

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

*Előzetes összefoglalás*

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

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

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

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

### *Interpretáció*

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

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

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

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

Minden egyes átváltozás-leírást egy metanarratív felvezetés

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## ***I.2. Az ellentétesség és a tagadás hangsúlyossága***

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### II.1. *Imitatio: az ovidiusi allúziók*

Az ovidiusi imitáció leghangsúlyosabb megnyilvánulásait a

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ugyan aprócska ez a kígyó, de a rettenetes halálból egyetlen más kígyófaj sem rendelkezik annyival. Mert közvetlenül a marás környékén felrepedve futott körbe a bőr, s szabadon hagyta alatta a csontokat; csakhamar még mélyebbre nyílt a seb, immár mezítelenül, benne a test is eltűnt. Tagjai gennyben úsztak, lábikrái is elfolyósodtak, térdét sem fedte (770) már semmi, combizomzata is teljes egészében elernyedt, s törzse alsó része sötét folyadékká válva csepegett alá. Reccsenve pattant ki hasfalának bőre, s kiomlanak belei: s nem annyi ömlött ki belőle a földre, amennyinek a test egészéből kellene, hanem a méreg föloldotta testrészeit, (775) és a halál minden [belsőseget] összeaszalt a méreg igen kis mennyiségének megfelelően. A pusztulás [e nemének] szentségtörő természete feltárja, mi is az ember: az inak kötelékei, a bordák kosara, a mellkas öble, mindez a létfontosságú rostoktól megfosztva táruul föl halálában. Elfolytak vállai és erős karjai, (780) nyaka és feje folyékonyvá válnak éppoly gyorsan, ahogy a hó csepeg le a langyos Auster hatására, s ahogy a viasz olvad föl a naptól. Semmit sem mondok, ha azt állítom: az egész teste gennyé válva csepegett: ezt a tűz is előidézheti, csakhogy van-e máglya, mely a csontokat is elemesztí? A cinypsi [= afrikai] halálnemek között tiéd a veszélyesség első helye: (785) minden más csak a lelket ragadja ki a testből, egyedül te pusztítod el a testet is. Am hirtelen más, a szétolvadásostól eltérő halálnem következik / lesz láthatóvá. Nasidiust, egy marsus földművest megmárt egy perzselő prester. Tüzes pír lobbantotta lángra orcáját, s a duzzanatot, mely mindent összeolvasztott, a bőr felé hatolt előre, miközben alaktalanná vált. (790) Csakhamar egész testénél nagyobb lett, meghaladta az emberi mértéket, és minden testrészén szétömlött a genny, ahogy a méreg mindenütt megfertőzte. Ő maga eltűnt földagadt teste mélyére merülve, s már mellvértje sem tartja össze feszülő mellkasának duzzadását. (795) A lobogó üstben sem csordul túl ennyire hullámozó tartalmának forrása, s Corus hatására sem szoktak ekkorára duzzadni a vásznak öblei. Formátlan gömböccé vált teste, s törzsének összeomló tömege hamarosan képtelen lesz duzzadó tagjai befogadására. Még imént is puffadó hullájától, melyhez még a keselyűk csőre sem ért, és a vadakat is elpusztította volna, ha zsákmányuk lett volna, úgy menekültek, hogy nem merték máglyára tenni, mely nem is állt még [annyi idő sem volt, hogy máglyát emeljenek neki, de egyébként sem mert volna senki hozzáérni].

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### III.3.1. Vanni Fucci és a fönix-hasonlat

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

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

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

### 1. A fönix-hasonlat ovidiusi eredete

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

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

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

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

## **2. Mohamed lépcsője**

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

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

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

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

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

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

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

### **3. A fönix-mítosz középkori értelmezésének kialakulása**

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

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

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

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

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

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



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

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

uidetur”).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Konklúzió

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

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

## II. Parafrázis

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

*Beszédét befejezván a tolvaj*

*két felemelt kezével mutatott fityiszt,*

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

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

*Azóta lettek barátaim a kígyók,*



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

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

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

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

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

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

infin ove comincia nostra labbia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76. Ogne primaio aspetto ivi era casso:

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

*Eltörlődött mind az eredeti külső:*

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

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

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

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

*így osont kettejük hasa felé*

*egy lángoló kígyócska,*

*ólmos színűn, és feketén, mint a borsszem;*

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

*és azon a testtájon, ahol először jutunk*

*táplálékhoz, ott fúrta át egyiküket,*

*majd lezuhant és elnyúlt előtte.*

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

*A keresztüldöfött csak bámult rá, de nem szólt;*

*sőt, állva maradt meredten, ásított,*

*mintha álmom vagy láz támadta volna.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*és egybekapcsolódtak a megsebzett ember lábfejei.*

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

*A lábak a combokkal*

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

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

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

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

*Láttam a karokat visszahúzódni a hónaljba,  
és a bestia két rövid lábát*

*annyival hosszabbodni, amennyivel megrövidültek amazok.*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

prima a parlar, si fende, e la forcuta  
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.  
*a nyelve, mely az előbb még egyben volt,  
s beszédre kész, kettéválik, míg a másik  
villás nyelve összezárul; és eltűnik a füst.*

136. L'anima ch'era fiera divenuta,  
suffolando si fugge per la valle,  
e l'altro dietro a lui parlando sputa.  
*A lélek, mely állattá vált,  
sziszegve szalad a völgyön át,  
s mögötte a másik beszéd közben kiköp.*

139. Poscia li volse le novelle spalle,  
e disse a l'altro: «l' vo' che Buoso corra,  
com' ho fatt' io, carpon per questo calle».  
*Majd frissen nőtt vállait fordítva felé,  
a másikhoz szólt: „Ahogy én tettem, kívánom,  
Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen.*

142. Così vid' io la settima zavorra  
mutare e trasmutare; e qui mi scusi  
la novità se fior la penna abborra.  
*Így láttam én a hetedik kör ballaszt-népét  
változni s átváltozni; és legyen mentségem  
az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol.*

145. E avvegna che li occhi miei confusi  
fossero alquanto e l'animo smagato,  
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,  
*Habár szemeim igencsak zavartak voltak,  
és lélekben elrettentem,  
nem tudtak oly rejtőzve menekülni,*

148. ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;  
ed era quel che sol, di tre compagni  
che venner prima, non era mutato;  
*hogy ne vegyem ki jól Puccio Sciancatót;  
ő volt az egyetlen, aki nem változott át,  
a három társ közül, kik az előbb jöttek.*

151. l'altr' era quel che tu, Gaville, piagni.  
*a másik az volt, aki miatt te, Gaville, ma is sírsz.*

### III. Kommentár

1. *Beszédét befejezván:* az ének indítása narratív szempontból közvetlenül kapcsolódik az előző ének zárásához.

*a tolvaj:* Vanni Fucci, Fucci dei Lazzari pistoiai nemes törvénytelen fia, a régi kommentárok (Jacopo della Lana (1324-28), *Inferno* 24.136-138. Francesco da Buti (1385-95), *Inferno* 24.130-141) és krónikák (pl.: *Storie pistoresi*, MCCC-MCCCXLVIII, a cura di Silvio Adrasto Barbi, 1907) bemutatása szerint erőszakos, kegyetlenségében gátlástalan férfi, rablások, gyilkosságok elkövetője. Fekete guelfként részt vett a város belső harcaiban, amíg 1295-ben távollétében elítélik többszörös emberölésért és rablásért. 1292-ben Firenze seregében szolgált a Pistoia elleni összecsapáskor, Dante ekkor személyesen is megismerhette. Erre utal a XXIV. ének 129. sora: *ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci* „vérszomjas és haragos embernek ismertem meg őt”. Dante politikai ellenfelét nem az erőszakosok körébe helyezi, a pistoiai Szent Jakab dóm kirablása miatt. (Vö.: P. BACCI, «Per il furto del 1292 all'altare di san Iacopo», Pistoia, 1904; *Bull. Soc. dant.*, II, 158; IV, 208).

2. *két felemelt kezével mutatott fityiszt:* Obszcén, sértő gesztus, amelyet bezárt ököllel, a hüvelykujjat a behajtott mutató és középső ujj között kidugva mutatnak. A pratói 1297-es *statutum*ban szerepel, hogy aki ezt a gesztust Isten és az ég felé mutatja, fizetni köteles 10 lírát, ha nem, megkorbácsolják (Tommaso). Ignazio Baldelli véleménye

szerint ez a hagyományos értelmezés téves (az előbb leírt módon megvalósuló gesztus, amelyet a férfi nemi szerv jelképeként interpretálnak), és helyette a *faceziék* kedvelt gesztusát, a mutató és hüvelykujj hegyének összeillesztését (mely a női nemi szervre utal) látja a dantei szövegben. (*Le "fiche" di Vanni Fucci*, 1997). Dante kortársai számára egyértelmű volt ez a gesztus és jelentése, és nem magyarázzák még a legböbeszedűbb korai kommentárok sem. Baldelli véleményét meggyőzően cáfolja Andrea Mazzucchi *Le "fiche" di Vanni Fucci* ("Inf." XXV 1-3). *Il contributo dell'iconografia a una disputa recente* című, jelentős kortárs illusztráció-anyagot felvonultató cikkében. A kérdéshez igen érdekes adalékot nyújt Gian Mario Anselmi *Ladri, Priapo e metamorfosi in Dante* című írása, aki az antik priapikus énekekben (*Carmina priapea*) fedezett fel egy ehhez igen hasonló jelentésű gesztust, pontosan egy rablóval kapcsolatban, aki Priaposz istennek, a rablók ellenségének, mutat sértően egy „illetlen ujjat” (*Carmina*, LVI).

4. Dante azzal a kijelentésével, hogy a barátainak tekinti a kígyókat, a kígyó és ember közötti archetipikus konfliktust töri meg: „Az Úristen így szólt a kígyóhoz: "Mivel ezt tetted, átkozott leszel minden állat és a mező minden vadja között. Hasadon csúszol, és a föld porát eszed életed minden napján. Ellenkezést vetek közéd és az asszony közé, a te ivadékod és az ő ivadéka közé. Ő széttiporja fejedet, te meg a sarkát veszed célba." (*Gen*, 3:14-15.)

5-9. A Vanni Fuccit (nem sokkal a negatív jóslata után) megbéklyózó két kígyó Laokoón sorsát idézi (*Aen.*, II, 214 skk.).

10. *Ó, Pistoia, Pistoia...*: A dantei kirohanás gyakran nem csak a vétkek egyént sújtja, hanem városát is (lásd pl.: Pisa és Genova ellen a *Pokol* XXXIII. énekében a 79. és a 151. sortól). A város, bűnei miatti porig égése bibliai büntetés, amelyet Ezékiel próféta jósol Tírusznak: „Tömrédek vétkeiddel és becstelen kereskedéssel meggyaláztad szentélyeidet. Tüzet támasztottam benned, hadd emésszen meg. Hamuvá teszek a földön mindenki szeme láttára. Azok, akik ismertek a népek közül, mind megborzadtak miattad. Iszonyattá

váltál és véged van mindörökre.” (Ez. 28, 18-19.) A prófétikus hangvétel, és nemcsak a bűn elkövetője ellen irányuló büntetés okát a dantei etikai látásmódban kell keresnünk, amely szerint az egyén és a társadalmi közeg kölcsönösen kondicionálja egymást, a felelősség kettős.

**11.** A porig égésre való felszólítás Vanni Fucci büntetését visszhangozza.

**12.** *gonoszságban alapítóidat is túlszárnyalod immár?:* arra a legendára utal, mely szerint Pistoiaát Catilina levert seregének túlélői alapították. Giovanni Villani is említi *Nuova Cronica*ájában (I, 32) ezt a mondat: „Nem kell csodálkozni azon, hogy a pistoiiaiak háborús népség, vadak, kegyetlenek, maguk közt és másokkal, hiszen Catilina véréből származnak”.

**14.** *gőgös:* itt fogalmazódik meg Vanni Fucci legsúlyosabb bűne, ami egyben a bűnök legsúlyosabbika, magáé Luciferé is. Vanni gőgössége megnyilvánul Danténak adott válaszában (pl. XXIV, 133-135), de leginkább Isten felé nyújtott gesztusában.

**15.** *aki Théba faláról zuhant alá:* Capaneus, a hét Théba ellen támadó király egyike, akinek gőgjéről és haláláról Statius tudósít (*Thebais X*, 897 skk.).

**17.** *dühös kentaur:* Cacus alakja, habár nem kentaurként, megjelenik az *Aeneis*ben is (VIII, 192-261: *semihomo* ‘félig ember’ (194) és *semifer* ‘félig vadállat’ (267), óriási (199), szőrrel borított testű (266), és mint Vulcanus fia, tüzet okádni képes (198, 251-258). Az erőszakosok körében lévő többi kentaurtól a „fondorkodva elkövetett lopása miatt” (30. sor) vált külön. A Gérión bíborszínű nyáját a 12 feladat egyikeként Cacus barlangja előtt elhajtó Herkulestől lopott két bikát, és s farkuknál fogva barlangjába hurcolta őket, hogy a nyomok ne leplezzék le. Az állatok bögését követve jutott el Herkules az óriás barlangjához, és agyonverte. (*Fasti*, I, 543-579.) Cacus egyszerre bűnös és büntető (tehár az isteni igazságszolgáltatás eszköze), ahogy a társai, a kentaurok az erőszakosok körében, és más mitológiai szörnyek: pl. Cerberus. Nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy

ezeket a mitológiai lényeket Herkules győzte le, akire a keresztény értelmezési hagyomány Krisztus figurájaként tekint. (Chiavacci-Leonardi, 168, 433.)

**19.** *Maremma*: a Tirrén-tenger mocsaras-bozótos partvidéke Toscana déli részén (lásd *Pk.* XIII, 7-9), amit Dante idejében kígyók árasztottak el.

**23-24.** *sárkány tapadt hozzá, / tüzet okádva*: a mitológiai hagyományban Cacus maga az, aki Vulcanus fiaként tüzet fújni képes (*Aen.*, VIII, 198-199, *Fasti*, I, 572-574).

**26.** Az *Aventino* domb egyike a hét dombnak, amelyekre Róma épült. Itt található Cacus barlangja, amelyet egy óriási sziklával torlaszolt el (*Aen.*, VIII, 211, 231-231, *Fasti*, I, 563-564.)

**35.** *három lélek*: ahogy a későbbiekből és a kommentárokból kiderül, három firenzei rablóról van szó: Agnello dei Brunelleschiről, Buoso Donatiról és Puccio dei Galigairól.

**43.** *Cianfa*: az antik kommentárok a Donati családba tartozóként ismerik fel, és a dokumentumok hírt adnak egy Cianfa Donatiról, aki igen fontos politikai szerepet töltött be (1282-ben a nép kapitányának tanácsosa volt), és 1289-ben halt meg. A *Chiose Selmi* mint jószág-rablót és boltok kassza-fosztogatóját írja le, de e hírnek nincs biztos alapja. A legfontosabb firenzei családhoz való tartozása, és az általa betöltött közhivatali szerep – csakúgy mint az ének többi figurája esetében –, arra enged következtetni, hogy nem közönséges rablóról van szó, hanem inkább olyanokról, akik a köztulajdonból vettek el (Chiavacci-Leonardi, 435).

**44-45.** *ujjamat állam s orrom elé tartottam*: Dante az elhangzó szavakból megértve, hogy a közeledő három lélek firenzei ezzel a gesztussal figyelmezteti Vergiliust, hogy ne fedje fel kilétüket.

**68.** *Agnel*: a kommentárok egyhangúan Agnello dei Brunelleschivel azonosítják. Nemes, ghibellin családból származott; előbb a fehér guelfekhez tartozott, majd 1300 után a feketékhez pártolt át. A *Chiose Anonime* szerint már kisgyermekként kiürítette a szülei tárcáját, felnőttként pedig öreg koldusnak öltözve, álszakállal osont

be a házakba lopni. (ED, I, 706-707).

**84.** *lángoló kígyócska, ólmos színűn, / és feketén, mint a borsszem:* a borsszem csak *fekete*, és nem *ólmos színű*, tehát nem a szín az, amit ez a hasonlat kapcsolatként tár fel; hanem sokkal inkább a kicsi kígyó megjelenése és égető mérget hordozó természete az (az antik források a kígyómérget, mint tüzet tartalmazó keveréket írták le: *Aen.* VII, 349-56; *Phars.*, IX, 741-742), amit a szerző párhuzamba állít a borsszemmél, amelyről erős íze miatt tartották, hogy tűz rejlik benne. (Pagliaro, 1966, 358-361, Durling-Martinez, 376, 393).

**89-90.** Az álmosság és csodálkozva bámulás mint a kígyómérgezés tünetei felbuknának a *Pharsaliában* is (IX, 815-18), és Albertus Magnus *De animalibus*-ában is (25,7).

**95.** *nyomorult Sabellus:* a katonát leíró melléknevet Dante a lucanusi eposzból kölcsönzi: «miseri... Sabelli» (*Phars.* IX 763). A 117. sorban megjelenő *szerecsétlennel* (ami a kígyóból emberré átváltozó Francesco de' Cavalcantira vonatkozik) együtt a szerző (csekély) részvétének bizonyítékai az ének bűnösei iránt. (Chiavacci Leonardi, 439.)

**140.** *Buoso:* az antik kommentárok egy része az Abati családhoz tartozónak gondolja (pl. Pietro Alighieri, Jacopo della Lana, Anonimo Selmiano), mások pedig Donatinak (Guido da Pisa, Ottimo, Buti, Anonimo Fiorentino, Chiose Vernon). Ez utóbbi valószínűbbnek tűnik a dokumentumok tükrében. Buoso Donati a *Színjátékban* feltűnő Corso, Piccarda és Forese nagybátyja volt, a *Pokol* XXX. énekében említett Buoso Donatinak pedig az unokája. A Cardinal Latinói (1280-ban, a guelfek és ghibellinek között kötött) béke aláírói közé tartozott, és 1285 körül halt meg. Anonimo Fiorentino (85-87. sorhoz írt kommentárjában) leírja, hogy Buoso hivatalában eltulajdonította másokét, és mikor nem működhetett tovább, átadta helyét Francesco de' Cavalcantinak.

**140-140.** „*Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen*”: Guercio de' Cavalcanti bosszúszomját igazolhatja az Anonimo Fiorentino által ismertetett történet, amely szerint Buoso

Donati a hivatali helyét átadva Guerciónak, arra ösztönözte, hogy folytassa az általa elkezdett lopásokat (lásd: még a 151. sorhoz írt kommentárt).

**142. hetedik kör ballaszt-népét:** a szerző megvetése érződik ebből a kifejezésből is a körben bűnhődők iránt, éppúgy, ahogy az őket kinevelő városok elleni kirohanásokból. Az antik kommentárok (pl. Landino) a szót a kör homokos talajával hozták összefüggésbe (a ballasztot homokkal töltik meg – a latin szó: *saburra* még őrzi ezt a kapcsolatot), de a modern értelmezők egyértelműen elfogadják az értelmezést, amely szerint a kifejezés rablókra vonatkozik, akik a társadalom számára fölös, kidobni való súlyt jelentenek. (Pagliaro, 366.)

**148. Puccio Sciancato:** Puccio dei Galigai, nemes ghibellin családból származott, majd a guelfek közé állt. A sciancato 'sánta' a ragadványneve volt, feltehetően testi hibája miatt. Ő is, mint Buoso Donati, a Cardinal Latinói béke aláírója. Ő az egyetlen bűnös a megjelenők közül, aki nem szenved el metamorfózisokat. Egy XIV. századi kommentár (Magliabechiano, II, I, 39) kísérletet tesz az elmaradt átváltozás magyarázatára: Puccio „illedelemes tolvaj volt... és ezért nem változott át, vagy pedig azért, mert a lopásait nappal követte el, és nem éjszaka.” (ED, IV, 733.) Benvenuto kiegészíti bemutatását azzal a megjegyzéssel, hogy „mivel sánta volt, nem tudott elmenekülni a rablás színhelyéről.”

**151. a másik az volt:** a másik, vagyis a kígyóból emberré változó lélek, akinek a meggyilkolása kiváltó oka volt a szerencsétlenségeknek, amely miatt (a még ma is létező) Gaville falu sír. Francesco (ragadványnevén Guercio 'kancsal') dei Cavalcantit ugyanis Gaville lakói ölték meg, amit a bajtársai kegyetlen gyilkosságokkal toroltak meg. Anonimo Fiorentino szerint Buoso Donatit követte hivatalában (85-87. sorhoz): egy ilyen kapcsolat köztük indokolná a dantei *Pokolban* elszenvedett büntetésük egymáshoz kötöttségét. Nem véletlen, hogy az ének utolsó szava a *sírsz* ige, amely a konkrét szövegekörnyezeten túlmutatva a folytonos átváltozásokat



elszenvető bűnösök tehetetlen kínjára is utal.

### Bibliográfia

- Almansi Almansi, Guido, *I serpenti infernali*, in: *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino, 1974.
- Anselmi Anselmi, Gian Mario, *Ladri, Priapo e metamorfosi in Dante*: <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/anselmi.htm>
- Bacci Bacci, Peleo, *Per il furto del 1292 all'altare di S. Iacopo in Pistoia*, «Bulettno della Società Dantesca», 1904, II, 158; IV, 208.
- Baldassarò Baldassarò, Lawrence, *Metamorphosis and Redemption in Inferno XXIV*, «Dante Studies», XCIX (1981), 89-112.
- Baldelli Baldelli, Ignazio, *Le "fiche" di Vanni Fucci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 114, CLXXIV (1997), 565, 1-38.
- Barolini 1993 Barolini, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, 179-181.
- Barolini 2003 Barolini, Teodolinda, *Stile e narrativa nel basso Inferno dantesco*, in: *La Commedia senza Dio : Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, 2003, 110-141.
- Basile 2004 Basile, Bruno, (a cura di), *La fenice: da Claudiano a Tasso*, Carocci, Roma, 2004.
- Basile 1984 Basile, Bruno, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. III, 548-560.
- Besca Besca, Marianna Martina, *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri* (Inf. xxiv, 97-111), «L'Alighieri», 35 (2010), 133-152.
- Brownlee Brownlee, Kevin, *Dante and the classical poets*, in: *The Cambridge companion to Dante* (ed. by R. Jacoff), C.U.P., Cambridge, 1993, 100-119.
- Camerino Camerino, Giuseppe Antonio, *Se fior la penna abborra". "Inferno" XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009),

75-98.

Cerulli Cerulli, Enrico, *Il 'Libro della Scala' e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma (Città del Vaticano), 1949.

Chapin Chapin, Derby, *Io and the Negative Apotheosis of Vanni Fucci*, in «Dante Studies» LXXXIX (1971).

Chiampi Chiampi, James T., *The fate of writing: the punishment of thieves in the "Inferno"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CII (1984), 51-60.

Cioffi Cioffi, Caron Ann, *The anxieties of Ovidian influence: theft in "Inferno" XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII (1994), 77-100.

Clemente Clemente Romano: *Epistola I ad Corinthios*, in *Bibliotheca Sanctorum Patrum* [...], curante Iosepho Vizzini. *Series Prima Patres Apostolici*, vol. I, *Doctrina Duodecim Apostolarum*, Tip. Forzani, Roma, 1901, cap. xxiv-xxv-xxvi.

Corti Corti, Maria, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in: *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2003, 365-379.

Croce Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, G. Laterza, Bari, 1921.

Curtius Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (a c. di R. Antonelli), La Nuova Italia, Firenze, 2002, 185-186.

De Robertis De Robertis, Domenico, *Lo scempio delle umane propietadi ("Inferno", canti XXIV e XXV, con una postilla sul XXVI)*, in «Bulettno Storico Pistoiese», Anno LXXXI (1979), vol. XIV, 1-2, 37-60.

Filomusi Filomusi Guelfi, Lorenzo, *La pena dei ladri*, in: *Nuovi studi su Dante*, Città di Castello, 1911.

Floriani Floriani, Piero, *"Mutare" e "trasmutare": alcune osservazioni sul canto XXV dell'"Inferno"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 89, CXLIX (1972), 466-467, 324-332.

Grana Grana, Gianni, *I ladri fraudolenti (Inferno XXIV e XXV)*, in: *Lectura Dantis Romana*, Roma, 1959.

- Gross Gross, Kenneth, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in «Modern Language Notes», 100 (1985), 1, 42-69.
- Guardini Guardini, Romano, *Le metamorfosi nell'ottavo cerchio dell'"Inferno"*, in *Studi su Dante* (1979), 337-363.
- Guthmüller 2000 Guthmüller, Bodo, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), F. Cesati, Firenze, 2000, 345-357.
- Guthmüller 2001 Guthmüller, Bodo, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, Milano, Vita e pensiero, 2001, 61-77.
- Hollander Hollander, Robert – STULL, William, *The Lucanian Source of Dante's Ulysess*, in: „Studi Danteschi”, 1997, 1-51.
- Il libro della scala di Maometto* (trad. di R. Rossi Testa, note al testo e postfazione di C. Saccone), SE, Milano, 1997.
- Ledda Ledda, Giuseppe, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Longo, Ravenna 2002, 70-75.
- Lucchesi Lucchesi, Valerio, *Giustizia divina e linguaggio umano metafore e polisemie del contrapasso dantesco*, in «Studi Danteschi», LXIII (1991), 53-126.
- Mattalia Mattalia, Daniele, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, *Inferno*, Le Monnier, Firenze, 1971, 889-929.
- Mazzucchi Mazzucchi, Andrea, *Le "fiche" di Vanni Fucci ("Inf." XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, «Rivista di Studi Danteschi» 1 (2001) 2, 302-315.
- Morini Morini, L. (a cura di), *Bestiari Medievali*, Einaudi, Torino, 1996.
- Momigliano Momigliano, Attilio, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno*, in: *Lectures dantesche*, vol. I, a cura di: G. Getto, Firenze, 1961.
- Muresu Muresu, Gabriele, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma, 1990, 9-50.
- Oldcorn Oldcorn, Anthony, *Canto XXV*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary*, 1998, 328-347.

- Ovidio Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi*, BUR, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano, 2001.
- Ovidius Ovidius Naso, Publius *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Európa, Budapest, 1982.
- Padoan Padoan, Giorgio, *Caco*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, vol. I, 741-742.
- Pagliari Pagliaro, Antonio, *La settima zavorra*, in: Id., *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze, 325-370.
- Palgen Palgen, Rudolf, *Dante e Ovidio*, in „Convivium”, XXVII, 1959, 277-287.
- Paratore 1973 Paratore, Ettore, *Ovidio e Dante*, in: *Nuovi saggi danteschi*, Angelo Signorelli, Roma, 1973, 92-100.
- Paratore 1968 Paratore, Ettore, *Il canto XXV dell'“Inferno”*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968, 250-280.
- Paratore 1984 Paratore, Ettore, *Lucano*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. III, 698-699.
- Piccoli Piccoli, Maria (postfazione di), *Il viaggio notturno e l'ascensione del profeta* (a c. di Zilio-Grandi, pref. di C. Segre), Einaudi, Torino, 2010.
- Picone Picone, Michelangelo, *L'Ovidio di Dante*, in: *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di) Amilcare A. IANNUCCI, Longo, Ravenna, 1993, 107-144.
- Raimondi Raimondi, Ezio, *Ipotesi sull'intertestualità*, in *Le metamorfosi della parola* (2004), 112-119.
- Romagnoli Romagnoli, Sergio, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, 548-550.
- Rossini Rossini, Antonio, *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, University of Toronto, 2000.
- Russo Russo, Vittorio, *La pena dei ladri* in: *Sussidi di esegesi dantesca*, Liguori, Napoli, 1966, 129-146.

- Sanguineti Sanguineti, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, L. S. Olschki, Firenze, 1961, 199-229.
- Skulsky Skulsky, Harold, *Thieves and Suicides in the "Inferno": Metamorphosis as the State of Sin*, in *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Harvard U.P., Cambridge, 1981, 114-128.
- Sowell Sowell, Madison U., *Dante's nose and Publius Ovidius Naso: a gloss on "Inferno" 25.45*, in *Dante and Ovid*, 1991, 35-50.
- Tomassini Tomassini, Adele, *Il mito di Cadmo da Ovidio a Dante: serpenti e metamorfosi nella bolgia dei ladri*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2004.
- Vazzana Vazzana, Stefano, *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in *Dante e "la bella scola"*, 2002, 123-151.
- Zambon 2001 Zambon, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Luni, Milano, 2001.
- Zambon 2004 Zambon, Francesco, – A. Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia, 2004.

### Kommentárok

- Pietro Alighieri (1340-42), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci], G. Piatti, Florentiae, 1845.
- Raffaello Andreoli (1856), *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Commento di Raffaello Andreoli*, G. Barbèra, Firenze, 1887.
- Anonimo Fiorentino, 1400[?], *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a c. di P. Fanfani, G. Romagnoli, Bologna, 1866-74.
- Benvenuto da Imola (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaia*, G. Barbèra, Florentiae, 1887.
- Bosco/Reggio: Dante, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di U. Bosco e G. Reggio), Le Monnier, Firenze, 1976, 501-514.

- Buti (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ed.: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Dante Alighieri: *Commedia*, Zanichelli, Bologna 2001.
- Jacopo della Lana (1324-28): *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese* (a c. di L. Scarabelli), Tipografia Regia, Bologna, 1866-67.
- Guido da Pisa (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari, State University of New York Press, Albany (N.Y.), 1974.
- Durling, Robert M. – MARTINEZ, Robert L. (note di), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 1., *Inferno*, Oxford U.P., Oxford, 1996, 362-397, MARTINEZ: 568-571.
- Durling, Robert M. – MARTINEZ, Robert L. (note di), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 1., *Inferno*, Oxford U.P., Oxford, vol. 2, *Purgatorio*, 2003, 436-437.
- Guglielmo Maramauro (1369-73), *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri* (a c. di G. Pisoni e S. Bellomo), Antenore, Padua, 1998.
- L'Ottimo Commento (3) (1338), *L'ultima forma dell'«Ottimo commento»*. *Chiose sopra la Comedia di Dante Allegieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* (ed. critica a c. di C. Di Fonzo), *Inferno*, Longo, Ravenna, 2008.
- Emilio Pasquini – Antonio Quaglio, *Commedia di Dante Alighieri* (a c. di E. Pasquini e A. Quaglio), Garzanti, Milano, 1982.
- Sapegno: Dante, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di N. Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1985, 141-153.
- Tommaseo, Niccolò 1837, *La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommaseo e introduzione di Umberto Cosmo*, UTET, Torino, 1927.
- A kommentárok on-line: <http://dante.dartmouth.edu>

**Metamorfosi, *imitatio* ed *aemulatio* nel Canto XXV dell'*Inferno***

In questo saggio mi concentro sulle reminiscenze ovidiane e sulle caratteristiche delle tre metamorfosi rappresentate nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* di Dante Alighieri. Nel gruppo di canti dei ladri tutte e tre le metamorfosi sono basate su descrizioni ovidiane, e accanto a questi episodi di grande rilievo, si trovano numerose altre allusioni al poeta delle *Metamorphoses*. Analizzando il canto XXV dell'*Inferno*, considerato tradizionalmente come “il canto dell’emulazione”, non possiamo dimenticarci del ruolo essenziale dell’imitazione ch’è allo stesso tempo anche la base necessaria dell’emulazione. Nel caso delle tre metamorfosi della bolgia dei ladri, accanto all’importanza dell’imitazione ovidiana, accentuo la presenza dell’elemento ricorrente della “parodia sacra” utilizzato deliberatamente dall’autore nei canti del basso inferno.