello stesso, troviamo la lettura del XII canto del Purgatorio, a cura di János Kelemen, avvenuta il 18 aprile. Nella sua analisi, Kelemen ha messo a nudo la struttura narrativa del canto, con la conseguenza teoretica per cui è risultato subito evidente come l'articolazione dei canti, non coincida con l'articolazione strutturale in generale. Nel corso della sua lettura lo studioso, partendo dal centro del significato concreto, ha delineato, in cerchi sempre maggiormente amplificatisi, le conno-

¹ Poiché il testo dell'intervento non mi è pervenuto, dovrò parlarne affidandomi a quanto ne ricordo e agli appunti presi durante la seduta.

tazioni possibili, fornendo in tal modo un notevole contributo metodologico alla concezione di base dei commentari.

L'ultima seduta dell'anno accademico è stata dedicata al *De Monarchia*: il 24 giugno József Nagy e Géza Sallay hanno tenuto le loro lezioni su questo testo di grandissima importanza nell'opera dantesca. La relazione del primo studioso, *Dante e Marsilio: dalla trascendenza all'immanenza (Monarchia; Defensor Pacis)* ha reso possibile, soprattutto grazie al percorso indicato dagli scritti di Francesco Bruni, di porre a confronto due autori e, in questo modo, di determinare il ruolo di Dante nella prosa politica medievale. L'impresa del critico è confortata da una notevole mole di fonti, che lascia intravedere la presenza di una ricca base di letteratura specializzata anche per quelle parti dei commentari che non si occuperanno nello specifico della *Commedia*. Anche la lezione di Géza Sallay (*Dal De Monarchia alla Commedia: la concezione del De Monarchia nella Commedia*) nasce sotto il segno della riflessione sulla peculiare caratteristica dell'opera dantesca, per cui alcune concatenazioni di pensiero che appaiono compiute in determinate opere, acquistano comprensibilità piena soltanto se esaminate alla luce dell'intera opera. Possiamo, ad esempio, trovare una risposta assai più sfumata ad una serie di questioni, se esaminiamo il rapporto tra la nozione di nobiltà e il potere terreno, in connessione con il IV libro del *Convivio*, oppure se prendiamo in considerazione l'obiettivo della doppia esistenza dell'uomo, terrena e ultraterrena, servendoci dell'analisi in parallelo di passi del *Convivio*, del *De Monarchia*, della *Commedia*. Géza Sallay documenta la presenza del pensiero politico nella *Commedia*, facendo riferimento a quanto detto da Beatrice sull'impero.

I lavori della Società relativi al successivo anno accademico (2005/2006) si sono aperti con la tavola rotonda organizzata dalla Scuola di Studi Superiori "Dániel Berzsenyi" di Szombathely, nel corso della quale, oltre alla discussione dei criteri portanti del progetto relativo all'edizione dell'opera dantesca, si è deciso di avviare la pubblicazione dei *Quaderni Danteschi*, definendo i parametri editoriali e individuando i componenti il Comitato di Redazione del periodico. Nel corso delle due giornate di lavori (di

cui possiamo leggere una cronaca, a cura di Norbert Mátyus, sul numero di novembre-dicembre 2005 della rivista *Italia & Italy*) hanno conferito Luigi Tassoni, Ludovico Fulci, József Takács, Antonio Sciacovelli e Norbert Mátyus.

La seduta del mese di novembre ha ospitato la relazione di János Kelemen sulla *Interpretazione dell'opera dantesca da parte di Osip Mandelstam*, che ha arricchito di un nuovo punto di vista l'attività della Società: in questo primo esempio di una serie di lezioni ("il Dante dei poeti"), lo studioso ungherese ha richiamato l'attenzione degli uditori sulla particolare sensibilità in cui si uniscono le interpretazioni dei filologi alle letture eccezionali opera di letterati.

Nel corso di una delle sedute primaverili, Kristóf Hajnóczi ha presentato una relazione sulle varianti storiche del concetto di *libero arbitrio*, con la quale ha mostrato chiaramente la necessità di un lavoro di grande approfondimento delle possibili concatenazioni interdisciplinari, che è parte integrante della concezione di base dei Commentari. Il terzo anno accademico di attività della Società è stato inaugurato dalla seduta tenutasi l'11 novembre 2006 in occasione della Giornata Scientifica Nazionale, nella sede dell'Istituto di Studi Filosofici dell'Università "Loránd Eötvös" di Budapest. La presentazione delle attività e dei progetti editoriali della Società è stata illustrata nel corso di una tavola rotonda aperta al pubblico, moderata da János Kelemen, con la partecipazione – tra gli altri – di Márton Kaposi, József Takács, Antonio Sciacovelli e Norbert Mátyus.

Per celebrare degnamente gli ottant'anni del presidente onorario della Società, il professor Sallay, l'8 dicembre Norbert Mátyus ha tenuto la sua lezione su *I problemi di critica testuale delle traduzioni dantesche di Mihály Babits*. La ricostruzione certosamente documentata da parte del giovane studioso ungherese, ci permette di avere un quadro esaustivo del materiale testuale e delle basi interpretative a disposizione di Babits nel corso della sua attività di traduttore di Dante.

La Società di Filologia Moderna dell'Accademia Ungherese delle Scienze (con la quale la Società Dantesca Ungherese ha dichiarato l'intento di realizzare una stretta collaborazione), ha tenuto il 25 gennaio 2007 la sua Assemblea Generale, nel corso della quale Já-

nos Kelemen ha esposto, al cospetto dei membri della Società, le sue riflessioni su *Dante al principio del terzo millennio – filologia, poesia, filosofia*: l'accento è stato posto, dal relatore, in particolare sulla lettura filosofica dell'opera dantesca, ed insieme sulla necessità di dare vita a Commentari che siano accessibili al maggior numero possibile di fruitori.

Sarebbe affrettato, e in ogni modo prematuro, concludere con un bilancio, e non solo perché tra i numerosi esperti e studiosi d'Ungheria dell'opera di Dante ancora molti sono coloro che non hanno partecipato con le loro riflessioni organiche alle sedute della Società (per non parlare dei più giovani), ma anche perché la realizzazione dell'obiettivo che la Società si è prefissa, quello cioè di un commento dantesco che dovrà apparire per il 2021, presuppone tutta una serie di riflessioni concettuali e metodologiche, che avranno modo di prendere forma solo dopo ulteriori sedute e discussioni. Credo comunque di poter affermare che la vera virtù del nostro impegno sia proprio la dinamicità che ci anima, e che acquista continua energia dalla certezza degli obiettivi e dalla varietà delle vie che ad essi ci condurranno.

Dante a Guido per le rime

1. Premessa

Che Dante sia da considerarsi un “grande” è per noi fuori dubbio. Che tuttavia la sua “grandezza” debba essere tale da sovrastare tutti coloro che vissero nella sua epoca ci pare contraddittoria al buon senso e alla realtà storica. Al buon senso perché la personalità d’eccezione ha pure bisogno di un *humus* adatto per crescere e manifestare le doti del proprio intelletto; alla realtà storica perché quel che, sul piano delle attività culturali, si produsse in Italia all’epoca di Dante nasceva da uno sforzo perseguito da gruppi di intellettuali e artisti che, associandosi, avevano dato vita a sodalizi culturali, a *circoli* di dotti, a *fabbriche* e *botteghe* d’artisti, seguendo il percorso che l’iscrizione alle corporazioni suggeriva loro di praticare. Per quanto la letteratura, cioè l’esercizio del poetare, fosse affare prettamente ozioso e tale da coinvolgere soltanto un’aristocrazia che, a Firenze come altrove, disdegnava il lavoro manuale in qualsiasi forma, sappiamo che fu un esercizio collettivo, come dimostrano i frequenti scambi di rime che per di più avvenivano pubblicamente, coinvolgendo con lazzi e battute la popolazione cittadina.

Per quanto poi riguarda la realtà storica andrebbe meglio indagato, secondo noi, il rapporto che l’intelligenza fiorentina stabilì con i terminali di altre realtà culturali, come forse lo *studium* di Bologna, visto che proprio a Bologna Giacomo da Pistoia compose la *Quaestio de felicitate* alla quale, secondo Maria Corti, che segue un’indicazione di Paul Oskar Kristeller, Guido Cavalcanti avrebbe risposto con *Donna me prega* (Corti, 2003:11)¹.

Tralasciando la questione se debba qui addossarsi qualche responsabilità all’Ottocento che, nel suo voler essere romantico, enfatizzò un po’ troppo la retorica dell’uomo di ingegno, o se sia piuttosto intervenuta in epoche posteriori una sollecitudine eccessiva nell’accogliere l’eredità di un patrimonio di idee senza neppure

¹ I rapporti fra Firenze e Bologna, dove per un certo periodo soggiornò lo stesso Dante, furono nel Trecento assai intensi non solo per quanto riguarda gli scambi culturali, ma anche quelli commerciali.

tentare un coscienzioso inventario dei concetti storiografici e critici che da Francesco De Sanctis in avanti erano stati introdotti², sta di fatto che a Dante si è a lungo guardato come a uno scrittore che lascia indietro di parecchie lunghezze tutti i suoi contemporanei. All'opera dei quali non ci pare giusto si dia la sola, o almeno prevalente, funzione di far da cornice a quanto avrebbe poi scritto il *divin poeta*.

Le ricerche di Domenico De Robertis, di Maria Corti, di Guglielmo Gorni, ma anche quelle di Enrico Malato e di Enrico Fenzi³ hanno mostrato quanto fecondo sia stato per Dante il sodalizio con Guido Cavalcanti e sempre più numerosi appaiono i luoghi della *Commedia* nei quali si allude al *primo amico*⁴. Ai tanti che

² Rilevante ci pare comunque, anche se orientata alla correzione e al ridimensionamento dei giudizi sugli scrittori dell'Ottocento, l'analisi di Antonio Gramsci circa la diversa posizione di Croce rispetto a De Sanctis, del quale Croce sarebbe, per Gramsci, solo apparentemente un prosecutore "Nel Croce – egli scrive – vivono gli stessi motivi che nel De Sanctis, ma nel periodo della loro espansione e del loro trionfo; continua la lotta, ma per un raffinamento della cultura (di una certa cultura), non per il suo diritto di vivere..." (Gramsci 1950:7). E' un giudizio che può ancora condividersi, ma è uno dei pochi sforzi fatti nella direzione di uno studio non meramente cronachistico di una storia della critica letteraria in Italia.

³ Si tratta di studi che hanno aperto nuove prospettive agli studi sull'argomento e ci sembrano meritori specialmente i contributi della Corti, per come la studiosa ha sviluppato la ricerca sul piano di una storia non solamente "letteraria" ma culturale, mirando a ricostruire i termini di un dibattito filosofico-morale di difficile lettura per un uomo d'oggi. Fondamentale l'orizzonte interpretativo che circa la canzone *Donna me prega* ha aperto Domenico De Robertis sulle cui tracce si sono posti Tantarli, Malato e altri. Circa Gorni vanno ricordati soprattutto i suoi interventi in margine alla *Vita nuova* di Dante, assai ricchi di spunti critici innovativi.

⁴ A parte l'episodio di Cavalcante Cavalcanti del canto X dell'*Inferno*, sul quale esiste una letteratura vastissima, e l'altro dell'incontro con Oderisi da Gubbio (*Purgatorio*, XI v. 97), c'è quello in cui Dante si confronta con Bonagiunta Orbicciani (*Purgatorio*, XXIV). Qui non si fa il nome di Guido, che comunque è rievocato, non solo implicitamente perché l'argomento lo impone, ma anche indirettamente, lì dove si parla delle penne che "diretto al dittator sen vanno strette" (v. 59), per uno dei più deliziosi suoi sonetti, *Noi*

sono stati individuati, noi ci sentiamo di doverne aggiungere un altro, cioè l'amarezza della *selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura* (*Inferno*, I, vv. 5-6). Il *tanto è amara che poco più è morte* del verso successivo è per noi reminiscenza dell'*angoscia* che non a caso Cavalcanti nella sua celebre *ballatetta* aveva, con sottile acume psicologico, posto *dopo la morte* (*Perch'io no spero*, v. 15), con un *dopo* che secondo noi va inteso come ci pare lo intendesse appunto Dante, cioè come *oltre, più*, con un senso chiaramente comparativo. Insomma, l'*angoscia* è, per Cavalcanti, peggio della morte, mentre per Dante, che ne corregge il pensiero, scoprendo di trovarsi *per una selva oscura*, la morte è, per quanto poco, comunque *più* della paura che *dura* per qualche tempo *nel lago del cor* (*Inferno*, I, v. 20). Correzione a cui noi vorremmo anettere un significato che va al di là del dato psicologico, dal momento che, con tutta chiarezza la *morte* di cui ragiona Dante, fin dai primi versi della *Commedia*, è altra da quella di cui ragiona Guido, quella essendo morte naturale, questa morte spirituale, *dannazione dell'anima*. Punto di vista del credente che a quello dell'epicureo e averroista si contrappone. A tale conclusione è del resto sensato arrivare per poco che si rifletta alle opinioni di Guido circa la sopravvivenza dell'anima rispetto al corpo e a quel successivo *pianto e novel dolore* (*Perch'io* v. 16), che nella sua corporeità ci avvisa del fatto che il poeta, morto di dentro (per l'angoscia, per la paura), è però tuttavia vivo. L'esempio basta a dire che, secondo noi, i richiami a Guido nella *Commedia* non si spiegano intendendoli quale semplice atto d'omaggio a un *amico*. Si tratta per noi di un tributo imposto da obblighi sociali, stabiliti da legami che non sono d'affetto, ma vorremmo dire di lealtà e si ricollegano

siam le triste penne isbigotite. Qui le penne che Dante dice "strette" sono plausibilmente tali in due sensi, il primo perché aderenti a quanto Amore rivela loro, il secondo perché rese appuntite dall'arte dello scrittore. C'è inoltre tutta la vicenda di Paolo e Francesca, personaggi la cui vicenda è ricostruita, per la tenerezza che Dante stesso vi prova, in una prospettiva cavalcantiana, nella quale Dante *cade* (e sul significato del cadere di Dante ci piace rimandare alle osservazioni di Luigi Tassoni nel commento che fa sul canto di Ciacco, *Inferno*, VI). Infine il canto di Ulisse (*Inferno*, XXVI) descrive una scelta di Dante, opposta a quella di Guido. Come suggerisce la Corti tale scelta, come interessa il viaggio, così interessa la conquista della felicità e i mezzi adatti all'impresa. Non l'ingegno, ma la fede è per Dante salvifica.

all'altro atto formale della dedica della *Vita nuova*. Se in altri termini Dante si fosse sottratto a tali obblighi, avrebbe deluso i Fiorentini assai più che non accusandoli, come poi farà, di ingratitudine.

2. Guido, *i' vorrei che tu... e S'i fosse quelli...*

Stabilite queste cose che abbiamo voluto porre quasi come preliminari alla logica a cui si ispira una nostra ricerca che è ancora in *fieri*, proponiamo alcuni spunti di riflessione in margine allo scambio di rime tra Guido e Dante, partendo dal documento forse più cospicuo della disputa che, dividendoli, unì pure due dei massimi scrittori del Trecento fiorentino. Ci riferiamo al sonetto *S'i fosse quelli che d'amor fu degno* che, stando a una plurisecolare tradizione, Guido avrebbe indirizzato a Dante in risposta del celebre Guido, *'i vorrei che tu, Lapo ed io*.

Da sempre si nota un certo squilibrio tra l'invito cortese del giovane Dante e l'impacciato rifiuto opposto da Cavalcanti. Vittore Branca osserva addirittura che "poeticamente il procedimento è pesante di sottigliezze, da cui emergono solo l'inizio accorato e pensoso, e un senso di mesta invidia che si sa vana" (Branca 1971:79). E qui ci pare che non ci si interroghi sulle ragioni che potessero indurre lo scrittore a dir di sé quel che un discepolo di Andrea Cappellano avrebbe dovuto dire a denti stretti e maledicendosi, non certo compiangendosi. Infatti l'essere stato *degn* d'amore, senza più esserlo, è per lo stilnovista una macchia di cui vergognarsi, se è vero che l'amore è il segno distintivo della nobiltà del sentire, secondo un principio che ci pare fosse rivendicato sistematicamente, se non ossessivamente, da Cavalcanti.

Ma è poi veramente cortese, l'invito di Dante a Guido? Quest'ultimo, spadaccino, *loico*, esponente di spicco della vita intellettuale e politica di Firenze, è tanto più da considerarsi personaggio autorevole nella cerchia dei dotti (che ancora sul finire del Duecento, e senz'altro prima che la *Vita nuova* desse al quasi esordiente Dante una qualche autorità, fa piuttosto riferimento a Guido che non all'ancora giovane suo sodale), quanto più lo scambio di versi in questione va a riferirsi cronologicamente all'epoca degli esordi del futuro cantore di Beatrice. Ed è questa per noi la maggiore difficoltà che incontra la tesi sostenuta da Michele Barbi che fa

risalire il componimento di Dante all'età giovanile (Barbi 1932) ⁵. Come pensare che Dante *invitasse* il più anziano e autorevole scrittore a realizzare con lui un'opera, senza preventivamente averne avuto un consenso, sia pure soltanto in qualche colloquio privato? L'invito vale in questo caso una sollecitazione e, al tempo stesso, la rivendicazione di un'idea, di un progetto. Può il giovane e poco esperto Dante pretendere di tracciare la via a messer Guido Cavalcanti? Nel sonetto non c'è alcun riferimento a preventivi accordi intercorsi fra i due. L'analisi poi dell'impianto retorico del sonetto dantesco legittima il sospetto che Dante lo scrivesse già sapendo che la risposta del suo interlocutore sarebbe stata negativa. Che cos'è questo poetare, anzi ragionar d'amore, su una barca (il *vasel* dice Dante) messa a disposizione da Merlino e a turno governata dai tre naviganti? Questa logica tripartita non prefigura forse il disegno della *Commedia*, tanto più che *nell'Inferno* Dante inizia il viaggio naufragando; nel *Purgatorio*, vediamo la *navicella* del suo ingegno *alzare le vele* e nel *Paradiso* infine chiedere ad Apollo d'esser fatto *vaso*?

Ci sono oltretutto alcuni sonetti di Guido al più giovane poeta, riferibili agli ultimi anni del Duecento, dai quali sembra trasparire il disappunto di Guido per la dedica a lui della *Vita nuova*. Questo gesto, che è senz'altro un gesto di formale attenzione, può però essere interpretato in modo meno ovvio, proprio alla luce di una disputa che secondo noi trova espressione anche nel testo del "libello" dantesco.

3. *I' vegno'l giorno a te le infinite volte*

Tra i sonetti di Guido a Dante si è soliti ricomprendere il famoso *I' vegno'l giorno a te le infinite volte*, considerato una "rimenata" a Dante (D'Ovidio 1901:202)⁶, e in verità, alla luce di avvenimenti successivi,

⁵ D. Alighieri, *Vita nuova* (a cura di M. Barbi), Bemporad, Firenze 1932. Barbi ha dedicato alla *Vita nuova* numerosissimi studi ma l'edizione critica della *Vita Nuova* da lui curata ha a lungo costituito un punto di riferimento per varie generazioni di studiosi.

⁶ L'espressione, che risale a Francesco D'Ovidio (D'Ovidio 1901: 2002-204), è stata poi richiamata, in successivi studi di altri autori che sull'argomento sono tornati.

tale legittimamente può sembrare. A noi pare tuttavia che il senso del sonetto cavalcantiano, che ha un tono garbato e neutro, fosse quello di dare a sé stesso e agli altri poeti un ammonimento. In particolare i versi 6 e 7 “di me parlavi sì coralemente / che tutte le tue rime avie ricolte” sono secondo noi difficilmente rivolte a un altro scrittore, nei cui confronti Cavalcanti avrebbe comunque usato non un atteggiamento amichevole, ma una tenerezza fraterna, che sconfinerebbe nella devozione che l’allievo ha verso il maestro, arrivando a pensare di poter raccogliere a parte le rime dell’altro. Queste “rime ricolte” non sono per noi quelle di Dante, ma quelle dello stesso Cavalcanti che, attribuisce al dio d’amore, che va a visitarlo in incognito (e che ci pare sia l’unico legittimato ad andare più volte in una sola giornata da qualcuno senza esser messo malamente alla porta), una qualche sollecitazione per il suo servitore, ora che la sua anima è *invilita*. In altri termini il dio d’amore sollecita Guido e, attraverso Guido, gli altri scrittori a reagire al senso di abbattimento e di angoscia che sembra governarne le giornate. Sicuramente per Guido la *viltà*, che già altrove ha indicato come vizio dell’anima (“L’anima mia *vilmente* è sbigotita / della battaglia ch’ell’ave dal core”), è una tendenza negativa che va combattuta, in una prospettiva che sembra tener conto di un sistema di valori già appartenuti alla cerchia dei *Poetae novi*. E qui sarebbe veramente da approfondire da un lato l’entità del debito che gli Stilnovisti ebbero verso gli scrittori latini che avevano fatto corona al poetare di Catullo e dall’altro soprattutto indagare se da parte dei poeti fiorentini non ci fosse già un primo, sia pure parziale, tentativo di recupero di un Lucrezio ufficialmente dimenticato nel Medioevo⁷. Nasce in effetti il sospetto che una riscoperta del poeta epicureo ponesse gli Stilnovisti

⁷ A quanto pare, Poggio Bracciolini (1380-1459) avrebbe ritrovato solo nel 1417 nel convento di S. Gallo, vicino Colonia, il *De rerum natura* di Lucrezio con altre importanti opere di autori latini (Cfr. G. Saitta, *Il pensiero italiano nell’Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. I, *L’Umanesimo*, Sansoni, Firenze 1961, p. 186). A parte il sospetto legittimo che il convento in questione fosse luogo di raccolta non casuale di quei monumenti dell’antichità classica, certe “scoperte” si compiono normalmente ponendosi sulle tracce di altri che ne hanno dato indicazione. Esistevano, anteriormente alla “scoperta”, con cui si ufficializza il diritto dell’opera a circolare fra i dotti, copie clandestine? Possibile che in Italia se ne fosse persa ogni memoria?

di fronte alla questione del dramma d'amore, inteso appunto come fiacchezza, che dalla gioia iniziale conduca alla scoperta di qualcosa come un male di vivere. C'è in Guido, nel suo rispettoso disprezzo per la noia, vera malattia-malia dell'anima, un accento lucreziano che va, secondo noi, un po' meglio spiegato. Lungo questo percorso ci sono due testi cruciali, *Donna me prega* e questo sonetto, *I' vegno a te 'l giorno le infinite volte*, che sembra indicare la via d'uscita dal problema. La poesia, sembra dire Cavalcanti, ha un valore terapeutico, e insomma amore guarisca lui stesso le ferite che apre. Di qui l'invito che, nella chiusa del sonetto è formulato dallo scrittore, per il quale la frequente lettura del messaggio vale il guarire da quella viltà di cuore che lo stesso Cavalcanti ammette d'aver altre volte sofferto.

Questa concezione secondo cui l'anima, *invilita*, deve riscattarsi e l'innamorato far di tutto per raggiungere il suo scopo ci pare un motivo tipicamente cavalcantiano, ed ha significati che, sul piano morale, trascendono un'etica dell'amore, per poco che si ripensi alla vicenda che Niccolò Machiavelli (autore che ci pare espliciti molto circa un sapere in precedenza condiviso da un'élite) racconta nella *Mandragola*. Qui, come si ricorderà, Callimaco insidierà con successo la bella Lucrezia, moglie fedele di uno sciocco che non la merita e non è in grado di apprezzarne le virtù. Mentre messer Nicia è "vile", come è pure normale che lo sia un uomo come lui invecchiato nei pregiudizi, Callimaco è un uomo pronto d'intelletto e di spirito. Questo punto ci pare importante. La ragione della disputa tra Dante e Guido starebbe nel fatto che per Guido si è servi d'amore, per Dante si è servi di madonna. Chi però si fa servo di madonna inavvilisce la propria anima legandola, volendo ricorrere a una metafora politica, a un partito. Che di questo si trattasse, o di altro ancora, non sappiamo. A quella indicata aggiungiamo un'altra ipotesi più favorevole al punto di vista di Dante per cui, mentre per Cavalcanti (come sarà dopo per Machiavelli) ogni mezzo può rivelarsi utile allo scopo di realizzare il bene comune, per Dante occorrerebbe piuttosto tenere a freno la propria ambizione, sincerando sé stessi, testimoni i fedeli di una medesima causa, che si tratti di una *chiamata*. Sono peraltro illazioni su cui richiamiamo l'attenzione, non volendo escludere che il tema della disputa fosse assai più serio che non la quantità / qualità dei sospiri d'amore che portino in alto l'anima bella del poeta. Vogliamo peraltro evitare di appesantire un'esposizione che riguarda alcuni risultati provvisori di

una ricerca storico-letteraria da noi avviata e, come spiegato, non ancora condotta a termine. Perciò, consigliandoci il buon senso di limitarci all'aspetto più propriamente letterario delle questioni circa il sodalizio di Dante con Guido, facciamo comunque presente che nulla, a nostro avviso, impedisce che, alla luce di quanto accennato, possa intendersi tutto il resto del nostro discorso che, da ora in avanti, torna comunque più prudentemente nei limiti dell'etica amorosa, dove amor sacro e amor profano si contendono un primato.

Da questo punto di vista, il sonetto di Guido *I vegno 'l giorno a te le infinite volte* contiene comunque uno spunto di riflessione non neutro sul piano filosofico, descrivendo un tratto tipico dell'etica amorosa aristocratica che preannuncia le successive codificazioni di sapore filosofico del libertinismo italiano e francese, quali sono dallo stesso Cavalcanti anticipate dalla già ricordata canzone *Donna me prega*. Per quanto riguarda Dante, si noti come ai suoi occhi il rischio sia la giustificazione (vorremmo dire, *l'assoluzione*, avendo di mira una cultura posteriore più catechistica che teologica, a cui fa ricorso, magari garbatamente, qualche chiosatore della *Commedia* nelle versioni proposte agli studenti delle nostre scuole) di qualunque innamorato che, sorretto dalla forza del proprio sentimento, decida di ricorrere a ogni mezzo pur di conquistare la persona desiderata. Insomma Paolo e Francesca non sarebbero più condannabili.

Ci pare a questo punto logico che il sonetto di Guido, piccolo manifesto dell'etica amorosa da lui propugnata, suscitasse delle reazioni da parte degli altri scrittori.

Una di queste ci pare sia il sonetto di Dante, contenuto nella *Vita nuova* che inizia *Cavalcando l'altr'ieri* (*Vita nuova*, IX), nel quale il più giovane poeta prende le distanze dal più anziano capofila dello Stil nuovo. E' uno dei primi, anche se non dei primissimi, componimenti della raccolta (probabilmente realizzata in segno di sfida, volendo Dante significare a Guido che Amore, che lo ha ispirato, ha finalmente *ricolte le sue rime*, mentre restano pateticamente sparse quelle del suo *primo amico*⁸). Qui Dante immagina, secondo noi

⁸ Non escluderemmo che "primo" si debba contrapporre a un secondo e, tenendo presenti le parole che Dante pone in bocca a Beatrice definendolo "l'amico mio, ma non della ventura" (*Inferno*, II, 6), ci domandiamo se all'amicizia / amicitia per Guido non subentrasse quella per Beatrice. Questo fatto è importante perché, se così è da intendersi e l'espressione del secondo

replicando idealmente al sonetto di Guido, che Amore gli venga incontro in aspetto di pellegrino, e così come gli appare, terminata l'ambasceria, svanisce. In altre parole Dante è quasi un confidente d'Amore e non ha bisogno, perfino in momenti difficili, di mettere in pratica i consigli di Guido. A questo sonetto Cavalcanti avrebbe secondo noi risposto con *Dante un sospiro, messagger d'amore* nel quale ribadisce, in tono scherzoso, il proprio punto di vista, con espliciti, ma ancora garbati, rimproveri mossi a Dante e alla sua poetica dei *sospiri*. E qui noi leggiamo di proposito *Dante un sospiro* e poi la virgola, proprio come replica al *cavalcando* dell'*incipit* del sonetto di Dante, con la forma participiale del verbo "dare" in contrapposizione a quella del gerundio del verbo "cavalcare", per cui Guido intende che un non meglio identificato messaggero d'amore, *dando* un sospiro, lo ha svegliato nel mezzo d'un sogno, nel che c'è per noi allusione al molto sospirare e al molto sognare di cui Dante ragiona proprio nella *Vita nuova*.

A questo punto si comprende come Dante tenesse a distinguere sempre di più il suo personale punto di vista da quello di Guido, autorizzando già la cerchia dei letterati fiorentini dell'ultimo Duecento a leggere quel che lui e Guido scrivono come la manifestazione di due concezioni dell'arte e della vita tra loro irriducibilmente diverse. In questo senso *I' vegno 'l giorno a te le infinite volte* contiene *in nuce* le ragioni di una polemica che si svilupperà, chiarendosi solo nel seguito, andando perfino oltre i limiti cronologici della vita di Guido.

E' a questo punto che si collocano, secondo noi, i due celebri componimenti *Guido, i vorrei che tu Lapo ed io* e *S'io fosse...*, il primo dei quali catalogato tra le rime dette "extravaganti", ovvero "escluse", per usare un' espressione di Gorni (Gorni 1992). A noi alcune di queste rime dantesche non sembrano "cascami" ovvero residui non sufficientemente poetici dell'opera maggiore. Le vorremmo piuttosto porre "a latere" della *Vita nuova* in quanto testimonianza di un momento di tensione tra i due scrittori che sospendono entrambi il loro poetare per impegnarsi a polemizzare, ciascuno difendendo il proprio punto di vista. Ma proprio perché

canto dell'*Inferno* è, per così dire, *sovrascrittura* di quanto leggiamo nella *Vita nuova*, si deve assumere che l'amicizia col *primo amico* fosse ormai finita al tempo in cui Dante colloca il suo viaggio nel mondo dei morti.

extravaganti, probabilmente rispetto a le mancate “rime raccolte” di Cavalcanti e quelle che compongono la dantesca *Vita nuova*, i due sonetti vanno peraltro letti in parallelo ad altri scambi di rime di Guido a Lapo e di Lapo a Guido, ritenendo che ci sia pure una circolarità, come lascia intendere del resto il primo verso del sonetto di Dante, in cui ci si rivolge a Guido, parlando anche di Lapo (Gorni 1978)⁹.

4. Botta e risposta

Nel prendere in esame i due sonetti, quello di Dante a Guido e l'altro di Guido a lui, tenderemo ora di rileggerli cercando di restituire a Guido quella fama di loico e di dialettico che la tradizione, fondata fra l'altro sull'autorità di Giovanni Boccaccio, gli attribuisce (*Decameron*, VI 9, 8-9).

Se l'invito di Dante a poetare insieme è chiaro, piuttosto complesse e tutt'altro che chiare sembrano essere le ragioni che indussero Dante a formularlo. Si direbbe che Dante alluda a un suo progetto più che non illustrarlo, e che molto vago sia circa l'identità non solo anagrafica, ma anche e soprattutto allegorica, delle tre dame con le quali i tre poeti dovrebbero intrattenersi ragionando d'amore. Può venire alla mente il tema delle tre grazie, ispiratrici dell'arte o il mito di Paride che deve consegnare un premio, in cambio di una promessa che consiste nella realizzazione del proprio personale destino. Da questo premio gli si chiarirà come qualunque scelta che compiamo abbia poi le sue conseguenze sugli scenari della vita collettiva. Se poi Paride è poeta, le responsabilità morali e civili che si assume sono ancora più facilmente intuibili.

Lo scenario evocato da Dante ricorda, salvo che per il particolare della navicella che non c'è (ma forse non c'è perché non deve esserci), il famosissimo dipinto di Botticelli con Clori, la Primavera e

⁹ Sul fatto che si tratti veramente di Lapo o non piuttosto di Lippo, secondo un'interpretazione sicuramente suggestiva di Gorni (G. Gorni, *“Guido, i vorrei che tu Lippo ed io (sul canone del Dolce Stil Novo)”*, in *“Studi di Filologia italiana”*, Accademia della Crusca, Firenze, XXXVI, 1978, pp. 21-65), è questione che, per essere poco rilevante al nostro discorso, preferiamo non svolgere perché ci porterebbe troppo lontano, pur presentando, come vedremo, degli aspetti che si mostreranno a favore della nostra tesi.

Venere a cui corrispondono Zefiro, Mercurio e Cupido. Situazione che ricordiamo non perché siamo convinti che una qualche relazione ci sia tra la composizione botticelliana e il *diseño* di Dante, ma per dare semplicemente un'immagine anche visiva del complesso intrecciarsi di spunti, di motivi e di enigmi che sono sottintesi nel poetare a più voci che Dante ha in mente. Per il resto la composizione botticelliana ci pare essere una delle meglio riuscite fra le tante rappresentazioni allegoriche del primo rinascimento, che recano ancora traccia di una tradizione pittorica in cui la figura non solo si offre allo spettatore, ma lo interroga, secondo un gusto che rimarrà poi tipico di tanta pittura soprattutto muraria del rinascimento. Se il *diseño* di Dante, come lo abbiamo chiamato, risponde anch'esso a un gusto, a una concezione tipica di un'epoca, resta importante, secondo noi, che il poetare a cui pensa Dante non sia corale, consistendo invece in un intrecciarsi di motivi poetici, che rientrando tutti in uno stesso stile, tuttavia si differenziano. Su questo e su altri punti avremo occasione di tornare, man mano che procederemo nel tentativo di sciogliere qualche nodo di questa intricata matassa, tuttavia un'osservazione ci pare opportuna. Il *vasel* di cui ragiona Dante può effettivamente dispiacere a Guido, proprio per il fatto che la navicella procede non secondo dove la porta il vento, cioè in ossequio ai principi dello stilnovismo fatti propri da Guido e rievocati dallo stesso Dante, ma secondo il *volere* dei tre poeti. Nella volontà c'è il peccato, e il peccato è nella *scelta sbagliata* che la natura folle ci induce a compiere. Ignorare la volontà è ignorare la follia della più folle di tutte le imprese: il volo d'Ulisse, contro cui Dante si scaglia risolutamente, avendo anche in mente, come notava la Corti in un suo famoso saggio, la disputa con Cavalcanti (Corti 2003: 255-298). Noi non escludiamo perciò che Dante perseverasse, in questa richiesta a poetare insieme, in un'idea contraria al programma cavalcantiano. E' certo che per Cavalcanti opporsi alla forza naturale *dell'amore* è del tutto irragionevole. Occorre rassegnarsi alla sua forza irresistibile. Di qui la concezione cavalcantiana dell'amore che travolge o meglio, per restare al vocabolario di Guido, *strugge*, diversamente dall'amore come lo concepisce Dante che è forza vivificatrice, in accordo con la tradizione teologica cristiana.

Il *voler* del poeta, che *ad ogni vento* guida il *vasel* è dunque la nota diversa che Dante ritiene di poter inserire, rinnovando dal suo interno la maniera stilnovista. Va bene cantar "quando Amor ci

spira", ma occorre "a quel modo che ditta dentro *andar* significando", che secondo noi significa semplicemente che per Dante occorre poi "dentro andar", cioè oltrepassare il senso immediato del discorso ispirato da Amore, per riuscire a trovare altri significati, il *significato*, per cui al poetare deve seguire l'interpretazione. E del resto quale altra potrebbe essere la funzione delle prose nella *Vita nuova*? Tale pretesa non piace a Cavalcanti, il quale ha definito i principi della sua poetica nella celebre canzone *Donna me prega*, ben nota a Dante, che ne fa un punto di riferimento polemico della sua filosofia, come si capisce da più luoghi della *Commedia*.

5. Il senso dell'iperbole

Abbiamo già osservato come sia sostanzialmente contrario allo spirito di Cavalcanti il senso che si dà *all'incipit* del sonetto in risposta a quello di Dante. *S'io fosse quelli che d'amor fu degno*, significa veramente "s'io fossi ancora quello che non sono più"? Certo una tale interpretazione, rende consequenziale il discorso, per cui "se io fossi quello che non sono", ... "allora mi piacerebbe il tuo invito". Ma tale interpretazione fa più di un torto a Guido. Il primo è che il poeta ricorrerebbe a un'iperbole, di un tipo che sarebbe poi stato assai noto, per non dire caro ai fiorentini, per opera di Cecco Angiolieri, il quale non escluderemmo lo riprendesse proprio da Guido. Ed è appunto l'iperbole che va sprecata nell'intendere la frase come un'accorata e pensosa ammissione di non essere più quel che si era, quasi che l'anima del poeta non avesse ancora da struggersi, in modo da partecipare al coro delle voci che dal *vasel* dantesco dovrebbero levarsi. Il secondo torto che questa lettura usa nei confronti di Guido sta nel non notare e nel non valorizzare lo spunto polemico e dialettico implicito nell'accettare la metafora nautica usata da Dante, passando dal poetico "vasel" dantesco al ben più prosastico "legno", del quarto verso della prima quartina. Che questo spunto fosse dialettico e polemico è confermato, sul piano della retorica, dalla posizione del *vasel* dantesco nel bel mezzo del discorso iniziale, alla ripresa del terzo verso, e il suo precipitare inglorioso, come volgarissimo *legno*, sul finale della prima quartina di Guido. Si noti inoltre come attorno al *vasel* Dante ricami circa la *forma* cioè, aristotelicamente, la causa finale e, alludendo, insista perciò sui nobili scopi di elevazione spirituale a cui tendono gli eletti che in

esso si appartano; *legno* invece ci riporta alla causa materiale, ciò di cui il *vasel* è fatto. Il che sta a significare che l'ispirazione di Dante, tanto nobile a parole, è in realtà vile. E, come abbiamo visto, anche in altre occasioni tale accusa è formulata da Guido Cavalcanti a Dante.

Se passiamo alla quartina successiva va detto che c'è stato da parte di Fenzi un tentativo di intendere che vi sia una malcelata ironia. "E tu che se' de l'amoroso regno / là onde di merzé nasce speranza..." andrebbe per Fenzi inteso nel senso che Guido riferirebbe a Dante la pretesa d'essere nel regno d'amore, di collocarsi insomma lui, senza troppi complimenti e senza badare soprattutto se veramente in quel regno le cose vadano come Dante suggerisce, per cui nel regno d'amore da merzé nasce speranza (Fenzi 1999:15-16). L'idea è buona, ma presenta, ci pare, una difficoltà che consiste nel cogliere certe sfumature che il sonetto cavalcantiano stranamente non chiarisce. Infatti la teoria secondo cui da merzé nasce speranza, è altrove richiamata come propria dallo stesso Cavalcanti¹⁰. Ora può essere che, nelle due diverse occasioni, i termini possano avere altro significato, ma resta in ogni caso il fatto che tale teoria, di ascendenza sicuramente cavalcantiana, riecheggia nel dantesco "amor ch'a nullo amato amar perdona", cioè in un passo della *Commedia* dominato dall'ombra invisibile di Guido, ispiratore, secondo ipotesi che condividiamo, del dramma di Francesca.

Sicuramente, nel rileggere il testo del sonetto di Cavalcanti, appare chiaro come la contrapposizione io / tu sia assai bene evidenziata, con l'io al primo verso della prima quartina e il tu al primo verso della seconda, al punto che sembra legittimo concludere che tale contrapposizione costituisse nelle stesse intenzioni di Guido un perno attorno al quale sviluppare il discorso. E allora come uscire dalla via, per certi versi obbligata che induce a intendere quell'iniziale "s'io fosse quelli che d'amor fu degno" come un "s'io fossi quello che non sono più, cioè uomo degno d'amore"? Si converrà che il tono stanco mal si addice *all'incipit* di un sonetto responsoriale. Di qui il sospetto che la correlazione non debba stabilirsi tra io e tu, ma tra quelli e tu. E' *quelli* (che non sono "io") a essere indegno d'amore e *quelli*, in base ai rimproveri che Guido gli

¹⁰ Cfr. l'ultimo verso del sonetto *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, da noi riportato integralmente più oltre.

rivolge anche in altre occasioni, potrebbe essere proprio Dante. Sicché il senso sarebbe: se io fossi Dante, mi piacerebbe tentare la sorte mettendo in mare quel vascello, con possibili allusioni a secondi fini, che Dante stesso perseguirebbe con il suo stravagante progetto.

Ma, si obietterà, se Dante è *quelli*, Dante non può essere *tu*. Questa impossibilità ci ha sulle prime indotto a ripensare come improbabile l'ipotesi. Restava tuttavia di questa la congruenza evidente, sia con il linguaggio di Guido, sia soprattutto con i toni di una risposta, con la quale si prendono le distanze da chi ci abbia usato lo sgarbo di formulare un invito, sapendo di porci nella scomoda posizione di doverlo rifiutare. Comunque infatti si voglia intendere il sonetto di Guido, questo è il senso fondamentale della sua risposta a Dante. L'intenzione di preservare questa ipotesi interpretativa ci ha spinto a un'altra congettura, che può apparire coraggiosa, o, per usare gli eufemismi di rito, "ardita". La esponiamo comunque per una forma di onestà intellettuale che ci suggerisce di battere strade inconsuete e far decidere ad altri, nel nostro caso i filologi, capaci di interrogare i codici, di decidere effettivamente della questione. Che cosa accade se si intende che il *tu*, invece che a Dante, si riferisca ad altra persona, che potrebbe essere, secondo noi, Lapo? Accade, si risponderà subito, che si calpesta una tradizione sicura, che fa di questo sonetto la risposta di Guido a Dante. Rispondiamo che l'ipotesi che noi avanziamo non contraddice il fatto che il sonetto sia la *risposta di Guido a Dante*, ne fa piuttosto una risposta, girata per un intermediario, probabilmente ancora *degno*, per l'autore del sonetto, d'essere considerato servo d'amore, il quale, come servo d'amore, la riporti a chi non merita di riceverla direttamente, per via della viltà del suo nuovo stile di vita. L'ipotesi è oltretutto coerente allo sgarbo implicitamente usato da parte di Dante al buon Lapo, messo da lui in mezzo, stando al sonetto inviato a Guido, come chi quell'invito riceva, ancorché invitato, per semplice conoscenza. In altri termini, è logico ritenere che Dante e Lapo si fossero preventivamente intesi circa il progetto che Dante delinea, ma, stando all'invito a cui Guido *deve* una risposta, stando cioè a quel che Guido legge e ufficialmente sa, Lapo non è necessariamente d'accordo con Dante, che lascia solo intendere, nel suo sonetto, d'averlo *probabilmente ma non sicuramente* interpellato prima. Si converrà che in questa sorta di "parlami suocera, intendimi nuora", a cui intendiamo ridurre il sonetto di Guido, Guido verrebbe a colpire sia l'uno sia l'altro dei due

“sfidanti”, individuando con certezza in Dante il più furbo dei due, e perdonando a Lapo certa sua ingenuità.

Che possa essere effettivamente così ce lo rivelano alcuni riscontri testuali, che procediamo a illustrare.

Innanzitutto “s’io fossi quelli”. *Quelli o queglii* indica una persona precisa, diversa da “io” (potrebbe valere il nostro “quello là”) e non si comprende il ricorso a un’espressione così sottilmente allusiva da apparire involuta in chi voglia riferirsi a uno stato psicologico proprio, personale e privato. In secondo luogo “E tu”, all’inizio della seconda quartina. Qui ci si perdonerà la miseria di una divagazione autobiografica, che è però utile a mettere a fuoco il senso che secondo noi può avere l’ “E” che precede il “tu”. Chi, come scrive, abbia nella sua infanzia avuto occasione di sentire nei brevi conversari familiari le colorite espressioni del dialetto siciliano, ha ricordo di una madre che, volendo accomunare il figlio maschio nelle critiche amorevolmente domestiche che una donna per bene era autorizzata a rivolgere un tempo al marito, gli diceva “E tu...” aggiungendo per chiarire “autru”, *altro* secondo un calco probabilmente spagnolo che il siciliano tuttora pratica ma che nel toscano è assente. Siamo convinti che molti bambini di qualche decennio fa scoprivano che la mamma ce l’avesse con papà, quando si sentivano chiamare da lei “E tu n’autru...”.

Per quanto riguarda il sonetto di Guido, siamo alla ripresa della seconda quartina e quell’“e” iniziale va pure spiegato. Per noi non è enfatico, ma, andando dentro alle parole (secondo quanto Dante suggerisce) ha un suo preciso *significato*. Il significato è proprio questo: Quanto a te, che sei nel regno d’amore, ascoltami bene...

Ma l’argomento che di tutti ci pare il più forte, viene dal sonetto che nel *Canzoniere* di Cavalcanti è catalogato come XXXIX *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*. In questo sonetto, formalmente inviato a Dante, si ragiona, non senza qualche sarcasmo, dei patimenti d’amore di Lapo, che del sonetto costituiscono il tema portante. Lo riportiamo per intero, perché ci pare sensato intenderlo come speculare, vorremmo dire gemello, al sonetto che stiamo analizzando.

Se vedi Amore, assai ti priego, Dante,
in parte là ’ve Lapo sia presente,
che non ti gravi di por sù la mente
che mi riscrivi s’elli ’l chiama amante

e se la donna li sembra avenante,
ch'e' si le mostra vinto fortemente:
ché molte fiata così fatta gente
suol per gravezza d'amor far sembante.

Tu sai che ne la corte là 'v'e regna
e' non vi può servir om che sia vile
a donna che là entro sia renduta:

se la sofrenza lo servente aiuta,
può di legghier cognoscer nostro sire,
lo quale porta di merzede insegna.

Il sonetto inviato a Dante, il quale è sollecitato a una risposta, accusa Lapo di fingersi innamorato senza esserlo e, nel tono, non è meno duro del suo gemello. Qui anche Lapo è sospettato di indegnità, segno che Guido sospetta un complotto ai suoi danni, ma di che complotto si trattasse non ci è in alcun modo chiaro.

Comunque sia, se esiste un sonetto di Guido a Dante, che faccia partecipe Lapo del pensiero di Guido, ugualmente dovrà esserci un sonetto a Lapo che partecipi a Dante un messaggio di Guido. Tale sonetto è per noi il celebre *S'io fosse...*, da sempre catalogato come replica di Guido a Dante, perché tale è nella sua sostanza e forse nella memoria stessa di Dante, come più avanti vedremo.

Se i due sonetti vanno letti in parallelo, è chiaro quale dei due sia la risposta a Dante: quello dei due che *allocutoriamente* si rivolge a Lapo, provocatoriamente invitato dal poeta a *riguardare* quanto il suo spirito (cioè lo spirito di Cavalcanti) abbia *pesanza*, proseguendo poi a illustrare la *letizia* con cui lui, diversamente da Lapo, soffre i patimenti d'amore, sulla cui autenticità ironizza alquanto nel sonetto *Se vedi Amore* a Dante indirizzato.

Tornando dunque ad analizzare, secondo la nostra proposta interpretativa, la struttura retorica di *S'io fosse*, risulterebbe che nella prima quartina si prendono le distanze da Dante, che non è *degno* d'amore e che è libero sulla sua navicella di andare a incagliarsi dove vuole; quindi si rimprovera l'amico Lapo di atteggiarsi a moroso, che non ha capito come la speranza sia in amore alimentata proprio dalla difficoltà che oppone la donna amata. Prendesse Lapo esempio da lui.

Quanto alla conclusione del sonetto, noi saremmo propensi a intendere come congiuntivo l' "odi" della seconda terzina (or odi meraviglia chi 'l desia). Parafrasando un po' liberamente, daremmo perciò al finale questo senso: dopo aver bastonato un insolente, data una stoccata a un cavaliere che se la meritava, ascolti chi vuole il prodigio che legittimamente descrivo: lo spirito di un vero servo d'amore, ringrazia delle sofferenze che patisce perché sa che queste servono a misurarne la nobiltà.

Una tale conclusione è in totale disaccordo con quella che vedevamo all'inizio essere la filosofia di Dante, per la quale la volontà del poeta deve correggere, cioè guidarne il canto. E insomma quell'Amore che per Guido eleva da solo il poeta che se ne faccia degno, non è invece, per Dante sufficiente se non sia rivolto, indirizzato a uno scopo che lo nobiliti ulteriormente, essendo la natura umana non necessariamente tendente al bene.

Si tratta, come si vede, di due prospettive che non possono in nessun modo accordarsi, l'una escludendo l'altra.

6. L'enigma delle tre dame

Dall'esame che dei due testi abbiamo condotto risultano alcune possibilità interpretative che restituiscono a Cavalcanti la fama di loico e spadaccino che da secoli gli si riferisce. Ma a noi interessa anche tornare in conclusione su alcuni misteriosi significati del sonetto dantesco. In particolare ci interessa l'enigma delle tre dame.

A noi veramente pare che quel che Dante delinea nel suo sonetto sia una poetica *in nuce* della *Commedia*. Ce lo dice l'insistenza del motivo della tripartizione (i tre cantori, le tre ispiratrici), il ruolo del *vasel*, il gioco della *memoria* con cui i poeti escono dal tempo grazie agli intrighi del *buon incantatore*, un Merlino che ci pare possibile prefigurazione del Virgilio dantesco. Sono apparati che servono a scongiurare il *folle volo*, dietro cui potrebbe, secondo noi, celarsi un progetto politico di cui nulla sappiamo, ma che assai probabilmente riguardava i destini della città del fiore. Ma su questo terreno preferiamo, come abbiamo accennato, non avventurarci, sebbene sia forte il sospetto che proprio questo sia il contesto in riferimento al quale la polemica vada inquadrata. Il timore di dire cose avventate ci consiglia di restare con questo sospetto nella speranza che si possa in futuro far luce su questo punto, grazie al riemergere di qualche documento di natura più politica che letteraria.

Trattando perciò delle tre dame, ci pare di dover restare al terreno della disputa letteraria, ciascuna delle tre donne rappresentando una concezione dell'amore o, se si vuole, una situazione d'amore diversa.

Osservazioni assai interessanti fa a questo proposito Guglielmo Gorni, il quale opportunamente ricorda il parallelo istituito dalla stesso Dante fra Monna Vanna – Beatrice da un lato e Giovanni Battista – Gesù dall'altro. Sintentizza efficacemente lo studioso: la *Vita nuova* potrebbe definirsi Atti del "fedele" di Beatrice, come si dice *Atti degli Apostoli* (di Cristo)" (Gorni 1992:5) e conclude osservando che "Dante, nella *Vita nuova*, si vota a Beatrice" (ibidem)

Aggiungiamo che, se, come Gorni asserisce, Vanna è "antesignana di Beatrice ventura" (Ivi:35), allora Monna Lagia, ovvero Selvaggia, è la donna che "se ne va", *sen va già*, forse di sua iniziativa. Diversamente da Vanna, Lagia non è allontanata dall'amante che non le è fedele, ma è lei a prendere la decisione di una rottura col buon Lapo, al quale non resta che piangere, come accade a tutti gli innamorati che si sentano traditi. Resta al centro lei, la divina Beatrice, ispiratrice di un amore spirituale che non si esaurisce mai. Sono Vanna, Beatrice e Lagia la stessa donna vista in modo diverso? E' questa un'ipotesi che non rifiuteremmo, e che ci intriga ripensando a quanto dicevamo all'inizio circa lo stato d'animo di Dante nella *selva selvaggia* che, come gli dà l'agio di prendere le distanze da Guido nel senso che vedevamo, può anche contenere uno spunto polemico nei confronti di Lapo, il quale se si trovasse al posto di Dante non troverebbe scampo. Prenderebbe qui corpo l'ipotesi avanzata da Gorni che Lapo sia in realtà Lippo, Lippo che, da un sonetto dantesco scopriamo essere musico e *forse* anche poeta¹¹, condizione che non gli impedisce d'essere innamorato ma

¹¹ *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, col quale Dante chiede probabilmente a Lippo Pasci o Paschi de' Bardi (o a un suo omonimo che non conosciamo) di rivestire di note la stanza di canzone *Lo meo servente core* che sempre Dante gli invia con il sonetto. Il fatto che Lippo (cioè Filippo) fosse musico potrebbe un po' meglio spiegare l'idea del "buon incantatore", con Dante e Guido che, da poeti, si lascerebbero trasportare dall'atmosfera magica creata dalla musica. Questa possibilità ci pare offra altre spiegazioni ancora circa il progetto di tenere insieme un sodalizio già vacillante. Pensiamo anche al sonetto, attribuito a Dante ma catalogato tra le rime dubbie, *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, dove il "ser costui" del secondo verso potrebbe essere

che lo rende indifferente alla possibilità offerta invece a Dante che, per scampare dal *loco selvaggio*, si porrà sulle orme di Virgilio. Inoltre si chiarirebbero nell'ordine: l'invito di Guido ai fedeli d'Amore, Dante incluso, a non lasciarsi *avvilire* dalla morte di Beatrice, magari cercando fra le dame fiorentine un'altra comune ispiratrice, che potrebbe essere Lagia; i modi di Dante nel perseverare in un canto prima condiviso e ora ritenuto impossibile da Guido; il rompersi del sodalizio con la denuncia da parte di Lippo, possibile autore di *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, nel quale si rimprovererebbe a Dante di non voler accogliere il suggerimento ricevuto di cantar monna Lagia. A questo sonetto seguirebbe come risposta il dantesco *Guido, i' vorrei che tu, Lippo ed io*, nel quale Dante, rifacendo la storia delle dame precedentemente cantate dai fedeli d'amore, Vanna, a cui subentra Beatrice, alla quale dovrebbe subentrare Lagia, pretende di sottrarsi al gioco già sperimentato delle sostituzioni. Tuttavia per utilità di discorso, preferiamo accordare una diversa identità a ciascuna delle tre dame, ritenendo comunque possibile che dietro ciascun nome si nascondesse una diversa concezione dell'amore, che è poi il punto che più ci interessa, in quanto perno della polemica.

Si converrà che il ruolo attribuito dagli altri due cantori invitati a salire sulla barca di Merlino sia a questo punto alquanto marginale, proprio per la diversa disposizione delle tre dame ad ascoltare ragionamenti d'amore, gli uni ispirati a nostalgie, che la donna coglierebbe false quanto più sono sincere, gli altri a inutili speranze di suscitare una fiamma che si è spenta. Fra tanta noia, gli unici a divertirsi, ragionando di teologia, sarebbero Dante e Beatrice.

Se Lapo può sentirsi stuzzicato all'idea che Dante riesca a coinvolgerlo, a qualsiasi prezzo, in un progetto letterario, molto più cauto è Cavalcanti, il quale non si fida di imbarcarsi per un'impresa che fa comodo a un solo capitano. E ironizza.

Ma chi dice che sia Beatrice la donna che è "sul numer delle trenta"?

proprio il musico, a cui si dà la responsabilità di aver creato un incidente. Se poi è veramente Dante a scrivere, noi vorremmo intendere la seconda quartina del sonetto in questione nel senso che, per una presunta disonestà del musico, né Lagia, né Guido, né Dante hanno più desiderio di procedere nel progetto, pur amando, loro tre, l'arte d'Apollo, espressione di un'intelligenza divina, secondo suggestioni neoplatoniche a cui Dante non fu indifferente, come attesta il canto proemiale del *Paradiso*.

Noi avanziamo l'ipotesi che "quella ch'è sul numer della trenta" non sia una locuzione allusiva a una graduatoria, per noi incredibile, delle bellezze fiorentine. Ogni epoca ha infatti le sue regole che vincolano chi vi vive agli obblighi sociali. Nel fare una tale graduatoria, che intuitivamente interessa le *madonne fiorentine*, cioè le *gentildonne* vanno eliminate tutte le donne del popolo, su cui pesa il pregiudizio di sospetti natali e hanno, per fama, una bellezza spesso invidiabile. Le aristocratiche dame sanno come i loro consorti non disdegnino queste bellezze, tra il procace e l'avvenente, e si pongono in gara già consapevoli dell'esistenza di una *bellezza* che pur non sposandosi alla *gentilezza* e all'*onestà* dantesca, le pone comunque nella condizione di sapere che la graduatoria delle belle fra le belle è viziata dal mancato novero di altre donne. Per fare il conto delle dame interessate a un inserimento in tale "graduatoria", bisogna togliere, oltre alle popolane, le anziane e le bambine, sicché restano alla fine, sì e no due giovani per ciascuna famiglia aristocratica. Fra queste vi sono per necessità storica delle *scrutagnuzze*, degli sgorbi, come oggi diremmo, delle autentiche *cozze*, che solo ironicamente, cioè del tutto impietosamente (l'ironia in questi casi è crudele), potrebbero aspirare a definirsi belle. Ora, se a una qualunque *miss* Italia di oggi il terzo premio suona quale sconsolante premio di consolazione, figurarsi che cosa dev'essere un trentesimo, o nono posto che sia, su appena un centinaio di candidate! Né ci pare che il ruolo, a questo punto palese, di "donna dello schermo" possa non offendere, oltre la dama, ingloriosamente ripescata un po' giù nella graduatoria, anche i suoi congiunti. Roba da scatenare, a quei tempi, vere e proprie lotte cittadine! Non solo guardi mia moglie (o sorella, madre, cugina che sia), ma non la trovi neanche bellissima...

Noi vorremmo insistere sull'uso nella locuzione della preposizione *sul*. Per noi è credibile che la dama in questione apra un corteo di trenta, le guidi in una posizione di preminenza che si addice all'alto rango di una nobilissima dama. Il Medioevo è l'età delle processioni che girano per le vie cittadine e la cosa che per prima ci viene alla mente è un corteo organizzato per le feste di calendimaggio, di cui, come sappiamo, la solita Bice di Folco Portinari fu eletta reginetta (Gorni 1992:24)¹². Se poi volessimo

¹² Gorni si avvale della testimonianza del "conversevole" Boccaccio, come lui stesso lo definisce.

soffermarci su possibili alchimie legate a computi numerici, da cui non era aliena la cultura del tempo, osserviamo che “Beatrice di messer Folco Portinari” forma una locuzione di trenta lettere esatte.

Procedendo in questa direzione, potremmo perfino congetturare che nella “pistola” di cui ragiona Dante, il nome della sua “bella” si trovasse al nono verso e fosse la trentesima parola del componimento. Congetture che non portano a nulla, nel senso che non aiutano ad altro se non a rendere più spessa la nebbia nella quale su questo punto ci si muove da parte dei critici e degli storici della letteratura.

È lecito tuttavia pensare che l’espressione, comunque la si voglia interpretare, svelasse al lettore dell’epoca, per il quale finalmente il sonetto è scritto, l’identità della misteriosa ispiratrice. Con ciò Dante rompe l’obbligo di sorvolare su un particolare che, stando alle regole dettate da Andrea Cappellano, è invece importante tacere. Probabilmente anche questo lo rende *indegno* agli occhi di Cavalcanti, il quale con scrupolo si attiene a quelle regole. Non va infatti dimenticato che quella letteratura a cui diedero vita gli stilnovisti era una letteratura, delle cui ragioni reali, dei cui riferimenti tangibili alla realtà cittadina, nulla avrebbe dovuto apparire all’esterno. Più infatti che non una letteratura d’*élite*, essa era una letteratura aristocratica, concepita perché velatamente l’oligarchia cittadina fosse informata dei principi informatori di un’azione politica e, se capiamo bene, ancora più velatamente di certi orientamenti dell’aristocrazia. I suoi esponenti, volendolo, avrebbero potuto inserirsi in questo dibattito animandolo. Dante arrivò a impugnarne i principi stessi.

7. Dante fedele d’amore?

A noi pare che la leggenda, di sapore decisamente romantico, di un Dante innamorato di Beatrice regga poco. C’è, per noi, qualche ragione che induce Dante a cantare le lodi di questa signora, figlia di un cospicuo cittadino fiorentino, sposa, a quanto dicono le cronache, di un Bardi e morta in giovane età, dando alla luce un figlio. Quali le ragioni che ha Dante per cantare questa dama? Quali ragioni ha poi Guido per criticare proprio questo suo proposito?

Ammettiamo di non saper rispondere. Chiudendo tuttavia il nostro discorso, ci pare d’obbligo rifarsi a quel luogo della *Commedia* in cui, incontrando Farinata e Cavalcante Cavalcanti la polemica con

Guido, almeno idealmente, si chiude. Le ricerche di Antonino Pagliaro hanno secondo noi accertato – con argomenti, se non definitivi, senz’altro convincenti per il puntualissimo e rigoroso riferimento al testo – che il disdegno di Guido è per Beatrice (Pagliaro 1966:203). Qui notiamo come il breve dialogo con Cavalcante, che interviene qui al posto di Guido, non solo ricorda la polemica tra i due scrittori ma contiene, secondo noi, una risposta quasi per le rime al *S’io fosse* di Cavalcanti, per come noi lo abbiamo voluto interpretare. Ma, a prescindere dal fatto che nel breve scambio di battute col padre di Guido si riprenda la rima in *-egno* fino ad arrivare a un *disdegno* che chiaramente riprende il *degno* con cui si chiude il primo verso del sonetto cavalcantiano, facciamo osservare come lo stesso Dante parli di una sua risposta “piena”. Ora, stando alla nostra ricostruzione dei fatti, che per quanto manchevole possa essere in alcuni aspetti, specialmente quelli che riguardano i tempi e le datazioni che sono obiettivamente incerti, ci pare che l’esaurirsi della polemica con la replica di Guido a Dante potesse leggersi come resa di Dante a un interlocutore fin troppo agguerrito. Nel contesto più ampio della *Commedia* nel quale il respiro dello scrittore si fa più largo la risposta finalmente arriva ed è data, in assenza di Guido, al suo avvocato, ben potendo essere un padre tutore delle faccende di un figlio che non è presente. E il padre, assai tipicamente intende le parole del suo interlocutore, non intende il riferimento allo scambio di rime a cui allude Dante quando dice rispettosamente “Guido vostro *ebbe* a disdegno”. Circa *l’ebbe* ci pare opportuno richiamare quel che ne ha scritto Gianfranco Contini (Contini 1970:40)¹³. Qui ci preme osservare come quel *vostro* che non è *nostro*, come la caritatevole partecipazione a un lutto recente avrebbe suggerito di usare, tradisce, agli occhi del lettore, l’inconsapevolezza di Dante circa il destino di Guido. Ma Cavalcante, che non ha interesse a ricordare cose che forse neanche sa, e che a ogni buon conto non reputa importanti, equivoca il senso delle sue parole e intende

¹³ Il quale vede bene quando sostiene che “l’ebbe può solo interpretarsi come un taglio definitivo tra Dante e Guido: Dante in esso si scuote la polvere dai calzari”. E aggiunge: “Se il sonetto *I’ vegno’l giorno* potesse col Barbi essere riferito all’atteggiamento di Guido verso l’afflitto dalla morte di Beatrice, avremmo una di quelle tali conferme che si dicono preziose”. (G. Contini 1970:40).

quell'*ebbe* come conferma dei suoi timori circa il destino del figlio che non ancora fisicamente morto, lo è a quella vita dello spirito verso la quale Dante sarà condotto da Virgilio che "attende là". Interviene a questo punto Farinata che precisa un altro "modo della pena" riservata a quegli infelici. La conoscenza che essi hanno dei fatti che si compiono in terra si sfuma man mano che il tempo si avvicina. Il dettaglio è importante perché aiuta a stabilire i tempi della disputa. Infatti questo aspetto particolare della pena inflitta agli eretici, legittima l'idea che Cavalcante morisse quando Dante era già stato accolto nella cerchia degli stilnovisti, perciò lo chiama, dopo averlo riconosciuto. Mentre però riconosce Dante, non sa invece nulla della polemica nel frattempo intervenuta dividendo lui e Guido. Ciò significa che, evidentemente, la disputa cade in un tempo di poco posteriore alla morte di Cavalcante, in un tempo che, pur essendo ormai trascorso, è stato fuori della sua visuale. Da che è morto egli non sa nulla di Guido, vivendo nell'incertezza della sorte che spetterà a suo figlio nel mondo dei morti. Noi lo cogliamo in un momento in cui il suo cuore si accende di improvvisa speranza, infatti ha visto e riconosciuto Dante che, tornando nel dolce mondo potrà aprire gli occhi a Guido, raccontando quel che ha veduto.

La risposta di Dante, che a questo punto si rivela inutilmente "piena" per il suo interlocutore, cade nel vuoto circa le informazioni che vorrebbe trasmettere immediatamente. Dante d'altronde, alludendo alla scelta di Guido, ha pure detto che il suo traviamiento è definitivo. In questo senso la risposta fino a quel momento mancata può intendersi come giustificativa del silenzio da Dante mantenuto durante la vita di Guido, coinvolto nell'accusa di presbiopia morale rivolta all'intera schiatta dei Cavalcanti che, per guardare lontano con la loro fin troppo terrena religione dell'ingegno, non vedono vicino, né il padre, né il figlio, né il suocero di costui, cioè Farinata che è presente al colloquio e che qualcosa ha pure capito. Il rimprovero di Dante è chiarissimamente rivolto alla sopravvalutazione della morte fisica, intesa come fine di tutto, così dal padre come dal figlio, *ostinatamente* e *pervicacemente* indotti a negare la vita dello spirito.

Bibliografia

- Barbi 1932 D. Alighieri, *Vita nuova* (a cura di M. Barbi), Bemporad, Firenze
- Branca 1971 V. Branca (a cura di), *Rimatori del dolce stil nuovo*, Dante Alighieri, Roma
- Contini 1970 G. Contini, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino
- Corti 2003 M. Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Einaudi, Torino
- De Robertis 1986 G. Cavalcanti, *Rime* (a cura di D. De Robertis) Einaudi, Torino
- D'Ovidio 1901 F. D'Ovidio, *La "rimenata" di Guido*, in Id. *Studi sulla Divina Commedia*, Sandron, Milano-Napoli-Palermo
- Fenzi 1999 E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il melangolo, Genova
- Gramsci 1950 A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino
- Gorni 1978 G. Gorni, *"Guido, i' vorrei che tu Lippo ed io (sul canone del Dolce Stil Novo)*, in "Studi di Filologia italiana", Accademia della Crusca, Firenze (XXXVI)
- Gorni 1992 *"Vita nuova" di Dante Alighieri*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, Vol I, Einaudi, Torino
- Malato 1997 *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il "disdegno" di Guido*, Salerno Editrice, Roma
- Pagliaro 1966 *Il disdegno di Guido*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, D'Anna, Messina-Firenze, vol I.
- Saitta 1961 G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. I, *L'Umanesimo*, Sansoni, Firenze

MÁTYUS NORBERT

Az Isteni színjáték-kommentárok formai és tartalmi sajátosságai

Cél és módszer

A 2004-ben megalakult Magyar Dantisztikai Társaság azt a célt tűzte ki maga elé, hogy 2021-re, Dante halálának 700. évfordulójára elkészíti a szerző összes műveinek magyar kommentárját. E hosszú távú terv sikeres megvalósíthatósága érdekében szükségesnek látszik olyan előtanulmányokat végezni, melyek az egyes dantei művek tekintetében lefedtetik azt a kritikai elvrendszert és azokat a kommentári stratégiákat, melyek a jegyzetelői munka során mintegy vonalvezetőként szolgálhatnak majd az adott kötetek szerkesztői számára.

Ezen előzetes megjegyzést szem előtt tartva az alábbiakban néhány, a Dante-kutatásokban kiemelt tudományos jelentőségűnek tekintett *Isteni színjáték*-kommentár formai és tartalmi elemzését kívánom nyújtani, s ezzel két, a magyar jegyzetapparátus szempontjából releváns kérdéskörben próbálom meg álláspontomat kifejteni. Egyfelől választ keresek arra a kérdésre, hogy a nemzetközi kommentári gyakorlatban milyen elvek, módszerek és stratégiák alapján valósulnak meg az egyes kommentárok, másrészt, hogy ezek miként befolyásolhatják a magyar jegyzetek megalkotásának tervét. Mivel dolgozatom kizárólag a jegyzetelői gyakorlat révén felsejlő problémákat kívánja láttatni, s az ezekre adott kritikai megoldásokat keresi, jelen esetben figyelmen kívül hagyom a tárgykörre vonatkozó elméleti reflexiót.¹

¹ A később elemzendő kommentárok bevezetésein túl itt utalok néhány olyan elméleti munkára, melyek fogódzókat jelenthetnek: Bán Imre: *Egy új magyar Dante-kommentár kívánalmai*, Tiszatáj, XXI(1967), 475-477. Jelenleg = Bán Imre: *Dante-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp. 1988. 187-190.; *La „Commedia” di Dante in un nuovo commento*, ed., Francesco Mazzoni, Garzanti, Milano é. n. [1988]; Mátyus Norbert, *A magyar Dante-kommentár el-*

Az elemzett kommentárok és kiadások

A nemzetközi könyvpiacra számos jegyzetelt Dante-kiadás él egymás mellett; mindezek áttekintése lehetetlen feladat. Ezért vizsgálatom első lépése az elemezni kívánt kommentárok korpuszájának meghatározása volt. Három olasz nyelvű, a Dante-szakirodalomban nagy tekintélynek örvendő kommentárt választottam, melyek kiadásuk idejét és az őket éltető kritikai felfogást tekintve jól elkülönülnek egymástól, s így három kritikus generáció reprezentáns munkáiként kerültek a vizsgálati korpuszba. Mellettük két angol nyelvű, ám valójában amerikai jegyzetapparátust, illetve egy német és egy francia kommentált *Isteni színjáték*-kiadást vizsgáltam meg. Az ilyenkor talán megengedett általánosítással és némi torzítással számolva, azt lehet mondani, hogy az újabb kori nemzetközi dantológia e négy nyelven beszél. Tehát ahhoz, hogy a kommentárról mint műfajról árnyalt képet kaphassunk, szükségesnek látszott mind a négy „nemzeti” Dante-irodalomból legalább egy-egy jelentős képviselőt elemezni. Hogy a három olasz jegyzetapparátus mellett két amerikai, egy német és francia kommentár kapott helyet a korpuszban, az adott nyelveknek a mai dantológiában betöltött jelentőségét is hivatott jelezni.

Az angol, német és francia nyelvű kiadások beemelését a vizsgálatba egy másik szempont is indokolta. E kommentárok nyelve ugyanis eltér a jegyzetelt olasz szöveg nyelvétől, sőt általában e munkákban a jegyzetek tárgya egy fordítás, nem pedig az eredeti mű. A megalkotni kívánt magyar kommentár ugyanígy egy fordításhoz íródik majd, ezért kiemelt jelentőségűek lehetnek az említett három nyelven megjelent kiadások alapján leszűrt tapasztalatok.

Az elemzett kommentárok listája tehát a következő:

veiről = *Serta Jimmyaca*, ed. Szörényi László, Takács József, Balassi, Bp., 2004, 187-198.

1. Dante Alighieri, *La Divina Commedia I-III.*, ed. Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1956, 376; 386, 391. = **Sapegno**
2. Dante Alighieri, *La Divina Commedia I-III.*, ed. Umberto Bosco, G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979, 515; 571; 555. = **Bosco-R.**
3. Dante Alighieri, *Commedia I-IV.*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 610; 608; 634; 200. = **Chiavacci**
4. Dante Alighieri, *The Divine Comedy I-III.*, trad. ed. C. S. Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1970-75, 712; 872; 632. = **Singleton**
5. Dante Alighieri, *The Divine Comedy (Inferno, Purgatorio)*, trad. ed R. and J. Hollander, New York, Doubleday/Anchor, 2000, 2003, 542; 523. = **Hollander**
6. Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, trad., ed. H. Gmelin, Stuttgart, Klett, 1968-75, 329; 346; 391. = **Gmelin**
7. Dante Alighieri, *La Divine Comédie I-III.*, trad., ed. J. Risset, Paris, Flammarion, 1985-1990, 352; 342; 366. = **Risset**

E száraz bibliográfiai adatok egy érdekes és a magyar kommentár szempontjából döntő fontosságú tényre világítanak rá: a nem olasz kommentárok esetében az *Isteni színjáték*-fordítás szerzője és a jegyzetek szerkesztője mindig ugyanaz a személy. Persze könnyen kereshetnénk olyan kiadásokat is, ahol a szerkesztő egy már korábban elkészült kiadáshoz készített jegyzeteket, de ezek általában nem tudományos igényű, hanem népszerűsítő és didaktikus kiadványok, melyek ugyan pontosan és szabatosan fejtik fel a mű megértéséhez minimálisan szükséges történelmi és eszmei tényanyagot, ám nem egy koherens és a részletekbe is beható interpretáció felvázolásának igényével íródnak. Esetünkben az érdemel figyelmet, hogy miközben mindhárom említett nyelvterületen léteznek irodalomtörténetileg jól kanonizált és a nagyközönség által is kedvelt fordítások, a kommentátorok eltekintenek ezektől, és jegyzetekhez inkább újrafordítják a művet. Sokatmondó adat például, hogy az angolszász szakirodalomban Hollander *The Divine Comedy*-kiadásától kezdve szinte minden tudományos írás utal magára a kommentárra, idéz belőle, átveszi vagy elveti eredményeit, de szinte soha nem idézik

Hollander ugyanezen kiadásban megjelent fordítását, melyhez maga a kommentár is íródott. Sőt, cikkeiben maga Robert Hollander sem a saját fordításában idéz a műből, hanem a „bevett” gyakorlatnak megfelelően a költői, Allen Mandelbaum által készített fordítást használja. Más szóval az Egyesült Államokban létezik egy költői fordítás, melyet mindenki – tudósok és nagyközönség egyaránt – a *The Divine Comedy*ként tart számon, ám a kommentárotok ettől függetlenül nem használják. Részben hasonló a helyzet a német dantológiában is, ahol általában Stefan George nevéhez fűződik a *Die Göttliche Komödie*, de ettől függetlenül minden tudományos igénnyel megírt kommentár saját fordítást közöl.

E jelenség magyarázata az lehet, hogy a szaktudósok által a jegyzetekhez készített fordítások valójában már a kommentár részének tekinthetők, s nem az eredeti szöveg költői értékeinek visszaadását célozzák. Vagyis a fordítás csupán a jegyzetelői munka egyik részfeladata: a kommentátor az átültetést már a későbbi szövegmagyarázat megkönnyítésének szándékával készíti. Ám ha a létrejött fordítás valójában kommentár, akkor jogos a felvetés, hogy mi lesz így a jegyzetek tárgya? Hogyan lehet, és mi értelme van egy olyan szöveget kommentálni, ami maga is csupán kommentál egy másik szöveget? A kérdést a fenti szövegkiadások fel sem vetik ugyan, de hallgatólagosan több síkon is felelnek rá: egyfelől mindegyik idézett kommentár saját tárgyát az eredeti szövegben véli felfedezni, így kötetekben megjelenő átültetések nem fordítások, hanem egyszerű parafrázisok, melyek a dantei szöveg szó szerinti jelentését hivatottak más – jelen esetben idegen nyelvű – szavakkal elmondani. Tegyük hozzá, hogy a parafrázálás az olasz nyelvű kommentárookban is a jegyzetelői tevékenység része: mindig jellemző volt, hogy egy-egy bonyolultabb szöveghelyen a magyarázat a szöveg parafrázisával indított, ám a mai kiadásokban már, például a Chiavacci-kommentárban, a teljes szöveg parafrázisát olvashatjuk. Ami e tekintetben elválasztja egymástól az olasz és az egyéb nyelvű kommentárokat, az az, hogy az olasz jegyzetapparátusokban a parafrázis csupán segédlet az eredeti szöveg megértéséhez, míg másutt látszólag ez válik a kommentár tárgyává, hiszen ehhez a szöveghez írónak a jegyzetek. De a látszat

csal: az angol, német, francia kommentárok is az eredeti szövegre referálnak, még ha a könnyebbség és az átláthatóság kedvéért a parafrázist jegyzetelik is meg. Ez azon esetekben látszik világosan, amikor a fordítás semmiképp sem tudja visszaadni az eredeti szöveg generálta jelentéseket: ilyenkor a kommentátor eltekint saját fordításától, s a dantei szöveget nyelvtanilag is felfejtve kísérli meg annak magyarázatát.

Fejtegetéseimet továbbá az is alátámasztja, hogy mindegyik elemzett nem olasz nyelvű kommentár két nyelven – eredetiben és fordításában – hozza az *Isteni színjáték* szövegét. (Meggjegyzem, Hollander munkájának papíralapú változata egynyelvű, de ez nem befolyásolja előző állításom helytállóságát: a 2000-ben kiadott kötet egyszerre jelent meg papíralapú kiadásban és az interneten ingyenesen elérhető változatban, ahol persze már az angol szöveghez kötve olvashatjuk az eredetit is.)

Formai elemzés

Formai elemzésre a fent leírt *Isteni színjáték*-kiadásokból 5 éneket választottam ki: a *Pokol* 5., 6. és 33., a *Purgatórium* 12., valamint a *Paradicsom* 33. énekét. A kiválasztás szempontjai jórészt azon alapultak, hogy az MDT eddigi ülésein ezen énekekről hangzottak el előadások, illetve, hogy e szöveghelyek minimálisan reprezentálni képesek mind a népszerű (*Pk* 5., 33., *Pr* 33.) – s ezért nagyon nagyszámú szakirodalommal rendelkező énekeket –, mind pedig a valamivel talán népszerűtlenebb (*Pk* 6., *Pg* 12.), s így kritikailag kevésbé körüljárt részleteket. Ugyanakkor fontos szempont volt, hogy az elemzett szöveghelyek sorhosszainak számaránya (137,8) – amennyire ez az 5 ének esetében lehetséges – tükrözze a teljes mű, azaz mind a 100 ének sorhosszainak átlagát (142,3). S mindezt úgy, hogy a kiválasztott korpuszban ne csupán az átlagosnak tekinthető, 136-147 soros énekek kapjanak helyet (*Pk* 5.=142; *Pg* 12.=136; *Pr* 33.=145), hanem a kifejezetten rövid (*Pk* 6.=115) és hosszú énekek (*Pk* 33.=151) is.

Az adott énekek tekintetében azt vizsgáltam, hogy az egyes kommentátorok mennyi szót és kifejezést jegyzetelnek meg, illetve,

hogy milyen terjedelmű maga a kommentár. Az eredményt az alábbi táblázat ismerteti. Az egy-egy énekhez tartozó oszlopok közül a baloldalon a megjegyzetelt szavak és kifejezések számát tüntetem fel. Risset és Hollander nem egyes kifejezéseket lát el jegyzettel, hanem sorokat kommentál. Így e két kommentár esetében a megjegyzetelt sorok száma került a megfelelő cellába. Ám a jegyzetapparátusok terjedelmének valódi összevethetősége érdekében az énekekhez tartozó jobboldali oszlopban a kommentár 1000 karakterben számított – kerekített² – terjedelmét is megadom.

	<i>Pk. 5.</i>		<i>Pk. 6.</i>	
Risset	63	36	52	28
Gmelin	56	29	43	21
Singleton	97	36	71	26
Hollander	124	42	97	31
Sapegno	142	48	103	41
BoscoReggio	122	47	100	37
Chiavacci	152	55	136	42

	<i>Pk. 33.</i>		<i>Pg. 12.</i>		<i>Pr. 33.</i>	
Risset	43	39	48	31	63	37
Gmelin	49	27	44	24	52	26
Singleton	118	31	117	29	101	30
Hollander	121	38	109	32	---	---
Sapegno	110	46	110	40	121	46

² Az adatokat jórészt a kommentároknak a világhálóról letölthető szövegéből merítettem: *Dante Dartmouth Project*, ed. Robert Hollander, trustees of Dartmouth College, 2006 (<http://dante.dartmouth.edu>). E szövegek természetesen hitelesek és ellenőrzöttek. Ugyanakkor a formátum sajátosságainak megfelelően eltérhetnek a papíralapú jegyzetapparátusoktól. Mindenesetre maga a szöveg érintetlen marad, csupán a megjelenési forma változik, ami esetünkben okozhat ugyan kisebb pontatlanságokat, de ezek véleményem szerint jelentéktelenek. A kommentárok terjedelmének egymáshoz viszonyított arányait bizonyos, hogy megítélhetjük az online kommentárok segítségével is – itt pedig ez a cél.

BoscoReggio	108	48	97	38	101	48
Chiavacci	145	52	127	47	131	52

Már a megjegyzetelt kifejezések és sorok számát összevetve is ki-világlik, hogy az olasz kommentárok jóval részletesebben elemzik az egyes énekeket. Ez persze nem feltétlenül jelent alaposabb munkát, inkább a szövegmagyarázat jellegéből adódó különbségről van szó.

Dante szövege mintegy hétszáz éve született, s így egy olyan nyelvi világot tár elénk, amely mára – legalábbis a mindennapi kommunikáció szintjén – végérvényesen elveszett. Minthogy az olasz jegyzetek az eredeti szöveget magyarázzák, így sok esetben kénytelenek nyelvi és nyelvtörténeti fejtegetésekbe bocsátkozni, hogy a szöveg első, szó szerinti jelentésszintje, és az adott mondat struktúrája világos legyen az olvasónak. A francia, német és angol-szász jegyzeteknek ellenben nem kell ilyen kérdésekkel foglalkozniuk, hiszen a kommentár tárgyát képező fordítás mai nyelvre ülteti át Dante mondatait, következésképp a fordítás készítő szerkesztő már a jegyzetelés előtt elvégzi a szöveg nyelvi modernizációját. Vagyis abból, hogy az olasz jegyzetek majdnem kétszer annyi kifejezést magyaráznak, mint a többiek, még nem szabad messzemenő következtetést levonnunk: valójában nem az interpretációs stratégiákban lévő különbség rejlik a jelenség háttérében, hanem a kommentár tárgyát képező szövegek belső logikájának eltérése.

Nem ilyen egyértelmű mindez, ha a terjedelmi különbségeket vizsgáljuk, Itt ugyanis nem csupán a nyelvi és nyelvtörténeti magyarázatok megléte illetve kihagyása okozza az eltéréseket. Mindaddig figyelmünket a dantei szöveg szavaihoz írott jegyzetekre összpontosítottuk, ám fontos megjegyezni, hogy a kommentár nem csupán e jegyzetek összessége, hiszen minden kiadásban az egyes énekeket megelőzi egy rövid – és esetenként nem is olyan rövid – bevezető. Ez általában az adott szövegrész narrációjának felmondásából, valamint a legfontosabbnak ítélt interpretációs kérdések csokorba gyűjtéséből és rövid felfejtéséből áll. Az olasz kommentárok közül érdemes e helyütt Chiavacci munkáját közelebbről is szemügyre venni.

A szerkesztő minden éneket egy két-három oldalas – az imént leírt struktúrát követő – bevezetővel indít; majd következik a terjedelmes szószerinti kommentár. Miként már említettem, a dantei szöveg mellett a mai nyelvre átírt parafrázist is ebben a részben olvashatjuk. Ám ezzel korántsem ér véget a jegyzetelői munka, hiszen az ének szövegének lezárása után Chiavacci egy újabb két-három oldalas problémafelvető zárszót iktat munkájába. Egyfelől az ének interpretációs gócpontjait teszi ismét vizsgálat tárgyává: idézi a legfontosabb kritikai munkákat, felfeji az inter- és extratextuális utalásokat, majd előáll saját értelmezésével. A zárszó második egysége a textológiai problémákat tárgyalja. Ez minden 1966 után megjelent Dante-kommentár esetében azt jelenti, hogy a szerkesztők a Giorgio Petrocchi által közzétett kritikai szöveg³ egyes olvasatait teszik vita tárgyává. Nem kivétel ez alól Chiavacci sem. (Később még vissza kell térnem a textológiai problémák jegyzetekbe való beemelésének kérdéskörére, így itt most csak jelzem, hogy az effajta jegyzeteket nagyon problematikusnak vélem.) A szövegkritikai összefoglaló után Chiavacci egy nyelvtörténeti jegyzetblokkot hoz, melyben a korabeli szavak és kifejezések, valamint nyelvtani szerkezetek magyarázatát nyújtja. Végül pedig egy olyan feladatsor zárja az adott ének jegyzeteit és elemzését, amelynek segítségével az olvasók elmélyíthetik tudásukat és szövegismeretüket.

Mindebből jól látszik, hogy Chiavacci kommentárja egyszerre szolgál a részproblémákra is odafigyelő tudományos interpretációul, és a nagyközönség, sőt a középiskolai hallgatóság által is haszonnak forgatható tankönyvül. Nincs ezen persze csodálkoznivaló, hiszen a *Divina Commedia* az olasz irodalomoktatás egyik sarokpontja, ugyanakkor az irodalomtörténeti kutatások egyik legfőbb tárgya; s ennek törvényszerű következménye, hogy a mindenkori kommentárnak úgy kell kidolgoznia interpretációs stratégiáját, hogy a megcélzott közönség – egyfelől a szöveggel ismerkedő diák, másfelől a Dante-kutató – igényeit majdan képes legyen kielégíteni. Ám ez azzal is

³ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi, Einaudi, Torino 1966, 1975².

együtt jár, hogy óriási tudásanyagot kell megmozgatni, mégpedig úgy, hogy az mindenki számára követhető és világos legyen. Nem csoda hát, ha Chiavacci negyedréte alakú kiadása mintegy kétezer oldalt tesz ki.

A nem olasz nyelvű kommentárok általában nem ennyire heterogén közönséghez íródnak, hiszen a szöveg – legalábbis valódi mélységében – Itálián kívül leginkább csak az egyetemen tananyag. Éppen ezért e jegyzetapparátusok inkább tudományos igényűek. Persze itt különbséget kell tennünk a kifejezetten kommentárként íródó jegyzetek és az inkább népszerűsítő, a szöveget egy másik nyelvre átültető és kulturális valóságba beillesztő szövegfordítások és a hozzájuk írott minimális erudíciót megadó jegyzetek között. Utóbbiak természetesen ugyanolyan – ha nem nagyobb – tudományos és kulturális hasznot jelenthetnek egy-egy nemzeti irodalomban Elég ha csak Babits fordítására gondolunk. Mindenesetre e dolgozat Dante tudományos kommentárjainak számbavételét tekinti feladatának, így eltekintek az – általában költői – fordítások szűkszavú jegyzeteinek vizsgálatától.

Végso elemzésben elmondható, hogy az olasz és nem olasz kommentárok terjedelmi és formai különbségei két tényezőnek tudhatók be: egyfelől a jegyzetelt szöveg nyelvének sajátosságaiból adódó eltéréseknek, másrészt a célközönség különböző igényeinek.

Tartalmi elemzés

A formai sajátosságok vizsgálata után a tartalmi összetevők elemzését kísérem meg. Itt sajnos nem térek ki mind az öt fentebb bemutatott énekre – ez olyan feladat lenne, amelynek elvégzése véleményem szerint több munkát, mint hasznot eredményezne –, hanem csupán egy éneket kívánok tüzesebben körüljárni. A *Pokol* 5. énekét választottam, mert – bár tisztában vagyok vele, hogy egy ének vizsgálata nem hozhat reprezentatív eredményt – irodalomtörténeti jelentősége, s így a róla szóló kritikai irodalom nagysága és sokfélesége azzal kecsegtet, hogy az itt jelentkező interpretációs viszonyulások képesek rávilágítani azon problémakörökre, melyek a magyar

kommentár szempontjából is relevánsak. S hasonló okokból leszűkítettem a kommentárok számát is, amikor minden nyelvterületről egy kiadást választottam ki.

A vizsgálat megkezdése előtt meghatároztam azokat az értelmezési mozzanatokat, amelyeknek meglétét és fontosságát kívántam jellemezni az egyes jegyzetapparátusokban. Más szóval a jegyzetek tartalmát különböző összetevőkre osztottam, s azt vizsgáltam, hogy a kommentárok melyik részkérdést, melyik interpretációs stratégiát részesítik előnyben, illetve melyiket vélik kevésbé fontosnak vagy elhagyhatónak.

Alább tehát az általam meghatározott kritériumok ismertetése, majd a vizsgálat eredményének bemutatása, végül egy rövid értékelés következik.

1. Nyelvi magyarázat

Minden kommentár feladatának tekinti a dantei nyelvre, és a korabeli nyelvállapotra való reflexiót. Ez esetenként a mára feledésbe merült, vagy új jelentéssel bővült kifejezések, a megváltozott nyelvtani konstrukciók magyarázatát, máskor a nehezen követhető nyelvi szerkezet felfejtését jelenti. Sok esetben csupán egy-egy prepozíció mai megfelelőjének megadása történik meg, de előfordul az is, hogy egy öt tercinán átívelő mondatot bont elemire, majd épít fel – immár mai a mai nyelvhasználat megfelelő elemeit alkalmazva – a szerkesztő. A nyelvi magyarázatok tipikus példája a parafrázis, amely az egész szövegrészre kiterjedően ad új nyelvi formát a dantei dikciónak. Világos – miként már utaltam rá –, hogy a nem olasz kommentárok ezt a fajta értelmezési lehetőséget a szöveg egészében érvényesítik, hiszen a fordítások maguk is parafrázisnak tekinthetők. De azt is jeleztem, hogy az olasz kiadásokban is sok esetben fut az énekek dantei szövege mellett a mai olaszra átírt „fordítás”. Vagyis azt mondhatjuk, hogy a nyelvi magyarázatok minden kommentár esetében minden egyes szöveghelyet érintenek. Miközben igaz e megállapítás, észre kell vennünk, hogy az eredeti szöveggel párhuzamosan futó parafrázisok vagy – a kétnyelvű kiadások esetében – fordítások meglétén túl a kommentárok az egyes kifejezésekhez vagy sorokhoz

írott jegyzetekben is feladatuknak vélik még behatóbb nyelvi fejtegetésekkel elemezni a szöveget. A kiválasztott kommentárokból tehát azt vizsgáltam, hogy a *Pokol* 5. énekéhez írott konkrét jegyzetekben hány alkalommal vállalkozik nyelvi explikációra a kommentátor.

2. Filológiai jegyzet

A *Divina Commedia* autográf szövegét nem ismerjük. A legrégebbi szövegmásolat, amelyről tudomásunk van, mintegy tizenöt évvel a költő halála után keletkezett. Ugyanakkor még a 14. századból fennmaradt több mint 500 másolat. Vagyis Dante főművének szövegkritikai helyzete finoman szólva problematikus. A másolatok átnevezése, összevetése, a lehetséges ágrajz megrajzolása, s a hitelesnek mondható szöveg rekonstrukciója a 19. század óta a filológusi elmélet próbája. Valójában immár senki sem ringatja magát olyan illúzióban, hogy a fennmaradt másolatok alapján felfejthető lenne az eredeti dantei szöveg. A filológusok azonban szüntelenül dolgoznak egy megközelítően pontos változat elkészítésén. E tekintetben kétségkívül a legnagyobb alkotás Giorgio Petrocchi fentebb idézett kiadása, amely a „vulgata”, vagyis a legrégebbi másolatok alapjául szolgáló szöveg rekonstrukciója kíván lenni. A Petrocchi kiadás óta minden kommentátor e szöveget veszi alapul, ugyanakkor feladatának érzi, hogy az egyes olvasatok tekintetében néhol változtasson Petrocchi javaslatán, vitába szálljon vele, és megokolja választását. Kivételt képez Hermann Gmelin, aki a kommentárt még Petrocchi munkájának közzététele előtt fejezte be. Az effajta szövegkritikai jegyzeteket is összeszámoltam minden kiválasztott kiadásban.

Jeleznem kell azonban, hogy a filológia jegyzetelést egy kommentár esetében nagyon támadhatónak, elméletileg pedig jórészt megalapozatlannak vélem. Amikor egy-egy olvasattal vitába száll a szerkesztő, akkor valójában egy nagyon szilárd lábakon álló elmélettel száll szembe. Giorgio Petrocchi kiadása több évtizedes kutatás és egy koherensen felépített szövegértés és -rekonstrukció eredménye, s a tudós minden egyes olvasat esetén komoly textológiai érvekkel támasztja alá álláspontját. Lehetnek benne hibák és inkongruenciák, de

hogy minden énekben – miként látni fogjuk – négy-öt olvasatot kritizáljunk, azt nagyon soknak vélem.

3. Történelmi adatleírás

Dante művének olvasásához elengedhetetlen a középkori történelem, azon belül is az itáliai, némely esetben – világtörténelmi léptékekkel mérve – jelentéktelen események, valamint a szövegben megidézett szereplők, a korabeli szokások, sőt hiedelmek ismerete. Miképp fontos ismernünk magának a költőnek az életrajzát, családi viszonyait, politikai szerepvállalását stb. Ma természetesen nem várható el az olvasótól, hogy az *Isteni színjáték* minden apró történelmi utalását önerőből fel tudja fejteni, ezért a kommentárok mindig is nagy teret biztosítottak a történelmi adatleírásoknak. Az alább összegzendő vizsgálat során tehát arra is kíváncsi voltam, hogy a jegyzetek készítői milyen mértékben tartják feladatuknak a történelmi hivatkozások magyarázatát.

4. Filozófiai kommentár

A történelmi, vagyis tárgyi magyarázatok mellett külön figyelmet érdemel a filozófiai, elméleti kérdések értelmezése. Dante szövege számos helyen támaszkodik a megelőző és kortárs filozófiára. A *Pokol* 5. ének kapcsán például alapvető fontosságú az Andreas Cappellanus által kidolgozott, majd a középkori udvari és laikus költészet által megénekelt szerelemfelfogás ismerete, illetve – a kommentátor részéről – interpretációja. Megvizsgáltam tehát, hogy a jegyzetek hányszor bocsátkoznak filozófiai jellegű kérdések felfejtésébe.

5. Esztétikai vizsgálat

A Dante-kommentárokban számos esetben olvashatunk olyan jegyzeteket, melyek a szöveg narratív vázát teszik explicitté, egy-egy költői kép kapcsán annak a szöveg egészéhez és lehetséges értelmezéséhez való viszonyát tárgyalják, vagy csak egyszerűen egy passzus esztétikai szépségén időznek el. Valójában az összes olyan interpre-

tációs mozzanatot ide soroltam, melyeket máshová – a fentebb és alább ismertetendő kritériumok közé – nem tudtam beilleszteni.

6. Hivatkozás a Dante-kortárs kommentátorokra

A jegyzetek – mint minden tudományos munka – természetesen számos helyen hivatkoznak a megelőző kritikákra. A kommentátori hivatkozásokat a vizsgálat során kettéosztottam: egyrészt átnéztem, hogy a szerkesztők hányszor hivatkoznak a dantológia első nagy korszakában, a 14. században keletkezett kommentárirodalomra, másrészt összeszámoltam a jelenkori exegézisre való utalásokat is.

Ami az előbbit illeti, az idézéseket tovább bontottam idézett kommentátorok, és az idézetek száma szerint. Ezt azért tettem, mert kíváncsi voltam, hogy vajon a jegyzetek készítői előnyben részesítene-e egyes régi kommentátorokat, s ha igen, milyen mértékben. Az 5. ének kapcsán ugyanis egyértelmű, hogy Boccaccio vagy Benvenuto da Imola munkássága kiemelt jelentőségű a mai kutatás számára is: a Paolo és Francesca epizód valószínűsíthető történeti háttérét jórészt Boccaccio alapján ismerjük, az antik szereplők középkori interpretációja szempontjából pedig elengedhetetlen Benvenuto da Imola fejtegetéseinek figyelembe vétele.

7. Hivatkozás a mai exegézisre

A mai kritikai irodalomra vonatkozó hivatkozásokat is felbontottam: vizsgáltam, hogy hány szerzőt idéznek meg a kommentátorok, és azt is, hogy mindezt hányszor teszik. (Lehetséges ugyanis, hogy egy-egy munkára többször is utal a szerkesztő.) A táblázatból nem derül majd ki, ezért itt jegyzem meg, hogy – a várakozásnak megfelelően – az olasz interpretátor, Chiavacci hivatkozásainak 90%-a olasz, míg például Hollander esetében ugyanezen adat csak 60%. Megjegyzendő továbbá, hogy az amerikai jegyzetek – ez igaz Singletonra is – mindig sokkal könnyedebbek, stílusukban is lazábbak, mint a szigorúságra és pontos tudományos fogalmazásra törekvő olasz és német jegyzetapparátusok. Álljon itt erre egy példa, a kedvencem. Az 5. ének 106. híres sorához Hollander az alábbi megjegyzést fűzi: „The verse describing 'the love that leads to death' contains a 'visual pun'

on the theme, as was pointed out by a graduate student at Princeton, Laura Kellogg, in 1989: 'AMOR condusse noi ad unA MORte.'" Va-
jon mivel érdemelte ki Laura Kellogg, hogy neve egy jelentős Dante-
kommentárban örökítődjön át az utókornak egy olyan megfigyelé-
sért, mely bizonyára – ebben nem kételkedem – önnön gondolkodá-
sának eredménye, ám amelyet mintegy évszázaddal őelőtte már má-
sok is észrevételeztek, mely tényt viszont, és ebben sem kételkedem,
Hollander bizonyára pontosan ismeri is?

8. Utalás művön belül

Statisztikai elemzés tárgyává tettem továbbá, hogy a *Pokol* 5. éneké-
hez írott jegyzetekben hányszor utalnak az egyes szerkesztők az *Iste-
ni színjáték* egyéb énekeire. S itt is megnéztem, hogy egyrészt hány
énekre utalnak az egyes apparátusok, s persze azt is, hogy mindezt
hányszor teszik.

9. Utalás életművön belül

Dante egyéb műveinek tanúsága is fontos lehet egy-egy szövegrész-
let elemzésekor. Kíváncsi voltam hát, hogy a kommentátorok hány
dantei műre reflektálnak, és ezt hányszor teszik. A *Pokol* 5. éneke e
tekintetben is jó választásnak bizonyult, hiszen a szerelem és a kéj-
vágó témakörét tárgyaló szövegrészlet számos életművön belüli uta-
lás lehetőségét rejti.

10. Utalás a Dante által idézett szövegekre és auktorokra

Valójában a dantei intertextusok felfejtéséről van szó. Ahol Dante
szövegszerűen utal egy-egy auktorra, vagy beemel saját művébe más
szövegekből passzusokat, ott a kommentárnak természetesen felada-
ta az intertextus azonosítása. Megvizsgáltam, hogy az 5. ének szöve-
ge kapcsán hány auktorra és hányszor utalnak az egyes kommentá-
rok.

11. Fordítói jegyzet

Fordítói jegyzet, vagyis az olyan magyarázat, ahol a nem olasz nyelvű
szöveget kommentáló szerkesztő a fordítás elégtelenségét, vagy a

dantei szöveg idegen nyelven történő visszaadásának lehetetlenségét panaszolja fel, nyilvánvalóan csupán a francia, német és angolszász jegyzetapparátusokba létezhet. Érdeemes megjegyezni, hogy a fordításhoz írott jegyzetek sem mindenhol élnek e lehetőséggel, kizárólag a magukat tudományos kommentárként meghatározó munkákban láthatunk fordítói jegyzetet. A magyar olvasó például emlékezhet arra, hogy Szász Károly 19. századi kommentárjában számos helyen bukkanhatunk olyan passzusokra, ahol az akadémikus püspök mentegetőzik fordítása elégtelensége miatt. Ellenpélda pedig Babits költői fordítása lehetne, ahol a szövegben sehol nem lelünk effajta jegyzetet.

12. Utalás a szöveg utóéletére

Jelzem, hogy egy lehetséges jegyzetelői stratégia, ha a szerkesztő vállalja az adott szövegrészlet művészi utóéletének bemutatását. A Paolo és Francesca jelenet kapcsán például bőven lehetne utalni képzőművészeti, irodalmi, sőt zenei alkotásokra. A mai kommentárok nem vélik feladatuknak a művészi feldolgozások megnevezését, és ez teljesen érhető is. Mára olyan szerteágazóan van jelen Dante a művészetben, hogy egy ilyen munka egészen más elméleti és módszertani alapokat igényelne, mint a szövegszerű kommentár. Hogy mégis szót ejtek a lehetőségről, az annak köszönhető, hogy mindez csak a 20. századi kommentárok esetében van így. Szász Károly vagy Angyal János még bőven idézgették a különböző feldolgozásokat és Dante szövegének magyar hatásait. Longfellow angol-amerikai kommentárjának pedig mintegy felét teszi ki a dantei mű angol utóéletének vizsgálata és sokszor szövegszerű beidézése.

A vizsgálat eredménye

Mielőtt megtekintenénk a statisztikai adatokat tartalmazó táblázatot, egy utolsó megjegyzést kell beiktatnom. A kommentárokat úgy vizsgáltam, hogy összeszámoltam az összes olyan jegyzetet, ahol az adott interpretációs stratégia érvényesül. Természetesen egy jegyzet, amely akár egy egész oldalon keresztül is futhat, többféle kritérium-

nak is eleget tehet. Szinte elválaszthatatlan egymástól például a nyelvi magyarázat és a fordítói jegyzet. Pontosabban ahol fordítói jegyzet van, ott szükségszerűen lesz nyelvi magyarázat is. Hasonlóképp gyakori, hogy a dantei auktorokra történő utalás összekapcsolódik egy nyelvi magyarázattal, vagy történelmi adateleírással, vagy éppen egy filozófiai kommentárral. Éppen ezért, ha valamelyik jegyzetben sikerült azonosítanom egy stratégiát, akkor azt hozzárendeltem az adott kritériumhoz, függetlenül attól, hogy már más kritérium(ok)hoz is felvettem. Vagyis a táblázatban látható számok a jegyzetek konkrét számát jelölik. Lássuk immár magát az eredményt.

	Chia-vacci	Hollander	Risset	Gmelin
Nyelvi magyarázat	121	31	17	12
Filológiai jegyzet	4	5	3	11
Adateleírás	42	36	31	27
Filozófiai kommentár	21	19	17	21
Esztétikai vizsgálat	131	57	54	47
Hivatkozás a Dante kortárs kommentárookra	3/11	4/4	3/6	5/6
Hivatkozás a mai exegézisre	20/37	43/62	26/38	17/29
Utalás művön belül	39/51	15/24	11/18	12/16
Utalás életművön belül	4/9	3/3	3/7	4/5
Utalás Dante auktoraira	16/39	10/27	11/19	12/23
Fordítói jegyzet	---	5	13	14

Első pillantásra viszonylag nagy eltérés mutatkozik az olasz és a nem olasz kommentárok között. Szignifikánsnak látszik például a nyelvi magyarázatok, az esztétikai vizsgálat a Dante kortárs exegézisre való utalások, a művön belüli utalásháló és természetesen a fordítói jegyzetek terén tapasztalható eltérés. Számba véve azonban,

hogy a nem olasz kommentárok esetében – miként a formai sajátosságok leírásakor már jeleztem – a jegyzetek száma kevesebb, s így kisebb volt az a halmaz, amelyhez a stratégiákat társíthattam, a kép módosulni látszik. Ne feledjük továbbá, hogy Risset és Hollander sorokat jegyzetel.

De ha közelebbről tekintjük meg az eltéréseket, még inkább árnyalt képet kaphatunk. A nyelvi magyarázatok számának törvényszerű eltéréséről már fentebb volt szó. Az esztétikai jegyzetek nagyobb száma Chiavacci esetében csupán annyit jelent, hogy didaktus célok szem előtt tartó kommentárról lévén szó, számos helyen iktat be a szerkesztő olyan passzusokat, ahol a dantei narráció menetét ismétli meg a valószínűleg középiskolás olvasóinak. Érdekesebb kérdés a Dante kortárs exegézisre való utalások nagyobb száma Chiavacci munkájában. Itt három kommentátor idéződik meg – Boccaccio, Benvenuto és Buti –, ám az utalások és a szövegszerű idézések nem azért vannak, hogy a három kiváló szerző interpretációit bemutassa a szerkesztő, hanem hogy nyelvi vagy történeti kérdésekben kikérje véleményüket. Teljesen jogos mindez, hiszen a Dante korában élő szerzők nyilván testközelből élték át azokat az eseményeket, melyekről nekünk csak halovány irodalmi emlékünkhöz lehet, és ők maguk is beszéltek azt a nyelvet, amelyen Dante megszólalt, vagyis tanúságtételük nyelvi és történelmi kérdésekben igencsak felértékelődik. Ám szempontunkból azt lehet kiemelni, hogy a korabeli Dante-kommentárok beidézése az olasz jegyzetekben nem egy elkülönülő stratégia eredménye, csupán egy már jelzett és nyilvánvaló sajátosság – a nyelvi explikáció jelentőségének fontossága az olasz kommentárban – eredménye. Ugyanez mondható el az *Isteni színjáték*on belüli utalásháló látszólagos különbségéről is. Chiavacci nem azért idéz sokkal több szövegrészt az 5. ének kapcsán, mert több textuális utalásra lelt, mint nem olasz társai, hanem azért, mert egy-egy nyelvi jelenség magyarázatához hozza a máshol is felbukkanó hasonló alakokat és szerkezeteket.

Végső elemzésben az a kérdést kell feltennünk, hogy van-e minőségi különbség a különböző nyelvű kommentárok között? Véleményem szerint nincs, vagyis azok az eltérések, amelyekről már fentebb szóltam – a kommentált szöveg nyelvéből és a célközönség igényeiből adódó különbségek –, nem befolyásolják döntően a különböző kommentárok tudományos jelentőségét és módszereit.

S mindezzel a magyar kommentár számára is előállt a modell: az angol, német és francia munkák mintájára parafrázálnunk kell Dante szövegét, és a jelzett kritériumok mentén haladva egy tudományosan életképes kommentárt kell létrehoznunk.

Il problema del libero arbitrio nella *Divina Commedia*

Il problema del libero arbitrio ha impegnato innumerevoli campi di ricerca, dalla giurisprudenza alla politica, dalla metafisica alla morale, dalla letteratura alla filosofia. È quindi normale che vi siano diverse accezioni di libertà, tuttavia è pur vero che è possibile trovare, in tali accezioni, dei punti di contatto. Un punto che potrebbe legare le varie concezioni riguarda l'idea di una libertà che è tale in quanto causa di se stessa, in altre parole, seguendo l'insegnamento di Aristotele, se da un lato agire per il bene dipende da noi, dall'altro anche il non agire per il male è sotto la nostra volontà. Questo concetto, che trova un nucleo irradiante nella filosofia greca, passa attraverso Cicerone, si pensi in particolare al suo *De fato*, per giungere e trovare un campo fertile nel Medio Evo. Non si può quindi far a meno di citare il *De libero arbitrio* di S. Agostino nonché numerosi passi delle sue *Confessioni*, in particolare quelli in cui si parla dell'uomo come di un essere che conosce e vuole: « Io sono, io conosco, io voglio – scrive S. Agostino – Sono in quanto so e voglio; so di essere e di volere; voglio essere e sapere » (*Conf.*, XIII, 11). Agostino ci parla qui di tre elementi strettamente connessi tra loro, in primo luogo abbiamo l'essere, ciò che deriva dalla propria esperienza, dalla dimensione del passato e dalla memoria¹ che lo rievoca; in secondo luogo abbiamo il sapere, un fattore che richiama l'intelligenza dell'essere ed è da essa inseparabile; in ultimo abbiamo il volere, che riunisce in sé la volontà di essere, di ricordare e di sapere. Il peccato dell'uomo consiste quindi nell'alterare gli equilibri di questi tre elementi, di questi fattori congiunti nonostante la loro distinzione, si tratta di un peccato legato ad una volontà superba², una volontà che vuole più di quel che realmente può chiedere.

¹ A tal proposito si ricordi la suggestiva definizione che Agostino dà della memoria, considerandola come il "ventre dell'anima" (*Conf.* X, 14).

² Questa superbia pare ricollegarsi direttamente al concetto greco di ὑβρις.

Queste tematiche le si ritrova anche in Dante, in particolare nella *Divina Commedia*, tuttavia, facendo riferimento al peccato possiamo rinvenire, all'interno della sua opera, almeno due diverse interpretazioni sotto le quali poter far rientrare innumerevoli accezioni inerenti a tale problematica. La prima interpretazione è quella del peccato comunemente inteso, una concezione che possiamo trovare esplicita in buona parte delle tre cantiche, tenendo tuttavia presente che il luogo in cui possiamo ritrovare la maggior quantità di informazioni in merito è, ovviamente, *l'Inferno*, in particolare l'XI canto: <<D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,/ ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale/ o con forza o con frode altrui contrista>> (*Inf.* XI, 22-24). In questi tre versi si capisce subito che la malizia di cui ci parla Dante non è un semplice eccesso di furbizia né tanto meno un'astuzia esagerata, si tratta di un vero e proprio peccato, un peccato voluto e cercato, un peccato che viola sia le leggi umane che quelle divine. Si faccia qui attenzione alla *volontà* di peccare, perno concettuale che ci riporta al problema su accennato perché, se come dice Agostino *io sono, conosco e voglio*, sarò sempre io, nel mio essere, a voler agire in direzione del male. Fin da questi versi è chiaro che il sistema costruito da Dante ha evidenti fondamenta nella mentalità medioevale, una mentalità rigorosamente normativa in cui *l'ingiuria* (dal latino *iniuria*) è peccato in quanto infrange la giurisprudenza, il diritto (*ius*). Poco più avanti Dante, per bocca di Virgilio, chiamerà in causa la stessa *filosofia*: <<Filosofia>>, mi disse, <<a chi la 'ntende,/ nota, non pure in una sola parte,/ come natura lo suo corso prende/ dal divino 'ntelletto e da sua arte>> (*Inf.* XI, 97-100). Il riferimento è chiaro, Virgilio allude all'opera aristotelica, ancor più chiaramente dirà, un verso più avanti, *"e se tu ben la tua Fisica note"*, laddove Aristotele fa un richiamo alla somiglianza esistente tra l'operato umano è quello divino. L'importanza di questo passo ai fini del nostro discorso non è difficile da trovare, per quanto detto pare ovvio che Dio stia all'inizio ed alla fine di ogni cosa e che ci offra un esempio. Chi si discosta dal comportamento retto e divino, chi si procura beni terreni sfruttando gli altri è un peccatore, peccatore contro le *arti*, contro la *natura* e contro *Dio*. L'uomo che vive secondo arte e natura segue il precetto di

Dio, il lavoro ha un'importanza fondamentale nella vita dell'uomo, di certo non bisognerà cadere negli eccessi e non si dovranno sfruttare gli altri per denaro.

Si era tuttavia precedentemente accennato a due diverse interpretazioni inerenti al peccato, quella appena delineata faceva riferimento al peccato in quanto tale, la seconda interpretazione offertaci da Dante si concentra, invece, non tanto sul peccato in sé bensì sulla tendenza al peccato tipica dell'uomo. Il luogo più adatto in cui possono trovare corpo le riflessioni dantesche su tale predisposizione è, senza dubbio, il *Purgatorio*, in particolare credo sia interessante rileggere alcuni versi del XVII canto, laddove tale problematica sembra inserirsi in maniera chiara: <<Lo naturale è sempre senza errore,/ – afferma Dante – ma l'altro puote errar per malo obietto/ o per troppo o per poco di vigore>> (*Purg.* XVII, 94-96). Se prima abbiamo ritrovato delle idee che richiamavano la dottrina di Agostino, qui sembra indubbia l'influenza di S. Tommaso, non solo per la concezione di un amore naturale esente dal peccato ma anche, forse soprattutto, per il concetto secondo cui il peccato sarebbe anche un problema di cattiva "misurazione", un problema legato al troppo o al troppo poco, riprendendo in tal senso sia la concezione tomistica che quella aristotelica. In pratica chi eccede nell'amore delle cose rischia di oscurare l'amore di Dio, chi invece non ama a sufficienza cade nel torpore dell'accidia, proprio perché <<...quando al mal si torce, o con più cura/ o con men che non dee corre nel bene,/ contra 'l fattore adovra sua fattura>> (*Purg.* XVII, 100-102).

L'immagine che si viene a creare da quanto detto è quella di una potente fonte irradiante, quella di Aristotele che, attraverso le riflessioni e gli approfondimenti di Agostino e Tommaso, viene a confluire nel grande sistema della commedia dantesca. Si può tuttavia notare, talvolta, qualche leggera forzatura, ad esempio nel momento in cui Dante, pur affermando che nessuna creatura può odiare Dio in quanto si troverebbe ad odiare se stessa, ammette comunque, come ben si sa, la presenza di personaggi come Lucifero e, di conseguenza, considera possibile l'odio nei confronti di Dio, seguendo anche in questo il discorso di Tommaso. <<Or, perché mai non può da la salu-

te/ amor del suo subietto volger viso,/ da l'odio proprio son le cose tute;/ e perché intender non si può diviso/ e per sé stante, alcuno esser dal primo/ da quello odiare ogni effetto è deciso>> (*Purg.* XVII, 106-111), sono questi i versi in cui si nota in maniera evidente non solo il concetto su accennato dell'impossibilità dell'odio della creatura verso Dio ma, cosa di certo non meno importante, un discorso che procede secondo i canoni tipici del medioevo, giungendo, tramite un sillogismo, da una premessa ad una conclusione. Oltre a ciò bisognerà notare l'alta concettualizzazione di questi versi, laddove Dante riesce a racchiudere in degli endecasillabi un discorso complesso, utilizzando anche una terminologia specifica e ricca di latinismi.

Il punto di partenza di questi discorsi sul peccato e sulla possibilità di peccare lo ritroviamo, tuttavia, nel concetto di libero arbitrio, perché se da un lato è vero che <<ciò che da essa [dalla divina bontà] senza mezzo piove/ libero è tutto, perché non soggiace/ a la virtute de le cose nove>> (*Par.* VII, 70-72), dall'altro bisogna invece tener conto del fatto che, facendo riferimento all'anima umana, <<solo il peccato è quel che la disfranca/ e falla dissimile al sommo bene,/ per che del lume suo poco s'imbianca>> (*Par.* VII, 79-81). L'uomo è stato creato libero ma si lasciò tentare dal *mal diletta*r (*Par.* VII, 84), una tentazione che lo rese schiavo del male, schiavo in quanto libero di scegliere anche il falso piacere del peccato.

Ma che cos'è esattamente la libertà per Dante? Per rispondere a questa domanda dobbiamo fare ricorso alla morale, anche perché la libertà è considerata tale solo se si tratta, appunto, di libertà morale. A tal proposito è utile ricordare la figura di Catone che, nel Purgatorio, sembra essere eletto a simbolo della libertà, di una libertà morale che si manifesta anche come libertà politica. Il Catone dantesco sembra quasi un personaggio biblico, ma non fu Dante il primo ad aver preso ad esempio la sua figura, si ricordi la sua presenza nell'*Eneide* di Virgilio ma anche nell'opera di Lucano, laddove Catone incarna già l'ideale della libertà. Questa è la scia sulla quale s'inserisce Dante che, prima ancora che nella *Commedia*, avrà parole di ammirazione per Catone sia nel *Convivio* che nella *Monarchia* (II, v. 15), il suo suicidio è esso stesso sinonimo di libertà e, anche in questo caso, Dante

segue la tradizione medievale, una tradizione per la quale il suicidio non sarebbe da considerarsi come un atto da condannare. Anche in tal caso S. Tommaso la pensava allo stesso modo, vedendo in colui che si toglie la vita per uno scopo moralmente apprezzabile, una specie di martire che si è immolato per ispirazione divina. Nel I canto del Purgatorio Virgilio si trova di fronte a Catone e gli presenta colui che <<...non vide mai l'ultima sera;/ ma per la sua follia le fu sí presso>> (*Purg.* I, 58-59). Si tratta ovviamente di Dante che, come lo stesso Virgilio dirà poco più avanti <<libertà va cercando, ch'è sí cara/ coma sa chi per lei vita rifiuta>> (*Purg.* I, 70-72). In questo passo l'importanza e la grandezza della libertà vengono ad essere quasi sublimite, facendo riferimento a colui che considera una vita senza libertà come non degna di essere vissuta: non è quindi peccato rinunciare alla vita per conseguire e mantenere la libertà. Il suicidio di Catone è perciò simbolo di libertà politica che si amplia per poi convergere verso la vittoria sulle passioni peccaminose e, di conseguenza, verso il trionfo del *libero arbitrio*. La libertà esige tuttavia qualcosa che la sostenga, ha bisogno della verità, proprietà alla quale l'uomo aspira per natura, anche perché, come recitano le famose parole pronunciate dall'Ulisse dell'Inferno, <<fatti non foste a viver come brutti,/ ma per seguir virtute e conoscenza>> (*Inf.* XXVI, 119-120). Credo tuttavia che i versi più significativi riguardo al connubio libertà-verità si trovino nel Purgatorio, laddove Virgilio prende congedo da Dante, ormai divenuto autonomo: <<Non aspettar mio dir più né mio cenno;/ libero, dritto e sano è tuo arbitrio,/ e fallo fora non fare a suo senno:/ per ch'io te sovra te corono e mitrio>> (*Purg.* XXVII, 139-142).

Seguendo S. Tommaso potremmo dire che volontà e libertà fanno parte dell'intelletto, tuttavia quest'ultimo non determina in maniera netta ed automatica la volontà, le loro funzioni si intersecano di modo che l'intelletto venga ad essere costituito anche da un atto di volontà e viceversa. Che sia difficile trovare il giusto equilibrio lo si può capire non solo dalle problematiche suscitate in campo filosofico e teologico, prima tra tutte quella inerente alla difficoltà di trovare un compromesso tra la libertà umana e l'azione divina, ma anche nella strana sensazione che prova Dante una volta raggiunta la libertà.

<<Vago già di cercar dentro e dintorno>> (*Purg.* XXVIII, 1), afferma Dante, frase in cui la parola “vago” ci fa capire il desiderio spaesato ed impreciso suscitato dalla nuova situazione, da quella capacità decisionale dovuta alla libertà acquistata. La libertà è il più grande dono che Dio abbia mai fatto all’uomo, <<lo maggior don che Dio per sua larghezza/ fesse creando, e la sua bontate/ più conformato, e quel ch’e’ più apprezza,/ fu de la volontà la libertate;/ di che le creature intelligenti,/ e tutte e sole, fuoro e son dotate>> (*Par.* V, 19-24). Bisogna però tener conto del fatto che si è liberi solo ed in quanto si segue la volontà di Dio, in questo S. Tommaso era stato molto chiaro nel sostenere che <<l’uomo ha, per propria natura, il libero arbitrio. E in quanto ha libero arbitrio, il movimento verso la giustizia non è prodotto da Dio indipendentemente dal libero arbitrio: e Dio infonde il dono della grazia giustificante in modo da muovere, insieme con esso, il libero arbitrio ad accettare il dono della grazia>> (*Summa Theologiae*, I, 2, q. 113, a. 3). In tal modo l’uomo capirà, grazie alla sua libertà e per suggerimento di Dio, quale sarà la strada verso la grazia, una strada che si rivelerà, dopo essere stata imboccata, come l’unica percorribile. Dello stesso avviso era anche S. Agostino che, nel *De civitate Dei*, parla dell’alternativa che si pone di fronte all’uomo, da un lato egli può scegliere se vivere nel peccato, dall’altro se accogliere Dio e vivere secondo il suo spirito: anche qui la prima non è una vera e propria scelta, l’unica scelta autentica è quella che porta l’uomo a rapportarsi con Dio (*De civ. Dei*, XIV, 1, 4). Lo stesso Agostino, stavolta nelle *Confessioni*, sembra accorgersi del fatto che le scelte da lui attuate nel corso della sua vita sembrano essere state dettate proprio da Dio: <<Eri tu: nel no integrale a quello che volevo, e nel sì a quello che volevi tu. Ma dov’era per tutto quel tempo, tutti quegli anni, il mio libero arbitrio? E da che misteriose profondità fu evocato in quell’attimo, perché piegassi il collo alla carezza del tuo giogo e le spalle alla tua soma leggera, Cristo Gesù, mio soccorso e mia salvezza?>> (*Conf.*, IX, 1.1). In questo caso il libero arbitrio sembra essere quasi negato, oppure, come si diceva in precedenza, arriva un momento in cui ci si accorge che le nostre scelte non potevano non essere che quelle suggeriteci da Dio. Risulta quindi ovvio che gli uomini

non dipendono dall'influsso degli astri, <<se così fosse, – afferma Dante – in voi fora distrutto/ libero arbitrio, e non fora giustizia/ per ben letizia, e per male aver lutto>> (*Purg.* XVI, 70-72), è ben altro il destino dell'uomo, <<a maggior forza e a miglior natura/ liberi soggiacete; e quella cria/ la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura>> (*Purg.* XVI, 79-81). In quest'ultimo verso si ritorna alla tematica su accennata, ovvero quella relativa alla coesistenza ed all'intreccio tra intelletto e volontà, proprio perché Dio crea nell'uomo una forza che non è soggetta agli astri, questa forza è l'intelletto sorretto dalla spinta della volontà: <<lume v'è dato a bene e a malizia,/ e libero voler; che, se fatica/ ne le prime battaglie col ciel dura,/ poi vince tutto, se ben si notrica>> (*Purg.* XVI, 75-78). Anche per quel che riguarda l'influenza degli astri è utile fare riferimento a Tommaso che, con grande finezza di pensiero, si accorge delle difficoltà derivanti dall'accettare la presenza di un simile influsso, <<l'uomo sarebbe dall'istinto naturale indotto al compimento di ogni sua azione, come gli altri animali... e ne seguirebbe che non sarebbe in possesso della libertà, e che le sue azioni sono determinate, come succede ai fatti naturali>> (*Summa Theologiae*, I, CXV, 4).

La ragione dovrà tuttavia fermarsi, verrà un momento in cui non avrà più le parole per spiegare determinati fatti, anche per questo, ad un certo punto, il Virgilio della *Commedia* dirà a Dante: <<Quanto ragion qui vede,/ dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta/ pur a Beatrice, ch'è opra di fede>> (*Purg.* XVIII, 46-48). Beatrice incarna quindi la teologia che dovrebbe permettere di sbrogliare il solito problema, quel problema che più e più volte, in tutte e tre le cantiche, compare e ritorna sempre con sfumature ed approfondimenti diversi, un problema che ha messo in difficoltà il mondo cristiano, perché se la libertà dell'uomo fosse assoluta l'uomo sarebbe Dio, se in caso contrario fosse limitata l'uomo o si lascia attrarre da Lucifero o accetta la fede, tenendo sempre conto della sua possibilità di schierarsi, di fare delle scelte e prendere delle decisioni. In questo caso potrebbe essere interessante rileggere un passo delle *Confessioni* in cui Agostino, interrogandosi sulla presenza del male, si dimena tra possibili spiegazioni, ma l'intelligenza spesso cade nell'abisso, in quel caso l'unico

soccorso è Dio: <<E mi sforzavo di vedere chiaro in quello che m'ero sentito dire, che cioè la causa del male fosse il libero arbitrio della volontà, e *il tuo giusto giudizio* quella della nostra sofferenza, e questo no, non mi era trasparente. E allora tentavo di far affiorare dall'abisso la punta almeno dell'intelligenza e di nuovo affondavo, e ritentavo con accanimento ed affondavo un'altra volta, e un'altra ancora. Mi sollevava nella tua luce una cosa: che sapevo di avere una volontà, almeno quanto sapevo di vivere>> (*Conf.*, VII, 5).

La concezione della libertà, oltre a quanto detto, ha anche dei risvolti politici, ma per arrivare a capire come la politica entri in gioco bisognerà far riferimento all'anima dell'uomo, un'anima che deve essere pian piano addomesticata, un'anima che inizialmente "pargolessia" (*Purg.* XVI, 87) e che <<di picciol bene in pria sente sapore;/ quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,/ se guisa o fren non torce amore>> (*Purg.* XVI, 91-93). A causa di questa immaturità dell'anima c'è bisogno della legge e della politica, c'è bisogno di uno stato ordinato che è, di conseguenza, libero: <<Onde convenne legge fren porre;/ convenne rege aver, che discernesse/ de la vera cittade almen la torre>> (*Purg.* XVI, 94-96). Bisognerà quindi tenere ben distinto il potere temporale da quello spirituale, è questa distinzione che garantisce il mantenimento della libertà, così come <<soleva Roma, che 'l buon mondo feo,/ due soli aver, che l'una e l'altra strada/ facean vedere, e del mondo e di Deo>> (*Purg.* XVI, 106-108). In questa distinzione, come già altre volte è capitato, sembra di risentire l'eco di S. Agostino, in particolare la distinzione che egli faceva tra città terrena e città celeste: <<I cittadini della città terrena sono dominati da una stolta cupidigia di predominio che li induce a soggiogare gli altri; i cittadini della città celeste si offrono l'uno all'altro in servizio con spirito di carità e rispettano docilmente i doveri della disciplina sociale>> (*De civ. Dei*, XIV, 28). Anche la conclusione di Agostino sembra avvicinarsi a quella di Dante, si potrebbe anzi azzardare un paragone ed un accostamento, tenendo ben salde le differenze, tra i tre periodi fondamentali in cui Agostino divide la storia dell'uomo e le tre cantiche dantesche: l'inferno sembra ricordare il periodo in cui gli uomini vivono senza leggi, il purgatorio il periodo in cui gli uomini

vivono sotto la legge ed il paradiso, infine, pare combaciare con il periodo che Agostino definisce della grazia.

Lungo questo percorso alla ricerca del libero arbitrio ci si è accorti non solo delle varie influenze che hanno ispirato Dante, ma anche della sua incredibile capacità di racchiudere, in pochi versi, persino concetti filosofici di difficile esplicazione. Il concetto di libero arbitrio è sicuramente uno di questi, non a caso compare, pur con differente incisività, in tutte e tre le cantiche della Commedia. Anche questa potrebbe essere una chiave di lettura di questo viaggio oltremondano, una delle tante, eppure alla fine di questa rilettura sembra quasi di accorgersi che, in verità, il percorso seguito non poteva essere che questo, come se il nostro libero arbitrio avesse una via già tracciata, delle orme da seguire, ma stavolta, queste orme, erano quelle che Dante ha lasciato e lascerà nel corso dei secoli.

Lectura Dantis. Il canto VI dell'Inferno

Dopo essere caduto come nel sonno, alla fine del canto III dell'*Inferno*, il personaggio Dante "cade" per la seconda e ultima volta alla fine del canto V, in quella chiusa proverbiale che dà il "la" al canto successivo. Ma è appunto nell'accentuarsi della condizione dell'uomo che solo due canti prima si era addormentato «come l'uom cui sonno piglia» (*Inferno*, III, 136), e ora cede e sviene a corpo morto, *come corpo morto cade* (*Inferno*, V, 142), è proprio in questo passaggio che rileviamo due linee di senso del canto VI: 1. la percezione del personaggio-narratore nei confronti di se stesso, inteso nella propria irrinunciabile fisicità rispetto alle ombre vane del terzo cerchio; 2. il ritorno, nel canto VI, alla presenza ricettiva e percettiva, che non abbandonerà Dante per tutta la durata della cantica. Infatti, da qui in avanti né svenimenti, né distrazioni, e neanche una sia pur breve pausa, svieranno la continua domanda e l'impegno nell'attraversamento dei gironi infernali, fino alla risalita che con la visione delle stelle, restituisce a Dante esausto anche la percezione di quel «dolce mondo» negato alle ombre dannate.

Il canto VI può essere considerato la tappa d'inizio di questa lunga maratona che assorbe praticamente senza sosta l'attenzione del personaggio Dante e il suo impegno a farsene narratore, con qualche zona d'ombra, ininterrottamente per tutto l'*Inferno*. Per una strana concomitanza questa prima tappa, che è il canto VI, è la più breve della cantica (115 versi) e, insieme all'XI, la tappa che ha la più breve durata di tutta la *Divina Commedia*. Ma è davvero per caso che il poeta ha riservato alla colpa dei golosi lo spazio più ristretto dell'intera opera? Sembraerebbe di sì, a meno che questa brevità non voglia segnalare la funzione che di fatto svolge il canto VI nel viaggio dell'*Inferno*: dare inizio all'incessante esplorazione e alle interrogazioni di Dante, e far in questo da cuscinetto fra l'indulgenza per gli amanti Paolo e Francesca e la ripugnanza del primo incontro crudo, quello con il «gran nemico» Pluto. Che di fatto chiude il VI e apre il

VII canto con il terribile urlo satanico, decifrato già dai commentatori antichi, e comunque con un urlo che si aggiunge al fragore e al rimbombare che dall'inizio alla fine echeggiano nella cantica, nell'arco delle ventiquattro ore della narrazione. Ovvero fino al momento finale in cui Dante confessa al lettore d'essere divenuto così «gelato e fioco» (*Inferno*, XXXIV, 22) da non poterlo dire a parole, perché si trova di fronte ad un nemico maggiore, ovvero Lucifero in persona, gigantesco, peloso, alato, con tre facce e un solo capoccione, e comunque un gigantesco androide. Se Thomas Stearns Eliot ritiene che persino questa visione di Lucifero sia grottesca¹, che cosa dovremmo dire noi del Cerbero del VI canto, che ci sembra davvero poco impressionante, più vicino ad una caricatura, anche se avrebbe la responsabilità di raffigurare una colpa grave, soprattutto per il Medioevo, come quella dei golosi?

Al tornar della mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'i due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse,
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati. (vv. 1-6)

L'apertura del cosiddetto canto dei golosi, dopo lo svenimento funzionale di Dante nel canto precedente, ha una parola chiave subito nell'*incipit*, che è *mente*, «Al tornar della mente» (v. 1). I commentatori sottolineano che si tratta della capacità percettiva, e anche di quella forma di ricettività che, chiudendosi Dante e immedesimandosi nel racconto di Francesca e nel pianto muto di Paolo, si erano fatte impermeabili nei confronti della "realtà" esterna. (Notiamo, per inciso, il valore più vistoso delle ripetizioni che, sempre nella restrizione dello spazio pressante, creano ridondanza nel discorso: *novi-novi, come ch'io mi, ch'io mi, come che io, novi-mova*).

¹ T.S. Eliot, *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p.33

È così scoperta la forma di realtà non reale, impossibile e a volte non spiegata dal narratore: deve infatti descriverla come verosimile insieme di figure che si muovono dappertutto, accavallandosi melliflue. Eppure dice che ad un certo punto (vv. 35-36) lui e Virgilio camminano addirittura sopra quella stessa materia inconsistente ma a quanto pare sufficientemente resistente per reggere il peso di Dante in carne e ossa. Nel suo gustoso e impeccabile commento, Vittorio Sermonti si chiede giustamente: «Ma se (...) queste anime trapassate non hanno peso né spessore, e la loro fisicità, per quanto passibile di tormenti, è vacua apparenza, vanità vana, come si fa a camminarci sopra? Problema senza soluzione»². Però, risponderemmo volentieri, la vanità dei golosi è in effetti consistente, si mescola al fango e si macera in esso, come basso materiale corporeo che si rimesta concretamente, secondo il «come se» dantesco che traduce la visione nel codice mentale e psicologico umano.

Dante narratore ora all'inizio del terzo cerchio, raccontando degli equilibrismi sia sulla materia puzzolente dei dannati sia al bordo del cerchio stesso, esordisce con uno sbalorditivo tempo al presente, come in presa diretta, come per portare dentro la narrazione l'attenzione del lettore, e la percezione di quella pioggia *fredda e greve* che il suo corpo sente come reale, non meno dell'agghiacciante sensazione che lo coglierà alla fine dell'*Inferno* davanti a Lucifero. Dunque, dice: «Io sono al terzo cerchio, de la piovà/ eterna, maladetta, fredda e greve;/ regola e qualità mai non l'è nova» (vv. 7-9). La monotonia del quadro non annulla quel movimento che il lettore deve a sua volta percepire: «Grandine grossa, acqua tinta e neve/ per l'aere tenebroso si riversa;/ pute la terra che questo riceve» (vv. 10-12). Come non sottolineare questo *riversa*, che con un minimo scarto fonico rima con l'attributo *diversa* (v. 13), che definisce la figura di Cerbero e con lui la strana, promiscua, molteplice, sregolata colpa dei golosi accolti in quest'ambiente? Il sèma di Dante è a questo punto la continuità, come per un pittore figurativo sarebbe la continuità cromatica, e qui diviene qualità della visione.

² V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 83

Ha scritto con la consueta, capillare acutezza, Giuseppe Ungaretti:

Cerbero è l'immagine dell'appetito fattosi mania crescente fino a diventare iperbolicamente incubo della fame. Se un goloso diventasse pazzo, lo diventerebbe per fame, la sua pazzia, se diventasse pazzo, od anche, se non lo diventasse per fame, (...) non potrebbe avere altra forma se non quella d'una fissazione a credersi dannato per sempre a patire la fame, a vedersi come Cerbero, con i crampi alla pancia e la gola lamentosa spalancata per sempre in una vana avidità.³

Dunque, l'immagine di Cerbero compare tanto improvvisa quanto prevedibile, deforme, gonfia, come un oste grassoccio, unto nei liquidi della sua cucina, puzzolente come tutto il resto, e comunque un altro mostro androide con tre gole («cagnaccio antropoide», secondo Sermonti), che minaccia latrando, e golosamente «graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra» (v. 18). *Isquatra*, taglia a pezzi, e, suggerisce Sermonti, con azione che «evoca bene lo scalco delle carni sul piatto di portata»⁴. La punizione, a cui rispondono ancora le urla dei dannati flagellati dolorosamente dalla pioggia, non poteva essere più esemplare per quell'uomo del Medioevo che conosce la fame e condanna l'inutile mania del cibo che non è ormai più nutrimento, ma ossessione dell'ingurgitare, dello sbranare, senza mai soddisfazione né godimento effettivo: dal vuoto della fame alla vanità del cibo.

«Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo» (v. 22): quando la «fiera crudele e diversa» (v. 13) si accorge dei due intrusi, noi lettori sospettiamo che per breve, nello spazio della descrizione, Dante e Virgilio hanno rischiato di passare inosservati in mezzo a tanta mescolanza fangosa putrescente. E Cerbero si esibisce nel riflesso incondizionato che, e indipendentemente da chi o cosa si trova davanti, lo porta comunque a divaricare le fauci, in un gesto ridicolo: «non avea membro che tenesse fermo» (v. 24). La disarticolazione e la fre-

³ G. Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p.1060

⁴ Sermonti, cit., p.81

nesia del movimento senza obiettivo, la gestualità di per sé incontrollata e irregolare ne fanno un personaggio da ridicolizzare. E lo sa bene Virgilio che gli lancia della putrida terra in bocca, come a sbeffeggiarlo placandolo.

In questa parte del canto Dante specchia l'irregolarità della narrazione con l'irregolarità della rima: con la rima imperfetta *agogna* (v. 28), inserita fra le rime equivoche *pugna* (v. 26), le mani di Virgilio, e *pugna* (v. 30), nel significato di lotta (di chi agogna a ingurgitare o sbranare). Come a dire: tra una parola che rima imperfettamente e due che rimano perfettamente, con significante identico e significato differente, si crea nell'orecchio del lettore la percezione di quella diversità descritta già nella figura di Cerbero, ridicolo tremito di chi si protende senza sapere a cosa agogna.

E questa parte del canto si chiude con il fragore, con il chiasso, che insieme al rimbombo in varie situazioni segue l'acustica eccessiva di tutto l'*Inferno*.

Si riprende con il passaggio (letteralmente «Noi passavam su per l'ombre», v. 34) dei due poeti sopra la melma dei dannati lì immersi, e con la comparsa del famoso Ciacco, famoso grazie a Dante, forse un po' meno per la Storia.

Ciacco riconosce Dante e si impegna in uno di quegli interventi eleganti, cervellotici, prolettici, «tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto» (v. 42), in modo da rinviare di ben dieci versi rispetto al suo ingresso sulla scena la pronuncia del nome, che è un soprannome: «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco». Ma chi fu costui? In effetti ha poca importanza: Dante lascia nel dubbio il lettore che non capisce se il poeta ha davvero riconosciuto l'irriconoscibile fiorentino, o se invece, com'è più probabile, si presti alla facile identificazione, malgrado l'*angoscia* ossia il dolore deformato il volto contratto del dannato. Ciacco, lo sappiamo, è l'alibi che dà voce all'invettiva antiflorentina, circostanziata e falsamente profetica, estorta con insistenza al riluttante gaudente.

Dice ancora Ungaretti a proposito di Ciacco: «Noi ci saremmo aspettati una descrizione della felicità di quelli che sregolatamente si dedicano a vivande e bevande. E invece ci sentiamo parlare di Firenze, e, con una digressione nella digressione, di politica la quale deve

avere per fine la giustizia e non gl'interessi particolari, siano essi quelli del censo, come per gli arricchiti Cerchi, o quelli della casta, come per gli aristocratici Donati»⁵.

Questo è il punto: Dante dimentica i golosi come colpevoli e si concentra in questa digressione nella digressione, come annota accortamente Ungaretti, ovvero creando una parentesi impropria entro la parentesi già risicata per brevità, che avrebbe riguardato il peccato di gola e invece fa riemergere l'autobiografismo dantesco.

Il personaggio Dante interroga cocciutamente il goloso Ciacco, come se fosse un testimone insigne («Ma dimmi», v. 46, «ma dimmi», v. 60), mentre il narratore Dante gli mette in bocca la profezia del proprio esilio e soprattutto il nome del colpevole: Bonifacio VIII o Carlo di Valois, fa lo stesso. Nell'economia, già così misurata del canto, non può che risaltare lo spazio dato all'unica, appariscente immagine della colpa, (dall'introduzione a Cerbero 33 versi), rispetto allo spazio dato al vaticinio dell'oscuro Ciacco (i successivi 60 versi), e la conclusione sulle conseguenze del Giudizio universale (i rimanenti 22 versi). Non dimentichiamo infatti che, come annota Osip Mandel'stam, «l'inferno è appeso al fil di ferro dell'egoismo cittadino»⁶.

Lo sconosciuto Ciacco parla più di tutti, persino più di quegli illustri personaggi elencati in rapida successione nel castello degli spiriti magni del IV canto, anche se, commenta Jorge Luis Borges, «intenzionale o no, il loro silenzio aggrava l'orrore e si addice alla scena»⁷.

Ciacco, dunque, parla più di tutti, ed è il suo eloquio che conta non l'immagine del tutto deforme, appena abbozzata, sparita con gli occhi *biechi*, mentre il dannato scivola ingoiato nuovamente nel fango, destinato alla cecità eterna dei peccatori inguaribili. È Ciacco che condanna Firenze per superbia, invidia e avarizia (v. 74), che profetizza, si fa per dire, l'esilio di Dante, che su richiesta dimostra di es-

⁵ Ungaretti, cit., p. 1061

⁶ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova, Il melangolo, 1994, p. 127

⁷ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001, p. 30

sere bene informato sull'ubicazione dei personaggi tutti malcapitati (Farinata, il Tegghiaio, Iacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca dei Lambertini). È Ciaccio che dà al lettore il sapore, tutto di parte e dalla parte di Dante, della Firenze duecentesca, ed è per lui che Dante sottolinea ancora per due occasioni il lemma *mente*. La prima volta (vv. 43-44) ricorrendo ad un'abile scusa ("forse la pena dolorosa ti ha così stravolto il viso, ma davvero non riesco a riconoscerti!, ovvero a tirarti fuori dalla mia memoria"); e la seconda (vv. 88-90) con una contro-riciesta del dannato che pretende e di fatto ottiene che il poeta porti di lui memoria nel «dolce mondo», cioè anche nella storia che Dante sta riscrivendo attraverso piccoli personaggi come questo, a cui dà senza dubbio immeritato lustro: «Ma quando tu sarai nel dolce mondo,/ priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:/ più non ti dico e più non ti rispondo». Il passo-e-chiudo di Ciaccio è inappellabile. Solo che il lettore non può rimanere indifferente sia al fatto che un tipo come Ciaccio, un dannato in eterno, cortesemente preghi, sia che pretenda lui di essere ricordato, anche per via della preziosa testimonianza, e in un certo senso riscattato dalla pena maggiore della dimenticanza, della cancellazione in eterno.

L'appendice in coda al canto si apre, questa volta, con una domanda seria e non personale, rivolta a Virgilio: Dante, mentre supera con la sua guida la «sozza mistura/ de l'ombre e de la pioggia» (vv. 100-101) desidera sapere qualcosa su un altro tipo di futuro, ovvero quello che coglierà i dannati dopo il Giudizio universale. Fra il richiamo-ammonimento teologico e la visione non rassicurante che chiude il canto VI, si crea un antinomico parallelismo degli avversari: da un lato Virgilio ricorda la *nimica podestà* del giudice divino (nemico ai dannati) e dall'altro il narratore addita Pluto come *gran nemico*, anticipazione di quel nemico ancor più grande, Lucifero, che troveremo a conclusione della cantica.

La risposta di Virgilio è un invito per Dante a ritornare in sé, ovvero a cercare nella propria mente, nella propria memoria, nella propria scienza, gli insegnamenti della scolastica. La risposta è perentoria: i dannati non avranno futuro. Tanto un'anima è più vicina alla perfezione, tanto più sente o percepisce il bene e il male, la *doglianza* (sottile stilnovismo che invade anche la psicologia), e dunque la pena

dei dannati preda dell'imperfezione sarà accresciuta senza via di scampo. Qualora Dante se lo fosse dimenticato, non si può cedere all'indulgenza: né nei confronti di teneri amanti, né nei confronti di loquaci concittadini, né con la voglia autobiografica di un io partecipe, rispecchiato e immedesimato negli avvenimenti.

E così il canto si chiude ricordando il tracciato *a tondo* e il degradare, ancora un piccolo tratto questa volta dell'architettura dell'inferno: «Noi aggirammo a tondo quella strada,/ parlando più assai ch'i' non ridico» (vv. 112-113). Il silenzio del narratore stende un velo sulla sostanza di quella conversazione. Cosa si saranno detti i due poeti? La conversazione di cui nulla vien detto li unisce ed esclude per breve la presenza del lettore, ma prepara l'ingresso nel canto VII, quando il dialogo segreto è interrotto bruscamente dal grido di Pluto.

Segue la tempestiva replica di Virgilio che dapprima incoraggia Dante, poi sfida il demone nemico, quindi lo neutralizza: Virgilio ancora una volta padre protettivo.

JÁNOS KELEMEN

The *Purgatorio's* Canto XII*

In terms of its narrative, this Canto is tightly connected to the previous three Cantos, which describe the entry of the poet and his leader into the genuine purgatory, along with their experiences in the first circle. We cannot even locate a genuine dividing line between Cantos XI and XII (from the perspective of the narrative, at least); the borderline appears instead within the new Canto, since the episode of the previous Canto is yet to be completed. The poet is still accompanied by Oderisi di Gubbio, the miniature-painter punished for his pride, with his back bent almost to the ground because of the weight around his neck. Only Virgil's customary urging prompts the poet to move on. Dante is also forced to assume a slouched posture, a *bow* in a physical, intellectual and moral sense (the two walked "[s]ide by side, like oxen that go yoked" 1.)– this bow becoming the Canto's chief motif.

Of course, Oderisi has been silent, having ended his speech about the poet's imminent exile with a prophecy. In the *Purgatorio*, this is the second prophecy – following the one spoken by Corrado Malaspina (VII. 133–9.) – which, like its predecessor, appears in a prominent spot: at the very end of a Canto. This is precisely the reason why the episode describing the encounter with Oderisi extends into the next Canto, thus making for distinct borderlines required within the *intellectual*, *moral*, and *narrative* structure. Just like in other cases, the text calls for different divisions in terms of narrative, doctrine, semantic units and motifs. As a result, the text's relationship to the structure of the poem as a whole also varies with the standpoint of examination.

* In quoting passages from the Divine Comedy I follow Singleton's translation.

After the travelers part with Oderisi, they do not encounter further penitents on the way to the stairs leading to the next circle. Sources of their edification are images on the marble pavement at the edge of the cliff wall. Something similar already appeared in Canto X, in which travelers who have just passed through the gate of the purgatory are greeted by sculptures along the cliff, live caryatids, which, in the meditation, serve as positive examples of souls rewarded for their virtue (humility). Thus the journey through the first circle of the purgatory divides into the following sections: entry into the purgatory (IX. 73–145.), “the images of humilities” on the cliff wall (X. 1–139.), encounters with souls repenting for their pride, Oderisi among them (XI. 1 – XII. 9.), images on the marble pavement (XII. 10–76.). In accordance with the purgatory’s laws of purification, the latter two sections serve as counterpoints to the positive examples, displaying instances of pride punished.

The narrative structure of Canto XII itself can be defined as follows: the travelers farewell to Oderisi (1–9.), description of the images on the marble pavement (10–78.), the arrival of the angel who erases the first P from Dante’s forehead (79–136). Based on all this, we can say, using Croce’s words, that Canto XII of the *Purgatorio* has a “structural” nature, unlike that of several Cantos within *The Divine Comedy* that create powerful dramatic effects through encounters with penitent, repentant or saved souls. The “structural nature” of this Canto (and by this I do not mean to contrast “poetry” with “non-poetry”) consists in its being the first Canto of the *Purgatorio* in which a full cycle of repentance is completed, illuminating the general rule of repentance, absolution, and moving to the next circle (the punishment in accordance with contrapasso is supplemented by meditation over the punished crime and the opposite virtue relative to the crime, providing either three examples of each or three types of the examples illustrating them).

Dante keeps up with Oderisi (bending low next to the figure bent under his weight) until Virgil calls on him – rather than suggesting that time is short, however, this time, he explains that in the purgatory everyone has to move forward out of his own strength (with his

own sail and oar), urging “his bark along with all his might” (6.). That is to say, everyone has to repent for his own crimes, although – as it becomes apparent on a number of occasions – the amount of time spent in the fire of the purgatory also depends on how eager those alive are praying for the penitents. Virgil’s mention of the “sail” and “oar” in his warning bring the text closer to one of the overarching semantic dimensions, dominated by images of the sea, ship, and sailing (*Inferno*, II. 106–108., *Inferno*, XXVI. 91–142., *Paradiso* II. 1–16., etc.). The significance of this goes beyond the poet’s fondness for using a metaphor already introduced. The connotation of danger is always present in the sea and sailing, and this danger is not absent in the purgatory either, even though here we are sailing on calmer seas: (“To course over better waters the little bark of my genius now hoists her sails, [...]” *Purgatorio*, I. 1–2.).

Upon his leader’s urging, Dante parts with Oderisi and presses on, straightening his back. But we should note that he straightens up in a physical sense only!

I raised my body erect again
as one should walk, though my thoughts
remained bowed down and shrunken.
(*Purgatorio*, XII. 8–9.)

It is easy to recognize the metaphoric meaning of this elaboration filled with moral and psychological implications. But on a narrative plane, we should consider the literal meaning of the quoted lines: Dante is still bowed in thought, just like the souls repenting in the first circle. After all, he, too, is guilty, he, too, has to rid himself of pride. The weight on him presses down on his soul just like the rock forcing Oderisi into a bow; he finds it difficult to walk, just like Oderisi did. This is affirmed by the physical relief he experiences when the angel erases the first P from his forehead: his feet will “not feel fatigue, but it will be a delight to them to be urged upwards” (120.).

Before the angel arrives, Dante has to examine the didactic images under his feet. We have arrived at a section (13–75.) in which the poet directly formulates his aesthetic conception, along with his overall view of visual arts and the nature of visual images in general. But let us first stay on the narrative plane, on which the episode builds up as follows: Virgil calls his protégé's attention to the images under his feet (16–18.), this is followed by a detailed description of the physical placement of the images (16–24.), a description of the images themselves (25–63.), and their aesthetic and moral evaluation (64–72.).

At the beginning of the episode, the chief motif of the Canto re-surfaces. To examine the images, Dante has to look down on the ground again, urged by Virgil (“solace your way by seeing the bed beneath your feet.” (14–15.)) – he has to cast his eyes down again, since this is how he can take a look at the images on the marble pavement. He lifts his head only once he is done looking at all the images and Virgil urges him to rise (“Lift up your head, there is now no more time for going thus absorbed” 77–78.). as the angel approaches. Thus those roaming the first circle of the purgatory are forced into a bow not just because of the physical and spiritual weight on them, but also because of the placement of the images. The situation is characteristic of Dante's irony: the images, which can be viewed only with eyes cast down, assuming the posture of humility, portray famous instances of pride punished.

Dante employs an often-used tool of his by taking as starting point observable features of his environment, rather than *inventing* the situation. Moreover, he gives a detailed description – with the kind of elaborate simile of his stretching across several triplets to which we have grown accustomed from him – of the slice of reality that inspired his imagination.

As in order that there be memory of them,
the stones in the church floor over the buried dead
bear figured what they were before;

[...]

so I saw sculptured there,
but of better semblance in respect of skill,
all that for pathway juts out from the mountain.

(Purgatorio, XII. 16–24.)

Dante displays thirteen pictures, devoting a tercet to each. The images are divided into three series, based on the three distinct categories of pride (the one punished illustrated the crime by three types of examples), each of which consists of four cases. The thirteenth tercet should be read as a summary of the previous tercets. Each series displays in turn biblical and mythological heroes who were already punished in their lifetime.

The heroes in the first group (Lucifer, Briareus, the giants, and Nimrod) had been driven by their haughty pride to revolt against god (or the gods) and are punished by the deity; those in the second group (Niobe, Saul, Arachne, and Rehoboam) are punished by their own conscience; while the members of the third group (Alchmaeon/Eriphyle, Sennacherib, Cyrus, Holofernes) are punished by one of their enemies or victims. The thirteenth example summarizing the preceding twelve is about Troy, whose punishment came from a combined effort on behalf of god, itself and humans.

The unity of the examples in each group is reinforced by external, formal marks: the triplets of the first series start with the letter “V” (= “U”), while the triplets of the second and third series start with “O” and “M” respectively. The initial letters of the lines in the thirteenth tercet repeat the same formula. It is easy to notice the acrostic (“VOM” = “UOM”, that is, “uomo”, men) obviously suggesting that “man” is the root of sin. The sequence of examples reads the word OMO as it is written across the human face:

The sockets of their eyes seemed rings without gems:
he who reads *OMO* in the face of man
would there surely have recognized the *M*.

(Purgatorio, XXIII. 31–33.)

The themes of the images clearly reflect considerations about how morally instructive the depicted stories are. But some of the themes are additionally interesting because they play a role in establishing the poem's overall architectonics. For example, the figures of Lucifer, Briareus or Nimrod – in accordance with the symmetries among individual parts of *The Divine Comedy* – recall the last Cantos of the *Inferno*. In hell, Dante had already encountered “face to face,” or at least saw these sinners depicted here with their characteristic gestures. Their figures thus appear to us from a double angle: on the dimension of verbal and visual portrayal.

The image in the purgatory depicts the moment of Lucifer's downfall:

I saw, on the one side,
him who was created nobler than any other creature
fall as lightning from heaven.

(*Purgatorio*, XII. 25–27.)

The image of Lucifer falling down as lightning (“vedea colui [...] giù dal cielo folgoregiando scender”) recalls, among other things, the words of Christ: “Videbam Satanam sicut fulgur da caelo cadentem” (Luke, X, 18). In the corresponding place in the *Inferno*, the lightning-simile is missing, but there is reference to it in the description of the downfall of Lucifer, embedded in a longer story, in part with the same wording (“giù dal cielo”): “on this side he fell down from Heaven” (“Da questa parte cadde giù dal cielo” – *Inferno*, XXXIV. 121).

Briareus and Nimrod are first mentioned in Canto XXXI of the *Inferno*. As for the former, one of the giants revolting against Zeus, Dante *would have liked to see him* (*Inferno*, XXXI. 98–99.), but Virgil showed him Antaeus instead. Now, to make up for the missed opportunity, we see an image of the fearful giant, depicted in his death. The poet discussed Nimrod in the *Inferno* at greater length (*Inferno*, XXXI. 46–81.). The giant whose chief sin was to bring about the confusion of tongues in Babel (“this is Nimrod through whose ill

thought one sole language is not used in the world" - *Inferno*, XXXI. 77–78.) is characterized there as a "stupid soul" (*Inferno*, XXXI. 70.), whose punishment – as an interesting example of the principle of contrapasso ("linguistic contrapasso") – is to lose his ability to speak and therefore to think. The figure of Nimrod bears an important allegorical meaning with respect to the poem as a whole, expressing the opposition of language and being deprived of language, the relationship between his crime and his punishment, and the degradation of human into beast. It is precisely this – the relation of crime, punishment, linguistic deprivation, beastly confusion – that the image in the purgatory succinctly summarizes:

I saw Nimrod at the foot of his great labor, as if bewildered;
and there looking on were the people
who were proud with him in Shinar.

(*Purgatorio*, XII. 34–37.)

Being "bewildered" is the state that Dante is in, while roaming in the dark forest – the first tercet of the entire poem tells about this. It is well to note that in characterizing Nimrod, the poet uses the term *smarrito* ("Vedea Nembrót [...] quasi smarrito") – the same word by which he speaks of his own straying ("ché la diritta via era smarrita" *Inferno*, I. 3.). If the shipwreck of Odysseus, the poet's alterego expresses the fate that would have been Dante's if it were not for Beatrice's intervention, then the figure of Nimrod gives a warning: signaling the danger of becoming brutish, which could befall the conceited, sinful humankind.

Immediately after Dante has viewed the images, the angel arrives (which many readers think is the most beautiful angel in *The Divine Comedy*: the "fair creature" dressed in white, with a face that "seems the tremulous morning star" (88–90.). The angel's narrative function is to absolve the poet of his pride, his greatest sin, by erasing the first P and making it possible for him to continue his journey. But first he meditates over the examples, drawing some moral lessons from what he had seen:

[...] "Come: the steps are at hand here,
and henceforth the climb is easy.
To this bidding there are very few that come:
O race of men, born to fly upward,
why do you fall so at a breath of wind?"
(*Purgatorio*, XII. 94–97.)

Actually, we should note that it is unclear whether the above warning should be attributed to the angel or the narrator. But let us assume that it is the angel speaking; after all – as others have pointed out – coming from Dante, this would seem like a somewhat redundant repetition of the moral admonition in Canto X ("O proud Christians, wretched and weary" etc. X. 121–129.).

Immediately after the angel has erased the P from Dante's forehead, the road leading to the next circle becomes more placid, and the choir's song rises ("Spiritu pauperes beati"), completing (as always, at the end of each circle) the passage of repentance and praising the happiness opposite the absolved crime (this time, spiritual humbleness). At this point, Dante shifts his tone, describing the tamed landscape through another lengthy simile:

As on the right hand, for climbing the hill
where stands the church above Rubaconte
that dominates the well-guided city
the bold scarp of the ascent is broken by the stairs
which were made in a time
when the record and the stave were safe,
so the bank that falls there very steeply from the other circle
is made easier, but the high rock
presses close on this side and on that.
(*Purgatorio*, XII. 100–108.)

As on countless other occasions, we find a splendid example of poetic realism in one of the two compared terms of a precisely structured simile, encompassing a wide segment of natural, political and historical reality. Emblems of the old, happy times free of corruption are listed: Florence, the “well-guided” city, the church above the Rubaconte bridge, the San Miniato, the record and the stave (*il quaderno e la doga*). (There is no need to add that Dante is referring to specific events and individuals.)

The closing section of the Canto provides a similarly chiseled thought which gives a vivid description of the poet’s gesture that made Virgil smile:

Then did I like those who go with something
on their head unknown to them,
save that the signs of others make them suspect,
so that the hand lends its aid to make sure,
and searches and finds, fulfilling
the office which sight cannot accomplish;
and with the spread fingers of my right hand
I found only six of the letters
that he of the keys had traced on my temples:
(*Purgatorio*, XII. 127–135.)

The description of this gesture is another fine example of Dante’s poetic realism always taking over, even when his voice perhaps sounds tired and overly moralizing.

Two factors determine the moral significance of this Canto, along with its place in the moral structure of the poem as a whole: on the one hand, of course, the Canto is about the most severe crime and the punishments for it, and significantly, this crime is the one that the protagonist takes upon himself. Two places explicitly bear witness to these. The references to the penitence of the proud are quite clear in the subsequent Canto:

Far greater is the fear that holds my soul in suspense,
of the torment below, so that already the load
down there is heavy upon me.

(*Purgatorio*, XIII. 136–138.)

But Dante's words in the previous Canto are no less clear:

[...] "Your true words fill my heart
with good humility and abate in me a great swelling

(*Purgatorio*, XI. 118–119.)

This is Dante's reply to Oderisi's speech chastising human pride, employing the biblical metaphor of swelling for naming it (Esther, XVI, 12). Actually, the severe accusations that Beatrice will level on him when they meet (*Purgatorio*, XXX., XXXI.) are explained by the fact that "Dante's sin" is precisely the one that calls for the most severe punishment according to the moral order of hell and the purgatory, the sin whose absolution through heavenly help requires the most sincere remorse. Due to his pride, Dante chose the wrong path upon leaving Beatrice after she died.

Meanwhile, pride is a characteristic sin committed by artists. In the first circle of the purgatory depicted by three consecutive Cantos (X., XI., XII.) Dante encounters only three souls that once lived (XI.) and has a real conversation with only two of them. Of the two, Oderisi is without a doubt the main character. He embodies *artistic* vanity, and contemplates at length the relationship between Cimabue and Giotto on the one hand, and Guido Guinizelli and Guido Cavalcanti on the other (XI. 91–99.) as well as the ephemeral nature of earthly fame in this connection (XI. 91–108.). It is no accident that the great artists of the era come up in the context of a general discussion about fame, although the relevant passages can also be read as giving an independent summary of the history of art and literature, or as a critical study.

Beyond this, significance should obviously be attributed to the fact that the art theme – with a strong presence throughout the purgatory – dominates in each of the three Cantos devoted to pride. This should not imply that Dante’s negative moral judgment about artists should be extended to *art* as well. After all, the poet – in the spirit of the principle that “your art is as it were grandchild of God” - *Inferno*, XI. 105.) – distinguishes between the fallible, vain, sinful artists and eternal art, whose final cause is god. The problem of art can occupy center stage in the Cantos admonishing the first of the major sins precisely because the relationship between art and pride is exactly opposite of the relationship between individual artists and vanity. While the Oderisi-episode displays artistic vanity as a typical instance of pride, the drawings on the cliff wall and the marble pavement illustrate the high moral function that Dante ascribes to art.

Dante describes non-existent works of art, or rather, “creates” them through verbal means. The works described constitute instances of “art within art”, at the level of virtuoso examples of fiction like the description of Achilles’ shield, or Adrian Lewerkühn’s symphony. The visual effect created by Dante’s poetry bears witness to his extraordinary power of evocation. Naturally, his accomplishment would be unimaginable without the Italian sculpture of his time: the bases for his descriptions were stone-carved biblical scenes on church gates, church pulpits and altars, among them, as many suspect, perhaps a sculpture by Nicola Pisano depicting damned souls who, while turning towards god, are being pushed into an abyss by devils.

While attempting to preserve the unique features of visual language, Dante cannot but use narration as his descriptive method. He displays the statues and pictures to us by telling the story either through a detailed description (in the case of the statues carved in the cliff) or condensed into a single, characteristic, dramatic scene (in the case of drawings on the marble pavement). This clearly reflects his conception of visual art as, in a sense, narrative art. After all, along with his contemporaries, he learned this from the pictures of didactic scenes that served the edification of churchgoers. Telling

evidence of such a narrative, “historic” conception of image-based depiction is the verb “storiare”, used in case of the carving about Trajan and the widow: “There storied [*storiata*] was the high glory of the Roman prince” (Quiv’ era storiata l’alta gloria del roman principato” X. 73–74.). But there is more. Dante may well have been aware of the intrinsic linguistic nature of the images; this is supported by the fact that he called the carving of Trajan “visible speech” (“visibile parlare” X. 95.), much to the joy of contemporary semiotics. This view is by no means inconsistent with the suggestion in other commentaries according to which the “visible speech” terminology refers to the idea that the relief is a wonder from god: created by god, it does not just seize the moment (as images created by humans inevitably do) but displays the successive moments of the dialog between the emperor and the widow.

God is a realist according to the lesson of the artwork in the purgatory. We see maximally faithful depictions of reality as the aesthetic ideal suggested by the live caryatids and each of the images on the ground. In terms of this criterion, god surpasses earthly artists: upon seeing his creations “[...] not only Polycletus but Nature herself would there be put to shame” (X. 32–33.).

The mimetic nature of art is perfectly realized in the context of fine arts, for the visual tools of depicting nature can recreate the impressions of the other senses as well (at least in the case of god’s perfect creations): the relief depicting a chorus really seems to be singing; the smoke from the incense is real for the eye, if not for the nose (X. 58–63.). In the ideal case, artistic representation is no longer just imitation, secondary to reality, but an indiscernible likeness of it:

What master was he of brush or of pencil
 who drew the forms and lineaments which there
 would make every subtle genius wonder?
 Dead the dead and the living seemed alive.
 He who saw the reality of all I trod upon,
 while I went bent down, saw nor better than I!

(Purgatorio, XII. 64–69.)

It is well to note that the just-described aesthetic ideal goes beyond the problem of judging the nature of artwork, constituting a part of the thoughts that serve as basis for the entire poem. The poet describes Beatrice's beauty in exactly those terms ("nature and art", "natura o arte") that he had previously used to characterize his aesthetic conception: "Never did nature or art present to you beauty so great as the fair members in which I was enclosed [...]" (*Purgatorio*, XXXI. 49–51.).

The statues and drawings in the purgatory serve as examples in two ways. Their *referents*, at the level of the stories they recall, are examples that help purify the soul. At the level of *self-reference* (regarded as self-referring *signs* or *texts*) they are examples that justify a conception according to which the purpose of an artwork is to teach, to display the truth. The examples thus belong to the sequence that includes *The Divine Comedy*, which realizes the task Beatrice has set: "[...] for profit of the world that lives ill, hold your eyes now on the chariot, and what you see, mind that you write it when you have returned yonder" (*Purgatorio*, XXXII. 104–105.).

A Pokol V. éneke
(Értelmezés, parafrázis, kommentár)

Elhagyván a Pokol tornácát, ahol az emberi szellem, a tudás, a megismerés-vágy és Isten iránt érzett csillapíthatatlan sóvárgás fénye felfellobbant még e földalatti birodalom sötétjében, Dante és Vergilius az elsőből a *második körbe* lép át, melyet fénytelenység, sötét homály ural. E kör bejáratánál Minósz, az alvilág kérlelhetetlen *bírája* fogadja a lelkeket, akiket bűneik miatt örökös halálra ítél: mindegyikük a bűn súlyának és típusának megfelelően nyeri el helyét egyik-másik körben vagy annak bugyraiban. Az utazó Dante valójában innen kezdve szembesül az igazi és valódi Pokollal, a megfellebbezhetetlen *ítélettel*, s innen indul el arra a fájdalmas útra, amelyen a földi élet következményeit személyesen is megtapasztalhatja, fokról-fokra bejárva a megismerés és az önmegértés lépcsőfokait, melyeken végighaladva önnön megtisztulása is végbemegy, és melynek folyamatában felismeri már-már profetikus elhívottságát: beszámolójának figyelmeztetnie kell az emberiséget az eltévelyedtettség következményeire, és meg kell mutatnia a lélek megmentéséhez vezető utat. A második körben – amely mintegy ellenpontja is az előzőnek, ahol a kereszténység előtti korok szellemóriásai kaptak helyet – az állhatatlanság bűnöseinek azon csoportja található, akik *az emberi értelmet alárendelték a test vágyainak*, vagyis akiken eluralkodott a bujaság vagy a testi szerelem ellenállhatatlan érzéki ereje. Nem szűnő vihar fogságában rajokban kergetik-vonszolják, forgatják és fel-alá dobálják őket a mindenünnen és váratlanul lecsapó heves szellőkések, amelyekkel szemben oly tehetetlenül kiszolgáltatottak, mint egykor érzéki vágyaikkal szemben voltak. A kárhozottak egyik csoportjára mutatva Vergilius az utazó figyelmét sok ismert történelmi és irodalmi személyiségre, híres szeretőkre (Szemiramiszra, Kleopátrára, Akhilleuszra, Pariszra, Helenére, Didóra, az antik erosz áldozataira és Trisztánra, a modern kori udvari-lovagi történet hősére) hívja fel, akik szenvedélyük következtében valamennyien erőszakos halált

haltak: gyilkosságok áldozataiként vagy öngyilkosokként végezték be földi életüket. Az utazó figyelmét ekkor a szélviharban is egymást ölelő pár köti le: Francesca da Rimini, férjes asszony az egyik, Paolo Malatesta, a sógora a másik, akiket Gianciotto, a férj és fivér in flagranti ért, s mindkettőjük vérént kiontotta. Felsőbb hatalmak jóváhagyásával az utazó beszélgetésbe foghat velük. Ez lesz az első alkalom, amikor a hős egy bűnös lélekkel párbeszédet folytat, s amikor az a maga jogán szólalhat meg: nem egyszerűen a véték, hanem a maga emberi tulajdonságait megvalló vétkező ember áll előttünk a maga teljes szellemi-lelki és kulturális meghatározottságában. Nemcsak Francesca és Paolo fájdalmas-tragikus szerelmi története és ezzel összefüggésben a hölgy által használt, a lélek nemességét tanúsítani látszó kifinomult, művelt, az *édes új stílus* nyelvi jegyeit magán hordozó előadásmódja lesz az, ami az utazót az eszméletvesztésig felkavarja, hanem az elbeszélésébe vont irodalmi utalások problematikussága, mely az utazó embert és költőt szembenézésre készíteti önmagával.

A kritikusok egyik csoportja, melynek figyelme elsődlegesen a narrátor Dante által „felidézett” esetre összpontosul (Foscolo, *De Sanctis*, Vittorini), a női mivolt romantikus felfogásával Francesca alakjának moralizáló és pszichologizáló értelmezését adja, s többnyire a *szerelem énekeként* aposztrofálja a történetet. Talán pontosabb volna a testi vágy által dominált szerelmi csábítás énekének nevezni. Ugyanakkor Francesca esete valóban a szerelme természetéről, morális szempontból való értékelhetőségéről veti fel a kérdéseket. Mindezt az olyan könyvekre és versekre vonatkozó utalásai támasztják alá, melyek tárgya maga Ámor. Az utazó úgy is mint magánember, és úgy is mint költő érintett félként jelenik itt meg. Erről mély zavarodottsága, eszméletvesztéséhez vezető megindultsága, szellemi és lelki megrázkódtatása tanúskodik. Alább majd utalunk részint Beatrice ez irányú szavaira a Purgatóriumban, melyek rávilágítanak a hős utazását kiváltó okokra, valamint a Francesca által felidézett Dante-versre, mely mozzanat a költő *stil nuovói* szerelme-koncepciójával, tágabb értelemben pedig költészetének egészével teremt összefüggést.

Az értékelések másik csoportja (Boccaccio, Parodi, Bán) a Dante-reakciókra, a *pietas*ra fekteti a hangsúlyt, s a történetet a *pietas éneke*ként is aposztrófálja. E megközelítés középpontjában az utazó viszonyulása áll, ami úgymond kimerülne a látottak iránt érzett szánalmában. Nem kétséges, hogy az utazó részvétellel tekintet embertársai kínjaira, ám *pietas*nak ezzel a lecsupaszított jelentésével nem magyarázható eszméletvesztése. Az ájulás a *kikerülés kísérletét, vagyis a még feldolgozhatatlan álmegoldását jelenti*, és az olvasó sokkalta inkább a *gyötrődés énekével* áll szemben. A *pietas* nem szűkül le a sajnálatra mint emocionális mozzanatra: irányultsága nem annyira az éntől a látottig (sajnálat), hanem inkább a látottól az énhez (gyötrődés) vezet. A hős viselkedésének, reakcióinak, a *pietà* szó többféle jelentéslehetőségének és az *ájulás* természetének leírása valamint a szerelem éneke kitétel körül felvetődő értelmezési problémák alapvetően két oknak tudhatók be. Az első az, hogy a két kérdést, vagyis Francesca tragikus bűnét és az utazó reakcióit a kritika egy része egymás mellett, de nem kölcsönös belső összefüggéseikben vizsgálja, a második pedig az, hogy csupán az *V. éneken* belül maradvá szövegszerűen alátámasztható válaszok nem is adhatók rájuk. Igaz ugyan, hogy a fikció és az isteni ítélet szerint Francesca és Paolo szerelme bűnös szerelem, ám az utazó nem a bűnről faggatózik, és nem is Francesca emberi tartásán mereng el, hanem e kettő találkozásán: arra vár *szorongva* választ, hogy mi az, ami a szerelem önmagában felemelő-megtisztító érzését örökös kárhozathoz vezető bűnbe fordítja át akkor, amikor a hősnő szavai, beszédstílusa és kultúrája a lélek nemeségéről látszik bizonyosságot tenni. A kérdésfelvetés maga jelzi az utazó hős éppen aktuális szellemi-morális állapotát, a megértés hiányát. Szorongó várakozására a magyarázatot csak az utazó mű-egészbe kapcsolt kiteljesedő alakjának fényében pillanthatjuk meg: a *Színjáték* Dantéja átalakuláson megy keresztül, s a szöveg végére *más lesz, mint aki volt*, s így az elbeszélő-hős megértése egyszersmind önmegértésként is működik, amely feltárja az őt a túlvilági utazásra kényszerítő okokat is. Az *V. énekben* azonban a hős megismerő-önfeltáró tevékenységében a tudatosulási folyamat kezdetét egyelőre még csak a *tudat felkavartsága jelzi*. A tudatosulás útjának kezdeti szakaszán há-

rom állomás jelölhető ki, amelyek mint a hős reakciói az elbeszélés formális kompozícióját (Minósz, a kéjvagyok serege, Francesca és Paolo) belsőleg strukturálják át. Az *első* az erőszakos halált halt szerelem bűnöseinek megismerésével zárul (71-72. sor), amire a narrátor így emlékszik: *legyűrt a gyötrő szájalom, s szinte minden erő elszállt belőlem*. A hőst tetteik és helyzetük megértési kísérletekor önnön tapasztalata vezérli: a következményekkel való szembesülés a *megélt élet emlékeit* villantja fel a hős előtt, melynek során a kárhozat veszélyének tette ki magát. A hősben, ebben a megírt énben felidéződik tehát az erdő közelségének, a párducnak az emléke, amelyre a Beatricének tett vallomása mellett költőtársával, Forese Donatival folytatott életvitelére utaló sorok is céloznak: *Ha visszaidézed, / hogy éltünk együtt, én veled, s te velem, / az emléket ma is súlyosnak érzed* (Purg XXIII.115-117). A *második* rész Francesca és Dante párbeszédét öleli fel a költőnek az *Ámor*-tercinák okozta magába fordulásáig, mely a *stil nuovónak* az életszemlélettel kapcsolatos morálfilozófiai és vallási megalapozottságú szerepére is utalni látszik (73-113.). Az utazó zavarát, balsejtelemmel vegyes értetlenségét az válthatja ki, hogy Francesca a *Szerelem és a nemes szív egy* kezdetű versét összefüggésbe hozza saját esetükkel. A tudatosulás útjának *harmadik szakaszában*, amely a hőst a megemészthetetlen és elhárított következtetésig, vagyis az eszméletvesztéséhez vezet (113-142.), az előbbi problémát, vagyis az irodalom, az udvari lovagregény és az olvasói világlátás, az élet- és szerelemfelfogás közötti összefüggés hatástörténeti kérdését még élesebben vetik fel Francescának, az olvasónak a könyvre tett utalásai.

Dante-hős útjának még csak a kezdetén tart. Majd csak a *Purgatórium* XXXI. 34–36.-ban jut el a megértést követő megbánás verbális megfogalmazásáig, amikor is a következőket vallja meg Beatricének: „*Rossz utakra csaltak a jelenvalók, / csalfa kéjeikkel, / mióta tőlem arcod eltartad.*” Hogy ebben a kijelentésben *Ámor által sugallt belátásról* van szó, jelzi, hogy a hős szinte változtatás nélkül ismétli meg azokat a szavakat – elismervén ezzel igazukat is –, amelyeket Beatrice az előző ének (Purg. XXX. 121-138.) szemrehányó monológjában intézett hozzá, éppen mivel támogatottja egykor eltévelyedett, s mert lelkének jóra való hajlan-

dósága ellenére sem hallotta meg az égi eszmény figyelmeztető sugallatát, aminek következtében a kegyelem erejétől segítve útra kellett kelnie: „Egy darabig csak jött, amerre mentem,/ fiatal szemem igaz útra vonta,/míg földi arcommal előtte lengtem./De amikor *második korszakomban* elértem én és életet cseréltem:/elvált és tőlem máshoz tért naponta./Amint húsból a szellemig felértem/ és nőtt az erény bennem és a szépség,/ láttam, hogy mind kevésbé hevül értem/ *és hamis út felé fordítja léptét/ csalfa képeit követvén a Jónak,* amellyek máshogy adják, mint ígérték./ S semmit sem ért kikérni titkos szónak/ erejét sem, hogy tán álmában intsem,/ mert oda se nézett a Sugalónak./ Oly mélyre süllyedt: láttam, íme nincsen/ eszköz üdvére más, mint megmutatni/ a veszett népet az örök bilincsből.”

Beatrice szavaiban természetesen nem valamiféle profán értelemben vett féltékenységgel állunk szemben. Hanem arról van szó, hogy a hős hűtlensége *szimbolikus*an az égi eszménynek, vagyis az univerzális teljességében valláserkölcsi és filozófiai-teológiai erőként értett Ámor (Szerelem–Szeretet) elhagyásának felel meg, mely eszménynek az ember evilági tevékenységét teljességgel át kell hatnia. Beatrice azt a koncepciót kéri számon az utazón, amelyet az maga is vallott, és amely szerint az ember már a teremtettségénél fogva birtokolja magában a jóra való hajlamot. Ez pedig a beléje ültetett szeretni tudás képességének tulajdonítható, hiszen az emberiség léte maga Isten szeretetének következménye. Ezért mindenféle emberi tévelygés úgy nyilvánul meg, mint ezen adomány elfeledettsége vagy elherdálása, amely vagy a szeretett tárgy hibás megválasztásával, vagy a szeretet módjával és fokával jellemezhető. Következésképpen az ifjú Dantét betöltő Beatrice ennek az ajándékozott szeretni-tudásnak az allegorikus figurája, aki és amely képes arra, hogy kivezesse az eltévelyedettet *a rossz vágyak tengerébe* (Par. XXVI. 62). Az utazó eltévelyedtségét megidéző szavak, minthogy *Beatrice alakja megkerülhetetlen autoritás, nem írhatók felül*. Csakis itt, ezen a ponton érkezik el a hős *az ontológiai értelemben vett megértéshez, ami az előélet tudatosítását jelenti, s az utazót magát is visszavonhatatlanul átformálja*. Innen nézve minden korábbi ismeretszerzés csak afféle szellemi leparlásnak bizonyul, mivel ha ismerethez is jutott általuk, azok radikálisan még nem alakították át személyiségét.

A tudósok harmadik csoportja (Tartaro, Frasso, Chiavacci) a *pietas* kérdését a *szerелеm-elmélettel*, vagyis az *írással*, a szövegben jelenlévő irodalmi utalásokkal (az udvari lírával, a lovagregénnyel és az *édes új stílussal*) is összefüggésben vizsgálják, mintegy feltárandó azok szerepét a Francesca-történetben. Ez a kérdésvetés jogos és megkerülhetetlen, hiszen Francesca úgy kívánja magától értetődővé tenni mindazt, ami vele megesett, hogy Dante *Az új élet* című művének XX. passzusában szereplő egyik szonettjét (*Szerелеm és a nemes szív egy*) valamint a második Ámor-tercinában Guinizzelli *Nemes szívben* című versének egy sorát hívja tanúbizonyságnak. Azaz Francesca beszédében a szerző-Dante intenciója, vagyis a szöveg az *írás és a recepció szerepét teszi hangsúlyossá*. E két első tercina jelzi, hogy Francesca ismeri (jobban mondva: ismerni véli) a *stil nuovo szerелеm-felfogását*, méghozzá a *költői praxisból*, vagyis Guinizzelli és Dante nyomán, *aminek révén a hallgatót, vagyis Dantét azonnal részesévé is teszi önmön sorsának*.

A fikció és benne Beatrice szavai szerint azonban a hős eltévelyedésére csak az ő (Beatrice) halála után került sor (XXIX. passzus). Vagyis az adott Dante-vers nem képezi kritika tárgyát Beatrice részéről, és a korholások csak az utazó életének azt a szakaszát illethetik, amely 1290-től, Beatrice halálától 1300-ig, vagyis a dantei utazás évéig tart. Azt, amelyben például a költő megalkotja *verses vitáit* (*tenzone*) Donátival, „elvétvén” a *komikus-realista* verseléssel a *stil nuovo* költészetének tárgyát és hangját. Ezt támasztja alá, hogy a *Színjáték* azon énekeiben, amelyek a költészet kérdéseit és a költők rangsorát feszegetik, a narrátor Dante szájából sem esik szó a *stil nuovo*ról mint morális vagy stílárius tévelygésről, holott ha ez jogos észrevétel volna, a „megigazult” hősnek, aki e szemszögből nézve, úgymond, nem is más, mint az elbeszélő és szerző maga, a visszatekintésben erre sort kellett volna kerítenie. Emellett *Az új életben* a *Szerелеm és nemes szív egy* a *Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet kezdetű canzone* után következik, amelyről a *Színjátékban* a *Bonagiunta-paszszusban* esik szó. Erről a költeményről a *Purgatóriumban* a *maga is tisztuló* utazó Bonagiunta elismerő szavaival egybehangzóan nyilatkozik, hangsúlyozván költészetfelfogásának és művészi praxisának

újszerűségét, az ihletettség spontaneitását és őszinteségét. Minthogy a *stil nuovói* szerelem-elmélet tekintetében az idézett vers és az azt követő között (*Szerelem és nemes szív egy*) törés nem látható, ha ennek az ominózus versnek volna valamiféle köze Francesca botlásához, úgy Bonagiunta és az utazó Dante szavai a *stil nuovót* illetően érvényüket vesztenék. Ugyanis a Bonagiunta-jelenetben az édes új stílus definíciójával állunk szemben. Mocan és Kelemen szerint nem csak arról van szó, hogy „a *stil nuovo* leveti magáról az udvari költészet béklyóit, és hogy az inspiráció őszintesége stilisztikai vonásként is szembehelyezkedik vele, hanem arról is, hogy többé már nem az udvari költészet és provanszál líra istene lehel lelket az új költészetbe, nem az diktál néki, hanem a Szentlélek. Francescát cáfolja Guinizzelli költészetének purgatóriumbeli dicsérete is, holott e költő a buják között található (*Pur.* XXVI. 91-99.). Ha tehát a vers hibáztatható volna Francesca vétkében, úgy az utazó – *a narrátori szó némasága mellett* – nem szólhatna dicsérően az új költészetről. Emellett feloldhatatlan ellentmondás keletkezne a Beatrice által mondottaknak (és a nem mondottaknak), a hős költői praxisának időbehatároltságát jelző szavai és a fentiek között, mint ahogy ennél fogva feloldandó ellentmondás jön létre Francesca utalása és Beatrice állítása között is. Az ellentmondás úgy áll elő, hogy Francesca nem az utazó költő verses vitáit vagy a Pietra asszonyhoz írt költeményeit idézi, amiképp azokra mint az életvezetés verbálisan is megfogalmazott tanúbizonyságaira Beatrice célozni látszik, hanem egy olyan költeményre vagy a dantei *édes új stílusra magára*, ami pedig nem kerül Beatrice dorgálásai közé. Az ominózus verset idéző Francesca, az olvasó nem veszi észre, hogy ha *A nemes szív és Ámor egy és ugyanaz a dolog*, úgy a nemes jelző nem csak a szív attribútuma, hanem Ámoré is. Minthogy minden definíció elkülönítés is egyben, nyilvánvaló, hogy a nemes szerelemmel ott áll szemben a nemtelen, vagyis a vétkes, a reflektálatlanul maradó. E definícióval Dante, a vers szerzője jelzi, hogy van a *saját* ítélete arról, mit is szabad voltaképpen szerelemnek nevezni. Másként szólva, *a földi szerelemnek erkölcsi tekintetben harmonizálnia kell az Isten felé áradó szeretettel*. Amikor a vers a nemes szív és Ámor elválasztását az ész és az elme elválásának példájával képtelenség-

nek állítja be, kizárja, hogy a férfi és a nő közötti érzelmi-érzéki viszony mindegyik fajtája ezzel az ő *stil nuovo*i fogalmával legyen definiálható. Természetesen Francesca és Paolo kapcsolata is szerelem, de nem a vers által leírt szerelem. Tehát a nemes szív és a szerelem szétválasztottságát *képtelenségként* állító és beállító versből Francesca téves következtetést von le: vele véli magyarázni tettét, s nem a tettet vizsgálja ezen elmélet tükrében. Beszédjének stílusa és esete rámutat arra, hogy e divatos és általánosan vallott elméletnek a felszínénél ragadt meg, s ha ismeri is a verseket, a dantei Ámor-fogalmat félreértil, s mint olvasó helytelenül interpretálja: a profán szerelemre vonatkozatható, kikerülhetetlen törvényt lát benne. Francesca állítása, amely szerint a *szerelem a szeretettet viszonzszeretni készleti*, visszavezet minket Andrea Cappellano *De Amore* című művének (*Amor, nil posset amori denegare*) és Guinizzelli 'A nemes szív mindig viszonzozza Ámort' sorához mint a kellő műveltségűnek mutakozó Francesca lehetséges olvasmányélményéhez. Pedig a *De Amore* (I.104) nem tagadja meg a szabad döntés lehetőségét a szeretettől, míg Guinizzelli versének gondolatisága Dantééval rokon. Nem kétséges ugyan, hogy Dante verse az udvari költészet sablonját követve írja le a szép, a szem, a szív triászával a szerelem megszületésének útját, *ám itt csak a leírás szó-motívumai, sablonjai azonosak, vagyis a külső forma, de nem az Ámor-fogalom: a tárgy jelentése már elmozdult*. Francesca nem érti tehát, hogy „a *stil nuovo* hölgyével új perspektíva kerül a szerelmi lírába: megtéveszti, hogy az ábrázolás itt is stilizált és konvencionális, mint a korábbi költészetben, ugyanakkor a költő által szubjektíve újra és újra átélt belső kép; a *stil nuovo* szerelem-fogalma már nem privát érzésről szól, és nem is az udvari illemtan része. Benne az abszolútum iránti vágyódás feszültsége nyilvánul meg: ez a szerelem a belső tökéletesedés útját jelzi, amelyen a férfi éppen azért juthat célba, mivel a nőt olyan létezőnek értékeli, aki őt ezen erőfeszítésében intellektuális, morális és vallási szinten is jótékonyan képes támogatni” (Marti).

Francesca az első két Ámor-tercinában (*A szerelem, mely a nemes szívet rögtön rabul lejt, ragadta el ezt itt szép testem láttán, melytől/ megfosztattam; ereje még most is megsebez./ A szerelem, mely a szeretettet viszonzszeretni/ készleti, oly erővel ragadott el ennek szépséget/ láttán, hogy,*

mint látod, még most is fogva tart.) nem arról nyilatkozik, miképpen költözött be szívébe a szerelem érzülete, amint arról az ominózus Dante-sonett beszél, hanem bűnbeesésük konkrét történetének elmondását, melyre beszédének zárlatában kerül sor (a csókot, s azt, hogy utána már nem a könyvvel foglalkoztak) előlegezi meg. *Itt a könyv olvasása során történtek kifejtetlen és megelőlegezett összegzéséről* esik szó. Ezt igazolja, hogy gyors egymásutániságban követik egymást az Ámor-sorok, s hogy a harmadik Ámor-tercina első sorában a *szerelem vitt minket egy halálba* kijelentés nem az érzület megkapaszkodásának, hanem a testi szenvedély felettük aratott győzelmének következményét jelzi. A fentieket húzza alá az is, hogy a *szerelmünk első hajszálgyökere* kijelentésben az *amore* szó úgyszintén az érzéki vágy fellobbanását jelzi: egy hirtelen pillanatot jelöl meg, s nem érzelmeik megszületésének folyamatát, illetve hogy Francesca a szerelmüket attól a pillanattól számítja, amikor az érzelmek kölcsönösségéről megbizonyosodtak. Ez a *pillanat (punto)* a könyv olvasásakor jött el, amikor Paolót hirtelen (*ratto*) elfogja a vágy, látván Francescán is a szerelem színét, pontosabban szólva az arcszín kifakulását (*scolorocci*), és megcsókolja, aminek Francesca nem tud ellenállni (*nem tudja viszont nem szeretni*). Az a bizonyos *pillanat*, a *hajszálgyökér* és az *azonnal* szemantikailag azonosak. A második Ámor-sor tehát azt mondja ki, hogy Francescát azért ragadta el a vágy, mert látta és tapasztalta, hogy Paolo szereti (kívánja) őt. Valójában a *ratto* 'azonnal' jelentése a *hirtelen, váratlan* szemantikai tartományába látszik áthelyeződni. Erről pedig csak az olvasáskor bizonyosodnak meg, amikor tekintetük találkozik. Vagyis az *amore* terminust itt Francesca kizárólagosan a testi vágy értelmében használja, míg a Dante-versből éppen ez a villámcsapás-szerűség (*ratto*) hiányzik: *a szép a szemem át a szívbe jut el, s vágyba ringatja azt, mely a szívben addig ég-ég, míg a szerelem lelkét létre kelti*. Minthogy testi szépségük már a könyv olvasása előtt is fennállott (az *egy nap* kitétel a korábbi ismeretségre utal), ami Francesca szerint a nemes szívet azonnal rabul ejti, ez az *azonnal* ellentmondásba kerül a *mit sem gyanítottunk* kijelentéssel. A helyzet fordított: a szerelem-érzést a testi vágy villámcsapásszerű rájuk törése váltja ki belőlük, s ejti őket örökös rabságba. A tudatosítási folya-

matban a második állomást, az Ámorral kezdődő három tercínát követő sorok jelzik, amikor is a hősök emberi törékenységére ráérző Dante lelkébe valamiféle szorongó balsejtelem és mély szomorúság költözik be: „Miután végighallgattam ez elgyötört lelkeket,/lehajtottam a fejem, oly mélyre horgaszta, hogy/a költő végül így szólt: „Min töprengsz?” A viselkedésnek ugyanezen külső formáját látjuk majd viszont szinte azonos módon kifejezve, amikor hősünk Beatrice előtt áll (*Purg.* XXXI. 64-66): Szégyenkezve, némán, földre szegezett tekintettel hallgatta őt, mint a gyermek... Francesca eltévelyedése a hőst önmaga eltévelyedésére, tudattalanul élt életére emlékezteti: *Akkortájt olyan álmodozva jártam: / nem is tudom, hogyan kerültem arra, / csak a jó útról valahogy leszálltam* (Pok, I. 10-12). Vagyis könnyen Francesca társaságában ocsúdhatott volna fel. Ahogy Vergilius mondja is Catónak: „Hát halljad: ez nem látta még az Estét, / de oly közel volt ahhoz balgaságban, / hogy perce volt csak, elkerülni vesztét (*Purg.* I. 58-60).” Vagyis az eltévelyedett Dante alakja Francescáéval rokon. A különbség pedig a következő: amíg Francesca az Ámor fogalmat félreértve a maga esetében az elmélet és a praxis között mintegy összhangot lát, addig a túlvilági utazásra kényszerülő költő a maga helyes Ámor-képe ellenére vétett életvitelében, föl sem téve a kérdést, hogyan lehet az, hogy ha a vágy kívülről jön, és ha, úgymond, a lélek nem szabad, a felelősség azért az emberé. Az utazó nem-értése, zavarodottsága az elmélet szépsége és a megélt élet gyakorlata közötti disszonanciából ered, míg Francescából hiányzik e kétely. Az utazó Dante zavarát döntően a szerző a versben vallottak összhangjának megtörésében jelölhetjük meg. Beatrice szemrehányásának éppen ez lesz a tárgya.

Az eltévelyedés egyik oka Beatrice öntudatlan követéséből származott: Vagyis, amíg Beatrice élt, szeme igaz útra vonta, s az ifjú magától értetődően követte a Jót: *Egy darabig csak jött, amerre mentem, / fiatal szemem igaz útra vonta, / míg földi arcommal előtte lengtem.* Ám Beatrice távoztával a jelzett öntudatlanság, – vagyis a Jó korábbi ösztönösen helyes követése, éppen mivel csak ösztönösen volt helyes választás, s intellektuális, morális szinten nem rögzült –, a vadonba terelte, anélkül, hogy annak tudatában lett volna. A Marco Lombardóval és Vergiliussal folytatott párbeszédéből ki is derül, hogy a nemes szív és a szerelem azonossága az utazó számára továbbra is ma-

gától értetődő, ösztönösen egymáshoz tartozó evidenciaként van adva, s nincs végiggondolva hatástörténetileg, vagyis *a praxis* felől. A jelzett vers arról nem szól, hogy ez az azonosság ösztönösen vagy születési privilégiumként mint *eleve kész egység* nincs adva, s hogy *a szív nemessége állandó művelésre, ellenőrzésre, ápolásra szorul*. Beatrice dorgálásának tárgya az akaratában esendő ember: *Úgy kellett volna hát, hogy ily csalandó / képek első nyilára visszafordulj / föl, hozzám, ki már nem valék mulandó:// nem hogy szárnyaddal inkább visszacsorbulj / több mámort lesve, vagy egy csitri lánykát, / vagy részegülni pillanatnyi bortul* (Pur. XXXI. 55-60). Ezek a szavak nyilvánvalóan az utazó egykori esendőségét veszik célba, utalván a *Pietra asszonyhoz* írt egyik *canzonénak*, *A forgás ama dátumába értem* utolsó sorára és a *Szépséges zsenge gyermekecske volnék* kezdetű ballatára.

A „Francesca-előadás” záró részében az utazó arra a pontra kíváncsi, amelytől az út a házasságtörésre, a *kínos útra* (doloroso passo) vezetett. Francesca a félreértelmezett *stil nuovói* szerelemelméletétől ismét az irodalom felé, egy másféle irodalomhoz, a breton lovagregényhez lép tovább, s azt úgy jellemzi, mint ami felfedte előttük egymás iránt érzett szerelmüket, s ily módon estek egymás karjaiba. Vagyis ebben a tekintetben Francesca a *könyvet* mint az *önmegismerés eszközt* is jellemzi. Francesca szerint regényével a *szerző* ugyanazt a *közvetítő* szerepet játszotta közöttük, mint Galeotto Ginevra királyné és Lancialotto között. Ha Francesca kerítőként értelmezné a könyv szerepét, akkor tettét bűnös tettek kellene látnia, amelyre a regény ösztökélte; márpedig Francescából hiányzik a bűntudat. Értelmezésében a mű csupán előhívta bennük érzelmeik kölcsönösségének megismerését és, úgymond, a *nemes szív* és a *szeretni tudás képességének* bizonyosságát. Dantét, a hőst viszont megrémíti Francesca újabb irodalmi hivatkozása, minthogy azáltal összefüggés látszik teremtni a bűnös szerelem és az irodalmi mű között. Az utazó minden bizonnyal felteszi magának a kérdést a tárgyát és hangját elvétő irodalom esetlegesen káros voltáról, s emlékezetében befutja egykori verses vitáit, s a csitri lányka költői dicséretét. Az ájulás a hős teljes zavarodottságából, gondolatainak felkavartságából és a kérdéssel való szembesüléstől való félelméből következik:... *egészen/ elernyedtem,*

*mint kit a halál elragadni készül.// S mint halottnak teste zuhan el, zuhan-
tam el én (141-142). Figyelemreméltó, hogy a sor túlszalad a tercina ke-
retein, illetve egy új, befejezetlenül maradó tercina első soraként maga is a
semmiben lebeg, s így funkcióra tesz szert, minthogy megfelel a kijelentés
értelmének. Mindenesetre, ha ezen ájulás mögött a szellemi-lelki meg-
rázkódtatás, részvét, a kárhozat még közeli fenyegetése és a nem-
értés zavarodottsága rejlik, természetesen még a tudati szintre nem
kerülő megbánás felvetődése nélkül, úgy egy másik mögött, a *Purg.*
XXXI. 82-90-ben, amely olaszul (*caddi vinto*) megidézi a korábbi áju-
lást, már rábukkanhatunk: Fátyol mögött is, s e tul-parti pontrúl/ régi
magát, mint az, míg élt, a többi/ nőt: multa föllül bájjal a siron túl./ S
érezem, hogy szívem bánat-csallán gyötri./ S ami legjobban csábitott
kivüle,/ Azt kezdtem akkor legjobban gyűlölni./ S olyan önvádnak
szorított gyűrűje,/ hogy csak Az tudja, aki oka volt, *hogy mivé lettem
elalélva tőle.**

Ezt követően azonban hősünk új lélekkel, megtisztultan tér öntu-
datra: egy másfajta életre születik újjá a megbánás eredményekép-
pen, míg a Francesca-jelenet után ájulása csak menekvés kísérlet
maradt a tudatosítás kényszere előtt. A hős ott még az út elején járt.

Valójában az egész ének és benne az utazó reakcióinak egész
problematikussága az éneken belül a *szabad akarat* explicite még föl-
nem vetett kérdésével (Frasso) és azzal áll szoros kapcsolatban,
hogy a megértés természetét a *Színjáték* folyamatszerűen, elbeszélő-
ileg bontja ki. A Francescával történt találkozásakor az utazó Dan-
téból hiányzik a helyénvaló és a bűnbe vivő szerelem megkülön-
böztetésének *intellektuális végiggondoltsága*. Meggyőzően támasztja
alá ezt a *Purg.* XVI. éneke, vagyis összességében az *ötvenedik* – kü-
lönösképpen pedig kiegészülve az öt követő XVII. és XVIII. énekkel
–, amely az utazó korábbi eltévelyedésére, a Francesca-jelenet ér-
telmezésére, de az emberi magatartás morális megítélésére nézve is
középponti szerepet játszik. Bár az utazó világos magyarázatot kapott
az Marco Lombardótól a *szabad akaratra* nézve *általában* – és speciá-
lisan politikai és erkölcsi vonatkozásban – számára *itt még jóformán
minden tisztázatlan*. Erre a *Purgatórium* egy másik passzusából
(XVIII. 40-75.) is következtethetünk, amelyben Vergilius magyaráz-

za el neki azt a tényt, hogy választásában az ember szabad: S feleltem: "Hú figyelmem, s bölcs beszéded/ így a szerelmet megértetve vélem/ kétellyel még csak jobban telivé tett./ Mert ha a vágy *kivülről* jó elébem,/ és a lélek nem jár a maga lábán,/ rosszban vagy jóban mi a bűn vagy érdem?"/ "Hallj hát, amennyit értelmed belát tán:/ a többit kérdjed" – szolt – „Beatricétől/ mert a Hit dolga, túl az Ész világán./.../ Miként ösztöne vezeti a méhet/ mézet csinálni; - ezt az ősi ösztönt/ nem éri ilymód sem gáncs, sem dicséret./S hogy összhang álljon ösztöneink közt fönt/e legósibbel: adatott nekünk/ erő, mely lelkünk ösztönei közt dönt./ Érdemet csak ezáltal nyerhetünk,/ ez a kútfeje bűnnek és erénynek,/ amint jobb vagy bal úton szeretünk./ Minden bölcs, aki látta, hol a lényeg/ s igaz etikát hagyott a világra,/e szabad erőt elfogadta ténynek./ Hát hígyjed bár, hogy minden vágyad lángja/ külső hatásra szükségkép kigyúlad:/ *bölcs féket vetni van erőd a vágyra./ És csak e szabadságon alapulhat/ minden erény;* ezt, hogy Beatricédre figyelve majdan értsd őt, megtanuljad!" Aligha véletlen, hogy Beatrice a *Paradicsom* V. énekében (19-24.), éppen az ötödikben – Marco Lombardo és Vergilius korábbi fejtegetéseit mintegy megerősítve – újólág visszatér az embernek a szabad akarattal való megajándékozottságára: *Isten kegyéből legnagyobb ajándék / mit jóságához méltóvá teremtven, / legbecsesebbnek szánt az égi Szándék, / az akarat-szabadság: ezt jelentvén / minden eszes teremtmény akaratja: / és más se kapta, mint eszes teremtmény.* De a *Színjáték* gondolatiságának egésze, benne az ember sokféle sorsával is, erre az *adományozott szabadságra mint tartópillérre* épül fel.

Ha a *Szerelem és a nemes szív egy* kezdetű szonett még arról tanúskodik, hogy az ifjú Dante lelkének diszpozíciója jóra hajló volt, vagyis termékeny talaj, ám később azt nem művelte kellően, addig a *Színjáték* a *stil nuovo* elméletének tematizálását is jelenti az új költői forma, a *verses regény elbeszélő formája* révén. Vagyis a Dante-hős, a *megírt én* ezen alakváltozatainak Ámor-felfogása a maga teljességére, igazára, azaz *világsszemléleti és életvezetési azonosságára* csak ezen utazás során és a narrátori (költői) tudatosítás formájában tesz szert, vagyis az írás folyamatában és eredményeképpen, tematizáltan áll elénk a *Színjátékban*, Beatrice szerelme-szeretete, azaz közbenjárása révén. Mint-

egy a *stil nuovo* igazának bizonyítékaként a nő valóban minden ére-nyek magasába, Isten szeretetébe emeli be az eltévelyedett hős lelkét, vagyis a *fikció az elmélet igazolásaképpen lép fel*. Az Ámor-fogalom ki-teljesedett, mivel kifejtésének irodalmi, műfajilag determinált nyelve meg-változott. A Szinjáték éppen e nyelv megtalálásának útja is.

- 1 Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio.
*Eztán az első körből a másodikba szálltam alá, hol
szorosabbá szűkül a tér, de bővebben árad el benne
a kárhozottak jajszava bűneikért.*
- 4 Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
*Minósz áll dermesztőn e kör bejáratánál, s fogát vi-
csorítva morog: bűneik rója, mérlegeli, s farkcsapá-
sai számával lakóhelyüket kijelöli.*
- 7 Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
*Vagyis, ott állván előtte a szerencsétlenségére szüle-
tett egy-egy lélek, megvallja neki mind teljességgel
vétkeit; s ő pedig, a bűneik bírója*
- 10 vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.
*megítéli, mely helye illeti meg a Pokolnak, s annyi-
szor csavarint farkával, ahány körrel a bűnöst len-
tebb tudni akarja.*
- 13 Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte.

Hosszú mindig előtte a lelkek sora: egymást váltva járul elé mind, és sorolja, ítéletre várva, bűneit: s a végzéssel elszóltja máris a mély.

- 16 «O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio,
“Ó, te, ki a fájdalmak világát kívánnád látni”, szólt hozzám fordulva Minósz, felfüggesztvén magas hivatali feladatát, amint megpillantott,
- 19 «guarda com' entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!».
E l' duca mio a lui: «Perché pur gride?
“fontold meg jól, mily jogcímen tennéd, s kiben bízol; meg ne tévedj, mert tárva-nyitva e kapu!” S vezérem hozzá: “Miért harsogsz még egyre?”
- 22 Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».
Ne akadályozd elrendeltetett útját: így akarják ott, ahol minden lehetséges, ha éppenséggel úgy akarják, s hagyj fel további kérdéseiddel!”
- 25 Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
S már mind jobban hallom is a fájdalom és kín jajszoavát; oda érkeztem hát, hol temérdek sírás zúg, sebez meg, sérti és gyöttri fülemet.
- 28 Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
Oly helyre értem, hol nincs csöppnyi fény sem, mely zúg-nyög, mint viharban a tenger, ha hol innen, hol onnan dúló-harci szelek csapnak le rá.

- 31 La bufera infernal, che mai non resta,
 mena li spirti con la sua rapina;
 voltando e percotendo li molesta.
*A Pokol vihara, mely sosem nyugszik, elragadva a
 lelkeket zsákmányként sodorja; forgatva őket erre-
 arra, egymáshoz csapva szüntelen kínozza.*
- 34 Quando giungon davanti a la ruina,
 quivi le strida, il compianto, il lamento;
 bestemmian quivi la virtù divina.
*Mikor a földomlás elé röpti őket a vihar, hangos
 keserűséggel kiáltoznak, sírnak s panaszkodnak. ká-
 romolva Istent az ő hatalmáért.*
- 37 Intesi ch'a così fatto tormento
 enno dannati i peccator carnali,
 che la ragion sommettono al talento.
*Megértettem, hogy e kínna kitéve azok a kárhozot-
 tak vannak, kik a test kényét keresték, kik a testi vá-
 gynak az értelmet alárendelték.*
- 40 E come li stornei ne portan l'ali
 nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
 così quel fiato li spiriti mali
*S amint télvíz idején szárnyaik röptik széles és
 tömött rajokban a seregélyeket, úgy hajsolja-űzi e
 viharos szél a bűnös lelkeket*
- 43 di qua, di là, di giù, di sù li mena;
 nulla speranza li conforta mai,
 non che di posa, ma di minor pena.
*hol erre, hol arra, hol lefelé, hol fölfelé; semmi re-
 ményük valaha is vigaszra: nemhogy szünetre
 szusszani egyet, de enyhülő kínra sem.*
- 46 E come i gru van cantando lor lai,
 facendo in aere di sé lunga riga,
 così vid' io venir, traendo guai,

S amint a darvak panaszdalukat egyre énekelve, az égen hosszú sorba rendeződve szállnak, úgy jött felém fájdalmát nyögve-nyöszörögve

- 49 ombre portate da la detta briga;
per ch'i' dissì: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera s'è gastiga?».

a már említett viharos szél által úzótt néhány árnyék, amiért is így szóltam: "Mester, miféle lelkek azok, kiket a sötét lég ily módon büntet?"

- 52 «La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,
«fu imperadrice di molte favelle.

"Az első azok közt, kikről hírt hallani vágyosz" – válaszolta erre Vergilius –, számos soknyelvű népnek volt királynője.

- 55 A vizio di lussuria fu s'è rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Olyannyira átadta magát a bujaságnak, hogy bűnét eltörlendő, még törvényt is hozott: semmiféle paráznság többé nem tiltott.

- 58 Ell' è Semiramìs, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.

Szemiramisz ő, kiről olvashatjuk, hogy Ninost, kinek felesége volt, követte a trónon: azt a földet kormányozta, melyen most a Szultán uralkodik.

- 61 L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.

A következő az, aki szeremi bánatában magával végzett, és hűtlen lett Sichaesus hamvaihoz; mögötte pedig az élvezet Kleopátra jó.

- 64 Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo.
*Itt meg Helenét láthatod, ki miatt annyi gyászos év
következett, s itt jön a nagy Akhilleusz, aki szerel-
me miatt párharcban elesett.*
- 67 Vedi Paris, Trisztáno»; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,
ch'amor di nostra vita dipartille.
*Itt meg Parisz, és jön Trisztán”; s több, mint ezer
lelket nevezett meg, ujjával rájuk mutatva, kiket a
földi életből a szerelem szakított ki.*
- 70 Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
*S alighogy tanítóm a sok régi hölgy és lovag nevé-
nek végére ért, legyűrt a gyötrő szánalom, s szinte
minden erő elszállt belőlem.*
- 73 I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri».
*Majd szóltam: “Költóm, szívesen beszélnek azzal a
kettővel ott, kik együtt haladnak, s látszik, könnyű
prédái a szélnek”.*
- 76 Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».
*S ő pedig így szólt: „Ha közelebb érnek, légy résen:
s kérd akkor ama szerelem nevében, mely hajtja
őket, s ők jönni fognak.*
- 79 Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».

*S amint a szél a párt felénk terelte, már szoltam is: „
Ó, kíngyötörte lelkek, meséljeteK, ha Más nem tiltja
néktek.”*

82 Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;

*Miként a gerlék, kiket az édes fészek szólít, és me-
rev, nyitott szárnnnyal siklanak a légen át ösztönös
vággyuktól hajtva,*

85 cotali uscir de la schiera ov' è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.

*e pár kivált a lelkek csapatából, ahol Didót is lát-
tuk, s jött felénk a gyötörő szélből, oly erővel hatott
rá szeretetteljes szólításom.*

88 «O animal grazïoso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

*„Ó, te nemes és jó szándékú élő ember, ki a vörös-
fekete égen át ellátogatsz hozzánk, kik vériünk vö-
rösével kentük be a fenti világot,*

91 se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

*ha a világegyetem királya jó akarattal volna, irá-
nyunkban, imádkoznánk békédért, mivel úgy szá-
nakozol e perverz büntetés okozta kínunkon.*

94 Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

*Meghallgatjuk, amit mondanátok, s elmondjuk,
mit hallani vágytok, amíg a szél, elülve, megengedi
nékünk.*

- 97 Siede la terra dove nata fui
 su la marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui.
*A föld, ahol születtem, ott áll, a tengernek partján,
 ahová leszáll a Pó, hogy mellékfolyóival végleg bé-
 két leljen.*
- 100 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui de la bella persona
 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
*A szerelem, mely a nemes szívet rögtön rabul ejti,
 ragadta el ezt itt szép testem láttán, melytől meg-
 fosztattam; ereje még most is megsebez.*
- 103 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m'abbandona.
*A szerelem, mely a szeretettet viszonzszeretni kész-
 teti, oly erővel ragadott el ennek szépsége láttán,
 hogy, mint látod, még most is fogva tart.*
- 106 Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense».
 Queste parole da lor ci fuor porte.
*A szerelem vitt minket egy halálba, ki éltünk kiol-
 totta, az árulók Káin-bugyra várja". E szavakat
 intézték hozzánk e lelkek.*
- 109 Quand' io intesi quell' anime offense,
 china' il viso, e tanto il tenni basso,
 fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
*Miután végighallgattam ez elgyötört lelkeket,
 lehajtottam fejem, oly mélyre horgasztva, hogy a
 költő végül így szólt: „Mín töprengsz?”*
- 112 Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
 quanti dolci pensier, quanto disio
 menò costoro al doloroso passo!».

Mikor végre szóltam, ezt mondtam: „Ó, jaj, mennyi édes gondolat, mennyi vágy terelte őket a fájdalmas tetre!”

- 115 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Aztán feléjük fordultam, s beszéltem emígyen kezdve: „Francesca, szenvedéseid fájdalommal telítenek, s könnyezni késztet a könnyörület érzése.

- 118 Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?».

De mondd: az édes sóhajok idején, milyen jelek révén és milyen módon tárta fel előttetek kétes vágyaitok a Szerelem?».

- 121 E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice ne la miseria;
e ciò sa 'l tuo dottore.

S Francesca így kezdte: „Nincs nagyobb fájdalom, mint emlékezni a boldog időre a nyomorúságban; ezt tudja jól tanítód.

- 124 Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

De ha ily hőn vágysz tudni, hol fogant meg első hajszálgöckere szerelmünknek, elmondom, mint az, ki könnyezve beszél, s beszélve könnyezik.

- 127 Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Egy nap, hogy szórakozzunk, olvasni kezdtük Lancelotról, s hogy miként győzte le a szerelem; egyedül voltunk és mit sem gyanítottunk.

- 130 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
*Az olvasmány minket nemegyszer egymásra nézni
 készítetett, s elsápasztotta arcunk; de csupán egy
 pillanat volt az, mi győzött felettünk.*
- 133 Quando leggemmo il disiato riso
 esser basciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
*Amikor olvastuk, hogy a kívánt nevető ajkat a ne-
 mes lovag csókkal illeti, ez, ki tőlem többé el nem
 válhat,*
- 136 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante».
*vágytól remegve megcsókolta számát. Két
 Galeottónk volt: a könyv és aki írta: aznap tovább
 már nem olvastunk.*
- 139 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangëa; sì che di pietade
 io venni men così com' io morisse.
*Amíg az egyik lélek ezeket mondta, a másik annyira
 sírt, hogy a gyötrő szánalomtól egészen elernyed-
 tem, mint kit elragadni készül a halál.*
- 142 E caddi come corpo morto cade.
S úgy zuhantam el, ahogy halottnak teste zuhan el.

Kommentár

1-3. Mivel a *Pokol* tölcserformájú, az egyre súlyosabb bűnök felé haladva alább és alább, a körök fokozatosan szűkülnek, s a struktúra kérelmelhetetlenül szorítja bele a lelkeket a mind kisebb térbe.

4-6. Minósz, az antik Kréta igazságos királya, Jupiter és Európa fia, a pogány mitológia egyik neves alakja, aki Vergilius *Aeneis*ében az alvilág bírója, Dante művében a keresztény isteni igazság kiszolgáltatójának funkcióját tölti be: megvesztegethetetlen és ijesztő démonként áll szemben a bűnösökkel.

7-15. E három tercínát az igék gyors egymásutánisága uralja, kiemelve ily módon is az események megállíthatatlan pergését (lásd 15. sor: vallomástevés, az ítélet meghallgatása, s a végrehajtás), a helyzet drámai voltát, Minósz határozottságát. Mindezt még felerősíti az is, hogy az első és a harmadik tercina azonos módon épül fel: nemcsak abban a tekintetben tükrözik egymásnak, hogy minden soruk egy-egy mondat is, hanem mert a bűnösök cselekvés-sora visszatükörözi Minószét.

16-21. A fájdalmak szálláshelyeként nevezi meg a poklot Minósz, megpróbálván elrettenteni tőle az élőt, az utazót. A klasszikus és a biblia történet momentumai fonódnak egybe a széles kapu kitételben: „*facilis descensus Averno*” (*Aeneis*, VI. 126) és „*Spatiosa via quae ducit ad perditionem*” (Máté, VII. 13).

25-30. Dante és Vergilius maguk mögött hagyják Minószot, és a második körhöz érnek. Az utazó lelkét rettegéssel töltik el a hozzá elérkező fájdalmas kiáltások, következményei az örök sötétségben sínylő bűnösök lelki-fizikai szenvedéseinek. A hallás megelőzi a látást.

31-33. A sötétség, amely az egész *Pokol* jellemzője, itt az értelem elhomályosultságának hangsúlyával is terhes, míg a szélvihar állandósága a testi vágy csillapíthatatlanságát idézi. *Contrapasso per analogiával*, vagyis a képpel találja szembe magát az olvasó, melyben a vihar által űzött lelkek külső állapota, a vágy által hajtott belső állapotukra rímel.

34-36. A hegyomlást illetően többféle értelmezés létezik. Az egyik szerint azt a pontot jelöli, ahol a szél születik, és ahol legnagyobb an-

nak ereje. A másik azt hangsúlyozza (Boccaccio), hogy amikor a bűnösöket a körben az omladékhöz röpti a vihar, amelyen át Minósz ítélete után alázuhantak, a lelkek még inkább érzik elitésük súlyát és megfellebezhetetlenségét. A harmadik a földomlást, minthogy három van belőlük a Pokolban, a Krisztus halálát követő földrengés eredményeként írja le (vö: XII. 31-45; XXI. 112 és alább), amely mintegy utat nyit a bűnösök előtt (Singleton).

37-39. A hős Vergilius magyarázata nélkül is megérti hogy, ezek lelkek alávetették értelmüket a testi vágy, az ösztön hatalmának, s így az embert az állattól megkülönböztető isteni adományt herdálták el életük folyamán. Az értelem semmibevétele csakis pusztulást eredményezhet.

40-45. Az első hasonlat a kör valamennyi lelkére vonatkozik. Amíg azonban a seregeket a szárnyaik röptik hullámzó mozgással és összhangban a szélllel, vagyis az ösztön a maga „erejével”, addig a bűnös lelkek a viharoknak (mint egykor vágyaiknak) kiszolgáltatva röpttetnek céltalanul és váratlan irányváltásokkal a pihenés legkisebb reménye nélkül. A hasonlat valójában a *lényegi ellentétet* rejt a látszatban, minthogy az „alanyok” között alapvető különbözőség áll fenn.

46-51. Amíg az első hasonlat csak a mozgás formájával jellemzi a lelkek egykori (az érzéki vágy hatalma) és jelenlegi állapotát (a büntetés eredménye), addig e második, amely a lelkek egy sajátos csoportját írja le (akik erőszakos halált szenvedtek el szerelmük következményeként), a hangsúlyt a mozgásról a lelkek panaszszavaira helyezi át, s a darvak melankolikus énekével rokonítja. A *lai* szó használatával, amely eredetileg tekintve a breton szerelmi lovagtörténetekből merítő francia verses elbeszélés műfaja lesz, és amely a provanszál költészetben a szerelmi bánat panaszdalát jelöli, a szerző Dante mintegy megelőlegezi azt a szerepet, amelyre az énekben a szerelmi költészet problematikája tesz szert.

52-60. Szemiramisz, a sok különféle nyelven beszélő népek Assíriájának királynőjét (Kr. e. XIV. század) a középkori szerzők Paulus Orosius történész nyomán az erkölcsi feslettség példajaként tartották számon, aki, mivel fiával vérfertőző viszonyt létesített és mindunta-

lan váltogatta szeretőit – vétkeiket semmissé teendő – törvényt hozott arról, hogy minden megengedett, amit csak az ember megkíván (licitum quod libitum). Fia gyilkolta meg. Szemiramisz birodalmának megjelölésénél két eset lehetséges. Ha a föld város értelemben áll a szövegben, úgy a szerző összetévesztette volna az Asszír Birodalomhoz tartozó Babilóniát az egyiptomi Babilóniával (Kairó). Avagy úgy kell értenünk, hogy a Ninosz által meghódított egyiptomi tartományt kormányozta (Giacalone).

61-63. Didó, miután Aeneas elhagyta, hogy elhívottságának eleget tegyen (vö. Vergilius, *Aeneis* IV.) öngyilkos lett szerelmi bánatában. Szerelmével megszegte hitvesének tett fogadalmát. E vergiliusi történetet a középkorban az emberben egymásnak feszülő értelem és a szenvedély allegóriájaként tartották számon (Chiavacci-Leonardi). Kleopátra, Egyiptom királynője, Július Cézár, majd Antonius szereplője, kigyóval megmaratva magát lett öngyilkos.

64-66. Helénét, a trójai Parisz elrabolta a spártai Menelaosztól. Ez vezetett el a tíz éves háborúhoz a görögök és a trójaiak között, amelyről Homérosz beszél az *Iliászban*. A legenda szerint egy görög asszony végzett vele bosszúból, mivel férje elesett a harcokban. Akhilleusz, a legyőzhetetlen harcos a trójai regények nyomán egy szerelmi történet hőseként bukkan itt elő. Polüxeinébe, Priamosz király lányába szeretett bele, s ezért Parisz, a lány fivére kelepcebe csalta, és orvul meggyilkolta. Akit nem győzhetett le senki, legyúrta azt a szerelem ereje.

67-69. Pariszt Heléné elrablása miatt a görög Filoktétesz öli meg. Trisztán a Kerek Asztal leghíresebb lovagja. Őt Mark, a király öli meg, mivel unokaöccse beleszeretett feleségébe, Izoldába, és házastörésre került sor.

70-72. A neves történelmi és elsősorban irodalmi alakok esetei (valamennyi királyné és herceg) a szerelem és a testi vágy etikai témáját, ahogy az az irodalomban Dante előtt megjelent, a haláléval társítják. Minden egyes eset arról tanúskodik, milyen tragikus véget ér, ha az embert a vágy uralja, s az értelem megadja magát neki. Az antik hőlgyek és lovagok története nem pusztán csak együttérzést és szánalmat vált ki az utazó hősben, hanem szorongást és zavarodottságot,

látván szörnyű következményeit ennek az oly gyakori véteknek, melynek történelmi nagyságok is áldozatul esnek. „A szerelem misztikus ereje, amelyről történészek, Vergilius, Ovidius s az ófrancia elbeszélések szerzői vallottak, a hős szemében végzetszerű folytonosságra tesz szert, és feltárván a szörnyű szerelemisten hatalmát és véle szemben az emberi törékenységet” (Giacalone). Boccaccio szerint Dante szánalma az élőkre vonatkozik. Amennyiben a hős reakcióit érinti ez az észrevétel, úgy ezt az álláspontot az *V. ének* nem látszik igazolni. Ha a szerzői intencióra, a *Színjáték* egészére vonatkozik, akkor jogos, hiszen a mű azért fordul az eltévelyedett világhoz, hogy tudtára adja mindazt, amit az út során tapasztalt, és amelyet neki az Úr éppen a *pietas* és a *szerelem* nevében nemcsak lehetővé, de kötelességévé is tett. *Az írás aktusa, az odafordulás tehát maga a pietas és a szeretet* következménye.

73-75. A harmadik hasonlat is a bűnnel analóg formában (*contrappasso per analogia*), vagyis a szenvedély vihara és a pokolbéli orkán megfeleltetésében vizualizálja a büntetést Francesca és Paolo történetében. Ugyanakkor analóg jellege külsődlegességgként mutatkozik meg: a forma azonos ugyan, de a vágy a szerelmesek örökös együttléte ellenére sem teljesezhetik be többé, vagyis tartalmát illetően a látszólagos analógia fejtetőre áll: *az együttlét alakzata (analógia) az együttlét lehetetlenségét mondja ki*. Nem a spirituális-lelki érzületként is felfogott és felemelő szerelem mint olyan hajtja őket, hanem a vágyként értett Ámor, hiszen ellenkező esetben örvendhetnének is azon, hogy mégis, minden körülmények ellenére is együtt maradhattak: a szenvedésben volna még valami az érzület édességéből. De ez elentmondana egyfelől a pokolbéli büntetés kívánalmainak, az örök bűnhődésnek és az isteni igazságnak, amely szerint a bűnösnek bűnhődnie kell, másfelől pedig Francesca e szituációt követő szavainak, amely a múltjukat idézi meg, midőn a *boldog időre* emlékszik a *nyomorúságban*. A szereplők egymás-közelsége is a büntetés része, s nem valamiféle kedvezmény: jelzi e vágy erejét, s a beteljesedés lehetetlenségéből fakadó szenvedést: a szerelmi vágy mint csillapíthatatlan étvágy nyomorúságukat tovább fokozza.

76-78. Az *ama szerelem*, mely úzi-hajtja őket most is, *külsődlegesen* a következményekkel, vagyis a szélviharral azonosítódik.

79-81. A *kín gyötörte lelkek* megszólításban a *kín* nem a szerelem nevében való odafordulás, hanem a szájalomében, mely a következményekből fakad.

82-87. Ebben a két tercinában a tudattalan és tudatos-tudati lét szembeállítását fogalmazzák meg. Amíg a galambok ösztönéletében (itt: a fészek nyugalmát is kereső párosodás vágya) a célkitűző tevékenység nélküli célszerűség erkölcsi kérdéseknek nem alávethető mozzanata nyilvánul meg, addig a hőseinkre kirótt ítélet cáfolja a Francesca által kifejtett elmélet felmentésre alkalmas voltát, ami az emberben lévő hasonló ösztönt az embert szeretni kényszerítő Ámor hatásával igazolva humanizálná. Vagyis a galamb-hasonlat, amellyel a narrátor leírja a két szerelmes közeledtét, maga is *contrapasso*: nem egyszerű párhuzamosság, hanem ellentét. *Amennyiben e képben párhuzamosság áll fenn, úgy az a szereplők bűnét rejt, hiszen Francescáék az ösztönre, a természetes érzésre hagyatkoztak, s amennyiben ellentét, úgy benne a büntetés oka sejlik föl, vagyis az, hogy nem éltek a szabad akarathoz az adományával, amely az emberi létet a felelősség terhével is megkülönbözteti az ösztöneit követő állati léttől.* Vagyis Francescáék megítéléséhez ezt a különbséget kellene tudatosítania az utazónak magának is, aki-ből egyelőre még hiányzik a helyénvaló és a bűnbe vivő szerelem megkülönböztetésének *intellektuális végiggondoltsága*. Erre a *Purgatorium* egy korábbi amelyben Vergilius magyarázza el neki azt a tényt, hogy választásában az ember szabad.

88-93. Francesca beszédmódja lelki érzékenységét, kifinomult neveltetését tükrözi, és a kifejezés keresetlen egyszerűsége utal arra a kulturális környezetre, amely viselkedésmintáiban az udvari költészet, a lovagi irodalom és az új versek hatását követi, s mely közeg a szerző Dantétól sem volt idegen. A békét kérné Istentől – ha tehetné – az utazó számára, mivel viszonzni szeretné azt az emberi kedveséget és szájakozást, amellyel az utazó kiragadja őket egy pillanatra örök vergődésükből. Nem véletlen tehát éppen a *béke* szó hangzik el Francesca szájából. A narrátor az olasz ereszkedő sorban megfogalmazottak (*oly erővel hatott rá szeretetteljes megszólításom*) és a galamb-

bok boldog ereszkedő siklása között sajátos összhangot is teremt. A büntetés *perverz* jelzője a törvény általános jellegét (a testnélküliséget) ebben az esetben *funkcionálissá teszi, és a különös felé mozdítja el*, hiszen az a vágy csillapíthatatlanságának képtelenségét a szeretők örökös együttléte mellett tartja fenn.

94-99. A szél elülte (Isten Danténak tett engedménye) teremti meg azt a bensőséges szituációt, amelyben Francesca rábízta magát az utazó kívánságára: hallgatná szavait vagy ő beszélni néki. A föld Ravenna városát jelöli, s Guido da Polenta, a város urának lánya volt, akit férje, Gianciotto Malatesta, Rimini uralkodója ölt meg annak szerelmével (saját fivérével, Paolo Malatestával) együtt.

100-102. Az első „Ámor-tercinában „A szerelem, amely a nemes szívet rögtön/ rabul ejti, ragadta el ezt itt szép testem láttán, melytől/ megfosztattam; ereje még most is megsebez.) az értelmezések szertefutnak. Francesca azon kijelentésében, hogy a szerelem *ereje* még most is megsebzí őt, a dantisták nagyobbik része a *gyilkosság módjára való utalást látja*: vagyis Francescát ma is bántja az a mód, ahogy földi élete végez ért. Azaz nem a testi vágyra vonatkoztatja a kritikai irodalom döntő része. Parodi szerint elkárhozottságát panaszolja fel Francesca. Márpedig ha Francesca valóban a lélek halálára célozna ezzel, vagyis arra, hogy a gyilkosság miatt nem volt ideje megbánni tettét, akkor a megbánás szükségességének elismerése az emlegetett szép idővel kerülne ellentmondásba. Ezért a *melytől megfosztattam* kifejezés a test, és nem a lélek halálára vonatkozik, s így a vágy örökös csillapíthatatlanságának kínjaira mint következményre, azaz a büntetésre utal.

103-105. A tercina első sora a kor szerelemfelfogásának doktrínajellegét teszi hangsúlyossá nemcsak a kijelentés értelmével, hanem azáltal is, hogy visszavezeti az olvasót Guinizzelli és Cappellano gondolataihoz. A második és harmadik sor pedig szinte teljességgel az előző tercina megfelelő sorainak gondolati megisméztlése, s a hangalaki azonosság és közelhangzás révén is aláhúzza a szerelemelmélet által hangsúlyozott sorszerű kikerülhetetlenséget. Hogy az *ént* a szenvedéssé átnőtt vágy mennyire kitölti, mennyire beszippantotta, a *mi* névmásnak az adott igei formákkal való összefonódása (*m’offende, m’abbandona* – megsebez, fogva tart) mintegy *láthatóvá* is teszi.

106-108. Az első sor az efféle szerelemnek az ének által már jelzett végzetes következményeit rögzíti. A szeretők közös halála mint klaszszikus motívum újszerűségét a narrator és a halált elszenvedett azonos személye biztosítja. A Káin-bugyor az árulók egyik alköre, amely a rokonok gyilkosait fogadja be. Valójában Francesca szól kettőjük nevében. Szavait Paolo könnyei kísérik.

109-111. Az utazó megrendül és elgondolkozik: ez a szünet a kérdésselvetések cikázása a szenvedély és következmény, a tragikus vég és gondolkodásmód valamint a költészet és a valóság viszonyáról (vö. *Purg.* XXXI. 64-66). A három tercinában ugyanis Francesca csupán annyit mond el, hogy megszerették egymást, s ezért keserves halált haltak. Az utazó oly erősen medítál az eseten, hogy szinte nem is hallja meg Vergilius kérdését. Lehajtott fejjel, zavarodottan áll.

112-114. Dante szinte magának suttogja el töprengő kérdéseit, hiszen Francesca szavaiban saját kultúrájának alapmotívumait ismeri fel: a *menare* ige (későlatin: *mināre=úzni, hajtani*) teremt szinte kikerülhetetlen egymásra-vonatkozást az édes gondolatok, a vágy és a fájdalmas lépés (testi kapcsolat) között.

115-120. Mintha valamiféle kint jelentene az utazónak a kíváncsiságát kielégítő kérdés feltétele. Előtte ugyanis biztosítja Francescát (akit keresztnevéen szólít, felismervén a szereplőt, s egyúttal kifejezvéen emberi közelségét is) jóindulatáról. Dante azt szeretné megismerni, ami a három Ámor-tercinában rejtve maradt: az utat, amelynek során a szerelem-érzés kölcsönösségéről megbizonyosodtak, illetve felismerték a másikban és magukban korábban nem tudatosított, ködös-kétes vágyaikat.

121-123. A tercinában Francesca ezt az életszakaszt nevezi a boldog időnek. Felidőzésének fájdalmát a szövegben feltehetőleg az *Aeneis* II. 3-10. sora ihlette.

124-129. Ha az Ámor-tercinákban még csak lelki érzésként kibontakozó szerelem megszületésének mikéntjéről volna szó, úgy a szerelem *hajszályökerének* erre kellene vonatkoznia, hiszen *a szerelem, amely a nemes szívet azonnal magával ragadja / ragadta el ezt itt szép testem láttán* kijelentésben az *azonnal* a másik megpillantásával esne egybe, mint-hogy testi szépségüket már korábban is megtapasztalhatták. Ám az alábbiakban az *amore* szó jelentése a testi vágyból fellobbanó szerelmi érzületet adja ki. Ha nem így volna, vagyis ha a szerelem mint lelki érzület már égett volna benne vagy Paolóban, úgy a *legkisebb gyanú nélkül* ültek le olvasni (*sanza alcun sospetto*) kitétel ellentmondásba kerülne

Francesca azon állításával, ismeretével (*A szerelem, amely a szeretettet viszonzszeretni kényszeríti*), amely szerint a szerelem kölcsönössé válik, amint egyikük érzi, hogy a másik szereti. A szerelem meggyökerezéséről kiderül, hogy az a könyv által kiváltott hatásnak tudható be, s valójában az érzéki vágy fellobbanásával azonos, s voltaképpen az első és második Amor-tercina megismétlése, explicitté tétele történik meg benne (vö: Értelmezés). A breton lovagregényben, amelyet egy nap olvasni kezdenek egy szobában egyedül és gyanútlanul, megismerik, hogyan kerítette hatalmába Ginevrát, a királynét és Lancialottót a szerelem.

130-138. A történet olvasása tárja fel előttük és váltja ki bennük az érzéki vágyat, melyről összepillantásaik és elsápadásuk is hírt ad előzetesen. A regénybeli szituációban saját helyzetüket pillantják meg: az „élet”, úgymond plagizálja az irodalmat. Az irodalomtól, melyben a száj kívánt nevető „ajkak” változatban áll, a „valóságban” megőrzi a maga profán megnevezését. E szöveg mintegy felhívja az utazó figyelmét arra, amit *Az új élet* fejtegetéseiben, a *Színjátékban* is idézett *Kik ösmeritek, Hölgyek a szerelmetkezdetű canzonében* olvashatunk: a felépítés azonos sorrendisége és persze a témaazonosság kívánkozik e két tercinához, amennyiben a szerelem kútfeje ott is a szem. Célja *a száj*, azonban nem mint bűnös gondolat, *nem a csók, hanem a Hölgy ajkáról elrebbenő üdvözlét*: a szerelem itt annyi, mint megszólítva lenni a tisztaság, a bölcsesség és szépség erénye által. Sokatmondó, hogy az *ajkon csókolt, remegve izgalomtul* verssor túlszalad az adott tercina határán, és megtörve a gondolat-egység és tercina eladdig következetes, harmonikus zárt rendjét, a Francesca-történetben az erkölcsi határ megszegésének pontját képletesen is jelzi: *A száj*, amely *Az új élet* XIX. passzusában az istenihez való emelkedés forrásaként szerepel, itt vétkes gondolatra, az érzéki vágy betöltésére csábító erőként jelenik meg. A regényben Galeotto segíti elő azt, hogy Ginevra és Lancialotto feltárják egymás előtt szerelmüket. Francesca és Paolo esetében ezt a könyv és szerzője végzi el.

139.-142. Az utazó eszméletvesztésében a szájalom mellett valamilye homályos önvádnak is szerepe van, amely nem idegen a túlvilági útra kényszerültségének tényétől. Az utolsó olasz sor fonoszimbolikus bravúr: a test elzuhanását nem csak a kijelentés állítja, de magában a verssor hangzásában is adva van.

Irodalom

- A. Chiavacci-Leonardi (a cura di), Dante Alighieri, *Inferno, Canto V*, Bologna, 2001
- I. Baldelli, "Dante e Francesca", *Saggi di „Lettere Italiane” LIII.*, 1999
- Bán, I., *Dante tanulmányok*, Budapest, 1988
- G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia* (a cura di Giorgio Padoan) Milano, 1994
- F. Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri* (a cura di Giannini), Pisa, 1858
- P. Cataldi – R. Luperini (a cura di), Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, 1989
- F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, 1967
- U. Foscolo, *Opere* (a cura di G. Bezzola), Milano, 1956
- G. Frasso, "Purgatorio XVI-XVIII: una proposta di lettura (a cura di F. Tateo e D.M. Pegorari), *Lectura Dantis Fridericina*, 2002-2003
- F. Giacalone (a cura di), Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, Bologna, 2005
- S. Guglielmino–H. Grosser, *Il sistema letterario*, Milano, 1992
- Kelemen, J., *A Szentlélek poétája*, Budapest, 1999
- M. Marti, *Storia dello stil nuovo*, Lecce, 1973
- Mocan, "Ulisse, Arnaut e Riccardo di San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella Commedia", *Lettere Italiane*, Anno LVII, n. 2, 2005
- A. Pagliaro, *Il canto V dell'Inferno*, in: *Nuovi saggi di critica semantica*, 1971
- E. G. Parodi, „Francesca da Rimini”, In: *Poesia e storia nella Divina Commedia* (a cura di G. Folena e P. V. Mengaldo), Vicenza, 1965

M. Santagata, *Francesca e Paolo: lettura del V canto dell'Inferno*
<http://www.italica.rai.it/principali/dante/santagata/indice.htm>

F. Torraca, "Il canto v dell'Inferno", *Studi danteschi*, 1912

G. Vandelli (a cura di), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Milano, 1938

D. Vittorini, *Francesca da Rimini and the Dolce Stil Novo*, in: *Romanic Review* XXI, 1930

La dantistica ungherese nel secondo millennio

Secondo il *sensus litteralis* della *historia narrata* nella *Divina Commedia*, Dante, «nel mezzo del cammin di nostra vita», si smarrì in quella «selva oscura», da cui prese ovvio il suo viaggio oltremondano. Questo evento – secondo il calcolo di George E. Moore – sembra avvenisse prima della Pasqua del primo anno santo: il meraviglioso viaggio durò appunto dall' 8 al 13 aprile 1300. In occasione del *settecentesimo anniversario* di quest'avvenimento certo simbolico, ma molto importante, i dantisti ungheresi nella Settimana santa del 2000, il 14-15 aprile – quasi continuando la storia immaginata e descritta da Dante – hanno tenuto una conferenza nella Facoltà di lettere e filosofia dell'Università Cattolica Péter Pázmány, alla quale hanno partecipato una trentina di relatori, di cui venti erano ungheresi. La maggioranza delle relazioni qui tenute sono state poi pubblicate nel 1° numero del 2001 della rivista «Verbum» (diretta da György Domokos), che è un periodico trimestrale dei dipartimenti neolatini di quell'università. Questa proficua manifestazione, organizzata insieme con altri dipartimenti universitari d'italianistica e con alcuni istituti scientifici, e il numero speciale della rivista menzionata sopra, stanno a dimostrare che in Ungheria si conducono considerevoli ricerche su Dante, e gli studiosi locali mantengono contatti internazionali molto ramificati.

Il numero tematico della rivista «Verbum» non è affatto l'unica pubblicazione a fare il punto sui risultati della dantistica ungherese a cavallo dei due millenni. Più o meno in concomitanza con il *settecentesimo* anniversario dantesco – ricordiamo incidentalmente che Dante prediligeva oltre al numero *sette* anche il *dieci* –, nell'arco di *dieci anni* (1996-2006), in Ungheria cinque autori hanno pubblicato complessivamente *sei* libri, i redattori di *tre* riviste hanno presentato ognuna un numero tematico su Dante ed è uscita una *nuova traduzione* in prosimetro della *Vita nuova* e una in prosa della *Divina Commedia*. Oltre a questi furono pubblicati anche singoli saggi e materiali per

l'uso. Grazie questo fecondo periodo fu fondata nel 2004 la Società Dantesca Ungherese e fu edito il primo numero della rivista della Società: «Dante Füzetek – Quaderni Danteschi».

In Ungheria un simile omaggio a Dante era stato reso ben quarant'anni prima, in occasione del settecentesimo anniversario della sua nascita: furono allora pubblicate per la prima volta in un volume rappresentativo e in una traduzione moderna, tutte le sue opere (1962, 1965); gli fu poi dedicata una raccolta di saggi di alto livello, a cura di Tibor Kardos, *Dante a középkor és a reneszánsz között (Dante tra il Medio Evo e il Rinascimento, 1966)*. Per i decenni successivi sono da segnalare tre pubblicazioni importanti: le *edizioni* postume e, purtroppo, nello stesso tempo, anche prime, dei saggi su Dante (scritte parte in ungherese, parte in italiano) dell'italianista, filosofo e storico delle belle arti Lajos Fülep (1885-1970): un volume nel 1974 e altro nel 1995; e un *volume* tematico di saggi di Imre Bán, professore all'Università di Debrecen: *Dante-tanulmányok (Saggi su Dante, 1988)*. I materiali dei recenti undici volumi rendono infine testimonianza della diligenza e della competenza di una nuova generazione di ricercatori della dantistica ungherese.

Poiché l'opera dantesca fa parte essenziale della letteratura mondiale e della cultura universale, il culto dell'eredità spirituale di Dante non spetta soltanto a un'unica nazione: le ricerche degli studiosi possono essere veramente fruttuose – come mostra la storia della dantistica – in forma di cooperazione globale. E benché i migliori cultori della vita spirituale ungherese prestessero attenzione a Dante quasi per cinquecento anni, la dantistica ungherese esiste soltanto da circa duecento anni; e in questi due secoli eccellenti ricercatori hanno fornito ottime esegesi delle opere dantesche (Ferenc Császár, János Arany, Károly Szász, Jenő Péterfy, József Kaposi, Lajos Fülep, Mihály Babits e tanti altri), ma non si può ancora dire che i dantisti ungheresi (e non i ricercatori sulla fortuna del poeta) siano riconosciuti per i loro meriti in tutto il mondo. I risultati conseguiti negli ultimi anni, possono rappresentare le premesse di questa desiderata affermazione.

La maggioranza, quasi due terzi degli autori delle menzionate pubblicazioni, venute alla luce da noi in dieci anni attorno al secondo millennio, sono ungheresi, mentre gli altri sono di varie nazionalità. I loro scritti, naturalmente, sono molto diversi l'uno all'altro, tanto per la tematica, quanto per i generi scientifici: troviamo rassegne bibliografiche, recensioni, saggi, raccolte di studi e monografie a carattere tematico. Tutto questo è conseguenza prima di tutto della ricchezza tematica e della poliedricità dell'opera dantesca, ed esprime naturalmente anche il livello qualitativo della dantistica ungherese, ma, nello stesso tempo, anche certe sue insufficienze. Nel caso dei libri e del numero tematico della rivista «Verbum» (che contiene la maggioranza delle relazioni del convegno dantesco), questa varietà deriva dalla differenza di interessi degli autori, mentre nei numeri delle riviste «Helikon» e «Világosság» [Lume] (li ha curati ambedue, come redattore per l'occasione, János Kelemen) una simile preziosa varietà deriva anche dal fatto – e ciò allude, in modo indiretto, alla debolezza della dantistica ungherese – che in queste riviste sono pubblicati (tradotti in ungherese) anche certi saggi e certe parti di libri di autori stranieri, perché soltanto con un tale supplemento è possibile compensare il ritardo nel campo delle nostre ricerche e offrire qui un abbozzato riassunto della storia novecentesca della valutazione di Dante.

Le redazioni così composte si rivolgono già non soltanto alla cerchia dei dantisti e degli italianisti, ma offrono informazioni, purtroppo, sinora da noi poco note, anche a quel pubblico intellettualmente curioso che s'interessa alla cultura europea. Valutando questi materiali va preso in considerazione il fatto che, in queste ricapitolazioni, sono riassunti e dimostrati – come ha detto l'economista ungherese Ferenc Jánossy, analizzando il *miracolo economico* del secondo dopoguerra – i risultati avanzati e ricchi di un *periodo di ristabilimento* che contiene in sé, accanto a nuovissimi risultati, anche le correzioni del ritardo; perciò, nel nostro caso, dobbiamo tener presente soprattutto i *recenti risultati ungheresi*.

Edizioni e traduzioni

È giusto iniziare l'esame dei libri pubblicati nel periodo in questione con la *nuova traduzione* della *Vita nuova* eseguita da Ferenc Baranyi (1996). Questa traduzione integrale ungherese dell'opera giovanile di Dante è la quinta. Sinora l'hanno trasposta nella nostra lingua Ferenc Császár (1854), Zoltán Ferenczi (1921), Zoltán Jékely (1943) e Mihály András Rónai (1964). Nella traduzione di Baranyi, fortunatamente, s'intrecciano la contestualità e l'ispirazione poetica: lui poche volte fa certe piccole concessioni alla prima. Per l'intendimento dell'opera ci offre aiuto la prefazione di Imre Madarász. Questa edizione bilingue viene pubblicata di nuovo nel 2002, in un volume (*Új élet, új stílus* [*Vita nuova, stile nuovo*]) che contiene, per completamento, anche qualche poesia, nuovamente tradotta, di Dante, nonché varie poesie di altri diciassette poeti del Medio Evo italiano e del *dolce stil nuovo* (per esempio San Francesco d'Assisi, Guinizelli, Cavalcanti, Angiolieri). Baranyi, che è un famoso poeta ungherese ed eminente traduttore, prima di tutto, ma non soltanto, della poesia francese e italiana, ha cominciato a tradurre anche il capolavoro dantesco; le parti finite sono pubblicate nella rivista letteraria e culturale «Palócföld» (2001, numero speciale) e anche nel suo volume di traduzioni sotto il titolo *Europarnasszus* [*Europarnasso*] (2001).

Durante gli dieci anni dell'aumentato interessamento per l'opera dantesca venne alla luce nel 2004 una nuova traduzione totale, in prosa, della *Divina Commedia*. Questa, dopo la simile traduzione di József Cs. Papp (1907-1910) e quella di Géza Kenedy (1925), è il risultato della premura di Sándor Szabadi. I traduttore è professore d'inglese nei licei e teologo calvinista (dottore honoris causa dell'Università Calvinista Gáspár Károli a Budapest). Szabadi – come un uomo esiliato all'estero – fu motivato a tradurre la *Commedia* anche perché sentì analogia tra la sua sorte e la sua epoca, piena di crisi e di prove, con quella di Dante ma anche con quella di Babits, il migliore traduttore del capolavoro dantesco. Szabadi ha deciso tradurre l'opera poetica in prosa, poiché lui non è poeta, ma come teologo si sente molto vicino a sè la *Commedia* che non è soltanto poesia religio-

sa, ma anche (o appunto perciò) è un itinerario simbolico valido anche oggi per coloro che cercano una vita assennata, una via d'uscita dalle odierne circostanze turbolenti. È senza dubbio che la forma prosaica perde molto della poeticità dell'opera ma, nello stesso tempo, anche offre le possibilità di intenderla meglio sul piano intellettuale. Tale forma della traduzione chiarisce più adeguatamente il *sensus litteralis* e tramite questo rende più concepibile i *sensi spirituales*. Szabadi, che visse in Germania come professore nel liceo ungherese di Waldmichelbach, fu rianimato anche da simili imprese internazionali; negli ultimi anni furono pubblicate cinque traduzioni in prosa della *Commedia*: tre in tedesco ((Erwin Laaths, Ida e Walter Wartburg, Georg Peter Landmann) e due in inglese (John Ciardi, C. H. Sisson). Inoltre anche gli italiani hanno operato diverse traduzioni in prosa della *Commedia*. Szabadi si appoggiò alla traduzione quasi classica di Babits, ma non menziona i suoi due predecessori ungheresi che tradussero questo lavoro in prosa.

Szabadi traduce abbastanza precisamente il testo dantesco, lo esprime in buon ungherese, anzi in bella maniera, degna – come è possibile in questa forma – dell'originale. Lui cerca di essere corretto ma non poetico (come tentò Géza Kenedy). Si rende conto delle sue capacità personali, prive di quelle poetiche, anche se la lingua ungherese sarebbe adatta a quella italiana (come Mezzofanti la considera convenevole alla poesia dopo il greco e l'italiano) e anche come Babits provò. Soltanto di rado accade che non traduce puntualmente; per esempio nella prima riga del *Purgatorio* sta per *l'ingegno* «lélek» (anima) e non come giustamente in Babits «elme».

Questa traduzione – lo sa anche Szabadi – non sostituisce nessuna traduzione poetica, soltanto potrebbe promuovere di nascita di una traduzione in prosa. Così prima di tutto è adatta a far conoscere meglio l'opera originale agli ungheresi. Questa sua funzione principale esprime e rafforza anche quel fatto che ogni canto è accompagnato da molte annotazioni ed interpretazioni testuali. I commenti di questo genere sono quantitativamente quasi i due terzi del testo poetico. Le note sono brevi, professionali, aiutano a chiarire il testo nel senso letterale e non suggeriscono nessun senso dell'interpretazione spiri-

tuale. L'opera di Sándor Szabadi non rende superficiale nè nuove traduzioni poetiche, nè interpretazioni e saggi scientifici futuri.

Senza dubbio, nel periodo trattato, l'edizione più interessante è quella del *Codice Dantesco* di Budapest che fu pubblicato a Verona nel 2006 per le due università, in quanto risultato della cooperazione tra la Facoltà di Lingue e Lettere Straniere dell'Università di Verona e la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Szeged. Questa edizione consta di due volumi: il primo è un facsimile, il simulacro preciso del codice quattrocentesco, riprodotto con l'aiuto della moderna tecnica digitale; mentre il secondo volume include in sé la trascrizione moderna delle copie dei testi e certi saggi scientifici che ci offrono interpretazioni del contenuto del codice dai vari punti di vista. I redattori sono Gian Paolo Marchi, professore di Verona e József Pál, professore di Szeged.

Il codice misura 330 mm per 250 mm, fu preparato nella metà del secolo XIV e contiene tre scritti. Il primo è una copia di quattro quinti del testo della *Divina Commedia*, ordinato in due colonne, decorato con belle iniziali e con 94 miniature e 5 disegni colorati che illustrano i successi della *Commedia*. Oltre a ciò vi sono nel codice una raccolta di aforismi, in maggioranza pronunciati da Salamone e il trattato di carattere morale di Alberto da Brescia *Liber de Amore*. Il testo dantesco trascritto nel secondo volume è curato da Fabio Forner e Paolo Pellegrini, mentre gli altri due scritti sono curati da György Domokos.

Il secondo volume, oltre ai testi riprodotti in forma moderna, contiene tali saggi che chiariscono, interpretano le opere presenti nel codice e trattano prima di tutto la *Commedia*. Inizialmente è József Pál a far conoscere la fortuna di Dante in Ungheria collocando in questa corrente la nascita del nostro codice. Mária Prokopp analizza le miniature e il loro valore estetico. Árpád Berta interpreta più tardi le espressioni turche scritte nel codice. Árpád Mikó presenta la cultura del libro nel Medioevo e nel Rinascimento. Paolo Marchi riassume la storia di Verona nel Due e nel Trecento. Guglielmo Battari i rapporti di Dante con la città. La copia della *Commedia* viene analizzata da vari punti di vista da Giorgio Fossaluzza (*Provenienza del codice, fortuna*

critica, stile e carattere illustrativo delle miniature) e ciò viene poi completato dai curatori del testo.

Del codice si può constatare con sicurezza soltanto il fatto che fu prodotto nella metà del Trecento nella provincia del Veneto. È molto probabile che fu edito tra il 1343 e il 1354 per incarico del doge Andrea Dandolo ma non è escluso che il suo committente fu Pietro Emo, capitano veneto. Il codice potrebbe essere capitato in Ungheria in due modi: se fu di proprietà di Pietro Emo, allora come bottino o riscatto, nel 1379, quando il capitano Emo perse la battaglia contro i genovesi, aiutato dal re ungherese Luigi il Grande (Angioino) e il libro poi più tardi arrivò alla Biblioteca Corviniana. Pare comunque più probabile l'interpretazione secondo la quale un altro discendente successivo della famiglia Emo, Giovanni, donò direttamente il codice a Mattia Corvino in persona. Giovanni Emo conobbe bene il re ungherese perché più volte frequentò, come inviato, la corte del sovrano ungherese che lo fece anche cavaliere. La storia posteriore del codice la si conosce già meglio. Dopo la caduta di Buda nel 1541 esso fu preda di Solimano II il Magnifico e fu trasportato a Istanbul, dove fu ben conservato, anzi, anche rilegato come un pezzo pregiato della biblioteca del sultano. Trecento anni più tardi, nel 1862, il direttore del Museo Nazionale Ungherese, Ferenc Kubinyi con altri due scienziati (Arnold Ipolyi e Imre Henszmann) lo scoprirono a Istanbul ma soltanto nel 1877 il sultano Abdülhamid lo restituì come prova del miglioramento dei rapporti turco-ungheresi. Dopo il ritorno in Ungheria il codice fu analizzato molte volte dagli studiosi, ma quasi soltanto dal punto di vista della bibliotecaria e delle belle arti. Quanto al testo dantesco, si poté solo constatare che l'opera non è completa e contiene molte espressioni del dialetto veneto. Le analisi recenti, la sostanza delle quali è riassunta nei saggi del secondo volume, richiamano l'attenzione al fatto che l'importanza di questa copia, prima di tutto, sta in quella possibilità che con il suo aiuto *possiamo precisare* il testo standardizzato, l'antica vulgata edita da Petrocchi.

La copia rimasta *non è completa*: dal testo di 14233 righe della *Commedia* ne mancano 2643, cioè il 18,57 %, ma queste vengono tralasciate in diversi punti. Secondo la constatazione di Michelangelo

Zaccarello questo avvenne per due motivi. L'uno è di carattere *narrativo*: l'amanuense talvolta tralasciò qualche riga dalla descrizione dell'azione della *Commedia*, quasi a voler far affrettare il Dante viaggiatore. (Per esempio: *Inf.* III, 43-45 o *Par.* XXX, 31-36.) Il secondo motivo è *morale* e il salto di certe righe forse è voluto per non far digiungere il lettore alle conclusioni morali del poeta. (*Inf.* III, 49-51, *Par.* XXXII, 70-75.) La chiarificazione di questi problemi esige comunque analisi più profonde.

La variazione del testo della *Commedia* trovata nel codice è più interessante e *importante* dal punto di vista secondo cui essa presenta certe *discordanze* nei canti (in ogni canto, in generale le variazioni sono 5 o 6.) rispetto all'edizione di Petrocchi. La maggioranza di queste discordanze, naturalmente, è soltanto un errore di penna o un cambiamento della parola toscana con quella veneta. Ma qualche volta le variazioni sono testimonianza di qualcos'altro. Nel campo della testologia due casi sono importanti e degni di attenzione. Il primo è meno interessante: l'amanuense *sostituisce* una o qualche parola dantesca con un'altra di significato simile e così *non cambia* (né rovina, né migliora) il senso del testo. Per esempio: la forma ammesa del testo dantesco nell'*Inferno* III, 6: «la somma *sapienza* e l'*primo* amore» nel codice: «la somma *sapientia* e *grande* amore». Naturalmente, la parola italiana *sapienza* meglio si adatta al testo di Dante della parola latina *sapientia*, e anche il *primo amore* esprime più unanimamente il contenuto teologico del *grande amore*. Tali esempi non ci lasciano dimenticare che sul campo di dei testi danteschi dobbiamo sempre tener conto delle diverse corruzioni, anche verso i manoscritti già ben conosciuti e accettati. Questo sospetto rinforza l'altro caso in cui – come *altro tipo delle discordanze* nella copia del nostro codice – *appunto le varianti, le discordanze sembrano più ragionevoli di quelle già accettate, standardizzate*. È molto probabile che certe parti del testo della *Commedia* del codice di Budapest abbiano conservato la forma *più originale* delle parole di Dante e che gli altri manoscritti conservino *certe parti deformate* rispetto all'originale del manoscritto dantesco. Per esempio, nel testo standardizzato: «Ciascun *confusamente* un bene apprende / nel qual *si quieti* l'animo, e disira», nel codi-

ce : «Çiascu(n) *co(n) suo seme(n)te* u(n) ben apre(n)de / nela-qual *seguiti* l-anima e disira» (Purgatorio XVII, 127-128); un altro esempio: «La mente, che qui luce, in *terra fumma*; / onde riguarda come può là giùe / quel che non pote perché 'l ciel l'assomma», nel codice: «La mente che qui luce in certa soma / onde riguarda come po-la-çue / quel che non puote p(er) che -l ciel l-*asoma*» (Paradiso, XXI, 100-102). La dimostrare tutte le discordanze e decidere quali sembrano più giuste, più adeguate all'originale dantesco, sarà un compito futuro dei dantisti.

Libri

Sull'opera di Dante, sulla sua attività *letteraria e scientifica*, in dieci anni János Kelemen ha pubblicato due volumi tematici di saggi, József Pál una sintesi tematica della sua poetica, Imre Madarász un volume di studi di taglio storico-letterario, Aurél Ponori Thewrewk un'analisi sull'argomento dell'astronomia, Tibor Szabó un breve abbozzo, scritto in italiano, sulla fortuna di Dante in Ungheria nel Novecento e un libro in ungherese, eppure su questo tema. Lo breve scritto di Tibor Szabó (*Dante nel Novecento ungherese*) dimostra che le ricerche su Dante neanche nei *tempi più vili* sono state tolte dall'ordine del giorno delle scienze letterarie in Ungheria e quella grande generazione degli italianisti ungheresi, i cui membri sono già tutti usciti di scena (Jenő Koltay-Kastner, Tibor Kardos, Imre Bán, József Szauder) con i propri studi su Dante – anche se per lo più indirettamente – ha preparato i risultati dei ricercatori d'oggi. Gli altri cinque libri – oltre alle loro preziose conclusioni concrete – rendono evidente, in generale, il diverso modo di concepire le belle lettere nel periodo di transizione tra il Medio Evo e il Rinascimento, e, oltre a ciò, ci dimostrano molto evidentemente come Dante è anche molto di più di uno degli scrittori più geniali, come lui è un *uomo universale*, simile a Leonardo e a Goethe, ed è naturale che tra i ricercatori della sua opera trovino lavoro da fare, accanto agli storici e ai teorici della letteratura, anche i filosofi e gli astronomi: studiare infatti le sue ope-

re di alto argomento è possibile soltanto con una preparazione scientifica di altissimo livello.

Il libro più unitario e, da un certo punto di vista, di carattere monografico, è quello di József Pál, professore ordinario di italianistica all'Università di Szeged che porta il titolo «*Silány időből az örökkévalóba.*» *Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa* [«A l'eterno dal tempo.» *Il simbolismo di lingua e di tipologia della Divina Commedia*] (1997). L'autore avvicina il capolavoro di Dante con un metodo simile che prende a modello prima di tutto quelli di Erich Auerbach e di Gianfranco Contini e risulterà opposto – sebbene l'autore non lo dichiara – a quello di Benedetto Croce, che ha distinto accuratamente nell'opera dantesca le produzioni del poeta e del pensatore. Nel libro di Pál si fa valere una concezione secondo la quale Dante ha contemplato la totalità dell'universo (Dio, cosmo, aldilà) con medievale spirito cristiano, ma lo ha rappresentato anche con l'applicazione di una cultura spirituale più vecchia e più ampia e con l'aiuto di un modo di vedere artistico in parte anche di carattere diverso rispetto alla sua epoca, cioè già proiettato verso il Rinascimento. Pál accentua la presenza del *medievale carattere fondamentale* che traspare attraverso la verità complessa e integrata della *Commedia*. Tra l'altro, anche per questo lui sceglie come guide più autentiche la Bibbia, Platone e Tommaso d'Aquino – e tre guide aveva avuto anche Dante nell'aldilà (Virgilio, Beatrice, San Bernardo) – come ricerca del triplice, cioè dell'allegorico, morale e anagogico regno della poesia dantesca, per poter giungere all'empireo della quinta essentia, alla divina sostanza universale. La costruzione del libro equivale a questa concezione: l'autore prima delinea, sulla base delle più recenti ricerche, le concezioni chiave (struttura, lingua poetica, simbolo); poi dimostra che «in che modo la *Commedia* rappresenta il celeste nella terra», cioè in quali idee e in quali forme si manifesta l'immagine di Dio (in che immagini si trasforma il contenuto morale e religioso); successivamente, illustra l'altro lato di questo fatto, mostrando in che modo la composizione e le immagini esprimono l'essenza della trascendenza nel senso non stretto della parola (quali significati portano con sé le forme poetiche che, in ultima istanza, si riferiscono al Dio); e, in-

fine, quale universale (escatologica) prospettiva fanno lampeggiare per l'uomo le cose e gli eventi rappresentati.

József Pál, nel far riferimento alla vastissima letteratura della *dantistica*, si riallaccia prima di tutto a quelle opere nelle quali si analizza l'orientamento teorico e il modo di formazione delle immagini poetiche di Dante e – come universali *opere teoretiche* – a quelle che trasmettono i risultati, in parte già classici, in parte recentissimi, dell'ermeneutica estetica e quelli della poetica simbolica. Le colloca – come ha fatto con le sue rappresentazioni anche Dante – sue analisi *in un complesso quadro di carattere filosofico*; soltanto su una tale base è possibile ben dimostrare che il poeta, leggendo il *libro della natura* e contemplando il *trittico* oltremondano, ha riconosciuto la presenza di Dio nel mondo, ha compreso le sue intenzioni e, quindi, ha scritto anche lui un tal libro la cui lettura autentica (intuire la struttura, decifrare i simboli) aiuta anche altri a comprendere *nelle creazioni il Creatore*, la presenza di Dio nei fenomeni della natura e negli eventi della storia, le Sue intenzioni guidate dalla giustizia e dalla bontà verso gli uomini, manifestatesi nella loro efficacia. Dante, molto colto anche in campo filosofico, ha ordinato il suo soggetto nel segno del pensiero teologico-filosofico di carattere medievale e di quello degli antecedenti, cioè non nettamente secondo il tomismo e, con l'aiuto della forma poetica, gli ha assicurato una forza molto espressiva. Da ciò, invece, non consegue – non si sa se anche da parte dei ricercatori sulla filosofia di Dante – che il poeta fosse seguace del *nominalismo estremo* o negasse il *realismo filosofico*; appunto perciò ci sembra molto fuori luogo quella affermazione di Pál, secondo la quale, in certe raffigurazioni dantesche della natura, che hanno un ruolo evidentemente simbolico, assume una parte importante – come lui scrive a p. 44 – «la concezione del nominalismo, secondo la quale: *universalia sunt in rebus* (l'universale esiste nelle cose)». Ma *l'essenza del nominalismo* è: *universalia sunt post rem*; la formula *in rebus* è soltanto una constatazione *particolare* del *realismo* e, neanche secondo una interpretazione di larghe vedute, potrebbe essere più di una *supposizione* di un *nominalismo non estremo*. Inoltre, la formula *ante rem* esprime soltanto una posizione di *realismo estremo*, mentre, secondo il *realismo modera-*

to, il rapporto tra le cose e l'universale è triplice: *ante, in e post rebus*; questa concezione fu professata anche da Tommaso D'Aquino, da Dante molto onorato. Soltanto secondo questa concezione del realismo, si mostra evidente – cosa che scrive anche Pál alle pp. 53-54 – che la verità (nell'opera dantesca), tra i suoi diversi modi, è un'impronta di quelle esistenti nella mente dell'uomo (*post rem*) e, per chiarir meglio il modo ontico della verità, cioè anche la sua esistenza indipendente dalla conoscenza umana (*ante rem e in rebus*), si rendono necessari simboli o la teologia. Dante, ne era ben consapevole (vedi p. e. *Paradiso*, XXIV, 70-108.) – e proprio su questo si sofferma Paul Richard Blum nella sua relazione su Dante («Verbum», 2001/1, 101-109) – e cioè che, sulla base di un nominalismo conseguente (estremo) si potrebbero immaginare delle chimere, ottenere soltanto alcune semi-verità e, in un tale spirito, non si potrebbero coltivare né filosofia autentica, né poesia ingenua. Il nostro poeta, soltanto mettendosi dalla parte del realismo moderato, può costruire tali immagini di contenuto simbolico che potrebbero accordarsi con la verità della teologia. József Pál, infine, preferisce definire Dante un poeta del *poema sacro*, allontanandosi così da un concetto di nominalismo erroneamente definito e utilizzando spontaneamente una giusta concezione del realismo moderato. Si può dire che Pál ha commesso l'errore della pappera filosofica, ma che poi nel suo parlare non balbetta. Se questo non avvenisse, allora lui si avvierebbe direttamente verso quella concezione – che è necessario correggere – secondo la quale la *Divina Commedia* non sembra altro che una poesia che, parlando su Dio, non rappresenta nulla più della «Sua fenomenologia» (p. 44). Seguendo lo spirito di un nominalismo conseguente, la *visione* dantesca non potrebbe incontrarsi con la *ricordanza*, la *Commedia* non potrebbe essere – secondo i termini di Wolfgang Iser – una *finzione artistica*, ma soltanto un'immaginazione che, bene o male, diviene di fatto probabile, ma che non sarebbe resa autentica da nessuna visione d'essenza. Se Pál non avesse spontaneamente corretto la sua scorrettezza concettuale, non avrebbe fatto convergere le argomentazioni della seconda parte del suo libro con quelle della terza parte. Ma le analisi ermeneutiche, presentate dall'autore sulla

struttura poetica, ci persuadono proprio del fatto che Dante qualitativamente fa cosa ben diversa – benché abbia utilizzato quasi tutti gli elementi che qui possono essere presi in considerazione – dal far retorica sul religioso sistema simbolico in modo fuori dagli schemi, fa di più: produce *poesia*. Lo fa, prima di tutto, non usando la parola per colorire le convenzionali immagini dell'oltremondo, ma portandole al massimo splendore, in modo da definire, ottimamente le essenze estetiche scoperte dalla religione, dalla scienza o dall'esperienza quotidiana, così come l'ordine della loro connessione e l'insegnamento da offrire.

Nel libro di Pál, oltre alle imprecisioni sparse, è presente – secondo alcuni – anche un punto di vista abbastanza discutibile, che comporterebbe – seppur riconoscendo teoreticamente l'unità dei due aspetti – una maggior accentuazione del *contenuto religioso* che la *forma poetica* dell'opera dantesca. Con questo, sembrerebbe implicitamente qualificare l'esteticità della *Divina Commedia* come una caratteristica accidentale e qualificare l'arte di Dante come più medievale di quanto non sia veramente. Ma le ricerche semantiche e di storia delle idee pure fanno balenare la genialità poetica di Dante: rilevano le sue precise ed evocative descrizioni, le sue ardite finzioni, la travolgente forza della sua lingua, ecc. Proprio la dimostrazione di ciò è la parte più pregevole del libro di Pál. Si potrebbe concludere che Dante è il poeta della sintesi e del perfezionamento che, nel segno del *callocagathia*, rappresenta non soltanto un macrocosmo, ma un megacosmo, nel quale l'ordine delle parti è trasparente e penetrabile e tutto è formato in modo perfetto soltanto nella misura in cui è necessario all'evidenza. Dante, appunto per questa marcata poeticità, è un poeta universale e classico.

Uno dei due libri di János Kelemen, professore all'università di Budapest, si avvicina al libro di József Pál, in quanto anch'esso analizza i problemi principali della poetica di Dante, mentre l'altro presenta la base e il retroterra teoretico della sua poesia, cioè la sua filosofia, che è toccata nel libro di Pál soltanto incidentalmente. I due volumi di Kelemen non contrastano l'uno con l'altro, non soltanto per l'aspetto spirituale ma anche in campo teoretico: la teoria della lin-

guistica, della poetica e la filosofia – in diverse proporzioni – sono presenti tanto nell’uno, quanto nell’altro; l’ermeneutica ha una parte molto importante in ambedue; anzi, anche i maestri da lui preferiti e seguiti sono per lo più gli stessi: accanto al classico Erich Auerbach, il moderno Umberto Eco e John Freccero; poi, Benedetto Croce allo stesso tempo discusso e stimato.

Nel volume *A Szentlélek poétája [Il poeta dello Spirito Santo]* (1999) Kelemen si assume l’incarico di presentare Dante come poeta, e cioè per due vie: in modo indiretto, così da dimostrare l’insostenibilità dell’opinione di coloro (Karl Vossler, Benedetto Croce) che nelle opere di Dante hanno distinto rigidamente il poeta e il pensatore e, in modo diretto, mettendo a fondo con un’analisi del testo, incentrata su poche, ma molto illuminanti parti della *Commedia*, i principi poetici di Dante e le loro ricche e diverse attuazioni. Il pensiero centrale del suo metodo è quello – come hanno pensato anche i biografi, e non soltanto per necessità – che per capire Dante bisogna prima di tutto partire da Dante stesso, cioè si devono ricavare i principi delle sue opere, dai suoi testi, così come la *poetica implicita* nella *Divina Commedia*. Questo esige non soltanto la ricerca e la presentazione del tema, dell’ispirazione e dell’intenzione del creatore, ma anche il pensiero del lettore coscientemente attratto nella comprensione; e pretende poi anche il referimento alle diverse parti del poeta che vi è presente fino in fondo in diverse qualità: viaggiatore contemplativo (protagonista) e scrittore ricordante (poeta) e, anche in quest’ultimo suo ruolo, ora come cronista, ora come vate. Questa pluralità e polifunzionalità si può attuare e realizzare insieme e operativamente, se Dante è sollecitato da qualunque forza e ispirato da qualsiasi coscienza. E questo non è altro che amor/amore di gran forza, il fenomeno multilaterale che nel contesto del platonismo e del neoplatonismo significa tanto amore spirituale verso Dio quanto affinità verso gli uomini e può esprimere tante e varie cose: adorazione, simpatia, affetto, tenerezza, ecc.. Così in Dante significa amore verso Beatrice, sublimato in gradi diversi e, quasi in opposto – come una delle virtù cardinali – l’amore verso Dio. Quanto a Dio come Trinità, lo Spirito Santo è quella persona che è più direttamente legata all’amore quella

che trasmette l'amore e il suggerimento del Padre agli uomini. Boccaccio, interprete di Dante, ha paragonato i poeti ai profeti che «seguirono le orme dello Spirito Santo» (p. 15.). Prendendo come base tutto questo, John Freccero ha confortato la vecchia consequenzialità che „la teologia è indispensabile per la coerenza dell'opera” (cioè della *Divina Commedia*) e con questo anche Kelemen consente (p. 14). Dunque, in fin dei conti, l'ispiratore principale del *poema sacro* è lo Spirito Santo e, in questo poema straordinario, Dante tenta di esprimere l'inesprimibile. Ma anche se questo non dovesse riuscirgli, oltre che per la straordinarietà del tema anche per la debolezza della lingua, tuttavia la lingua poetica, per la sua concretezza, è adatta ad approssimarsi di molto all'enunciazione della verità totale. La teologia offre un valido aiuto nell'omogeneizzare l'opera, grandissima anche nelle sue dimensioni e molto complessa per il suo contenuto, nel riassumere le immagini al livello dell'allegoria, cioè nell'informarle di un'unità di carattere estetico. Tutto questo in un'epoca in cui, secondo la concezione poetica, si ritiene naturale l'utilizzazione dell'allegoria nella creazione artistica.

Ma, all'epoca di Dante, la raffigurazione allegorica fu tanto naturale nel campo della religione come in quello dell'arte. Se è vero che l'allegoria può comportare per noi, oggi, il rischio di fraintendere l'opera dantesca, è altrettanto vero che essa offrì un aiuto prezioso allo stesso Dante nel creare una poesia di grande forza espressiva. Per dimostrare ciò Kelemen – utilizzando la teoria della figura di Auerbach che rimonta a quella di Sant'Agostino e dello stesso Dante – distingue anche lui due tipi di allegoria: la più conosciuta *allegoria in dictis* (quando un'immagine di carattere sensibile verbalmente espressa rappresenta un concetto) e *l'allegoria in factis* (quando una persona raffigurata si ritiene come espressione di un'altra che reca un senso in parte concettuale). Kelemen dimostra e documenta che le figure chiave della *Divina Commedia* appartengono alla specie dell'*allegoria in factis* (la più importante tra queste è: Roma cristianizzata è la prefigurazione dell'escatologia del genere umano [*Purg.* XXXII, 101-102; *Par.* VI, 55-57]), e la rappresentazione di questa specie simbolica porta sempre con sé una grande complessità e concre-

tezza, assumendo il carattere di un realismo profetico adeguato a pronunciare l'inesprimibile o almeno ad avvicinarvisi molto, in quanto utilizza le convenzioni connesse alle cose ed al pensiero dei lettori. Dante, con questa modalità creativa – e qui, diversamente da Kelemen, accentueremo questo aspetto – non abbassa «l'allegoria dei teologi» (pp. 92-93), ma innalza ad un più alto livello «l'allegoria dei poeti» e così genera la possibilità di parlare in una lingua poetica dell'escatologia e degli altri temi della religione. Si può, inoltre, aggiungere – anche prendendo la difesa di Croce che vi allude – che Dante, in generale, utilizza indirettamente l'allegoria dei teologi: cioè, da una parte, mette le espressioni allegoriche in bocca ai personaggi rappresentati e li caratterizza anche in questo modo, dall'altra, rifonda gli elementi intellettuali del contenuto e li trasforma in immagini pregnanti che superano il livello del semplice didascalismo. Per esempio su tale base può presentarsi – e su questo punto anche Kelemen concorda con Étienne Gilson – Sigerie da Brabant, il filosofo, insieme con San Tommaso d'Aquino, nel *Paradiso*, nonostante il fatto che non rinneghi il suo averroismo filosofico.

Della filosofia di Dante, Kelemen ha parlato già anche nel suo primo libro da vari punti di vista e in forme differenti, ma quattro dei suoi saggi di grande respiro (varianti ampliate o raccolte di scritti pubblicati in precedenza) sono stati da lui riuniti in un volume tematico, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók* [*Dante filosofo. Spedizioni nella filosofia dell'arte e della lingua*] (2002). Il sottotitolo ben mostra che l'autore si concentra su due temi, mentre il titolo principale ci tranquillizza sul fatto che questi rientrano in un'unità concettuale ad un livello più alto. Secondo Antoine-Frédéric Ozanam, Étienne Gilson, Giovanni Gentile e Bruno Nardi – sebbene Croce anche in questo campo faccia obiezioni – senz'altro possiamo parlare di Dante filosofo; quest'affermazione è confermata anche i più recenti ricercatori, come per esempio Umberto Eco, Ruedi Imbach e anche altri. Il poliedrico e di ogni cosa curioso Dante conosceva bene anche la filosofia e la utilizzava anche scrivendo su diversi temi. Da una parte, lui riconosce anche formalmente l'elevatezza e l'importanza della *donna gentile* delle teorie: nella *Divina Commedia*

per esempio in tal' modo che ha collocato nel Limbo molti dei rappresentanti della filosofia, tanto dei pagani quanto dei cristiani. D'altra parte, quando lui ha risolto un problema con l'aiuto della filosofia, allora talvolta ha anche trasformato l'utilizzata teoria filosofica.

Tra i saggi di Kelemen su Dante, il primo, *Dante nel Novecento*, funge da cornice all'interno del volume. Uno sguardo globale alla critica del Novecento dimostra appunto che a volte l'opera dantesca fu concepita come un'unità indivisibile, a volte fu analizzata unilateralmente, focalizzando l'attenzione solo su questo o quell'aspetto, altre volte, infine, ci furono intuizioni tali da imporre un ripensamento totale dell'opera di Dante. Tenendo presente questo punto di vista centrale, si trattano i problemi della filologia, della teologia e della poetica, anche i problemi della filosofia generale. Kelemen giudica molto importante l'assunto di Ruedi Imbach: Dante – benché il suo maestro preferito fosse Aristotele – non ha coltivato la filosofia convenzionale e sistematica, ma ha esercitato la filosofia per i laici, ponendo in posizione di preminenza la sua utilità quotidiana e, conformemente a questo, ha concentrato la sua attenzione sull'etica, ritenendola – come più tardi anche Cartesio – «il più dolce frutto» sull'albero della filosofia.

Un altro saggio di questo volume, *Dante e la cultura dell'uso della scrittura*, dimostra che Dante ha considerato il consumo della scrittura molto importante non soltanto in generale, ma anche, peculiarmente, come una connessione quasi personale fra l'autore e il lettore. Tra le connessioni, tanto quelle generali quanto quelle peculiari – anche al fine di formare la cultura personale – hanno sempre un ruolo importante non soltanto la *Bibbia*, ma anche le opere aristoteliche: la *Fisica* e l'*Etica*.

Kelemen, filosofo del linguaggio anche lui, vede la maggiore originalità di Dante come pensatore nei suoi discorsi linguistici (*La filosofia della lingua di Dante*). Questo saggio è non soltanto il più lungo, ma anche il più pregevole pezzo del volume, benché l'autore anche qui si appoggi ai tanti risultati accumulati nella letteratura secondaria tanto classica quanto recente (così, prima di tutto, alle constata-

zioni filologiche di Bruno Nardi, ai frutti della linguistica teorica di Pier Vincenzo Mengaldo, di Umberto Eco, di Ruedi Imbach e di Zygmunt Barański e oltre a ciò – come specifico ungherese –, ai commenti della traduzione dell'*Eloquentia* di Franz Dornseiff e József Balogh (risalenti al 1925). L'analisi complessa e sintetizzante, dimostra che Dante fu non soltanto un ricercatore e un volgarizzatore della lingua materna e popolare (lingua volgare), ma fu anche un riscopritore teorico delle sue più profonde connessioni. Kelemen ci diffida dal modernizzare Dante, sia in senso strutturalistico, alla maniera saussureiana, sia in quello pragmatico, alla maniera chomskyana, perché anche senza tali aggiornamenti si trovano nella sua concezione tante intuizioni molto originali, sia pur non prive di contraddizioni e non pienamente compiute. Dante, nelle sue trattazioni linguistiche, prende le mosse dai principi convenzionali della sua epoca (comunicazione degli angeli, lingua edenica, sospensione della confusione babelica) e vuole ottenere, con zelo, lo scopo di aiutare uno stato nello sviluppo della lingua, così da far nascere una lingua ottimale (una illustre lingua volgare che sia adatta a servire tanto la poesia quanto i compiti pratici). Dante – secondo Kelemen – è infine giunto, per i riconoscimenti particolari di carattere storico e sociolinguistico, alla constatazione che la sostanza della lingua consta nella *forma locutionis*, cioè in una forma ideale, prototipo arcaico e universale delle lingue naturali. Questa forma ha una sua propria grammatica universale e le diverse lingue sono le sue variazioni. Il volgare illustre differisce dalle altre – nel caso in cui sia coltivato ed elevato al grado di perfezione (come ha iniziato a fare lui con la lingua italiana) – perché è la lingua che più si avvicina alla *forma locutionis* derivata da Dio stesso e che perciò massimamente conviene ai criteri della lingua perfetta: è illustre, cardinale, aulica e curiale.

Un altro saggio di questo volume, *La Divina Commedia sotto l'aspetto della teoria dei generi letterari*, per il suo tema si lega all'altro libro qui presentato di Kelemen; la sua novità, rispetto a quel libro e ai saggi di argomento filosofico di questa raccolta, è che qui il capolavoro dantesco viene analizzato, in sostanza, nella sua relazione con la convenzione. Dopo l'esposizione delle concezioni

sull'impossibilità della classificazione della *Commedia*, rilevata prima di tutti da Schelling e da Croce, Kelemen si accosta all'opinione del pensatore ungherese György Lukács, secondo cui la *Commedia* è una transizione tra l'epopea e il romanzo: non è un miscuglio di queste due, e non si può ritenerla né l'una, né l'altro. Richiamandosi a certe osservazioni di Giorgio Agamben e di John Freccero, Kelemen ritiene che la chiave della soluzione di questo problema si nasconda nell'opera omerica, nell'*Odissea* e, appunto, nell'episodio di Ulisse della *Commedia*. Cioè, Dante mira a uno scopo principale raggiungibile linearmente (l'epopea), ma – nel senso della circolarità – ritorna indietro, come poeta *ripete* il suo viaggio, e racconta che cosa ha visto durante il suo viaggio (romanzo).

Le congruenze tematiche in senso ampio e anche la complementarità di contenuto dei due libri di Kelemen sono, oltre che una conseguenza quasi inevitabile della ricchezza dell'opera dantesca, non tanto un inconveniente causato dalla cronologia della redazione dei singoli suoi scritti, quanto piuttosto il frutto di un metodo coscientemente utilizzato che si fonda sulla base del principio semplice, ma molto importante, della complementarità: ogni opera è veramente comprensibile soltanto assieme alle altre dell'autore. In questi saggi, si è affermato il principio di ricostruzione dell'ermeneutica, sviluppata da Schleiermacher, da Heidegger, da Gadamer e dagli altri, e cioè: le analisi si operano sorvegliando continuamente la parte e il tutto e *oscillano* sempre tra questi due.

Non è una monografia, ma *soltanto* una raccolta tematica di saggi anche il libro di Imre Madarász, «*Költők legmagasabbja*». *Dante-tanulmányok* [«*Altissimo poeta*». *Saggi danteschi*] (2001). L'autore, nell'introduzione, menziona il fatto che essa è soltanto una conseguenza della casualità e non un risultato concezionale di ghematria dantesca che nella raccolta vi siano nove saggi che con la prefazione diventano dieci. Il volume è nato perché il professore ordinario del Dipartimento di italianistica dell'Università di Debrecen ha voluto render conto delle sue ricerche su Dante svolte nell'arco di dieci anni: ha preso tre dei suoi precedenti scritti e ne ha aggiunti sei nuovi. Lo storico della letteratura, in questi saggi, presenta prima di tutto il

Dante poeta, il creatore de *La vita nuova* e della *Divina Commedia*, che fu non soltanto un poeta molto colto, ma anche un uomo molto passionale: anzi, non isolava in sé il poeta, lo scienziato, il politico e la persona privata. Oltre a ciò, uno dei saggi del volume tratta un periodo della fortuna di Dante in Italia, mentre un altro la ricezione della sua opera in Ungheria nel recente periodo.

Una parte degli studi danteschi di Madarász ci presenta l'attitudine poetica dell'"altissimo poeta", illuminata nei suoi *diversi aspetti*. Prima di tutto, lui raffigura quell'universalità nella quale ha una parte molto importante anche la politica ispirante la poesia dantesca (il simbolo delle Due Spade, quello del Sole e della Luna) nel saggio intitolato *Universalismo poetico e lingua nazionale nella Divina Commedia*. Nello studio *Enigma di Cato*, Madarász mostra come Dante fu ispirato da una moralità pura, indipendente dalla religione, quella del Catone pagano, in cui il poeta ha valutato sopra di ogni cosa il *disinteresse e la libertà*. Ma questa morale era coronata da pieno successo soltanto con il complesso della fede e della scienza, simboleggiato da Beatrice e da Virgilio (*La scelta di Virgilio*).

Un altro gruppo di saggi del volume analizza qualche ritratto fra i più riusciti delle opere poetiche di Dante. Così è per la prima opera giovanile, *La vita nuova* (in occasione della sua nuova traduzione da parte di Ferenc Baranyi); nello scritto *Il primo volo del poeta aquila*, Dante viene presentato come un creatore che ha un modo di vedere modernissimo per suoi tempi, lui è innovatore radicale della lirica delle emozioni, nonché riformatore ed elevatore ad altissimo livello del prosimetro. Poi, tratta due episodi della *Divina Commedia*, forse i più problematici e nello stesso tempo anche i più belli. Il saggio che analizza la storia di Paolo e Francesca, disegna e accentua quella profondità del conflitto – che commuove anche lo stesso Dante – che si tende tra il mondo degli affetti dei *morti per amore* (M. Babits) ed il sistema delle norme della *theologia moralis* (I. Bán). Nello scritto sull'episodio di Ulisse, Madarász spiega che l'eroe greco è, da un lato la controparte del poeta, l'esempio del fallimento, mentre dall'altro anche lui manifesta la grandezza dei ricercatori di nuove vie, e così

viene ad essere degno non soltanto della punizione, ma anche del meritato riconoscimento.

Madarász sebbene si soffermi soltanto su qualche particolare aspetto dell'opera dantesca, si guarda bene dal promuovere una *lettura antologica* delle opere di Dante. Lui presenta le parti più importanti e più impressionanti della poesia dantesca, ma senza far passare in seconda linea il tutto, e le mostra comunque sempre in un contesto culturale molto largo. Il suo intento è quello di avvicinare il poeta dei tempi passati ai lettori d'oggi; così, ci ricorda il libro di Umberto Bosco, *Dante vicino*, poiché anche lui mira a far amare lo stesso Dante non da molto lontano o, come ha detto un dantista ungherese, Lajos Fülep, a renderlo «più nostro, più per ognuno di noi».

Non è l'opera di uno storico della letteratura ma, nonostante questo, presenta Dante – diversamente da G. Jacolino o da G. Buti, da R. Bertagni e da altri simili – come artista, come scrittore il libro di Aurél Ponori Thewrewk *Divina astronomia. Csillagászat Dante műveiben* [*Divina astronomia. L'astronomia nelle opere di Dante*] (2001). L'autore ricapitola tutta l'opera dantesca e, su questa base, ci dà un ritratto che dimostra quanto ampia e precisa fosse la conoscenza che Dante aveva dell'astronomia. Ponori Thewrewk ricostruisce questa erudizione e ci guida per la via oltremontana di Dante, poiché lui è non soltanto un eccellente astronomo, ma è esperto anche in commenti su Dante; è così tanto competente che, qualche volta, li corregge anche. Per esempio, rettifica la datazione delle "rime petrose" (gennaio 1299) (pp. 23-25); e spiegando l'VIII canto del *Purgatorio*, dimostra che, nel caso dell'interpretazione di certe stelle dell'emisfero australe, non dobbiamo dare soltanto una esegesi simbolica, perché il poeta qui scrive di costellazioni realmente esistenti. Le quattro stelle della Croce del Sud, e anche la triade di Canopo, Achenar e Formahaut, che formano un gruppo, esistono veramente, e la prima non è solo un simbolo delle quattro virtù cardinali e la seconda non solo quello delle tre virtù teologali, ma, sono tutte anche entità reali nel cielo stellato (pp. 58-59). Dante ha utilizzato le sue conoscenze astronomiche con precisione tecnica, le ha sfruttate ottimamente nel campo della costituzione della veracità della sua concezione del mondo e,

naturalmente, nella formazione dei simboli adoperati e, anzi, tutto questo – conoscendo anche i pericoli connessi all’uso dell’astronomia – lo ha fatto qualche volta enigmaticamente, rendendo il senso più riposto accessibile solo a certi iniziati.

Ponori Thewrewk ha compiuto il suo lavoro sulla base delle opere astronomiche e su quella dei testi di Dante. Nelle sue analisi, fortunatamente, s’incontrano la tecnicità, la comprensibilità e la curiosità; in questo modo, il *poeta doctus* viene più illuminato e più conosciuto, e così gli specialisti possono precisare le loro conoscenze su Dante e i profani conoscerlo e anche rispettarlo ed amarlo meglio. La concezione di mondo astronomico di Dante appare così una componente naturale della rappresentazione dell’universo: il creatore di quell’immagine, però, non si mostra come uno stravagante caratterizzato in senso esoterico.

La serie dei libri degli autori ungheresi si chiude con un’opera scritta sulla „fortuna” di Dante, il riassunto monografico di Tibor Szabó: *Megkezdett öröklét. Dante a XX. Századi Magyarországon [Eternità iniziata. Dante nell’Ungheria del Novecento]* (2003). Il professore del magistero di Szeged dopo i suoi scritti su questo tema, e naturalmente utilizzando anche simili saggi di altri, qui sintetizza i variabili e ricchi materiali della ricezione dell’opera dantesca nella cultura ungherese dell’ultimo secolo. Lui, infatti, continua il lavoro fondamentale di József Kaposi *Dante Magyarországon [La fortuna di Dante in Ungheria]* pubblicato nel 1911, quasi come comporre il secondo volume di quest’opera. Quanto a ricchezza ed esattezza, Szabó veramente riprende del lavoro di Kaposi ma, per la sua tematica più ampia, anche lo supera, vale a dire che Szabó scopre anche l’estatico influsso di Dante sugli scrittori, ispirazione artistica sui creatori delle belle arti, anzi, la presenza dell’opera dantesca nella *formazione di scuola* e introduzione nelle *medie*.

Nella „selva oscura” degli influssi complicati lui è capace a progredire come cicerone soltanto se si attiene a principi metodologici ben delucidati. Però prende sempre in considerazione soltanto quei fatti che si trovano sempre nel territorio attuale (de jure) dell’Ungheria; tiene conto della natura della cultura recettiva; differi-

sce i gradi della profondità degli influssi; non si dimentica dell'influenza dei fattori mediatori, con particolare rispetto a quelli italiani; e prima di tutto sempre tiene sottocchio che l'oprea poliedrica di Dante influì mai per la sua complessità e totalità ma in ogni caso o per uno o per altro suo aspetto. In soprappiù, il Novecento già ereditò diversi ritratti su Dante e anche per l'interferenza dei questi prende spicco l'uno o l'altro elemento delle convenzioni, ora Dante teologo, ora laico, e poi a questo ritratto spirituale si possono attaccare altri coloranti caratteri: „popolare“, „decadente“, „umanista“, „intellettuale“, ecc. L'influenza di Dante ben dimostra quel fatto che sebbene ognuno dei singoli scienzati, poeti, teologi, professori ebbero formato il proprio profilo e valutazione su Dante, nondimeno nei diversi periodi politici e culturali del secolo si delinearono anche i diversi tipi di ritratti scientifici e ideologici su Dante.

Il libro di Tibor Szabó presenta e tratta – molto conseguentemente – i risultati dell'influenza di Dante secondo *tre complessi* e poi in questi segue la cronologia e in ultimo formula la sua breve ma decisa *valutazione*. Lui tratta per ordine, prima le traduzioni, poi le opere scientifiche e infine presenta gli influssi sul campo delle arti.

Nella rassegna delle traduzioni Szabó, da un lato, rispetta la totalità delle opere (non dimentica neanche i particolari e i brani) e dall'altro la qualità della artisticità di esse e le variazioni (per esempio le diverse risoluzioni degli inizi del I o III canto dell'*Inferno*), e oltre a ciò fa conoscere le discussioni contemporanee intorno alle traduzioni. Anche i valori e le risoluzioni discutibili della traduzione di Babits si colloca in questa corrente degli esami.

Il materiale più ricco delle opere teoriche (di storia della letteratura, di estetica, di teologia, ecc.) viene esaminato soltanto molto sommariamente. Qui ben si delineano i tre vertici dell'onda: il seicentesimo anniversario della morte del poeta (1921), settecentesimo anniversario della nascita (1965) e settimo centenario dell'inizio della stesura della *Commedia* (2000), quando anche da noi furono pubblicati tanti saggi. Szabó distingue, con un buon senso, le opere di valore e disvalore, le analisi di carattere scientifico e quelle ideologiche. Richiama su quel fenomeno che, in occasione degli anniversari, sono

discussi certi universali problemi: così intorno al 1921 la religiosità e la nazionalità di Dante, nel 1965 la sua umanità e posizione transitiva tra il Medioevo e il Rinascimento e nel 2000 la sua universalità, multilateralità ed artiticità. Recentemente, accentua Szabó, esiste interesse tanto per Dante scienziato quanto per Dante poeta.

Mentre l'autore caratterizza i tipici ritratti su Dante, fattida noi ungheresi, presenta anche gli scienziati più illustri che hanno elaborato queste immagini e anche hanno arricchito con altre ricerche e con metodi fecondi la dantistica ungherese. Riconosce i meriti del precursore ottocentesco Jenő Péterfy, giustamente caratterizza gli altri famosi dantisti del secolo XX (Lajos Fülep, Jenő Koltay-Kastner, Imre Bán, József Szauder, Géza Sallay) e debitamente eleva – mostrando anche i suoi risultati discutibili – Tibor Kardos a nostro dantista forse più multilaterale dell'epoca trattata, e presenta anche la nuova generazione: János Kelemen, József Pál, Imre Madarász. Le teorie e i metodi delle ricerche – filologia, teologia, filosofia, estetica, ermeneutica, poetica, ecc. – vengono presentate e valutate per lo più in connessione con i loro rappresentanti più notevoli.

La novità, soprattutto apparente, di questo libro di Szabó è che – diversamente dai suoi antesignani – tratta non soltanto casualmente l'influenza dantesca sulla nostra poesia e sulle belle arti ma – naturalmente, come è possibile per i confini sfumati e per il gran numero dei singoli casi – raccoglie sistematicamente tutti gli influssi che Dante esercitava sull'arte ungherese del Novecento. Szabo presenta circa duecento poesie che furono impressionate dall'opera dantesca; poesie, drammi, opere di musica, pitture, medaglie, ecc. Sono ispirati da lui, anzi, anche la presentazione teatrale della *Divina Commedia* (regista Károly Kazimír) e l'elaborazione cinematografica educativa (regista Elemér Kéri).

Le ricerche della ricezione è una fatica ingrata e quasi sempre incompiuta, così anche dal libro di Szabó, molto ricco di dati, manca la menzione di certe opere abbastanza importanti. Per esempio, non scrive di una piccola scena drammatica del poeta Gyula Juhász, del *Paolo e Francesca* (quest opuscolo è molto bello, è degno della pittura di Lajos Gulácsy, amico di Juhász). Analizza neanche due libri scientifi-

ci: quello di Péter Hamar, intitolato *Dante, Petrarca, Boccaccio* e di Aurél Ponori Thewrewk, da noi sopra presentato. Queste mancanze, naturalmente, non cambiano in merito il ritratto della ricezione di Dante in Ungheria, ma eppure, queste opere sono tanto interessanti e caratteristiche che le riteniamo meritevoli di citazione.

Concludendo il libro l'autore chiede: Esiste o meno un „culto” di Dante in Ungheria? La sua risposta sembra accettabile: eccessivi e infondati riconoscimenti non furono manifestati e durante il secolo XX faustamente s'ingrandiva il seguito di Dante e questa tendenza sembra continuare.

Nessuno dei libri sopra presentati offre una visione globale dell'opera dantesca o un'immagine completa tramite i particolari dell'opera di Dante, ma lo fa per le sue diverse parti. Tra gli approcci di carattere monografico l'opera di József Pál fornisce un contesto dei fondamenti simbolici della poesia dantesca; il libro di Aurél Ponori Thewrewk dimostra la funzione importante, nella creazione dell'universo poetico, della conoscenza astronomica di Dante; le due raccolte di saggi di János Kelemen affermano l'unità complicata del pensiero dantesco, fondato anche con l'aiuto della filosofia; e, invece il volume di Imre Madarász presenta i massimi risultati dell'opera poetica di Dante. I numeri specializzati delle menzionate riviste sono meno unitari: le loro parti tematiche e i generi scientifici sono abbastanza lontani l'uno dall'altro. Naturalmente, anche gli autori sono persone diverse e di varia formazione, perché – necessariamente – vi sono presenti ricercatori dei tempi passati, quasi *classici* della dantistica (per esempio Croce o Vossler), i cui testi (saggi o particolari di libri), di valore documentario, sono pubblicati qui in ungherese per la prima volta e, naturalmente, sono rappresentati anche autori stranieri e ungheresi contemporanei, nonché professori italiani che insegnano nelle università ungheresi.

Riviste

Il numero speciale della rivista «Helikon. Revue de littérature générale et comparée» (2001/2-3) e quello di «Világosság» [Lume] (2001/10), sono strettamente connessi l'uno all'altro da una parte per la tematica comune, e dall'altra per la persona stessa del redattore per l'occasione, János Kelemen. I due numeri di queste riviste contengono, in lingua ungherese, saggi, documenti, recensioni e cenni bibliografici.

Ambedue i numeri sono introdotti e incorniciati da János Kelemen: in «Világosság», con il saggio *Dante, lo sperimentatore*, in «Helikon», con lo scritto, in forma di abbozzo, *Dante nel Novecento* (quest'ultimo è ripubblicato, in una versione più ampia, nel suo volume *Dante filosofo*). I testi delle sunnominate riviste, per metà italiani e per metà ungheresi, ci offrono una scelta tra i risultati più significativi, e di più alto livello, da un lato dell'esegesi di Dante e dall'altro della sua fortuna nel mondo (soprattutto in Ungheria).

In «Helikon», compare anche una lettera di Petrarca a Boccaccio contro i calunniatori; la pubblicazione di questo scritto, oltre che per la sua importanza generale, è ragionevole anche per il motivo che simili caratterizzazioni e valutazioni tre-quattrocentesche (di G. Boccaccio, di F. Villani, di G. da Serravalle e di L. Bruni) sono già state edite tanti anni fa da J. Kaposi e da T. Kardos. Fra i testi degli interpreti e cultori di Dante nel primo Novecento vi sono quelli, particolari, di K. Vossler, B. Croce, G. Gentile, G. Ungaretti, G. Contini, B. Nardi, e quelli dei dantisti dei nostri tempi, M. Palma di Censola, G. Padoan, U. Eco e J. Freccero. In «Világosság» sono editi – a complemento dei primi – altri testi di Eco e Freccero.

Non si può ritenere nettamente come ungherese neanche le serie delle *recensioni*, nelle quali i recensori ungheresi danno conto delle novità più importanti nell'ambito della letteratura dantistica internazionale. Una delle due recensioni di János Kelemen presenta l'edizione di Ruedi Imbach di due opere di Dante (*Das Schreiben an Cangrande della Scala, Abhandlung über das Wasser und die Erde*, 1994), e l'altra il libro di Imbach stesso (*Dante, la philosophie et les laics*, 1996);

lui stesso ha utilizzato queste opere anche come autore nei suoi già menzionati saggi. Eszter Rónaky recensisce un'altra edizione dantesca, il volume curato da Gianfranco Contini (*Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuiti a Dante Alighieri*, 1984), ma né il redattore né l'autore della recensione prendono posizione sul problema della paternità delle opere trattate. Erzsébet Király ha presentato altresì due libri: l'uno è il volume di J. Freccero (*The poetics of Conversion*, 1986), l'altro è una monografia, il *Dante* (1999) di Enrico Malato: di ambedue parla con grande rispetto. Beáta Tombi segnala come la migliore biografia dantesca quella di Giorgio Petrocchi (*Vita di Dante*, 1993). Il volume di Maria Corti (*Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante*, 1993), che espone la poeticità dantesca, è recensito da József Takács. Kristóf Hajnóczy analizza accuratamente l'opera di Nicola Girasoli (*Il primo cielo. Perché Dante non pubblicò il Paradiso?*, 1995). Ilona Fried richiama l'attenzione sui due libri di Zygmunt Barański (*Sole nuovo, luce nuova*, 1996, e *Dante e i segni*, 2000), che contengono interessanti constatazioni prima di tutto sulla lingua poetica, sulla formazione dell'immagine artistica di Dante e sui problemi del genere poetico della *Divina Commedia*. Ibolya Sz. Márton riferisce su un libro di autori vari, curato da Maria Pia Pozzato (*L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, 1989), i cui estensori presentano una rassegna di letture non convenzionali di Dante. La recensione di József Nagy espone i risultati della scuola contestuale inglese ottenuti nel campo della dantistica (*The Cambridge Companion to Dante*, ed. R. Jacoff, 1995), che toccano tutta l'opera di Dante. Orsolya Szilvássy presenta un altro libro di autori vari, che scopre certe caratteristiche della fortuna di Dante, formatesi alla fine del Medio Evo e agli inizi del Rinascimento (*Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, 1987); la raccolta è curata da August Buck, che è anche uno degli autori del volume. L'interessante opera di Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire* (1981), viene analizzata da Gábor Hajnóczy che rileva che il nuovo chiarimento di questo tema multiteoretico sembra non soltanto indispensabile per la comprensione di Dante, ma non è neanche comprensibile senza Dante, poiché – come scrive Le Goff – „il maggiore teologo della storia del Purgatorio è Dante stesso”. Tra i recensori ungheresi,

soltanto uno si è assunto l'incarico di presentare un libro di un autore ungherese: lo ha fatto Tibor Szabó con la menzionata opera di József Pál («*A l'eterno dal tempo*»), riconoscendo l'ampia esperienza e la competenza teoretica dell'autore, che ha evidenziato certi punti problematici delle analisi della poeticità dantesca, sottolineando l'impossibilità di distinguere nettamente in che misura la *Divina Commedia* sia opera di religione e opera di poesia.

I saggi, pubblicati nei numeri tematici di «Helikon» e di «Világosság», come i loro contenuti in generale, sono abbastanza vicini gli uni agli altri e si completano reciprocamente. Quanto alla tematica, in entrambe le riviste una parte dei saggi si incentra su un particolare aspetto dell'opera dantesca, mentre l'altra espone una fase della fortuna di Dante.

Lo studio, intitolato *Imago Dei*, di József Pál, in connessione con la sua monografia, concretizza propriamente una parte della tematica trattata nel secondo e terzo capitolo del libro: rappresenta e documentata in qual modo, per quali forme (creazioni, composizioni) e con qual tipo di simboli (immagini di parti della realtà, degli eventi della storia) Dante rende sensibile la presenza e l'influenza di Dio nel mondo e nella formazione della sorte dell'uomo. Béla Hoffmann ci offre un'analisi dell'episodio di Ulisse (*Al di qua e al di là*), in cui rimane abbastanza fedele al senso letterale e poetico di Dante, cioè ritiene e presenta Ulisse – con l'aiuto di argomenti stilistici e di composizione – non come un eroico promotore, ma come un vizioso fraudolento nella parola. Il saggio imponentemente documentato di Erzsébet Király (*Vizio e libero arbitrio: Dante nel Paradiso terrestre*) analizza il seguente fenomeno artistico: in che modo sono concentrate le idee principali della *Divina Commedia* nell'episodio del Paradiso terrestre, come si esprime qui la svolta del destino dell'umanità e perché Dante deve proseguire il suo viaggio nel Paradiso celeste (alla Gerusalemme celeste e alla Roma celeste). József Nagy – riallacciandosi alle constatazioni di Leo Strauss e di Palma di Censola – cerca di ragionare sul fatto che Dante e Marsilio da Padova, avevano concepito pensieri molto moderni sull'importanza del potere mondano (*Marsilio e Dante, due apologeti premoderni del potere terrestre*). I due scritti di Éva Vigh si collocano in

una dimensione intertestuale. Uno (*Miguel Asín Palacios sulle fonti musulmane della Divina Commedia*) analizza come fonte molto importante per il poeta la letteratura musulmana visionaria, e non soltanto nei termini di un'analogia interessante ma anche come vera e propria fonte ispiratrice (anche dopo le scoperte di Enrico Cerulli questo riscontro è stato accettato con molte difficoltà). L'altro saggio di Éva Vígh (*La classicità di Dante nei secoli del classicismo*) – seguendo anche il filo della storia delle edizioni del capolavoro – delinea il quadro di quel periodo in cui si incominciava scoprire Dante come poeta, nonostante le resistenze da parte dei rappresentanti del classicismo inteso nel senso stretto della parola. László Szörényi presenta un commentatore del Quattrocento (*Il „Commentum” di Benvenuto da Imola e gli ungheresi*), secondo il quale, come stanno a testimonianze le sue spiegazioni scritte in latino, i modelli di Dante nelle descrizioni delle varie atrocità (come per esempio la crudeltà dei frecciatori nell'*Inferno*) possono essere gli ungheresi, identificati con gli unni. Péter Sárközy (*La modernità della traduzione di Dante di Mihály Babits*), da un lato analizza relazioni complicate che esistono tra la contestualità, la costrizione dell'epoca, la modernità e la peculiarità individuale nella traduzione della *Commedia* (come per esempio anche nel caso di Stephan George), e dall'altro delinea quella feconda influenza che questa traduzione, in tutto eccellente, ha esercitato sulla vita spirituale ungherese del primo Novecento. Géza Bakonyi documenta con quali sistemi i testi di Dante sono preparati elettronicamente e come sono accessibili agli studiosi ungheresi (*Il ruolo della preparazione digitale dei testi sul campo delle ricerche dantesche*).

I sopradetti lavori (di cui ho riportato i titoli solo in italiano) sono scritti ed editi in ungherese.

Il numero speciale di «*Verbum. Analecta neolatina*» (2001/1) presenta alcune relazioni tenute nel 2000 – in italiano – nella conferenza dell'Università di Péter Pázmány, ma, purtroppo, non quelle di tutti i partecipanti. Benché i loro testi siano più o meno elaborati, completati e ampliati, queste modificazioni non hanno potuto eliminare le difficoltà derivanti dalla limitazione del tempo (20 minuti) e, per questo, anche dalla restrizione nella scelta del tema. Così, il contenuto del fa-

scicolo è abbastanza a mosaico. I relatori ungheresi hanno parlato in parte dei problemi della *poesia* dantesca, ed in parte della sua *fortuna*.

Béla Hoffmann (*Sonorità del verso e semantica poetica*) disegna, sul piano della semantica e della ritmica del verso, la molto complessa situazione, così come il sentimento del traviamiento e della ricerca della via della salvezza, nelle prime terzine della *Divina Commedia*. Zsuzsanna Acél (*Sopra un aspetto florale della Divina Commedia*) dimostra, con quanto ricco e svariato significato si adoperi la parola *albero* nelle forme poetiche delle rappresentazioni. Mária Prokopp medita su quale connessione esistesse tra la concezione artistica di Dante e gli affreschi dei fratelli Andrea e Nardo di Cione (soprattutto quelli di Nardo) nella cappella Strozzi della chiesa di Santa Maria Novella di Firenze (*Dante e la pittura del Trecento*). Gábor Hajnóczy (*Il mito di Giotto*) cerca di comprovare molto precisamente che la posteriorità ha conservato un'immagine sul rapporto tra Dante e Giotto – peraltro molto positivo – nella quale il pittore sembra più leggendario che reale. Certi altri saggi trattano specificamente la ricezione di Dante. Eszter Rónaky (*Ungaretti lettore di Dante*) abbozza un quadro delle diverse interpretazioni dantesche di Ungaretti, nelle quali si mostra insieme il poeta e lo scienziato della letteratura. Judit Somogyi (*Soccorso oppure ostacolo*) analizza le peculiarità ortografiche delle edizioni della *Commedia* del Cinque- Seicento e certe sue conseguenze culturali. Csilla Kun offre un'analisi comparativa di dieci traduzioni ungheresi del V canto dell'*Inferno* prima di Babits, da Gábor Döbrentei a József Cs. Papp (*In margine ad alcuni tentativi di traduzione del V canto dell'Inferno*). Tibor Szabó dà un riassunto e una tipizzazione delle interpretazioni ungheresi di Dante nel Novecento, prima di tutto secondo le linee di forza formatesi attorno al centenario del 1921 (*Le interpretazioni religiose e laiche di Dante all'inizio del Novecento*). E chi scrive presenta un dantista ungherese meno conosciuto, benché sia stato proprio lui, agli inizi del Novecento, ad avviare la valutazione da un punto di vista estetico dell'opera dantesca nella dantistica ungherese (*Un dantista ungherese: Lajos Fülep*). (Vorrei qui correggere un mio errore a pagina 181, dove – confondendo il padre e il figlio, scrittore con uno pseudonimo – nomino come traduttore della *Vita Nuova* Lajos Áprily invece Zoltán Jékely). Di un altro aspetto della fortuna di Dante scrive György Domokos

(*Il codice dantesco di Budapest*), che rende nota una rarità di bibliografia e di bibliofilia: un codice che contiene quasi quattro quinti della *Divina Commedia*, con varianti in dialetto veneto e decorato con belle miniature. L'autore fa conoscere il contenuto è la storia del codice soprapresentato ma, cinque anni prima dell'edizione scientifico di esso, lui non tratta dettagliatamente i problemi di questo libro. Un'altra simile curiosità bibliografica ungherese è il codice di Eger (Agría) che contiene la traduzione in latino e il commento, pure in latino, di Serravalle (una dei tre ancora esistenti). Norbert Mátyus ha tenuto una relazione su questo alla conferenza del 2000 (*Sul commento di Giovanni Serravalle alla Commedia*), nella quale lui analizza questo commento, soffermandosi sui riferimenti al motivo del veltro. (Il suo saggio è pubblicato in un altro numero di «Verbum», nel 2002/1). Quanto agli altri relatori: János Kelemen ha pubblicato la sua relazione, in forma più ampia, in ungherese nel suo volume su *Dante filosofo*; Imre Madarász, similmente, nella sua raccolta *Altissimo poeta*.

Naturalmente tra gli autori dei «Verbum», come relatori della conferenza dantesca vi sono anche stranieri, tanto italiani, quanto scienziati di altri paesi. Giuseppe Frasso (Milano) offre un'interpretazione della letteratura religiosa dopo Dante (*Appunti sulla „difesa della poesia” e sul rapporto „teologia – poesia” da Dante a Boccaccio*). Andrea Matucci (Siena) tratta le caratteristiche secolarizzate della *Vita Nuova* (*Le „tre ragioni” del silenzio: la Vita Nuova come vangelo laico*). Brenda Deen Schildgen (University of California) scrive della connessione di Dante con le Crociate (*Dante e la Crociata*). Biagio D'Angelo (Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima) si accosta al problema della storia di Ulisse da un interessante punto di vista, tramite l'analisi di un topos (*„Hic sunt leones”: il „topos” medievale del divieto nella metafora del viaggio per mare*). Ci dispiace che qualche partecipante alla conferenza non abbia pubblicato la sua relazione, come per esempio il professore Géza Sallay, ricercatore e traduttore di Dante che, nel suo discorso, ha paragonato il viaggio di Dante a quello di Ulisse, o Gian Maria Ferreto, che ha parlato dell'esegesi mistica di Dante e che ha anche scritto un vasto libro – che si aggiunge alle critiche di altro tipo – sul simile spirito dell'*Inferno*.

Va fatto un cenno particolare a quegli autori delle edizioni qui presentate che ora lavorano in Ungheria come italianisti nelle università e nei magisteri. Luigi Tassoni, professore ordinario all'Università di Pécs, ha espresso il suo ossequio verso Dante con due saggi. Nel primo (*I silenzi di Dante* - in «Helikon») dimostra che nelle opere di Dante - diversamente che in quelle di Petrarca - il silenzio non è lo strumento del tacere, ma in generale è appunto il mezzo dell'accentuazione di qualche cosa. Nell'altro suo saggio („*Aequivocatio*” e *statuto del senso in Dante* - in «Verbum») offre un'analisi sottile e sfumata della ricchezza e della polifunzionalità delle rime dantesche. L'altro professore di Pécs, Fulvio Senardi, nel suo saggio (*Dante e Leopardi*) nel presentare le reazioni di Leopardi al grande predecessore, fornisce anche un quadro dell'epoca in cui (tramite il lavoro di Bettinelli e, rispettivamente, di Alfieri e di Foscolo) incominciava una svolta nella storia della valutazione di Dante. Antonio Donato Sciacovelli, titolare del dipartimento di italianistica del Magistero di Szombathely, nella sua relazione (*Il trionfo del „locus purgatoris” nella Divina Commedia*), appoggiandosi a riflessioni personali e agli studi della storia delle idee mostra perché nella *Commedia* il *Purgatorio* ha un posto centrale. Nei saggi di ricercatori italiani è caratteristico un tal procedimento multilaterale, sfumato e vissuto, di Dante, inaccessibile ai ricercatori stranieri. Si è avvicinato da un altro lato, quello dell'erudizione molto profonda, all'opera dantesca, Paul Richard Blum, *visiting professor* di germanistica all'Università di Péter Pázmány, che è, nello stesso tempo, anche un eccellente italianista (ricercatore su Marsilio Ficino e Giordano Bruno). Blum ha parlato, alla conferenza dantesca della figura di Sigerie da Brabant, che può esser giustamente presente nel Paradiso insieme a San Tommaso, perché appartiene alla cerchia spirituale di Tommaso: è un filosofo degno della luce eterna, poiché ha combattuto tenacemente per la scoperta della verità. Ma una verità più completa è quella di San Tommaso, e perciò la figura principale nel luogo dantesco è la sua e così quella di Sigeri è soltanto accessoria. In questo caso sono i vantaggi della conoscenza scientifica a rendere possibile una miglior comprensione della poesia di Dante.

Possiamo allargare il panorama qui presentato se prendiamo in considerazione anche altri saggi su Dante, pubblicati in Ungheria *in ordine sparso in altre riviste*. Pochi saranno gli autori sinora non menzionati; piuttosto, quelli già enumerati hanno ancora altri scritti su questo tema. In un altro numero di «Verbum» (2002/1) si possono leggere i sopradetti studi di Erzsébet Király e László Szörényi anche in italiano. La relazione di Béla Hoffmann, tenuta in italiano, è ripubblicata in ungherese nell'annuario del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen, «Italianistica Debreceniensis» (diretta da Imre Madarász), nel volume VII (2000); un altro suo saggio, scritto sull'episodio di Ulisse, è contenuto nel suo volume di saggi intitolato *A látóhatár mögött [Dietro all'orizzonte]* (2002); un terzo (che è una relazione in italiano ad un convegno su Croce) analizza il problema del genere letterario della *Commedia* (*La questione del genere letterario e della parola poetica in B. Croce*) ha visto la luce sull'annuario del Dipartimento di Italianistica del Magistero di Szombathely, «Ambra» (2002). Imre Madarász, nei dieci anni qui presentati, ha pubblicato in ungherese due saggi su Dante poeta e politico nella sua raccolta *Kalandozások az olasz Parnasszuson [Vagabondaggi sul Parnasso italiano]* (1996). József Pál ha presentato un'analisi del XII canto del *Purgatorio* nella rivista, ungherese ma in lingue straniere, «Neohelicon» (1996/2). In un altro saggio dedicato alla fortuna di Dante in Ungheria nel Novecento, Pál si afferma soprattutto sui problemi della traduzione di Babits. Questo scritto, come anche alcuni altri, è pubblicato in un volume miscelaneo, edito dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Szeged: *Scritti in onore di Nándor Benedek* (2001). In questo volume Géza Bakonyi presenta i nuovi risultati sull'astronomia dantesca dell'ultimo decennio. Qui è altresì pubblicato il saggio di un autore ancora non citato, Tibor Baróti, che richiama l'attenzione su alcune poesie di Puskin, che sono influenzate dalle immagini di Dante e di Petrarca (*I grandi Trecentisti italiani nell'opera di Puskin*). Tibor Szabó – quasi riassumendo l'essenza del suo menzionato quaderno e quella delle altre sue simili ricerche – offre una nuova sintesi, in italiano, della fortuna novecentesca di Dante in Ungheria, delle tipologie della sua manifestazione e dei problemi anco-

ra irrisolti attorno a queste ricerche (*Dante in Ungheria: è una „selva oscura“?*), pubblicato nel volume dei materiali del convegno organizzato dal Dipartimento di Italianistica del Magistero di Szeged (*L'italianistica in continuo rinnovo: nuove officine, nuovi risultati. Atti del convegno internazionale, 2001* [a cura di Elena Gregoris e Ferenc Szé-nási]) (2001). In «Italianistica Debreceniensis» (vol. VI, 1999) si trovano due brevi scritti di giovani autori sinora non citati: uno, di Barbara Csóry, dimostra quale importante funzione abbiano i numeri e la ghematria nella forma della *Divina Commedia*; l'altro articolo, di Gábor Katona, presenta la risonanza dell'immagine del grifone di Dante nell'*Orlando furioso* di Ariosto. Nella rivista di cultura cattolica, «Vigilia» (2002/2), un saggio di Dávid Marno abbozza un ritratto di Beatrice come figura simbolica della *Commedia* dantesca. Un'analisi molto interessante è quella di Csaba Szigeti, scritta in ungherese e pubblicata nella rivista «Literatura» (1996/4) (*„La destruction est ma Béatrice.“ La permutazione arnautiana e dantesca nella letteratura di Jacques Roubaud*). Szigeti fa un'analisi comparativa tra la sestina (il *canso*) di Arnaut Daniel *Lo ferm voler* e le rime petrose di Dante e, in ultima analisi, impugna e rifiuta – con un metodo di permutazione della lettura della forma – la constatazione di Roubaud, secondo la quale Dante decostruisce la poesia di Arnaut. Chi scrive ha pubblicato in «Magyar Filozófiai Szemle» [*Rassegna Ungherese di Filosofia*] (1996/4-6) e poi, in forma più ampia, nel suo volume *Filozófusok és filológusok* [*Filosofi e filologi*] (1999), un saggio sulle interpretazioni di Dante di György Lukács e Lajos Fülep; i due studiosi che – appoggiatisi ai risultati di Schelling e Hegel – hanno iniziato, o meglio continuato, in Ungheria l'analisi e la valutazione di carattere estetico delle opere poetiche di Dante.

Un bel numero di studi su Dante, e pubblicati separatamente o raccolti in volume da certi autori o nei numeri tematici delle riviste, ben mostra che questa prosperità delle ricerche intorno al poeta sommo, a metà degli anni novanta, sia più di un infervoramento occasionale. Di questo testimonia anche il fatto che, oltre agli studiosi maturi, si sono presentati come autori anche dei giovani ricercatori, con risultati degni di attenzione. Forse, prima di tutto riguardo a lo-

ro, possono risultare utili quei cenni bibliografici (circa 80 voci) che sono pubblicati in «Helikon», 2001/2-3 (messi insieme da János Kelemen e József Nagy). In essi si richiama l'attenzione sulla tipologia delle opere specializzate della dantistica (bibliografia, testologia, biografia, monografia, riviste, ecc.). In tale caso, forse è impossibile rendere conto di tutto, ricordo comunque due libri qui mancanti. Uno è la traduzione commentata della *Divina Commedia* di Hermann Gmelin (4 volumi, Stuttgart, 1949-1957), l'altro è la sintesi di Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà* (Roma, 1993), che estesamente presenta le raffigurazioni dell'aldilà in Italia e in Francia nei secoli XII-XIV.

Senza dubbio, vi sono ancora certi saggi o recensioni su Dante che sono stati pubblicati nel periodo di dieci anni che abbiamo preso in considerazione (per esempio, saggi preparatori di János Kelemen o scritti di qualcun'altro), ma abbiamo cercato di fare il punto sui risultati più significativi. Sulla base di questo materiale, si sono profilati i tratti più caratteristici e validi, e anche i difetti della dantistica ungherese.

Il terreno preferito delle ricerche – la tematica degli scritti pubblicati dimostra questo – si è diviso in due parti polarizzate e i ricercatori hanno cercato di renderle più vicine, benché i loro obiettivi siano stati ben diversi. Il primo obiettivo è stato l'aggiornamento: la comunicazione e la diffusione dei più importanti risultati internazionali anteriori e recenti (saggi, recensioni, particolari di libri, ecc.) per diminuire il nostro ritardo. L'altro: il proseguimento delle proprie conquiste e le loro pubblicizzazione attraverso un raccordo con il contesto internazionale (conferenze, saggi in lingue straniere, pubblicazioni all'estero, ecc.). Per il futuro occorre proseguire in queste duplice direzione, privilegiando le indagini sui temi più importanti della dantistica.

Società Dantesca Ungherese

In gran misura promuove il progresso e la coordinazione delle ricerche condotte su Dante in Ungheria il fatto che nelsettembre 2004 si è costituito anche formalmente e ufficialmente la *Magyar Dantisztikai*

Társaság (Società Dantesca Ungherese); presidente onorario è Géza Sallay e presidente János Kelemen, segretario Norbert Mátyus. Dopo un anno e mezzo è venuta alla luce anche la rivista della società: *Dante Füzetek – Quaderni Danteschi*; comitato scientifico della rivista: Arnaldo Dante Marianacci, János Kelemen, József Takács; comitato di redazione: Antonio Donato Sciacovelli, Béla Hoffmann, Norbert Mátyus.

La Società incominciò una monumentale impresa: sino al 2021, settecentesimo anniversario della morte del poeta, pubblicare tutte le opere in forma bilingue e con commenti scientifici. Una tale edizione, naturalmente, è impossibile da effettuare senza l'utilizzo dei risultati internazionali ma appoggiandosi a questi rende fattabile integrare anche il supporto della dantistica ungherese e il testo dantesco – così preparato e completato –, promovendo le possibilità migliori per le seguenti analisi, offrendo aiuto anche ai ricercatori che non sono appunto italianisti. Nei convegni della Società sono letti e discussi tali saggi (sinora sette) che preparano sul campo teorico i lavori del progettato commento. Sono in progetto il formarsi di tali piccoli gruppi di lavoro che intraprendono, in prim' ordine, l'elaborazione di questa o quella opera di Dante.

Il *Dante Füzetek – Quaderni Danteschi* è una rivista semestrale, nella quale vengono pubblicati – in lingua ungherese o italiana – saggi, letture di Dante, recensioni, ecc., cioè gli scritti che da una parte presentano i nuovi risultati dei dantisti ungheresi e dall'altra richiamano l'attenzione alle nuove conquiste della dantistica internazionale, che possono fondamentalmente influire ed orientare i scienziati ungheresi. Il primo numero contiene due saggi: uno di Géza Sallay (testo corretto di una relazione) sui problemi teorici e metodologici delle ricerche per detto commentario progettato (*Alcune questioni di rilievo dell'opera dantesca*); altro saggio è di József Nagy che fa una comparazione della *De monarchia* di Dante e *Defensor pacis* di Marsilio da Padova (*Dante e Marsilio: dalla trascendenza all'immanenza*). Gli autori delle due lecture sono János Kelemen (*Il XII canto del Purgatorio*) e Béla Hoffmann (*Il V canto dell'Inferno*). György Domokos scrive, in ita-

liano, di una curiosità ungherese (*Il volgarizzamento del trattato «Liber de amore» di Albertano da Brescia in coda al codice dantesco di Budapest*).

Si è appunto iniziata quella impresa, per la quale viene compilata una raccolta dei migliori prodotti della recente letteratura della dantistica internazionale: saggi fondamentali, certi capitoli dei libri, ecc. di Erich Auerbach, Charles E. Singleton, Bruno Nardi, Giorgio Padoan, Giuseppe Frasso e Saverio Bellomo, cioè quasi si prepara un volume tematicamente simile alle parti dei numeri speciali delle riviste «Helikon» e «Világosság» del 2001, a completare la scelta dei classici della dantistica in ungherese.

Potrebbe essere simile a questa una altra antologia dei saggi dei dantisti ungheresi nel Novecento, incominciando con Jenő Péterfy, poi continuando con Károly Szász, Lajos Fülep, Mihály Babits, József Kaposi, Imre Bán, Tibor Kardos e altri. Un tale libro forse sarebbe interessante anche per gli italiani o per gli stranieri.

Speriamo che qualche dantista ungherese scriverà anche una monografia completa su Dante. Le ricerche dei numerosi nostri italianiisti tendono in tale direzione.

Preparandoci ai seguenti lavori su questo campo, dobbiamo non «lasciare ogni speranza» ma ripensare che

Qui si convien lasciare ogni sospetto;
ogne viltà convien che qui sia morta.

(*Inferno* III 9, 14-15.)