

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2008

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

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

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

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

TARTALOM – SOMMARIO

JÁNOS KELEMEN, Prohibition, Boundaries and Exclusion in the <i>Divine Comedy</i>	3
HOFFMANN BÉLA, A <i>Pokol</i> XVIII. éneke. A Gonoszság bugyrai - Malebolge	17
ÉVA VIGH, I volti del peccato nell' <i>Inferno</i> di Dante. Un approccio fisiognomico	45
TÓTH TIHAMÉR, A szabadság teleológiája. Néhány gondolat Dante „De Monarchia” című műve kapcsán	77
NAGY JÓZSEF, Dante politikafilozófiájának teleológiai aspektusai Kelsen <i>Monarchia</i> -interpretációja alapján	99
JÓZSEF PÁL, I veri segreti della creazione: Dante vivo. A margine di un codice antico	107
NORBERT MÁTYUS, L'edizione fotografica del <i>Codice dantesco</i> di Budapest	125
NAGY JÓZSEF, A "Monarchia" munkacsoport tevékenysége	141
JÓZSEF NAGY, L'attività del gruppo di lavoro <i>Monarchia</i>	147
JÓZSEF TAKÁCS, Cronaca. L'attività della Società Dantesca Ungherese nel 2007	149

Prohibition, Boundaries and Exclusion in the *Divine Comedy*

Many have already remarked that Dante's *Comedy* is indeed the most comprehensive synthesis of medieval life. It is no wonder then that—in providing a faithful reflection of medieval mentality—it contains, among other things, an elaborately worked out semiotics for prohibition, delimitation, discrimination, exclusion and expulsion.

Prohibition is, in effect, the organizing principle of the moral order within the poem. On the one hand, this follows straightforwardly from the way that law and sin, prohibition and the Fall are conceived to be interconnected within Christian teachings. In addition, it also follows from an essential feature of the world in which Dante lived, and which he recreated in his poem: that people's lives were governed by a multitude of prohibitions. The poet describes the fates he encounters during his otherworldly journey as examples of sin and punishment, of justice issuing rewards or punishment, all consequences of obeying or defying such prohibitions.

According to Dante, commands involving prohibitions serve as foundations for the moral order not merely in the trivial sense that doing what is prohibited is sinful, but also in a more profound sense: that acts can acquire a moral sense only in a world that is entrenched by prohibitions. Bearing witness to this, the most important passage can be found in Canto XXVI of *Paradise*, where Adam speaks about the original sin and his expulsion from paradise:

[...] the tasting of the tree was not by itself the cause of so great an exile, but only / the overpassing of the bound.

(*Paradise*, XXVI. 115-117).¹

¹ Or, figliuol mio, non il gustar del legno/ Fu per sé la cagion di tanto esilio,/ Ma solamente il trapassar del segno. (English translation: Dante 1952 (1984)).

Adam's sin is therefore related to the symbolic, rather than the material aspect of his action. The Fall was the result of a prohibition being violated, not merely an action that was bad in itself—the taking of the forbidden fruit.

In major respects, this corresponds to Saint Thomas Aquinas's conception, according to which in the case of the Fall, it is not the act itself that should be regarded as sinful, since, as he explained, it is no sin at all to desire knowledge and to wish to resemble god with respect to his knowledge. Thomas's primary emphasis is on the intemperance apparent in performing the act, which consisted in Adam's wanting to resemble god too much. His sin is that he overstepped a certain boundary, "il trapassar del segno," as Dante also noted. And this is precisely what pride is,² which is the chief sin within the system of *The Divine Comedy*.

The thought that sin's origins are to be found in the symbolic sphere, can be even more easily discerned from Paul's words: "but sin, finding occasion, wrought in me through the commandment all manner of coveting: for apart from the law sin is dead" (Rom, 7:8). This explanation of the roots of sin contains the legal principle that without law there is no sin, as the apostle elsewhere states explicitly: "but sin is not imputed when there is no law" (Rom, 5:13), "through the commandment sin might become exceeding sinful". (Rom, 7:13)³

In this *Paradise*-episode, the question of the origin of language is also known to arise. Using Adam as his mouthpiece, Dante explicates a new and rather original theory—with respect to both the tradition and his views in *De Vulgari Eloquentia*—according to which language is not a gift from god, but Adam's creation. It is no accident that the two themes are interconnected. Just as the first sin was committed by the first man, he was also the one to utter the first words. In other words: the origins of sin and of language are one and the same.

Thus a strong symbolic link exists between sin and language. This is enforced by the fact that when Dante describes Adam's sin, he uses

² See Thomas Aquinas 1952 (1984), II, CLXIII, 1-2.

³ Quotations from the American Standard Version of the Holy Bible.

the word "segno", which in his language simultaneously means, among other things, "boundary," "measure," and "sign." Adam therefore crosses the boundary by disregarding the sign and thereby opposing god. He rationalizes the fact that god had placed the tree there as a sign, and had endowed it with a certain significance.

The interconnection between sin and language also crops up in other places that are fundamental to the interpretation of the poem as a whole. One of these is the Odysseus-episode in Canto XXVI of *Hell*. The following brief remarks about the episode should be noted: (1) Odysseus is the poet's alter ego, (2) Odysseus's sin as a *fandi factor* is also a language-related sin, (3) enclosed within a tongue of flames with the underworld, Odysseus's penitence is through or by language, in accordance with the principle of contrapasso (an eye for an eye, a tooth for a tooth), appearing as a flame in front of Dante ("as if it were the tongue that spoke" - *Hell*, XXVI. 85-90.).

This link is so strong that the punishment for those who had committed suicide (*Hell*, XIII) as well as for Nimrod (*Hell* XXXI) also becomes linguistic in nature. In each of these cases, we are justified in talking about a case of "linguistic contrapasso."⁴ Those who committed suicide have thrown away life, depriving themselves of the essence of their humanity, and as a result, the most distinctive human characteristic, speech becomes a source of eternal suffering for them. They turn into trees and every one of their words streams forth with blood spurting out from their wounds where their twigs and branches used to be before having been broken off. ("Who was thou, who through so many wounds blowest first with blood a woeful speech?" - *Hell*, XIII. 137-138.) Nimrod, who out of excessive pride convinced people to build the tower of Babel, ends up losing his humanity through garbled and nonsensical speech. His punishment excludes him from human communities. ("Let us leave him alone, and not speak in vain; for such is every language to him, as his to others which is known to no one." - *Hell*, XXXI. 77-81.)

⁴ I have already considered this question in Kelemen 1994.

Of course, the figure of Odysseus is endowed with special significance through the fact that we can recognize in him the likeness of the poet. It is obviously no coincidence that in comparison to all other characters in *Hell*, his is the story in which the greatest emphasis is placed on a prohibition being violated, on a boundary being crossed, on the motif of disregarding a sign. Let us remind ourselves of the story's structure: upon leaving Circe's island, Odysseus and his remaining companions set off yet again, and after passing the Straits of Gibraltar, where the Pillars of Hercules mark the border of the world, they reach the mountain of Purgatory in the middle of the ocean, at the shore of which they are shipwrecked. The relevant lines are as follows:

I and my companions were old and slow when we came to
that narrow strait where / Hercules set up his bounds, to the
end that man should not put out beyond.

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercole segnó li suoi riguardi
Acciò che l'uom piú oltre non si metta.
(*Hell*, XXVI. 106-109.)

Immediately after the reference to the Pillars of Hercules, we read Ulysses's famous speech, through which this great master of persuasion convinces his crew to undertake the final journey:

Consider your origin; ye were not made to live as brutes, but
pursue virtue and / knowledge.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.
(*Hell*, XXVI. 119-121.)

The parallel between Adam and Odysseus already becomes striking at the first glance. Just as the first man attempts to acquire knowledge by plucking the forbidden fruit, the Greek hero is driven by his desire for knowledge to sail past the boundary marked by the Pillars of Hercules. We know all too well how wide the range of possibilities for interpreting the Odysseus-episode is, but fortunately, these bear little connection to the present inquiry. We should, however, make one remark. In the light of the parallel between Adam and Odysseus, and taking into account Thomas's interpretation of the original sin, Odysseus' case, like Adam's, can be regarded as one in which the quest for acquiring knowledge does not in and of itself constitute a sin. Odysseus's sin is not what he describes as "the ardor which I had to become experienced of the world, and of the vices of men, and of their virtue" (*Hell*, XXVI. 97-99.), but rather the fact that he has crossed the boundary (and he did literally do so) and thereby violated the prohibition. For his case, too, the words describing Adam's act are perfectly fitting: „il trapassare del segno." At the level of semantics, this is supported by the fact that in the line (108.) referring to the border that cannot be crossed, we encounter yet again the semantic content of "sign" and "signal" in connection with various lexemes: „dov' Ercole segnò li suoi riguardi" ("Segno" appears here as a verb: and "segnò" on the "riguardi" should be understood as a warning inscription, border marking). This way, the literal meaning of the line is as follows: "where Hercules inscribed his sign (inscription)."⁵

We can be certain about the sense attributed to the Pillars of Hercules. They serve to signal more than just a border, they are signs of warning and prohibition as well: they are there so "that man should not put out beyond" (109.) Disregarding the sign is

⁵ Witte's German translation corresponds to this: "Wo Herkules die Zeichen setzte". Dante 1945. 101.

In a work by Brunetto Latini, Dante's mentor, entitled *Tesoretto*, Hercules is said to have "put there as signals" ("vi pose per segnale") "great columns to show people that the earth ends there and tarminates". See Singleton's commentary of the *Comedy*: Singleton 1989 (*Inferno*, 2.) 1989. 465.

inescapable and the punishment is comparable to that of Adam's. The punishments received by Odysseus and Adam are structural counterparts of one another, just like their sins are. Odysseus is shipwrecked at the foot of Purgatory, on the top of which is earthly paradise. Meanwhile, Adam was expelled from earthly paradise, losing immortality for him and his descendants (he therefore died in a symbolic sense). Odysseus's journey is accordingly an attempt at returning to the starting point for humans prior to the expulsion from paradise. This is why it was forbidden to sail past the Pillars of Hercules, and this is why Odysseus's fate repeats Adam's: he is effectively expelled from paradise through his ship being wrecked and through being sent to hell.

We have already emphasized that Adam's and Odysseus's sins are symbolic, semiotic in nature, if you like: they consist in the two men neglecting the sign. But in Odysseus's case, the prohibition refers to the crossing of a concrete, spatial boundary—a geographic border in the fully literal sense. In describing this, Dante follows an existing tradition which can provide further help in understanding the Odysseus-episode.

Starting with Strabon, several authors from antiquity and medieval times have written about the Pillars of Hercules,⁶ recalling a Hercules-temple decorated by Phoenician columns (not mentioning initially the prohibition for sailing through the straits). Certain Arabic sources⁷ also include accounts of a copper statue depicting a man with a long beard enrobed in a golden cloak, turning towards the east, and pointing at the strait behind him with a prohibitive motion of his hand, meaning "no further." The sources also tell about an inscription on the cliff wall, reading „non plus ultra." This is the same expression as the one Dante used in line 109: *piú oltre non*.

⁶ Maria Corti gives a detailed account of the various sources from antiquity: Corti 1993. See the sections entitled "Il divieto ovvero la navigazione proibita" ("Prohibition or Prohibited Sailing") and "Canali di informazione arabo-castigliani" ("Castilian-Arabic Information Channels"), 122-124.

⁷ Corti 1993. See the section entitled "Canali di informazione arabo-castigliani" ("Castilian-Arabic Information Channels"), 124-126.

As always, from the perspective of our present theme as well, we should distinguish between descriptions of the afterworld on the one hand, and those earthly stories about which Dante is informed during his otherworldly encounters. Accounts of the physical location of hell and the purgatory generally include descriptions of their boundaries and the vicissitudes involved in crossing these boundaries. In these cases, the boundaries are not without symbolic meaning, but they still primarily remind us of “geographic” borders, due to the fact that Dante has elaborately worked out the topography of hell and of the purgatory. By contrast, paradise presents a completely different image. Because it is no physical-spatial place, its various circles are not separated by boundaries from each other or from earthly paradise on top of the mountain of Purgatory. From earthly paradise, Dante flies into the skies in an unconscious state, in a single flash: “lightning, flying from its proper site, never ran as thou who art returning thereunto.” (*Paradise*, I. 93.).

Let us examine some types of boundaries in hell and in the purgatory:

Everyone knows that at the semiotically marked boundary separating hell from the world of the living, one must pass through a gate with the inscription (“Through me is the way into the wouful city [...]”, etc. – *Hell*, III. 1-9.). This, in contrast with the inscription on the Pillars of Hercules, does not serve to *prohibit*, but to *inform*, announcing (along with numerous other signs with a similar function) who are allowed to enter the given area and what they should expect (no hope). It is also a *border marking* sign, just like contemporary signs with scripts like “boundary of Budapest,” “country border,” and many other similar signs.⁸ But the gate is not all. The real boundary, in accordance with the classic tradition, is Acheron, whose ferryman, Charon is also a border guard keeping a watchful eye to make sure that only those who are entitled will get into his boat to cross over to the other side. The encounter with him is followed by a sequence of scenes with repetitions

⁸ In this instance, Dante is following a practice already familiar. In his era, it was common custom to place inscriptions alongside coats-of-arms and other badges on houses and especially on buildings with a sacred function.

of almost ritualistic monotony: each time, the guard recognizes that Dante is one of the living, and prohibits him from entering (“thou who art there, living soul, depart from these that are dead” – *Hell*, III. 89), and Virgil secures permission to carry on through appeal to a higher will:

And my Leader to him: “Charon, vex not thyself; it is thus
willed there where is power / for that which is willed; and ask
no more.”
(*Hell*, III. 94-96.)

The same ceremony recurs at the entry into the purgatory. The realm of the purgatory, with an entirely different set of laws, still has a guard: Cato of Utica, the Roman hero who sacrificed his life for freedom. His figure commands respects and is quite the opposite of the mythical and rude Charon’s figure, but is no less strict and vigilant than him. The two travelers have to throw themselves to the ground and Virgil has to give a long speech in order for them to gain admission. The speech is one of several splendid rhetorical feats within the *Divine Comedy*, containing every tried and tested element for influencing the audience, ranging from appeal to a higher command to rational explanations and strategically placed mention of *captatio benevolentiae*. A beautiful example of this is the reference to the hero’s love of freedom:

Now may it please thee to look graciously upon his coming.
He goes seeking liberty, / which is so dear, as he knows who
for it renounces life.
(*Purgatory*, I. 70-74.)

Meanwhile, appealing to the character of the great Roman nobleman is not enough.⁹ In the end, Virgil manages to soften the stern guard only by reminding him of his love for his wife Marcia, and promising to convey to her the guard’s greetings:

⁹ I would like to note a loosely related point: perhaps this is an example of Dante’s irony and self-irony, since the poet suggests that there are far too many words. For at one point Cato has had enough of the speech: “But if a Lady of Heaven move and direct thee, as thou sayest, there is no need of flatteries”. (*Purgatory*, I. 91-92.)

For her love, then, incline thyself to us; allow us to go on through thy seven realms: / I will report this grace from thee to her [...].

(*Purgatory*, I. 81-83.)

The situation in the purgatory resembles the preliminary events in hell in a further respect: the function of border crossing regulations are twofold. Much like during their journey into the underworld—where Dante and Virgil had to pass through the gates of hell and then had to cross the Acheron in Charon’s boat—on the way to the purgatory, they have to request admission from Cato, while the souls awaiting penitence are carried across the sea by the angel of god, the heavenly ferryman, and deposited on the island of purgatory. But this gets us no further than the foot of the mountain yet. In order for the travelers to be admitted into the purgatory itself, they have to cross yet another border and first go through the ceremony—already familiar from previous episodes—of negotiating with the guard. This time around, the guard is an angel with a sword, who etches the *P*’s representing the seven sins onto Dante’s forehead (each of which will be erased by an angel upon entering the next circle). Here then the admission ceremony is complemented by *branding*, physically marking the entering individuals.

Perhaps the most paradoxical example of prohibition and exclusion within hell is offered by the city of Dis. The travelers have to sail through the sea of mud in Styx, in order to reach the giant fortress surrounded by a rampart and moat:

We at last arrived within the deep ditches which encompass that disconsolate city. / The walls seemed to me to be of iron.

(*Hell*, VIII. 76-79.)

At the city gates (which recalls the memory of the gates of hell)¹⁰ a siege-like situation develops, but in the opposite sense: here, the demonic inhabitants of the city are the ones who react aggressively towards those requesting entry. The logic of exclusion works in reverse. The travelers wish to enter a place whose gates the angry guards slam in front of the negotiating Virgil („These our adversaries closed the gates on the breast of my Lord, who remained without” – *Hell*, VIII. 115.)—a place that is the city of horrors and a perfect opposite of the noble castle visited in Limbo. This time around the negotiations between the guards and those seeking entry, ends in failure. For despite Virgil encouraging his protégé (“I shall win the contest, whoever circle round within for the defence” - *Hell*, VIII. 123.), they cannot get past the walls without the help of an angel sent from above.

As we see from the foregoing, hell and purgatory have characteristic natural boundaries: the river and the sea. We should add that several other rivers described in the *Comedy* serve the same function. A nice little brook surrounds the ancient castle in Limbo, where Homer leads Dante and the accompanying poets. Also, Lethe and Eunoë, the two rivers of paradise flowing from the same origin, also serve as borders in a symbolic sense. The travelers reaching the ancient castle, whose idyllic surroundings strikingly resemble our encounter of earthly paradise, is described as follows:

We came to the foot of a noble castle, seven times circled by
high walls, defended round / about by a fair streamlet. This
we passed as if hard ground; through seven gates I entered /
with these sages; we came to a meadow of fresh verdure.

Venimmo al piè d'un nobile castello,
Sette volte cerchiato d'alte mura,
Difeso intorno d'un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura;
Per sette porte intrai con questi savi;
Giugnemmo in prato di fresca verdura. (*Hell*, IV. 106-111.)

¹⁰ “This their insolence is not new, for of old they used it at a less secret gate, which still is found without a bolt. Above it thou didst see the dead inscription [...]”. (*Hell*, VIII. 124-127.)

We are in an idyllic place, but entry is by no means simple. The nice little brook does not merely surround the castle, but also *protects* it („difeso intorno d'un bel fiumicello"); and even if it were an exaggeration to say that the castle is like a prison, still, it is surrounded by seven *tall* walls („cerchiato d'alte mura"), with seven gates. Prominent commentaries have it that the castle symbolizes human wisdom; the seven walls, the seven branches of philosophy; the seven gates, the trivium and the quadrivium; the stream, eloquence and experience. Whatever the allegorical meaning of the description might be, the image in front of us depicts a medieval castle surrounded by a wall and a moat, with the inhabitants—sages—living there shut off from the world. And the allegorical meaning is no different: the seven branches of philosophy (physics, metaphysics, ethics, politics, economics, mathematics and dialectics) encircle and protect the castle of knowledge. At this point, too, we are presented with a world in which the interconnections among exclusion, isolation and segregation are expressed in terms of divisions of physical space and various symbolic manifestations of social hierarchy alike. Social space is directly recreated in physical space.

The forked river running through earthly paradise is not a boundary in a literal or physical sense. In one place though (when Matilda appears), the text expressly suggests that the small river constitutes exactly the kind of boundary that the Hellespont is for others:

The stream made us three paces apart; but the Hellespont where Xerxes passed it – still a curb on all human pride – endured not more hatred from Leander for swelling between Sestos and Abydos, than that from me because it did not then open.

(*Purgatory*, XXVIII. 70-75.)

Despite this, the river's border function is not purely symbolic: it separates the poet's old and new selves from one another. The water of forgetting (Lethe) frees him of the sin (makes him forget the sin),

whilst the water of remembering (Eunoë) enforces virtue (makes him remember it). The poet becomes a new man by crossing the boundary. *Purgatory* is the cantica of freedom: the story of a traveler who has shrugged off his sins and was *set free*; one who has overstepped the boundary within whose confines he *used to be a prisoner*.

Of the forms and types of discrimination and exclusion which structure the episodes of the *Divine Comedy*, from the theological point of view, the decisive one is, without a doubt, the opposition of Christians and non-Christians. They are separated by the kind of boundary that we have encountered above, and baptism is a gate into another world, just like those gates that Dante had passed through with the help of Virgil. Dante's wording is by no means accidental then when he talks about the gate of faith when introducing the unsinning inhabitants of Limbo:

[...] these did not sin; and though they have merits it suffices not, because they did not / have baptism, whis is port of the faith that thou believest.

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

(*Hell*, IV. 34-36.)

Of course, Dante introduces an innovation at this point as well, theologically, morally and poetically speaking. In Canto XIX of *Paradise*, staggering words appear about the doubt that the exclusion of non-Christians raises weighty questions. Is it just to condemn "a man who is born on the bank of the Indus", and "no one is there who may tell of Christ"? If "all his wishes and acts are good", „where is his sin if he does not believe?" (*Paradise*, XIX. 70-78.)

Dante's other innovation relative to medieval conceptions of hell consists in his placing on the doorsteps of hell children as well as the greatest representatives of antiquity and Arabic culture. This is an important and telling compromise, which nevertheless leaves the

logic of segregation unaltered: the sages in question are confined to a place fenced off for them, even if that is not hell itself.

The structure apparent in *Paradise*, whose world lacks hierarchic structure entirely, is of course very different from the one previously described. The saved souls are all equally close to god, and are not distributed into assigned spots. That we encounter them in apparently different circles which seem to be lower or higher, is just an allegoric demonstration of the fact that their merits are not equal:

These showed themselves here, not because this sphere is allotted to them, but to / afford sign of the celestial grade which is least exalted.

(Paradise, IV. 37-39.)

In contrast with the arrangement within hell, where in accordance with the principle of talion every sin has its own punishment, rewards in paradise are not issued in proportion to merit and everyone partakes in the same happiness. This is the allegoric expression of a kind of utopia that a different era has formulated as follows: “from each according to his ability, to each according to his needs.” This is the utopia that invalidates the logic within hell about prohibition, delimitation and exclusion.

Bibliography

American Standard Version of the Holy Bible.

Corti, Maria 1993. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante*. Torino: Einaudi.

Dante Alighieri 1945. *Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen übertragen von Karl Witte, Leipzig: Reclam.

Dante Alighieri 1952 /1984/. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, translated by Charles Eliot Norton, Chicago: William Benton, Publisher, Encyclopaedia Britannica, INC. (26th printing, 1984.)

Kelemen, János 2004. "Power and Language in Dante's Philosophy of Language", in: Gloria Withalm & Josef Wallmannsberger 2004. 93-103.

Withalm, Gloria & Wallmannsberger, Josef (Hg./eds.) 2004. *Macht der Zeichen / Signs of Power, Power of Signs*, Festschrift für Jeff Bernard / Essays in Honor of Jeff Bernard, Wien: INST.

Singleton, Charles 1989. *Dante Alighieri The Divine Comedy translated, with a Commentary*, by Charles S. Singleton. *Inferno*, 2. *Commentary*, Princeton University Press.

Thomas Aquinas 1952 (1984). *The Summa theologia* of Saint Thomas Aquinas, translated by Fathers of the English Dominican Province, revised by Daniel J. Sullivan, I-II. Chicago: William Benton, Publisher, Encyclopaedia Britannica, INC. (26th printing, 1984.).

HOFFMANN BÉLA

A Pokol XVIII. éneke
A Gonoszság bugyrai - Malebolge

Nyolcadik kör: alattomos csalók, csalárdok, hazudozók. Első bugyor: kerítők (Caccianemico) és csábítók (Jaszón). Második bugyor: öntetszelgő talpnyalók (Interminelli) és hízelgők-hitegetők (Thaisz)

A Gonoszság bugyrai és Gérüonész alakja

A nyolcadik kör bűnöseit tíz egymás körül gyűrűző, koncentrikus kört formáló és egymástól elválasztott árok (bugyor) fogadja be, mely árkok – mint az amfiteátrumokban a nézősorok – föntről lefelé fokozatosan szűkülnek. Ám a porond helyén egy mélységes kút tátong, amelynek pereménél az árkokon átívelő “természet alkotta” sziklából képződött hidak mintegy küllőszeren futnak össze. A tíz bugyor bűnöseit tehát *egyetlen kör, vagyis alapvétek közösíti*: az, hogy valamennyien csalárdok-csalók voltak. Akik, hogy céljaikat elérhessék, megbontván az ember és ember közötti *természetes* köteléket, az értelem adományával *tudatosan* visszaélve fordultak azok ellen, akik bizalmatlanságukat fejezték ki elképzeléseik láttán. A tíz különféle árokban történt elhelyezésük az azonosságukban meglévő *különbségüket* hangsúlyozza. Az azonosság embertársaik módszeres és tudatos becsapásán, az alkalmazott módszerek célirányosságán alapul, amely a bírvágyból és az *én* mindenek fölé helyezéséből táplálkozik, míg különbségüket a célok eléréséhez foganatosított eljárásaik “szinessége” biztosítja, amely egyúttal árnyalja is bűnösségük fokozatait és súlyát. Az elbeszélő és a szereplő Dante, valamint Vergilius nyelvében gyakorta megnyilvánuló irónia és szarkazmus a vétkesekkel történő érintkezés vagy azok jellemzése során éppen az értelem adományával különösen *nyelvi szinten* visszaélő lelkek megnyilatkozásaira valamint a bűnösök értékhiányos gondolkodására valló tetteire irányul mint olyan fegyverre, amellyel azok végeredményben önnönmaguk ellen is vétettek, hiszen pokolbéli helyük az ész bűnös használatának következménye, ami egyúttal jelzi is, hogy mindenféle vétek önmagunk ellen forduló vétek is egyben.

A tíz árokban, lefelé haladva, a következő bűnösök szenvednek: 1. *kerítők* és *csábítók*. 2. *hízeltők* és *hitegetők*. 3. *simoniákusok*. 4. *jósok*. 5. *csalók*. 6. *képmutatók*. 7. *tolvajok*. 8. *hamis tanácsadók*. 9. *viszályszítók*. 10. *hamisítók*.

Erről a rendszerről már a XI. énekben (22-27.) hírt ad nekünk Vergilius, aki a szereplő Danténak elmagyarázza azokat a kritériumokat, amelyek a pokolban a bűnök megítélésének és a vétkesek elhelyezésének alapjait képezik, mondván: „Minden, égben-gyűlölt bűn célja dőre/bántás; s e bántás módját aki kérdi:/feloszlik ketté, cselre és erőre.// De mert a cselet csupán az ember érti,/a csalókat az Úr jobban gyűlölte,/mélyebbre tette, s rájuk több kint mért ki”. Ugyanakkor (55-60.) utal a hazugok és csalók sokszínű „családjára” is: .../ azért a másik körben leli fészket// a színlelés, s ki hizelegve tapsolt,/a simonia, rablás, hamisítás,/ csalás, lopás és még több mocskosabb folt.// (Babits Mihály fordítása) A még több mocskosabb folt általánossága a *hamis tanácsadók* (nyolcadik bugyor, XXVI. ének) és a *viszályszítók* (kilencedik bugyor, XXVIII. ének) bűneiben konkretizálódik.

Ami valamennyi bűnös tetteben közös, az nem más – bármire irányult is álnokságuk –, mint az, hogy szándékaik mögött mindig az igazságnak, a tényeknek a meghamisítása búj meg, amelynek dantei megítéléséről, vagyis az embert az állattól megkülönböztető értelemnek a csalás és a hazugság szolgálatába állításáról már maga a pokolbéli struktúra is tanúságot tesz: az álnokság bűnösei a nyolcadik és a kilencedik, vagyis az utolsó körben kaptak helyet, mintegy az ötödik zsoltárban felhangzó (5, 5-7; 10.) hitvallásnak megfelelően: „Te nem olyan Isten vagy, akinek az álnokság tetszik. A rossznak nincs maradása előtted, az elvakultak nem állhatnak meg színed előtt. A gonosztevőket gyűlöled mind, és megsemmisíted a képmutatókat. A véres kezű, az álnok ember irtózatos az Úr szemében. A vérszopó és álnok embert utálja az Úr. Szájukban nincs igazság, szívükben gonoszat forralnak... Torkuk nyitott sír, nyelvük hízeltésre hajlik” (Gál Ferenc fordítása). De, amint Giacalone (40-41.) megjegyzi, a túlvilág képét elénk állító középkori képzőművészeti alkotások (Cimabue, Giotto, a Pisanók hasonló tárgyú művei, a népi ábrázolások, a miniaturák avagy Coppo di Marcovaldo *Utolsó ítélet* című képsorozata a firenzei Szent János Keresztelőkápolnában) és az antik irodalom ábrázolásai (Ovidius *Átváltozásokja*) eszmei-költői forrásul szolgálhattak mindazokhoz a rémisztő és groteszk-bizarr

dantei látomásokhoz, amelyek a bugyrokban az olvasó elé tárulnak. Mindazonáltal Dante alkotói fantáziája teljességgel szuverén és autonóm marad, amiről nem elsősorban a bűnösök kínjait bugyrokként jelző helyzetleírásának, testi pozícióinak rendkívül gazdag változatai tanúskodnak, mint például természetellenes testi deformáltságuk, hihetetlen alakváltozásaik, megjelenésük lángnyelvek formájában avagy ürülékbe, szurokba merített mezítelenségük stb., hanem mindenekelőtt az, hogy helyzetük mindig *egyénített*, vagyis az alattomoság megnyilvánulásának különféle formáihoz kapcsoltnak *jelentéshordozókká* válnak a bűn megnyilvánulási formája képi *analógiájának* avagy éppen *fonákjának* olvasata révén, valamint annak köszönhetően, hogy a XVII. énekben Gérüonész felbukkanásával szimbolikus értelemben már megadatik az olvasó számára a *Gonoszság bugyraiban* foglalt bűnök sajátos jellegének képi „leírása”, mindaz tehát, amellyel mintegy a figura lehetséges jelentéseinek kibontásaként szembesülhet: Gérüonész színei és formai sokrétűsége a maguk *képszerű* mivoltában előlegezik meg a bűnök sokszínűségét és formai változatosságát, vagyis narratív funkcióra tesznek szert, és ilyenképpen felülírják az énekek formális struktúráját.

Bár nem itt van a helye Gérüonész jellemzésének, nem tehetjük meg, hogy futólagosan és ismételten ne utaljunk rá: előbb van meg a bűnök szimbolikus rendszere, mint azoknak a tíz bugyorban sorra kerülő strukturális osztályozása és ábrázolása. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szörny identitásának meghatározatlansága, vagyis alakjának skorpió- és kígyóformája, az áldozatok megragadására alkalmas mancsai és az igaz embernek tetsző arca mint a külső megjelenésben megmutatkozó „*kettősség*”, valamint a tarka sokszínűség a csalárdság formai sokszínűségét és a kétszínűséget mint a bűnösök alaptulajdonságát szimbolizálja, míg színes testének dús mintázata, redői és csomói agyafürt és tekervényes gondolkodásukra utal, melyeknek jóvoltából a jelzett alaptulajdonság életvezetésükben formai változatosságot nyer. A külső részletek az *egész elé nyomulnak*, minduntalan a helyébe lépnek, és mindegyikük sorra eltakarja az egység valóságos természetét. Gerüonész szépnek, kápráztatónak mutatja magát, ahogy a hazugság is, mivelhogy kelendő kíván lenni: az arc színlelt nyíltsága (becsületesség) és a színparádé (szépség) a csalás eszköze. Alakjában az igaz és a szép fejtetőre állítása, a *színről színre látni* (vedremo *faccia a faccia*, Pál I. levele a korinthusbeliekhez,

13, 12) megfordítása-kifordítása áll előttünk. Innen nézve válik sokatmondóvá, hogy a XVI. énekben az olvasói ráhatás eszközeként az elbeszélő esküt tesz mindannak hitelességére, amit látott (Gérüonészt) és amit éppen mondandó, mivel hihetetlennek tűnhet föl, hogy az igazság sokszor hazugságnak tetszik, azaz „hazug arca” van. Ez a *faccia di menzogna*, amelyben az igazat nem ismerik fel az emberek, mintegy ellenpontja Gérüonész igaz emberre valló arcának (*faccia d'uom giusto*), amelyet szintűgy nem ismernek fel, s így az a tetszetős hazugsággal csapja be és veszi hatalmába a világot. (Pok. XVI. 124. és XVII. 10.)

A XVIII. ének

A *Pokol* struktúrájának tekintetében a XVIII. ének már a maga számszerű besoroltsága folytán is figyelemreméltó. Vele és általa lépünk be a *pokol* második felébe, amely annak felső szintjeit az alsóktól, az alattomos, álnok csalók, hazugok és az árulók lakhelyétől elválasztja: vagyis amíg *formálisan* a harmincnégy énekből az első tizenhetet a második tizenhétől magával együtt különíti el, addig *funkcionálisan* ennek a határvonalnak a gondolati túoldalát is megjelöli.

Mindazonáltal ez a határ nem mentes némi paradoxitástól. Bár kétségtelen, hogy a XVIII. ének valóban a *Gonoszság bugyrainak* topográfiai leírásával indul, ám *tematikai-narrációs* szempontból nézve már a XVI. énekben kezdetét veszi a még meg nem nevezett Gérüonész „jóvoltából”, akinek felbukkanására csak a XVII. énekben kerül sor, mikor is „felúszik a nyolcadik körből” a hetedik kör harmadik gyűrűjébe, hogy aztán majd utasaival onnan visszaereszkedjék. A szerző előbb írja le tehát a hatást, amelyet egykoron rá a szörny gyakorolt (s ily módon jelenlévővé teszi a még ismeretlent, vagyis az olvasói érdeklődés várakoztatásának fogását alkalmazva, mintegy bevonja őt saját egykori várakozásába), mint Gérüonész küllemét (XVII. ének), hogy aztán a XVIII. ének kezdetén már a *Gonoszság bugyrainak* leírásával folytassa, továbbra is ébren tartva ezáltal az olvasónak a kör azon bűnöseit illető kíváncsiságát, amelyet éppen őrzőjük félelemkeltő mitológiai figurája táplál. A XVII. ének hibrid jellegét az mutatja, hogy úgy vagyunk *tematikailag* az uzsorásoknál, hogy a velük párhuzamosan felbukkanó Gérüonész alakja révén már az *új tematikához* is elértünk. Ami az uzsora-tematikát és a csalókéét összekötheti, az nem más, mint az *álnokság*

megnyilvánulásának két különböző formája: bár a rászoruló tisztában van azzal, hogy az uzsorakamat nem kedvező számára, a kényszer mégis odahajtja, hisz az uzsorás az adott kölcsönrel *pillanatnyilag* valóban kisegíti őt. Vagyis az uzsorás a maga *igazi arcát* nem leplezve, *nyíltan csalja* meg reményeiben a kiszolgáltatottat, minthogy elesettségét kihasználván képes erőszakot alkalmazni vele szemben, míg a csalárdok tetteinek erőszakos mivolta embertársaik makacs félrevezetésével és *rejtetten* zajlik le. Minthogy tehát az álnokság a dantei Gérüonész alakjának döntő tulajdonsága, fölbukkanása az uzsorások helyszínén szimbolikusan jelzi az alattomoság két formájának *érintőleges* közelségét.

Ha a kör mint pont, központ ideális kiterjedése a teremtett világ maga, melyben Isten szeretete, hatalma és igazsága működik (Jelképtár, 128., Canettieri, 163-174.), úgy a *Gonoszság bugyrainak topográfiai rajza* sokrétű jelentéskapcsolódást eredményez az égi renddel. Mindenekelőtt a tíz paradicsomi ég körének *negatív lenyomataként* áll előttünk – már amennyiben az Empireumot mint különleges szférát amolyan speciális tizedik körként-éggként is értelmezhetjük, ahogy Dante maga is teszi egy másik művében (*Vendégség*, II. 260, 290.) –, melyről az isteni rend fénye a morális rendtelenség rendjének fényeként verődik vissza, s teszi láthatóvá az ítéletben az Úr hatalmát és – ezúttal már nem a bűnösök –, hanem az *igazság szeretetét*. A kör és a forgás, örökös mozgás mint Isten szeretetének következménye e szintéren a büntetésből eredően a *fonákját* mutatja: a körforma megmarad ugyan, ámde örök mozdulatlanságában az Istenből kiáradó szeretet és adomány elherdálására emlékeztet. A mozdulatlan körök az adománynak csak az emlékét idézik föl, minthogy ellentétben állnak a szeretet által mozgatott égi körökkel és a kozmikus renddel, vagyis olyannyira mozdulatlanok, amennyire jelenlegi lakói egykor „mozdulatlanok” maradtak a jó iránt és amilyen közönnyel viseltettek a beléjük ültetett szeretni tudás képességével szemben. E mozdulatlan körökön belül a bűnösök ugyan mozognak, de körkörös vagy esetlegesen iránytalan mozgásuk „helyben járásra”, azaz lényegi mozdulatlanságra redukálódik a célirányosság hiánya, vagyis az értelmetlenség által. Az örökös ismétlődés amolyan *álrefrénként* működik, mivel nem jár számukra jelentéstöbblettel, míg az empirikus olvasó benne a törvény erejét pillanthatja meg. A hely leírása egyszerre tárja az olvasó elé a precizitást, az ámulatot keltő szimmetriát mint a teremtő

Istennek a pokolban is megmaradt nyomát, valamint az egész mégis csak hideglelős látványát, amely az igazságszolgáltatás eredményeként áll előttünk. De az isteni igazság végső kifejeződését, szilárdságát, a végleges büntetés stabilitását és megingathatatlanságát szimbolizálja a körok *kőbe vésettsége* is: a kő mint anyag vasszürke színe nem csak a szép láthatásától fosztja meg a bűnösöket, hanem maga is csak a megszüntethetetlen és könyörtelen kilátástalanságot ígérheti nekik ebben a sziklába vájt rideg és kemény börtönvilágban. Ugyanakkor e börtön színének monotonitása, egyhangúsága, vagyis maga a színtelenség azonnal kiáltó ellentmondásba kerül a helyet őrző Gériüonész pompázatos tarka színeivel, melyek most innen nézve mintegy a fonákjukról, a maguk lecsupasztottságában *hamis szépségként* mutatkoznak meg.

Bár a nyitás ünnepélyes tárgyszerűsége és a távolságtartó elbeszélői nézőpont erőteljes szakítást jelez úgy az előző ének tárgyával, a mese- és rémtörténetbe illő természetfeletti lénynek a feltűnésével, mint a hős és elbeszélő Dante beszédtonusának emocionális jegyeivel, a Gériüonész hátán történt *alászállás* témájának emlékét az első tercina (*az eredetiben*) még őrzi a maga *három ereszkedő* sorával, de különösen is az *első* sorral. A korábbi esemény hatása, annak emocionális nyoma ugyanis még nem kopott le az új éneket kezdő narrátori szóról: A *Luogo è in inferno* sorkezdet elsősorban a magánhangzótorlódással (*o-è-i-*), de az *in inferno* összetétellel is a dikció nehézségéhez vezet, vagyis a *versnyelvi hangzósság* a maga jelentésteremtő erejénél fogva a leírás tárgyszerűségével *egyidejűleg* az elbeszélőnek az emlék által kiváltott pillanatnyi állapotáról is informál minket, de egyúttal visszhangozza a szereplő Dantéban az utazást követő lehuppanás kiváltotta érzelmeket is. Vagyis ha az első tercina sorai metrikailag analógnak tekinthetők is az első és a negyedik szótagra eső főhangsúlyaikkal valamint a sorok további nyugodt jambikus ritmusával (Güntert, 247.), az első hangzó sor az indításban már-már kakofóniát teremt (*Luogo è in inferno...*), ami a legteljesebb mértékben funkcionális: amíg Vergiliusnál az *Est locus Italiae medio...* (Aeneis VII. 563) és az *Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt* (Aeneis, I. 530), avagy Ovidiusnál a fenséges tárgyhoz illő ünnepélyes hanglejtés jegyeit is magán viseli (*latin nyelven!*), addig itt a „rossz hangzás” éppenséggel harmonizál a tárgy (a *Gonoszság* bugyrai) magasztosságának hiányával, amelyről majd az ének váratlan és bizarr rímei is tanúbizonyságot tesznek.

Ugyanakkor az első három tercina a hangsúlyok szabályosságával kétségtelenül az epikai hagyomány vonulatába illeszkedik bele, és a szövegész „bevezető funkcióját” tölti be (Barchiesi, 170).

A narrátor azzal, hogy a megérkezés pillanatát (19. sor) e táj topográfiai leírása után helyezi el, azaz felcseréli az időbeli egymásutániságot, jelzi, hogy a megérkezés mozzanatának lényegi eleme *nem az idő, hanem a hely*: a látott és megtapasztalt első benyomások után szólhatunk csak egyáltalán megérkezésről mint valamiféle más és az újszerűség jelentésével terhes momentumról.

A XVIII. énekben az utazónak az első két bugyor bűnöseivel nyílik alkalma szembesülni. Az egyik és a másik bugyor is sajátos *hidat vagy időívet* képez annak köszönhetően, hogy a bűnök azonos fajtáit az ókori görög világból és Dante korából vett példák illusztrálják.

Az elsőben a korbácsos ördögök hajszolta és ütlegelte *kerítők és csábítók* haladnak. Vétkükről a szerző Dante erkölcsi ítéletét a büntetéssel analóg módon illetőleg azt a fonákjukról megragadva „mondja ki”. A bűnösök úgy járnak körbe-körbe, ahogyan földi életükben is legfőbb céljuk körül ólálkodtak minduntalan: a kapzsiság ördöge űzte-hajszolta őket. S most is ördögök űzik őket, de már büntetesként és a maguk testet öltöttségében. Amíg tehát a szerző a bűneiket kiváltó belső okokkal *analóg* helyzetet teremt számukra, addig meztelenségük, lecsupasztottságuk átvitt értelemben kiszolgáltatottságukat hangsúlyozza, és család, önmagukat elfedő természetük *ellenképeként* nyer igazolást. Emellett az ostorcsapások váratlansága és a bűnösök komikus tovaszökkenése *visszája* annak a kiszámított, célirányosan tudatos eljárásuknak, amellyel áldozataikat hálózták be. A külső lemeztelenítés, a büntetés helye valamint a szituáció maga belső lemeztelenítésüket már azelőtt az olvasó elé tárja, mielőtt még Dante viszontlátná a bolognai Venedico Caccianemicót, aki agyafúrt érveléssel rávette hűgát arra, hogy d’Este márki vágyainak eleget tegyen. A bűnösök meztelensége mint lecsupasztott testi-lelki valóságuk képe nem csak ellenpontozza, de morális értelemben le is leplezi Gérüonész szépséges színeinek család szemfényvesztését. Ugyanakkor árkokba zártságuk mintegy megismétlése annak, ahogyan tetteikkel egykor ők is falat vontak maguk köré: befalazták magukat az álnokság celláiba, s családjaikkal rejtették el igaz valójukat embertársaik elől, és a hazugság árkaiba beásva magukat

rejtőztek a felszín alá. A *fosse* jelentéslehetőségei azonban az ároktól a *sír*hoz mint végleges tartózkodási helyükhöz vezetnek, melybe a lélek halálának (a második halálnak) következtében jutottak azon sebek által, amelyeket mások szívéen ejtettek.

Az ördögök ostorcsapásai előtt minduntalan odébb szökkenő bűnösök, s köztük Caccianemico komikus jelenetét – aki nevének jelentésével (*ellenségűző*) éppen ellenkezőleg „cselekszik” – az elbeszélő jóváhagyó, iróniával átítatott tónusa még csak tovább erősíti. Pontosabban szólva: amíg a mindennapi életben a komikum a tárgyban van, de észrevételéhez a szemlélő humorérzéke elengedhetetlen, addig itt (de az irodalmi műben általános érvénnyel is) a tárgy már maga is *egy adott hangnemre komponáltan* szólal meg, szólalhat meg egyáltalán, vagyis az olvasót humorérzékének mozgósítására (*ami egyet jelent a szerzői intenciónak megfelelő értelmezéssel*) hívja fel. A potenciális (ideális vagy implikált) olvasó beleíródik tehát a szövegbe: az irónia ezért nem pusztán a tárgy jellemzésére szolgál, hanem egy konkrét nézőpontot indukál a szövegértelmezéshez, és mintegy fel is szólít az azonosulásra. Így tehát azt mondhatjuk, hogy míg az olvasóhoz intézett közvetlen elbeszélői kiszólások alapvetően *retorikai* funkciót töltenek be, addig az elbeszélői irónia amolyan *közvetett kiszólásként* is funkcionál, s a mű egészét vagy egy adott szövegrészt *poétikailag is hangszereli*. Az utazó érdeklődő kérdése („*de mi az, ami ily csípős mártások megízlelésére kényszerít téged?*”), a Foresével váltott *tenzonék* (komikus-groteszk vitaköltemények) – néhol alpárian – ironikus-*utalásos* jellegével terhes, amit csak az táplálhat, hogy a felismerni vélt Caccianemicóval kapcsolatos mendemondákról tudomása lehetett, sőt, annak legrosszabb változatát tartotta valószínűnek, s most ennek megerősítésére vagy új fejleményre vár.

Az első bugyor belső felében a *csábítók* haladnak. Itt Vergilius lesz az, aki felhívja az utazó figyelmét Jaszónra, a mítoszok nagyszabású hősére, a tengeren elsőként végigsuhanó hajónak, az Argónak a kapitányára, akinek fájdalmat megvető tartása Farinatát idézi (*Pok. X. ének*), és aki részben vállalkozásainak sikeres véghezviteléért, részben ösztönös bírvágyból elcsábította Isiphilet és Médeát, majd magukra hagyta őket. A csábításra Jaszón a szó erejével, hatalmával volt képes: a *parola ornata*, vagyis az ékesszóló, választékos beszéd Jaszónnál csak *retorikai szó*, mert, amint Frare (559, 563.) megjegyzi, híján van annak, hogy egyidejűleg nyílt és becsületes

megnyilatkozás (*parlare onesto*) is legyen, amellyel Beatrice éppen Vergiliust a személyt és a költőt jellemezte (*Pok*, II. 67; 113), mintegy nyilvánvalóvá téve kérésével is, hogy a beszédnek ezt a módját csak az embertársak iránt érzett természetes nyíltság táplálhatja, hiszen nélküle mindenféle ékesszóló beszéd erkölcsi értelemben negatív előjelűvé válik. A beszéd stílusa és a tárgy összhangja mint esztétikai követelmény etikai alátámasztást is nyer Beatrice Vergiliust illető megállapításában. Más tekintetben az a már-már ünnepélyes stílus és hangnem, amellyel Vergilius és persze Dante, a szerző interpretálja Jaszón alakját és történetét magát, nem a hősök vétkeihez, hanem az antik hősök eposzra jellemző „mozdulatlanságához” – ahhoz, hogy ők mindig azok voltak, akik – igazodik: ezáltal Dante műve műfaji értelemben egy korábbi műfajnak és „hősábrázolásának” emlékét is szintetizálja művében. Vagyis azt, hogy a hősök heroizmusát, még ha az nem is mindig állt jó célok szolgálatában, az eposzban nem vonják kétségbe (Bahtyin, 295.), hiszen a próbatétel nem belső, nem erkölcsi kérdésként jelentkezik, hanem a *virtus* fokát méri le, ugyanis az eposz hőse minden kalandja ellenére már *készen van*, s ebben az értelemben tekinthetjük mozdulatlannak, alaptulajdonsága által rögzítettnek, míg a keresztény túlvilágban való elhelyezésük alaptulajdonságuk jelentését szándékaik célirányosságának megfelelően morális tekintetben elmozdítja. Dante tisztelettel van azon tradíció irodalmi és stílári teljesítménye valamint világképe iránt, amely még híján volt a kereszténység fényének. Elegendő itt Homérosz költőfejedelem-címére utalni (*Pok*, IV. 88.), aki a római kor latin költészetének olyan alakjai fölé magasodik, mint Ovidius, Lucanus és Horatius, avagy akár Ulixes figurájára, akinek megadja az eposzok nyomán is jól ismert ékesszólásához az önálló beszéd jogát, miután bűneiről Vergilius előzetesen már beszámolt.

Tehát az ördög ostorcsapással kísért ironikus megjegyzése után (“*Tovább, kerítő! Nincsenek itt nők, kikből pénzt nyomattathatnál magadnak!*”) a komikus-groteszk szituációt hőseink irányváltásának pontos leírása követi. Ez a tónusváltás maga is *híd*, stílári átmenet, amely egyelőre az ironikus és szarkasztikus tónustól Jaszón ünnepélyes „epikussággal” (Giacalone, 347) ábrázolt figurájáig ível.

A második bugyrot az *öntetszelgő talpnyalók* (Interminelli) és a *hízelgők-hitegetők* (Thaisz) töltik meg. A pontos helymegjelölést mint „realista” leírást, melyben a második bugyorhoz való közeledést az utazók mozgó, pásztázó nézőpontjából láthatjuk, alacsony

retorizáltságú, groteszk tónus váltja fel, amit a „zajos”, „kemény” hangzású sorvégi szavak összecsengése (*incrocchia, nicchia, picchia*) és a váratlan rímkapcsolatoknak is köszönhető képpalkotás (*scuffa, muffa, zuffa – prüszkölve fújtat, penész, orrfacsaró búz*) erősít föl: a szójelentés és a hangzás megelőlegezi a hősök elé majdan táruló látványt. Vagyis előbb van a hatás, mint okainak leírása, előbb teremt Dante atmoszférát, s utána látványt. A hangok *animálisak*: mintha ürüléktől mocskos disznók falnának nyögve, prüszkölve-fujtatva kitágult orrcimpával és pofával. Dante azonban tovább él a késleltetés fogásával: a hatást a hallásról a szaglásra, majd a látásra (az árokfalra rakódott üledékre) helyezi át: a híd legmagasabb pontjára kell hágniuk, hogy megpillanthassák az árok legmélyét, s bennük a bűnösöket is, vagyis csak a *lehető legnagyobb távolságot tartva tőlük leplezhető le igazi természetük*. A kép tehát fokozatosan teljesedik ki: a hangokat a szagok, a szagokat a látvány igazolja. Dante ezáltal mintegy működésbe hozza olvasójának fantáziáját, minthogy a különböző érzékszervek által őrzött „személyes emlékeit” mozgósítani képes (Giacalone, 38-39.). A „táj”leírásának nyelvi durvaságai az elbeszélő, míg a Caccianemicóval és Interminellivel folytatott röpké dialógusok vagy replikák a szereplő távolságtartását hangsúlyozzák. Ezt a bűnösökkel történt korábbi találkozásaitól eltérő távolságot, amely az érzelmi azonosulás elutasítását jelzi, az ironikus-szarkasztikus tónus teremti meg. Ennélfogva a XVIII. ének egyik jellegzetessége éppen a dialógus visszaszorulásával jellemezhető a leíró ábrázolás és a vergiliusi „elbeszélés” javára.

A második koncentrikus kör alakját öltő szűkebb átmérőjű bugyor formáját tekintve, amint Sanguineti (155.) megjegyzi, „kétségtelenül az első degradált változata”, ami megfelel az itt található bűnösök (Interminelli és Thaisz) embertelen lealacsonyodásának is, és az előbbi öntetszelgő talpnyalásában, míg az utóbbi hízelgő-hitegető modorában érhető tetten. Ám amíg Interminelli önelfogadtatásának célja a kapcsolatrendszeréből származó előny, addig Thaisz maga-kínálásáé a prostitúció mesterségével szereshető jólét. Ha Gérüonész esetében azt tapasztalhatjuk, hogy a szörny valós tartózkodási helye a mélységben *rejtőzködés*, hiszen a felszínre, a VII. körbe csak Vergilius jelére, vagyis a törvény rá nézve kötelező volta folytán „úszik-száll fel” *kelletlenül*, úgy nem meglepő, ha a rejtőzködést és a kellettenséget – melyekből az utóbbit a két bűnösrel folytatott

dialogusok teszik nyilvánvalóvá – látjuk viszont a bugyrok lakóinál is, s így mindjárt a XVIII. énekben Caccianemicónál, aki arcát kívánja eltakarni, Jaszonnál, aki testi tartásával és megjelenésével leplezi belső, erkölcsi tartásának fogyatékoságait, Interminellinél (e néven, paradox módon, minthogy viselője történeti személy volt, az örökös hízelgés bűnével analóg *vég nélküli* jelentés szüremlik át), aki elhallgatja, hogy örökös hízelgése önös érdekeket szolgált, ahogy Thaisz is elrejtí hazugságával az általa adott válasz igazi célját.

Amint az eddigiekből is látható, a XVIII. ének nem csak tematikai határvonalat jelöl ki a Pokol világán belül, hanem a narratív forma tekintetében is változás megy végbe. De még inkább szembeötlő benne az a *heterofonia*, ami az ének egészének *nyelvi-stilisztikai* meghatározója. A *Gonoszság bugyrainak* körformáját, amint erre Sanguineti joggal mutat rá, „*stilisztikai körszerűség kíséri*”. Elég utalni itt a nyitás személytelenül tárgyias, epikus leírására, majd a pátosszal teli emelkedett latinizmusokra (*pièta, repleta – fájdalmas látvány, zsúfolásig teli bugyor*), ahonnan, mintegy az ellenpontot képező ironiával átszótt komikus képalkotáshoz jutunk, majd ezt követően a vergiliusi emelkedett beszédhez Jaszón jellemzésénél, hogy aztán a Pietra-versek, a tenzonék valamint a komikus-realista stílus tárgyhoz illő utalásos és vulgáris hangnemével, hangzóságukban durva rímekkel is találkozunk. Természetes, hogy ezen gazdag stílusvariációk vagy a közvetlen elbeszélői megnyilatkozások sajátjai, vagy a közvetítetteké, vagyis az alaki szóhoz (Dante hős, Vergilius illetve a többi szereplő szava) kötődnek, azaz valójában úgy tekinthetünk rájuk, mit az elbeszélő által „*idézőjelbe*” tett szavakra, *míg a szerző Dante, vagyis a szöveg e nyelveken, stílusokon keresztül szól hozzánk.*

Nem kétséges, s erre Pietrobono (78-80.) joggal hívja fel a figyelmet, hogy a kéjvágyukban (V. ének) és falánkságukban állhatatlanok (VI. ének) valamint a *Gonoszság bugyrai* első két árkanak vétkesei-vétkei között szembeötlő a párhuzamosság. Szélvihar által űzötten csapatostúl haladnak körbe-körbe az érzékiség bűnösei, ahogy az ördögök váratlan ostorcsapásainak kitett kerítők és csábítók is hasonlóképpen róják körkörös és vég nélküli útjukat. A falánkak undorító bűzlő sárba vettettek, akár a hízelgők és talpnyalók, és Thaisz úgy karmolgatja magát mocskos körmeivel, ahogyan Cerberus tette a falánkakkal, még ha Thaisz gesztusa obszcén testi mozgásával együtt foglalkozását is felidézi.

Mindez annál is inkább jelentőségteljes, mivel a XVIII. ének szövege rá-rájátszik az *éhség*, az *étvágy* és az *evés* jelentésére. Különösen erőteljes mindez az ének második felére, vagyis a hízelgők árkára nézve. Dante tekintetét Interminelli a *gordo* (*ingordo*) jelzővel illeti (118.), ami *falánk* és *mohó* fürkészésre utal, miközben önmagára nézve a *non ebbi mai la lingua stucca*, azaz *sohasem lakhatott jól nyelvem* (126.) kijelentéssel él. De a *muso* (*pofa*) használata a *bocca* (*száj*) helyett (104.) is arra tesz célzást, hogy „a hízelgők, akár a kutyák minduntalan gazdáik kezét nyalják”, míg a „*cuffa* a toszkán nyelvhasználatban gyors és falánk *evést* jelentett” (Vandelli, 147.). Az ének utolsó sorában Vergilius is (*E quinci sian le nostre viste sazie*) a látottakkal való beteltség szükségességére, az *evést* követő *jóllakottságra* vonatkozó *sazie* jelző használatával utal, amely megismétli a 98-99. sor kijelentését: a „*questo basti de la prima valle /sapere*, vagyis a „*legyen elég* ennyit tudni az első bugyorról” leszögezése az *elég* szó elsődleges jelentését a „ne legyünk falánkak” jelentéstartománya felé mozdítja el.

De hasonló mozzanatok bukkannak elő az ének első felében is. A *Già di veder costui non son digiuno* (*szemem kóstolta már ezen illető látványát*) kijelentés a már *nem éhomra* elsődleges jelentésével fejezi ki egy korábbi találkozás emlékét, míg a *pungenti salse* kulináris metaforája az étel csípős ízére utal, amelyet, mármint az ostorcsapásoktól kiserkenő vér ízét és illatát a bűnös most kénytelen élvezni. Talán nem tűnik önkényes okfejtésnek, ha azt állítjuk, hogy szarkasztikus áthallás érződik Caccianemico kapzsiságának éhe és az ostorcsapásokkal fűszerezett megehetetlen és megemészthetetlen (mivel nem létező) mártás között: Caccianemico örökös éhomra (*digiuno*) kárhoztatik. Ezt húzza alá az ördög *nincsenek itt rászedhető nők, akiken keresztül pénzt tudunk nyomattatni magunknak* gúnyos megjegyzése is: Caccianemico (*ét)vágya* kielégítetlenül marad mindörökre. A mártás szó asszociációs kapcsolódási lehetőséget teremt azzal a közmondással, amely szerint az ördög mindig azon fáradozik, hogy elrontsa ételünk ízét, azaz hogy az általa készített *mártással* az étel öröme végül is megfeküdjön gyomrunkat („*Non ci fecero mai nozze, che il diavolo non ci volesse far la salsa*”). S Caccianemicót valóban ördög kényszeríti a csípős mártások megízlelésére, habár az ételt (a kerítést, melyre olyannyira éhezett), maga készítette el és elő földi életében, de fűszerezése már az „ördög műve”. De képletes értelemben az árkok maguk is „falánkak”,

hiszen nagy mennyiségben nyelik el a bűnösöket, amiről a szöveg kétszer is hírt ad: először az elbeszélő szájából a *repleta* latinizmusával, majd Caccianemicóéból a köznyelvi *pieno* használatával.

Amikor Dante a *Színjáték* nyelvéné a *volgarét*, az újlatin nyelvet tette, nemcsak azt igazolta, hogy az alkalmas a magasrendű költészet művelésére, hanem azt is, hogy az eposz egységes nyelvi beszédmódjának lebontása a heterogén nyelvi beszédmód-sokféleség *ábrázolásával*, a nyelvi rétegezettség révén, vagyis poétikailag - műfajilag lehetséges. A másik nyelvére, a tárgyat illető nyelvi tudatára való polémikus hangoltsággal, a nyelvi heterofoniával, amint erre elméleti és általános értelemben Bahtyin (Bahtyin, 164, 250, 254, 272, 328 és elszórtan) is rámutat, valamint a vallomásos műfajjal és az önmagát művének hőségé avató szerző figurájával Dante a regény műfajának előzetes feltételeit munkálja ki.

1 Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.

E hely a pokolban a Gonoszság bugyrai nevet kapta; csupa vaszürke kőből áll, mint a sziklafal is, mely azt körbefutja.

4 Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.

E gonosz tér legközepén igen széles és mélységes kút tátong: mibenlétéről és szerepéről a *maga helyén* szólnék.

7 Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.

A kút és a magas kőfal között húzódó övezet körformájú: mélyét tíz árok tagolja fel a központ körül körkörösen.

10 Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,

Amilyen látványt kínál az, hol a falak
védelmében a várakat sok-sok sáncárok keríti
körbe, olyan képet tárt elénk

13 tale imagine quivi facean quelli;

e come a tai fortezze da' lor sogli

a la ripa di fuor son ponticelli,

e hely a maga alatt futó árcai révén; s ahogy a
hidak a várkapuktól a szélső szakadékon is
átívelve érnek földet,

16 così da imo de la roccia scogli

movien che ricidien li argini e ' fossi

infino al pozzo che i tronca e raccogli.

úgy visznek át szirthidak a part lábától a
párkányok és az árkok fölött, mígnem a
kútperemnél összefutva megszakadnak.

19 In questo luogo, de la schiena scossi

di Gerion, trovammoci; e 'l poeta

tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

E helyen találtuk magunkat, mikor Gérüonész
hátáról lehuppantunk; a költő balra tartott, s
én indultam nyomában.

22 A la man destra vidi nova pieta,

novo tormento e novi frustatori,

di che la prima bolgia era repleta.

Jobb kéz felől újfajta gyötrelmet, újabb kint és
új ostorozókat láttam: az első bugyor
csordultig volt telve velük.

25 Nel fondo erano ignudi i peccatori;

dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto,

di là con noi, ma con passi maggiori,

Az árok alján mezítelen bűnösök; a felénk
esők szemben, túlnan velünk egy irányban, de
hosszabb léptekkel jönnek,

28 come i Roman per l'essercito molto,

l'anno del giubileo, su per lo ponte

hanno a passar la gente modo colto,

ahogy a jubileumi évben Rómában az
emberáradatot találékonyan, oly módon
irányítva terelik a hídon át, hogy egyik

- 31 che da l'un lato tutti hanno la fronte
verso 'l castello e vanno a Santo Pietro,
da l'altra sponda vanno verso 'l monte.
felén arccal a vár felé nézve a *Szent Péter*
Székesegyházhoz, a másikon meg vissza, a hegy
irányába haladhatnak.
- 34 Di qua, di là, su per lo sasso tetro
vidi demon cornuti con gran ferze,
che li battien crudelmente di retro.
A sötét köveken mindenfelől szarvas
ördögöket láttam, kik nagy korbáccsal
kegyetlenül csapkodták őket hátulról.
- 37 Ahi come facean lor levar le berze
a le prime percosse! già nessuno
le seconde aspettava né le terze.
Ó, hogyan kapkodták lábukat az első
suhintásra! Egyikük sem várta meg, míg jó a
második, nemhogy a harmadik.
- 40 Mentr' io andava, li occhi miei in uno
furo scontrati; e io sì tosto dissi:
«Già di veder costui non son digiuno».
Amint haladtam, tekintetem egy szempárba
ütközött: s már szakadt is ki belőlem: Szemem
alighanem kóstolta már ez illetőt.”
- 43 Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
e 'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto in dietro gissi.
Lecővekeltem, hogy jobban szemügyre
vegyem; megállt figyelmes vezérem is, és
hagyta, hogy kissé visszalépjek.
- 46 E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,
Amaz ostorozott lélek fejét leszegte, hívén,
hogy rejtőzhetik. De ez mit sem ért, mert már
szóltam is:“Ó, te, ki földre szegezed szemedet,
- 49 se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico.
Ma che ti mena a sì pungenti salse?».

ha vonásaid nem csapnak be engem, Venedico
vagy te, Caccianemico. De mi az, ami ily
csípős mártások megízlelésére kényszerít
téged?"

52 Ed elli a me: «Mal volontier lo dico;
ma sforzami la tua chiara favella,
che mi fa sovvenir del mondo antico.

S ő pedig: "Nem szívesen vallom meg, de
szólni késztet világos beszéded, mely a földi
élet emlékét élésem hozza.

55 I' fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del marchese,
come che suoni la sconcia novella.

Én voltam az, ki Ghisolabellát rávettem, hogy
a márki vágyait betöltse, bárhogy mesélik is
azt az illetlen-ocsmány történetet.

58 E non pur io qui piango bolognese;
anzi n'è questo loco tanto pieno,
che tante lingue non son ora apprese

Nem én vagyok az egyetlen bolognai, aki itt
sírok; nem, e hely annyira telve van velünk,
hogy számunk több, mint azoké, akik

61 a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
rècati a mente il nostro avaro seno».

Sàvena és Reno között a *sipát* mondják ma is:
hogy elhidd vagy tanúságot nyerj felőle,
juttasd eszedbe kapzsi lelkünk."

64 Così parlando il percosse un demonio
de la sua scuriada, e disse: «Via,
ruffian! qui non son femmine da conio».

Míg így beszélt, egy démon szíjával
végigvágott rajta, s szólt: "Tovább, kerítő!
Nincsenek itt nők, kikből pénzt
nyomattathatnál magadnak!"

67 I' mi raggiunsi con la scorta mia;
poscia con pochi passi divenimmo
là 'v' uno scoglio de la ripa uscia.

Visszatértem kísérőm mellé, majd pár lépés után elértünk oda, ahol az árok fölött a fal egy sziklája átjárót kínált.

70 Assai leggeramente quel salimmo;
e vòlta a destra su per la sua scheggia,
da quelle cerchie etterne ci partimmo.

Föllépdeltünk rajta könnyedén, majd sziklaszálkás hátán jobbra fordultunk, s elindultunk a körüket örökösen rovóktól.

73 Quando noi fummo là dov' el vaneggia
di sotto per dar passo a li sferzati,
lo duca disse: «Attienti, e fa che feggia

Mikor a csúcsra értünk a sziklaíven, mi utat nyit alant az ostorozottaknak, emígy szólt vezérem: “Állj meg úgy, hogy rád

76 lo viso in te di quest' altri mal nati,
ai quali ancor non vedesti la faccia
però che son con noi insieme andati».

essen azon elátkozottak pillantása, kiknek arcát eddig nem láthattad, mivel velünk egy irányban haladtak.

79 Del vecchio ponte guardavam la traccia
che venìa verso noi da l'altra banda,
e che la ferza similmente scaccia.

Az ódon hídról lenéztünk azok sorára, akik az árok másik oldalán most felénk jöttek: őket is ostorcsapások nógatták.

82 E 'l buon maestro, senza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda:

S jó mesterem, anélkül, hogy kértem volna, így szólt: “Nézd tartását annak, aki ott jön, s akit a kín nem látszik könnyeztetni:

85 quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.

királyi vonásait még most is őrzi! Jaszón az, aki a szív és az ész erejével, elvitte az aranygyapjút a kolkhisziaktól.

88 Ello passò per l'isola di Lenno
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dieno.

Útközben érintette Lemnosz szigetét, hol a
felbőszült és könyörtelen asszonyok a
férfiaikat halálba küldték.

91 Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.

S itt csábította el szerelmes tekintetével,
rafinált beszédével a zsenge Isiphilét, aki meg
korábban nőtársait vezette félre.

94 Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.

Teherben egyszál magára hagyta aztán: e bűne
miatt ítéltetett ily kínokra, s ez Médeáért is
bosszú egyben.

97 Con lui sen va chi da tal parte inganna;
e questo basti de la prima valle
sapere e di color che 'n sé assanna».

Véle együtt haladnak azok, kik ilyen módon
csalnak meg másokat. De elég is ennyit tudni
az első körről és a belé zárt sínylődőkről.”

100 Già eravam là 've lo stretto calle
con l'argine secondo s'incrocicchia,
e fa di quello ad un altr' arco spalle.

S már elértünk oda, hol a szűk ösvény s a
második párkány keresztezi egymást, s amely
egy másik hídívnek támasza.

103 Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.

S már hallottuk is mint nyögnek fojtott
hangon, prüszkölnek fujtatva pofájukkal, s
verdesik tenyerükkel magukat az újabb kör
lakói.

106 Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa.

A falakra az árokalj üledékének kigőzőlgésétől
tésztaként tapadt a penész, s támadta a
szemet, hogy csípje-marja, s az orrot, hogy
facsarja.

109 Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
loco a veder senza montare al dosso
de l'arco, ove lo scoglio più sovrasta.

A fenék oly szűk és mély volt, hogy az ív azon
pontjára kellett hágni, ha látni akartunk, mely
merőleges volt rá.

112 Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi pareva mosso.

Felértünk, s láttam, hogy az árok alja ürülékbe
süllyedt emberektől hemzseg: pócegödör
mocska látszott idefolyva.

115 E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parèa s'era laico o cherco.

S ahogy szemem ott lenn kutat, egy szartól
olyannyira összekent fejet lát, hogy nem tudja,
polgár vagy egyházi személy lehet-e
illetősége.

118 Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo
di riguardar più me che li altri brutti?».
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,

Az rámförmedt: "Mért vizslatsz oly falánkul
engem, s a többi mocskost, miért nem? "Én
pedig: "Mert ha jól emlékszem,

121 già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se' Alessio Interminei da Lucca:
però t'adocchio più che li altri tutti».

már láttalak téged tiszta hajjal. Alessio
Interminei vagy Luccából, nemde? Ezért
fürkészlek inkább téged, mint a többit.

124 Ed elli allor, battendosi la zucca:
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
ond' io non ebbi mai la lingua stucca».

S erre ő nyakán a tököt verve, így felelt: “Ebbe
alá engem a sok hízelgés merített, mivel véle a
nyelvem jól nem lakhatott”.

127 Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»,
mi disse, «il viso un poco più avante,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

Eztán vezérem így szólt hozzám: “Próbálj
kissé kijjebb hajolni, annyira, hogy szemeddel
elérhesd és jól láthasd arcát

130 di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,
e or s'accoscia e ora è in piedi stante.

annak az ocsmács és féktelen szajhának, aki
amott szaros körmével magát hol leguggova,
hol álltában karmolja.

133 Taide è, la puttana che rispuose
al drudo suo quando disse "Ho io grazie
grandi apo te?": "Anzi maravigliose!"

Thaisz ez, a kurva, ki lovagja kérdésére
“Nagyok-e az érdemeim nálad?”, így
felelt: “Nagyok? Nem, rendkívüliek”.

136 E quinci sian le nostre viste sazie».

De ne éhezzen tovább szemünk e látványra.”

1-3. Az egész nyolcadik körre jellemző egyik alapvető tulajdonság leírásával indít az ének. A hely, ahova Dante és Vergilius érkezett, egy később elének táruuló és kiteljesedő valóságos árkokba vájt börtönrendszert képez, melynek a *Gonoszság bugyrai* (*Malebolge*) megnevezése arra utal, hogy az, mint valamiféle bűnökkel rétegesen telegyömöszölt és lezárt zsák, tartja örökös fogságban a vétkeket. Az ének első tercinái a klasszikus retorika értelmében *proemió*nak, bevezetésnek tekinthetők (Barchiesi, 170). Tematikai-narrációs szempontból nézve viszont az egész nyolcadik körhöz Gériónész alakja, azaz a XVII. ének kezelhető bevezetésként.

4-6. A kút egy sajtáságos és félelmet keltő ajtó, mely a bűnök legaljára nyílik rá, vagyis a kilencedik körbe vezet, amelyben a bennük bízó lelkeket *eláruló* bűnösök szenvednek.

7-21. A nyolcadik kör struktúrája plasztikus geometriai-topográfiai leírásának tárgyias, távolságtartó hangvételét a vár és a várárkokkal teremtett hasonlat *képpé* szelídíti. A hasonlat ellenpontozást is rejt magában, minthogy a vár védi a harcosokat és azok meg a várat a külső ellenséggel szemben, vagyis szükségszerűen tartoznak össze, addig ez a hely itt börtön, amely nem védi, hanem tartóztatja őket, s a börtön valamint a benne lévő foglyok szükségszerű volta csak mint ez utóbbiak tevékenységének eredményeként állhatott elő. Másfelől a várfalak hídjai a kényszerű és védekező bezártságból a szabaddá váló területre vezetnek, vagyis a híd funkciója perspektivikus: az együvé tartozók szétválasztottságának megszüntetését célozza. A várhidak sugarasan szétfutnak, a kör hídjai egy pont felé törnek, és a „semmibe”, a tátongó kúthoz vezetnek.

22-33. A késleltetés narrációs fogása nyilvánul meg abban, hogy az elbeszélő a nyolcadik kör csupaszságában is fenyegető struktúráját és e struktúra funkcióját, vagyis *jelentését* a nyitásban elkülöníti. Majd csak innen indulva válik jelentéssé szerepe. E mozdulatlan és könyörtelen tér csordultig van mozgással. E mozgás azonban mint helyváltoztatás, amint a struktúra sejteti, funkció nélküli, mivel az árok körformája „helyben járássá”, perspektívátlaná fokozza le. *A kör behatároltsága a kitörés lehetetlenségét jelzi. Így a struktúra mozdulatlansága és a bűnösök helyzetének megváltozhatatlansága egymásra rímel, és a struktúra mint a bűn következménye áll az olvasó előtt.* A táj statikus, mozdulatlan rend, míg a bűnösök benne örök, nyughatatlan ritmustörő mozgásban: a struktúra jelentéshordozó, nem pusztán a narráció által keltett elengedhetetlen valóságillúziót kínálja az olvasónak: a rend a kitörhetetlenségével, a reménytelenséggel is fokozza a bűnösök testi kínjait. A rögzített és behatárolt tér végességét a körforma értelmetlen végtelenné alakítja át, míg az örökös mozgás a végtelent az időnélküliség értelmetlenségébe, a mozgás értelmetlenségébe, vagyis a mozgó „mozdulatlanságába” forgatja át.

Az árok külső részén a *kerítők* haladnak, a belsőn azok a *csábítók*, akik saját szakállukra „dolgoztak”. A várhasonlat képére formált tér új jelentésekkel töltődik fel annak az analógiának köszönhetően,

amely a bűnösök két és ellentétes oszlopban történő vonulását a Szent Péter Székesegyházhoz zarándokló hívők áradatának terelésével rokonítja. Az analógia azonban merőben külsődleges, csak a *látzat* igazát fejezi ki: valóságát illetően ellenpontozott. Ellentételezett benne a hívők és a kárhozottak alakja, az előbbieket célirányos, egyszerre külső és belső, valamint az utóbbiakéknélküli és kényszerű, tisztán külső útja, ahogy az általános bűnbocsánatot meghirdető jubileumi év is jelentésnélküli a bugyor lakóira nézve.

Az 1300-as jubileumi évben, mely alkalomból VIII. Bonifác bűnbocsánatot hirdetett ki, Rómát előzönlötték a zarándokok. Az Angyalvár hídján kordonokkal választották el egymástól az érkező és a távozó híveket.

Sokféle magyarázatot kísérel meg adni a dantisztika arra, hogy vajon miért jönnek *hosszabb, nagyobb léptekkel* és az *árok túlsó felében* a kerítőtől elválasztottan a csábítók. Meglátásunk szerint erre a cselekvések módja és célszerűsége kínálhat magyarázatot. A kerítő szó a magyar nyelvben jól jelzi az áldozat bekerítését, fokozatos behálózását, vagyis azt, hogy céljaikhoz kellő óvatossággal és rafinériával közelítenek, vagyis lassan, fokról-fokra haladnak előre, míg a csábítók cselekvése az első pillanattól fogva célratörőbb, azaz *sietősebbek* céljaik elérésében. A kerítők és a csábítók haladási irányának ellentéteessége feltehetőleg arra az eltérésre utal, amely az áldozatok, a kiszemelt nők megkönyékezésének okában érhető tetten. A kerítők valaki másnak szolgáltatják ki áldozataikat, míg a csábítók, akiket az érzékiség is hajt feljűk, a maguk örömére és hasznára ténykednek. Vagyis az első bugyor bűnöseit az azonosságukban megnyilvánuló különbséggel írhatjuk le. Ez azt jelenti, hogy a kettéosztott árokban vonuló bűnösök között nem tetteik súlya, hanem egyaránt elítelt céljaik és módszereik között van inkább különbség: azaz az árok másik felében haladó csábítók, bár beljebb vannak ugyan a kerítőknél, de mégis csak ugyanazon árokban.

34-39. Az ostorozók a szarvas ördögök, akik most az igazságszolgáltatás nevében kényszerülnek cselekedni. A korbács, amelynek suhintása megannyi mártír szenvedéstörténetét kísérte, itt a pusztaság és testi fájdalommal való fenyegetés eszközévé válik. A *levar le berze* régi kifejezése „provokálóan vulgáris (Sanguineti, 152).

40-48. Caccianemico rejtőzködése analóg azzal, ahogy a kerítőnek rejtenie kell, hogy az, amit akar, nem szolgálhatja a másik javát: *a rejtőzködés a mesterség gyakorlásának nélkülözhetetlen kelléke*. A bűnös a

kapzsiságot jelöli meg tevékenysége forrásául, amikor ez emléktől is tovahajtja az ördög az ostorcsapással, s egyúttal megnevezi tevékenységét is: kerítő.

49-57. Venedico Caccianemico egy tehetős bolognai guelf család sarja körmönfont érveléssel rávette saját hűgát arra, hogy odaadja magát Obizzo d'Este márkinak, aminek fejében anyagi támogatáshoz juthatott. Az utazó kérdése epés, gunyoros, hiszen úgy tesz, mintha nem is sejténé, miben is lehetett vétkes Caccianemico. Dante kérdését Caccianemico nagyon is érti, s azt olyan világos beszédnek nevezi (*chiara favella*), amely, úgymond az elősodró emlékek folytán, kikényszeríti belőle a vallomást. Giacalone (371) szerint így szól valójában Caccianemico mondata: „a te beszédmódod világosan értésemre adja, hogy felismertél és tudsz bűnömről. Elismeri, hogy az eset, amelyet – mivel hihetetlennek tűnt föl az, hogy egy testvér erre vetemedjék – annyiféleképpen adtak szájról szájra a bolognaiak, valóban az ő szégyenteljes akciójának volt eredménye. Mi ezt némileg másként látjuk. Legfeljebb a kérdés világos, az, hogy Dante a büntetés oka felől érdeklődik. De mindezt iróniával teszi, mivel a büntetés szó helyett egy kulináris metaforát használ, amely valósággal gúnyt űz Caccianemico helyzetéből. A kerítő érti világosan Dante célzásos kérdését, amelyre a *világos beszéd* –minősítés valójában ironikus replika.

A bűnét beismerő vallomás után a kerítő szava ez: a többiek bevádolásával próbálja *bekeríteni* hallgatóját, értésére adván, hogy bűne – amelyet mintegy annullálni próbál – a bolognaiak általános természetéből fakad. Az elismerést tehát a bűn súlyának némi bagatellizálása követi.

A *Ma che ti mena a sì pungenti salse* (*De mi űz ily csípős mártások megízlelésére?*) kérdésében a dantisztika többféle válasszal áll elő mind a mai napig. A korai kommentárok nyomán Sanguineti hangsúlyozza, hogy benne egy Bolognához közeli *Salse* nevű helyre történik utalás, amelybe a megtéréstől elhatárolódó vétkesek testét vetették. Casini, Barbi és Momigliano (351.) szerint a csípős kínokra céloz bennük a szereplő Dante. Meglátásunk szerint is arról van szó, hogy a kifejezés iróniától közvetítetten az ördögök ostorcsapásainak következtében elszenvedett kínokra utal, melynek eredményeképpen a felsebzett bőr alól kiserkenő sós vér marja a bűnös testét, mintegy ellenpontjaként annak az íznek (a kerítés sikere ízének), amelyre egykor nagy étvágya támadt.

58-63. Természetesen nem csak bolognaiak vannak a kerítők között, mint ahogyan ez több tanulmányban olvasható, hanem mindenféle nációkból valók. Aligha lehetséges, hogy Dante e tevékenység büntetésére szolgáló első fél bugyrot kizárólag csak bolognaiakkal töltsen fel, feltételezvé, hogy ettől a büntől minden más nép mentes volna. Bologna környékén a sia szócska helyett a sipát használták.

64-66. A *femmine da conio* kifejezés értelmezése vitatott. A legvalószínűbb interpretációnak az látszik, ha az összetételt a *nincsenek itt rászédhető nők, akiken keresztül pénzt tudunk nyomtatni magunknak* kifejezéssel fordítjuk, vagyis: itt nincs alkalma a hősnek a kerítés mesterségének gyakorlására, azaz itt nem élhet azzal, hogy a megszokott csalárd érvelésével (a helytelent önnön érdekében helyénvalónak beállítva) vegyen rá egy nőt tisztességtelen lépés elkövetésére. Az ördög közlésében erre esik a hangsúly, vagyis a hős jellemzését és tettét meríti ki a megjegyzésével, s nem pedig informálja őt és közvetve az utazókat arról, amit azok egyébként is tudnak. A megjegyzés ironikus, s ez az irónia, gúny, szarkazmus a hősre, régi mesterkedéseire irányul, melynek mozgatórugója a kapzsiság, a pénzhez jutás vágya volt, és nem annak kijelentésére, hogy itt nincsenek prostituálható nők. Ezeket a hősöket a kapzsiság mozgatja, ám a bűnt a módszerrel, a csalárdsággal követték el. A bírvágy ösztönének kielégítésére az értelem isteni ajándékát pazarolták el azzal, hogy tudatosan félrevezettek másokat. Az ész bűne meghaladja az ösztönös bírvágy reflektálatlanságát (lásd Francescát az V. énekből). A kerítők mesterkedése nélkül, ha nem magyarázták volna meg nekik körmönfont érveléssel, hogy lépésükben valójában nincs is semmi kivetnivaló, az áldozatok nem feltétlenül tették volna meg azt, amit megtettek. Mindenesetre a kifejezés maga durva, és a nemi aktusra történő célzás bújik meg mögötte.

67-72. Dante Vergiliushoz visszalép, s folytatják útjukat: jobbra, arccal az árok fölött átívelő hídhoz tartanak, eltávolodva a bugyrok körbefutó sziklás faltól. Az irányváltást jelző sorok a Jaszón alakjához kapcsolódó stílusváltást készítik elő.

73-81. A hídví tetejére érve Vergilius megállítja az utazót, hogy arcukba nézhessen az úgyszintén ostorcsapásokkal űzött *csábítóknak* (akik a nőket saját vágyaik kielégítésére és saját céljaihoz használták fel), akiket eddig jól nem láthatott, mivel velük azonos irányban haladtak.

82-85. Vergilius, elébe megy az utazó kérdésének, s felhívja figyelmét Jaszón alakjára, méltóságteljes, királyi tartására, amely egyúttal a hős jellemének egyik kitüntetett vonása is: semmibe véve a fájdalmat, méltósággal viseli el helyzetét.

84-99. Az antik mítosz szerint valamint Ovidius és Statius nyomán dolgozza fel Dante Jaszón történetét. Jaszón, a görög hős, az első hajósok, az Argonauták kapitánya azt a kényszerű és lehetetlennek tűnő megbízatást kapta, hogy a távoli Kolkhisz földjéről elhozza a király és egy sárkány által féltve őrzött aranygyapjút. Menetközben kikötött Lemnosz szigetén, ahol elcsábította Isziphilét, akit néhány hónap múlva, folytatván útját, örökre elhagyott, holott az gyermekáldás elé nézett. Előzőleg a lemnoszi nők, hogy megbosszulják férjeik hűtlenségét, összeesküdtek, hogy valamennyiüket elteszik láb alól. Isziphilé azonban megszegve esküjét, gyermeki szeretetétől vezérelve, elrejtette apját a világ elől. A megismételt *ingannare* (félrevezetni, rászedni) ige révén a szerző ellenpontoszza Jaszón és Isziphilé figuráját. A szó Jaszónra, a csábítóra első jelentésében érvényes, míg Isziphilénél a félrevezetés a *megmenteni* jelentését ölti magára, vagyis morálisan pozitív tartományba kerül át. Jaszón tekintetében a módszert is megjelöli a szerző: *con segni e con parole ornate*, azaz a szerelmes férfiúra valló gesztusok és jelek, valamint megválogatott finom, retorikai beszéde révén érte el célját.

Vergilius és a hős, valamint a narrátor és szerző Dante ítélete egybehangzó: Isziphilé, a fiatal lányka (*giovinetta*) áldozatként áll előttünk, amire a *soletta* ('védtelenül, egyszál magára hagyva') finom kicsinyítő jelzője (Sapegno, comm. 210., in Giacalone, 364.) is utal. Kolkhiszba érve sikerült magába bolondítania a búbajos Médeiát, a király lányát, akinek varázstudománya révén kiállta a lehetetlen próbákat és álomba ringattatta a sárkányt, majd elhajózott Médeiával, akit később Creusa kedvéért ellökött magától. A tartásában fenséges, rettenhetetlen szívű és eszes Jaszónról alkotott egyik jogosan kialakult benyomás – akinek mikor hajóját Neptunus, a tengeristen először megpillantotta, egészen megdöbben: *Par. XXXIII. 95.*) –Vergilius elbeszélésében fokozatosan elhalványul, és átadja helyét az ókor egyik nagy csábítója képeinek. A bűnösök tömege magába szippantja a hőst, s ilyenképpen benne elveszti „arcát” is.

100-114. Az analógia egyértelmű a latrinák mocszában fürdő elállatiasodott bűnösök és bűnük jellege között: a hízelgők közé érkeztünk. A szerző által használt nyelvi durvaságok a bűnösök behízelgő és megnyerő modorát visszajára fordítva leplezi le: a fonákja révén mutatja fel annak igazi lényegét. A *scuffa* antik szó obszcenitással is terhes. Az analógia és a leírás stiláris jellege az elbeszélő-szerző morális undoráról is tanúskodik.

115-126. Az utazó Dante már tudatosan fürkészet ismerős után. A groteszk-komikus stílus szarkasztikussá is válik Interminelli figurájának leírásában és azon kétség kifejezésében, hogy vajon egyházi emberről vagy laikusról van-e szó. A *száraz* hajjal finomkodó kifejezést a szereplőt illető iróniája hívja életre. Interminelli a fehér guelfek pártjához tartozott, és nyájas hízelgő, talpnyaló hírében állott, amiről vallomása is tanúskodik. A nyelv bűne a konkrét esetben azáltal válik világossá, hogy Interminelli hízelgése az *öntetszelgésből, a másíknak való kritikátlan és minden áron való megfelelés céljából ered*, aminek még mélyebb oka az egyéni anyagi érdekekben (kapzsiság) keresendő, és amely az igazságot teljes mértékben alárendeli kapcsolati rendszerének. A fej helyett a tők használata a könnyelmű és üres gondolkodást jelzi, ahogy a tők nagysága és súlya között is aránytalanság áll fenn (Buti, 864).

127-136. Thaiszt, a hírhedt kéjnjő bemutatását Vergilius végzi el, aki most a műveiben csodált, emelkedett poézise helyett az emberi elaljasodás és feslettség tárgyához (Thaisz groteszkké váló pózváltásait és gesztusait látva) igazítja beszédének zsargonnal és durva minősítésekkel teli tónusát, minthogy a kéjnjő csábításra használta fel képmutató hízelgéseit, s ilyenképpen „szakmájának” nyelvi szemfényvesztésével is rájátszva a férfiúi hiúságra (a testi kéj általa okozott felülmúlhatatlanságára célozva) teremtett magának anyagi jólétet. A párbeszéd a kliens és Thaisz között nemcsak a szerelem, de a pusztá érzékiség paródiája is. Dante feltehetőleg Cicero nyomán (*De amicitia*, XXVI. 98-99.) tudhatott a Terentius műben egy kerítő és a Thaiszba szerelmes férfi között zajló párbeszédéről, amelyben a kérdést (“Magnas vero gratias agere Thais mihi”) és a választ („Ingentes!”) Dante közvetlenül a szerető és a kurtizán párbeszédére írja át, míg a szerelmet hízelgő szavakkal színlelő Thaisz alakjáról a *Liber Esopi*-ből (Padoan, in Güntert, 254.) szerezhetett tudomást iskolai tanulmányai során. Thaisz, Interminellihez hasonlóan, a másik tetszését kiváltani igyekvő válaszával kanyarodik el az igazságtól.

Irodalom

Marino Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, «Studi danteschi», XLIV. 1967, 115-207.

Mihail Bahtyin, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest 2007.

Francesco Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri* (a cura di Giannini), *Inferno*, Pisa 1858.

Paolo Canettieri, *Geometrie dantesche: il cerchio*, «Anticomoderno», 1995, 163-174.

I commenti di Tommaso Casini, Silvio Adrasto. A. Barbi, Attilio Momigliano in: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo della Società Dantesca: Inferno*, Sansoni, Firenze 1974.

Pietro Cataldi – Roberto Luperini (a cura di), Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Le Monnier, Firenze, 1989.

Giuseppe Giacalone, *La Divina Commedia di Dante Alighieri (Commento e analisi critica)*, *Inferno*, Zanichelli, Milano 2005.

Georges Güntert, *Canto XVIII* (7 maggio 1997), in: *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze 2000, 243-257.

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György, *Jelképtár*, Helikon Kiadó, Budapest 1995.

Luigi Pietrobono, *Dal centro al cerchio (la struttura morale della Divina Commedia)*, Società Editrice Internazionale, Torino 1923, 78-80.

Michelangelo Picone, *Canto XVI* (23 aprile 1998), in: *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze 2000, 221-231.

Pierantonio Frare, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, «Lettere Italiane» Anno LXVI n. 4, Ottobre-dicembre 2004, 543-569.

Edoardo Sanguineti, *Il canto XVIII dell'inferno*, in: *Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze 1970, 137-159.

G. Vandelli, *Commento In: Dante Alighieri, Divina Commedia*, Hoepli, Milano 1938.

ÉVA VÍGH

I volti del peccato nell'*Inferno* di Dante Un approccio fisiognomico

„La fisiognomica, come dice il suo stesso nome, tratta delle caratteristiche naturali del temperamento e di quelle acquisite soltanto se al loro sopraggiungere producono un mutamento dei segni presi in esame.”

(Pseudo Aristotele, *Physiognomonika*)

La fisiognomica (scienza che mira ad individuare l'indole e le inclinazioni di una persona attraverso i segni del corpo e del comportamento) ha avuto nella sua storia plurisecolare, ed ha tuttora, varie funzioni o chiavi interpretative. Essa studia il rapporto tra esterno e interno, decifra e rivela l'anima attraverso i segni visibili del corpo e, di conseguenza, mette in rilievo i rapporti tra valori estetici ed etici, trovando una coerenza alquanto sistematica fra i diversi fattori. Questa chiave simbolica, infatti, apre tante porte all'interpretazione letteraria quanti sono i segni da analizzare. La fisiognomica, nel Medioevo, non era una scienza indipendente ma faceva parte delle arti che scrutavano l'interdipendenza fra corpo ed anima: la congiunzione della fisica aristotelica e della medicina di Ippocrate e di Galeno, l'astrologia antica e araba confluivano nel congetturare e spiegare la sorte umana attraverso i segni del corpo e dell'anima. A ciò si aggiungono altre considerazioni climatico-topologiche che, insieme, costituiscono tutta una serie di collegamenti e di simbologie anche nell'interpretazione dei caratteri in letteratura e nelle arti figurative. Bisogna ricordare ancora la cospicua letteratura dei bestiari, raccolte illustrate di animali reali e fantastici che si diffusero dall'epoca tardo antica e rappresentarono in età medievale un repertorio iconografico di valori morali. Una volta stabilita la somiglianza di un uomo a un certo animale, si poteva arrivare a conclusioni zoomorfe nel congetturare il carattere e il comportamento di una persona.

Nella tradizione scolastica, come pratica propriamente didattica, la fisiognomica non compare fino al XII secolo e comincia ad acquistare una certa importanza solo tra il Due- e il Trecento quando si avvia a una

ricognizione – come diremmo oggi – di antropologia culturale.¹ La fisiognomica fu ritenuta un'arte e la sua istituzionalizzazione veniva compendosi come parte integrante di un processo ideologico-culturale proprio ai tempi di Dante. In quel tempo, infatti, quest'arte cominciò a guadagnare terreno anche nella cultura scolastica: la medicina, a sua volta, che studiava le quattro qualità (caldo, freddo, secco, umido), la teoria dei quattro elementi naturali (terra, aria, acqua, fuoco) abbinati ai quattro umori corporali (sangue, bile gialla, bile nera, flemma) dal punto di vista della congettura fisiognomica costituisce un insegnamento coerente nello spiegare il funzionamento del corpo e dell'anima.

Ai tempi di Dante, quindi, negli scritti fisiognomici dei secoli XIII-XIV, le analisi o le descrizioni fisiologiche, mediche, astrologiche e, come diremmo oggi, psicosomatiche, avevano una parte importante nello spiegare le relazioni tra il mondo interiore e le manifestazioni esteriori dell'uomo. In tal modo non sarà superfluo dare un'occhiata a quegli autori che Dante poteva conoscere quando mise in rima le geniali osservazioni psicologiche della *Commedia*. Bisogna innanzitutto premettere che Dante non era fisiognomo ma, anzi, parlando di Michele Scoto, eccellente traduttore di testi arabi e astrologo di Federico II, il nostro lo apostrofò come uno „che veramente / de le magiche frode seppe 'l gioco"². Ciononostante, Dante ebbe le dovute informazioni e una conoscenza approfondita di tutto quello che costituiva il bagaglio filosofico-culturale di un intellettuale, ivi compresa anche la fisiognomica. A questo proposito, è doveroso rilevare l'influenza della cultura e delle scienze arabe, fatto a cui negli ultimi decenni si presta sempre una maggiore attenzione storico-culturale.

Tutta una serie di descrizioni di viaggio, riferimenti ricavati da opere storiche, letterarie e filosofiche provano, infatti, i rapporti invero fertili fra l'Islam e l'Europa cristiana. Nella cultura italiana, da questo punto di vista, risultava un momento di grande importanza storica la simbiosi fra Sicilia e mondo arabo nel periodo che andava fra i secoli IX e XIII.³

¹ A proposito della tradizione scolastica, e medievale in genere, cfr. J. AGRIMI, *Ingeniosa scientia nature. Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002.

² DANTE, *Inferno*, XX, vv. 116-7.

³ Nell'Europa in formazione le condizioni della Sicilia erano singolari: all'epoca del regno normanno (ma anche ai tempi di Federico II) colonie di normanni, danesi, svedesi, bretoni, inglesi, arabi e greci vivevano una accanto all'altra per lunghi secoli. Riconoscevano come proprie due o

L'interazione formatasi fino ai tempi di Dante fra le varie lingue e culture⁴ non poteva essere ignota al poeta. Bisogna sottolineare questo fatto anche perché la riapparizione della fisiognomica nella cultura europea medievale era dovuta in gran parte appunto alla presenza sempre più cospicua delle cognizioni arabe nel campo dell'astrologia, della medicina e del pensiero filosofico, presenza i cui canali erano ben conosciuti fra i pensatori aperti alle novità. Basta avere una conoscenza storica di base sui processi culturali per confermare le tante possibilità di interferenza letteraria e scientifica fra il mondo arabo, la penisola iberica, la Francia meridionale e l'Italia.

addirittura tre lingue, vacillavano fra varie credenze sotto l'influsso benefico della cultura e della scienza greca ed araba. Non pochi racconti del *Novellino* offrono un'autentica proiezione letteraria dell'epoca.

Per ciò che riguarda Dante, forse non è superfluo richiamare l'attenzione sul fatto che la genesi della *Commedia* e la descrizione d'innumerabili luoghi e l'ordine dei valori del viaggio dantesco sono presenti in varie leggende arabe precedenti al secolo di Dante, leggende diffuse in forma scritta e orale: la sopravvivenza di esse va dalle versioni semplici e frammentarie a quelle iperboliche, ricche di azioni e di scene meravigliose e magiche, ed erano ben conosciute nell'Islam almeno sin dal IX secolo. Anzi, alcune leggende erano esistite anche nel secolo precedente mostrando un'unità drammatica organica simile alla *Commedia*. Per le possibili relazioni fra Dante e la cultura del mondo islamico cfr. l'opera, scritta con una singolare erudizione, di MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia, seguida de la Historia y crítica de una polemica*, Madrid-Granada, 1943 (prima edizione: 1919). Si veda l'utile recensione di GIUSEPPE TARDIOLA, „Ancor nel libro suo che Scala ha nome...". In occasione della traduzione italiana dell'*Escatologia* di Asín Palacios, in „Letteratura Italiana Antica", I, (2000) e una mia recensione in ungherese: VÍGH Éva, *Miguel Asín Palacios az Isteni Színjáték muzulmán forrásairól*, in «Világosság», 2001, N. 10, pp. 62-68. Sull'argomento si veda ancora ENRICO CERULLI, *Il „Libro della scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina commedia* (Studi e Testi 150), Città del Vaticano, 1949, 417-427.

⁴ È noto che la convivenza fra maomettani e cristiani, nonché mozarabi (cristiani vissuti sotto dominio moro), mudéjares (mori vissuti sotto dominio cristiano), moriscos (mori battezzati) ed ebrei era impermeata, anche nei secoli successivi, dall'intrecciarsi di lingue, letterature, costumi, credenze e fedi durante i lunghi secoli della *conquista-reconquista*.

Anche lo scibile millenario della fisiognomica si trasmette (ossia ritorna) nell'ambito culturale dell'Europa medievale tramite gli arabi: la fisiognomica astrologica, che fa derivare le caratteristiche psicofisiche di una persona dalle stelle immaginate in corrispondenza con il sistema tolemaico si stava diffondendo, a sua volta, grazie ai compendi di astrologia arabi. Tali conoscenze facevano parte integrante dell'immaginario pubblico e anche la *Commedia* testimonia del fatto che Dante conosceva ed apprezzava gli scienziati e i pensatori arabi: basti citare il passo dantesco ben noto del canto IV dell'*Inferno*, in cui il poeta fa menzione degli scienziati non cristiani dell'umanità:

Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocrate, Avicenna e Galieno,
Averroís che'l gran comento feo. (IV, 142-144.)

Un pensatore e acuto osservatore com'era Dante, aveva senz'altro conoscenze assai complesse sul mondo circostante, un mondo sempre più complesso di cui offre una vasta testimonianza la *Commedia* stessa. Non gli dovevano passar inosservate informazioni, di origine ippocratica, sul corpo umano, informazioni sui quattro umori e le quattro qualità che determinano il carattere a seconda delle loro proporzioni. E siccome ogni qualità si collega ad uno dei quattro elementi, il carattere viene influenzato anche dalle loro caratteristiche. Era Galeno, famoso medico vissuto nel II secolo d. C., a creare il loro sistema coerente, valido fino all'età moderna. La teoria dei temperamenti si basa appunto sulla proporzione o la prevalenza di uno degli umori: nasce così il tipo flemmatico, il sanguigno, il collerico e il malinconico. Il sistema quadripartito del funzionamento del corpo e dell'anima determinava la medicina e la fisiognomica fino alla fine del XVI secolo. La teoria e la sistemazione di Galeno costituì, quindi, la base fisiologico-medica dei trattati di fisiognomica del Classicismo. Per ciò che riguarda Avicenna, un ingegno poliedrico ed annoverato, menzionato pure da Dante fra i grandi scienziati, fu uno dei mediatori della medicina di Galeno per il Medioevo europeo.

Se gli affetti e le azioni dell'uomo costituiscono un'unità armoniosa con i moti dei pianeti, la stessa armonia fa sí che l'influsso delle stelle diventi decisivo per il carattere, gli affetti, gli atti, le inclinazioni e il comportamento morale di una persona. Anche secondo la

testimonianza dello *Speculum astronomiae* (1260-1280) attribuito ad Alberto Magno, la fisiognomica è un modo particolare dell'analisi della natura e, all'inizio del secolo XIV, essa veniva inserita fra gli studi di filosofia grazie anche a Johannes de Janduno (1285/1289-1328). Egli, infatti, riferendosi ad Aristotele, colloca lo scibile di quest'arte fra i *libri naturales* e i *libri morales*, e, di conseguenza, la considera teoria e pratica in una volta: un'arte che collega l'analisi del corpo umano con gli affetti dell'anima. In seguito, la *Compilatio Physionomie* (1295) di Pietro d'Abano segnala il fatto che la fisiognomica, per congetturare il carattere di una persona, era adatta a mettere in rapporto varie scienze o arti, attingendo sia dal campo delle scienze naturali sia da quello degli studi umanistici.

Oltre ai pensatori succitati, conviene prendere in considerazione alcuni personaggi di rilievo i quali, all'epoca di Dante, potevano essere considerati autorità per il loro modo di pensare invero particolare e, di conseguenza, possono essere ricordati per certi versi anche dal punto di vista della fisiognomica. Fra questi bisogna richiamare l'attenzione su un personaggio assai interessante, contemporaneo a Dante e, secondo certe fonti anche suo amico: si tratta di quel Cecco d'Ascoli (1269 ca.-1327) che morì bruciato sul rogo come eretico a Firenze, nel 1327, per le sue idee e dichiarazioni contro i dogmi cristiani. Cecco, di professione astrologo e medico al servizio dei potenti, verso la fine del Duecento, dimorando a Firenze, fece conoscenza con vari poeti stilnovisti, fra cui il Cavalcanti e lo stesso Dante. La sua *Acerba*⁵, infatti, pur contenendo un capitolo fisiognomico, offre non pochi spunti relativi all'interpretazione della poesia stilnovistica e un'invettiva

5 L'*Acerba*, redatta in volgare, è un poema didattico in cui sono trattate questioni naturali, come la proprietà degli animali e delle pietre, vengono descritti fenomeni naturali, astrologici e medici in una strana mescolanza. L'autore, inoltre, affronta tutta una serie di problemi filologici, psicologici, etici e teologici. L'opera è mirata a cantare il cosmo, l'uomo e la natura intesi come perfetto congegno creato da Dio e dominabile dall'uomo, ma pur retto dalle forze misteriose dei pianeti e delle stelle ruotanti intorno alla Terra. Su Cecco d'Ascoli e sulle questioni fisiognomico-astrologiche de L'*Acerba* in ungherese cfr. il mio saggio „A szív tulajdonságait szemmel láthatod...”. *Asztrológia, fiziognómia és erkölcsök Cecco d'Ascoli művében* [„Mostra la vista qualità del core”. Fisiognomica e moralità nell'opera di Cecco d'Ascoli] in Vigh Éva, „*Természeted az arcodon*”. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*. Szeged, 2006. JATEPress, 163-175.

ideologico-astrologica contro Dante: nel capitolo *Del bene umano e della felicità*. *Le favole non ci salvano*, ad esempio, Cecco afferma di non voler favoleggiare a mo' di Dante, intende parlare piuttosto della verità:

Qui non si canta al modo di rane,
Qui non si canta al modo del poeta,
Che finge, immaginando, cose vane;
Ma qui risplende e luce ogni natura
Che a chi intende fa la mente lieta.
Qui non si gira per la selva oscura.⁶

Cecco vuole piuttosto dare notizia della natura infinita che errare invano per la selva oscura piena di finzioni poetiche. Pur dimostrando di conoscere a fondo la *Commedia*, l'autore dell'*Acerba* se ne distacca dicendo:

Lascio le ciance e torno su nel vero.
Le favole mi fur sempre nemiche.⁷

L'*Acerba*, con una tematica invero complessa, è il tipico prodotto del pensiero medievale: il poemetto, composto in volgare, fra le opere enciclopediche medievali offre un quadro quasi completo della mistura di idee relative a magia, alchimia, astrologia, pensiero morale e fisiognomica. Cecco spiega coerentemente l'influenza dei sette pianeti sull'uomo, pianeti che a loro volta sono responsabili della forma del corpo e delle virtù del carattere:

La tarda stella la memoria pone
Nel concetto; è Giove per qual cresce;
Mercurio muove l'atto di ragione;
Marte ne forma l'impeto con l'ira;

⁶ CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba* (a cura di CESARI, G.), Ascoli Piceno, 1927, IV, XII, 45-50. Per quest'opera in seguito uso l'abbreviazione: *Cecco*.

⁷ *Idem*, IV, XII, 61-62. Non dimentichiamo che Giovanni Boccaccio nella *Vita di Dante* (XXII. *Difesa della poesia*) rimprovera decisamente „alcuni disensati“ che „si levano contra li poeti, dicendo loro sconce favole e male a niuna verità consonanti avere composte, e che in altra forma che con favole dovevano la loro sofficienza mostrare e a' mondani dare la loro dottrina“.

Il terzo ciel l'appetito mesce;
Lo primo spiritello il sol vi spira;

La Luna muove natural virtute. (II, II 97-104.)

Gli stessi pianeti, oltre a formare corpo e anima, imprimono anche le virtù morali. Il secondo libro dell'*Acerba* (*Di alcuni segni fisiognomici*) è dedicato appunto a queste virtù inserendo la questione della fisiognomica come anello di congiunzione fra le stelle e le virtù accentuando anche così il rapporto del corpo con l'anima. A prescindere da un'osservazione generica tipo „difetto corporal fa l'alma ladra“, il capitolo riassume in modo sintetico ciò che si sapeva o si intuiva allora a proposito di fisiognomica. Gli ultimi versi del capitolo precedente preludono al rapporto diretto fra le stelle e la fisiognomica:

Tu vedi bene come questi cieli
Muovendo, creatura si produce
In atto umano: ciò tu non mi celi.
Ormai conviene che da' segni certi
Tu vegga lo giudizio della luce.⁸

I segni impressi dalle stelle scoprono i segreti dell'anima: „mostra la vista qualità del core“ afferma Cecco subito all'inizio dei suoi ragionamenti, stabilendo anche così il fatto che la fisiognomica, nell'interpretazione del carattere, è da intendere come congiunzione inscindibile fra astrologia e morale, fra cielo e terra.

Alcuni capitoli (dal VI al XV) del III libro dell'*Acerba* costituiscono un bestiario moralizzato rimato: palombino, struzzo, cigno, cicogna, cicala, pernice, upupa, avvoltoio, rondine, calandrio, falcone, grifo, pavone, gru, corvo, tortora, granchio, ostrica, delfino, basilisco, aspide, drago, vipera, scorpione, cocodrillo, rospo, ragno, leone, leopardo, iena, pantera, tigre, elefante, unicorno castoro, scimmia, cervo sono gli animali passati in rassegna. Non sappiamo se Dante avesse conosciuto o meno Cecco e/o la sua opera, ma si può presumere che, essendo Dante preparatissimo, la conoscenza di tutta una serie di rapporti fra moralità e animali sia stata parte integrante della sua cultura: si tratta di nozioni e saperi che costituivano un insieme organico del pensiero

⁸ Cecco, II, II, 109-113.

medievale colto e popolare. Questo straordinario poema didascalico di Cecco d'Ascoli va quindi considerato come una documentazione ideologico-scientifico-culturale di un poeta e occultista, filosofo e astrologo, medico e mago che volle e seppe spiegare la grande macchina dell'universo con i mezzi di un libero pensatore.

I tratti finora tracciati di un quadro ideologico-scientifico ai tempi di Dante sarebbero parziali se non vi fosse annoverata anche la figura di Brunetto Latini (1220-1293), uno dei maestri di Dante, che trasmetteva al poeta tra l'altro anche nozioni scientifiche. Il suo *Tesoretto* didascalico, rappresentante il suo viaggio intellettuale nell'impero della natura, delle virtù e dell'amore, riassume in modo molto plastico anche la correlazione fra i quattro elementi, le quattro qualità e il temperamento, nonché la complessione dell'uomo in rapporto ai sette pianeti e ai dodici segni zodiacali. Le informazioni scientifiche o naturali che si potevano apprendere da Brunetto dovevano essere plausibili anche per Dante. Considerando gli umori di colorito diverso che imprimono la loro qualità sulla forma del corpo e sul carattere, e che formano il temperamento a seconda della proporzione umorale, Brunetto dá un insegnamento molto coerente:

Ancor son quattro omori
di diversi colori,
che per la lor cagione
fanno la compressione
d'ogne cose formare
e sovente mutare
sí come l'una avanza
le altre in sua possanza.⁹

Nascono così, a causa della prevalenza della bile nera, le persone malinconiche di qualità secca e fredda. Nel caso in cui, invece, domina il sangue caldo e umido, nei sanguigni appunto, si è veloci ed allegri; le persone in cui è il flemma freddo e umido a sovrastare, hanno carattere flemmatico; e, al contrario, la bile gialla di qualità calda e secca forma i colerici che sono leggeri, veloci e talvolta smoderati nei loro affetti:

⁹ BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985. (VIII), 23.

ché l'una è 'n signoria
de la malinconia,
la quale è fredda e secca,
certo di lada tecca:
un'altr' è in podere
di sangue, al mio parere,
ch'è caldo e omoroso
e fresco e gioioso;
frema in alto monta
ch'umido e fredo pont'á,
e par che sia pesante;
poi la collera vene,
che caldo e seco tene,
e fa l'omo leggiere,
presto e talor fero.¹⁰

Questi quattro umori diversi si mescolano in ogni persona e uno „si accorda” con l'altro creando persone diverse per temperamento e costituzione:

E queste quattro cose
cosí contrariose
e tanto disiguali,
in tutti l'animali
mi convene acordare
ed i lor temperare,
e rifrenar ciascuno,
sí ch'io li torni a uno,
sí ch'ogne corpo è nato,
ne sia compressionato;
e sacce ch'altremente
non si faria niente.¹¹

Il numero quattro è determinante nella natura, considerando il fatto che l'universo è costituito da quattro elementi, dal cielo alla terra: anche il corpo umano funziona in modo consona, e l'originale

¹⁰ *Idem*, 23-24.

¹¹ *Idem*, 24.

diversità („discordanza“) degli elementi si trasforma in unità cosmica („iguaglianza“). Ognuno sarà diverso, dissomigliante, di „diversa fattura“ e nonostante, come dice l'autore, „tutta la lor discordia / ritorno in tal concordia“:

Altresì tutto 'l mondo
dal ciel fin lo profondo
è di quattro aulimenti
fatto ordinamenti:
d'aria, d'acqua e di foco
e di terra in suo loco;
ché per fermarlo bene
sottilmente convene
lo freddo per calore
e 'l secco per l'omore
e tutti per ciascuno
sí refrenar a uno
che la lor discordanza
ritorni in iguaglianza:
ché ciascuno è contrario
a l'altro che è disvario.
ogn'omo ha sua natura
e diversa fattura
e son talor dispàri:
ma io li faccio pari
e tutta la lor discordia
ritorno in tal concordia,
che io per lo ritegno
lo mondo e lo sostegno,
salva la voluntade
de la Divinitade.¹²

Nel formare il temperamento umano, sia le forme esteriori sia i pianeti creati conformemente alla volontà divina hanno il loro ruolo: i sette pianeti e i dodici segni zodiacali, quindi, marcano ogni creatura:

¹² *Idem*, 24-25.

Ben dico veramente
che Dio onnipotente
fece sette pianete
ciascuna in suo parete,
e dodici segnali
(e io ti dirò ben quali)
e fue il suo volere
di donar lor podere
in tutte creature
secondo lor nature.¹³

Dante conosceva questa concezione relativa alla complessione e al temperamento, concezione radicata da vari millenni nell'immaginario collettivo, colto e popolare. Si tratta di un modo di vedere fisiognomico latente che è rintracciabile ovviamente anche nella *Commedia* quando il poeta presenta le anime viziose e virtuose. Prima di tentare l'analisi di alcuni caratteri dell'*Inferno* dantesco dal punto di vista fisiognomico, vale la pena di soffermarci anche sulla tipologia dei bestiari già menzionati i quali, nonostante la mancanza di originalità, essendo derivati per lo più dagli autori dell'Antichità e dell'Alto Medioevo, avevano un'influenza particolare sull'immaginario colto e popolare riguardante il mondo animato, compreso l'uomo stesso. Il bestiario si può considerare, infatti, come un genere letterario didascalico, in cui la scienza diventa letteratura: i bestiari trasformano la natura in poesia e in moralità. In tal modo essi funzionano come vere e proprie guide alla comprensione del significato riposto del regno animale, nonché come strumenti utili all'interpretazione delle numerose immagini zoologiche presenti nei vari testi, sacri e profani. I bestiari medievali derivano da un trattato greco del secolo II d. C.: si tratta del *Physiologus*, diffusissimo in tutto il Medioevo fino ai nostri giorni attraverso innumerevoli redazioni latine e traduzioni in lingue moderne. A esso si aggiungono altri, apparsi in tempi e luoghi diversi, i quali dovevano essere noti anche per Dante.¹⁴ La tradizione avviata dal *Physiologus* latino

¹³ *Idem*, 25.

¹⁴ Senza poter fare un elenco completo, cfr. alcuni bestiari pubblicati e curati negli ultimi tempi in Italia: L. MORINI (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino,

penetrava nella cultura medioevale mediante la lettura allegorica degli animali che si complicava man mano con altre chiavi interpretative: rapporti numerici o cromatici, elementi di tipo etimologico o pseudoetimologico si aggiungevano alle interpretazioni già esistenti.¹⁵

In questa sede non possiamo parlare dei tanti bestiari d'amore, noti sicuramente anche a Dante, bestiari che circolavano anche nel suo stesso ambito cultural-linguistico. Non possiamo pertanto ignorare la poesia zoomorfa di Chiaro Davanzati, che risulta importante in questa sede considerando il tema, ma anche perché Chiaro era uno dei poeti con cui Dante scambiò qualche sonetto. È giusto quindi supporre che lo zoomorfismo poetico sia stato alquanto noto a Dante, e non solo tramite l'amico tenzonante. Chiaro, il rappresentante più marcato della tradizione poetica prestilnovistica, nella sua poesia ricorre a una tematica generica ma ben elaborata. Anche i motivi sono consueti, anzi coerenti al patrimonio culturale a lui precedente. Quindi non è sorprendente che Chiaro abbia utilizzato anche le metafore animalesco-zoomorfe,¹⁶ metafore tanto care appunto ai vari bestiari moralizzanti ed erotici.

Il simbolismo animalesco è presente ovviamente anche nella *Commedia*: basti alludere a XIV canto del *Purgatorio* in cui Dante annovera una serie di animali (porci, lupi, cani, volpi) parlando dei luoghi e degli „abitator de la misera valle“ dell'Arno (XIV, 41). Gli

Einaudi, 1991; PONZI, S., (a cura di), *Il bestiario di Cambridge*, Parma-Milano, Ricci, 1974; CARREGA, A.- NAVONE, P. (a cura di), *Le proprietà degli animali*, Genova, Costa & Nolan, 1983; FARACI, D. (a cura di), *Simbolismo animale e letteratura*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2003; ZAMBON, F., *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano-Trento, 2001.

¹⁵ Ai tempi di Dante, intorno al 1270-'80, fu composto in Toscana un poemetto, il *Mare amoroso*, da un rimatore toscano, un tempo identificato con Brunetto Latini. L'unico manoscritto fiorentino sopravvissuto risale alla fine del Duecento, e benché non possiamo accertare la conoscenza del poemetto da parte di Dante, il clima culturale e topologico era uguale. Il *Mare* accumula tutta una serie di simbologie animalesche con il pretesto dell'amore. Le metafore zoologiche, cosmologiche riportano un repertorio esaustivo testimoniando una moda letterario-poetica, senza escludere l'intento didattico.

¹⁶ Il curatore delle *Rime* di Chiaro Davanzati (Bologna, 1965), Aldo Menichetti, riporta un dato statistico che rivela la presenza di quasi quaranta paragoni animaleschi solo nelle canzoni.

abitanti de „la maladetta e sventurata fossa” (v. 51), dalla sua sorgente alla foce, sono pieni di vizi da individuare appunto con la simbologia riguardante le proprietà ben conosciute degli animali. I porci per gli abitanti di Casentino, i piccoli „bòtoli” per gli aretini, i lupi per i fiorentini, con i denti e brame come la „bestia senza pace” dell’*Inferno*, le volpi per i pisani famigerati per essere astuti, tutti gli animali hanno il loro significato ben preciso.¹⁷

Questo preambolo letterario-culturale permette ormai di guardare con occhio appunto fisiognomico alcuni personaggi e simboli dell’*Inferno* per illustrare quanto può aggiungere alla loro interpretazione la conoscenza dei segni fisiognomici. Conviene cominciare con il I canto, che si apre appunto con la simbologia zoomorfa delle tre bestie, e quindi le informazioni che possiamo ricavare dai bestiari possono risultare invero utili. Non è nostro compito soffermarci adesso su tutte le possibili varianti simboliche della complicatissima simbologia dantesca relative alla tre fiere. Basti incentrarci su quei segni che rappresentano alcuni vizi caratteristici dal punto di vista fisiognomico, segni per altro spesso coerenti con le interpretazioni morali ormai arcinote.

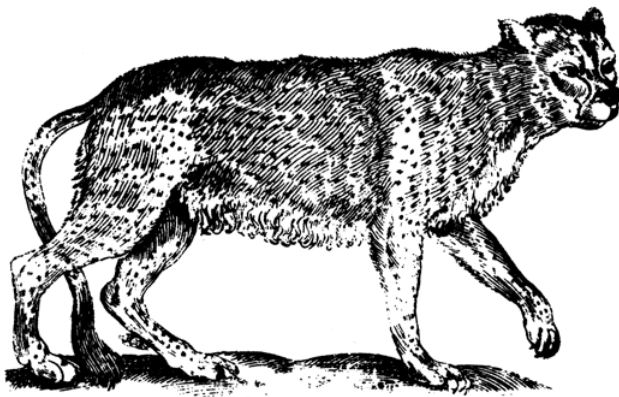
La lonza, la lupa e il leone si presentano, anche secondo la testimonianza dei bestiari, in modo assai contraddittorio pur avendo delle peculiarità costanti. La „lonza leggera e presta molto / che di pel macolato era coverta”, descritta da Dante, è un animale attraente che, pur essendo una belva, anche secondo Aristotele e Plinio, con la bellezza, l’allettamento e l’odore della sua pelle attrae gli altri animali, ossia la preda.¹⁸ Tale attrazione dell’animale era conosciuta anche a Dante: nel *De vulgari eloquentia* passa in rassegna i differenti dialetti della lingua italiana „senza trovare la pantera che inseguiamo”, e vuole catturare „questa fiera che fa sentire il suo profumo ovunque senza mostrarsi in nessun luogo”¹⁹. Risulta chiaro quindi che l’odore del parlato più bello, all’epoca di Dante, non era ancora tanto aulente da poter percepirlo.

¹⁷ Per l’analisi di questo canto dantesco, con special riguardo appunto al tema dei bestiari, cfr. R. SCRIVANO, „Bestiari” e „cortesia” nel medioevo dantesco (*Il canto XIV del Purgatorio*), in «Critica letteraria», 134, (2007, 1), 3-19.

¹⁸ Il suo inganno e la sua presenza seducente, invece, nel *Fisiologo* prende anche una simbologia cristiana: viene identificato con Cristo. Cfr. *Physiologus*, 16.

¹⁹ DANTE, *De vulgari eloquentia*, I, XVI. (traduz. di S. Cecchin) in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, UTET, Torino 1986. Il corsivo è mio.

Non dobbiamo dimenticare del resto che la lonza è un felino screziato quindi pantera, leopardo, lince ed anche altri felini screziati potrebbero essere individuati nella fiera dantesca. Secondo la definizione del libro di fisiognomica più antico e più importante dell'età antica, a lungo attribuito ad Aristotele, intitolato la *Physiognomonika* „il leopardo [...] per quel che riguarda l'animo, è meschino, scaltro, e, per dirla in breve, ingannevole”.²⁰ I trattati di fisiognomica riprendono per lo più la formula prevalentemente negativa e ancora nel XVI secolo, in Della Porta, autore di maggior fama e competenza in questione di fisiognomica, dopo la descrizione fisica del pardo riporta la seguente constatazione: „La faccia del Leopardo è delicata; ma è orgoglioso, e pien di fraude e d'insidie, et in un medesimo tempo è audace e pauroso; la sua figura convien a' suoi costumi. [...] È senza misura, e di costumi delicati e molli; orgoglioso, pieno d'insidie e di fraude, insieme pauroso et audace.”²¹



G. B. Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, (Napoli, 1611):
La figura del Pardo dal vivo

²⁰ PSEUDO ARISTOTELE, *Fisiognomica*, (a cura di G. Raina) Milano, Rizzoli, 2001, 810a.

²¹ Vö. DELLA PORTA, G. B., *Della fisonomia dell'uomo*, (szerk. M. CICOGNANI), Parma, Guanda, 1988, 56-57. In seguito per la citazione da quest'edizione uso l'abbreviazione *Della Porta*. La prima edizione in italiano dell'opera risale al 1598.

Similmente a Della Porta, anche altri scritti di fisiognomica del Classicismo citavano volentieri Polemone appunto per le ricche simbologie zoomorfe. Un modello ideale era il capitolo II del suo *De physiognomonia liber*: „quo commemorat, quae similitudines intercedant inter hominem et cetera animantia, quadrupedes, aves et cetera quae in terra repunt; in quibus dinoscatur masculinum et femininum; neque enim te quempiam videre, cui non sit similitudo bastiae, cuius indolem in homine indoli bestiae similem adparere; quam sit igitur necesse ut eam in homine definias”.²² Considerando la pantera, in base al paragone zoomorfo, pur riconoscendone la bellezza, l'autore mette l'accento su caratteristiche esclusivamente negative: „Panthera impudens adultera malevola se occultans amans necare et incere eum qui ipsi se oponit, pacata cum pacato superba fastosa nec mansueta nec domanda”.²³ Cecco d'Ascoli non si distacca dalla tradizione dei bestiari medievali quando la descrive utilizzando tutti i caratteri attribuiti a questo felino.

Di macchie negre e bianche è la pantera;
Natura la dipinse per bellezza;
Il drago, quando vede lei, dispera.
Poi che ha mangiato, dorme al terzo giorno
E poi risorge e fa d'odor dolcezza
Sì che gli an'mali stanno lei dintorno,

Salvo che il drago. Così fa il cattivo
Che fugge delli buon sempre aspetto
Perché di conoscenza è cieco e privo.
Pur conversando con le vil persone,
Da lor non nasce mai benigno effetto
La voglia pur seguendo, e non ragione;²⁴

Allo stesso tempo, non dobbiamo dimenticare che l'animale dantesco, identificato (anche) dal pardo, può essere quella *lonza* (in latino: *leuncia*) che etimologicamente corrisponde alla lince (*lynx*).

²² Vö. POLEMON, *De physiognomonia liber*, II., in FOERSTER, R., (a cura di), *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, Lipsiae, Teubner, 1893, 98.

²³ *Idem*, 172.

²⁴ Cecco, III, XIV, 79-90.

Andiamo quindi avanti con la lettura di Polemone sulla lince: „Lynx quae eadem caracal adpellatur impudens audax elati animi alacris timida superba garrula sincera”²⁵. Audace e timorosa contemporaneamente come d'altronde tutti i felini. La lonza per Dante, con una simbologia intrigante, poteva significare semplicemente un felino maculato: la proprietà dei felini, infatti, è in gran parte simile per cui la denominazione, in certi casi, sembra indifferente. Alberto Magno (collocato da Dante nel X canto del *Paradiso*, insieme al prediletto discepolo, Tommaso d'Aquino) è forse l'unico fra gli autori medievali ad accostare la morfologia del gatto alle grandi fiere nel *Libellus de natura animalium* a lui attribuito. Gli enciclopedisti medievali si interessano inoltre ai costumi e al carattere del gatto con l'ovvia tendenza moraleggiante: il felino sarebbe pigro, crudele, geloso della propria bellezza, ma sempre molto attraente.²⁶

La cultura medievale, fondandosi sull'autorità degli scrittori classici, attribuiva alla pantera un singolare comportamento: dopo mangiato, al risveglio ruggiva emettendo un fiato così profumato da attirare tutti gli animali tranne il drago. Riferimenti a tale comportamento si potevano leggere per esempio nel *Physiologus* e anche in Brunetto Latini con un'attribuzione a Cristo. „Il Physiologus ha detto della pantera che ha questa natura: è molto amica di tutti gli animali, nemica soltanto del drago; è variopinta come la tunica di Giuseppe, e graziosa. E assai docile e mite. Dopo che ha mangiato e si è saziata, si addormenta nella propria tana, e il terzo giorno si desta dal sonno, e ruggisce chiamando a gran voce, e le fiere lontane e vicine odono la sua voce: dalla sua voce esce ogni profumo d'aromi, e le fiere seguono il profumo della voce della pantera e le giungono appresso [...] Variopinto è Cristo, il quale è verginità, moderazione, misericordia, fede, virtù, concordia, pace, pazienza; inoltre è nemico del drago ribelle che sta nell'acqua.”²⁷

²⁵ Ivi.

²⁶ Secondo Polemone „felis familiaris ostentantrix, sui admiratrix amans commoditatis alacris avida fraudolenta speculatrix amicam se praebens hominibus loco non homini nisi coacta necessitate adsuescens.” (cit., p. 176.)

²⁷ Cfr. *Il Physiologus*, Milano, Adelphi, 2002, 6. *La pantera*. Per ciò che riguarda Brunetto Latini cfr. BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, I, 193, 1.

Ma la gran parte dei bestiari medievali pone l'accento sulla simbologia legata al tradimento e all'inganno, motivo a cui si riferisce già Aristotele nella *Historia animalium* dicendo che la pantera usa il proprio soave odore per catturare la preda.²⁸ Motivo ripreso tra l'altro anche nei secoli successivi, completandosi con altre caratteristiche. Nella simbologia zoomorfa rinascimentale Cesare Ripa, nell'*Iconologia*, sulla base di un vasto glossario scientifico-culturale, vuole la pantera come simbolo della seduzione e della libidine, visto che adesca tutti con la bellezza della pelle e con il suo movimento aggraziato.²⁹ L'animale, nel Ripa, simboleggia anche la libidine che logora corpo e anima, patrimonio e fama, ed, essendo maculato, lascia macchie alla reputazione.³⁰ Ripa, a sua volta, raffigura anche l'Inganno collocandoci accanto „una Pantera che occultando il capo et mostrando il dosso alletta con la bellezza della pelle varie fiere, le quali poi con subito empito prende et divorora”.³¹

La simbologia del leone, altra bestia che in Dante si avvicina „con la test'alta e con rabbiosa fame” in cerca di preda, sicuramente è la più ricca, la più varia e particolareggiata sin dall'Antichità: come simbolo della forza, del coraggio e delle virtù regali, appare ciononostante in modo ambiguo durante i secoli. Anche l'esegesi dantesca può riferirsi facilmente a questa ambiguità siccome la „test'alta” simboleggia sia il coraggio e la fiducia in sé che l'orgoglio e la voglia di sovrastare.³² Secondo Polemone „exempli gratia leo fortis audax heros iracundus post gravitatem patiens pudibundus liberalis magnanimus insidiosus”.³³ Dante, in questo passo dell'*Inferno*, non aderisce ai bestiari medievali che, sulle orme del *Physiologus*, sottolineano per lo più la triplice proprietà del leone: „La sua prima natura è questa: quando vaga e passeggia per la montagna e gli giunge l'odore dei cacciatori, con la coda cancella le proprie impronte [...] Così anche il Cristo nostro [...] ha nascosto le sue

²⁸ ARISTOTELE, *Historia animalium*, (a cura di P. LOUIS) Paris, Les belles lettres, 1964, 12-13.

²⁹ RIPA, C., *Iconologia*, Padova, Tozzi, 1611, *Inganno*, 249.

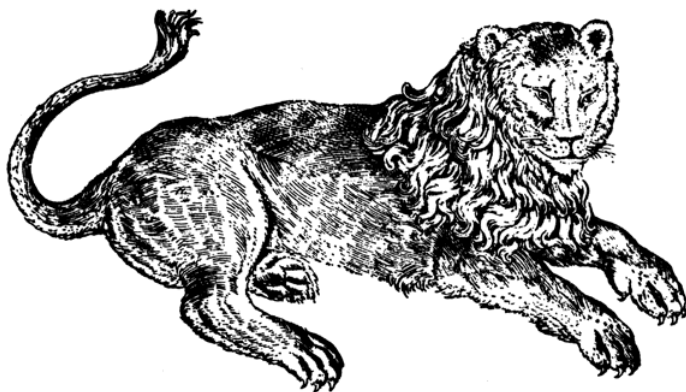
³⁰ *Idem*, *Libidine*, 397-398.

³¹ *Idem*, *Inganno*, 249.

³² L'immagine della fiera dalla „rabbiosa fame” ci ricorda anche un passo della prima lettera di Pietro in cui „il vostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro cercando che divorare”. Cfr. S. Pietro, *Epistula*, I, V, 8.

³³ POLEMONE, *cit.*, 172.

impronte spirituali, cioè la sua divinità". La seconda natura del re degli animali si riferisce agli occhi aperti durante il sonno: „così anche il corpo del signore mio dorme sulla croce, ma la sua natura divina veglia alla destra del Padre". La sua terza natura riguarda la leonessa che „genera il suo piccolo, lo genera morto, e custodisce il figlio, finché il terzo giungerà il padre, gli soffierà sul volto e lo desterà".³⁴



G. B. Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, (Napoli, 1611):
La figura del leone

Nel leone dantesco, invece, sembrano essere omessi i caratteri dell'esegesi cristiana per cedere posto a un animale iracundo e collerico, caratteri che vengono rieccheggiati, in parte, anche nell'interpretazione fisiognomica: il leone è un animale anche di temperamento collerico ma con tutto ciò „di costumi poi è liberale, magnanimo, desioso di vincere; forte, piacevole, giusto, pietoso, e facilmente ama chi conversa con lui."³⁵ Di qua il simbolo più confacente del leone come quello per eccellenza del potere forte, coraggioso, energico e magnanimo. Quest'ultima caratteristica eccelle anche in Cecco d'Ascoli quando mette in rima le proprietà dei felini. Pur riprendendo la teoria della triplice natura, l'*Acerba* arricchisce il quadro aggiungendo motivi relativi al governo politico.

³⁴ Questa triplice natura del leone viene ripresa con piccole varianti quasi da tutti i bestiari ed enciclopedie medievali.

³⁵ *Della Porta*, 57.

Il leone, simbolo antico del potere, in rapporto con la vigilanza questa volta temporale, torna a dominare in alcune strofe:

Così ciascuno che porta corona
Deve ogni tempo tener gli occhi aperti
Che inganno non riceva da persona,
Celare il suo segreto e la sua via,
Di sé facendo gl'inimici incerti
Ché dubitando, in loro paura sia;

E deve i suoi nati ammaestrare
Lassando il tempo per l'acerba vita,
Con sue parole in lor virtù spirare,
A ciò che non degeneri sua stepe
In vile arbusta che, da lui partita,
Perda lo frutto nell'arida siepe.

Dev'esser sempre nuda di paura
Alma regale, con arditata vista,
Veggendo de' nemici la figura,
E far sempre temere li suoi servi
Tenendo di giustizia santa lista
Che fra di loro non siano protervi.³⁶

Il leone come simbolo del potere regale è un *topos* antichissimo che in realtà fu „cristianizzato” nel Medioevo e identificato con il potere divino mantenendo gli stessi requisiti: il suo animo, infatti, citando Pseudo Aristotele, è „generoso e liberale, magnanimo e desideroso di vittoria, tranquillo e buono e incline a mostrare affetto nei confronti di eventuali alleati”.³⁷ I versi di Cecco comunque testimoniano la presenza e la convivenza pacifica di *topoi* antichi e cristiani. Dante evidentemente dà rilievo, nell'*Inferno*, ai lati negativi e ai momenti viziosi delle tre bestie. L'iconografia del leone anche nei secoli successivi accentua la ricca simbologia del re degli animali, cosa che viene testimoniata ancora all'epoca del Rinascimento: nel Ripa, nella sua *Iconologia* che dà un quadro dettagliato di nozioni

³⁶ Cecco, III, XIV, 19-36.

³⁷ PSEUDO ARISTOTELE, *cit.*, 809b.

iconografiche ed iconologiche delle età precedenti, non c'è animale che abbia una simbologia tanta ricca e varia di quanta dispone il leone.³⁸

La terza bestia per Dante, la lupa „che di tutte brame / semiava carca ne la sua magrezza”³⁹, ha invece un contenuto simbolico del tutto negativo. A prescindere dal fatto che nella Roma antica, la femmina è l'animale mitico relativo alla fondazione della città, il lupo è stato sempre considerato il simbolo dell'istinto selvaggio, della ferocia, dell'avidità e dell'eresia, nonché attributo della Gola e dell'Avarizia. La femmina, a sua volta, simboleggia la dissolutezza e la lussuria in quanto in latino, lupa, significa anche prostituta. Polemone lo caratterizza con diversi tratti apparentemente contrastanti dicendo che „Lupus audax perfidus iniiquus raptor aidus iniuriosus dolosus auxilium praebens ad iniuriam inferendam, amicum adiuvans.”⁴⁰ I bestiari identificano il lupo con i peccati capitali della Gola e della Lussuria.

Lo lupo è ne lo pecto eismesurato,
E nello pecto e nella boccaturo:
Però a lo Nemico è asemeliato,
De modo, de volere e de natura,

Ké força e rape, tanto è scelerato,
Subitamente l'anime devora
Non se reteine, tanto è svergognato,
De tentare l[a] umana natura;

força del pecto: el mortale asalto
Ke dá de [la] luxuria, tentanno;
Força de bocca: la golositate

Kon ke fa fare a li omini tal salto,
Tardo se ne restora poi lo danno:
Peró folle è ki tene sua amistate.⁴¹

³⁸ Cfr. RIPA, cit., *Tavola degli Animali*, XXII.

³⁹ DANTE, *Inferno*, I, vv. 49-50.

⁴⁰ POLEMONE, cit., 172.

⁴¹ Cfr. *Bestiario moralizzato*, XXVI, in *Bestiari medievali*, cit., 506.

I bestiari evocano spesso anche altri segni caratteriali come l'ipocrisia e la simulazione riferendosi all'abitudine del lupo che imita la voce della capra per poter chiamare fuori il capretto dall'ovile.⁴² Su altri peccati simboleggiati da quest'animale, la Gola e l'Avarizia, ci si sofferma anche Dante quando fa dire da Virgilio che „dopo 'l pasto ha più fame che pria” (v. 99.). Nel Della Porta il lupo è „divoratore, insidioso, iracondo, e peggior di tutti.”⁴³ Quindi fra le tre fiere sembra che il lupo sia l'unico a non avere giudizi positivi nel corso dei secoli.

Oltre alle tre bestie dell'*Inferno*, le quali possono essere in gran parte collegabili con i bestiari medievali e con la tradizione zoomorfa in particolare, anche molte altre figure dell'*Inferno* possono essere interpretate mediante i loro tratti visibili. Prima di concentrarci su alcuni momenti, identificabili anche dal punto di vista fisiognomico, cioè in base ai segni visibili degli affetti e dei sentimenti, è l'ora di citare la premessa che, sulla scia della *Phisiognomonika* pseudoaristotelica, sta alla base di ogni congettura fisiognomica: „il temperamento è connesso con le caratteristiche fisiche e non è indipendente, ma soggetto agli impulsi del corpo”.⁴⁴ La fisiognomica in tal modo si fonda sull'interazione del corpo e dell'anima, un'interazione che coinvolge osservazioni scientifiche e popolari, sillogismi ed analogie. „Non è mai esistito infatti nessun animale che avesse l'aspetto di un animale e il temperamento di un altro, ma al contrario sempre il corpo e l'animo del medesimo, sicché ne consegue inevitabilmente che a un determinato corpo sia connesso un determinato temperamento”.⁴⁵ Se ammettiamo che il carattere e in generale l'anima è in rapporto inscindibile con il corpo, allora i segni del corpo, costanti e accidentali, possono condurre a scoprire i segreti dell'anima: il carattere e le emozioni. Oltre ai segni costanti del corpo, quindi, anche l'espressione del volto e i gesti o i moti possono fornire importanti informazioni sul carattere benché questi segni accidentali rendano evidenti prima di tutto le emozioni.

⁴² Cfr. *idem.*, XXIX.

⁴³ *Idem.*, 60, 11

⁴⁴ PSEUDO ARISTOTELE, cit. , 805a.

⁴⁵ *ivi.*

Nella *Commedia*, grazie alla fantasia, alla capacità raffigurante del poeta e al posto centrale delle moralità, ci troviamo di fronte a una incredibile ricchezza di caratteri, affetti e forme comportamentali. Dante con la poliedricità dei moti, suoni e sguardi delle anime fa vedere le manifestazioni del dolore, dell'ira, del piacere e della preoccupazione e di tutti gli altri affetti. Entro i limiti di un breve studio è impossibile passare in rassegna nella sua interezza tutte le descrizioni dal punto di vista della percezione fisiognomica: eppure tentiamo di cogliere alcuni momenti e figure dell'*Inferno* che possono essere rilevanti in base ai criteri di una congettura fisiognomica. Cominciamo con il canto III, in cui Dante incontra gli accidiosi,

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
[...]
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto ... (*Inferno*, III, 22-28.)

In questa situazione, sentendo in parte vergogna e anche commozione, Dante cammina „con li occhi vergognosi e bassi” (v. 79) finché non è giunto all'Acheronte dove, nel sentire la voce rabbiosa di Charonte, le anime dannate per paura

cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.
(*Inferno*, III, 101-102)

I bestemmiatori potevano temere a buon diritto la voce di Caronte non avendo la minima speranza di rivedere ancora una volta il cielo. Il riferimento ai tratti esteriori di Caronte è altrettanto significativo: non possiamo avere dubbi neppure del carattere del nocchiero dell'aldilà „per antico pelo” (v. 83) e „che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote” v. 99) e perché guardava intorno sempre „con occhi di bragia” (v. 109). Il volto peloso, ossia barbuto, gli occhi rossastri anche secondo la testimonianza dei trattati di fisiognomica alludono alla ferocia, alla crudeltà e l'insensibilità.

Descrizioni del genere, relative ai sentimenti e agli affetti, sono alquanto frequenti nella *Commedia*. Nel limbo, dove il poeta ha collocato i grandi personaggi antichi, Dante si accorge del cambiamento del colorito del volto di Virgilio: scendendo sempre più giù, il poeta latino, „tutto smorto” (IV, 14), infatti, diventa sempre più pallido: la pallidezza può testimoniare sia la paura, sia la compassione. E come Dante nella *Vita nuova* afferma che „Lo viso mostra lo color del cuore”,⁴⁶ così è evidente che in questo caso anche il pallore di Virgilio segnala la presenza di un sentimento nuovo, sentimento che diventa tanto più marcato ed evidente quanto più il poeta latino si avvicina al cerchio al quale lui stesso appartiene e si preoccupa anche delle sofferenze fisiche dei dannati:

...l'angoscia de le genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti.”
(*Inferno*, IV, 19-21.)

Dante, nel delineare l'immagine del Cerbero mitologico, offre di nuovo una caratterizzazione molto penetrante:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.
Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.
(*Inferno*, VI, 13-18.)

Gli occhi rossastri e il ventre sporgente di Cerbero sono segni fisiognomici assai marcati. Sfogliando i libri di fisiognomica abbiamo a nostra disposizione alcuni indizi caratteriali molto convincenti e consoni che si confanno al carattere della mitica figura: „un ventre grosso e con un ammasso di carne molle e pendula indica persona senza buon senso, amante del bere e intemperante. [...] Se c'è un

⁴⁶ Cfr. DANTE, *Vita nova*, (a cura di G. GORNI), Einaudi, Torino, 1996, 8. Dante anche nella „ragione” del componimento fa riferimento al fatto che „manifesto lo stato del cuore per exemplo del viso”.

eccesso di carne, però tosta, indica persona cattiva e malevola.⁴⁷ Questa constatazione dell'Anonimo Latino (IV-V secolo d. C.), ricordando sempre la fonte più antica, Pseudo Aristotele, concorda con quella di Polemone e Adamantio in quanto la ventre sporgente e carnosa è segno evidente di stoltezza, intemperanza e lentezza d'intelletto. Ma questa volta conviene leggere nella sua integrità ciò che Giovan Battista Della Porta riuscì a raccogliere dagli autori antichi e medievali:

Anche la persona rozza ha il ventre grande come l'uomo bestiale, malevolo e pieno di peccati. Ventre grande, carnoso, molle e pendente Chi ha il ventre grande è da giudicarsi stordito, superbo e lussorioso. Da Aristotele ad Alessandro. Il ventre concavo e carnoso, e sarà pendente e molle, fa argomento di grossezza di senso, d'imbriachezza e d'intemperanza. Questo Polemone; ma Adamanzio dice: il ventre grande, e non concavo. I medesimi nella figura del Rozzo lo dipingono ventruto; e così il malizioso bestiale, acciò che sia pieno di vizii, ventruto ancora. Dice Alberto: quel che ha gran ventre è indiscreto, stolido, superbo e lussorioso. Rasi: il ventre troppo grande dimostra soverchia libidine. Il Conciliatore dice da lui il medesimo. Alberto di nuovo: lo spazio del ventre rivestito di molta carne e soda, se troppa sia a comparazione della statura, dimostra malizioso; ma non ghiottone e libidinoso. [...] Galeno, scrivendo a Trasibolo, dice che nel ventre grasso non può esser giudizio, [...] l'allega per un proverbio; e giudica la cagione esser la molta comunicazione che ha il ventre col cervello; e così essendo scarno et asciutto, dà grande aiuto all'intelletto; né cosa può tanto offender l'intelletto, che lo star in un corpo carico di carne e di grasso. Plinio dice che quei di ventre grossissimo sono di poco sapere e diligenza.⁴⁸

Sempre Della Porta, nel capitolo dedicato alla figura dell'uomo di grosso ingegno, aggiunge ancora le informazioni prese da Polemone, Adamanzio e Avicenna: secondo loro chi ha la ventre grossa, „è

⁴⁷ ANONIMO LATINO, *Il trattato di fisiognomica*, (a cura di G. Raina), Milano, Rizzoli, 2001, § 64.

⁴⁸ *Della Porta*, 274-275.

d'insensato e stupido,[...] l'aspetto rozzo e con la bocca aperta. [...] Il ventre uscito fuori. Ma Avicenna, descrivendo la figura dell'uomo mal temperato, che ancor sarà di poco ingegno e di minor intelletto, dice che ha il ventre grande."⁴⁹ La lunga citazione è stata motivata dal fatto che Della Porta citando e/o parafrasando confronta coerentemente tutti gli autori antichi e medievali che erano conosciuti anche all'epoca di Dante.

Gli occhi rossastri, secondo la testimonianza dei trattati di fisiognomica, indicano crudeltà e ferocia ma essi possono caratterizzare anche i misantropi. Dobbiamo ricorrere di nuovo a *Della fisiognomia dell'huomo* di Della Porta perché, come abbiamo detto, egli passa metodologicamente in rassegna tutti gli autori dell'antichità e del Medioevo nel pronunciarsi sulle singole caratteristiche e sulle moralità collegate. Nella congettura fisiognomica gli occhi costituiscono un posto prediletto come „finestra dell'anima". Non può essere caso che i vizi annoverati per il panciuto coincidano quasi del tutto con le caratteristiche morali di chi ha gli occhi rossastri: „Quelli che hanno gli occhi rossi sono iracondi tanto che divengono stupidi; e ciò lo si riferisce alla passione; perché si vede per esperienza che coloro che grandemente s'adirano gli occhi gli divengono rossi."⁵⁰

L'incontro con Brunetto Latini è ricco non tanto di segni fisiognomici relativi al carattere quanto piuttosto di gesti che fanno intuire i moti dell'anima. Pseudo Aristotele, convinto della leggibilità di tali segni, afferma: „mi sembra che l'animo e il corpo abbiano una relazione di reciproca interdipendenza. Il mutamento dello stato d'animo comporta di pari passo il mutamento dell'aspetto fisico e viceversa il mutamento dell'aspetto fisico comporta di pari passo il mutamento dello stato d'animo."⁵¹ Le manifestazioni gentili di Dante nei confronti del suo maestro rispecchiano la qualità degli affetti in forma di sguardi e gesti. Quando il poeta si accorge di Brunetto, fa un gesto „chinando la mano a la sua faccia" (XV, 29), il che svela l'espressione naturale della simpatia e dell'amore. Dante inoltre non esprime soltanto il suo affetto ma manifesta anche il rispetto e la stima quando

⁴⁹ *Della Porta*, 524.

⁵⁰ *Della Porta*, 362.

⁵¹ PSEUDO ARISTOTELE, cit., 808b. Lo stesso ragionamento viene ribadito anche più avanti: „a stati d'animo peculiari corrispondono caratteristiche fisiche peculiari."

'l capo chino
tenea com' uom reverente vada"
(*Inferno*, XV, 44-45)

Il capo chino, infatti, può testimoniare varie emozioni: qui invece non possiamo assolutamente dubitare della qualità dei suoi affetti.

Sebbene l'*Inferno* sia straordinariamente ricco di caratteri e di affetti afferrabili anche mediante la congettura fisiognomica, vi è una figura la cui analisi dimostra chiaramente, e forse meglio di ogni altro esempio, la ricchezza simbolica dell'immaginazione umana, una ricchezza che è piena anche di osservazioni fisiognomiche: mi riferisco a Gerione la cui figura mitologica poteva muovere la fantasia dantesca partendo da varie fonti. Gerione, il mostro tricorpore, ucciso da Ercole, sopravvisse in varie raffigurazioni e reperti archeologici, ma la fantasia di Dante probabilmente attingeva soprattutto da fonti letterarie: la descrizione del gigante, famigerato anche per la sua ferocia, da parte della „guida“ e del „dottore“ di Dante, poteva sicuramente essere un punto di riferimento. La forma stessa di Gerione, amalgamata con tre corpi diversi, „forma tricorporis“ (*Aeneis*, VI, 289), è una creatura che evidentemente ha anche un carattere triplice („tergemini nece Geryonae spoliisque superbus“, *Aeneis*, VIII, 202) che lascia libero corso all'immaginazione del lettore.⁵² Nel canto XVII dell'*Inferno* Dante, nell'immaginare la figura di Gerione, poteva tener presente, oltre alla fonte virgiliana e alle impressioni fisiognomiche piuttosto istintive, anche le descrizioni dei bestiari. Grazie ai bestiari, infatti, egli poteva avere davanti tutta una serie di animali fantastici, immaginari, nonché esempi didattico-morali di cui, oltre alle predicazioni ecclesiastiche, si servivano pure le tematiche iconografiche delle arti figurative. Nondimeno, nel caso di Gerione, il poeta descrive una figura fantastica: un mostro-gigante il cui corpo è stato creato da tre esseri differenti: uomo, serpente e scorpione in una volta. I corpi diversi, stando alla base della congettura fisiognomica, presuppongono tre caratteri, tre anime altrettanto diverse: per dirla con Pseudo Aristotele „non è mai esistito infatti nessun animale che

⁵² Anche nell'*Apocalissi* (cfr. X, 7-11) appaiono figure mostruose dalla faccia umana, dal dente leonina, mostri con ali, con „code come gli scorpioni, e aculei“, e „Il loro re era l'angelo dell'Abisso“.

avesse l'aspetto di un animale e il temperamento di un altro, ma al contrario sempre il corpo e l'animo del medesimo, sicché ne consegue inevitabilmente che a un determinato corpo sia connesso un determinato temperamento."⁵³

Gerione, di conseguenza, deve avere tre anime ben distinte, e già questo fatto prevede una caratterizzazione ricca di simboli. La simbologia del serpente, per non parlare ora dei suoi vari caratteri positivi e cosmici, era piuttosto legata al vizio dell'inganno, anzi è per eccellenza il nemico infernale; lo scorpione, a sua volta, è da sempre l'animale della perdizione e della distruzione che simboleggia l'invidia, la frode e il diavolo: anche nei testi sacri diventa simbolo delle potenze demoniache che tormentano l'uomo. „Quella sozza imagine di froda” (XVII, 7) anche nell'*Inferno* dantesco è ricca di segni fisiognomici, segni che concordano e coincidono:

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
(*Inferno*, XVII, 10-12.)

Ha quindi un volto di un uomo dabbene, benevolo e giusto; il resto invece prevede già il contrario: l'inganno e la perfidia, atti tanto meno evidenti quanto più l'apparenza del volto benevolo copre la realtà, cioè il carattere fraudolente. Anche nel *Convivio* il traditore fa vedere la faccia d'amico, si comporta in modo avvincente dissimulando così i sentimenti ostili.⁵⁴ Nelle terzina succitata Dante, usando il termine „pelle”, voleva significare l'aspetto esteriore che copre appunto la sostanza peccaminosa, ma anche come segno fisiognomico non è da sottovalutare. Leggiamo l'Anonimo Latino: „Quelli che sulla fronte hanno la pelle molle, delicata e come sorridente sono sì affettuosi ma non inoffensivi: rimandano al tipo dei cani affettuosi”.⁵⁵ Sotto l'apparenza del viso piacevole – come nel caso del serpente biblico – si nasconde la frode e l'inganno soprattutto se ci concentriamo sulla descrizione di tutta la figura:

due branche avea pilose insin l'ascelle; (XVII, 13.)

⁵³ PSEUDO ARISTOTELE, cit., 805a.

⁵⁴ Cfr. DANTE, *Convivio*, IV, XII, 3.

⁵⁵ ANONIMO LATINO, cit., § 17.

Le „due branche pilose“, secondo la maggioranza dei commentatori, possono essere individuate nelle zampe del leone che suggerisce la forza impetuosa, la ferocia e, essendo adunche, fanno pensare all'intento di appropriazione indebita sempre secondo la testimonianza dei bestiari e dei libri di fisiognomica. Se consideriamo il fatto che mettendo piede su „i suoi omeri forti“ (XVII, 42), il poeta riuscirà a raggiungere l'8° cerchio, abbiamo un altro segno decisivo per poter immaginare la forza fisica di Gerione. Anche la pelosità delle due zampe è segno significativo considerando il fatto fisiognomico che le parti del corpo pelose caratterizzano le persone che agiscono più per istinto che con la ragione. Secondo le osservazioni dell'Anonimo Latino, „gambe coperte di peli folti e lunghi indicano ignoranza e crudeltà. L'*osfys*, ossia la parte inferiore della spina dorsale, e le cosce, similmente pelose, forniscono le medesime indicazioni.“⁵⁶ Se la contraddizione fra il volto benigno e il corpo serpentino non segnalassero inequivocabilmente l'inganno, la descrizione seguente esclude ogni possibilità di dubbio:

lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sovraposte
non fer mai Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte. (XVII, 14-18.)

Il dorso, il petto e i fianchi sono dipinti di strani segni, indecifrabili come i tappeti orientali „di nodi e di rotelle“ che alludono, a loro volta, alla distorsione e all'intenzione di trasformare la realtà. Gli ornamenti dipinti, ricercati e adorni accentuano il senso della mutabilità e dell'insicurezza, mentre il divario fra apparenza e realtà ribadisce „quella sozza imagine di froda“ (XVII, 7) di cui si è già parlato. Evidentemente, questo esterno variopinto denota alla lonza „di pel maculato“ del I canto, nonché alla „lonza a la pelle dipinta“ (XVI, 108), citate, a loro volta, come simbolo dell'inganno.

⁵⁶ *idem*, § 73.



Gustave Doré, *Gerione*
(*Commedia*, Milano, Sonzogno, 1940)

Nella figura di Gerione, nei suoi segni esteriori, ossia fisiognomici, possiamo discernere la doppiezza e l'inganno. Anche i fisiognomi descrivono l'uomo fraudolento e ingannatore con un aspetto piacevole che quasi copre la sua natura di serpente:

sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda. (XVII, 8-9)

Non trasse „la coda aguzza ” (XVII, 1) e fa vedere solo il „bel aspetto” come Della Porta definisce i fraudolenti e i simulatori.⁵⁷

⁵⁷ Della Porta, 577.

Però, man mano, Gerione scopre la sua vera natura:

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in su la venenosa forca
ch' a guisa di scorpion la punta armava. (XVII, 25-27)

Lo scorpione, vale a dire il suo carattere letale, evoca la morte e la distruzione, e questa volta si riferisce alla vera natura di Gerione, la vera natura che si manifesta solo dopo che con il volto benigno e giusto ha tradito chi l'ha avvicinato. La coda a forma di scorpione di Gerione non richiede pertanto molte spiegazioni: la possiamo mettere in rapporto con il pericolo e con l'inaffidabilità, simbolo del demonio. Se ricorriamo a Polemone, il suo giudizio è univoco: „scorpio malignus dissimulator deterioris indolis iniuriosus.”⁵⁸

Forse non sarà superfluo richiamare l'attenzione a un altro paragone zoomorfo: è il momento in cui il portamento di Gerione viene assomigliato da Dante alle abitudini di caccia del bivero:

lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra. (XVII, 22-24.)

L'apparente immobilità del bivero è propria di chi intende agguantare la preda, e che prima dell'assalto fa finta di non esserci per poter annientare così i sospetti. Il paragone al bivero nondimeno serve solo a rappresentare il movimento istintivo, considerando il fatto che nei trattati di fisiognomica il bivero „prudens fidelis amicitiae deditus ostentator gurrulus temerarius litigiosus”,⁵⁹ ma comunque sembra essere privo di malignità e inganno.

La figura simbolica di Gerione nella fantasia dantesca sembra essere alquanto coerente eppure conviene evocare l'assioma da considerare assolutamente nel corso di qualsiasi congettura fisiognomica: si tratta dell'*epiprepeia* (επιπρέπεια), e cioè della regola di congruenza a cui già Pseudo Aristotele richiamò l'attenzione:

⁵⁸ POLEMONE, cit., 188.

⁵⁹ *Idem*, 176.

... allora migliore e più rapido è il metodo che si fonda sull'adeguatezza dell'aspetto complessivo; così, servendosi di questo, è possibile operare molte distinzioni. Tale criterio non solo è utile in generale, ma anche per la scelta dei segni, giacché ciascuno dei segni deve essere congruente con ciò che vuole evidenziare.⁶⁰

Pseudo Aristotele e praticamente tutti i fisiognomi antichi e medievali, pur segnalando la preferenza di certi segni (gli occhi per esempio), ribadiscono l'importanza di prendere in considerazione l'insieme dell'aspetto di una persona. Allo stesso tempo, vale la pena di rievocare un altro *topos* fisiognomico che si basa sulla teoria della *kalokagathia*, dell'interdipendenza fra bello e buono, volendo tra *ethos* e *pathos*, in senso fisiognomico: una persona piacevole di forme armoniose ed equilibrate deve seguire anche nelle sue moralità la *mesotes* aristotelica e quindi non eccede né nel più, né nel meno: è la virtù che la guida fra i due estremi viziosi. Il *topos* è altrettanto valido in quanto sotto l'aspetto brutto e sproorzionato si nasconde un'anima perversa e viziosa. Della Porta anche in questo caso, confrontando le diverse teorie e riportando tanti esempi di personaggi belli e brutti della storia, riassume il discorso tra l'altro dettagliato in modo assai conciso:

È un assioma vecchio et approvato da tutti quelli che fan professione di Fisionomia, che la convenevol disposizione delle parti del corpo dimostra ancora una convenevol disposizione di costumi; e si suol dire proverbialmente che chi è mostro nel corpo è ancor mostro nell'anima. La bellezza è una misurata disposizione de' membri del corpo, che è modello et imagine di quella dell'anima; le parti di dentro hanno la medesima composizione che le parti di fuori; e quelli che hanno una simile azione dimostrano di fuori una simil forma. Perciò che (come abbiamo spesse volte detto) la natura ha fabricato il corpo conforme agli effetti dell'animo.⁶¹

⁶⁰ PSEUDO ARISTOTELE, cit., 809a.

⁶¹ Della Porta, 492.

Gerione, il gigante mostro, quindi, non può essere che vizioso e malvagio considerando la figura deforme, strano e mostruoso. L'idea antica che riguarda l'essenza della fisiognomica veniva cristallizzandosi nel corso dei secoli e sarà ripresa e riaffermata da Della Porta alla fine del Cinquecento. Si tratta di una idea che vale ovviamente anche per il Gerione dantesco:

... la Natura costituisce il corpo secondo l'anima, e gli dá quelli instrumenti, de' quali ella ha bisogno di servirsene, e mostra nell'immagin del corpo quella dell'anima, acciò da quella l'una dia saggio dell'altra [...] Scrisse Platone, e da lui Aristotele, che la Natura dá il corpo proportionato all'attioni dell'animo, conciosiacosa, ch'ogni stornamento, che si fa, si fa per altra cosa, e tutte le parti del corpo per altra cosa son fatte, e quella per cui cagione si fa alcuna cosa, è una attione, chiaramente ne segue, che tutto il corpo è stato dalla natura creato per alcuna eccellentissima attione.⁶²

I volti del peccato (e della virtù) nella *Commedia* ovviamente possono indurre il lettore attento a tutta una serie di osservazioni e congetture fisiognomiche. Ora non avevo altra intenzione che richiamare l'attenzione appunto a questo approccio nel precisare o completare il quadro della ricca simbologia dantesca: questa lettura fisiognomica, una lettura coerente del corpo e dell'anima, in base a una scienza vera o pseudoscienza che sia, può offrire un contributo ricco di fascino per la decifrazione dei vizi umani attraverso l'enigma del volto.

⁶² Cfr. *Della Porta*, Prefazione s. n. all'edizione del 1610 (Napoli).

**A szabadság teleológiája.
Néhány gondolat Dante „De Monarchia” című műve kapcsán**

A politikai tárgyú művek közepette is találunk szép számmal olyan írásokat, amelyek nemhogy „kiállják” az idők próbáját, de túl is lépnek rajta. Ez utóbbira példa Dante „*De Monarchia*” című műve is. Tudjuk, hogy Dante a Monarchiát egyértelműen politikai műnek szánta, „*cum ergo materia presens politica sit, ymo fons atque principium reclarum politiarum*”¹, de olyan műnek, amely megfelel az arisztotelészi tudomány-koncepciónak, nevezetesen azon alapokok megismerésének és kutatásának, amelyek egyetemes megoldást nyújtanak az emberi közösség politikai viszonyaiban felmerülő problémáira. A *Monarchia* tehát nem egy partikuláris politikai kérdésre adott válasz, de eltagadhatatlanul ebből nő ki, abból a válságból, amely e korban a pápaság és az Impérium, mint a spirituális és a világi hatalom evilági megtestesítői között keletkezett. A *Monarchia* bár alapvetően politikai mű, súlyos tévedés lenne kizárólag csak erre visszavezetni a mű egészét.² Adolph Caso eredeti tanulmányában a dantei művet, az abban foglaltakat egy olyan jövőendővel azonosítja, ahol a szabadság az emberi egyének teljes szellemi és lelki kifejlődését szolgálja majd, amely visszahatva rá, a szabadság még teljesebb állapotába vezeti őket egy egyesült egyetemes kormányzat alatt.³ Utópia ez, vagy politikai reform, középkori kontextusba öltöztetett forradalmi idea⁴ vagy netalántán nosztalgia, ahogy Guglielmino vagy De Sanctis állítja,⁵ múltba

¹ DANTE Alighieri, *De Monarchia*, i,II,6.

² S. GUGLIELMINO – H. GROSSER, *Il sistema letterario, Duecento e Trecento*, Principato, Milano, 1987. 138. o. Több mű mellett a *Monarchia* kapcsán is megjegyzi, hogy „túlságos egyszerűsítés volna azokat csak a politikumra visszavezetni.”

³ Adolph CASO, *Power and Technology – Threat to Salvation*, in *Dante in Twentieth Century*, volume one, Boston, 1982. 8-9.o.

⁴ Pietro BOITANI, *From Darkness to Light: Governance and Government in Purgatorio XVI*, In: John Robert WOODHOUSE ed., *Dante and Governance*, Oxford University Press, 1997. 22.o.

⁵ Uo. 31-32.o.

révedés, amikor az imperiális és a pápai hatalom egyensúlya még biztosította Itália békéjét és fejlődését? Talán mindegyik, de nagyon erős vonásokat ölt benne egy elnyomhatatlan profetikusan hang, amelyet az értelmezők kezdettől fogva felfedeztek benne, csak máshová helyezték a mű erényeit: a polgári szabadságra, az evilági közvetítők nélküli tiszta hitre vagy a békére.⁶ De mi az alapja e prófétai hangnak? Azzolino szerint egyértelmű, hogy Dante valamiféle új formát kívánt adni a társadalomnak a maga monarchiájával, amely úgy viszonyul ehhez az újhoz, mint Augustus principátusa a római köztársasághoz.⁷ Valami, ami megőrzi a köztársaság erényeit, de elemészti a zavart és mindent egyetlen uralkodó alá rendel. Nem ismerjük még, csak elemeit: közjó, egyéni boldogság, univerzalitás és a politikai cselekvés moralitása mint felelősség. A politikai tartalomtól függetlenül ez a prófétai elszánás a művet a történelmi események fölé emelte.

Születésének politikai körülményeit, a történelmi kontextust, amelyből Dante annak megírására okot meríthetett, számos kiváló könyv és szerző elemezte és írta le eddig is, idézve sokszor híres levelét, az 1311-ben megírt Luxemburgi Henriknek címzett „*Dei minister*”-t, hogy kegyeskedjék magára venni egész Itália kormányzásának szerepét és váljon azzá az egyeduralkodóvá, aki egyszer és mindenkorra véget vet az olasz város-köztársaságok anarchikus állapotának. Boccaccio is Henrik itáliai küzdelmeire céloz (1310-1313) a mű születését fejtegetve, akinek bejövetele az általános politikai helyzetet igazából még

⁶ Például Pompeo AZZOLINO, *Sul libro di De Monarchia di Dante Alighieri*, Bastia, 1839. 18-19.o. Szerinte ez egy prófécia a polgári jog és szabadság világról, ahol „il monarca non è altro che quello messo da Dio ad applicare la legge alla forma assunta dell’umanità e intitolarsene ministro.” (uo. 17.o.) Ekképpen Dante Monarchiáját nem is annyira kora királyságaival, hanem a római köztársasággal (Catóval) azonosítja. Ezt a prófétai hevületet jelzi Guglielmino is. De Sanctis irodalomtörténetében látszólagos nosztalgianak, egyúttal olyan utópiának nevezi, „amely kijelöli a történelem útját.” (Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Newton, 1991. 1100. o.) Vagyis a szabadság felé, amely már magában a spiritualitás része, anélkül, hogy számadással tartozna neki.

⁷ Uo. 6.o. Végül leszögezi, hogy ez a monarchia leginkább Plotinosz ideális köztársaságára hasonlítana.

kaotikusabbá tette. S bár Dante Henriket mindvégig kiemelt figyelmében részesítette (a Paradicsom ötödik körében látjuk viszont Isten katonáinak közösségében), ennek a feladatnak az adott történelmi körülmények között nem felelhetett meg.

Ez az anarchia Itáliában a kései középkorban jutott tetőfokára, amikor az új kereskedelmi és politikai érdekek mentén átalakuló középkori városok szinte nemzeti karaktert öltve magukra váltak egymás ellenségeivé. Ennek a folyamatnak az eredménye volt azonban a „comune” létrejötte is (a legteljesebb formájában Firenzében, Róma lányában), amely lassan magában foglalta mindazon területeket, amelyek a városok közvetlen érdekszférájába tartoztak, és amelyek a Monarchia társadalmi alakulatának is mintájául szolgáltak.⁸ Dante valójában soha nem adja fel azt a politikai republikánizmust, amelyet a francia monarchiával szemben következetesen képviselt, hanem – mondhatjuk – egy magasabb egységbe hívta.⁹ A formálódó, erősödő comunék territóriumai mentén, a közösségek egymás közötti küzdelmeiben, az érdekek

⁸ Dante Brunetto Latinitól öröklő meg a társadalom azon leírását, amely „uno raunamento di gente fatto per vivere a ragione”, amelyet szakításukat követően is megtart és Brunetto „raunamento”-ját terjeszti ki városállami kereteken túlra. In: John Robert WOODHOUSE, *Dante and Governance*, Oxford University Press, 1997. 5.o. Dantét megelőzően Szent Tamás és Római Aegedius (1247-1316) már tárgyalta a monarchia kérdését, de azt erős egyházi legitimizációval teszik. Aegedius a *De potestate ecclesiastica* című művében határozottan kiáll az egyház evilági szerepvállalása mellett.

⁹ Egy dichotómia váltásra hívja fel a figyelmet Gert Sørensen, nevezetesen, hogy Dante a VIII. Bonifáccal való eredménytelen találkozást követően a republikánizmus – francia monarchia ellentétét felcserélte a birodalom – egyház ellentétével, de ez a birodalom sokat megőrzött a korábbi szemléletből és inkább tekinthető egy univerzális köztársaságnak, semmint egyeduralomnak. Gert SÖRENSEN, *The reception of political Aristotle in the Late Middle Ages (from Brunetto Latini a Dante Alighieri)*, in *Renaissance Readings of the Corpus Aristotelicum*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2001. 20.o. Dante politikai karrierje (1295-1300) éppen Firenze konstitucionális fejlődésével esik egybe. Több magas politikai tisztséget (pl. Consiglio dei Cento, 1296) is betöltött a diplomáciai tevékenységig.

mind nagyobb szövedékében amúgy is egyre határozottabban jelenik meg a politikai legitimitáció gondolata (lásd: Pádúai Marsilius), a törvényesség forrása, az uralkodó és a jog viszonya, autonómia és szuverenitás kérdésköre. Dante, aki különös érzékenységgel figyelte korának eseményeit, sőt kifejezett politikai karriert futott be, száműzetését követően szemlélte mind ellenségesebben az egymással fölöslegesen acsarkodó városok küzdelmeit és kutatott egy olyan egyetemesebb és autentikusabb megoldás után, amelyben a kölcsönös határok megtartásával megférhetnek a különféle érdekek és egyéni törekvések. Ez a küzdelem nemcsak a városok, hanem a nagy arisztokrata családok között a városokon belül is zajlott a francia monarchia, a pápaság, illetve a német-római császárság érdekei mentén megosztva, amely talán még kíméletlenebb volt, mint amaz. Dante ebben a küzdelemben – sugallja *De Sanctis* – felőrlődött, minthogy egy lehetetlen békét szeretett volna elérni, így azt kellett megélnie, hogy mind Firenzében, mind Rómában súlyos csalódások érték.¹⁰

Az „*Unam Sanctam*”,¹¹ VIII. Bonifác bullája is valóságos csapás volt Dante számára, nemcsak azért, mert politikai elveivel és elképzeléseivel szemben állt, hanem mert a bulla egyértelműen manicheista eretnekséggel vádolta meg mindazokat, akik nem fogadják el a pápaság politikai szupremáciáját.¹² A manicheizmus vagy a katharizmus emléke még mindig eleven élt a korban, amellyel szemben a katolikus egyház igazi háborút vívott a XII.

¹⁰ Francesco DE SANCTIS, *i. m.* 97. „Priore, volle procurare una concordia impossibile, e non riuscì che a farsi ingannare da' Neri in Firenze e da Bonifazio in Roma.” Vö. még: 89.

¹¹ A bulla 1302. november 18-án jelent meg. A pápaság hatalmi igényeinek legszélsőségesebb kifejtését tartalmazta. Egyfajta teokratikus kísérlet.

¹² „Ezért bárki, aki ellenáll ezen Istentől elrendelt hatalomnak, magával az isteni renddel szegül szembe, máskülönben manicheista módon két kezdetet feltételez, amely hamis és eretnek elv, minthogy Mózes tanúságtételére utalva, nem kezdetekben, hanem kezdetben teremtette Isten a földet és az eget.” *Medieval Sourcebook: Boniface VIII, Unam Sanctam, 1302* (<http://www.fordham.edu/halsall/source/b8-unam.html>)

században.¹³ A kibontakozó szegénységi mozgalmak jelentős része ugyanakkor szellemi alapként elfogadta a manicheizmust és a lélek gnosztikus-neoplatonikus tanát. Az, hogy Dante maga erősen szembeállt ezzel a filozófiával, a Monarchia kettős életcélról szóló tanításának fényében elég világosnak tűnik, de a *Convivio*-ban is szól róla: „*Ki így szól: 'Az ember lelkes darab fa', az nem mond igazat elsőbb, vagyis hamisat mond, amennyiben azt mondja fa, aztán rosszul mondja ezt a hamis elsőt, amennyiben azt mondja 'lelkes', s nem azt mondja 'értelmes', ami az embert az állattól elválasztó különbséget jelenti.*”¹⁴ A kathar eretnekséggel szembeni féktelen gyűlölet nem véletlen, de nemcsak arról van szó, hogy a katharok egyszerűen tagadták az egyház létjogosultságát, a papság hatalmát és minden politikai legitimációját. Az alapvető szembenállás egyik oka a kereszténységnek hosszú dogmatikai harcok során valamelyest letisztázott lélek-fogalmának teljes tagadása volt. Olyan szélsőségesen interpretálják a test-lélek viszonyt, hogy a lélek Istentől való közvetlen származásának gondolatával az egész teremtett világ démonizálásáig és ezen túl a legrémisszőbb gondolathoz, Lucifer autonómiájához jutnak el. Az ördög szabadsága azonban nemcsak az egyház, hanem az egész teremtett világ tagadását jelentené. Az egyház a világi hatalom függetlenségét e *bulla* fényében az ördög autonómiájaként értelmezi. Dante ebben a kérdésben talán az averroesi és a tamási megoldást fogadja el Nagy Albert tanításaival átítatva, amelyek szerint a lélek mindenekelőtt hajlam (*habitus*),¹⁵ amely „az égi mozgató hatására” kapja meg az

¹³ 1278-ban Veronában kivégeznek 200 patarénust és kathart. Dante halálának az évében végzik ki az utolsó kathar perfectit (1321). Sőt még azt követően is előfordulnak kivégzések.

¹⁴ DANTE Alighieri, *Vendégség*, in: *Dante Alighieri Összes Művei*, Magyar Helikon, 1965. Csorba Győző fordítása, 291.

¹⁵ Uo. 320.o. Freiburgi Theoderic lélekfelfogásával kapcsolatban írja Wulf: „The soul's activity is differentiated only by the directions in which it is employed conformably to its *natural* inclinations (*habitus, respectus*). In the soul, everything is activity. It acts, as the stone falls, when the conditions for

intellectus possibilist, amely „lehetőség szerint magában foglal minden egyetemes formát...”¹⁶ Látható, hogy a dantei megoldás tartalmaz bizonyos platonikus elemet, és valóban kötéltáncot jár a Bonifác-féle politikai manicheizmus és az arab intellektualizmus között, amely konzekvensen eljutott a lélek halhatatlanságának tagadásáig.¹⁷ Dante – úgy érzem – komoly erőfeszítést tett arra, hogy megmaradjon a szélsőséges interpretációkon belül: van halhatatlan lélek, de ezt a halhatatlanságot az intellektus révén nyerjük el, tehát ebben az értelemben nem teremtett („*l'anima semplicetta, che sa nulla*”; a lélek *tabula rasa* Arisztotelésznél is), azaz magunknak, saját erőnkéből kell megteremteni.¹⁸ Boitani ebből a szempontból a Purgatórium XVI. énekét tekinti a legfontosabbnak, amelyben Dante a lelket olyan fogalmakkal írja le, mint „*semplicetta*”, „*pargoleggia*”, „*trastulla*”, amely mintegy kész bármilyen benyomás és forma felvételére, de önmagában még nem befejezett.¹⁹ Az értelem közvetíti

action are present.” In: Maurice de Wulf, *History of Medieval Philosophy*, <http://www2.nd.edu/Departments/Maritain/etext/homp353.htm>

¹⁶ Uo. 319.o.

¹⁷ A középkori filozófusok egy hatalmas problémával találták magukat szembe, ez pedig a lélek és a bűn, pontosabban az eredeti bűn viszonya (NYÍRI Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Bp. 1991. 128. o.). A lélek eredete ugyanis összeegyeztethetetlen az áteredő bűn tanával, hiszen vagy az az eset van, hogy Isten teremti a lelket és akkor nincsen eredendő bűn, vagy nem ő teremti a lelket, azaz se a formát, se az anyagot, ami konzekvens materializmushoz vezet. Van még egy lehetséges megoldás, amelyet Averroes közvetít Arisztotelész „Lélekről” című írásának interpretációjában, nevezetesen, hogy nem a lélek jelenti a halhatatlan személyiség végső forrását, az csupán az intellectus agens pszichikai alapjait adja, s végeredményben együtt hal a testtel. Etienne Gilson a középkori filozófia szellemének nagy kutatója az ellentmondást a keresztény perszonalizmus felfedezésével kívánja megoldani (Etienne GILSON, *A középkori filozófia szelleme*, Paulus Hungaricus, 2000. 168.o.), azaz a Személy a lényeg, nem pedig a lelki habitus.

¹⁸ Ennek nehézségét mutatja az is, hogy a De Monarchiát 1327-ben indexre tették és Bertrando del Poggetto kardinális a mű nyilvános elégetését rendeli el.

¹⁹ Boitani, i.m. 20.o.

majd számára azokat a tartalmakat (ideákat), amelyek mentén az örökkévaló felé emelkedik, illetve emelkedhet.

A lélekért folytatott küzdelem képe volt mintegy a városok belső harca. Ezen belső küzdelmek látványa talán még szorosabb közelségbe hozta városállami republikanizmusát egyfajta monarchikus elképzeléshez, amelyet Arisztotelész is megfelelőnek tart, ha vannak vezetésére méltó egyének. Bár a „Politikában” ő maga nem beszél kifejezetten pozitív értelemben erről az uralmi formáról, de a hatalom, a törvényhozás és az erkölcsi értékek viszonyában igen. „Mert hiszen a legmagasabbrendű erkölcsi értékek, mind az egyén, mind a közösség számára ugyanazok, s a törvényhozóknak ezeket az erényeket kell beleplántálniuk az emberek lelkébe.”²⁰ Ha azonban a dantei monarchiát és az antik poliszok benső tartalmát vizsgáljuk, akkor van egy lényeges különbség, amely nem elsősorban annak kiterjedésére, vagy az államformára vonatkozik, hanem arra, hogy az ókori poliszlakók önmaguknak a közösséghez való viszonyát teljesen „nacionalista” módon értelmezték (befelé törődő, kifelé kíméletlen), míg a dantei monarchia éppen e partikuláris felfogás ellenében van, és inkább a társadalomnak és az ésszerűségnek az egységét kívánja megjeleníteni, azaz nincs ésszerűbb cselekedet az „*intellectus agens et possibilis*” részére, mint a „*bene mundi*” javára élni és ténykedni. A dantei állam univerzalizisztikus, amely Isten egységén nyugszik²¹, az ókori poliszok, s nyomukban Itália város-köztársaságai nem. A monarcha egyként jeleníti meg Isten egységét a közösségben és a közösséget Isten egységében. Bár nem gondolom, hogy Dante a modern Itália előfutára lett volna, de a keresztény politikai egységet kétségtelenül olyan elemnek tekintette, amely nélkül az Istentől

²⁰ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, Gondolat, Bp., 1984. 304.o.

²¹ De Sanctis, *ibid.* 99.o. A lét transzcendentális attribútumai közül (a jó mellett) az egység kitüntetett az arisztotelészi metafizikában is. „Azt mondani, hogy valami van, ugyanaz, mint azt mondani, hogy az egy van: az egység ennél fogva a lét lényegi attribútuma, és ahogy a lét megtalálható minden kategóriában, úgy az egység is megtalálható mindegyikben.” F. Ch. COPLESTON, *A History of Philosophy*, vol. I. Continuum International, 2003. 290.o.

belénk ültetett intellektusnak és a „*ben dell'intelletto*”-nak megfelelni nem lehetett. Monarchiáját a Convivióban egyrészt a béke biztosításának szükségességével, másrészt a filozófia tekintélyével támasztja alá, amely a létezők hierarchiájából következően neki jut: a tekintély pedig mindenekelőtt az egységből fakad.²²

Nem véletlen, hogy a Monarchia első könyvének negyedik szakaszában kijelenti, hogy mindennek fundamentuma a „*pax universalis*” és voltaképpen egész műve azt a célt szolgálja, hogy az egyetemes béke útját egyengesse.²³ Ez filozófiai szempontból nagyon is érthető: ha az ember helyét a lét rendjében az „*intellectus possibilis*” adománya jelöli ki, akkor nyilvánvaló, hogy tökéletessége, vagy a Convivióban már kifejtett „nemessége” is ehhez köthető. A dantei antropológia egyik fontos megállapítása, hogy az ember mindenekelőtt a béke és a nyugalom állapotában (*in quiete sive tranquillitate pacis*) juthat el oda, hogy tökéletesíthesse önmagát bölcsességében és tudásában, hogy megfelelhessen sajátos tevékenységének.²⁴ Dante számára az ember mindenekelőtt közösségi lény, aki arra született, hogy valamiféle „hasznot származtasson rá”, hogy formálója és építője legyen a közös jónak. Még iróniáját is kiérezhetjük ebből az egyébként igen szigorú szövegből, amikor idézi a pástorokat köszöntő angyal szavait, hozzáfűzve, hogy e köszöntés nem úgy szól: legyetek gazdagok, teljenek be vágyaitok, vagy legyetek egészségesek, erősek és szépek, hanem úgy, hogy legyen béke veletek (*pax vobis*). Mert ez az alapja annak, hogy az ember egyáltalán megfelelhessen a „*virtus intellectívá*”-nak.

²² Dante ALIGHIERI, *I.m.* 280.

²³ *Mon.* i,IV,2-5. „Unde manifestum est quod pax universalis est optimum eorum que ad nostram beatitudinem ordinantur.” Csak utalnék Arnold Gehlen, Az ember c. művére, amelyben kifejti, hogy ha az embernek kezdettől fogva a létért kellett volna harcolnia, lehetetlen lett volna, hogy kifejlődjön benne az a finom szellemi háttér, amely napjainkban sajátja.

²⁴ Mindez már Arisztotelésznél megjelenik a szemlélődő életnek a cselekvő élettel szembeni magasabbrendűségével kapcsolatban, noha a kettő egyaránt az ember szerves és elválaszthatatlan feladatát képezi.

Az ember tökéletessége, vagyis az, hogy kibontakoztathassa léte benső tartalmát, mindenekelőtt bölcsességéhez és tudásához kötődik, amelynek alapja pedig a „*vita contemplativa*ban”, a szemlélődő élet nyugalmaiban és békességében áll. Arisztoteléstől tudjuk, hogy a cselekvés mindenekelőtt a konkrét probléma orvoslására, míg a szemlélődés az általános ok megtalálására irányul, tehát ebben kell meglelni az ember politikai bajai megoldásának forrását is. Szent Tamás ugyanígy kétféle tevékenységet különít el az ember esetében Arisztotelész nyomdokain haladva, a cselekvő tökéletesedését az érzékelésen, akaráson és megértésen keresztül, másrésről azt a cselekvést, amely kifelé irányul és ami a cselekvés eredményét jelenti, mint például egy ház felépítése esetében.²⁵ Az első értelemben felfogott cselekvés esetén a teljességhez való viszony az elsődleges, s ebben nyer értelmet minden teleológiai szemlélet, míg a megértés formája a dedukció lesz, amely megfelel a középkori filozófia azon felfogásának, amely a filozófiát az Istenhez vezető út emberi bejárásának tartotta.

A tökéletességre való törekvés, a létező potencialitásának kibontakoztatása a dantei erkölccstan egyik alapvető és fontos eleme. Ő tökéletességen minden dolog sajátos természetének teljes kibontakozását érti, vagyis a benne lévő potencialitás megvalósulását.²⁶ A nemesség pedig nem más, mint e tökéletesség folyománya, gyakorlata.²⁷ A tökéletesség és az értelem közötti összefüggés ugyanakkor könnyen belátható: a kör a természetben aligha található meg azon a módon, hogy kerületének minden pontja egyenlő távolságra legyen a középpontjától, azaz tökéletes formájában, de a természetben a keletkezés, mintegy a megtestesülés maga, annak iránya folyamatosan e felé tart, de állandóan korlátokba is ütközik az anyag

²⁵ THOMAS Aquinas, *Summa Contra Gentiles*, II. könyv, 1. fejezet, 2-3. szakasz. In: [www.diafrica.org/ kenny/ CDtexts/ ContraGentiles.htm](http://www.diafrica.org/kenny/CDtexts/ContraGentiles.htm). Igaz Szent Tamás az evilági boldogságot, mint célt tagadta.

²⁶ DANTE Alighieri, *Vendégség*, i. kiad. 309.

²⁷ Uo. 292.o. „Valamely dolog hitványsága az illető dolog tökéletlenségéből ered, nemessége pedig tökéletességéből...”

esetlegessége miatt. Copleston jegyzi meg az arisztotelészi metafizika kapcsán: „...mondhatjuk, hogy a világ racionális szerkezete, a világé, képletesen szólva mindig megpróbál testet öltetni, de ez sohasem teljesezhet be a minden anyagi dologban benne rejlő esetlegesség miatt.”²⁸ Ahhoz azonban, hogy a lehetőség ténylegességbe menjen át, a végállapotnak, a célnak már valamilyen reális módon a cselekvőben benne kell lennie. Dante Arisztotelész nyomán azt mondja: a cselekvő semmi olyat nem tesz, ami a cselekvésben ne foglaltatna benne (*nichil igitur agit nisi tale existens quale patiens fieri debet*).²⁹ Ezért nem lehet jogtalan eszközökkel jogot gyakorolni. Ez nem azt jelenti, hogy a cselekvő nem szabad, hanem inkább, hogy a potencialitás csak egy cél viszonyában aktualizálódik, amelyet a kereszténység számára egy transzcendens Isten, Arisztotelésznél a dolog ígyléte (*quod quid erat esse*) ad.³⁰ Az értelem közvetíti az ember számára ezt a célt, amivel azt is kimondtuk, hogy az értelem pozitív cél önmagában is. Tehát a lehetőségből nem lesz feltétlenül valóság (actus), csak amennyiben egy bizonyos cél vonzásába kerül.

A tudással kapcsolatosan hasonló észrevételt tehetünk, amelyet a középkort illetően nyugodtan nevezhetünk esszenciálisnak vagy szimbolikusnak (Gilson), mert mindenben Isten jelenlétét vagy nyomát vélik felfedezni, kikutatni. Tehát a tudomány iránti vágy és a vágy beteljesülésének lényege nem az, hogy a végtelenségig növekedjék, burjánozzék, hogy végül elnyelje önmagában azokat a bizonyosságokat, amelyek éppen így szükségesek az emberi élet számára, hanem az, hogy valami nagyobb dologra térjen át, hogy a lét magasabb szintjére léphessen. Dante elmondja a Convivio IV.

²⁸ Copleston, uo. 295.o.

²⁹ Monarchia. i, XIII, 3.

³⁰ A középkor racionalizmusa ezért teljesen megért a hit tartalmával, Istennel, aki a valóság végső forrása volt. A filozófia ebben az értelemben soha nem volt a teológia szolgálólánya. Szent Tamás szavai még inkább kifejezik a hitnek, Istennek és a realitásnak a viszonyát: „*actus credentis non terminatur ad enuntiabile, sed ad rem.*” (De veritate, q14,a8,ad5: idézi Nyíri Tamás) Vagyis a hitbéli mozzanat nem üres szavakra vonatkozik, hanem a realitás végső alapjára, Istenre.

fejezetében, hogy a tudás iránti vágy lényegét tekintve nem növekedés, bővülés (*dilatare*), hanem egymás után következés, ahogy azt a mozgásra alkalmazott arisztotelészi időfogalomból megértettük.³¹ Ez a mozgás a cél ismeretében, annak szeretetétől vonzva teljeseedik be az égböriök mind magasabb pontjain jutva túl. Nézzük csak meg, hogy veszi kezdetét a Monarchia, nem a tudás vágyával (mint Arisztotelésznél), hanem az igazságnak Isten által belénk ültetett szenvedélyes keresésével, amely feltételez minden valódi tudást, pontosabban minden tudásra irányuló vágyat. Az igazság kritériuma azonban nem a léten kívül, hanem Istenben a léttel együtt adott, amely a középkori filozófia sine qua nonja.³² A valóságról természetesen számos interpretáció adható, de mind feltételezi a valóság létét, az igazságot, amely a középkor nyelvezetén szölvá az „*intellectus possibilis*” fundamentuma. Minden egyes interpretáció az igazság valamiféle megközelítése (ennek feltételeiről most nem beszélünk), de nem mennyiség, hanem minőség szerint. Dante ugyanígy a természet és Isten viszonyát kölcsönösnek feltételezi, de nem azonosnak: „*quod a natura recipitur a Deo recipitur, non tamen convertitur*”.³³ S bár célját tekintve a természet Istenre irányul, nem azonos vele, amelyben ennél fogva lehetséges az arisztotelészi *automaton* (véletlen) vagy a *tükhé* (szerencse) révén egy kedvezőbb helyzet kialakulása a potencialításban hordozott lényeg megvalósulására.³⁴

³¹ *Convivio*, i.m. „...A dolog lényegét érintve, kitágulása nem növekedés, hanem egymás után következés, kis dologról nagy dologra való áttérés.” (Im. 299.o.) Eredetiben: „...Non è crescere lo suo dilatare, ma successione di piccola cosa in grande cosa.”

³² Etienne Gilson, i.m. 45.o. „...Szoros értelemben csak egy Isten van, aki a Lét, és vannak létezők, amelyek nem azonosak Istennel.”

³³ *Mon.* iii, XIII, 2.

³⁴ Természetesen ez már a keresztény Arisztotelész jegyében született meg, azaz a természet Istenre való irányultsága. Arisztotelész ezzel kapcsolatban semmi világos kifejtéssel nem szolgált, sőt a természeti célszerűség említésekor még csak utalást sem tesz semmiféle *theoszra*. Copleston meggyőződése, hogy metafizikájának alapelvei kizárták ezt az utalást. Vö. F. Ch. COPLESTON, *A History of Philosophy*, vol. I. Continuum International, 2003. 325.o.

Ha Isten nem oldódik fel a természetben és mindig megmarad a világgal való azon viszonyban, ahogy az igazság és az interpretáció, nyilvánvaló, hogy a cél beteljesítését nem egy dialektikus fejlődés révén lehet elérni, hanem sokkal inkább a tökéletességre való törekvéssel (az igazság fokozatos megközelítésével), ami a lét különféle nemeivel, kategóriáival áll kapcsolatban.³⁵ Teljesen természetes, hogy ahol mindent egy transzcendens Isten teremtéseként foghatunk fel, a létezők ezen Istenre való irányultságuk mértékében, a teremtett állapot felismerésének mértékében rendeződnek hierarchiába. A teremtés fogalmából ugyanis következik a célfogalom, minthogy az egy etikai alapállást feltételez.

A tanulmánynak ezen a helyén szeretnék néhány észrevételt tenni a finalizmus és a teleológia kifejezések kapcsán, mert ez

³⁵ Ezek az alapkategóriák Arisztotelésznél a következők: anorganikus, organikus, emocionális, intellektuális. *Mon.* i,III,6-7. Dante itt maga is összegzi és röviden felsorolja a létezőknek a skolasztikus teológiában általánosan elfogadott kategóriáit. Legalul található a magábanvaló lét (anyag, elemi részek; *esse simpliciter sumptum*), azután azok, amelyek összetettek (pl. kristályok; *esse complexionatum*). Ezt követően állnak a létezők hierarchiájában azok a lények, amelyek már lelki tulajdonságokkal rendelkeznek (növények; *esse animatum*), majd azok, amelyek reagálnak környezetükre, felfogják egyes jelenségeit (állatok; *esse apprehensivum*). A léthierarchia evilági csúcán az *esse apprehensivum per intellectum possibilem* áll, amellyel ismereteink szerint egyedül az ember rendelkezik. Dante, aki természetesen költő volt, ebben az *apprehensivum*-ban (esztétika), pontosabban az intelligencia és az érzékelés egységében még az angyaloknál is nagyobb adományt vél felismerni. Ez maga a költészet, amely ennél fogva az ember legmagasabb önkifejezési formája, amely leginkább megfelel ennek az egységnek. Továbbá „*patet igitur quod ultimum de potentia ipsius humanitatis est potentia sive virtus intellectiva.*” Ez a hierarchia feltételezi még a tiszta és örök intelligenciákat, nevezetesen az angyalokat. A hierarchia alulról épül felfelé, de az elvét a magasabbrendű képességek határozzák meg. A különféle nemek Istenben öröktől fogva adottak, így fejlődés csak a tökéletesedés fogalmában írható le. (Vö. Danténak a *Convivio* IV. fejezetében elmondottakkal, az erkölcs és a nemesség viszonya kapcsán, illetve a befogadónak már rendelkeznie kell azzal a képességgel (hormon, lelki diszpozíció), hogy a kegyelem ajándékát valódi gyümölcsé érlelje. 317-318. skk. o.)

összefügg a Dante által is sok helyen használt tökéletesség fogalmával. Ezt a tökélyt ő a nemesség, a valódi nemesség forrásának tekinti, és amely az embert illetően a szellemi képességek kibontakoztatásához és nem születési előjogokhoz kötődik, amely a szemlélődő nyugalom sajátja: „*in homine particulari contingit quod sedendo e quiescendo prudentia et sapientia ipse perfecitur.*”³⁶ Másutt a tökéletesség az egy értelmében áll: „*in omni genere rerum illud est optimum quod est maxime unum.*”³⁷ A Monarchiában még a bűn fogalma is ehhez az „*unum*”-hoz köthető³⁸, amely illeszkedik a Commedia kettős bűnfogalmához.³⁹ Isten, aki maga a végső tökéletesség, ennél fogva ő maga a tökéletesség eszköze is.⁴⁰

A finalizmust és a teleológiát általában ugyanazon értelemben, egymás szinonimáiként használják, noha a szavak eredeti értelmét tanulmányozva nem kis különbségekre bukkanhatunk. Etienne Gilson a középkori filozófia nagy kutatója maga is elmondja, hogy a teleológia fogalma rendkívül összetett és ellentmondásos tartalmakat foglalhat magában, és ezen tartalmak egyikének felelhet csak meg a latin *finis* értelmében vett cél.⁴¹ E tanulmány keretei nem engedik

³⁶ *Mon. i, IV,2.*

³⁷ *Mon. i, XV,2.*

³⁸ *Mon. i,XV,3.* „*Peccare nihil est aliud quam progredi ab uno spreto ad multa*”

³⁹ Michele SITÁ, *Il problema del libero arbitrio nella Divina Commedia*, Dante Füzetek 2., Rubbettino, 2007. 44-45. o. A szerző a dantei kettős bűnfogalmat egyrészt a voluntas értelmében (szándékosan akart bűn), másrészt az iniuria (jogsértés, normaszegés) értelmében ismeri fel. Az első értelemben az egyént valamilyen önző vágy vezeti, amely révén szembeszegül a közösséggel, de nem csak azzal, hanem egy másik „*unum*”-mal is, a test és a forma egységével, nevezetesen a lélekkel, hiszen önzésével megbontja a test és a forma egységét és a célt egy testi szándéknak veti alá. Az iniuria mindenekelőtt a közösséggel szemben elkövetett bűn, jogsértés vagy mulasztás, amely a közösségnek kárt okoz (ad rem publicam [...] non curat, i,I,2.), amely által szintén sérül annak egysége.

⁴⁰ „*Deus ultimum perfectionis actingat et instrumentum eius*” (*Mon. ii,II,3*)

⁴¹ Etienne Gilson, i.m. 74.o. A latin *finis* szigorúan valaminek a végéhez, valamilyen térbeli befejeződéshez kapcsolódik, míg a görög *teleo*, amely ebben az értelemben is szerepel természetesen, inkább a 'célhoz juttat'

meg, hogy a teleológia különféle interpretációit ismertesse. Danténál úgy tűnik, hogy két eredendő elvet kell összegyűrni a teleológia fogalmában: egyrészt az Istentől kapott benső szabadságot,⁴² másrészt Isten és a természet működésének eredendő célirányosságát. E tekintetben az első könyv harmadik fejezetének harmadik bekezdése különös fontossággal bír: „*Propter quod sciendum primo quod Deus et natura nil otiosum facit, sed quicquid prodit in esse est ad aliquam operationem. Non enim essentia ulla creata ultimus finis est in intentione creantis, in quantum creans, sed propria essentie operatio: unde est quod non operatio propria propter essentiam, sed hec propter illam habet ut sit.*”⁴³ Miképpen kerülhet össze szabadság és cél, hogyan alapozhatja meg a teleológia a szabadságot? Dante komoly erőfeszítést tesz arra, hogy ne csak a hit, hanem a filozófia eszközeivel is belássa, hogy az ember szabadsága éppen megalapozódik hite és az ember teremtett mivoltának felismerése

értelmének felel meg jobban. Homérosznál egy út bejárását is jelenti az Odüsszeiában. A teleológia tehát inkább a célhoz vezető utat és nem annyira a célt magát jelenti. Filozófikusabb nyelven szólva a *finis* inkább az akcidentális finalitást jelenti, ahol a mozgás egy kívülről jövő hatásra változik meg, míg a „szubsztanciális” finalitás esetén a hatóok már eleve egy olyan állapot létrehozására irányul, amelynek van valami értelme. (Walter BRUGGER, *Filozófiai lexikon*, Szent István Társulat, Budapest, 2005. 420-422.o.) Míg az első esetben a cél performatívan van jelen, addig a második esetben informatívan. Az alternatív használat tehát mindaddig nem okoz problémát, ameddig tudjuk, hogy miről is beszélünk „cél” alatt. A modern fizikában a véletlenszerű mozgások leírására használt attraktorok hasonló informatív szerepet töltenek be.

⁴² A Paradiso 5, 19-24 híres sorai: „Lo maggior don, che Dio per sua larghezza / Fesse creando, e alla sua bontate / Piu conformato, e quel ch’ ei piú apprezza, / Fu della volontà la libertate / Di che le creature intelligenti, / E tutte e sole furo e son dotate. (A legnagyobb ajándék, melyet Isten nagyságának mértén teremtett, s jóságának leginkább megfelel, és legtöbbre becsül, az az intelligens teremtmények akaratának szabadsága, melyben valamennyi, s kiváltképpen az ember részesült.)

⁴³ Mon. i,III,3.

révén.⁴⁴ A teremtés ugyanis cselekvés, Isten cselekvése, nem pedig valami rejtett lényeg kiáradása. Az intelligenciának a világhoz való viszonya az isteni teremtés és rend felismerésén, felfedezésén keresztül teljesebbé válik. A tudomány ezért az ember szabad cselekvése, mert a szabadság megalapozott a teremtés által. A teleológiában ugyanakkor a dolgok lényegére vonatkozó szemlélet mutatkozik meg, azon dolgoké, amelyek teremtettek és teremtettségük okán esetlegesek. A teremtett állapot pedig „etikai faktumot” fejez ki (a cselekedetek irreverzibilisek, visszafordíthatatlanok, menthetetlenül közelítenek egy vég felé) és ennek megfelelője a célra irányultság, amely utóbbi egy dolog természetének a maga teljességében történő megértését jelenti.⁴⁵

Az ókori természetszemlélet elemeit jellemezve írja Lennox: „Ezen alapelvek egyike, hogy a természet semmit nem tesz hiába, de mindig az adott lehetőségeket figyelembe véve teszi azt, ami a legjobb bármilyen állati szubsztancia számára...”⁴⁶ A célmegvalósítás tehát nem közvetlenül a céllal, hanem a lehetséges állapotok közötti lehető legjobb elrendezéssel van összefüggésben. Ez az elrendezés pedig az értelemnek köszönhető. Vagyis a természetben soha nem találkozunk az egyirányú célmegvalósítással, de a teremtés fogalmából ez nem is következik. Míg Arisztotelész Első Mozgatója azonban nem vonzást (szeretet), hanem csak indítást jelent, így az eredmény is magától a természettől

⁴⁴ Dante filozófiai eredetiségét De Sanctis is megkérdőjelezi (*dottissimo... ma non filosofo*, i.m. 101.o.), de hogy egy modernebb szerzőt idézzünk: Georg Holmes egyenesen azt állítja, hogy Dante teljesen amatőr volt a filozófiában. (in: *Dante and Governance*, szerk. John Robert Woodhouse, Oxford University Press, 1997. 46.o.) S hozzáteszi, hogy „a lehető legnagyobb veszély abban áll, ha koherensnek próbáljuk életművét beállítani.” (uo. 47.o.), Boitani ugyanakkor azt írja, hogy látszólag még mindennapos témaválasztásai mögött is nagy gondolati mélységek húzódnak (uo. 20.o.)

⁴⁵ LOSONCZI Péter, *Természetfilozófia, teleológia, teológia, Világosság*, 2006/6-7. 49. o.

⁴⁶ James G. LENNOX, *Nature does nothin in vain...*, in: H.C. Günther, W.Kullmann, *Beiträge zur Antiken Philosophie*, Franz Steiner Verlag, 1997. 201.o.

lesz adva. Az arisztotelészi szubsztancia létét egy benső finalitás szabályozza, hacsak nem lép közbe valami külső folyamat, ami ettől eltértené.⁴⁷ Persze ahhoz, hogy ez a tökéletesebb (jobb) kibontakozhasson vagy a szubsztanciában magában benne rejlő korlátozásra van szükség, vagy egy kívülről jövőre, amelyet értelme révén felfoghat. Amikor Dante idézi és kibővíti Arisztotelészt és azt írja, hogy „*Deus et natura nil otiosum facit*”, a természet szó utal a fizikai okságra, míg Isten a teleológiára, amely az egész természetet abból a célból teremtette, hogy önnön dicsőségében részesíthesse. A „*Deus et natura*” egyszerre különbség és azonosság, rész és egész viszonya a cél felől tekintve. „*Et sicut se habet pars ad totum, sic ordo partialis ad totalem. Pars ad totum se habet sicut ad finem et optimum...*”⁴⁸ Tehát minden rész célja az egészhez való viszonyában fejeződik ki, akkor az emberiségnek is szükségképpen kell valami céllal rendelkeznie, amelyet Isten univerzális rendje szab meg a számára.⁴⁹ Hiszen nem lehet cél nélkül az sem, ami a rész célja. Dante ezt teszi meg minden igazsága posztulátumának (*principium per quod omnia que inferius probanda*).

Az emberiség természetes célja evilági boldogsága (a közös jó), amelynek legfőbb biztosítója a monarchia (miután tudjuk, hogy a tökéletesség az egyben rejlik, amely a lét egyik attribútuma), mert ez az uralmi forma felel meg a teleológia és a lét egysége követelményének. A teleológia végeredményben „azt tanítja számunkra, hogy semmi, ami létezik nem rendelkezhet ugyanazzal a

⁴⁷ Uo. „In the absence of intervening process, that is, Aristotelian substances act in accordance with their nature.”

⁴⁸ *Mon.* i,VI,1.

⁴⁹ Arisztotelész (*De Partibus Animalium*, IV, xii, 694b) azt mondja: „a természet a szervezetet alkalmazza a funkcióra és a nem a funkciót a szervezetre”. A viszony az egész felől határozódik meg, ami nem zárja ki a többirányú megvalósulás lehetőségét, de az ember esetén intellektuális természetén keresztül zajlik a cél felismerése, ami a lelket is a megfelelő irányba mozdítja.

céllal, mert különben egyikük felesleges kellene legyen.”⁵⁰ A cél által megszabott különbség Dante számára is lényeges szerepet játszik: „*quemadmodum est finis aliquis ad quem natura producit pollicem, et alius ab hoc ad quem manum totam, et rursus alius ab utroque ad quem brachium, aliusque omnibus ad quem totum hominem.*”⁵¹ A végtelen feltételez minden létezőt mint lehetőséget, de ezzel együtt minden egyes létezőnek abszolút önállóságát: mert amennyiben minden létező Isten teremtése, úgy viszonya abszolút teremtőjéhez (s ez különösen igaz az intelligens lények esetén, mivel az értelmet közvetlenül Isten ajándékeként kapják meg az „*intellectus possibilis*”-ként). Minden létezőben, mondja Vitellonis (1230-1280 körül) maga is a „*Perspectivában*”, egy egyedi azonosító jel van (*intentio individuales*), ami lehetővé teszi a megismerésüket.⁵²

Ehhez valóban szükséges az az optimális állapot, amelyben e lényeg kibontakozhat és ez igényli a cselekvés autonómiáját is, amely a „*paradisus terrestre*” fogalmában ölt testet. A teleológia olyan koncepció, amely kifejezi egy dolog aktuális állapotát a létrendben elérhető tökéletesség felől tekintve, míg később a mechanisztikus finalizmus az egész létezőt saját aktivitásának, mint célnak veti alá.⁵³ Amikor azt mondja, hogy „a hatás létében nem előzheti meg az okot” (*impossibile sit effectum precedere causam in esse*)⁵⁴, éppen hogy a teleológia ama klasszikus állítását igazolja, amely szerint alacsonyabból nem származhat magasabb rendű létkategória. Azt nem tudom bizonyítani, hogy Dante felismerte-e a cél előbbieken már ismertetett kettősségét (egyirányú vagy többirányú célmegvalósítást), de azt igen, hogy az isteni teremtés részeként

⁵⁰ *Introduction to De Monarchia di Dante Alighieri*, Aurelia Henry, Kessinger, 2005. XXII.o.

⁵¹ *Mon.* i,III,2.

⁵² Wulf, i.m. 353(h), 6. jegyzet.

⁵³ Nagy tévedés a mechanikus finalizmus és a teleológia célfogalmának összekeverése. A finalizmus a működést rögzíti célként, a teleológia a magasabb léttökéletességet. A napjainkban felbukkanó kreacionista elképzelések ezért hamisak és a tudomány megcsúfolását jelentik.

⁵⁴ *Mon.*, iii, XII,4.

gondolta el az ember eredendő szabadságát. Ez pedig a lélekkel együtt adott, amelyet az intellektus fordíthat a megfelelő célra, a megfelelő irányba. Dante véleményem szerint egyaránt elutasítja a lélek neoplatonikus és kathar misztifikációját, de az Avicenna, vagy Averroes-féle radikális intellektualizmust is. A lélek, amely tiszta aktivitás csupán, csak az értelem révén nyerheti el halhatatlanságát. A monarchia ennek a létkételetességnek a politikai vetülete, vagyis az a lélek és az intellektus viszonyának magyarázatára épül, amelyben „a lélek kormányzása elválaszthatatlanul kötődik a monarchia kormányzásához.”⁵⁵ Noha Dante valóban nem volt hivatásos filozófus vagy teológus, mégis rendkívüli megértést tanúsított abban a hatalmas küzdelemben, amelyben a természeti szükségszerűség által uralt világot szerette volna egyesíteni az intellektus szabadságával.⁵⁶

A teleológia a modern tapasztalati tudományok számára elfogadhatatlan, mert a természetben sehol nem tapasztaljuk. Amikor Nicolai Hartmann vizsgálódása tárgyává teszi a teleológiát, azt mondja, hogy az nem más mint emberi ismeretelméleti kategória, amely számunkra azért előnyös, hogy irányt szabhassunk a cselekvésnek, sőt minden humán cselekvés teleológikus, anélkül, hogy a valóságra vonatkozóan bármilyen magyarázatként szolgálhatna.⁵⁷ A teleológia kizárólag az etikai realitás része, de ha a

⁵⁵ Boitani, i.m. 22.o.

⁵⁶ Dante legfontosabb filozófiai szándékának „a természeti és intellektuális univerzum” egyesítését tekinti Winthrop Witherbee is. W. WITHERBEE, Dante Alighieri. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2006 Edition), Edward N. Zalta (ed.), cap. 4.

⁵⁷ Nicolai HARTMANN, *Moral Phenomena*, Transaction, 2002. 282. o. Itt írja, hogy „a teleológia az emberi természet sajátossága”. Másutt: „...it has a rightful place where teleology actually and indisputably exists, in the life of man, in ethical reality. It is involved in the point of view of a being who is purposively active. And indeed it signifies exactly the limit to his purposive activity, which is that of his foresight and predetermination. (...) It exists only for the teleology of man. And precisely on the account it plays so large a role in the practical life of man; for here all perspectives are teleological. But ontologically he is just as thoroughly determined as everything else.”(uo.

világ Isten teremtése, beszélhetek-e róla úgy, mint ami kívül van az etikai realitáson? Ez Dante korának elképzelhetetlen lett volna. A morális univerzum ugyanakkor csak az egészet tekintve bontakozik ki, az organikusát vagy az anorganikusát tekintve nem. A célszerűség a magasabb etikai dimenziók felfogásának mentén jelenik meg és rendeződik hierarchikus láncolatba. Az okság az érzéki hatás közvetlen tapasztalatából származik, a teleológia az értelmi diszpozíció által moderált és közvetített cselekvésből.

Mivel a teleológia már maga is ennyire ellentmondásos tartalmakat foglalhat magába, nem véletlen, hogy a Monarchia definiálása is problémás, de bizonyosnak tűnik, hogy nem ugyanabban az értelemben jelent egyeduralmat, ahogy azt ma gondoljuk. Ez világosnak látszik a Convivio IV. fejezetének első részéből is, ahol éppen nem a pápa, hanem a császár hatalmának korlátjait mutatja meg. A császárnak – mondja – „addig a határig vagyunk alárendelve, ameddig saját cselekedeteink terjednek, azon túl nem.”⁵⁸ A világi hatalom korlátozottsága a Monarchia része, s mi a hatalom valódi korlátja, mint a jogszerűség maga. Dante ugyanerre hivatkozik a második könyvben, amikor a római uralmat jogszerűnek ismeri el, amelynek forrása nem más, mint Isten fiának megjelenése, amely egyúttal kitüntetett pontja is a történelemnek. Mi ez, ha nem egy „alkotmányos” monarchia vagy éppen monarchikus jogállam, amelyben az egyensúlyt az emberi létezés két nagy területének, a felismerő és a cselekvő, valamint a szemlélődő és a gondolkodó résznek az autonómiája jelenti. Az egyik autonómiája egyben a másiké is; az egyik szabadsága adja a másik szabadságát is. A magyar nyelvben az egyeduralomnak inkább negatív, mint pozitív értelme van, és nem jeleníti meg azt a különbséget, ami a monarchiát a zsarnokságtól (*tyrannides*) elkülöníti, amelyet Dante név szerint is megemlít a demokrácia mellett, mint kárhozatos és kerülendő államformát.⁵⁹

294.o.) „...Every teleology of nature, of Being and of the world is necessarily antropomorphism.” (uo. 286.o.)

⁵⁸ *Convivio*, i.m. 288.o.

⁵⁹ DANTE Alighieri, *Az egyeduralom*, Kossuth, Bp. 1993. (Sallay Géza fordítása). Talán jobb lett volna megmaradni az eredeti fogalomnál, a monarchiánál. Gert Sörensen írja: „a 'voluntas una' mindenekelőtt

A teremtett állapot kijelöli a létezők időbeli és testi korlátját, de ez a korlátozás az ember számára mégsem olyan, mint az intellektussal nem rendelkező többi létező számára: az ember korlátja inkább egyfajta határállapot. Vagyis az embernek, mint „*entibus tenet medium*”-nak, mint köztes, határon álló, két világot magába foglaló létezőnek (*assimilatur orizonti*) egyként célja a világi boldogság (*beatitudo huius vitae*) és az öröklét öröme (*beatitudo vitae aeternae*).⁶⁰ Ha Isten az ember teremtésekor lényegként adta a szabadságot, akkor ezzel vele adta azt is, hogy lényegét önmaga megvalósításán keresztül érje el. A világi boldogsága pedig, amely saját aktív erényünk kifejtésében áll, a földi paradicsom képében mutatható meg: „*beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur...*”. A földi paradicsom, amely mindannak valóra váltását jelenti, ami az emberi intellektusban, Isten adományaként, számára lehetőségként adott.⁶¹

Dante is ismeri a lélek szorongását és félelmét, de tudja, hogy a szellemi lélekben mindenekelőtt Isten hasonlósága fejeződik ki, vagyis az ember számára a korlát nem a végesség, hanem a végesbe ágyazott végtelen felől jön. Ez jelenti egy „sajátos hasonlóság létrehozását” (*proprium similitudinem explicare*), amely sajátossága okán minden egyes életkornak és létezőnek az „*intellectus possibilis*”

törvényhozói akaratot és nem a hatalom akarását jelenti.” Sörensen, im. 23.o. Érdekes a monarchia kifejezés használata Szent Jeromosnál, aki az emberi történelem négy monarchiájáról szól. Ebben az értelemben egy időtartamot, emberi korszakot jelöl, együtt a kor potencialitásával, ami azon idő alatt többé-kevésbé megvalósul. Paracelsus is hasonlóképpen használta értekezéseiben: „...Everything is set down in its Monarchiam according to its time. And concerning the present should we trouble ourselves, not concerning the past. And each Monarchia is provided with full light of nature.” (Minden a maga ideje szerint a saját Monarchiájába van elhelyezve. S aggodalmaskodunk a jelen iránt, nem törődve a múlttal. S mindegyik Monarchia a természet fényével teljes.) In: *Four Treatises of Theophrastus von Hohenheim* (Paracelsus), JHU Press, 1996. 12. o.

⁶⁰ *Mon.* iii,XV,3. Szent Tamásnál ugyanez a fogalom szerepel (quidam horizon). In: *Summa Contra Gentiles*, II, 68.

⁶¹ *Mon.* iii,XV,7.

kibontakoztatásának mértékében megadatott.⁶² Ez a sajátosság jelenti ennek a létezőnek azon függetlenségét is, amelyben közvetlenül a Végtelen Léttől és nem valamilyen egyházi autoritástól ered.

A Monarchia ennek igazolása lenne, amelyben Dante a szillogizmust használja bizonyító eszközként, hogy bebizonyítsa az analogikus gondolkodás hamis állításait, amelyet az Egyház védői előszeretettel használtak a spirituális hatalom evilági elsőbbségének bizonyítására. Olykor az értelem olyan túlzásokba esik, hogy túl megy természetes használatának keretein, figyelmeztet a harmadik könyv egyik passzusában, hibásan alkalmazva az egyetemes eszméjének fogalmát. Itt most nem szeretném valamennyi vonatkozó, bibliai példázatokon nyugvó, arra reagáló dantei cáfolatot felsorolni. Csak egyre, a Nap és a Hold allegóriájára tennék rövid utalást, amelyben egyértelművé teszi, hogy ha valami elszenvedi valaminek a hatását, az még egyáltalán nem jelenti azt, hogy a létét is tőle kapja. A lét különbözik a hatástól, „úgyhogy tudomásul kell vennünk, egészen más dolog a Hold léte, más az ereje és más a működése.”⁶³ A hatás nem előzheti meg léteben az okot. Az egyház mivel nem oka a világi hatalomnak (nem ő hozta létre, ami egyértelmű Dante történelmi utalásából a második könyvben), a rá vonatkozó hatását nem tekintheti amaz létesítő okának. A pápaság ezzel a logikával egyébként maga lett a manicheizmus áldozata, miután megkérdőjelezte a világi hatalom primátusát, valójában önmagát számolta föl 1309-től, az avignoni romlástól kezdve. A *Monarchia* leginkább egy logikai ellentmondás felől gondoltatik el: a spirituális hatalom megszűnik spirituális hatalomnak lenni, ha világi ügyekbe ártja bele magát.

Mindenekelőtt azonban azért kell a két hatalomnak elválasztottnak lennie, hogy az ember betölthesse sajátos cselekvését, amelyet mintegy tulajdon szabadságának áldozataként hoz meg

⁶² *Mon.* i,XIII,1.

⁶³ *Mon.* iii,IV,15. Rolbiecki hasonló logikával állítja, hogy Dante nem fogadta el a létbe írt eredendő bűn dogmáját. „A teremtés negyedik napján az ember nemhogy nem volt bűnös (s ez egy nagyon radikális gondolat), de valójában még csak nem is létezett, ennél fogva teljesen indokolatlan lett volna bármiféle orvoslást eszközölni rajta, amely ellentétes lenne minden 'örökkévaló értékkel'. John Joseph ROLBIECKI, *The Political Philosophy of Dante Alighieri*, Washington, 1921, 120.o.

Istennel való egysége oltárán.⁶⁴ Nem azért kell a két hatalom, hogy az egyik szabad legyen a másiktól, hanem pontosan azért, hogy az emberi lét egésze irányulhasson Istenre, s betölthesse e cél jegyében rá kiszabott feladatát. Nagyon fontos megjegyezni, hogy a szabad akarat Danténál nem a választás szabadságában, hanem a szeretet vonzásában és abban való megmaradásban vagy visszautasításban áll.⁶⁵ Mert az ember Istent csak sajátos tevékenysége révén ismerheti föl, csak ebben valósulhat meg teremtett lényege. Dante tehát joggal feltételezi, hogy „a földi boldogság bizonyos határok között a túlvilági boldogságra rendeltetett (*cum mortalis ista felicitas quadammodo ad immortalem felicitatem ordinetur*)⁶⁶ és ennek megfelelően alkalmasabb, ha az ember erőforrásait – az előzőekben említett logika mentén – egyetlen uralkodó alatt egyesítené, ahogy az ész szabja meg az akarat útjait.⁶⁷ Végeredményben egyetlen autoritást ismer el: a végtelen Istent, akinek országa, a Szentírás tanúsága szerint, maga is királyság. De nem annyira az uralom a végső kérdés, hanem az ember szabad fejlődése, az „*intellectus agens et possibilis*” révén a végtelen Isten felismerése és ezzel a természeti univerzumból egy morális univerzumba való átlépés megvalósítása. A monarchia tűnik az egyetlen olyan politikai alakulatnak, amely megfelel morál és ember minden politikán túli összetartozása követelménynek is.

⁶⁴ A fogadalom és a szabad akarat viszonyával kapcsolatban lásd a Paradicsom V. énekét.

⁶⁵ Boitani, i.m. 17. o. Fontos rész: *Mon.* i,XII, 2-3.

⁶⁶ *Mon.* iii,XV,17.

⁶⁷ Ezt korábban sokan logikai abszurditásnak és inkoherens érvelésnek tekintették (pl. Kelsen, Scartazzini, Rolbiecki, i.m. 130.o.), ma talán kevésbé. Dantét az a felismerés vezette, hogy az állam autonómiájának biztosításában a vallásnak, mindenekelőtt a keresztény vallásnak (amely egymás mellé helyezi az igazságosságot és a békét) fontos és kitüntetett szerepe van. „Dante no doubt relies the vast aid of religion in establishing and maintaining a reign of justice and peace.” (Rolbiecki, 131.o.) De Sanctis a Monarchiát a túlvilág evilági politikai megfelelőjeként érti, ami nyilvánvaló lehet, hiszen Isten Országának egyetlen államformáját ismerjük: a királyságot.

Dante politikafilozófiájának teleológiai aspektusai Kelsen *Monarchia*-interpretációja alapján*

Hans Kelsen jogfilozófus életművében¹ különös jelentőséggel bír Dante politika- és jogelméletének elemzése: *Die Staatslehre des Dante Alighieri* című, Dante *Monarchiáját* elemző szakdolgozatát bővített formában 1905-ben a *Wiener Staatwissenschaftliche Studien* 1905-ös számában, s még ugyanazon évben önálló kötetben² is publikálta. Az olasz kiadás³ bevezetésében Vittorio Frosini kiemeli, hogy német nyelvterületen Dante elsőként a *Monarchia* 1559-es német fordítása révén vált ismertté (t.i. a *Színjáték* német fordítása csak 1767-ben jelent meg): „Dante az Alpokon túl először nem költőként, hanem politikai és vallási prófétaként, a protestantizmus apostolaként szerzett hírnevet”.⁴

Egyes német jogtörténészek Danténak tulajdonítják a Rechtsstaat (jogállam) fogalmának eredeti kidolgozását: e feltételezés alapján a *Monarchiában* körvonalazódott volna a saját etikai elvekkel

*Hozzászólás a MDT 2008 március 28-i ülésén Tóth Tihamér *A szabadság teleológiája* című előadásához és a jelen folyóiratszámában olvasható dolgozatához.

¹ H. Kelsen (1881-1973) a jogpozitivizmus legkiemelkedőbb teoretikusa. Leghíresebb műve az 1934-ben kiadott *Reine Rechtslehre* (magyarul: Kelsen, *Tiszta jogtan* [ford. Bibó István], Rejtjel, Budapest 2001). A természetjogi koncepciókkal szemben megfogalmazott Kelsen-féle jogpozitivista elmélet egyik kulcsfogalma a (Kelsen elméletét a deontológiai etikákkal rokonító) *Grundnorm*, vagyis egy hipotetikus *alapnorma*, amelyből a jogrendszer (mind az alkotmányjog, mind pedig a pozitív jog szintjén) levezetendő. Az alapnorma egyrészt valamely jogrendszer egységét, másrészt a normák jogi érvényességének okait igazolja. A Kelsenről szóló újabb keletű magyarországi vitákat a *Világosság* 2005/10 és 2005/11 számai dokumentálják.

² Kelsen, *Die Staatslehre des Dante Alighieri*, F. Deuticke, Wien 1905.

³ Kelsen, *La teoria dello stato in Dante* (saggio introduttivo di V. Frosini), M. Boni, Bologna 1974.

⁴ Frosini bevezetése, in Kelsen, *La teoria dello stato in Dante*, i.k., p.IX.

rendelkező *laikus állam*. Napjainkban Dantét más szempontból, a népek egyetemes szövetsége, a katolicizmus által ihletett politikai doktrína jegyében létrejött egyesült Európa előhírnökeként is értékelik.⁵ Frosini szerint nem közömbös, hogy Dante-tanulmányát Kelsen a XX század első éveiben, a Habsburg birodalom alattvalójaként írta: az Osztrák-Magyar Monarchia eszmei szinten magában foglalta egy szupranacionális állam, végeredményben a Szent Római Birodalom mítoszát.⁶ Dante univerzalizációs-igénye Kelsen szerint egyebek mellett abban érhető tetten, hogy Dante nem párt-alapon, hanem – általa alapvetően tudományosként felfogott – meggyőződés szerint vallotta, hogy az emberiség egy monarchikus világállam keretei közt üdvözülhet.⁷ A német jogtudós Dante politikafilozófiájának eredetiségét abban látja, hogy a *Monarchiában* körvonalazódó állam egyszerre jogállam és kultúrállam,⁸ míg ugyanezen elmélet modernitása többek között abban azonosítható, hogy a Dante-féle „császár” lényegében közszolgálatot teljesítő hivatalnok (igaz, a legmagasabb beosztásban): mindezek alapján Dante egyfajta – a középkor és a reneszánsz határán elhelyezkedő – Gelehrter (nagy erudícióval rendelkező értelmiségi).⁹

Jogelméleti szempontból Kelsen számára nagy kihívást jelentett, hogy Dante a *Monarchia*-ban nem tudott operacionalizálható útmutatást adni a kánonjog és a (világi) pozitív jog szimultán érvényességéből adódó paradoxon feloldására – annak ellenére, hogy nagy vonalakban kijelölte a lehetséges megoldáshoz vezető utat. Kelsen az *állam mint Rechtsordnung* (vagyis a kizárólag a pozitív jog érvényesülésén alapuló államot tételező) elméletében lényegében az említett dantei (valamint a Pádúai Marsilius-féle) megoldási javaslatot fejlesztette tovább: a szóban forgó elmélet kulcsmozzanata, hogy tagadja a kánonjog önállóságát. E szinten is túllépve Kelsen

⁵ vö. Frosini, *i.m.*, pp.X-XI.

⁶ vö. *i.m.*, p.XV. Hozzátehető, hogy természetesen nem véletlen, hogy Babits 1918-ban publikálta Kant *Az örök béke* c. művének magyar fordítását.

⁷ vö. Frosini, *i.m.*, p.XVI.

⁸ vö. *i.m.*, p.XVII.

⁹ vö. *i.m.*, p.XVIII.

elméletében – szintén Dante, de ez esetben nem Marsilius nyomán – az egyedi állami jogrendeknek a nemzetközi jog alá rendelését tartja megvalósítandónak.¹⁰

Az itáliai filozófián belül Frosini szoros szellemi rokonságot lát Dante *Monarchia*-ja, Machiavelli *Il Principe*-je és Alfieri *Della tirannide*-je között, ugyanakkor felépítésében és szellemiségében jelentős különbséget észlel az (egyébként Dante számára ihletet adó) arisztotelészi *Politikához*, akárcsak a (Dante számára szintén referenciavértékű) Szt. Tamás-féle *De regimine principum*-hoz képest.¹¹ A *Monarchia*-ban körvonalazódó *autoritás* funkciója: az emberi szabadság etikai és gyakorlati védelme. Fontos szem előtt tartani, hogy Dante szabadság-konceptiója nem összevethető sem a XX és a XXI századiakkal, ugyanakkor jelentősen eltért a kortárs szabadság-elméletektől is: Dante politikaelméletében kölcsönösen visszaható és reflektált szabadság (*libertà riflessiva*), vagyis a *civilitas*-ban való részvétel szabadsága jelenik meg, amely lényegében vallási kinyilatkoztatásban kapja meghatározását és abban is foglaltatik; ez egyben a szellem barbárságától való függetlenség szabadsága, „polgári [civile] szabadság, amennyiben keresztény szabadság”.¹² Dante koncepciójában valójában tehát nincs párhuzamosság, sem pedig ellentmondás állam és Egyház között, mert mindkettő saját funkciójának betöltésére hivatott, az állam horizontálisan, az Egyház pedig vertikálisan, és e két funkció metszéspontjában található az individuum.¹³

Kelsen Dante-könyvének V, „Az állam célja” című fejezetében¹⁴ teszi részletes vizsgálat tárgyává a *Monarchia* teleológiai aspektusait. A kelsoni/dantei kiindulópont az, hogy a történelem (első látásra kontingens) eseményei értelmezésének alapja egy szigorúan

¹⁰ vö. *i.m.*, p.XIX.

¹¹ vö. *i.m.*, p.XX.

¹² *i.m.*, p.XXII.

¹³ vö. p.XXIII.

¹⁴ Kelsen, *La teoria dello stato in Dante*, i.k., pp.71-85. Jelen tanulmány majdani, bővített változatában szándékom szerint kitérek Hermann István *Kant teleológiája* c. munkája (Akadémiai, Budapest [1968] 1979) Dante politikaelmélete szempontjából releváns kitételeinek elemzésére is.

teleológiai Weltanschauung (világnézet), amely alapján az univerzum valamennyi eleme létezésének *célja* kell legyen – ahogy ezt az alábbi szöveghely is mutatja:

A kutatott kérdés [a társas együttélés célja] megvilágítására tekintetbe kell vennünk, hogy [...] más az a cél, amelyre [a természet] az egyes embert teremti, más, amelyre a családot, a szomszédságot, megint csak más, amelyre a várost, ismét más, amelyre a királyságot hozza létre; végezetül egyetlen végső cél az, amelyre az örökkévaló Isten, a maga művészete révén, amely a természet, létrehozza az egész emberi nemet.¹⁵

A *Monarchia* komplex teleológiai Weltanschauung-ja keretein belül artikulálódik tehát a dantei nézet, melynek megfelelően az állam létezésének olyan értéket kell tulajdonítani, amely túlmutat pusztá létezésén. Az állam létezése céljának meghatározásához az emberiség létezésének a célját kell megérteni:

[A]z összességében tekintett emberi nem sajátos tevékenysége nem más, mint megvalósítani a *potenciális értelem* egész képességét, mely elsősorban a szemlélődésben áll, majd ennek alapján, kiterjesztése révén, a cselekvésben.¹⁶

Az állam célja tehát az, hogy az individuum potenciális értelmét aktualizálja, azaz – a politikai közösség keretein belül – lehetővé tegye számára a tudást. „Az állam, amelynek népe az emberiség, magáévá kell tegye ugyanezen nép célját. Az állam ezen objektív és univerzális célja egyben abszolút cél is”,¹⁷ ehhez igazodik valamennyi további cél és polgári társulás [associazioni cittadine]:

¹⁵ Dante, *Az egyeduralom – Monarchia* (ford. Sallay Géza), in *Dante Alighieri összes művei*, Magyar Helikon, Bp [1962] 1965 (a továbbiakban *DÖM*), I/III, p.405.

¹⁶ Dante, *i.m.* IV/I, in *DÖM*, p.407.

¹⁷ Kelsen, *i.m.*, p.73.

[A]mi az emberi nem társas életének végső célja, az lesz majd a princípium, melynek alapján az összes alább bizonyítandó tételeket [...] megvilágíthatjuk. És nem ésszerű azt gondolni, hogy ha egyik vagy másik társas együttélésnek van meghatározott célja, ne lenne az egész emberi társas együttélésnek egy közös célja.¹⁸

Az emberiség nagy céljának eléréséhez az államnak mindenekelőtt három előfeltétel, a béke, az igazságosság és a szabadság érvényesülését kell biztosítania. Különösen nagy hangsúlyt kap a *béke* megteremtése és fenntartása: e ponton nyilvánvaló analógia mutatkozik Marsilius-szal, akinek főműve bevezőjét Kelsen idézi is:¹⁹

A nyugalom, melyben a nép gyarapodik és a nemzetek jóléte fennmarad, valamennyi állam számára elerendő cél kell legyen. Mivelhogy a béke a jó tevékenységek [bonarum artium] anyja. A halandók nemének egyenletes fejlődése lehetővé teszi képességeik kiterjesztését és erkölcsaik tökéletesítését. És aki szándéka szerint észlelhetően nem erre törekszik, az értelemszerűen tudatlan e fontos kérdések vonatkozásában.²⁰

A Dante béke-konceptiójának forrásait kutatók közül Kelsen kiemeli Hermann Grauert munkásságának jelentőségét.²¹ Az *igazságosság* érvényesítése az állam második legfontosabb feladata: „Dante e jótétemény biztosításához is a világ-monarchát látja a legmegfelelőbb eszköznek, mivel a császárságban, mint minden ember

¹⁸ Dante, *i.m.* I/II, in *DÖM*, p.405.

¹⁹ Kelsen. *i.m.*, pp.75-76.

²⁰ Marsilius of Padua, *The defender of peace* [1324] (angolra ford. Alan Gewirth), Columbia U.P., New York 1956, „Discourse One”, p.3.

²¹ H. Grauert, *Dante, Bruder Hilarius und das Selmen nach Frieden*, J.P. Bachem, Köln 1899. (A mű címe olaszul: *Dante, frate Ilario e l'ardente desiderio della pace.*)

felett álló emberi lényben, hiányoznia kell a kapzsiságnak [avidità], ami az igazságosságra nézve a legnagyobb veszély”.²²

A szabadság érvényre jutásával kapcsolatos kiinduló gondolat szerint „az emberi nem akkor él legjobban, amidőn leginkább szabad”,²³ mivelhogy

nem az állampolgárok vannak a konzulokért, sem az alattvalók a királyokért, hanem ellenkezőleg [...]. Aminthogy nem a társas együttélés van a törvényekért, sőt a törvények vannak a társas együttélésért, ugyanúgy nem a törvény szerint élők vannak a törvényhozóért, hanem az van ezekért, mint a Filozófus [Arisztotelész] is véli.²⁴

Kelsen hangsúlyozza: „az arra irányuló igény, hogy az állam valósítsa meg a békét, az igazságosságot és a szabadságot, az ún. jogállam általános jellemzője”; a *Monarchia* egy helyén Dante – egy további lépést téve – kijelenti, hogy „az ő univerzális államának alapja az emberi jog”,²⁵ de ennek alapján Wegele²⁶ tévesen következtetett arra, hogy Dante „az emberiség jogállamát” konceptualizálta volna. A dantei felfogás, miszerint nem az egyes nemzetek, hanem a teljes emberiség az egységes kultúra létrehozója, Kelsen szerint pusztán egy lehetséges következménye Dante középkori szellemi orientáltságának, s e felfogás szép kifejeződése az alábbi kijelentés: „nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor”.²⁷ Arisztotelész eudaimonista koncepciója hatást gyakorolhatott Dantéra, de boldogság-eszményét alapjában véve keresztény nézetek határozták meg.²⁸

²² Kelsen, *i.m.*, p.77.

²³ Dante, *i.m.* I/XII, in *DÖM*, p.415.

²⁴ Dante, *i.m.* I/XII, in *DÖM*, p.416.

²⁵ Kelsen, *i.m.*, p.78

²⁶ Franz X. Wegele, *Dante Alighieri's Leben und Werke*, Gustav Fischer, Jena 1879.

²⁷ Dante, *De vulgari eloquentia*, I/VI. Idézi Kelsen, in Kelsen, *i.m.*, p.79 („mi è patria il mondo come ai pesci il mare”).

²⁸ vö. Kelsen, *i.m.*, p.79.

Azon tézis mellett, mely szerint a világ-monarcha nem a pápától, hanem közvetlenül Istentől függ, Dante a következőképpen érvel:

[Abból kiindulva, hogy] az ember [...] közbülső helyet foglal el a mulandó és a romolhatatlan között, minthogy minden közbülső osztozik a két szélsőség természetében, az ember is szükségképpen mindkettő természetének részese. És minthogy minden természet meghatározott végső cél felé tart, következik, hogy az embernek [az isteni gondviseléssel összhangban] kettős célja van [...]: az egyik a földi élet boldogsága, mely saját erőink kifejtésében áll, s amelynek jelképe a földi Paradicsom, – a másik az örök élet boldogsága, mely az Isten boldog színelátásában áll, s amelyre saját erőnkől eljutni nem tudunk, hacsak az isteni kegyelem fénye meg nem világosít minket; ezt pedig csak a mennyei paradicsom útján érthetjük meg. E két különböző boldogságra [...] különböző utakon kell eljutni. Az elsőre a filozófia tanításain keresztül érhetünk el [...]. A másodikhoz pedig az emberi értelmet meghaladó hitigazságok révén juthatunk el, ha azokat a teológiai erények (hit, remény, szeretet) gyakorlásában követjük. [...] [A] kettős célnak megfelelően az embernek két vezetőre volt szüksége, úgymint pápára, hogy az a kinyilatkoztatás alapján az emberi nemet a lelki boldogságra vezesse; valamint a császárra, hogy a filozófia tanításai alapján a földi boldogságra vezérelje az embereket. [...] [A] világ rendje az égi körökben foglaltatott rendet követi, [ezért] ahhoz, hogy a szabadság és béke hasznos tanai a hely és idő követelményei szerint alkalmaztassanak, szükséges, hogy ama gondviselő sugározza szét őket, aki mind az egész ég rendjére egyidejűleg ügyel. [...] Ha ez így van, akkor egyedül Isten választ, [...] [ergo] sem azok, akik bármikor választóknak mondták magukat, nem mondhatók választóknak, inkább az isteni gondviselés szószólóinak kell őket tartanunk. [...] Így tehát nyilvánvaló, hogy a világi

egyeduralkodó tekintélye [...] egyenesen az egyetemes tekintély forrásából származik.²⁹

Részben keresztény felfogásából, részben pedig az arisztotelészi államelmélet kritikájából következik, hogy az állam és az egyén hatókörei közül Dante az utóbbiak jelentőségét hangsúlyozza. Az említett kettős boldogság-doktrína alapján is nyilvánvaló, hogy az individuum jogai Isten akaratából vezethetők le – így az államnak (az egyéni üdvözülés szempontjából) végeredményben másodlagos funkciója van.³⁰ Ezt megerősítik a Kelsen által idézett, a vallás és a tudomány államtól való függetlenségének tézisét magukban foglaló *Monarchia*-passzusok is. Az egyénnek tulajdonított nagy szabadságot azonban részlegesen ellensúlyozzák ill. kiegészítik az antik példákra hivatkozó, az egyéntől hazafias önfeláldozást, valamint – a firenzei republikánus alkotmány szellemiségével összhangban – politikai aktivitást követelő dantei tételek.³¹

²⁹ Dante, *Az egyeduralkodó*, in *DÖM*, 474-475. Ezen érvelés Kelsen-féle rekonstrukcióját ld. Kelsen, *i.m.*, 80-81.o.; Dante kettős boldogság-doktrínáját Kelsen Szt. Tamás, valamint Admont-i Engelbert nézeteivel rokonítja. Megemlítendő, hogy a „sem azok [ill. azok sem], akik” szintagma részletes elemzését foglalja magában Maurizio Palma di Cesnola „«Isti qui nunc», a *Monarchia* és az 1314-es császárválasztás” című cikke (ford. Dávid Kinga), in *Helikon*, 2001/2-3, pp.273-294.

³⁰ vö. Kelsen, *i.m.*, p.83.

³¹ vö. Dante, *Az egyeduralkodó*, in *DÖM*, p.432, valamint Kelsen, *i.m.*, pp.84-85.

JÓZSEF PÁL

**I veri segreti della creazione: Dante vivo.
A margine di un codice antico***

Riguardo al *Codice Dantesco* (copiato negli anni intorno al 1340 e recentemente pubblicato in forma di facsimile)¹ e al volume di saggi di cui è corredato, il curatore dello stesso volume ha dovuto rispondere varie volte alle seguenti domande: che cosa può offrire la *Commedia* di Dante all'uomo di oggi? Perché è opportuno leggerla, quali conoscenze possiamo trarre da essa, quali consigli utili possono darci i 14233 endecasillabi, scritti in condizioni e in un'età storica radicalmente diverse dalle nostre? La maggior parte delle persone (a Dante contemporanee) illustrate dal poeta, dal punto di vista *storico* potrebbero esserci del tutto indifferenti, non c'è infatti alcun fattore che ci colleghi a loro e per il quale varrebbe la pena di conservarne il ricordo. Inoltre, gli eroi e le figure rilevanti dell'antichità e del medio evo, sono spesso illustrati in un modo tale da rivelare una *falsificazione* dei fatti – a giudicare in base alle nostre conoscenze (attualmente considerate corrette) –, così da non poter superare la prova dell'analisi filologico-storica. Chi affermerebbe oggi che la Terra si trovi al centro dell'universo, che all'interno di essa si trovi l'Inferno, e che la sorte del mondo sarebbe governata dalla provvidenza? Chi considererebbe come scopo autentico della vita umana la visione di Dio, considerata il dono divino per la vita virtuosa e senza peccati? L'idea dell'immortalità dell'anima, sempre meno presente nel pensiero quotidiano, da Kant in poi può trovarsi solo nell'ambito della fede, come una tesi incerta di fede, razionalmente non-verificabile e *sospetta*. Per non parlare poi della resurrezione, condivisa a livello fideistico da Dante, o del giudizio divino assolutamente giusto (perché l'uomo che s'immerge nel *subconscio* dovrebbe interessarsi di ciò che si trova *sopra* di esso?). L'uomo del XXI secolo generalmente condivide la pluralità delle verità, mentre il discepolo di Tommaso d'Aquino è convinto dell'unità monoteistica della verità della creazione e dell'Incarnazione.

* Per la versione ungherese dello studio si veda: *A teremtés igazi titkai – A jelenlévő Dantéről egy régi kódex kapcsán*, in „Szeged”, XX.évf./1.sz. (2008 január), pp.2-6.

¹ Dante Alighieri, *Commedia*. Biblioteca Universitaria di Budapest. *Codex Italicus 1*. a cura di Gian Paolo Marchi e József Pál, S.I.Z., Verona 2006.

I momenti sovraccennati della coscienza medievale (con diversi altri pensieri oggi superati o privi di interesse) sono degli elementi essenziali della *Commedia*. Se li si *eliminasse*, o pur solo li si trattasse dall'alto in basso, *dimostrando* magnanimamente *la nostra comprensione*, della spiritualità dell'opera non rimarrebbe quasi più nulla di rilevante. Ma comunque –qualcuno potrebbe obiettare – l'opera ha un valore estetico, una bellezza indubitabili. Certamente è così, ma ciò non può esser spiegato con lampante facilità. Innanzitutto, il linguaggio di Dante non è facilmente comprensibile neanche per gli specialisti, e solo in seguito ad un'analisi approfondita può diventare familiare al lettore a tal punto da permettergli di trovare nell'opera il piacere della lettura. Coloro, poi, che non conoscono la lingua italiana, in realtà non leggono l'opera di Dante, ma quella del traduttore (nel nostro caso quella di Bubits). D'altra parte, il poeta fiorentino non si preoccupava per niente delle implicazioni puramente estetiche, non intendeva dilettere il suo presunto pubblico, gli era assolutamente estraneo il mero estetismo e dissentiva da qualsiasi visione che prediligesse *l'art pour l'art*. Adattava i propri mezzi linguistici, utilizzati per l'espressione delle proprie tesi, allo schema astratto, ripetuto fino all'infinito, basato sui principi teologici più rigorosi, e innanzitutto su quelli della Santa Trinità (più di 4500 terzine di endecasillabi, con rime alla fine, accento sulla decima sillaba).

La bellezza è l'ordine stesso, che ai sensi terreni è percepibile solo in modo frammentario. Il poeta invece – seguendo l'esempio di Enea e San Paolo – nel momento eterno dei sette giorni di durata della sua visione, ha avuto l'opportunità di sperimentare l'oltretomba. Questa grazia del tutto eccezionale comporta per lui un obbligo poetico di immensa portata. Il compito dunque è darne un resoconto più preciso possibile, badando all'esclusione di qualsiasi elemento soggettivo, o arbitrario, di qualsiasi verbalismo fine a se stesso. L'espressione è tanto più bella, quanto più corrisponde alla realtà della parte rappresentata della creazione divina. La bellezza è necessariamente connessa alla verità teologica, e la sua formazione non ha niente a che vedere con la virtù individuale. Il discorso d'Ulisse è davvero un capolavoro di retorica, mentre il contadino rozzo balbetta e si gratta la testa. Nell'*Inferno*, il crepuscolo è segnato dall'apparizione delle zanzare (invece che delle mosche), l'aurora in compenso è contraddistinta dal soave soffio di vento, dal profumo dei fiori e dal canto degli uccelli. Sembra che per Dante sia stata del tutto inconcepibile l'evoluzione storica, e l'originale bellezza delle sue soluzioni poetiche può essere goduta solo da un ristretto numero di specialisti *archeologi*.

Ciò nonostante, Dante è l'autore più letto della letteratura mondiale, anzi „è indubbiamente il più grande poeta del mondo” (Mihály Babits, 1908). Secondo il risultato di un sondaggio del 2007, effettuato in tre università (per ogni paese) di dodici paesi europei, tra gli scrittori e i poeti del passato, universalmente il primo posto nel canone letterario spetta a Dante, che è davvero (secondo anche quanto inciso sulla sua tomba) il „sommo poeta”. La sua influenza non si limita affatto al campo letterario. Secondo una *breve* di Papa Benedetto XV, la *Divina Commedia* è quasi un quinto Vangelo, e il suo autore è stato evidentemente ispirato all'amore divino. Dante è certamente il *magnus parens* del Rinascimento e della *primavera dei popoli* dell'Ottocento. È stato lui a creare la lingua italiana – che in precedenza esisteva solo in alcuni documenti scritti ed in una flebile *tradizione letteraria* – e per vari secoli dopo la sua morte ha pure avuto una parte notevole nel processo della formazione dell'unità nazionale, poiché parafrasandolo Vittorio Emanuele II diceva: „Qui si fa l'Italia o si muore”. Fino ai giorni nostri sono la personalità e le idee di Dante a costituire l'argomentazione decisiva a favore dell'Italia unita – sembra che le regioni ricche del Nord saranno costrette ad abbandonare le proprie pretese separatistiche. Grazie ad un poeta morto da secoli, la causa dell'unità nazionale di certo potrà imporsi sugli interessi materialistici.

Persino i principi rivelatisi fragili a quell'epoca, ritornano oggi *in pompa magna*: per quanto ne sappiamo, è stato Dante a formulare per primo (nella *Monarchia*) la necessità della formazione di un super-stato secolare europeo, che si trovi al di sopra dei *regni* che esercitano il potere esecutivo, in grado di respingere la loro cupidigia e di assicurare la pace nel Continente. In questo contesto la Chiesa rimane meramente un potere spirituale. Lo *status quo* dell'Unione Europea, che si è formata gradualmente a partire dal decennio seguente la fine della II guerra mondiale, realizza proprio queste idee dantesche. La profezia negativa di Dante è altrettanto attuale ai giorni nostri: il desiderio illimitato di possesso dei beni materiali, ossia la *lupa* inviata dal diavolo, distruggerà l'umanità, e questa potrà salvarsi dalla propria fine tragica solo se Dio, intervenendo, correggerà la natura umana rivolta al peccato (*natura depravata*), e ristabilirà la bontà per natura dell'uomo, il suo amore per il prossimo e la sua solidarietà.

Dalla nascita della *Commedia* fino ai giorni nostri, essa non ha influenzato decisamente solo la formazione della lingua italiana, della letteratura e della politica in Italia, ma anche opere d'arte

notevoli a livello mondiale. La rilevanza universale di Dante ha oltrepassato i limiti dei singoli generi artistici. La sua influenza è presente tanto nella musica (Ciaikovski, Liszt, Wolf-Ferrari), quanto nell'arte figurativa e nella letteratura. L'universalità di Dante si può cogliere non solo nel suo essere al di sopra delle lingue e dei generi artistici, ma anche nel fatto che non ci si può mai saziare del suo stile e del suo metodo; leggendo Dante, non si formula l'esigenza per qualcosa di nuovo o per qualcosa che si crei in modo nuovo: il nostro poeta, anche se non sempre con la stessa intensità, da quasi settecento anni è servito da fonte d'ispirazione ai mondi visibili tramite gli occhi creati dagli artisti. Ciò si vede chiaramente a cominciare da un contemporaneo di Dante, Giotto, passando per Botticelli, Michelangelo, Blaken, Böcklin, Delacroix, Ingres, Doré, Gulácsy, fino alle opere dell'arte ungherese contemporanea².

Nonostante l'apparente inattualità del poeta, la storia non ha rinchiuso Dante in una bara o in un mausoleo, ma nemmeno tra le mura delle biblioteche degli specialisti. Le risposte alle domande formulate nell'*incipit* del presente studio saranno di natura eterogenea, giacché la presenza di Dante è percepibile ancora oggi in molteplici aree di grande varietà³. La prima parte delle nostre risposte in questione è di carattere *tecnico*, e si riferisce al volume pubblicato in comune dalle Università degli Studi di Verona e di Szeged, presentato l'8 novembre 2006 dal Presidente dell'Ungheria László Sólyom a Verona.

Nell'ambito delle ricerche dantesche in Ungheria, Szeged ha sempre avuto un ruolo eminente. Mihály Babits, professore di liceo a Szeged, ancora prima del suo trasferimento a Fogaras, inserisce in una lettera dell'agosto del 1908 indirizzata al poeta Gyula Juhász, un resoconto delle sue esperienze in Italia, e inoltre parla del modo in

² Nel 2005 e nel 2006 gli Istituti Italiani di Cultura a Szeged e a Budapest hanno organizzato varie mostre di opere d'arte ungheresi ispirate da Dante: 105 opere di 44 artisti sono state presentate, a parte a Szeged e Budapest, anche a Roma, Arpino, Pescara, e Cosenza. In ogni luogo le mostre in questione erano accompagnate dal grande interesse del pubblico e da inequivocabili riconoscimenti.

³ Sulla presenza dantesca nella letteratura e nella filosofia ungheresi si vedano tra l'altro gli studi recenti di Márton Kaposi, e di Tibor Szabó.

⁵ Per la storia del Dipartimento e della sua attività scientifica, cfr. il numero speciale *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi. Tra magiaristica e italianistica: cultura e istituzioni* (a cura di József Pál), Roma-Szeged 2005.

cui aveva intenzione di tradurre la *Commedia*, considerando inaccettabile la traduzione in ungherese (della stessa opera) già realizzata da Károly Szász. All'Università di Szeged l'insegnamento istituzionale della lingua e della letteratura italiana (nella struttura di un Dipartimento d'Italianistica) è cominciato nel 1936, mentre a Cluj-Napoca [Kolozsvár] già da tempo s'insegnava la letteratura italiana, nel cui ambito grande spazio fu dato all'opera di Dante. Prima della fondazione del Dipartimento d'Italianistica a Szeged (1936)⁵ Imre Várady, il suo direttore-fondatore, aveva pubblicato a Roma la propria opera monumentale sui rapporti storico-letterari italo-ungheresi, in cui analizzava dettagliatamente l'influenza letteraria di Dante in Ungheria⁶. Il successore di Várady, Jenő Koltay-Kastner, era ugualmente un eccellente dantista, autore di vari saggi di grande importanza sul poeta fiorentino, che in seguito serviranno da punto di riferimento a numerosi studiosi ungheresi di Dante.

La città di Verona – a cominciare dal signore della città all'epoca di Dante, Can Grande della Scala – ha sempre considerato un altissimo compito morale aver cura dell'immensa opera dantesca. Il volume di cui parliamo è frutto della collaborazione, all'interno di un progetto durato cinque anni, tra ricercatori delle due università, e rappresenta per l'italianistica ungherese la possibilità di colmare una lacuna annosa.

Ancora oggi non si conoscono tutti i dettagli della storia del codice originale. In base ai risultati delle ricerche filologiche, testologiche e storico-artistiche, sembra certo che la sua stesura (realizzata a Venezia) sia antecedente al 1354, giacché il linguaggio di questa versione della *Commedia* ha i tratti caratteristici del dialetto veneto. Fu portato in Ungheria probabilmente all'epoca di Luigi il Grande o di re Mattia. La datazione anteriore del codice deriva dal fatto che il nonno di Luigi il Grande, Carlo Martello (figlio di Maria d'Ungheria (nipote di Béla IV) e di Carlo lo Zoppo, e deceduto ancora giovane) fosse amico di Dante, e che il poeta lo ricordi nell'opera con parole d'affetto. È nel Canto XIX del *Paradiso* la profezia dantesca sulle peripezie e sui pericoli in serbo per l'Ungheria: „Oh beata Ungheria, se non si lascia /più malmenare“. In un endecasillabo e mezzo riusciamo a cogliere con grande precisione sia la situazione di pericolo in cui in quel momento si trovava

⁶ Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, Roma 1934.

l'Ungheria, sia la soluzione possibile. Lo stesso Presidente ungherese László Sólyom ha richiamato l'attenzione alla particolare attualità di questi versi (parafrasando il poeta Endre Ady potremmo dire che „Un morto comunica vita e fede”⁷). Il re ungherese con ogni probabilità nutriva interesse per il celebre poema in cui erano presenti (non sempre però rappresentati positivamente) vari membri della sua famiglia, e la sua simpatia poteva andare anche alla posizione antipapale di Dante. La struttura del codice e le miniature in esso contenute mostrano tratti tali da far supporre che il committente potesse essere un re, mentre secondo un'altra ipotesi, il codice sarebbe stato un omaggio al re Mattia da parte di un ambasciatore veneziano.

Il primo dato certo in riferimento al codice, risale agli anni Settanta dell'Ottocento: in quel periodo si trovava nel serraglio del sultano turco, a Topkapı, insieme a varie dozzine di *Corvine*; secondo una nota in margine dello stesso periodo, il codice apparteneva alla raccolta di Solimano II.

Nel 1877, una delegazione turca di alto lignaggio trasportò in treno a Budapest 35 codici di grande valore, questura i quali anche quello che più tardi nella Biblioteca Universitaria di Budapest avrebbe recato la collocazione *Codex Italicus 1*. Prima della consegna, i politici, i funzionari e i bibliotecari arrivati da Istanbul alloggiarono a Szeged, dove tutta la città festeggiò degnamente il ritorno di una parte della biblioteca di Mattia Corvino in Ungheria.⁸ L'importanza del codice è inestimabile anche dal punto di vista storico-artistico: contiene infatti 73 illustrazioni a colori per l'*Inferno*, 21 illustrazioni a colori e 5 disegni (oltre a 26 *finestre* lasciate vuote) per il *Purgatorio*, mentre per il *Paradiso* ci sono rimaste delle *finestre* che avrebbero dovuto ospitare 51 miniature. In tutte e tre le iniziali si vede una raffigurazione di Dante, conseguentemente rappresentato dall'artista con un vestito color tortora e un berretto (generalmente rosso).

Ovviamente, l'attualità di Dante si spiega con delle ragioni più profonde. Ogni creazione letteraria e artistica, *volens nolens*, indirettamente esprime la visione del mondo, i rapporti sociali,

⁷ *Életet és hitet üzen egy halott.*

⁸ Nel 2001 è stato pubblicato un volume commemorativo su questo evento, Béla Erődi, *Csok jása! A török küldöttség látogatásának emlékkönyve [Csok jása! Volume commemorativo della visita della delegazione turca]*, Magyar-Török Baráti Társaság, Budapest 2001.

storici, geografici, climatici, ecc. della propria epoca. Non c'è niente di sorprendente in questo; per esempio, le opere attribuite ad Omero sono ordinate cronologicamente in base alla seguente argomentazione: l'*Odissea* segue l'*Iliade*, perchè l'*Odissea* „rispecchia un contesto sociale posteriore” (rispetto al contesto in cui l'*Iliade* è stata scritta). Le tragedie greche ci mostrano l'Atene del V secolo A. C., mentre quelle di Shakespeare rappresentano l'Inghilterra elisabettiana. Questo *mostrare* generalmente avviene indirettamente, giacché in definitiva si tratta di motivazioni identificabili dietro le sorti e i conflitti umani (per esempio *aristeia*: „bravura”, *timé*: „onore”) o semplicemente di un apparato scenico – ossia di un elemento d'importanza secondaria dal punto di vista dell'opera stessa. Nel caso di Dante la questione è ancora più grave, giacché nella *Commedia* non si parla d'altro che della rappresentazione *fedele* di un'epoca e di un'ideologia per noi definitivamente passata, di una visione del mondo che appartiene al passato. Il poeta non ha fatto altro che *mettere in scena* gli insegnamenti dei suoi professori di teologia e la visione contemporanea del mondo. L'*ideologia* in questo caso non è l'*apparato scenico*, ma è rappresentata dallo *sceneggiatore*. È proprio questa contraddizione particolarmente acuta che può aiutarci nella soluzione del mistero.

Intendiamo raggiungere il nostro obiettivo con una selezione di brani della *Commedia*, effettuata secondo cinque criteri. Il primo punto di vista, che sotto quest'aspetto merita attenzione, è il concetto di *progresso*. Gli umanisti del Rinascimento, come anche i pionieri dell'Illuminismo, condannavano i primi mille anni della cultura europea per tutto quello che consideravano immobilità, barbarie, oscurità: a parte il latino *corrotto* – a sentir loro –, quei secoli non avrebbero lasciato ai posteri niente di rilevante. Già l'espressione *media aetas*, da loro inventata, include una condanna, significa un intermezzo ingrato tra l'antichità e l'Umanesimo, che si può *saltare*. In realtà l'effetto della *Commedia*, che si rafforza perpetuamente anche ai giorni nostri, basterebbe da solo a cambiare radicalmente questa visione del medioevo: basterà rievocare la storia del Novecento per poter constatare che, dal momento dell'apparizione delle opere letterarie, ossia da circa cinquemila anni, *l'uomo come entità morale* non ha mostrato alcun progresso. Rispetto alla magnanimità, all'eroismo, all'altruismo, all'onestà, nel campo della morale e del pensiero comune si percepisce piuttosto una

regressione. Non esiste alcuna prova concreta per dimostrare che i cittadini di una società organizzata in modo superiore – in senso tecnico-amministrativo – dispongano di una morale di livello superiore rispetto agli individui delle società primitive. I fatti sembrano dar ragione alle tesi al riguardo formulate da Rousseau, Vörösmarty e Madách: il mondo non ha mostrato alcun progresso per mezzo delle scienze e delle biblioteche. In questo modo, Dante può essere considerato molto più attuale oggi che nella sua epoca. Si deve aggiungere che indubbiamente si nota un progresso a livello di civiltà tecnica, come anche dal punto di vista delle comodità di vita e di una sempre maggiore libertà concessa al mondo degli istinti.

Dante, parlando del futuro, degli obiettivi da raggiungere, si riferisce al progresso dell'uomo in senso genuino, al suo stato morale superiore: la sua opinione è che la società non sia qualcosa d'*immobilità*, ma avanzi nella direzione di un ideale chiaramente definito, della realizzazione dello stato di Dio – e Dante vuole promuovere la realizzazione di ciò anche con il proprio esempio. Il raggiungimento dello stato perfetto mediante un percorso evoluzionistico – giacché, secondo lui, in ogni essere umano risiede in modo innato il desiderio per il bene, l'amore, la giustizia, la libertà e la pace – è fallito, e l'uomo evidentemente è finito in un vicolo cieco. Ciò è ben dimostrato dalle lotte perpetue e dal desiderio di pace continuamente frustrato negli ultimi settecento anni. Dante proponeva non questa via, ma quella *verticale*, indicata da Cristo nel „Seguimi” rivolto a Matteo (Mt. 9.9.), o in quelle che saranno le parole di Rilke: „Du musst dein Leben ändern” („Cambia la tua vita!”, nel *Torso arcaico di Apollo*). Il coraggioso e ambizioso programma di Dante è giustamente attraente anche oggi per coloro che – inconsciamente – sono nauseati dall'immagine della realtà dell'uomo irretito dal mondo degli istinti. Nel profondo della nostra anima, tuttavia, crediamo che al peccato seguirà il castigo: dove e come questo avverrà, si tratta di una questione secondaria, anche secondo i teologi. Per Tommaso d'Aquino, il più grande maestro di Dante, è indifferente se l'inferno si trovi o no al centro della Terra (nella *Commedia* si trova proprio lì) e ciò non riguarda assolutamente la fede: „è del tutto inutile riflettere su questi problemi”⁹, dato che tutto questo fa parte di una finzione.

⁹ Jean-Pierre Torrell O.P., *Aquinói Szent Tamás élete és műve* [Vita e opere di San Tommaso d'Aquino], Osiris, Budapest 2007.

In secondo luogo, c'è l'*interesse personale*. Il protagonista del poema è l'uomo in generale, che effettua il passo decisivo della sua vita: invece di ritornare nella *selva oscura*, nell'esistenza degli istinti, sceglie la via più difficile, quella che porta verso l'alto. L'aiuto per seguire questa strada lo ottiene, tramite la grazia dell'*eterno femminile* (come sarà nel soggetto della frase conclusiva del *Faust* goethiano), dagli esempi storici e dalla natura. Il suo dilemma è quello di chi porta in sé il *morbo delle passioni* (e procede sulla via non-retta), che alla fine vincerà se stesso e troverà una conclusione positiva: sarà capace di scegliere lo stato morale a livello superiore, la vita, la visione di Dio, la salvezza invece della morte (morale). Il pellegrino oltremondano non può essere considerato come un fenomeno unico di un'epoca ormai scomparsa. Le sue difficoltà, i suoi scontri mortali si verificano in situazioni quotidiane e sempre attuali. Alcune di queste sono le seguenti: una donna sposata s'innamora (in parte per effetto della poesia) del proprio cognato, suo marito li coglie in flagrante e li uccide (l'episodio di Paolo e Francesca); un uomo irrequieto si avventura con i suoi compagni nell'oceano sconosciuto, e alla fine del viaggio muore (l'episodio d'Ulisse); un padre, prigioniero ed affamato, divora i propri figli (l'episodio del conte Ugolino). Sono tutte storie sconvolgenti che appaiono tratte dalla cronaca nera.

L'individuo include in sé l'intera forma dell'esistenza umana. L'uomo generico per eccellenza è allo stesso tempo il più personale. Ogni evento, scena, paesaggio, testimoniano la qualità *personale* dell'esperienza individuale dell'uomo generico. Ogni singolo destino, figurato attraverso la sua persona, è anche il suo destino, ogni possibilità è anche la sua possibilità. Ogni strada percorsa da altri potrebbe essere continuata anche da lui. Sarà lui a diventare – con le parole di Virgilio – *libero, dritto, e sano*. Ma il protagonista è allo stesso tempo quello che crea la propria sorte, l'*autore* della propria sorte. Dante non è solo protagonista, ma è anche autore del proprio divenire morale. Con la forza della sua poesia, è capace di mostrare il mondo creato per mezzo della sua *volontà* e del suo *potere di rappresentazione* (del suo *ingegno*), in modo da non distruggere allo stesso tempo né l'idea, né l'oggettività (o realtà) del mondo creato al di fuori di lui stesso. L'autore autentico dell'opera è Dio, che ha reso possibile – tramite una visione – far apparire sullo schermo dell'immaginazione del poeta l'unica vera ed eterna realtà, non

percepibile dai sensi terreni: la vera realtà e la sua esatta immagine. Quest'immagine è lui stesso, un'immagine di lui stesso, ma allo stesso tempo è pure un'immagine universale, identica per tutti gli uomini e che appartiene a tutti loro. Nel lettore che rivive le tensioni e le lotte interne, le sofferenze e finalmente la beatitudine di Dante, involontariamente risuscita il senso del *riconoscimento*, una delle fonti del piacere estetico, nel senso del piacere dell'essere umano finito e limitato in modo contingente, che riguarda il riconoscimento del fatto di poter *partecipare* a qualcosa che esiste al di fuori di lui e che è universale ed eterno.

Quest'ultimo è l'impero dell'assoluta giustizia, in cui non c'è niente di contingente. Le vere caratteristiche della personalità umana, che non possono esprimersi generalmente a causa delle circostanze terrene, dei malintesi, della mancanza di occasioni adatte e di mille altri fattori, qui possono sbocciare nella loro pienezza e con tutte le loro sfumature. L'espressione di tutto ciò è sollecitata dall'ambiente oltremondano, dal paesaggio rivestito da segni di contenuto morale, o anche da semplici oggetti. Cade la maschera e finalmente si rivela il volto autentico. Dante, all'inizio del Canto XV dell'*Inferno*, s'acciglia alla vista di un gruppo di peccatori, *come 'l vecchio sartor fa ne la cruna* (v. 21). Finalmente, in un volto gravemente bruciato ha riconosciuto il proprio maestro – rispettato tra i sodomiti come un padre (*immagine paterna*) –, il poeta Brunetto Latini (vv. 25-30). *L'immagine paterna* vista da Dante in un momento della sua vita, poteva riapparire solo nella memoria, mentre la brutale realtà diventa visibile in quel preciso momento. Le cose occupano dunque il loro posto, anche se per tale condanna il poeta sente un profondo dolore. Ascoltando le sofferenze di Francesca, Dante (che qui utilizza il termine *i tuoi martiri* [v. 116]) sviene; in un altro caso, vuole riuscire a veder bene Ulisse, tanto da cadere quasi nel precipizio dell'*Inferno*. Il conflitto fra cuore e intelletto raffigura il pellegrino come un personaggio caduco, portato dal proprio percorso ad attraversare l'intero oltretomba, da uomo vivo, con slanci e pregiudizi. Il pellegrino, trovandosi al confine, vede ambedue gli imperi nella loro piena ricchezza di colori. Le sue esperienze, l'ordine rivelato, ci aiutano a poter formare, con le necessarie conoscenze, la nostra *immagine* per l'eternità.

In terzo luogo, vorremmo rilevare l'*intentio auctoris*. Il poema dell'*umanità* (e della *Divinità*), che esprime l'universale nel personale e il personale nell'universale, ha ricevuto un'adeguata possibilità (come eredità della concezione poetica e dell'ermeneutica medievali ben elaborate). In base all'interpretazione della *Bibbia*, considerata come verbo di Dio, determinate teorie letterarie e teologiche hanno stabilito con precisa elaborazione il rapporto sussistente tra lo *hic et nunc* degli eventi concreti della storia (della salvezza), delle cose e delle parole, e l'espressione (ossia i segni) dell'intenzione creatrice di Dio. In questo contesto, i fatti empirici sono rispettati in modo tale da rivelare – allo stesso tempo – il loro autentico senso. Senza poter esaminare qui nei dettagli tale questione, è pur necessario fare le dovute distinzioni. Secondo la formula più volte citata e ben conosciuta dal nostro poeta, l'opera d'arte (come, per esempio, la sua) in primo luogo ha un significato storico (*letterale*) e uno allegorico (*spirituale*). Gli eventi non sono meramente delle particolarità fini a se stesse, ma hanno un significato generale: l'esodo degli ebrei dall'Egitto (e il *Salmo* 114 che tratta quest'argomento), come prefigurazione, in armonia con la volontà di Dio, documenta il passaggio dal male al bene. In effetti, significa il passaggio dell'umanità dallo stato „egiziano” (anteriore alla redenzione di Cristo) a quello cristiano. Secondo Dante, l'allegoria significa dire qualcosa *in modo diverso*, e ci sono tre modi per dire qualcosa in modo diverso, ossia esistono tre *sensus* spirituali. Il primo senso si riferisce all'umanità intera (questo sarebbe il senso allegorico vero e proprio); il secondo si riferisce all'individuo (e corrisponde a quello morale o tropologico, etimologicamente dall'espressione greca „mi volto”); infine il terzo senso, quello mistico, si riferisce agli ultimi tempi (quelli immediatamente anteriori al giudizio finale). Il primo canto, ascoltato dai pellegrini emergenti dall'Inferno, è *In exitu Israel de Aegypto* (*Purgatorio* II. 46). La nave, sulla quale viaggiano i beati cantori, significa la Chiesa, che allontana il mondo cristiano dal peccato e lo conduce alla terra promessa. L'individuo apostrofato, Dante, si lascia alle spalle l'impero delle tenebre, il proprio passato, e comincia un pellegrinaggio *in avanti* – che sarà pieno di sofferenze, ma in prospettiva promettente tutto il positivo possibile – per la conquista del monte del Purgatorio. Il significato escatologico include l'allontanamento dalle sofferenze del mondo terreno, e il passaggio alla beatitudine eterna del popolo eletto, ossia dei cristiani.

L'intenzione di creare un'opera in base a tali principi poetici ha stimolato Dante a combinare in un'unità i quattro sensi (l'evento del passato, il riferimento universale e personale, e infine l'aspettativa per il futuro, ossia la speranza), in modo tale da preservarli distinti l'uno dall'altro in ogni verso del poema. Il poeta ha realizzato tale aspirazione con la maggior coscienza e coerenza possibili – la citazione del *Salmo* 114 ne è solo un esempio. La concentrazione sovrumana ha per risultato la totalità e l'eterna attualità del contenuto, che rivelano ogni particolare. L'istante a questo punto si trova al di sopra del tempo storico: nella totalità dantesca non solo siamo in grado di riconoscere o di scoprire (singolarmente o insieme) ciò che esisteva, e ciò che esiste nello stato attuale nostro o della comunità, ma anche ciò che ci aspetta nel futuro. Il lettore della *Commedia* né sarà comunque partecipe, anche se ateo, anche se non crede nel Regno dei cieli. Dio è una metafora enorme dell'Essere (*Ego sum qui sum*) e dell'essere ogni lettore parteciperà necessariamente; in compenso il Paradiso è la metafora della beatitudine sperata (sarebbe difficile negare il carattere generico del desiderio rivolto alla beatitudine). Dante, che scrive il proprio poema secondo tali principi poetici, già nella stesura dell'opera oltrepassa tutto ciò che è d'importanza locale o particolare.

L'oggetto della rappresentazione, il metodo della selezione e dell'astrazione formano il quarto campo. Nella dantistica è un luogo comune che la *Commedia* sia anche una lunga serie di incontri, di mutue presentazioni – Dante descrive tutti questi eventi nel loro contesto e con i suoi commenti¹⁰. Dante spesso coinvolge anche il lettore nelle conversazioni e nelle analisi delle situazioni, anzi, lo costringe a formulare la propria opinione. A volte parla di se stesso – metaforicamente – alla prima persona plurale o alla terza singolare, formulando frasi che cominciano con *E come quei che...* Spesso sono anche altri personaggi a caratterizzarlo (Virgilio, Brunetto Latini, Beatrice, ecc.). Ciononostante egli mostra rari segni di esibizionismo. La *Commedia* non ci fornisce informazioni sul suo aspetto fisico:¹¹ non

¹⁰Solo l'ultimo incontro, quello con Dio, può essere considerato un'eccezione; Dante – diversamente da Mosè – *vede* Dio, pur essendo Dio per lui ineffabile!

¹¹ Su questo abbiamo le informazioni di Boccaccio: „Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura; e poichè alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave e mansueto; di onestissimi panni sempre vestito in quello abito ch'era alla sua maturità

si sa dunque se Dante fosse basso, alto, magro, grasso, con la barba (nonostante una volta Beatrice usi proprio l'espressione „alza la barba" [*Purgatorio*, XXXI. 68]), o senza ecc. Nella prima autorappresentazione alla terza persona singolare si paragona al naufrago superstite che si è *rifugiato* sulla riva: „così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, /si volse a retro a rimirar lo passo /che non lasciò già mai persona viva" (*Inferno*, I, 25-27). Nel verso 133 del centesimo canto (ossia in *Paradiso* XXXIII. 133, 12 versi prima della fine dell'opera), nell'ultima metafora, Dante „qual'è il geometra" intende risolvere il segreto del cerchio, senza esito positivo, finché la luce di un fulmine non gli apre gli occhi („la mia mente fu percossa /da un fulgore in che sua voglia venne" [*Paradiso*, XXXIII, 140-141]).

Gli istanti delle presentazioni mutue condensano un enorme materiale di conoscenze, ma solo la loro quintessenza è oggetto di rappresentazione. Per poter distinguere l'essenziale dal resto, in ogni caso è necessario fare delle scelte. In occasione di un dialogo *fiorentino*, uno tra gli epicurei ha sollevato il capo dalla tomba fino al mento, a guardare se Dante venisse da solo, dopo di che gli ha domandato, perché non lo accompagnasse suo figlio, il poeta Guido Cavalcanti, „primo amico" di Dante, morto poco dopo la visione (del giovedì santo del 1300). Nel periodo della stesura dell'opera Dante già sapeva che Guido era morto (anzi, Dante forse indirettamente ne causò la morte), ma al tempo del dialogo ce lo presenta in vita. L'aria vibra, si percepisce una strana tensione (nel verso 67 gli endecasillabi 9 e 10 hanno ambedue l'accento su *gridò* – *còme*, e questo non può essere un errore di Dante). Per effetto della precisazione tardiva dell'errato uso al passato di un verbo, con riferimento a Guido, suo padre ricade definitivamente nella tomba, perché crede (come poi in effetti è davvero) che il suo adorato figlio sia già morto. Questo è tutto ciò che sappiamo del vecchio Cavalcanti, del padre fiero, che ritiene ingiusto quello che è accaduto a suo figlio, della cui morte si è reso conto in quel momento. Questo piccolo uomo sfigurato e

convenevo; il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli e le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato; il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso". Cfr. *Opere volgari di Giovanni Boccaccio*, Ignazio Moutier (Stamperia Magheri), Firenze 1833, pp. 45-46. Non è confermato da altre fonti che Dante avesse avuto la barba. È ben conosciuta anche la maschera funeraria di Dante.

insignificante, che vive solo della gloria del figlio, è il contrappunto dell'avversario – una volta uomo di gran potere – Farinata, che perfino nell'Inferno si erge orgoglioso dal suo avello.

Il modo della rappresentazione dantesca della storia quasi integrale dell'umanità, delle figure e degli eventi di numerose culture, seppur limitato al momentaneo e velocemente tratteggiato (spesso due versi al massimo), non è caratteristico solo dei protagonisti dell'opera. Dante applica coscientemente la massima economicità e astrazione pure nei suoi suggerimenti filosofici ed etici. Le sentenze – come conclusioni di un'immensa esperienza – comunicano sinteticamente il consiglio determinante. In tutto ciò l'autore segue un metodo d'argomentazione molto sviluppato nel medioevo, ma oggi praticamente sconosciuto. L'insegnamento universitario della teologia e di quelle che diremmo discipline umanistiche, ha assunto la propria definitiva forma scolastica nei due o tre decenni anteriori a Dante; ancora oggi alcuni elementi di questa struttura universitaria medievale sopravvivono (Tommaso d'Aquino, *Doctor ecclesiae*, è morto il 7 marzo 1274, poco prima che Dante conoscesse Beatrice...). Il primo livello della formazione universitaria consiste nella lettura e nell'interpretazione della sapienza contenuta nelle pagine della *Bibbia* o delle opere dei padri della Chiesa. Tommaso ha cominciato la propria carriera con il commento del *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo (a cui pure Dante fa numerosi riferimenti), e ha scritto – fino alla morte – testi adottati nel corso di *seminari* che includevano commenti di sentenze, il che costituiva fondamentalmente un dovere degli *assistenti* (*baccalaureus sententiaris*), mentre il professore, ossia il *magister*, teneva delle *dispute* su determinati temi, oltre a delle relazioni (*quodlibet*) per un pubblico più vasto.

La presentazione del mondo ultraterreno serviva scopi di questo mondo. Con riferimento all'umanità e a Dante ciò significa che Beatrice lascia il proprio luogo celeste per offrire la possibilità della salvezza – mostrando la sofferenza dei dannati – al suo devotissimo. La comprensione della morale degli *esempi* è completata da saggi consigli. Questi ultimi spesso sono delle verità formulate sinteticamente, e spesso sembrano dei luoghi comuni che si riferiscono a situazioni particolari e concrete, in modo che anche al lettore sia chiaro che risultano dall'astrazione di numerosi casi molto diversi tra loro. Apostrofato è spesso Dante, e la prima frase di

Virgilio riferita a Dante è estremamente semplice: „A te convien tenere altro viaggio” (*Inferno*, I, 91), un verso che può sembrare una banalità, che il lettore potrebbe addirittura ignorare. Le undici sillabe indicano invece una precisa valutazione e un determinato obiettivo, il cui compimento, che riguarda un’intera vita, è qualcosa che al principio causa delle sofferenze – in ogni modo è pegno per l’avvenire. Il nulla, in tale contesto, equivale al tutto: ci sono dei momenti che possono diventare eterni. Evidentemente, con lo sguardo terreno non è facile scoprire il momento autentico; Dante è aiutato *dal cielo*. La bilancia del giudizio però non è tenuta dal poeta latino, ma da Beatrice. Nonostante il poeta abbia superato gli imperi della sofferenza sperando di diventare – dal punto di vista etico-morale – puro, ciò è ancora poco per Beatrice, che utilizza un punto di vista al di sopra delle leggi. La vita senza peccati è ancora una vita non-perfetta; alla vita perfetta si giunge con un ulteriore pentimento, sofferto e commosso, „Perchè sia colpa e duol d’una misura” (*Purgatorio*, XXX, 108). L’intenzione del richiamo generale alla giustizia è qui del tutto evidente. La struttura metrica ci aiuta nella memorizzazione, ed anche per il lettore odierno – che spesso diventa ingiusto nella lotta per la vita – segnala un giudizio e un comportamento adeguati.

In altre occasioni, Virgilio distoglie Dante dall’occuparsi troppo dell’uomo comune, quasi disperso nella massa: „Non ragioniam di loro, ma guarda e passa” (*Inferno*, III, 51), riferendosi a coloro che non hanno approfittato della capacità data loro da Dio, e sono rimasti *indifferenti*. Del sentimento d’amore provato nel profondo del cuore per qualcuno che non è più con noi, non si possono dire parole più belle di quelle di Dante: „Conosco i segni dell’antica fiamma” (*Purgatorio*, XXX, 48), né sono meno commoventi i versi in cui il maestro dice addio al suo discepolo, al proprio *figlio*. Brunetto Latini aveva pronosticato un grande futuro al geniale discepolo, nella frase „La tua fortuna tanto onor ti serba” (*Inferno*, XV, 70), senza ignorarne i rischi, pertanto dice a Dante di essere prudente: „Dai loro costumi fa che tu ti forbi” (*Inferno*, XV, 69). Perfino nell’oltretomba cerca di aiutarlo e di proteggerlo. Brunetto è anche in parte geloso del nuovo maestro (che ha colto successi più importanti), di quel Virgilio che cortesemente si ritira e non interviene nel dialogo tra Brunetto e Dante. Secondo Brunetto, al suo giovane amico non serve una guida: gli basta seguire la propria stella, e arriverà di sicuro al porto

glorioso che lo attende. Questo dialogo è stato scritto dal punto di vista del discepolo. Nel congedo di Virgilio, invece, Dante innalza un monumento al maestro che svolge il proprio dovere con piena responsabilità e con pieno successo. Attraverso grandi pericoli Virgilio ha guidato „con ragione” e „con arte” il proprio discepolo, fino alla fine del Purgatorio, fino al paradiso terrestre, ma non è in grado di aiutarlo oltre: „Non aspettar mio dir più, né mio cenno: /libero, dritto e sano è tuo arbitrio” (*Purgatorio*, XXVII, 139-140).

Come quinto argomento, vorremmo dire qualcosa sul linguaggio adatto per la presentazione dell’ordine: le parti minuscole, che includono pienezza e significato profondo, diventano nell’opera componenti di un ordine perfetto, come le tessere che formano un mosaico. Esse svolgono il proprio ruolo disposte dall’artista che è Dio stesso, la cui essenza è l’esistenza (Esse=Essentia), e in cui si realizza la totalità dell’esistenza: „Le cose tutte quante /hanno ordine tra loro, e questo è forma /che l’universo a Dio fa simigliante” (*Paradiso*, I, 103-105). L’articolata esigenza di totalità della *Commedia* è lo specchio dell’uomo che si riconosce in essa. Il Romanticismo e le esperienze del Novecento ci offrono un doloroso sentimento di vita riconducibile all’assenza della sintesi e della totalità. La centralità del *frammento*, attraverso l’assenza della totalità, richiama la nostra attenzione proprio sulla questione della totalità. Lo stato naturale dell’uomo è quello di essere *sano*, la sua coscienza *mette ordine* nel mondo caotico: lo scienziato, tramite le osservazioni e gli esperimenti, formula delle leggi, in base alle quali conta su certe ripetizioni. Fino ad un certo punto, con ciò è in grado di progettare il futuro.

Dante utilizza conseguentemente numerosi mezzi e regole poetici, che analogamente *elevano* il lettore dai limiti temporali. Tra questi abbiamo già fatto accenno ad una legge metrica dell’endecasillabo (ossia al fatto che la decima sillaba sia accentata). La terzina evidentemente rappresenta la santa trinità, le sue 33 sillabe rappresentano gli anni del Figlio. Le rime ordinate alla fine dei tre versi soddisfano – secondo le leggi della fonetica – le aspettative dell’udito, le loro connessioni secondo il meccanismo delle ruote dentate, creano un funzionamento segreto, una connessione tematica tra l’uomo e Dio. La prima rima è *vita – smarrita*, mentre l’ultima è *velle – stelle*¹². L’uomo che si è smarrito

¹² In ogni canto la prima e l’ultima rima si estendono per due versi.

vuole arrivare alle stelle. La penultima triplice rima tratta dell'aiuto divino per il raggiungimento di tale scopo: *percossa* (il fulmine divino che ha colpito la mente umana) – *possa* (potere) – *mossa* (fatta muovere). In un certo senso appare *stimabile* la continuazione di alcune parole in una certa posizione di rima; *Cristo* è presente solo nel Paradiso: siccome esiste un solo Redentore nella storia dell'umanità, può rimare solo con se stesso (Cristo – Cristo – Cristo), e giacché è di duplice natura, alla trinità *celeste* si connette la struttura *terrestre* a quattro. Tre occasioni moltiplicate per quattro danno in totale dodici, il numero che – oltre a indicare subito la comunità dei discepoli – esprime la totalità del mondo (12 mesi, 12 segni zodiacali, e così via.

La risposta data alla domanda formulata al principio del presente studio, non si basa sulla tesi secondo la quale il valore estetico e l'effetto di un'opera siano indipendenti dall'epoca in cui è stata creata e dal contesto storico-spirituale che può rispecchiare. La *Commedia* stessa, nonché il suo ruolo nella storia posteriore (e odierna), portano in superficie un problema molto più profondo. In seguito al crepuscolo delle grandi concezioni metafisiche, avvenuto nell'epoca dell'Illuminismo, l'applicazione conseguente del razionalismo ha portato a degli esiti pratici (per esempio, a livello sociologico, alla limitazione dell'influsso della Chiesa). I risultati indiscutibili del ragionamento scientifico-naturale hanno escluso, o hanno appena tollerato, tutto ciò che si trova al di là o al di fuori della certezza razionale (per esempio la questione dello stato dell'anima dopo la morte, l'essere finito o infinito del tempo, l'onniscienza o addirittura l'esistenza di Dio). L'estensione della validità della ragione diventa pian piano identica a quella del mondo. Nelle accademie i principi del ragionamento scientifico-naturale cercano di determinare anche i principi del ragionamento filosofico-umanistico; ossia, il metodo *rigido, esatto* è penetrato nelle (per poi uscire dalle) ricerche letterarie. L'*intuizione*, il *presagio*, la *visione*, sono in determinati casi più adatti a rivelare gli elementi essenziali dell'esistenza umana, rispetto alla scienza razionale, le cui scoperte di solito invecchiano velocemente. Virgilio, che rappresenta la razionalità, è capace di portare Dante fino allo stato della perfetta

esistenza terrena (al paradiso terrestre), ossia allo stato naturale dell'uomo. Per raggiungere ciò, che è al di sopra di quel luogo, è necessario avere la grazia. I veri segreti della creazione divina sono rivelati a Dante da Beatrice.

Tommaso d'Aquino, in quell'alba tormentata¹³, ha visto qualcosa la cui perfezione l'ha costretto a non scrivere più: „Tutto ciò che avevo scritto finora, sembrava solo paglia rispetto a ciò che ho visto”¹⁴. Alla fine del poema, anche le ali di Dante si sono tese inutilmente per tentare di formulare verbalmente la *visio Dei*: „Oh, quanto è corto il dire e come fioco /Al mio concetto! E questo, a quel ch'i vidi” (*Paradiso*, XXXIII, 121-122). Il devotissimo di Beatrice conduce il lettore di oggi proprio fino a questo punto.

Traduzione di JÓZSEF NAGY

¹³ Il 6 dicembre del 1273, o immediatamente dopo.

¹⁴ Torrell, *op. cit.*, p. 461: “Omnia quae scripsi videntur mihi paleae”.

NORBERT MÁTYUS

L'edizione fotografica del *Codice dantesco* di Budapest

Dante ALIGHIERI, *Commedia I-II*. I. *Riproduzione fotografica: Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus I*. II. *Studi e ricerche*, a cura di Gian Paolo MARCHI, József PÁL, Szegedi Tudományegyetem – Università degli Studi di Verona, Grafiche SiZ, Verona, 2006.

È senza dubbio un grande risultato della filologia italiana e degli storici dell'arte italiani e ungheresi l'edizione fotografica del codice dantesco trecentesco della Biblioteca Universitaria di Budapest. Prima di entrare nel merito della presentazione del volume – o meglio volumi, perché la riproduzione del manoscritto è stata accompagnata anche da un corposo volume di studi su esso – vale la pena richiamare l'attenzione sul fatto che la presente edizione non è esclusivamente un successo della filologia dei due paesi, ma segna un esempio da seguire anche nell'ambito della diplomazia scientifica. Per la pubblicazione del manoscritto hanno lavorato tre istituti universitari: la Biblioteca Universitaria di Budapest, che conserva l'esemplare del codice, inoltre diversi dipartimenti delle Università di Szeged e Verona. Ma per rendere più fruibile il risultato delle loro ricerche e per dare maggior rilievo, esteriore, eppure in casi di questo genere importantissimo, alle fatiche dei filologi erano necessarie l'attenzione e la cura professionale di quella tipografia veronese, dove le 1200 copie sono state riprodotte. In effetti, oltre alla qualità della carta, oltre la *mise en page* in due colonne del volume degli studi, e lo specchio che assicura una buona leggibilità, va notato soprattutto il fatto che la fotoreproduzione riporta molto bene i colori delle miniature originali, i contorni sono, nella maggior parte dei casi, chiari, e anche il testo, steso quasi settecento anni fa, si legge molto meglio che la versione digitale scaricabile liberamente dal sito della Biblioteca Universitaria.¹ Grazie a queste caratteristiche, si può facilmente giungere alla conclusione che l'edizione si presterà ad una lettura e a una visione piacevoli anche per tutti coloro che sfoglieranno le pagine non tanto per

¹ <http://images.konyvtar.elte.hu/ECodItal1>

interesse storico, ma per il piacere estetico che si prova di fronte ad un oggetto fabbricato in modo straordinario secoli fa.

A coloro invece che sono interessati alla storia del manoscritto, al valore artistico e filologico delle immagini e del testo, forniscono un bell'orientamento gli studi, in lingua italiana, con brevi e concisi riassunti in inglese e in ungherese che accompagnano la riproduzione. Il volume si apre con due brevi saluti dei rettori delle due Università collaboratrici nell'impresa (I-V), e con una premessa tecnica, firmata dai due curatori, József Pál e Gian Paolo Marchi (VII). Il lavoro scientifico è articolato in tre grandi sezioni: i primi quattro studi prendono per oggetto la fortuna di Dante in Ungheria e la cultura libraria ungherese prima della battaglia di Mohács del 1526– sconfitta tragica della storia e della cultura ungherese in quanto la maggior parte del territorio magiaro passa sotto il dominio turco-ottomano –, nonché gli elementi bio-bibliografici dell'opera dantesca che possono essere accostati alla città di Verona (1-38). La seconda sezione si concentra poi esclusivamente sul codice, riportando la scheda codicologica, presentando la storia del manoscritto e analizzandone dettagliatamente l'illuminazione, le miniture, la lingua. (39-116). Infine, quasi la metà del volume (117-253) è dedicata alla trascrizione del testo. Non è un dato di secondaria importanza che l'edizione si chiuda con una ben curata bibliografia (255-281) e l'indice dei nomi (283-287).

Forse anche questo breve riassunto dell'indice è capace a mostrare che in verità si tratta di un *corpus* di studi molto variegato che involve più aree della ricerca e cui i singoli contributi, omogenei nel trattare lo stesso oggetto, si differenziano chiaramente nei metodi, nelle questioni poste e, come dirò più sotto, anche nei loro risultati. Ed è questo, che a prima vista provoca un certo sconforto nel lettore non agguerrito. Credo che pochi, gustando un'edizione così imponente nell'aspetto, rinuncino all'aspettativa, certo innocente e poco scientifica, che la fotoreproduzione e gli studi raggruppati per l'occasione descriveranno e risolveranno una volta per tutte ogni problema emerso durante almeno un secolo di storiografia relativa al codice. Invece l'esperienza della lettura ci convince del contrario: i volumi non risolvono per niente i problemi posti dalla riflessione critica secolare, semmai li accentuano, talvolta li moltiplicano e li

circoscrivono in maniera esatta e chiara. La presa di coscienza di questo fatto mi incoraggia a cercare altrove il valore e l'importanza dell'edizione; tralasciando dunque una speranza vana e contraria alla logica scientifica, richiamerei l'attenzione sul fatto che i presenti volumi non segnano il punto di chiusura, ma vanno interpretati come partenza e inizio. Ovvero l'edizione non conclude la ricerca finora svolta sul codice, ma rende possibile che lo studio, ormai fortunatamente in un ambito notevolmente allargato, si inizi veramente. Grazie agli studi riuniti, alla descrizione codicologica, alla trascrizione e certamente alla riproduzione fotografica, il codice non è più un oggetto materiale e monumentale consultabile dopo lunghi giri burocratici (giustamente) in una biblioteca del mondo, ma potrà divenire oggetto ideale di un discorso scientifico e critico.

Da questa prospettiva il primo contributo (3-13) mi pare l'esempio in piccolo della grande impresa. Uno dei curatori dell'edizione, József Pál, raccoglie e esamina infatti i passi danteschi che in qualche modo si riferiscono alla storia e alla cultura ungheresi, nonché le diverse tappe della conoscenza ungherese del sommo poeta, concentrandosi poi prevalentemente sulla traduzione poetica integrale e magistrale di Mihály Babits. Nel presentare in modo conciso ed equilibrato i fili storici e interpretativi dell'opera dantesca che si allacciano al mondo magiaro, l'autore-curatore ci offre alcune osservazioni di grande rilievo. Mi limito a riassumere solo quella che mi è sembrata la più importante: il famoso verso, „sia colpa e duol d'una misura" (*Purg.* XXX, 108), ammonimento pronunciato da Beatrice nel Paradiso Terrestre è stato tradotto da Babits con una soluzione non del tutto fortunata, cioè „egy mérték legyen: gyalázat és alázat". Eppure il poeta magiaro in un componimento proprio (*Zsoltár férfigangra – Salmo per voce maschile*) offre la versione esatta del passo dantesco: „hogy bűn és gyász egyensúlyú legyen". La scoperta, anche se si tratta di un piccolo contributo alla filologia di Babits, potrà favorire gli studi, ripresi tanto tempo dopo il magistrale insegnamento di György Rába,² sull'interdipendenza della lirica propria e quella della traduzione dantesca di Babits.

² RÁBA György, *Két költő: Dante és Babits = Dante a középkor és a renaissance között*, ed. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966, 575-633; IDEM, *A szép hűtlenség*

Il secondo contributo, firmato dallo storico Árpád Mikó, presenta la cultura libraria ungherese dell'alto medioevo e dell'umanesimo. O meglio: lo studio offre un quadro generale su ciò che in base agli scarsi documenti relativi si può immaginare sulla situazione libraria dell'epoca. Seguendo la presumibile strutturazione del patrimonio librario contemporaneo, si discorre delle biblioteche dei canonici, poi di quelle private, ispirate già da una spritualità umanistica, infine dei libri della corte reale da Carlo d'Angiò a Mattia Corvino. I primi due studi non hanno dunque per oggetto il codice, ci informano piuttosto su quell'ambiente spirituale e culturale ungherese, che accolse, verso la fine del Trecento, il manoscritto, e con esso l'opera maggiore di Dante, e che per secoli ha serbato degnamente la memoria del grande fiorentino.

Non pare che ci sia un nesso così chiaro e inerente tra la mira dei due seguenti scritti e la storia del codice. Gian Paolo Marchi, altro curatore dell'edizione, e Guglielmo Bottari descrivono, sotto vari aspetti, i rapporti che legano Dante, nonché l'opera e la fortuna dantesche a Verona. Tutto ciò è in relazione al codice solo in quanto uno dei promotori della presente impresa è l'Università di Verona. Ma, aggiungo subito, ormai anche l'edizione fa parte della storia del codice, il che unisce inseparabilmente il manoscritto e la città di Verona.

Lo studio di Marchi (25-33), dopo aver descritto brevemente le circostanze della condanna a morte di Dante, si sofferma sulla questione delle relazioni tra Dante e Cangrande della Scala. Il contributo, di ampio respiro, scritto allo scopo di presentare un'immagine generale, prende o pare prendere posizione anche in una questione di attribuzione. Il filologo cita due missive, emanate dalla cancelleria di Cangrande (28): la prima è dell'estate del 1312, destinata a Francesco della Mirandola, vicario imperiale di Modena, mentre la seconda risale all'autunno dello stesso anno, e fu mandata a Enrico VII. Riflettendo sullo stile e sulla tradizione manoscritta delle lettere, Marchi suggerisce che a stenderle potrebbe essere stato lo stesso Dante.

Il quarto e ultimo scritto della prima unità strutturale del volume di studi, è l'indagine filologica di Guglielmo Bottari (35-38), in cui viene

(*Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*), Bp., Akadémiai, 1969; inoltre IDEM, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

affrontato il problema del lungo pellegrinaggio critico-interpretativo dell'epigramma *Ad patriam venio* di Benvenuto Campesani; dopodiché segue un'ipotesi, più che convincente, sul possibile riferimento del testo – tutto ciò basandosi su un luogo testuale dantesco.

Da qui il volume, aprendo una nuova sezione tematica, si concentra ormai esclusivamente sul codice. Ad avviare la serie di lavori è Fabio Forner, che offre la scheda del codice, ovvero la descrizione codicologica (40). A questo punto devo allontanarmi dalla sequenza logica e dalla presentazione lineare dei singoli contributi, e mi sembra opportuno fare un salto fino alle ultime pagine del libro, per mettere in risalto il ruolo eminente svolto nell'impresa dallo stesso Forner che, insieme a Paolo Pellegrini, trascrive il testo della *Commedia*. *L'Inferno* e i primi 15 canti del *Purgatorio* sono stati trascritti da Pellegrini, mentre la trascrizione diplomatica dell'altra metà del *Purgatorio* e tutta la terza cantica è di Forner. I criteri dell'utilissimo lavoro, che in certi casi è assolutamente necessario per l'accessibilità alla lettura, sono chiari e indiscutibili, e trovo proficue anche le note orientative sulle discrepanze principali del testo rispetto a quello critico di Petrocchi.

È ancora Fabio Forner, almeno secondo *l'impressum*, insieme a Simona Cappellari e Cristina Cappelletti a svolgere il lavoro più noioso, ma molto utile, di curare la bibliografia e unificare il sistema delle note, assicurando con ciò una maggiore fruibilità del volume.

A questo punto della presentazione, quasi come premio per coloro che sono arrivati fin qui, potremmo domandarci che cosa sia questo codice. La risposta è semplice, solo gli altri problemi che ne derivano saranno un po' più complicati. Dunque il volume contiene una copia del testo della *Commedia* di cui però manca una parte notevole, pressappoco un quinto del testo totale. Non è stato eliminato un corpo testuale unitario, solo brevi brani qua e là nel testo, in modo che il codice riporta tutti i cento canti di cui alcuni sono notevolmente accorciati. Le pagine iniziali di ogni cantica sono illuminate, mentre il corpo del testo, fino ad un certo punto, è ornato da miniature: il testo dell'*Inferno* interamente, il *Purgatorio* fino al dodicesimo canto, dopodiché appaiono cinque sinopie, quindi solo spazi lasciati vuoti nel corpo del testo. Va però rilevato che negli spazi bianchi e sotto le miniature si leggono brevi istruzioni al

miniature sul come eseguire il lavoro. Dopo la copia del testo dantesco appare una raccolta di aforismi, stesi in due colonne: quella sinistra offre una sentenza latina, mentre la destra ne riporta il volgarizzamento in dialetto.

Dato che il contenuto del codice non spiega chiaramente perché esso si conserva nella Biblioteca Univeritaria di Budapest, la prima questione attinente al volume riguarda appunto la sua collocazione attuale: come e perché è arrivato in Ungheria? La storia moderna del manoscritto è nota, in quanto il prezioso codice faceva parte di quei 35 volumi che vennero donati dal sultano Abdülhamid, nel 1887, all'Ungheria, più precisamente alla Biblioteca dell'Università Péter Pázmány di Budapest, quale segno di riconoscenza agli studenti dell'Università, che sostennero la causa dei turchi contro la Russia nella guerra dei Balcani. La nota in lingua turca in riferimento all'atto di donazione è l'unico elemento testuale documentario che il codice reca sulla propria storia (1v). Sul margine sinistro del verso del primo foglio appare comunque un'altra breve postilla, sempre in turco, che ci offre un'altra importante informazione: cioè che il codice è stato collocato, dai tempi del regno di Solimano II il Grande, nella Biblioteca del serraglio sultanale in Topkapı. Tutte e due le postille sono state trascritte e tradotte in un breve ma utile contributo di Árpád Berta (49-50). La donazione di Abdülhamid è stata però accompagnata da un gesto gentile ma poco avveduto: il codice è stato rilegato, di conseguenza la legatura originale, e con essa probabilmente molti dati sulla sua origine e storia, sono andati persi. Le nuove tavole recano comunque lo stemma di Mattia Corvino e quello di Abdülhamid II; senza dirci se lo stemma corviniano compare perché lo recava anche la legatura più antica, oppure semplicemente perché 15 dei volumi donati all'Ungheria nel 1887 erano delle Corvine. Va subito precisato che il nostro non è una Corvina. In ogni caso, se a trasportarlo fu Solimano il Grande dopo la conquista di Buda, avvenuta nel 1541, è più che probabile che il manufatto facesse già parte della biblioteca reale di Mattia.

La domanda seguente dovrà indagare le circostanze del suo arrivo a Buda. Su ciò non abbiamo testimonianze documentarie. La questione è stata comunque posta già nel 1930 dalla studiosa ungherese Ilona Berkovits, che riuscì a identificare lo stemma,

quattro bande di rosso su uno scudo d'argento, posto nel fregio al margine inferiore del primo foglio, quale quello della famiglia veneziana degli Emo.³ Fu inoltre la Berkovits, indagando sull'ornamentazione delle pagine iniziali di ogni cantica del codice, a stabilire che i fregi sono in stretto rapporto con quelli del codice *Promissione del doge Andrea Dandolo* e *Capitolare dei consiglieri ducali*⁴, custodito fino alla Seconda guerra mondiale, quando sparì, nell'Archivio di Stato di Venezia, nonché con quelle della *Promissione del doge Andrea Dandolo* e *Capitolare dei Consiglieri*,⁵ volume conservato presso il Museo Civico Correr di Venezia. Visto che la datazione di questi due codici è sicura, si tratta dell'anno 1343, la storica ungherese avanza l'ipotesi di datare il nostro manoscritto allo stesso anno. Accettando la tesi secondo cui lo stemma del primo foglio è della famiglia Emo, si dovranno cercare quei fili che collegano gli Emo alla grande matassa della storia ungherese. La Berkovits trova tale filo nell'assalto del 1379 di Chioggia, quando i difensori veneziani si arrendono di fronte ai genovesi, appoggiati dalle truppe del sovrano ungherese, Luigi il Grande. Durante l'assalto viene imprigionato Pietro Emo di Maffeo da un nobile – forse – magiaro. Di qui la supposizione che il codice poteva figurare come bottino di guerra, oppure faceva parte del riscatto grazie al quale il nobile veneziano venne liberato. In base a ciò il manoscritto poteva arricchire la biblioteca reale magiara dagli anni ottanta del '300. Anche se la Berkovits avanza anche altre ipotesi, mi sono limitato a descrivere esclusivamente questa che mi pareva la più

³ BERKOVITS Ilona, *Un codice dantesco nella biblioteca della R. Università di Budapest*, Corvina 10 (1930), 80-107; inoltre EAD, *A budapesti Dante-kódex* (Postfazione) = Dante ALIGHIERI, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, ed. KARDOS Tibor, [Bp.,] Magyar Helikon, 1965, 615-633.

⁴ Il codice è andato perduto nel corso della Seconda Guerra Mondiale, ma Ilona Berkovits poté ancora vederlo. Per il fregio si veda la riproduzione fotografica in Ferdinando ONGANIA, *Documenti per la storia dell'Angusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, Venezia, 1886, XVII.

⁵ Venezia, Museo Civico Correr, mss. Commissioni III, n. 327, n. 328 (l'indicazione, come le anche le seguenti, è presa dallo studio di Giorgio Fossaluzza, senza controllo).

probabile, o meno improbabile. I punti deboli di tale ipotesi sono stati comunque individuati egregiamente da Giorgio Fossaluzza (54-55), che firma il contributo sicuramente più documentato del nostro volume (51-83), e che ribadisce un'altra supposizione: dopo quasi un secolo dagli eventi sopra ricordati, un rappresentante eminente della famiglia Emo, Giovanni, ricordato anche da Bonfini nei *Decades*, più volte si reca in Ungheria, quale ambasciatore di Venezia presso la corte di Mattia Corvino. Secondo la ricostruzione di Fossaluzza il codice poteva giungere durante una sua ambasciata, „per tramite di Giovanni Emo direttamente nelle mani di Mattia Corvino, forse quale omaggio.” (56.) Se Fossaluzza è rimasto scontento dell'ipotesi della Berkovits, posso forse anch'io dar voce alle mie perplessità di fronte alla sua supposizione. Non mi pare plausibile l'idea che un ambasciatore provveduto osi donare un libro, indubbiamente bello, ma incompleto, ad uno dei sovrani più potenti dell'epoca che al tempo della prima ambasciata di Giovanni Emo godeva già di una certa fama di grande ammiratore e lettore di libri preziosi.

Se rimane irrisolta la questione della provenienza in Ungheria del codice, sta di fatto invece la stesura veneziana del testo ivi contenuto. Ciò è dimostrato assai convincentemente da due studi del volume. Paolo Pellegrini trascrive tutte le istruzioni, difficilmente leggibili, al miniatore (85-90), quindi, esaminando le loro caratteristiche linguistiche, perviene alla conclusione che quelle „spingono verso la città di Venezia” (88).

Anche György Domokos arriva a sostenere la stessa tesi, basandosi però sull'esame linguistico – fonetico, morfologico e sintattico – degli aforismi posti alla fine del manoscritto (99-116). Domokos trascrive sia le sentenze latine che quelle volgari, e afferma, in relazione alla veste linguistica, che le evidenze per una stesura veneziana sono „inconfutabili” (101). Il contributo del linguista ungherese si distingue inoltre per un altro motivo: identifica in effetti che la raccolta degli aforismi è una copia abbreviata del *Liber de amore et dilectione Dei* di Albertano da Brescia.⁶

⁶ L'identificazione è già stata comunque pubblicata, anche se in uno studio più breve: DOMOKOS György, *Il volgarizzamento veneto del trattato Liber de amore di Albertano da Brescia in coda al codice dantesco di Budapest*, Dante Füzetek – Quaderni danteschi, n. 1 (2006/1), 138-144.

Il trattato originale dell'autore trecentesco riporta, oltre alle sentenze e varie citazioni, certe volte con attribuzioni errate, anche un'impalcatura stesa dallo stesso Albertano. Questa porzione del testo però è stata eliminata dal copista del nostro codice, il che non è inusuale nella tradizione manoscritta del trattato. „Gli errori di attribuzione, l'ordine delle citazioni rendono ciononostante inconfondibile l'identificazione del testo”, come afferma lo studioso (100). Nell'apparato della trascrizione Domokos ci informa – in base all'edizione di Sharon Hiltz⁷ – della corretta attribuzione delle citazioni di Albertano. Non è chiara invece la collocazione di questo trattato in un codice contenente la *Commedia* di Dante. Per quanto io sappia, nella vasta tradizione manoscritta dell'opera maggiore di Dante non c'è un altro esemplare che rechi il testo di Albertano, di conseguenza pare convincente l'ipotesi di Domokos, secondo cui la spiegazione del fatto è semplicemente che i fogli rimasti vuoti dopo la copia della *Commedia* andavano comunque riempiti – e a portata di mano si è trovata l'opera di Albertano.

Siamo così di nuovo alle circostanze della nascita del codice: se la veste linguistica del testo circoscrive assai chiaramente la sua provenienza veneziana, ciò non vuol dire sicuramente che anche l'illuminazione si colleghi alla stessa zona e alla stessa città. Questo è il vento che soffia nello studio della storica dell'arte ungherese Mária Prokopp (41-48), che presentando concisamente le varie riflessioni storico-critiche sull'aspetto iconografico del volume, avanza una propria ipotesi. Riconoscendo che i fregi esaminati dalla già ricordata Berkovits assomigliano veramente a quelli dei due codici ufficiali veneziani, le rispettive miniature non le paiono eseguite nella stessa bottega, a tal punto da mettere in dubbio anche la provenienza veneziana della veste iconografica. Con un esame sullo stile delle miniature, si arriva a sostenere che „la composizione dei quadri, il senso dello spazio, la definizione delle figure, l'espressività dei gesti e dei volti, la rappresentazione delle architetture e della

⁷ Albertanus BRIXIENSIS, *De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitæ*, PhD dissertation of Sharon HILTZ ROMINO, University of Pennsylvania, 1980. Varianti elettroniche: http://freespace.virgin.net/angus.graham/DeAmore1.htm#_ftn2; [valamint http://www.intratext.com/X/LAT0673.htm](http://www.intratext.com/X/LAT0673.htm)

natura, e la composizione dei colori – non hanno riscontro tra le miniature veneziane del Trecento” (46). Comunque lo stile del pittore ha „tratti del Trecento italiano”, che non pare appartenere ad una „precisa bottega d’Italia”. Invece „è possibile che lui fosse un pittore non italiano, o di un paese in stretta relazione con l’Italia, con una tradizione figurativa di alta qualità” (47) Immediata la supposizione che il paese cercato è il regno magiaro di Caroberto d’Angiò. La ricostruzione sembra piuttosto un’ipotesi di lavoro, perché nessuna documentazione attesta la possibilità dell’illuminazione ungherese del codice. La Prokopp ci ricorda fatti lontani da essere probanti, che in verità non sorreggono la supposizione, ma servono a lasciar aperta la questione: la sviluppata cultura libraria e figurativa dell’Ungheria, risultato magistrale della quale è la *Cronaca Pictum*, e la documentata conoscenza contemporanea dell’opera dantesca in Ungheria. Lo studio di Maria Prokopp, in ultima analisi, mi pare più un punto di partenza per una futura ricostruzione storica, la cui via è ancora tutta da percorrere.

Anche se mi piacerebbe poter affermare che un codice trecentesco della *Commedia* fosse nato in Ungheria, devo ammettere che la via segnata dalla studiosa è difficilmente percorribile. Ostacoli di ogni genere rendono duro questo percorso; ostacoli che sono quasi tutte le opinioni critiche dalla Berkovits fino ai nostri giorni, ossia fino al volume stesso qui presentato.

Infatti di tale percorso offre un quadro dettagliato il bel saggio del sopramenzionato Giorgio Fossaluzza. Non ho qui lo spazio di presentare lo studio come meriterebbe, devo perciò accontentarmi del riassunto delle conclusioni. Nemmeno ciò sarà molto facile. Anche Fossaluzza si prefige una ricostruzione della storia del manoscritto e delle circostanze dell’illuminazione per soffermarsi poi sul problema della datazione.

Conviene partire dai risultati, risalenti alla prima metà del secolo scorso, del lavoro di Ilona Berkovits, ovvero dal fatto che il nostro codice si lega all’attività di una bottega veneziana dalla quale sono usciti anche gli altri due codici connessi al dogato di Andrea Dandolo: la perduta *Promissione del doge Andrea Dandolo* dell’Archivio di Stato di Venezia e la *Promissione del doge Andrea Dandolo* del Museo Civico Correr di Venezia. A questi tre nel 1951

Pietro Toesca aggiunge altri manufatti, probabilmente provenienti dalla stessa bottega e forse dalle mani dello stesso miniatore. Si tratta del *Missale* della Basilica di San Marco, custodito ora nella Biblioteca Marciana⁸, e dell'*Evangelistaro*⁹ della stessa basilica.¹⁰ Nel 1987 Ranee A. Katzenstein¹¹ ha allargato ancora il *corpus* dei codici della stessa bottega, assegnandole uno degli *Epistolari*¹² della Biblioteca Marciana, cinque miniature e un iniziale raffiguranti la vita di san Giovanni Battista della Collezione Wildenstein della Musée Marmottan Monet¹³, inoltre il codice dedicato alla *Vita gloriossime Virginis Mariae* della Bodleian Library¹⁴. Il quadro si completa poi, grazie alle ricerche di Giordana Mariani Canova¹⁵ del codice *Capitulare Nauticum*¹⁶ della Biblioteca Querini Stampalia di Venezia. Il *corpus* così delineato, ormai abbastanza vasto, assegnabile se non ad un unico miniatore, almeno alla stessa bottega o ad un gruppo di maestri in stretto rapporto, è già sufficiente a poter offrire la possibilità di un'analisi stilistica comparativa che permetterà a Fossaluzza di portarci dentro ad uno scriptorium del Trecento, e di formulare delle salde ipotesi sulle circostanze della nascita e sulla possibile datazione del codice dantesco di Budapest.

Nell'esaminare il *corpus*, Fossaluzza si appoggia ovviamente ai risultati delle precedenti ricerche, dovute agli studiosi sopra ricordati, che vanno qui molto sommariamente richiamati. La principale caratteristica comune, dunque, dei manufatti elencati e

⁸ Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 111.

⁹ Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I. 100.

¹⁰ Pietro TOESCA, *Storia dell'arte italiana. II, Il Trecento*, Tipografia sociale Torinese, Torino, 1951.

¹¹ Ranee A. KATZENSTEIN, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice*, Graduate Thesis. Harvard University, 1987.

¹² Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I. 101.

¹³ Paris, Musée Marmottan, Donation Daniel Wildenstein, 6077-6078, 6084-6085, 6101.

¹⁴ Oxford, Bodleian Library, Canonici. Misc. 476.

¹⁵ Giordana MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento = Storia di Venezia. Temi, L'Arte*, 2. ed. Rodolfo PALLUCCHINI, Roma, 1995, 769-843.

¹⁶ Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini Stamparia, Lat. IV. 1.

assegnati ad uno stesso gruppo di minatori veneziani, è la loro chiara dipendenza dalla scuola figurativa bolognese, in virtù della quale la miniatura veneziana comincia ad allontanarsi dallo stile bizantineggiante fino ad allora prevalente nella città lagunare. È molto probabile inoltre che tale influenza bolognese si infilti a Venezia tramite la sicura conoscenza da parte dei nostri miniatori dei lavori del 'Maestro del 1328' e dell' 'Illustratore'. L'altro modello, non contrario, piuttosto contemporaneamente presente nelle soluzioni artistiche della bottega qui esaminata, è sicuramente il magistero di Paolo Veneziano. Con la profusione di tali premesse si forma lentamente a Venezia un linguaggio figurativo autonomo.

Ma l'attenta analisi tipologica e stilistica, esame dettagliatamente eseguito, sorretto e reso più attendibile nonché controllabile nel volume anche grazie ad una riproduzione in bianco e nero delle miniature e iniziali citate, che si concentra su vari aspetti figurativi delle singole opere, induce Fossaluzza a distinguere, entro il *corpus* menzionato, un gruppo di manufatti più strettamente collegati. A questo nucleo paiono appartenere appunto il codice dantesco, l'*Epistolario* marciano, la perduta *Promissione del doge Andrea Dandolo* e le miniature e l'iniziale della Collezione Wildenstein. Come afferma Fossaluzza, le soluzioni tipologico-stilistiche dei codici del gruppo non sembrano avere un „chiaro debito nei confronti di Paolo Veneziano” (62), a caratterizzarle è invece „soprattutto la modalità con cui vengono sviluppate più nella sostanza le componenti bolognesizzanti” (62). Inoltre, sarà proprio il codice dantesco, e in parte anche l'*Epistolario*, a chiarificare „nei suoi aspetti peculiari l'ascendenza bolognese, in particolare l'aggancio al Maestro del 1328, all'Illustratore...” (65).

Anche se lo storico dell'arte non ci offre una data precisa per l'esecuzione dell'ornamentazione del nostro codice, non lascia dubbi sulla sua propensione per una datazione anteriore al 1345: avendo testimonianza documentaria della stesura della *Promissione* perduta (1343), il manoscritto dantesco, che pare addirittura anteriore, doveva ricevere la sua ornamentazione negli stessi anni. In ultima analisi Fossaluzza afferma che „il codice veneziano della *Commedia*... ci consente di entrare in uno *scriptorium* di Venezia negli anni Quaranta del Trecento, dove si miniano testi ufficiali per il doge

Andrea Dandolo, i codici liturgici della Basilica Marciana, e si può anche disquisire nei dettagli sulla miriade di problematici spunti figurativi che la *Commedia* di Dante suggerisce.” (73.)

In effetti, tralasciando qui per un attimo la problematica della datazione, elemento più interessante del manoscritto sembra essere la sua incompletezza, grazie alla quale – ovvero grazie alla presenza dei disegni preparatori, delle finestre lasciate vuote, e delle istruzioni al miniatore – ci si apre la porta di una bottega trecentesca.

Inanzitutto è da chiarire quante persone hanno lavorato sulla copia del testo e sull'esecuzione delle miniature del manufatto. Possono essere distinte le seguenti fasi di lavoro: la redazione e copia del testo dantesco, l'illuminazione dei fregi, il disegno delle sinopie, e la pittura delle miniature.

Della redazione si occupa lo studio di Michelangelo Zaccarello (91-98). Si parla di redazione e non di una semplice copia, perché quello strano taglio che il testo della *Commedia* deve subire nel codice di primo acchito pare il risultato di un coscente lavoro editoriale. Come si è già detto, un quinto del testo è stato eliminato dall'amanuense veneziano, che tralascia parti testuali più o meno brevi, mantenendo però il numero originale dei canti, cioè riportando una sequenza, di varia lunghezza, di ogni canto dantesco. Il motivo del taglio non è chiaro: Zaccarello comunque ci offre due possibilità di spiegazione. La lacunosità potrebbe essere causata „da un errore di calcolo nell'attribuzione della pergamena o da una volontaria compendiosità nel trattamento del testo” (91). Per quanto alla prima è da notare che probabilmente i fascicoli che dovevano contenere le singole cantiche erano contati e poi preparati indipendentemente. Il fatto che il testo dell'*Inferno* sia completo, ad eccezione di due terzine, fino al canto 12, suggerisce che il copista, arrivato a questo punto nella stesura, si avvedesse di non poter compiere l'impresa per mancanza del materiale scrittoio, e di necessità cominciasse a tagliare. La supposizione è leggermente indebolita dal fatto che le trentadue carte del *Paradiso* sarebbero state sufficienti, senza la copia del *Liber de amore* di Albertano, all'intera cantica.

Opportuno dunque rimanere all'ipotesi di una „volontaria compendiosità”. Zaccarello suddivide in quattro tipologie le lacune: eliminazione delle parti accessorie, delle descrizioni, degli elementi

legati alla storia toscana e dei finali di canto. Il redattore e/o copista mostra una certa familiarità con il testo dantesco, o almeno con „lo schema metrico della terzina dantesca” in quanto le lacune in finale di canto sono avvengono „sempre lasciando il verso isolato rimanente col penultimo come nello schema originale” (95). Invece le altre tipologie non mi pare che diano possibilità di una conclusione intorno al motivo dell’eliminazione – non si capisce per niente se il taglio avviene perché sono ritenute superflue per qualche ragione, o per il semplice fatto che il copista non capisce la data porzione di testo.

Comunque sia, dato il testo abbreviato, andava ancora illuminato e miniato. È indubbio, come ci dimostra Fossaluzza che le fasi di lavoro della copia e dell’esecuzione delle miniature non sono separabili, ma costituiscono un unico progetto premeditato e coordinato (71). Le immagini seguono assai da vicino la narrazione, cioè sono collocate nel corpo del testo vicine al passo di riferimento, e non è stato raffigurato nessun episodio che il copista elimina dal testo. Se il copista e illustratore, come si vede, cooperano, va spiegata la domanda intorno alla presenza delle istruzioni al miniatore. Che bisogno ce n’era? La risposta banale direbbe che l’illustratore aveva ben altro da fare che cercare di divinare il testo per capirlo; di conseguenza aveva bisogno di un ragguglio per poter eseguire il lavoro. Ci sono però casi, in cui sotto le miniature eseguite si legge l’istruzione, e pare che l’illustratore sia andato oltre la semplice messa in scena della breve nota informativa. Il fatto potrebbe essere spiegato dalla stretta collaborazione del copista con il miniatore. O le due persone potrebbero anche coincidere. Fossaluzza ci avverte infatti, che il miniatore sapeva scrivere come dimostra „l’esempio di ‘scrittura esposta’ ravvisabile nell’arca di papa Anastasio a f. 10r” (70). Per di più l’inchiostro usato per le istruzioni è lo stesso dei cinque disegni preparatori rimasti incompiuti. I dati dunque potrebbero spingerci a sostenere che l’istruttore e miniatore siano la stessa persona; con la conseguenza di un grave dubbio. Perché il miniatore scriverebbe a se stesso delle istruzioni? O perché l’esecuzione delle immagini è posteriore alla copia e con le brevi note si ricorda ciò che dovrà in seguito pitturare, oppure le istruzioni gli

servono come appoggio di memoria su ciò che, mettiamo, ha visto consultando il modello da cui prende le sue soluzioni.

Ecco allora delinearci un altro quesito intorno ad un possibile modello. Pare più che logica la supposizione di Fossaluzza, formulata già dall'autorevole studio di Meiss,¹⁷ secondo la quale „la presenza delle istruzioni, dovute al calligrafo stesso o ad altro consulente istruito diverso dal miniatore, significa che quest'ultimo si distingue per la propria specifica professionalità, e che non vi era un modello figurativo nell'esemplare a disposizione del calligrafo.” (71).

Nello stesso tempo Fossaluzza ci fa conoscere alcuni casi, sulla scia anche del breve, ma importante studio di Elisabetta Crema,¹⁸ che dimostrano se non la presenza di un modello, almeno la conoscenza da parte del miniatore, o di qualunque altra persona dello scriptorium, delle soluzioni stereotipe, e talvolta risultati di un fraintendimento del testo, „della prima tradizione iconografica della *Commedia*” (68). A titolo di esempio va almeno ricordata la vignetta raffigurante Dante e Virgilio in una barca – la navicella dell'ingegno di Dante – che alza le vele per correr migliori acque (29v).

Sono dunque queste le problematiche, talvolta anche contraddittorie, dalle quali né io, ma tante volte nemmeno il volume di studi riesce a uscire con risposte sicure. Senza però l'apprezzabile iniziativa degli studiosi sopra elencati, non si porrebbero forse nemmeno le questioni. E sarebbe un vero peccato.

In verità questo è il punto dove dovrei chiudere la presentazione. Chiaro invece che ciò non è possibile. Rimane, infatti, un quesito da segnalare – per la filologia dantesca sicuramente il più importante. Se la data della stesura del codice si fissa agli anni intorno al 1343, il testo ivi tradito dovrebbe, almeno cronologicamente, rientrare nell'alveo dei rispettabili testi dell'antica vulgata. Ci viene però subito in mente l'affermazione di Petrocchi che indipendentemente dalla datazione della veste iconografica „per scrittura e per tipo di vulgata” lo esilia all'„ultimo ventennio del

¹⁷ Millard MEISS, *The Smiling pages* = Peter BRIEGER, Millard MEISS, Charles. S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy I-II*, Princeton University Press, Princeton, 1969.

¹⁸ Elisabetta CREMA, „*Mentre che i primi bianchi aperser l'ali*”, *varie vicende di una banalizzazione*, „*Alighieri*” 45 (2004), 127-139.

secolo XIV".¹⁹ Salta inoltre agli occhi, leggendo la raccolta di studi, che proprio questi due problemi – la scrittura e il tipo di vulgata – non sono stati affrontati, sebbene il secondo sia sollevato e circoscritto dallo studio di Michelangelo Zaccarello. Ma similmente salta anche subito agli occhi il fatto che, grazie agli studi, alla trascrizione diplomatica e alla stessa riproduzione fotografica, il mirabile progetto dell'edizione del codice dantesco di Budapest è stato ideato e realizzato in modo che studiandolo sia possibile dare una risposta a quest'ultima questione. Ci vorrà solo un lettore agguerrito.

Io non lo ero, ma aspetto con vero interesse e grande curiosità la soluzione di questo come di tutti i problemi sollevati dai volumi.

¹⁹ Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata I-IV.*, ed. Giorgio PETROCCHI, Società Dantesca Italiana, Verona, 1966-1967, 142.

NAGY JÓZSEF

A *Monarchia* munkacsoport tevékenysége*

A MDT 2007 november 30-i plenáris ülésén – Nagy József bevezetését követően – a *Monarchia* munkacsoport három tagja, Kaposi Márton, Acél Zsuzsanna és Sallay Géza Prof. ismertették előadásaikban a Dante-féle *Monarchia* kidolgozandó kommentárjával összefüggő kutatásaik első eredményeit.

1. Nagy József: „A *Monarchia* munkacsoport tevékenységének rövid ismertetése”

2005 június 24-én Sallay Géza Prof. („A *De Monarchiától a Színjátékig: a Monarchia* eszméje a *Színjátékban*” címmel) és Nagy József („Dante és Marsilius: a transzcendenciától az immanenciáig (*Monarchia; Defensor Pacis*)” címmel) tartottak *Monarchia*-témában előadást a MDT plenáris ülésén. Nagy József ott elhangzott előadása egy nagyobb terjedelmű (korábbi verziójában olaszul és magyarul publikált) tanulmány kivonata volt; e tanulmány végső és teljes változata, melyet a *Dante füzetek* 1. (2006/1) száma közölt, nem jöhetett volna létre Sallay Géza Prof. valamint Maurizio Malaguti (Bolognai Egyetem) nagylelkű segítségével nélkül. E helyen is szeretném köszönetemet kifejezni mindkettőjüknek.

Jelen plenáris ülésig összesen két *Monarchia*-szekció ülés volt, amelyeken a munkacsoport tagjain kívül (Sallay Géza Prof., Acél Zsuzsanna, Szabó Tibor, Kaposi Márton, Nagy József) támogató MDT-tagok is jelen voltak. Az első *Monarchia*-munkacsoport ülés 2006 X. 13-án volt: ezen általános filológiai és metodológiai kérdésekről folytattunk eszmecsereket. A második *Monarchia*-munkacsoport ülés 2007 II. 23-án lett megtartva: ezen – egyebek mellett – Szabó Tibor bemutatta a Federico Sanguineti által fordított és kommentált, a milánói Garzanti által (az 1985-ös ill. 1999-es kiadásokat követően) 2006-ban javított változatban publikált

* A MDT 2007 november 30-i ülésén elhangzottak összegzése.

Monarchia-kiadást, kiemelve az – újabban Palma di Cesnola mellett – Sanguineti által is részletesen vizsgált *datálási* problémát, hogy t.i. Dante a *Monarchiát* a *Színjáték Paradicsom*-részét megelőzően, azzal párhuzamosan, vagy esetleg azt követően írta meg. A *Monarchia* I. könyvének 12. fejezete 2. bekezdésében olvasható: „sicut in Paradiso *Comedie iam dixi*”. Az 1965-ös Ricci-kiadás¹ (mely az 1979-es Nardi-kiadásig² meghatározó jelentőségű volt) előtt e mondat nem szerepelt a *Monarchia*-kiadásokban, így az 1962-es Sallay-féle magyar fordításban sem (amelynek egyébként magyarországi előzménye az 1921-es Balanyi-fordítás). Szóba került többek között a Konstantinuszi Adománylevéllel összefüggésben Dante által hangsúlyozott *kettős bűnbeesés* tézise, amelynek részletes vizsgálata (a Dante és Egidio Romano közti konvergenciák és divergenciák elemzésével együtt) fontos kiindulópontja kell legyen a magyar *Monarchia*-kommentárnak. Említésre kerültek fordítási problémák is, pl. Szabó Tibor rámutatott: a *cupidigia/cupiditas* fordítása problematikus (t.i. a „mohóság” ill. a „kapzsiság” nem fedi tökéletesen a dantei fogalmat).

Technikai eredmények: Nagy József a *Monarchia* magyar kommentárja kidolgozásának előkészítéseként pontokba szedte Bruno Nardi *Monarchia*-interpretációjának (bevezetésének³ és kommentárjának) kulcsfontosságú témáit, továbbá az 1962-es *DÖM*-kiadás⁴ alapján elkészítette és a munkacsoport tagjainak, valamint Mátyus Norbertnek (az említett tematikával együtt) elküldte a *Monarchia* magyar fordításának elektronikus verzióját.

A *Monarchia*-munkacsoport tagjai a tervek szerint külön-külön írnak majd (később egybe-szerkesztendő) bevezető tanulmányokat.

¹ Dante, *Monarchia* (a cura di Pier Giorgio Ricci), Mondadori, Milano 1965.

² Dante, *Monarchia* (Introduzione e a cura di Bruno Nardi), in: Dante, *Opere minori* (a cura di Pier Vincenzo Mengaldo), Tomo II, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1979, 281-503.o.

³ B. Nardi, „Dante e il «buon Barbarossa», ossia introduzione alla «Monarchia» di Dante”, in: Dante, *Opere minori*, i.k., 241-279.o.

⁴ Dante, *Az egyeduralom* (ford.: Sallay Géza), in: *Dante összes művei* (szerk.: Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest 1965, 403-476.o.

A mai plenáris ülésen elhangzó (és remélhetőleg tanulmányokként is megjelenő) előadások jelzésszerűen utalnak néhány, a majdani *Monarchia*-bevezetésben ill. kommentárban szereplő témakörre. Nagy József kontribúciója e tekintetben – a Dante-Marsilius összevetésén túl – Hans Kelsen jogpozitivistá bölcsele 1905-ös *Monarchia*-tanulmánya⁵ aktualitásának szemléltetése, Dante politikafilozófiája *jogelméleti* előfeltevéseinek rekonstrukciója végett.

2. Kaposi Márton: „Dante *Monarchiájának* eszmei forrásai”

A *Monarchia* előzményei vizsgálatának keretein belül kiemelendő, hogy az V. sz-ban I. Gelasius Pápa, a VI. sz-ban pedig I. Justinianus Császár (a cezaropapizmus fő képviselője) egyaránt – bár egymástól eltérő érvelések alapján – az egyházi és a világi hatalom egyenrangúságának tézisért hangsúlyozták: ennek függvényében bizonyos kérdésekben a császár alárendelődik a pápának, és viszont. A *Monarchia* megírásának kontextusában rendkívüli fontosak XXII. János Pápa (1316-1334 között egyházfő) teológiai-politikai vitákban megfogalmazódó tézisei, melyekben az egyházi hatalomnak (a világi hatalom rovására történő) kiterjesztése mellett érvelt.

Szövegek intertextuális jelenléte a *Monarchiában*: Arisztotelésztől a *Nikomakhoszi Etika* és a *Politika* azonosítható azon dantei kitételekben, melyek szerint az állam létrehozásának és fenntartásának végső célja az emberiség boldogsága. Az Arisztotelész *Metafizikájára* (valamint Anzelm tanaira) való utalás az egység és tökéletesség összefüggésére vonatkozó dantei elgondolásokban azonosítható. A tökéletesség mértéke az egység mértéke: ebből vezethetők le pl. az *egyeduralom* szükségességére vonatkozó tézisek. Rejtett arisztotelészi intertextusok (*Politika* ill. *Athéni Alkotmány*) érhetők tetten a dantei tézisben, miszerint az ember természetéhez tartozik az állam-alkotás. Ágoston-helyekből (*De civitate Dei; A keresztény vallásról*) vezeti le Dante saját, a földi világ jelentőségét hangsúlyozó tételét. Aquinói Tamás-helyek: az

⁵ Olasz kiadás: Hans Kelsen, *La teoria dello stato in Dante*, Massimiliano Boni, Bologna 1974.

arisztotelészi nézetek mellett ontikus-skolasztikus kategóriákat emel át Dante Tamástól (s mindezt a neotomista Gilson elemezte részletesen).

A *Monarchia* kardinális kérdései: (a.) az állam természetessége, ergo jogossága, valamint (b.) a potencialitás-aktualitás témája, arra kielezve, hogy az evilági államban miképpen lehet előkészíteni a túlvilági üdvözülést. Dante alap-álláspontja: a császár feladata a béke létrehozása és fenntartása; a háború (pl. az eretnekek ellen) csak végső esetben alkalmazandó; Dante elítéli a háború-szítást. (c.) A bűnbe esés és a megtisztulás alapján véve egyéni akarat kérdése, de az államnak a megtisztulás elősegítésében szerepet kell vállalnia.

3. Acél Zsuzsanna: „Rex és Imperator a *Monarchiában*”

Acél előadásában a „rex” ill. az „imperator” kifejezések gyakoriságát és funkcióját vizsgálja a *Monarchia*, s másodlagosan más dantei művek szövegében. A *Monarchia* II. könyvében a „rex”, míg a III. könyvben az „imperator” kifejezés szerepel; az I. könyvben mindkettő előfordul. A *Monarchia*-ból (és más kortárs politikai értekezésekből) elvileg levezethető, hogy a „király” akkor válhat „imperator”-rá, ha az ismert világot képes meghódítani. A király tehát valamely kisebb terület uralkodója, bár egy kisebb egység nem szükségszerűen királyság.

A *Vita nuova*-ban és a *De vulgari eloquentia*-ban nincs utalás „rex”-re ill. „imperator”-ra, ellenben sok ilyen utalás van a *Convivio*-ban. *Convivio* IV. traktátus, IV/1: Isten adja a római uralkodónak az uralkodói jogot; a *Monarchia*-ban az uralkodójogot a természet adja. Az „imperator” eredeti jelentése: katonai győztes. A köztársasági korszakban lett presztízs-kérdés az „imperator”. „Monarcha”: magában foglalja a három (törvényhozó, végrehajtó, ellenőrző) hatalmi funkciót, valamint az „imperator” és a „rex” alakját/funkcióját. A *Convivio* I. traktátusában még nincs utalás az „imperator”-ra; a II. traktátusban Krisztussal és a filozófusokkal összefüggésben említi Dante az „imperator”-t, egy bizonyos szöveghelyen maga Krisztus is *imperator*. A III. traktátusban az „imperatrice” a filozófia. A IV. traktátustól kezdve nem szerepel a szövegben az „imperatrice”, vagyis a filozófia.

„Király”: idő-térbeli kategória; „imperator”: időtlen, abban az értelemben, hogy amíg a földi világ létezik, szükség van *imperator*-ra. Ahhoz, hogy valaki *imperator* legyen, a Dante-korabeli elvárásoknak megfelelően pápai koronázás szükséges; ez utóbbi maga Dante szerint elvileg nem, de végeredményben mégiscsak nélkülözhetetlen.

4. Sallay Géza: „Újabb *Monarchia*-kutatások”

Sallay Prof. Acél Zs. fenti konklúziójával egyetért, kiegészítve azzal, hogy minderre a *Paradicsom* VI-ban is van utalás.

B. Nardi szerint a *Színjáték* és a *Monarchia* között ideológiai törés van. A Walter Mauro-féle interpretáció⁶ szerint a *Monarchia* zárógondolatában szereplő, az egyházi és a világi hatalom együttműködésére vonatkozó, olasz fordításban „in qualche modo”⁷ (régebbi olasz fordításban „co tal modo”) nem bizonytalanságot fejez ki, vagyis – Nardi véleményétől eltérően – az említett értelemben nincs törés. Petrocchi *Monarchia*-értelmezésében⁸ nagy hangsúlyt kap, hogy mivel mindkét hatalom isteni eredetű, e kettő közt kizárólag mellérendeltségi viszony lehetséges: a „co tal modo” is a két hatalom közti, említett együttműködésre és egymás mellérendeltségre vonatkozik.

A *Monarchia* datálásával kapcsolatban az újabb (pl. a Petrocchi-féle) interpretációk hajlanak az 1317-es datálásra: e hipotézis alapján a *Paradicsommal* való foglalkozás és a *Monarchia* megírása párhuzamosan történt. Fontos szem előtt tartani, hogy a *Monarchia* (a *Convivio*-tól eltérően) befejezett mű, továbbá a *Monarchia* eszméjének kiteljesedése a *Commedia*, vagyis – erősíti meg Sallay – : a *Színjáték* és a *Monarchia* közt semmilyen értelemben nincs törés.

Dante átveszi az Averroes-féle *intellectus possibilis*-t; e vonatkozásban az jelent problémát, hogy Averroes elvileg kizárja a lélek halhatatlanságát. W. Mauro e kérdéskörrel kapcsolatos álláspontjától eltérően Sallay szerint Dante Tamáson kívül másokon

⁶ W. Mauro, *Invito alla lettura di Dante Alighieri*, Mursia, Milano [1990] 1995.

⁷ Dante, *Monarchia*, in: Dante, *Opere minori*, i.k., 503.o.

⁸ Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, Bari [1983] 1997.

(pl. Gioacchino da Fiore-n, San Bonaventura-n, San Bernardo-n) keresztül is átvehetett hit-alapú, nem pedig észérvekkel megalapozott Averroes-i nézeteket.

A magyar *Monarchia*-kommentár kidolgozásakor fontos a *Convivio* és a *Monarchia* viszonyának tisztázása, t.i. más a „császárság”-koncepció a *Convivio*-ban, mint a *Monarchia*-ban. A *Monarchia*-ban Dante eltávolodik a kontingens és konkrét történeti eseményektől: a *Színjáték* profetikus hangvételében nyilatkozik a monarchiáról.

JÓZSEF NAGY

L'attività del gruppo di lavoro *Monarchia**

Nella seduta plenaria della SDU del 30 novembre 2007, dopo le osservazioni introduttive di József Nagy, tre membri del gruppo di lavoro della SDU sul *De Monarchia*, Márton Kaposi, Zsuzsanna Acél e Géza Sallay, hanno presentato nelle loro relazioni i primi risultati delle proprie ricerche che riguardano il futuro commento per la nuova edizione ungherese dell'opera dantesca. Nel suo discorso introduttivo József Nagy ha sottolineato che il punto di riferimento più importante del commento ungherese – ancora da elaborare – del *De Monarchia* è costituito dall'introduzione e dal commento elaborati da Bruno Nardi (in: Dante, *Opere minori* a cura di P.V. Mengaldo, Tomo II, Ricciardi, Milano–Napoli 1979), accanto ai quali sono da prendere in considerazione sia l'edizione curata da P.R. Ricci (Mondadori, Milano 1965) che l'edizione di F. Sanguineti (Garzanti, Milano 2006). J. Nagy ha redatto l'elenco dei temi-chiave dell'introduzione e del commento del Nardi, inoltre ha preparato la versione elettronica del testo ungherese del *De Monarchia* (tradotto da G. Sallay e presente nell'edizione ungherese delle *Opere complete di Dante* [*Dante összes művei*] apparso nel 1962). Secondo il progetto, tutti i membri del gruppo di lavoro *Monarchia* scriveranno individualmente degli studi introduttivi alla nuova edizione ungherese del *De Monarchia* (chi scrive svilupperà il tema del parallelo Dante-Marsilio, oltre a rilevare l'attualità delle tesi di Hans Kelsen sul *De Monarchia*). M. Kaposi, nella sua relazione intitolata „Le fonti ideali della *Monarchia*”, ha sottolineato l'importanza dell'analisi dei possibili antecedenti del pensiero politico di Dante (Gelasio I, Giustiniano I) e delle tesi di Papa Giovanni XXII contro il potere temporale. Devono essere resi espliciti anche gli elementi intertestuali (Aristotele, Agostino, Anselmo, Tommaso) identificabili

* Resoconto della seduta del 30 novembre 2007 della Società Dantesca Ungherese.

nel *De Monarchia*, tenendo presente che secondo Dante, nel processo individuale della purificazione dell'anima dai peccati, anche lo stato ha un ruolo indispensabile. Zs. Acél, nella sua relazione su „Il concetto di Re e d'Imperatore” ha analizzato la funzione semantica delle espressioni in questione nel *De Monarchia* e nel *Convivio*. Infine, nella sua relazione dal titolo „Nuove ricerche sulla *Monarchia*” il Prof. G. Sallay ha presentato sinteticamente le tesi interpretative di alcuni studi recenti sull'opera, sottolineando tra l'altro di trovare più accettabili gli approcci di Walter Mauro e di Giorgio Petrocchi (che sotto certi aspetti polemizzano con l'interpretazione di B. Nardi), secondo i quali non c'è una rottura ideologica tra il *De Monarchia* e la *Commedia*, giacché la stesura del *Paradiso* e quella del *De Monarchia* risalgono allo stesso periodo.

JÓZSEF TAKÁCS

CRONACA

L'attività della Società Dantesca Ungherese nel 2007

Come è stato stabilito nello statuto della SDU, abbiamo intenzione di effettuare le nostre ricerche in collaborazione con la Società di Filologia Moderna [Modern Filológiai Társaság] (SFM) dell'Accademia Ungherese delle Scienze. Confermando il carattere positivo ed i risultati delle attività degli anni passati, la SFM ha chiesto al nostro presidente, di tenere una relazione nella sede dell'Accademia delle Scienze: il 25 gennaio 2007, nell'ambito dell'assemblea annuale della SFM, János Kelemen ha tenuto la prolusione „Dante all'inizio del terzo millennio – filologia, poesia, filosofia”, il cui testo è stato pubblicato nell'annuario della SFM. Nella stessa occasione è stato eletto membro a vita della SFM il professor emerito Géza Sallay – nello stesso annuario è stato pubblicato anche il testo della *laudatio* (scritta per questa elezione) a cura di József Takács.

Il 30 marzo Géza Sallay ha tenuto la relazione dal titolo „Dante e Ulisse”, seguita da un vivace dibattito. L'analisi del tema dell'Ulisse dantesco ha portato in superficie le problematiche relazionate a precise strategie d'interpretazione, il cui approfondimento ha creato l'occasione per l'organizzazione di un convegno ad hoc.

Nel corso della primavera dello stesso anno è stato bandito un concorso per studenti universitari (non ancora laureati) e per dottorandi (studenti dei corsi PhD), il cui scopo era evidentemente quello di coinvolgere le giovani generazioni nelle ricerche dantesche. A tale proposito si è potuta ottenere una borsa di studio destinata a studenti universitari per la frequenza dei seminari della „Dante Summer School” di Ravenna, dove personalità eccellenti della dantistica, tra cui lo stesso János Kelemen, dirigono delle attività di ricerca.

Il Convegno sulle questioni generali e particolari dell'Ulisse dantesco è stato organizzato in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura ed ha avuto luogo il 18 ottobre. Le relazioni (tutte in lingua italiana) sono indicate di seguito: Géza Sallay (Università ELTE, Budapest), „Ulisse come protagonista della *Divina Commedia*”; János Kelemen (Università ELTE, Budapest), „La metafora della nave in Dante”; Andrea Bellantone (Eurolab di Messina), „Odisseo e la

Sicilia”; Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara), „Ulisse e il mare in Pascoli e D’Annunzio”; Antonio D. Sciacovelli (Scuola di Studi Superiori „Berzsenyi Dániel” di Szombathely), „Il mare inavventuroso: onde placide della narrativa italiana del secondo Novecento”; Béla Hoffmann (Scuola di Studi Superiori „Berzsenyi Dániel” di Szombathely), „Sì, ma non così (La figura di Dante in Ulisse)”; Margit Lukácsi (Università ELTE di Budapest), „L’esperienza di Ulisse nella poesia italiana contemporanea: Ungaretti, Saba, Bigongiari”; Michele Sità (Università Cattolica „Pázmány Péter” di Piliscsaba), „Vincenzo Cardarelli, taciturno poeta del mare e dell’avventura”; Dante Marianacci (Istituto Italiano di Cultura di Budapest), „Quel dantesco mare di Montale”. Le relazioni qui elencate sono state pubblicate nel volume *Ulisse, l’avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento* (a cura di A. D. Marianacci), Istituto Italiano di Cultura, Budapest 2007.

Il 26 ottobre János Kelemen e Dániel Faragó hanno dato un resoconto delle esperienze relative ai seminari di Dantistica svoltisi in Ravenna. In questa seduta Dániel Faragó (studente borsista) ha esposto la sua relazione intitolata „Il problema dell’interpretazione estetica e filosofica: il peccato (?) di Brunetto Latini” che – in forma di tesi di laurea – è già stata discussa con un eccellente giudizio finale.

Le ultime relazioni dell’anno e il resoconto dell’attività del gruppo di lavoro *Monarchia* (con la partecipazione di József Nagy, Márton Kaposi, Géza Sallay e Zsuzsanna Acél) della SDU, hanno avuto luogo il 30 novembre: questi testi sono pubblicati interamente nel presente numero della nostra rivista. Nella stessa occasione si è registrato l’arrivo di sei lavori per il concorso già citato, attualmente in fase di valutazione finale; la distribuzione dei premi e le presentazioni dei lavori vincitori si progettano per la fine di questo semestre accademico.

Traduzione in italiano di JÓZSEF NAGY