

Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a *Fiorében****I. A *Fiore*: az egyetlen fennmaradt kézirat története**

1878-ban a Montpellier-i egyetem orvosi könyvtárában Alessandro D’Ancona egy különös kéziratot talált. A *Rózsaregény* egy XIV. századi másolata után bújt meg a kéziratban (jelzet: H 438) egy 232 szonettből álló ciklus, amelynek az első kiadó, Ferdinand Castets 1881-ben az *Il Fiore (A virág)* címet adta. A kézirat megtalálása óta, immár 130 éve folyamatos viták tárgya egyrészt e *Rózsaregény*-átiratnak nevezhető mű szerzője és keletkezésének ideje, melyet alapvetően a XIII. század utolsó két évtizede és a XIV. század első éveinek közé helyeznek. Az egyik *terminus a quo*: a *Rózsaregény* megjelenése (1280-1286 körül), a másik a Brabanti Siger erőszakos halálára (1283-84 körül) történő utalás (XCII. szonett, 9-11. sor). A *terminus ad quem*-et pedig legalábbis a *Commedia* és minden valószínűség szerint a *De vulgari eloquentia* keletkezése határozza meg (Contini 1984: CIX-CXIII). Patrick Boyde (1997: 17) és John C. Barnes (1997: 331) cikkében 1285-1290 közé szűkíti ezt az időtartamot; míg Mark Davie (1997: 324) még rövidebb periódus, az 1286-1287-es évek mellett érvel. A szöveg nyelve alapján a szerzőt egyértelműen „toszkánnak, kétségkívül firenzeinek” ismeri el a *Fiore* és a *Detto d’Amore* kritikai kiadásának elkészítője, Gianfranco Contini (1984: XCVII). E két *Rózsaregény*-átirat eredetileg egyazon kézirat részeit képezte, minden bizonnyal azonos szerző művei (az érvelést lásd: Parodi 1922), és ugyanakkor a másolónak a kézírása örökölte meg őket (Vanossi 1970: 393). A kódex olyan benyomást kelt, mint ami mindig is Franciaországban volt (Contini 2001: 257), de sorsa ismeretlen egészen a XVII. századig, amikor már a dijoni Bouhier

* A fejezet alapjául a 2009-es Rózsaregény konferencián elhangzott előadás szövege szolgált (2009. május 5: A „Rózsaregény”. *Kontextus, üzenet, recepció*, ELTE Középkorász Konferencia). Mivel a cikk a *Fiore* 2012-ben megjelent magyar fordítása előtt készült, ezért arra csak az azóta írt részletben (VII. Mítosz a *Fiorében*) tartalmaz utalásokat.

könyvtárban volt megtalálható, Contini szerint legalábbis Jean III Bouhier idejétől (1607-1671). Az 1804-ben Montpellier-be került kódexből a „matematikus, bibliofil és kleptomán Guglielmo Libri gróf (1803-1869), aki előszeretettel fosztogatott francia könyvtárakat” (Contini 1984: LII-LIII), 1849 körül tett szert a *Detto d'Amorét* tartalmazó négy lapra, és ezeket egy saját maga által összeállított kódexbe illesztette be, amely a firenzei Laurenziana Könyvtárban maradt fenn (De Robertis Boniforti 1997: 49-52).

A *Fiore* 232, ABBA ABBA CDC DCD képletű szonettjéből (a *Fiore* messze meghaladja a kor többi szonettciklusának terjedelmét) mindössze az első 33 felel meg a Guillaume de Lorris-i résznek, a többi a Jeun de Meun-i folytatásból merít; ám az e szerző által olyannyira kedvelt terjedelmes doktrinális *excursus*-okat teljesen elhagyja, ezzel is hangsúlyozva az egyébként erősen ovidiusi kötődésű szövegnek az *ars amandi*-jellegét. Konkrét átvételeket a *Rózsaregény* 1681. sorától a 21774. soráig tartalmaz, de – ahogy azt Barański megállapítja az *Una lettura del „Fiore”: prologo, scrittura, tradizione* című tanulmányában (1996: 296) – szerzőjének célja nem a kulturális újdonságok után sóvárgó firenzei polgári közönség megismertetése volt a legutóbbi Alpokon túli *bestsellerrel*, hanem tulajdon költői arculatának kialakítása. Az egyetlen ránk maradt példány és a kortársak hallgatása ellenére, Remo Fasani (2004) és Aniello Fratta (1984) kutatásai a Trecento irodalmának és a *Fiore* kapcsolatáról arra mutatnak, hogy a mű az elkészülése utáni első évtizedekben valamelyest elterjedt lehetett.

II. Az *attribúciós vita: érvek és ellenérvok*

A szerzőség kérdését illetően már a mű megtalálója és első kiadója is ellentétes véleményen volt: D’Ancona (1881: 1-31) Dante da Maianót gondolja szerzőnek, míg Ferdinand Castets (1881) a *Commedia* szerzőjének tulajdonítja a művet. A Dante keresztnevű lehetséges szerzőkből több is felbukkan az attribúciós vitában. Francesco Filippini *Un possibile autore del Fiore* című, 1922-es cikkében

a firenzei fehér guelf Durante degli Abati jelöli meg szerzőként, aki 1286 és 1289 között bolognai joghallgató volt, és kapcsolatban állt az Alighierikkel. Nicola Zingarelli felvetése szerint Durante da San Miniato is lehet a szerző, erről a személyről viszont semmit se tudni, azonkívül, hogy egy feltehetően XIV. századi ballada címzettje. Ezeknek a feltételezéseknek az új alapot, hogy Durante a *Fiore* főhősének neve. A név azonban mindössze kétszer bukkan föl a műben: először, amikor Ámor hadait összehívja, hogy a főhős segítségére siethessen a Féltekenység őrizte vár megrohmozásakor: „Durante segítségére kell, hogy siessek / ... / mivel tökéletes szerelmesre leltem benne” (LXXXII, 9-11: „Ch'è pur convien ch'ì soccorra Durante /...ché troppo l'ho trovato fin'amante”). Másodszor egy önironikus kiszólás fedi föl a nevet a CCII. szonettben: „gyakran becsapják azt, aki naivan hisz, / így történt ez a jó ser Durantéval is” (13-14: „ma spesso falla ciò che 'l folle crede: / così avvenne al buon di ser Durante”). Bár vannak, akik a főhős nevét is megkérdőjelezzik: Remo Fasani 2008-as tanulmányában felveti, hogy a Durante nem a főhős neve, hanem csak egyfajta „eposzi jelző”: a hős szilárd jellemére, Ámor iránti állhatatos hűségére utal. Mauro Cursiatti (1997: 206-207) pedig a név szexuális konnotációjára hívja fel a figyelmet, alátámasztva a kortárs Mino da Colle egy félreérthetetlenül obszcén költeményében található hasonló megnevezéssel. „A buona se' condotto, ser Chiavello, / se tu favelli a posta di Durazzo; / ma far lo ti conviene, che chiav' elio / porta d'ogn'oni, che di sé no' è durazzo” (Mino da Colle: *Non vuole aver che fare con un amico troppo poco saldo* 'Nem akarja, hogy bármi köze legyen egy túl kevésbé kemény barátához'; szöveg: Massera 1920; kiemelés tőlem).

A dantei szerzőséget védő szerzők, mint például Guido Mazzoni (1923), Luigi Valli (1928) Luigi Vanossi (1979) Gianfranco Contini (1984: LXXIII) mindannyian bizonyíték gyanánt említik, hogy a *Fiore* szerzője megemlékezik az Aquinói Tamással szembehelyezkedő párizsi averroista Brabanti Siger Itáliában

elszenvedett erőszakos haláláról. A XCII. szonett 9-11. sorában Falsembiante (Hamis Kép) így szól “Siger mester nem távozott elégedetten: / késszúrásokkal okoztam fájdalmas halálát / a pápai udvarban, Orvietóban” („Mastro Sighier non andò guari lieto: / a ghiado il fe’ morire a gran dolore / nella corte di Roma, ad Orbivieto”). Ez egyrészt fontos utalás a *Fiore* datálásának szempontjából: azt bizonyítja, hogy 1283/84 után keletkezett a szöveg. Másrészt pedig – nem magának az esetnek az említése, mely jelentős visszhangot keltett a kortársak között, hanem sokkal inkább az említés elismerő hangvétele miatt – sokan kapcsolatot tételeznek fel a *Színjátékkal*. Dante a *Paradicsom* X. énekében éppen Aquinói Tamás szájába adja Sigieri dicséretét – így békítve össze az égi fényben azokat, akik a világban ellenfelek, vitapartnerek voltak –: „sok irigyelt igazság kimondó”-jának nevezi őt, és hasonlóképpen a *Fioréhoz*, megemlíti a halálát (133-138. sor):

<p>Questi onde a me ritorna il tuo riguardo, è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri gravi a morir li parve venir tardo: essa è la luce eterna di Sigieri, che, leggendo nel Vico de li Strami, silogizzò invidiosi veri.</p>	<p>És akiről szemed rám visszatér, oly szellem, aki súlyos dolgokon töprengett s mohón várta a halált. Siger de Brabant örök fénye ez: a Szalma utcában, vaslogikával, irigyelt igazságokat tanított.</p> <p style="text-align: right;">(Nádasdy Ádám fordítása)</p>
---	---

Egy másik gyakran előkerülő érv a dantei szerzőség mellett a *Messer Brunetto, questa pulzelletta* kezdetű (*Rime*, XCIX) hiteles dantei szonett értelmezése, mely szerint a „puzelletta” (‘csitri kislány’) szó allegorikusan költeményként értve a *Fioréra* utalna. Ezt a szonettet mind Castets, mind D’Ancona a *Fiore* ajánlásának tekinti. Cecil Grayson a szonett hagyományosan elfogadott címzettje, Brunetto Brunelleschi helyett egy másikat javasol: Brunetto Latinit. (2005: 192).

<p>Messer Brunetto, questa pulzelletta con esso voi si ven la pasqua a fare: non intendete pasqua di mangiare, ch'ella non mangia, anzi vuol essere letta. La sua sentenza non richiede fretta, né luogo di romor né da giullare; anzi si vuol più volte lusingare prima che 'n intelletto altrui si metta. Se voi non la intendete in questa guisa, in vostra gente ha molti frati Alberti da intender ciò ch'è posto loro in mano. Con lor vi restringete senza risa; e se li altri de' dubbi non son certi, ricorrete a la fine a messer Giano.</p>	<p>Messer Brunetto, azt a csitri, semmi kislányt, ki hozzád versben érkezett el, cécós ünneppel, vastag ételekkel ne traktáld! Olvasd! Dehogy kér az enni! Nagy türelemmel kell biz' ahhoz lenni: ne riaszd zajjal, kobzos énekekkel, hanem fürkészd csak hosszan, élvezettel elmédbe másként sosem fog bemenni. S ha így sem felel meg annak, aki kérdi? Hát van körülötted elég tudós Albert: ülj bölcs tanácsot ővelük – s ahol más nem boldogul majd, dolgát bárha érti, nem marad mégsem el a diadal, mert Messer Giano lesz végül ott a tolmács. <i>(Rónay Mihály András fordítása)</i></p>
--	---

A szonettben szereplő „frati Alberti”-t a *Fiore* „frate Albertó”-jával feleltetik meg, aki a lxxxviii. (13. s.) és cxxx. (4. s.) szonettekben bukkan fel; „messer Gianó”-ban pedig Jean de Meun nevének olaszosított változatát látják.

Irene Maffia Scariati (1997: 273-4) a *Fiorét* Fiorenza hipogrammájának tekinti, érvelését alátámasztja egyrészt, hogy Dante valóban használ anagrammákat (pl. Giudecca – „cadde giù” *Inf.* XXXIV.121); másrészt, hogy Firenzére tényleg utal virágmetaforával: a *Pd.* IX-ben „Fiorenza”, mint sátáni növény jelenik meg, ami „produce e spande il maledetto fiore”, ’termeli és terjeszti az átkozott virágot’.

Michelangelo Picone értelmezése szerint (1974: 155-156) a *Fioréra* mint „csitri kislány”-ra nemcsak a Messer Brunettóhoz írt szonettben található utalás, hanem a Földi Paradicsomban is. A *Purgatórium* XXX. énekében a túlvilági utazása során Dante végre találkozik Beatricével, ám a szeretett hölgy első reakciója a feddés: azzal vádolja, hogy „amikor második korszak”ába ért és életet cserélt, [Dante] elvált tőle és „máshoz tért naponta” (124-126. sor; Babits Mihály fordítása). Ez a „más” (*altrui*) az *Új élet* szószerinti értelmezése szerint egy másik hölgy lehetett, a *Vendégség* allegorikus megközelítése szerint, Boëthius mintájára, a megszemélyesített Filozófia. A XXXI. énekben folytatódik a Dante és Beatrice dialógusa az ifjú hamis útra téréséről, és a hölgy utal ismét a „csitri lányká”-ra (*pargoletta*):

Ben ti dovevi, per lo primo strale de le cose fallaci, levar suso di retro a me che non era più tale.	A csalóka földi dolgok első nyila után engem – aki nem voltam többé földi! –
Non ti dovea gravar le penne in giuso, ad aspettar più colpo, o <i>pargoletta</i> o altra novità con sì breve uso.	kellett volna követned, felemelkedve. Nem lett volna szabad, hogy tollaid lehúzzanak, hogy odalenn még több csapás érjen, egy másik <i>leányzó</i> vagy más hasonló múlékony érdekesség. (55-60. sor. Fordítás, kiemelés tőlem)

Ez az értelmezés lehetővé teszi az olvasónak, hogy a könnyeivel bűnhődő Dante tévedésében ne egy szerelmi vagy szellemi, hanem egy irodalmi kitérőt lássunk: eszerint a *Fiore* megírásának emlékéétől kell a Léthében, a felejtés folyójában megtisztulnia a túlvilági utazónak.

Contini híres „belső érvei” a dantei szerzőség mellett: 1) a szókincsbeli egyezések; 2) a rímhelyzetben álló megegyező szavak 3) asszociatív egyezések, valamint 4) a hangzásbeli egyezések a *Fiore* és a kanonikus dantei művek között (1984: LXXXIII-XCV). Patrick Boyde cikkének hét oldalas mellékletében és Luigi Vanossi monográfiájában dantei művek és a *Fiore* lexikai és szintaktikai egyezéseinek a jegyzékét találjuk. Azonban a szókincsbeli, nyelvi egyezések vizsgálatakor szem előtt kell tartani, hogy a „dantei jegyek” nem feltétlenül csak Dante nyelvének sajátosságai, hanem kultúrköri jellegűek, a költői koiné részét képezik. Egy-egy esetben azonban teljes a megfelelés a dantei rím��avak és a *Rózsaregény*ből hiányzó *Fiore*beliek között (Scariati: 274-5). Erre példa a VI. szonettben (12-14.s.): „«Or ti ste’ a mente / Ch’i’ son lo Schifo e sì son ortolano / D’esto giardin; i’ ti farò dolente»”; ami majd a CCX. szonettben megismétlődik: „Vergogna disse: «I’ vi farò dolenti»” (14.s.), és rímpárja a „*denti*” (10). Ugyanezt a rímpárt és igehasználót találjuk az *Inferno* XXXIV. énekében „Sì che tre ne *facea* così *dolenti*” (57), és a két sorral korábbi rím pedig a „*denti*” (55). A *Commedia* és a *Fiore* közötti legtöbb párhuzam és azonos szóhasználat a Mélypokol énekeiben figyelhető meg: Vanossi (1979: 326-7) a XXI-XXIII. énekkel való párhuzamokat, Scariati (1997) a XXVIII-kal található egyezések listáját adja.

A dantei szerzőség ellen szóló érvek közé tartozik, hogy a *Fiore* verselése és a stilisztikai sajátosságai nem jellemzőek a dantei művekre – ahogy azt Fasani *Metrica, lingua e stile del Fiore* című munkájában kifejti (2004) –, érdekes, hogy Pio Rajna (1921) éppen a metrikai aspektus alapján tulajdonítja Danténak. A nyelvezet egyértelműen nem dantei: következetes hangkettőzések jellemzik pl.:

tuffai (XIII, 6); *chetti* (XIV, 5); és rengeteg gallicizmust találni a műben”: *anfante, camminiera, covriceffo, crinello, ghillare, giadisse, ligire, miccianza...*stb. Ernesto Parodi sokat idézett megállapítása szerint az egész mű “szemérmetlen gallicizmusok orgiája” (1922, XI); Luigi Vanossi körülbelül 350, a *Fioré*ban található gallicizmust számolt össze monográfiájában (1979, 236). Tény, hogy Danténak nem volt szoros kötődése a francia kultúrához, nem úgy, mint például Brunetto Latininek – aki azonban már 60 év körül járt a mű megírásakor –, bár Boccaccio és Villani utalnak Danténak egy (1302 utáni) franciaországi utazására. Zygmunt Barański tanulmányában (1997: 214-217) azt bizonyítja, hogy ezek a gallicizmusok nem egy szegényes szókincsű fordító egyszerű átvételei (mivel egyrészt máshol a műben találni ugyanazokra a szavakra olasz szinonimákat, másrészt nem minden esetben szerepel a *Rózsaregény* alapul szolgáló részében a *Fioré*ban található gallicizmus megfelelője); hanem sokkal inkább a kortárs két- és többnyelvű irodalom paródiájaként kell tekintenünk a *Fiore* ezen aspektusát.

Az erős ellenérvek közé tartozik (melyek közül legjelentősebb magának Danténak és kortársainak hallgatása), hogy a *Fiore* szerzője pont azokat az elemeket, motívumokat nem veszi át a *Rózsaregény*ből, amelyek a dantei művekben hangsúlyt kapnak, például: az álom-keretet (gondoljunk a *Vita Nuova*ra), az allegóriamagyarázatot (*Vendégség, Lettera a Cangrande della Scala*), filozófiai tárgyú gondolatmeneteket, vagy műveltségi elemeket. Peter Armour megfogalmazásában (1993): „a *Fiore* szerzője a legkevésbé sem tűnik értelmiségi és racionális embernek, szkeptikusnak mutatkozik a vallási és erkölcsi kérdésekben, műveltségről nem tesz tanúbizonyságot.” Leonardo Sebastio (1990) véleménye szerint a „mű kulturális horizontja nagyjából a prédikáció-kultúrában helyezhető el”; a „*Fioré*ban nincsen egy kellőképpen világos ideológiai vonal” valamint a „népnyelvi líra alkotja kulturális háttérének egyetlen számba vehető részét”. Ezeket a vélemények kérdőjelezik a dantei szerzőséget, de legalábbis azt a feltevést

ébresztik, hogy a *Fiore* vagy a rendkívül fiatal Dante alkotása lehet, vagy a komikus-realisztikusé, amelyek számunkra (a Forese Donatival folytatott *tenzonén*, a Pietra-asszonyhoz írt verseken és egyes *Pokol*-jeleneteken kívül) ismeretlenek maradtak.

A mű danteitől eltérő gondolati világára utalnak az V. szonett 11-14. sorában Ámor szavai: „Fa che m’adori, chéd i’ son tu’ deo; / Ed ogni credenza metti a parte / Né non creder né Luca né Matteo / Né Marco né Giovanni”. (Imádj engem, mert én vagyok a te istened; / tégy félre minden más hitet, / ne higgy se Lukácsnak, se Máténak, / se Márknak, se Jánosnak”). Ez nem szerepel a *Rózsaregényben*; és bár a korai dantei szerelemképnek nincs vallásos vonatkozása, Dante soha nem utal arra, hogy a szerelmi érzésnek ki kellene szorítania a hitet. Sőt, ennek ellentmond az egyébként részben rózsaregényi ihletésű Földi Paradicsom leírásában, ahol Beatrice megjelenését egy allegorikus alakokból álló körmenet előlegezi: köztük megjelennek a négy evangélistát jelképező állatok is. Remo Fasani az „*Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Immanuel Romano*” című tanulmányában (2008) részben erre a szöveghelyre építi az attribúciós teóriáját. Fasani szerint ez arra utal, hogy a szerző nem keresztény; véleményem szerint egyértelműen az, mivel nem általánosan tagadja az evangéliumok hiteleségét, hanem csak azt állítja, hogy a szerelmi állapot háttérbe szorítja a vallásos érdeklődést. Fasani Immanuel Romanóban véli fölfedezni a *Fiore* szerzőjét; de a szerző zsidóságát cáfolhatja például a XVI. szonett 7. sora: „E gli giurai a le sante guagnele” („És megesküdtem neki a szent evangéliumokra”), vagy az a tény, hogy egyáltalán nem reagál a Hamis Kép antiszemita gondolatmenetére.

III. Dante és a *Rózsaregény*

Tanulmányomban csak közvetetten szeretnék foglalkozni a *Fiore* attribúciós kérdéseivel. A szerteágazó vélemények bemutatása mellett azt vizsgálom, hogy milyen módon rokoníthatók a *Rózsaregény* allegorikus szöveggenerációs technikái és narratív

szerkezete a dantei életmű más elemeivel. Elsőként azt a kérdést kell tisztáznunk, hogy milyen bizonyítékokkal rendelkezünk arról, Dante olvasta-e a *Rózsaregényt* – eltekintve a *Fiorétól* és a *Detto d'Amorétól*.

Dante egyértelműen nem nevezi meg sem a *Rózsegényt* mint művet, sem szerzőit. A *De vulgari eloquentiában* egy kis irodalomtörténeti áttekintést nyújt a népnyelvi költészetéről – ez az a hely, ahol az olvasó utalást várna Lorris és Jean de Meun művére. Ám a francia irodalomról szólva a szerző kizárólag a prózára szorítkozik (I, X, 2). Jeffrey Richards (1981: 106-7) erre azt a magyarázatot nyújtja, hogy Dante csak *A népi ékesszólásról* elkészülte után (1304-6) ismerte meg a *Rózsaregényt*. A szakirodalom a direkt utalás hiánya ellenére nem kételkedik abban, hogy Dante ismerte, sőt jól ismerte a *Rózsaregényt* ennek oka elsősorban, hogy a *Rózsaregény* mint vulgáris nyelvű allegorikus költemény nyelvileg-műfajilag egyik fő előzménye a *Divina Commediának*, valamint a Földi Paradicsom megkérdőjelezhetetlenül mutatja hatását. Már a XV. századi *querelle de la Rose* során is foglalkoztak a *Rózsaregény* és a *Színjáték* kapcsolatának kérdésével (Badel: 141-142): Christine de Pizan-nak a két mű kedvezőtlen összehasonlítására reagálva Boccaccio francia fordítója, Laurent de Premierfait azt állította, Dante olyannyira jól ismerte Jean de Meun költeményét, hogy az arra ihlette őt, hogy „elevenen utánozza a Rózsa szép könyvének modelljét” a *Színjátékban*. Boccaccio és Villani Dante-életrajzukban a száműzetés időszakában (1302 után) említik Dante franciaországi utazását, de ez máshonnan nem nyer megerősítést. Sokak szerint Brunetto Latini lehetett az, aki franciaországi bujkálásából hazatérve megismertette a *Rózsaregényt* Dantéval (Mazzoni 1967: LX, 165). Luciano Rossi (2003: 9-32) a bolognai egyetem feljegyzéseit vizsgálva az 1265 és 1269 között Bolognában jogot tanult Johannes de Maudunóban Jean de Meun-t véli felismerni, ami a *Rózsaregény* és itáliai költők elsősorban Guido Guinizelli között közvetlen kapcsolatot jelentene.

Az új élet ugyanabba az ovidiusi gyökerű, traktátusirodalom

(főként Andreas Capellanus) által ideológiailag megalapozott udvari szerelmi költészeti hagyományba tartozik, mint a lorris-i *Rózsaregény*. Alapvetően ugyanazokkal a toposzokkal dolgozik: gondoljunk a folyóparti találkozásra Ámorral (és általában az Ámorral való dialógusok sorára), vagy a pajzshölgy alakjára. A *Rózsaregény* 2386-90 sorában Ámor kifejti, mennyire fontos, hogy a társaság előtt leleplezzük érzelmeink tárgyát, nehogy ezzel kínos helyzetbe hozzuk a hölgyet; de mivel a szerelem jeleit nehéz elleplezni, bölcs dolog nyilvánosan egy másik hölgyet megjelölni imádottként. Dante *Az új élet* 42 fejezetéből (a Barbi-féle felosztás szerint) igen jelentős részt – az V.-tól a XII. fejezetig (a VIII. kivételével) – szentel a két pajzshölgyének, akikkel a Beatrice iránti szerelmét leplezi. Az igazi szerelem leplezése másik hölgyekkel olyannyira sikeres, hogy Beatrice megharagszik Dantéra, és megvonja tőle a főhős legnagyobb örömét jelentő üdvözlését. A második pajzshölgyet maga Ámor nevezi meg Danténak (az első más városba költözésekor), de mikor látja hívének Beatrice elfordulása miatti kétségbeesését, megengedi, sőt parancsolja, hogy fedje föl hölgye előtt gyermekkorá óta változatlan szerelmét.

Mindkét műben nagy szerepet kap az álommotívum: az álom a *Rózsaregény* fikatív kerete; *Az új élet*ben pedig Ámor attribútuma szinte minden esetben. Mindkét mű szerelemképe antik mintákból táplálkozó, de ebben a formájában a középkori, allegorikus-szerelmi költészet tipikus figurájává vált, megszemélyesült ifjú istenalak. Az udvari költészet viszonylatában Lorris újításának azt tekintik, hogy kizárólag a szerelem által kiváltott érzelmi-lelki hatásokra koncentrált–ugyanazt valósítja meg Dante *Az új élet*ben, az önéletrajzi jelleg hozzáadásával és hangsúlyozásával, valamint a szerelem elméletének továbbgondolásával és a dicséret poétikájának megfogalmazásával.

A *Commediában* a Földi Paradicsom (*Purgatórium* XXVIII-XXXIII) – Lorris a Gyönyörök kertjét (*verger de Dedit*) maga is *parevis terrestre*-nek nevezi egyszer –, a Kristályég, és az Empyreum

lexikája és motívumai mutatják markánsan a *Rózsaregény* hatását. A motivikus hasonlóságok között említhetjük a *Paradicsom* XXX-XXXII. énekében bemutatott „candida rosát”, és a Földi Paradicsom leírásában felbukkanó Griffet: ami a *Rózsaregény*ben a Féltekenység allegorikus alakja, aki várat épít; míg a *Purgatórium* XXIX. énekében az egyház szimbólumát, a diadalmi szekeret húzó aranytestű Griff a kommentátorok szerint Krisztus jelképe, mégpedig kettős természete miatt: míg a griff félig sas, félig oroszlán, Krisztusban összekapcsolódik az emberi és az isteni természet. A *Paradicsom* XXX. énekének fényfolyója megfeleltethető a meun-i *biau parc* csodás folyójának; a dantei *Primum Mobile* Kristálygömbje, amelyen visszaverődik az Empyreum minden fénye, pedig a *Rózsaregény* 20636. sorától leírt, hármasan csiszolt gömbnek, amely napként funkcionál. A *Paradicsom* XXXIII. énekének élő forrása (12. sor), amely a Szeretet egéből fakad, és a reménységet fakasztó Mária metaforája, hasonlóságot (bár nem azonosságot) mutat Meun életforrásával (19901 skk.), amely bibliai és keresztény szimbólumokkal teli csodálatos kertben található. Tematikusan legerősebben a *Paradicsom* II, és IV-V. éneke kapcsolható a *Rózsaregény*hez: a II. énekben Beatrice cáfolja azt a magyarázatot, amelyet a *Roman* is ad Hold foltjairól (17000-17060. sor, a Hold anyagának sűrűségéről) beszélve. A IV. ének a mű allegorikus jellegére mutat rá: itt magyarázza el Beatrice Danténak, hogy a Paradicsom szerkezete számára csak jelképileg mutatkozik meg, nem valódi formájában – tulajdonképpen nem más, mint egy megértést elősegítő allegória. Lorris a mű elején (2057-76. sor) felhívja a figyelmet arra, hogy a műben rejtett értelmeket kell keresnie az olvasónak. Az V. énekben felmerül a Jean de Meun által is tárgyalt akaratszabadság (17576 skk.) és az égitestekből származó hajlamok timaioszi kérdése (17170 skk.), valamint megjelenik a kulcs-motívum.

A *Rózsaregény* 2000. sorában olvashatjuk, hogy Ámor egy aranykulccsal zárja be a főhős szívét. A *Színjátékban* az aranykulcs

kétszer bukkan fel: először a *Pokol* XIII. énekében, ahol Pier della Vignáról szólva Dante megjegyzi, hogy Vigna birtokolta II. Frigyes szívének mindkét kulcsát (vagyis befolyásolhatta jó és rosszakaratát); másodszer a *Paradicsom* V. énekében, ahol a sárga/arany és a fehér/ezüst kulcs a kommentárok szerint az egyházi döntés két mozgatójának jelképei: a tekintélyé és bölcsességé. A motivikus hasonlóságokon kívül találunk például egy purgatóriumi sort is („Allor si mosse contra il fiume, andando / su per la riva” XXIX, 7-8), amelynek egyértelműen az eredetije fedezhető fel a *Rózsaregényben*: „Lors m'en alai par mi la pree, Contreval l'éve esbaneiant, Tot le rivage costeiand” (Contini 2001: 271).

IV. Allegória

Friedrich Ohly *A szavak szellemi jelentése a középkorban* című tanulmányában megállapítja (1997: 165-6), hogy a *Rózsaregény* (és általában a késő-középkor allegorikusnak nevezett költészetének) megszemélyesítés jellegű allegóriájának semmi köze, sőt egymást kizáró viszonyban van azzal az elsősorban Szentírást értelmező allegorikus gondolkodással, amelyet Dante is alkalmazni fog, és melynek az a célja, hogy „kibontsák Isten nyelvének a teremtéskor lepecsételt értelmét” (Szentviktori Hugó Pl. 175, 20 D). Az Ohly által tett megkülönböztetés az allegória és a megszemélyesítő allegorizálás között valóban fontos és helytálló megállapítás, de ez utóbbit a *Rózsaregény* kizárólagos allegorikus módszerének tekinteni nem lehet. A *Rózsaregényben* alapvető különbségeket érezni Lorris és Meun allegorikus gondolkodása között, és Meun egyértelműen nem gondolja a *personificatiót* az allegorikus írásmód egyetlen lehetőségének. Krózus álmának szó szerinti és allegorikus értelmezését ütközteti a 6493-6634. sorban (az allegorikus magyarázat rejti az igazságot); a földi paradicsom csodálatos kertjében (20411-20700. sor) pedig jelentős részben ugyanazokkal a bibliai és keresztény szimbólumokkal találkozunk, amelyek a dantei paradicsomi leírásokban is felbukkannak.

Jean de Meun számára a Lorris által megkezdett allegorikus poéma csak mint keret hasznosítható; és allegorikus alakjaik ellentétes gondolati folyamat eredményei. Lorris alakjait moralizálás, általánosítás, egyszerűsítés jellemzi, főként prudentiusi mintát követve; de általában az irodalmi-filozófiai hagyományt montázszerűen felhasználó allegorikus alakjai a Bűn és Erény fogalmából levezetett megtestesülések. Míg Meun Értelme, Hamis Képe, Anyója egyéniesített gondolatmeneteket képviselnek, még akkor is, ha van egyfajta társadalmi kötöttségű, tipikus jellegük. A lorris-i allegória didaktikussága mellett mutat még egy jellegzetességet: „önmagát felfedő allegória”. A 2060. sortól fejti ki Guillaume, hogy művével nevelni akar és gyönyörködtetni, valamint, hogy a mű értelmezéséhez az allegóriák felfejtése szükséges, majd elárulja, hogy a rózsza nem más, mint a szeretett nő. Valójában zavarba ejtő ez a felhívás az allegorikus olvasatra, mivel nem marad felfejteni való a szövegben. Ami allegória, az nevében vagy leírásában „felfedi önmagát”, tehát interpretációs kihívást semmiképpen sem jelent. Ennek a lorris-i allegorikus írásmódnak a paródiájaként értelmezhető Meun részéről a Rózsza elérésének leírása (21185 skk.), ahol az allegorikus borítás (ami eleve toposz) alól félreérthetetlenül elő-előbukkan a *defloratio* lexikája. Armand Strubel monográfiájában (1984: 108-9) azonban nem a Rózsaregény szerzőinek ellentétes allegóriahasználatát hangsúlyozza, hanem a két mű egymást kiegészítő voltát ezen a téren is: véleménye szerint a lorris-i allegorézis és a meun-i irónia két arca ugyanakkor a kísérletnek: a „szerelmesek tükre” szándékozik lenni (Jean de Meun nevezte így meg a *Rose*-t: „Miroër aus Amoreus”), összegyűjtve a témáról az emberi tudás teljességét. Véleménye szerint a két költemény rendszert alkot, és egyetlen allegorikus művet hoz létre, ahol a lorris-i montázs alkotja a képet, és a meun-i beszédek rendelnek hozzá értelmet.

A rózsza-allegória értelmezésének változásaira figyelmet kell szentelnünk, hiszen ez az a jelkép, ami köré rendeződik mind a

Rózsaregény, mind a *Fiore*; és a *Színjátéknak* is nagy fontosságú elemévé válik. Alain de Lille *Omnis mundi creaturá-jában* a rózsa az emberi állapot szimbóluma: „Nostrum statum pingit rosa”. A *Rózsaregényben*, ahogy Lorris maga kijelenti, a szeretett nő jelképévé válik a rózsa. A hős célja e rózsa megszerzése, vagyis a szerelmi állapot elérése. Meun értelmezésében-paródiájában az utolsó előtti (21885.) sor „piros rózsája” már egyértelműen az elveszített szüzesség jelére utal. Míg az *Isteni Színjátékban* a „candida rosa”: az égi állapot legmagasabb rendű megnyilvánulása, mely magában foglalja a szeretetett nőt, de más szenteket, bibliai alakokat is. A *Rózsaregény* és a *Színjáték* rózsáinak kapcsolatáról többféle értelmezés is született legnevesebb dantisták tollából: Gianfranco Contini szerint a misztikus rózsa antiparódiája a *Roman* hús-vér rózsájának. Contini az egész *Színjátékot* a *Rózsaregény* antiparódiájának tekinti: „Ha a *Rose* keletkezett volna korábban, azt mondanánk, hogy az *Isteni Színjáték* paródiája, de mivel a *Rose* a korábbi, azt kell, hogy mondjuk, a *Commedia* a *Rose* antiparódiája” (2001: 271). Francesco D’Ovidio úgy véli, hogy a paradicsomi rózsa egy felmagasztosult allúzió a profánabb regénybeli rózsára. Míg Luigi Valli (1928: 443-447) a *Fiore* rózsája és a *Színjáték* „candida rosá”-ja között egyenlőséjelet tesz, és állítja, hogy a két műben egy és ugyanaz a szimbólum szerepel: a misztikus tudásé, amelynek a megszerzése a misztikus-szerelmes célja. A *Paradicsom* ragyogó / hófehér rózsáját sokszor nevezi a szerző „virág”-nak (*fiore*), és benne Máriát a rózsának, melyben testet öltött az ige” (“la rosa in che 'l verbo divino carne si fece”; XXIII, 73). Szent Bernát *Sermo de Beata Mariá-já* alapján a dantei fehér és a *Rózsaregény* piros rózsája között Mária alakja is lehet a kapcsolat, hiszen: „Mária rózsa volt, szüzességétől hófehér, szeretetétől égő piros” („Maria rosa fuit, candida per virginitatem, rubicunda per charitatem”).

A dantei allegorikus önértelmezésre példa a Donna Gentile alakja, aki *Az új életben* egyértelműen mint egy valóságos hölgy jelenik meg, aki Dantét vigasztalja a Beatrice halála miatti

fájdalmában; majd a *Vendégségben* a dantei magyarázat a Filozófia megszemélyesítőjeként írja le. A dantei „Donna Gentile” megformálása erősen emlékeztet a *Rózsaregény* Értelem hölgyére, aki kedvesként ajánlkozik föl (5800. sor).

Az allegória a *Fioréban* tulajdonképpen az allegorikus alakokra redukálódik. A Ragione, Amico és a Vecchia funkciója a *Fiore* szonettjeiben egyértelműbbé, egyszerűbbé válik, mint a *Rózsaregényben*; ez egyrészt annak tudható be, hogy a rövidítések során számos kitérés elveszik; másrészt a nagy prudentiusi csatára való készülődés – melyben minden allegorikus alak az ellentétpárjával csap össze –, a *Fiore* szerkezetében jóval előbbre kerül, és hangsúlyosabb szerepet kap. A *Rózsaregényben* az Értelem, a Hamis Kép és az Anyó mint egy-egy véleményt, világnézetet közvetítő „fals hang” jelenik meg; funkciójukat tekintve pedig deiktikus figurák: nem a véleményformálásuk az elsődleges fontosságú, hanem, hogy társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. A *Fioréban* ennek a három alaknak megváltozott, és egyszerűsödött funkciója: tipikusabbá, arctalanabbá válnak, és felerősödik alakjukban a hagyományos mesei szerep: vagyis a hős segítése vagy hátráltatása. E három alak közül jelentős átalakuláson (a rózsaregényi megformáláshoz képest) csak a „Ragion la bella” (a szép Értelem) alakja megy át, amelyet a szakirodalom nagyon is különbözőképpen ítél meg. Leonardo Sebastio, aki monográfiájában közel 120 oldalt szentelt ennek az allegorikus figurának (1990: 99-220), a *Fiore* Értelmét a klerikális erkölcs őrzőjének tekinti. Véleménye szerint Ragione a szerelemnek csak silány alternatíváját bírja nyújtani (habár a funkciója az lenne), hiszen a szerelem szeretetével szemben nem tud más érvet felhozni, mint a filozófia szeretetét – és teszi ezt a sztoikus filozófia beható ismerete nélkül, mely a meun-i Értelemnek még jellemzője, és érveinek támogatója volt. A Ragione (Értelem) és Amante (Szerelmes) dialógusát Sebastio (1994: 178-183) a komikus regiszterhez tartozónak ismeri el, mivel ez a jelenet a *Roman*-ban mint egy valódi *quaestio* jelenik meg, ahol a

mester magyaráz, a tanítvány pedig olyan kérdéseket tesz föl, amelyek elősegítik az érvelést. Ezzel szemben a *Fioréban* ugyanez a beszélgetés mint a korabeli filozófiai írások paródiája jelenik meg: a Szerelmes jóindulatú, ám kevésbé művelt szereplő, Értelem pedig érvelési és filozófiai hibákat követ el.

Patrick Boydé eltérő véleménye szerint a *Fiore* szerzője egyértelműen azonosul a Ragione alakjával; és értelemszerűen elkülönül az Amico, Falsembiante vagy a Vecchia alakjától, akiket ironikusan ábrázol (1997: 28). A Barański által megfigyelt narratív sajátosság ugyanebből az erkölcsi-ideológiai beállítódásból következik: a költő és főszereplő morális szembenállása a Szerelmes alakját negatív *exemplum*má formálja. Mind Boydé, mind Barański véleményét áthatja a dantei szerzőségbe vetett meggyőződés, és az az igyekezet, hogy a *Fiorét* a kanonikus dantei művek sorába illeszthessék a gondolati tartalom újraértelmezésével.

Falsembiante (Hamis Kép) centrális szerepét a *Fiorében* (a LXXXI. és a CXXVII. szonettek között több mint negyven kötődik ehhez a figurához) több kutató is vizsgálta, először Ferdinando Neri „*Fiore*”, *son. 88 e sgg.* (1940) című tanulmányában, a *Rózsaregénytől* eltérő gondolati tartalmakra és a történelmi-filozófiai utalásokra helyezve a hangsúlyt; majd John Took (1979: 506) hívta fel a figyelmet Hamis Kép antitézis-teremtő szerepére. A *Fiorének* Dantéval való kapcsolatba hozására az egyetlen korai bizonyíték pont a XCVII. szonett első hat sorának az idézése, amelyet egy 1375-ös, névtelen, ghibellin firenzei kommentárban találunk a *Pokol* XXIII. énekének 3. sorához (Quaglio: 120-121): „Ha valaki kosborbe öltöztetne / egy farkast, és a nyáj közé engedné, / gondoljátok, hogy mivel kosnak tűnik, / nem falná föl a juhokat? // Biztos, hogy nem kevésbé vágyná a vérüket inni, / de sokkal gyorsabban tudná őket megteveszteni.” A szonett Hamis Kép szónoklatának része, aki az álszent egyházi emberek megtestesítőjeként „Isten kegyelméből” az egész világot becsaphatja, miközben szentnek kijáró tisztelet övezi: „e, Dio merzé, i’ son sì proveduto / ched i’ vo tutto ‘l mondo og[gi]

truffando, / e sì son santo e produomo tenuto” (12-4). Ezek a sorok nem az egyetlenek a *Fioréban*, amelyek Máté evangéliumi intésére utalnak: „Óvakodjatok a hamis prófétáktól! (Lásd pl.: XCVIII, 1-4.) Báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok” (Mt. 7.15). A hipokrita egyháziak ruhával leplezett hitványságára a bibliai báránybőrön kívül több utalást is találni (természetesen mindegyik állítás Hamis Kép szájából hangzik el). Csak két példát hozva: „hogyan elrejtsem a gonoszágom, / a jó Alberto barát ruháját viselem én: / ki ilyen ruhát visel, sose kell szégyentől félnie” (LXXXVIII, 12-14); „Mindegyik azt mondja, hogy vallásos / csak mert kívül nyers gyapjút visel / és belülről elrejt a puha, fehér bélést.” (XC, 9-11.)

Nem véletlen, hogy a XIV. századi, firenzei kommentátornak Hamis Kép egyik szonettje jutott eszébe a *Pokol XXIII.* énekének magyarázása közben, hiszen a Rondabugyrok hatodik bugyrában az álszentek bűnhődnek: az ellenbüntetés törvénye szerint kívül aranyozott, de belül nehéz ólom csuklyát viselve. A *Pokol XXIII.* énekének és a *Fiore* szoros kapcsolata, ha a dantei szerzőséget nem is bizonyítja – ahogy azt Ezio Raimondi (1967: 241-243) óta Michelangelo Picone (1974: 154-155) és Mark Davie (1997: 321-322) is állítja –, de nagyon is elképzelhetővé teszi, hogy Dante ismerte a *Fiorét*.

Falsembiante hosszú, a *Fiore* szívében elhelyezkedő beszédének utolsó kulminációs pontja a CXXIII. szonett, amely bár lényegében követi a *Rózsaregény* 11713. sortól kezdődő részét, markáns egyházellenessége miatt mégis felhívja magára a *Fiore* szerzőjét keresők figyelmét:

<p>«I' sì son de'valletti d' Antecristo, Di quel' ladron che dice la Scrittura, Che fanno molto santa portatura,</p>	<p>„Az Antikrisztus szolgálai közül vagyok egy, e gazfickókról azt mondja a Szentírás, hogyan viselkedésük habár roppant ájtatos,</p>
--	---

E ciaschedun di loro è ipocristo.	mégis mindegyik álszent közülük.
Agnol pietoso par quand’uon l’ à visto; Di fora s’i fa dolze portatura; Ma egli è dentro lupo per natura, Che divora la gente Gesocristo.	Jámbor báránkának tűnik, ha egyiküket figyeled, olyan édes külsőt ölt, de belül a farkas természete van, egy Jézus Krisztus, aki fölfalja a népet.
Così ab[b]iamo impreso mare e terra, E s’i faciàn per tutto ordinamento: Chi no- l’oserva, di[ci]àn c[h]’a fede erra.	Így keltünk útra tengeren és szárazföldön, és mindenhol kihirdetjük a szabályainkat: aki nem tartja be őket, arra ráfogjuk: a hit kérdésében téved.
Tanto faciàn co-nostro tradimento Che tutto ‘l mondo à preso con noi guerra; Ma tutti gli mettiamo a perdimento.	Álságos viselkedésünk miatt az egész világ hadban áll velük, de mi az egészet elveszejtjük.
	(Saját ford.)

V. Szerelengkép

A lorris-i *Rózsaregény*, ahogy magát nevezi „art d’Amors” (38. s.) egyszerre utalva az ovidiusi *Ars amandi*-ra, a középkori traktátusirodalom és az udvari költészet hagyományára. Ámor tanácsai a tiszta szívű szerelmesnek (2077 skk.) – akinek a szerelem nemesítő erejéből táplálkozó érzelmi nevelődését kísérheti figyelemmel az olvasó – az *ensenhamen* didaktikus hangvételét felidézve egyfajta udvari erkölcsi kódexszé teszik a művet. A lorris-i *Roman* befejezetlensége tudatos választás eredménye – állítja Matteo Ferretti (2009: 241) – mivel a fin’amor olyan érzés, amely a vágyból

fakadó folyamatos feszültségből táplálkozik, és amelyet a hódítás meggyengít. A mű befejezetlensége tehát a tökéletességének és formai-tartalmi egységének következménye: a befejezésnek – mely csak az egymásra találás lehetne, hiszen a *quête* (keresés) motívuma vezérfonál, és eltéríthetetlen „dinamikus vektor” – el kell maradnia, mert nem a beteljesülés a fin’amor célja.

Meun beszédei (Értelemtől Őrszellemig) ellentétes válaszokat jelentenek Lorris Ámor szájába adott beszédeire. A különböző allegorikus alakok teljesen eltérő világnézetük ellenére egyetlen dologban tökéletesen egyetértenek: férfi és nő között a viszonzott szerelmi kapcsolat boldogsága nem létezik. Értelem a szerelem viharait a szerencse hajszolásával és a világi hívságokkal a mértéktartó és méltóságteljes életre törekvő ember veszedelmének tekinti; és a tudomány nagyságát, az igazság szeretetét, a sztoikusok nyugalmát kínálja alternatívaként. A Barát a szerelmes ifjút biztatja a csábítás minden eszközének bevetésére: a valós célok elhallgatására, hamis eskükre, hízeltetésre, tettetett könnyekre (7247 skk.). Míg az Anyó a „női lélek különleges hajlandóságát”, Szívesen Látot látja el tanácsokkal, miként lehet a hű szerelmeseket kifosztani (12647 skk.). Számukra tehát a szerelem színlelésének célja a férfi oldaláról a gyönyör, míg a nő szemszögéből a pénz. Őrszellem, a Természet papja, hosszú nőellenes kirohanását (melyben a férfiak mint fürge gyíkok, a nők pedig veszedelmes mérgű kígyó képében jelennek meg, 16429 skk.) azzal a konklúzióval zárja, hogy a fajfenntartás magasabb rendű célja érdekében mégsem szabad annyira megvetni a női nemet, hogy az a fizikai kontaktus rovására menjen (16723-16758. sor). A mű-záró beteljesülést tehát ezek a meun-i érvek és ellenérvek támogatják és késleltetik; ám a végső csatát Szerelemisten (a férfitvágy) egyedül nem képes győzelemre vinni, csak Venusnak, (a női vágy megszemélyesítőjének) segítségével.

Az V. szonett 11-14. sorában Ámor szavaival a *Fiore* szerzője egyértelművé teszi a szerelmi szenvedély és a keresztény erkölcs összeegyeztethetetlenségét, és a hagyományos dantei

szerelmképpel szemben foglal állást. Patrick Boyde is érzékeli ezt az ellentétességet a *Fiore* és az *Isteni Színjáték* ezen aspektusa között: Boyde ezt az udvari jelleg kérdésének tekintve önjavításnak, „helyesbítő eljárásnak” fogja fel (1997: 21-2), nyilvánvalóan azzal az alapvetéssel, hogy a *Fiore* megírása megelőzte a *Commediájét*. Boyde véleményét azonban nehéz elfogadni az elméleti alapvetésre koncentrálva: a dantei szerelemfelfogás *Az új élettől* kezdődően mutatja azokat a jellegzetességeket, amelyek az érzéki szerelemtől eltávolodva a keresztény teológia *caritas*-fogalmához közelítik. Míg *Az új élet* szerelmesét sohasem hagyja magára a „józan ész hú tanácsa” (Gorni kiadásában a *Ragione* kezdőbetűje naggyá válik, kapcsolódva a *Rózsaregény* allegorizáló hagyományához) és Beatrice a *Színjátékban* a Paradicsomba vezeti Dantét; addig a *Rózsaregény* Értelme Istenre és a keresztény erényre hivatkozva lesz a szerelem legfőbb ellenfele, a *Fioréban* pedig *Ragione* alakja Cavalcanti fájdalmas és pesszimista felfogását idézve föl a szerelmet gonosz és halált hozó erőnek tünteti föl. A XXXVII. szonettben így fenyegeti az Értelem a Szerelme: „Vagy elszakadsz tőle [Ámortól], vagy rád talál a halál.” (12. sor: „Or ti parti dallui, o tu se’ morto”). A Szerelmes válaszában így összegzi az Értelem szavait: „azt mondom, hogy ez az én uram gonosz, és nem a Szerelemnek istene ő, hanem a fájdalomnak” (XXXVIII. szonett, 2-4. sor: „questo mi’ signor è reo / E ch’è non fu d’amor unquaque deo, / Ma di dolor, secondo il tu’ parlare”).

A dantei szerelmképtől legtávolabbra eső *Fiore*beli szonett minden kétséget kizáróan a CCXXIV., amelynek deszakralizáló és merészen tiszteletlen leírása a szeretett hölgy szeméremtestét egy szentképhez hasonlítja, majd ereklyéknek nevezi:

<p>Troppo avea quel[li]’immagine ‘l [vi]saggio Tagliato di tranobile faz[z]one: Molto pensai d’andarvi a</p>	<p>„Eme képnek olyan nemes módon megrajzolt külseje volt: hogy sokat gondolkodtam, körmenetben</p>
--	--

<p>processione, E di fornirvi mie pelligrinag[g]io;</p> <p>E sì no-mi saria paruto oltrag[g]io Di starvi un dì davanti ginoc[c]hione, E poi di notte es[s]ervi su boccone, E di donarne ancor ben gran logag[g]io.</p> <p>Ched i' era certan, sed i' toccasse Le erlique che di sotto eran riposte, Che ogne mal ch'i' avesse mi sanasse;</p> <p>E fosse mal di capo, o ver di coste, Od altra malatia, che mi gravasse A tutte m'avria fatto donar soste.</p>	<p>menjek-e imádni, és zarándoklatot ajánljak-e neki.</p> <p>Nem tűnt volna túlzásnak egy egész nap térden állni előtte majd éjjel hason feküdni rajta, és magas fizetséget ajándékozni neki.</p> <p>Biztos voltam benne, ha megérinteném az ereklyéket, melyek odalenn helyezkednek el minden bajomat meggyógyítaná;</p> <p>Legyen akár fejfájás vagy mellkasi fájdalom, vagy bármi más betegség, mi gyötörne, mindegyiket csillapítani tudná. - (Saját ford.)</p>
--	---

De megfigyelhetjük, hogy a kanonizált dantei (főként *Az új életben*, és az *Isteni Színjátékban* megjelenő) szerelemkép úgy viszonyul ahhoz, amely a *Fioréban* tükröződik, ahogy Lorris-é Meun-éhez. S amennyiben elfogadjuk e rendkívül tudatos költő és gondolkodó szerzőségét, megállapíthatjuk, hogy a *Divina Commedia* bizonyos jegyei nem a *Fioréban* is felmerülő, ellentétes irányúaknak a korrekciói, hanem a két mű közötti gondolati szembenállás a *Rózsaregény* kettősségét képezi le. Ebben az esetben művészi mutatványnak tekinthetjük, az *imitatio* és *aemulatio*

egybefonódásának. Ehhez hasonló következtetésre jutott Michelangelo Picone (1974: 145-56) megállapítva, hogy *Az új élet* és a *Fiore* együtt szisztematikusan lefedti a *Rózsaregény* teljes szerelmi témáját.

VI. Narratív technikák a *Fioréban*

A narrációs technikák használata a *Fioréban* a dantei szerzőség ellen szól. A *Fioréban* a *Rózsaregény* narrációs alaphelyzete lényegében megmarad ugyan – tehát itt is a Szerelmes az egyes szám első személyű elbeszélő – de azzal, hogy minden szonett kap egy „személymegjelölést” (aki megszólal, vagy akit bemutat az adott szonett) – dialogikus jelleget ölt a mű. A szonettenkénti személymegjelölés az Órigenésztől (Rondeau 1985: 40-72) és Ágostontól (*Enarrationes in Psalmos*) induló, a patrisztikus és a középkori teológiai hagyományban az egyes zsoltároknak, zsoltárrészeknek való szerzőtulajdonítás (a megszólaló hangját, alakját azonosítva például Dáviddal, Krisztussal, Istennel) technikájával rokonítható. A *prosopopeia* jegyei figyelhetőek meg egyrészt a lorris-i résznek az eredeti leíró jellegének megváltoztatásában, másrészt pedig a meun-i több mint 3000 soros (4230-7240. sor) Értelem és Szerelmes párbeszédének átírásában. A *Fioréban* a XXXV-XLVI. szonettekben (ahol ugyanannyi szonettet tölt meg a két beszélő véleménye) kiegyensúlyozódik a dialógus eredeti aránytalansága (a *Rózsaregény* megfelelő részében az Értelem tízszer annyit szónokol, mint a Szerelmes, aki csak szerény és jellegtelen közbevetésekre, kérdésekre szorítkozik); és a Szerelmes alakja határozott, teljesebb személyiségről árulkodó vonásokat kap. A *Rózsaregényben* az Értelem hatása alá kerülő Szerelmes figurájából Ámor rendíthetetlen követőjévé válik a *Fiore* hőse.

Habár egyetérték Zygmunt Barański állításával, mely szerint a *Fiore* szerzőjének legnagyobb felfedezése a szonettben rejlő narrációs lehetőségek felismerése; mégis meg kell jegyezni, hogy a mű első felében erősen érezhető ennek a dialógusos szonettformának a

kényszerítő ereje: azzal, hogy a szerző „egy szonett – egy egység” elvben gondolkodik, a *Rózsaregény*hez képest is jelentősen leegyszerűsödik gondolatilag. A gondolati tartalom alárendelése a formának pedig ismét egy olyan jegy, ami nem jellemző a dantei művekre. A *Fiore* LXXXVIII. szonettjéig jellemző még a kiegyensúlyozott dialógusra törekvés is (elsősorban: az Amante – Amore, Amante – Amico, Amante – Ragione párbeszédekben) – ez szintén nincs jelen sem a *Rózsaregény*ben sem a *Commediában*. Ez az egyensúlyra törekvés Falsembiante figurájának és a Vecchia (Anyó) megjelenésével törik meg, és veszik el. A *Fiore* dialógusáról elmondható, hogy egyáltalán nem maieutikus, alig észlelhető a meggyőzésre törekvés, és semmiféle retorikai ismeret nem tükröződik benne. Ezzel szemben a *Rózsaregény* Értelme és Hamis Képe interpretációs problémát okoz az olvasónak azzal, hogy rendkívül markáns véleményt képviselnek, és nincs szembehelyezve a véleményáradatukkal semmilyen azonnali ellenérv, cáfolat; csak jóval később bukkannak fel a szövegben az ellentételek. Míg Dante a *Színjátékban* legnagyobb részben a hagyományos olvasókímélő megoldással él: Vergilius, Beatrice, valamint a megszólaló paradicsomi szentek mind hiteles forrásként tűnnek fel, Dante szemében az abszolút igazság képviselői. A dantei bölcs vezetők minden problémát, kételyt megoldanak, rendszerint a felmerülés pillanatában, és minden tévedést megcáfolnak.

A *Fiorében* a *Rózsaregény*hez képest meggyengül a deskriptív szál; elveszik az a narrációs változatosság (és merészség) ami Jean de Meunt jellemzi; és teljességgel hiányzik az az enciklopédikus igény, ami a dantei *Commediának* és *Vendégségnek* is jellemzője. De ugyanakkor a *Fiorében* nem marad meg sem a lorris-i stilisztikai-hangulati egységre való törekvés, sem a Szerelmes lelki rezdüléseire való koncentráció. A műveltségi elemek jelentős része elveszik, például az Értelme monológjából eltűnnek az antik szerzőkre való hivatkozások. A *Fiore* szerzője kevés kortárs és személyes utalást fűz a művébe (ismét egy olyan jegy, ami nem jellemző Dantéra). A szinte

egyetlen személyes utalás, hogy a szerelem kezdete nem május, hanem január: „Januárban történt, s nem májusban, / mikor Amor szolgájává váltam” (III, 1-2). De találunk itáliai városokra való utalásokat a műben, ez az egyik érv, ami alapján a szakirodalom firenzeinek ismeri el a szerzőt. Például a Féltekenységről jegyzi meg a XXII. szonettben a Szüzesség, hogy „sok követője akad Lombardiában és Toszkánában” (11. s.). Megmarad, sőt ki is bővül a Hamis Kép kirohanása a kolduló rendek ellen, csak két sort kiemelve a számosból: Folyton a szegénységet dicsérik / miközben hármashálával halásszák a gazdagságot” (XC, 1-2). Véleményem szerint Falsembiante centrális szerepe a *Fioréban* erős érv a dantei szerzőség cáfolatára, gondoljunk a *Paradicsom* XI-XII. énekére, a Szent Ferencnek (aki Dante kifejezésével Krisztus özvegyét, azaz a Szegénységet vette feleségül) és Szent Domonkosnak szentelt énekekre. Dante – bár elismeri, hogy kevesen maradtak meg Ferenc rendjéből igazi szegénységben – mégis a koldulórendekben látja az elvilágiasodott Egyház evangéliumi értékekhez való visszatérésének lehetőségét.

VII. Mítosz a *Fioréban*: Proteus; Iason és Medea

Kevés mitológiai utalással találkozunk a *Fioréban*, amelyek a *Rózsaregény*hez képest nem mindig jelentenek újdonságot. A tény, hogy *Rózsaregény* klasszikus utalásainak nagy részét nem veszi át az olasz fordító-átíró, arra enged következtetni, hogy a *Fiore* szerzője vagy nem kimondottan művelt ezen a téren, vagy pedig nem tekinti fontosnak a *Roman* ezen utalásait – ahol pedig Narcissustól Pygmalionig több mitológiai hős is figurális jelentéssel bír. Mégis, az átvett mitológiai alakok funkciót kapnak a *Fiore* egészében, nem csupán azáltal, hogy átmentésre kerülnek a *Rózsaregényből*, hanem az olasz műben nyert strukturális és jelképértékű szerepük miatt is.

VII.1. Falsembiante, az álszent egyházi ember mitológiai előképe a C. szonettben Proteus lett, az átváltozás istene. Hamis Kép

maga mutatja be magát, mint az antik istenség felülmúlóját a csalárdságban és színlelésben (a *Fioréból* magyarul ebben a részben Simon Gyula fordításában idézek):

<p>I' fo sì fintamente ogne mio fatto Che Protëus[s]o, che già si solea <i>Mutare</i> in tutto ciò ched e' volea, Non sep[p]e unquanche il quarto di baratto Come fo io, che non tenni ancor patto; E nonn-è ancor nessun che se n'adea, Tanto non stea commeco o mangi o bea, Che nella fine no·gli faccia un tratto. Ched í so mia faz[z]on sì ben cambiare Ched í' non fui unquanche conosciuto In luogo, tanto vi potesse usare: Ché chi mi crede più aver veduto, Cogli atti miei gli so gli oc[c]hi fasciare Sì ch'e' m' à incontanente isconosciuto.</p>	<p>Én dolgaimat oly áltatva végzem, hogy a nagy Proteusz, ki lankadatlan volt tenni dolgait más-más alakban: közel se ért hozzám a színlelésben, sose tartom be, amit megbeszéltem, de senki soha nem fogott ki rajtam, annak se volt, kit etettem, itattam, sose teljesen ismerős kilétem. Vállalhattam megannyi képet, arcot, nem látott senki benne ismerőst, barátot, soha, sehol nem vallottam kudarcot; mert annak, aki azt képzelte, látott: azt tettem, ami a képhez sehogyse passzolt, s vettem ekképpen szemére fátyolt.</p>
--	--

Maga a részlet a *Rózsaregény*beli eredetijétől kevéssé tér el (11190 skk.):

<p>Mais tant est fort la decevance Que trop est grief l'apercevance; Car Protheüs, qui se soulait Muer en tout quanqu' il vouloit, Ne sot onc tant barat ne guile Con je faz, car onques en vile N'entraï ou fusse queneüz, Tant i fusse oïz ne veüz. Trop sai bien mes abiz changier, Prendre l'un e l'autre estrangier: Or sui chevaliers, or sui moines...</p>	<p>Hisz bennem oly csalárd az ész, hogy rajtakapni bíz nehéz, és Proteus, ki alakot váltott, ha úgy határozott, nem ismert annyi csalfa csejt, mint én, mert rossz hírem, ha kelt egy városban, hát kapuját lábam többé nem lépte át. Ruháimat váltogatom, hol így, hol úgy jön alkalom: hol szerzetes, hol meg lovag... <i>(Rajnavölgyi Géza fordítása)</i></p>
---	--

Hamis Kép átváltozásainak felsorolása ezután hosszasan folytatódik (*Rózsaregény* 11197-11232); a *Fioréban* pedig a CI. szonettben, mely felsorolás egyértelműen az ovidiusi *Metamorphoses* szöveghelyére épül (VIII. 731 skk. – Devecseri G. fordítását idézem):

<p>'sunt, o fortissime, quorum forma semel mota est et in hoc renovamine mansit; sunt, quibus in plures ius est transire figuras, ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. nam modo te iuvenem, modo te videre leonem, nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent, anguis eras, modo te faciebant cornua taurum;</p>	<p>Vannak, te vitéz, akik egyszer változtak mássá, hanem aztán már soha újjá; s van nem is egy, ki ahányszor akar, tud váltani orcát; mint, Proteus, te, a földölelő sima víz lakozója. Mert hiszen ifjú legény egyszer s vagy másszor oroszlán, most dühödött vadkan, máskor, mihez érni se mernek, kígyó vagy; de utána bikává válthat a szarvad;</p>
--	---

saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri, interdum, faciem liquidarum imitatus aquarum, flumen eras, interdum undis contrarius ignis.	gyakran sziklának, gyakran tudsz látszani fának, olykor csörgedező víznek mímelve alakját, vagy folyam, olykor meg víz ellensége tüzes láng.
--	---

A Proteus-utalás *Fiore*beli jelentőségét az adja, hogy a műben centrális Falsembiante-monológ közepén helyezkedik el, és, hogy a metamorfikus istent nemcsak emblémának választja, hanem felül is múlja. (A mitológiai elemek aemulatioja pedig a dantei költészetnek is egyik kiemelkedő jellegzetessége.) Sajátos, hogy a *Rose*-ban és a *Fiore*-ban egyaránt a csalárdság, hazugság konnotációja kapcsolódik Proteus alakjához. Valójában a mitológiában ennek éppen ellenkezője, az igazmondás jellemzi a tengeristent: „Jár ide gyakran egy agg, ki a tenger igazszavu véne, / ő az egyiptomi nemmúló Próteusz, ki a teljes / tengermélyt jól ismeri” (Homérosz: *Odüsszeia*, IV, 430 skk., Devecseri G. fordítása). Proteus, mint próféta nem tehet mást, hogy mint, hogy igazat mondjon, ám pont azért ölt föl ennyi alakot, és menekül a tenger mélyére, hogy ne kelljen eleget tennie ennek a hivatásának és kötelességének: „Utque leves Proteus modo se tenuabit in undas, / Nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper. / Hi iaculo pisces, illi capiuntur ab hamis: / Hos cava contento retia fune trahunt” (Ovidius *Ars Am.* I. 761 skk.).

A hagyományosan igazmondónak tartott Proteus alakjához vajon miért kapcsolják ezek a középkori szerzők a hazugság és csalárdság fogalmait? Véleményem szerint ez az új konnotáció a klasszikus irodalomnak azon metaforáinak köszönhető, amelyek Proteust az ügyeskedő előadók antonomáziájaként használják. Platón *Euthüphrón* dialógusában (15d) a vonakodó beszélőhöz szól így Szókratész: „... ahogy csak tudod, szedd össze minden figyelmed, és áruld el végre az igazságot. ... miként Próteusz, addig nem menekülhetsz, míg meg nem mondod”. Az *Euthüdémosz*ban

(288 b-c; idézi: *Ión* 2005: 31, jegyzet) Proteus a szofisták jellemzéséül van említve, akik ügyesen kicsúsznak az őket már-már sarokba szorító keze közül. A *Ión*ban (541e) Ión, a rhapszódosz a Proteus nevet a témaváltogatása miatt kapja Szókratésztól:

„Eszed ágában sincs előadni, sőt még azt sem vagy hajlandó megmondani – pedig mióta rimáncodom –, hogy tulajdonképpen mi is az, amiben oly kiváló vagy, hanem hipp-hopp, mint Próteusz, mindenfélévé átváltozol, jobbra fordulsz, balra fordulsz, míg végül a kezemből kicsúszva hadvezérként jelensz meg, csak, hogy ne kelljen bemutatnod, milyen kiváló vagy te a Homérosz-tudományban”.

Természetesen ezek a platóni dialógusok a latin középkor számára nem voltak ismertek. Viszont példát és előzményt jelentenek Proteus alakjával kapcsolatban arra a metaforikus használatra, ami alapján a *Roman* szerzője ehhez a tengeristenhez köti a hazugság, átverés fogalmait.

VII.2.1. *Iason és Medea a Fiorében*

Ugyancsak a csalárdság jellemzi, és a tengerhez kötődik a *Fiore* legfontosabb mitológiai alakja, Iason is, akire három utalás is történik a műben. A VIII. szonettben a iasoni epikus útra még csak egy futó említést találunk (1-7):

<p>Se mastro Argus[so] che fece la nave, / In che Giason andò per lo tosone, E fece a conto, regole e ragione, E le dice figure, com'on save, Vivesse, gli sareb[b]e forte e grave Multiplicar ben ogni mia quistione; C[h]' Amor mi move sanza mesprigione;”.</p>	<p>“Ha Argusso, ki Jázonnak a bárkát tervezte, hogy a gyapjúért mehessen, s az kinek észmúve a tizes rend, melynek mind ismerik ma már a szabályát, ha élne, sem hinné, ő sem, hogy átlát, azon, miben vagyok, hosszan, keresztben, hol Ámor mozgat engemet veszetten.</p>
---	---

Ennek a néhány sornak a sajátossága, hogy a *Fiore* szerzője a mű elejére helyez egy olyan utalást, ami a *Rózsaregényben* sokkal később található, és azt félre is értelmezi. A „mastro Argus[so]” előzménye egyértelműen a *Roman*beli „maistre Algus” (máshol Argus variánssal, 12790.s.), ami viszont a IX. századi arab matematikusra utal, Al-Khuwarazmi-re. A százszemű Argosra is találunk utalást a *Rózsaregényben* (14383. skk), de az Argonauták hajóépítőjére nem, tehát ez eltérés, újítás a *Roman*hoz képest.

A CLXI. szonettben Didó után Medea sorsa (vv. 6-14) intő példa a férfiak hálátlanságára, és arra, hogy ez mit okozhat kivételes esetben: szenvedélyből fakadó örületet. Ez a teljes költemény leghosszabb mitológiai exempluma, és egyértelműen Iason negatív, csábító oldalára helyezi a hangsúlyt.

<p>Or che fece Gesono de Medea, Che, per gl'incantamenti che sapea, El[1]a 'l sep[p]je di morte guarentire, E po' sì la lasciò, quel disleale? Und' è c[he] ' figl[i]uoli, ched ella avea Di lui, gli mise a morte, e fece male; Ma era tanto il ben ch'ella volea, Ch'ella lasciò tutta pietà carnale Per crucciar que' che tanto le piaceva.</p>	<p>Medea mágusnő Jázonra bízta magát, s annak jó volt, hogy gazdagítsa s a haláltól óvja: mit kapott? Mi várta? Elhagyta őt a becstelen, az álnok. Fiait, ő, sajátjait, de tőle, megölte, ami nagy bűn, borzadály volt: kiölte a vak szenvedély belőle az anyai szánalmat: egyre vágyott, a bosszúra, s a fiait megölte.</p>
---	--

A Vecchia szájából elhangzó szonett a *Rózsaregény* 13229-64. sorára épül, amelyet ott is Didó történetét elbeszélő sorok előztek meg. A *Roman*beli részlet felidézi – az ovidiusi *Metamorphoses* VII. könyve alapján (1-403) –, Medea hogyan mentette meg Iasont, akinek a

iolcosi trón elnyeréséért az aranygyapjút kellett Colchison megszereznie. A colchisi királylány varázshatalmának segítségével (melyért cserébe Iason házasságot ígért) Iason befogta a bronzlábú és vasszarvú, tüzet fújó bikákat, és felszántotta vele Árész mezejét, sárkányfogakat vetett el és aratott le. Majd elaltatta a tarajos, háromnyelvű szörnyet, aki az aranygyapjas fát őrizte. Medea végül Iason időközben megöregedett apját is megfiatalította varázslatával, (és megölte a trónt átadni vonakodó Peliast). Mikor Iason elhagyta Medeát, az anyában a szerelem örületté változott, és megölte közös gyermekeiket.

A CXC. szonettben ismét a Vecchia figyelmezteti Fiorét, és egyúttal minden hölgyet, hogy varázslattal a szerelem nem elnyerhető, ahogy az még Medeának, a kiváló mágusnőnek sem sikerült (1-8. sor):

<p>Ancor non dé aver femina credenza Che nessun uon malia farle potesse, Néd ella ancor altrui, s'ella volesse C[h]'altri l'amasse contra sua voglienza. Medea, in cui fu tanta sapienza, Non potte far che Giasono tenesse Per arte nulla ch'ella gli facesse, Si che 'nver' lei tornasse la sua 'ntenza.</p>	<p>- Ne engedjen nő oly hiedelemnek, hogy bűvölő erővel bárki hat rá, se hogy ő bárkitől, ki nem akarná, elnyerhetné varázssal a szerelmet. Medeának, ki papnő volt, a felkent, Jázont varázslata nem tette rabbá: mert semmivé vált, oly hatástalanná, hogy benne még csak vonzalmat se keltett.</p>
--	---

A szonett *Roman*beli megfelelője – melyet a Fiore-kiadók a szonett forrásának tekintenek - rövidke két sor: „Még Médeánál sem maradt / Jászón, pedig bűvölte őt” (14510-11; eredetiben: 14395-6). A

*Fioré*ben hangsúlyosan oppozíciót alkot a hozzáértő varázslónő és a varázslat hatástalansága a szerelemben: ez az ellentétező szerkesztés a *Rózsaregény*ben nincs jelen, csak egyszerűsített formában. Ez alátámasztja a feltevést, hogy a szonett igazi forrása a *Heroides* XII. levelének néhány sora (165-174.s), ahol Medea antitézisek sorával mutatja be, hogy mágikus hatalmával mire volt képes, és most mennyire tehetetlen férje szerelmének visszaszerzésében:

<p>serpentes igitur potui taurosque furentes, unum non potui perdomuisse virum. quaeque feros pepuli doctis medicatis ignes, non valeo flammas effugere ipsa meas. ipsi me cantus herbaeque artisque relinquunt nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt. non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae et tener a misero pectore somnia abit. quae me non possum, potui sopire draconem. utilior cuiusquam quam mihi cura mea est.</p>	<p>Durva bikát, sárkányt képes voltam leigázni, egyen nem tudok győzni csupán, uramon. S bárha szilaj tüzet is lebirok titkos tudománnyal, nem tudok elfutni belső lángom elől. Már nem elég a varázsdal, a bűvös fű, a varázslat, s nem pártol Hecate, s isteni titkai sem. Nappalom is szomorú, s keserű virrasztva az éjjel, és a szelíd álom bús kebelem kerüli. Nem tudom elnyugtatni magam, mint tudtam a sárkányt, nékem nem használ már a varázstudomány. <i>(Muraközy Gyula fordítása)</i></p>
--	---

VII.2.2. *Iason a Commediában*

Ahogy a *Fioré*ben, úgy a dantei *Infernó*ban is Iason negatív, csábító oldala mutatkozik meg. Az argonauta a Pokol körének első

bugyrában csábítóként bűnhődik (*Inf.* XVIII, 83-99):

<p>"Guarda quel grande che vene, e per dolor non par lagrime spanda: quanto aspetto reale ancor ritene! Quelli è Iason, che per cuore e per senno li Colchi del monton privati féne. Ello passò per l'isola di Lenno poi che l'ardite femmine spietate tutti li maschi loro a morte dienno. Ivi con segni e con parole ornate Isifile ingannò, la giovinetta che prima avea tutte l'altre ingannate. Lasciolla quivi, gravida, soletta; tal colpa a tal martiro lui condanna; e anche di Medea si fa vendetta. Con lui sen va chi da tal parte inganna; e questo basti de la prima valle sapere e di color che 'n sé assanna".</p>	<p>„Nézd csak! Nagy ember jön ott: egy könnycseppet sem ejt a fájdalomtól; tartása most is nemes és királyi! Ez Jázon, aki bátor szívvel-ésszel az aranygyapjút Colchisból kihozta. Útközben megállt Lemnos szigetén, ahol a kegyetlen nők vakmerően lemészároltak minden férfiembert. Ott szerelmes jelekkel, szép szavakkal rászedte Hypsipylét, a leánykát, aki nemrég társnőit szedte rá; aztán magára hagyta terhesen. E bűn ítélte itt e szenvedésre, de Médeáért is sújtja a bosszú. Jázzonnal járnak az ilyen családak; elég ezt tudni az első rovatról meg azokról, akiket fogva tart.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Nádasdy Ádám fordítása</i>)</p>
--	---

Iason alakjáról a Dante számára ismert klasszikus irodalmi források elsősorban Statius – a *Thebais* V. könyve (403-485.s.) Hypsipylé történetét meséli el –; valamint Ovidius művei voltak. Ovidius a *Metamorphoses*ben a VII. könyv első felét Medea alakjának szenteli; a *Heroides*ben pedig mindkét Iason által elhagyott nőt megszólaltatja:

Hypsipylé, a lemnoszi királynő a VI. levelet írja Iasonnak; Medea pedig a XII.-et. Kettejük elhagyása az oka a dantei Iason Pokolbeli büntetésének.

Míg a *Fiore*ben nem kap egyértelmű említést Hypsipylé sorsa, addig a *Pokolban* két dantei tercina is foglalkozik Iasonnal közös történetével. Hypsipylé hazájában, Lemnos szigetén Aphrodité templomát nem gondozták kellő buzgalommal, ezért az istennő bűzös lehelettel sújtotta az asszonyokat. A férfiak ezért elfordultak tőlük, és inkább trák rabszolgalányokkal múltatták az időt. A nők bosszúból kegyetlenül lemészárolták a szigeten élő valamennyi férfit (*Pk. XVIII, 88-90.* sorban említi Dante); a királynőt, Hypsipylét kivéve, aki – a többi asszonyt átverve – elrejtette apját.

A Colchis felé hajózó Iason megállt a szigeten, és „szerelmes jelekkel, szép szavakkal” („con segni e con parole ornate” 91.s.) elcsábítja a királynőt, és hamisan szerelmet ígérve, rászedte („*ingannò*”), ahogy korábban Hypsipylé sedte rá társnőit („*che prima avea tutte l'altre ingannate*”). Az „ingannare” figura etymologicája visszaköszön a *Fiore* két szonettjében is, erősítve ezzel a dantei mű és a *Fiore* közötti kapcsolatot. Mindkétszer a Vecchia szájából hangzik a megcsalást és megcsalást szembe és párhuzamba állító szójáték:

<p>CXLIX, 1-4. Molti buon'uomini i' ò già 'ngannati, Quand'i gli tenni ne' mie' lacci presi: Ma prima fu' 'ngannata tanti mesi Che' più de' mie' sollaz[z]i eran passati</p>	<p>Csaltam, megcsaltam a jó férfinépet, ahányat, ahányszor hálomba fogtam: de én előtte még többször csalódtam, s örömem ugyanannyi semmivé lett.</p>
---	---

De a CLXXIX. szonettben (7-9.) a Vecchia csak felidézője, közvetítője a férfiak gondolkodásának:

...La giomenta che tu ti sai, mi credette <i>ingannare;</i> ingannar mi credette, i' l'ho 'ngannata!"	Én jól megadtam a babának, azt hitte, hogy csapdába lépek, azt hitte, megcsal: s félre én vezettem.
---	--

Hypsipylé csalása – amellyel apja életét menti meg – azonban szemben áll a szerelmi trükköket tanító Aggnó és az általa bemutatott furfangos férfiak csalásaival. Az ő gyermeki szeretetből történő átverése ellenpontja Iason csalásának, aki érdekből szerelmet hazudik.

Amíg a *Fiore* és az *Inferno* a csaló Iasont bünteti, és Medea sorsára figyelmezteti a nőt, addig a *Paradicsom* egészen más megvilágításba helyezi alakját. A *Paradísót* keretezi két, az Argonautákra való utalás, melyek kizárólag Iason pozitív oldalát mutatják meg: a sikeres próbák végrehajtóját, ahol még csak szó sem esik Medea segítségéről és tragédiájáról. Ez a magánélettől való lecsupaszítottág és a hősnek a saját erejéből végigvitt utazása és megoldásai a középkori Ovidius-kommentárok egyikét, Giovanni del Virgilio megfogalmazását idézi, aki szintén kizárólag Iason éles eszének tulajdonítja a próbák megoldását:

„A második átváltozás az aranygyapjúé, amikor is Ovidius egy bizonyos fikción keresztül a történelem igazságát fejezi ki ilyen módon... Phrixus sértetlenül kikötve Colchis szigetén Marsnak egy kost ajánlott fel, értsd az aranyat, amiye volt, és ezt Aeetes királyságában egy toronyban helyezte el. Ennek az őrzője egy mindig éber sárkány volt, értsd gondos őr, vagy kígyó. És volt ott két vad bika, vagyis annak az őrnek a két kísérője, akiknek szája tüzet okádott, értsd akiket azért tartottak, hogy tanácsot adjanak a fő őrnek. A fogak alatt a zsoldosokat értjük, akiket tartottak. Ám megjelent Jászón fegyveres csapattal, hogy elrabolja azt. Befogta tehát azokat a bikákat, vagyis pénzzel megvesztegette azokat a

kísérőket. Aztán elszórta (elvetette) a fogakat, értsd pénzzel rászedte a zsoldosokat. Hanem ők rárontottak, mert nem kaptak annyit, mint amennyit akartak. Ez követ dobott közéjük, vagyis egy halom aranyat, ennek szétosztása közben pedig megölték egymást. Ezután elaltatta, vagyis áspisméreggel megmérgezte a fő őrt. És ezt Medea segítségével tette. Ezután elrabolta azt, ami a toronyban volt, és Medeával együtt elment.” (VII, 2.)

Ahogy Iason Pokolbeli bűnhődéséről, szerelmi áldozatairól, úgy Medea segítő varázslatairól sem ejt szót a *Paradicsom*, sőt, a görög hős mindettől lecsupasztva, mondhatni magánéletétől mentesen, csak mint a nagy tett végrehajtója, az aranygyapjú megszerzője jelenik meg. A II. énekben, az olvasóknak szóló legfontosabb szerzői intés végén, Dante kijelenti: Ti, olvasók, akik követtek engem a nyílt tengerre, még annál is jobban fogtok csodálkozni, mint ahogy az Argonauták ámultak, mikor Iasont „ökörhajcsárként” látták, a veszedelmes bikák befogójaként: „Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iason vider fatto bifolco.” Az Argonauták csodálkozása Colchison ovidiusi allúzió: „Mirantur Colchi” (*Met.* VII, 120), bár a *Commedia* szerzője a csodálkozást Iason társainak tulajdonítja. Iason, valami csodálatosat vitt végbe, ami az emberi képességeket (általában) felülmúlja. Dante pedig ennél az antik mitikus tethnél is csodálatosabbat készül mutatni a *Paradicsom* értő olvasóinak.

Érdekes megfigyelni a korai kommentárok értelmezését a iasoni és a dantei vállalkozás kapcsolatáról: Benvenuto da Imola (1375-80) kommentárjában azt a párhuzamot emeli ki Iason és Dante között, hogy mindketten saját erejükből kihajóztak a bűn és világiasság városaiból (ahol maguk is szerelmi bűnököt követtek el), hogy erényeik kikötőjébe érkezzenek meg hosszú út után. Francesco da Buti (1385-95) viszont ellentétet lát Dante felemelkedése (égiekről írás) és Iason lealacsonyodása (királyfi, aki ökörhajcsárrá válik egy próba erejéig) között. Míg Johannis de Serravalle (1416-17) az első, aki a nagyszerű tett egyszerű eszközökkel való végrehajtását látja

mindkét hős esetén: Iason egy parasztember alacsony helyzetéből igazzza le a tüzet fűjő bika-szörnyeket, míg Dante a szerény népnyelvet használva alkot isteni művet.

A *Paradicsomban* felelevenített iasoni történetében a próbatételek megoldása mellett még egy, a hajózással kapcsolatos elem is kiemelkedő fontosságú: Iason – éppúgy, ahogy Aeneas is –, a sikerrel végrehajtott tengeri utazás vezetője és kulcsfigurája. Nem véletlen tehát, hogy a *Paradicsom* II, 1-18. tengerallegória-sorozatának végén említi Iason tettét, hiszen azt megelőzte a teljes, sikeres hajóút, amit még meg kell tenniük a *Paradicsom* olvasóinak. Az Argonauták szeltek át először az óceánt, ahogy Ovidius kijelenti: „Per mare non notum prima petiere carina” (*Met.* VI, 721). És ezt hirdeti Dante is tulajdon vállalkozásáról: „L’acqua ch’io prendo già mai non si corse” (*Pd.* II 7). Ahogy Hollander (1969: 222-4.) kimutatja, még egy utalást feltételezhető Iasonra és az aranygyapjúra a *Pd.* XXV, 7-9-ben, ahol Dante – a *Pd.* II. énekéhez hasonlóan – tulajdon költői teljesítményével kapcsolatban említi Iason sikereit:

<p>con altra voce omai, con altro <i>vello</i> ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello;</p>	<p>akkor más hanggal, más gyapjat viselve, költőként térnék vissza, s ott a kútnál, hol kereszteltek, nyerném koszorúmat; <i>(Nádasdy Ádám fordítása)</i></p>
--	---

Ovidius ugyancsak a *vellus* szót használja az Argónak a Colchisba tartó útjának elején (VII, 7: *vellera*). És Medea Iasonhoz írott levelében kétszer is: „*vellera tuta dedi*” 110.s.; „*qui tibi laturo vellus arandus erat*” 204.s..

A *Pd.* II. énekével azonos értelemben és lexikával merül fel a *Pd.* XXXIII. énekében (94-96. sor) még egyszer Iason útja:

Un punto solo m'è maggior letargo che venticinque secoli a la 'impresa che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.	Egyetlen pillanat nagyobb feledést hoz nekem, mint huszonöt évszázad a vállalkozásnak, mely Neptunust készítette álmélnkodni Argó árnyékában. <p style="text-align: right;">(saját fordítás)</p>
--	--

Az utalás elhelyezése és kontextusa több szempontból is nagy jelentőségű: egyrészt, mert ez a mitológiai elem (a *Pd.* II. énekbeli allúzióval) keretet alkot a teológiailag legfontosabb *cantica*, a *Paradicsom* körül. Iason az utolsó ember, akire utalás történik a *Commediában*, és az utolsó mitológiai szereplő is. Ez a terzina – melyben a döntő *letargo* értelmezése máig vitatott – tehát kijelenti, hogy a boldogító vízió egyetlen pillanata nagyobb feledést okozott az utazó Dante elméjében, mint huszonöt évszázad az Argonauták vállalkozásának, melyet a középkori kronográfiaírók i.e. 1223-ra datáltak (Padoan/Argonauti; Gmelin kutatásai alapján). Első pillanatra ez egy negatív felülmúlásnak tűnik tehát, ha az emlékezetben való megőrzést az élmény nagyságának a jeleként értelmezzük. Azonban itt az élmény nagyságát ehhez képest ellenkezően, az mutatja, hogy az mekkora erővel hat az emberi gondolkodásra és emlékezetre. Így Dante még műve záróénekében is megragadja az alkalmat, hogy felülmúljon egy mitikus vállalkozást, az Argonautákét, és tulajdon figurájaként utaljon a révbe érő, heroikus Iasonra. Hollander (1969: 230) a figyelő Dante és a figyelő Neptunus között vont párhuzam alapján Neptunust is Dante figurájának tekinti, véleményem szerint azonban Neptunus sokkal inkább azoknak a nagyoknak az előképe, akik a dantei utazáson fognak álmélnkodni.

VII.2.3. Párhuzamok és eltérések a *Fiore* és a *Commedia* utazója és útja között

Az argonauta Iason utazása párhuzamos a *Fiore* főhősével: az áhított dolog megszerzése ok, cél és mozgató erő egyben mindkét szereplő számára. Iason számára ez az aranygyapjú, ami a trónöröklés és a hatalom jelképe, melyet nem érhet el másként, csak Medea elcsábításával. (Míg Hypsipylé, a lemnoszi királynő meghódítása nem eszköz, csak *intermezzo* az utazás során.) Durante, a *Fiore* hőse számára, ugyanúgy, ahogy a meun-i *Rózsaregényben*, a virág, vagyis a szeretett hölgy elnyerése a célja. Mindkét hős sikerrel jár törekvésében, és mindkét hős eszköze a csábítás. Az ismételt utalások Iasonra és a hozzá is kötődő tengeri utazás-metaforák (erről lásd Brownlee: 1997) megerősítik, hogy a *Fiore* főhőse számára Iason előképként szolgál. A *Fiore* Iasonja morális szempontból semmiképpen nem feddhetetlen, de ebben a kontextusban fontosabb, hogy sikerrel jár mind utazásában, mind csábításában.

A *Fioré*ben az utazást a mű több alkalommal is ironikusan *pellegrinaggió*ként, *zarándoklatk*ként emlegeti (Brownlee: 172-3). A CXXXI, 1-4-ben a *Falsembiante* és *Costretta-Astinenza* *zarándokol*nak Mala-Bocca felé, hogy akadályozó „rossz nyelve” miatt meggyilkolják:

Così n'andaro in lor pellegrinaggio La buona pellegrina e 'l pellegrino; Ver' Mala-Bocca ten[n]er lor camino, Che troppo ben guardava su' passag[gi]o.	Indult elkezdve <i>zarándoklatát</i> így a jó <i>zarándoknő</i> s a jó <i>zarándok</i> , ment Szája-Árt iránt, aki az átok, s aki az átkelőt kémlelte váltig.
---	---

A gyilkosság módja a *Roman*-ban (12361-70) a megfojtás (*estrangle* 12365), majd ellenbüntetésként a nyelv kivágása (Scariati: 280-2), ami

a *Fioré*ben kétféleképpen fogalmazódik meg: a CXXX. 13: „Fu poi strangolato”, majd a CXXXVI, 12-ben a „A Mala-Bocca la gola è tagliata”, a CXL, 1-2-ben: „segata la gola”, vagyis a torkát vágják át. Azt, hogy a *Rózsaregény*ben az „estrangement” nem csak a megfojtást, hanem általában a gyilkosságot is jelölheti, pont Medea példája mutatja, aki a *Roman*-ban „estrangle” (13259) a gyermekeit, míg a *Fiore* fordításában egyszerűen csak „gli mise a morte” (CLXI, 11). Ovidiusnál pedig karddal öli meg őket: „*sanguine natorum perfunditur inpius ensis*” (*Met.* VII, 396).

De visszatérve a „*pellegrinaggio*” ironikus használatára: a LXVII. szonettben a Barát arra buzdítja a Szerelmezt, hogy ha hölgye megbetegedik, fogadkozzék előtte, hogy gyógyulása esetén mekkora körmenetet és zarándoklatokat fog tenni. A Barát ötlete természetesen csak a cél elérése érdekében teendő hazug fogadkozás, vagyis egy soha meg nem tartandó zarándoklat ígérete. Egyértelműen parodisztikus értelemben használja a már említett CCXXIV. szonettben a Szerelmes mind a körmenet, mind a zarándoklat szavakat, hiszen a hölgy intim testrésze előtt szeretné ezeket megtenni: „Molto pensai d’andarvi a processione, / E di fornirvi mie *pellegrinag[gl]io*”, imádata jeléül. Ugyanebben az értelemben ismétlődik meg a metafora négy szonettel később („*Ché quel sì era il m’ dritto camino; / E sì v’andai come buon pellegrino*” CCXXVIII, 4-5): a „jó zarándok” „egyenes útja” tehát a hölgy lábai közé vezet.

A *peregrinatio* toposz igencsak elterjedt a középkor irodalmában és nemcsak szociális és spirituális, hanem szimbolikus jelentést is kapott. A *homo viator* a keresztény metaforikában az ember evilági állapotának a kifejezője, útja pedig az égi királyság felé vezető út. A dantei *Színjáték* széleskörűen és számos formában alkalmazza ezt a toposzt (Mercuri 1984; Basile 1986), elsősorban a *Purgatórium*ban, ahol a megtisztuló lelkek mozgása gyakran idézi a zarándoklatot végzőket (erről részletesen: Zaniboni 2008-9; Ledda 2012). Expliciten zarándokoknak a 6. szegélyen éhesen menetelő

torkosokat nevezi Dante a *Purgatóriumban*, akik mikor új emberek mellé kerülnek útjuk során, épp csak felpillantanak: „Si come i peregrin pensosi fanno / giugnendo per cammin gente non nota...” (XXIII, 16-17). A *Pg.* XXVII, 109-10-ben pedig a hajnali szürkület körülírására választja a szerző a hazaéréshez közeledő zarándokok képét: „E già per li splendori antelucani, / che tanto a’ pellegrin surgon più grati / quanto, tornando, albergan men lontani...”. Az utazó Dante maga is zarándok és a három birodalmon átvezető útja zarándokút.

A *Fiore*ban a „pellegrinaggio” képei mellett a „dritto camino” is a *Commediát*, és a *Commedia* utazóját idézik, aki a mű első tercínájában, életútjának („cammin di nostra vita”) felén véti el az igaz utat („diritta via”). Ám, míg a *Fiore* kivétel nélkül parodisztikusan alkalmazza a „pellegrino” és „pellegrinaggio” képeit, a *Színháték* számára ez egy komoly vezérmotívum. Iason fő mitologikus alak, és figura nemcsak a *Fiore* utazója számára, hanem a dantei *Paradicsomban* is. Mind a *Fiore* Szerelmese, mind az argonauta Iason erőteljes kontrasztot alkotnak a *Commedia* utazójával: akinek a célja sem hatalom, sem érzéki élmény, hanem a tulajdon lelki üdvén túl mások igaz útra vezetése is. A *Paradicsombeli* Iason a *Pokolbeli* Iason bűnétől, a csábítástól már mentes: így lehet az ő utazása Dante metaforikus tengeri útjának, természetesen felülmúlandó, előképe.

Bibliográfia

Művek, kiadások

Alighieri Alighieri, Dante, *Commedia*. Commento di Chiavacci Leonardi, Anna Maria, Bologna, Zanichelli, 1999-2001.

Alighieri/A virág Alighieri, Dante, *A virág*, ford. Simon Gyula, Eötvös József Könyvkiadó, 2012.

Castets *Il Fiore / poème italien du XIII^e siècle, en CCXXXII sonnets / imité du Roman de la Rose / par Durante / Texte inédit publié avec facsimile, Introduction et Notes / par Ferdinand Castets, Montpellier – Paris, 1881.*

- Contini 1984 *Il Fiore e il Detto d'amore : attribuibili a Dante Alighieri* / a cura di Gianfranco Contini, Mondadori, Verona, 1984.
- Del Virgilio *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, Francesco Ghisalberti, L. S. Olschki, Firenze 1933.
- Formisano Alighieri, Dante, *Opere, vol. VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi: Il Fiore e il Detto d'amore*. A cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Mazzoni *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Dante Alighieri*, Introduzione di: Guido Mazzoni, Firenze, 1923.
- Ovidius/Átváltozások Ovidius Naso, Publius, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Európa, 1982.
- Ovidius/Hósnők levelei Ovidius Naso, Publius, *Hósnők levelei = Heroides*, ford. Muraközy Gyula, Budapest, Helikon Kiadó, 1985.
- Ovidius/Metamorphoses Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi*, BUR, edizione bilingue, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 2001.
- Ovidius/Heroides Ovidio Nasone, P., *Lettere di eroine*, BUR, edizione bilingue, trad., note di GP. Rosati, Milano 2001.
- Parodi Alighieri, Dante, *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore*, a c. di Parodi, Ernesto Giacomo, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- Platón/Euthüphrón Platón, *Euthüphrón; Szókratész védőbeszéde; Kritón*. (ford., a jegyz és az utószót írta Gelenczey-Miháltz Alirán, Mogyoródi Emese), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2005.
- Platón/Ión Platón, *Ión; Menexenosz*. (ford. Kövendi Dénes, Ritoók Zsigmond; jegyz., utószó Ritoók Zsigmond, Steiger Kornél), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2005.
- Roman de la Rose Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*; versione italiana a fronte di Gina D'Angelo Matassa ; introduzione di Luciano Formisano, Palermo : L'Epos, 1993.
- Rózsaregény Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Rózsaregény*, ford. Rajnavölgyi Géza, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.
- Stanghellini *Il fiore* / [attr. in questa edizione a] Cecco Angiolieri; nuove congetture testuali e interpretazioni di Menotti

Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, 2009.
Dante-kommentárok: <http://dante.dartmouth.edu>

Szakirodalom

Armour Armour, Peter, *The Roman de la Rose and the Fiore: Aspects of a Literary Transplantation*, *Journal*, 1993, 63-81.

Badel Badel, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle : étude de la réception de l'oeuvre*,

Genève, Libr. Droz, 1980.

Barański 1993 «Lecture classensi. XXII. Lettura del *Fiore*», a cura di Zigmunt G. Barański, Patrick Boyde, Lino Pertile, Ravenna, Longo, 1993.

Barański 1996 Barański, Zygmunt G., *Una lettura del „Fiore”: prologo, scrittura, tradizione*, in: uő: „Sole nuovo, luce nuova.” *Saggi sul Rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino, 1996, 281-306.

Barański 1997 Barański, Zygmunt G., *The Ethics of Literature: The Fiore and Medieval Traditions of Rewriting*, in: *The Fiore in context: Dante, France, Tuscany*, ed. by Zygmunt G. Barański and Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997, 207-231.

Barnes Barnes John C., *Uno, nessuno, e tanti: il 'Fiore' attribuibile a chi?* in: *The Fiore in context*, 1997, 331-362.

Basile Basile, Bruno, *Il viaggio come archetipo. Note sul tema della peregrinatio in Dante*, in *Lecture Classensi*, XV, (1986) 9-26.

Benedetto Benedetto, Luigi Foscolo, *Il "Roman de la Rose" e la letteratura italiana*, Halle a.S., M. Niemeyer, 1910.

Biagi Biagi, Vincenzo, *Il "Fiore", il "Roman de la Rose" e Dante*, «Annali delle Università toscane» 40 (n. s. 6), (1921), fasc. 3, 61-144.

Boyde Boyde, Patrick, *Summus Minimusve Poeta? Arguments for and against Attributing the 'Fiore' to Dante*, in: *The Fiore in context*, 1997, 13-43.

Brownlee, Brownlee, Kevin, *Jason's voyage and the poetics of rewriting:*

- the "Fiore" and the "Roman de la Rose", in The "Fiore" in context* (1997), 167-184.
- Brownlee – Huot Brownlee, Kevin – Huot, Sylvia (edited by), *Rethinking the Romance of the Rose: text, image, reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1992.
- Contini 1970 Contini, Gianfranco, *Il Fiore*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, vol. II, 895-901.
- Contini 2001 Contini, Gianfranco, *Un nodo della letteratura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*, in: uő: *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, (első kiadás: 1976) 2001, 245-283.
- Cursiotti Cursiotti, Mauro, *Ancora per il "Fiore": indizi cavalcantiani*, in « La Parola del testo », 1 (1997) , 2, 197-218.
- D'Ancona D'Ancona, Alessandro, *Il Romanzo della Rosa in italiano* (1881), in: uő, *Varietà storiche e letterarie*, serie II (Milano, Treves, 1885), 1-31.
- Davie Davie, Mark, *The 'Fiore' revisited in the 'Inferno'*, in: *The Fiore in context*, 1997, 315-327.
- De Robertis Boniforti De Robertis Boniforti, Teresa, *Nota sul codice e sulla scrittura*, in: *The Fiore in context*, 1997, 49-81.
- Di Scipio Di Scipio, Giuseppe C. *The Symbolic Rose in Dante's "Paradiso."* Longo Editore, Ravenna, 1984.
- Fasani 2004 Fasani, Remo, *Metrica, lingua e stile del Fiore*, Firenze, F. Cesati, 2004.
- Fasani 2008 Fasani, Remo, *Il "Fiore" e Il "Detto d'Amore" attribuiti a Immanuel Romano*, Ravenna, Longo, 2008.
- Ferretti Ferretti, Matteo: *Il "Roman de la Rose"*, in: *Il Medioevo 9: Basso Medioevo*, a cura di Umberto ECO, Milano, Motta, 2009, 237-248.
- Fratta Fratta, Aniello, *La lingua del Fiore*, in *Misure critiche* 14 (1984), 45-62.
- Grayson Grayson, Cecil, *Dante and the "Roman de la rose"*, in *Patterns in Dante: nine literary essays*, edited by Cormac Ó Cuilleanáin and

- Jennifer Petrie, Dublin, Four Courts press, (2005), 189-203.
- Hollander Hollander, Robert, *Allegory in Dante's „Commedia“*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Hult Hult, David F., *Self-fulfilling prophecies: readership and authority in the first Roman de la rose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Huot Huot, Sylvia, *The 'Romance of the rose' and its medieval readers : interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Kelly Kelly, Douglas, *Internal difference and meanings in the Roman de la rose*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1995.
- Ledda Ledda, Giuseppe, *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante* in: *Annali Online Lettere-Ferrara*, Vol. 1 (2012) 295-308 - annali.unife.it.
- Massera Massera, Aldo Francesco (a cura di), *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari, Laterza, 1920.
- Mazzoni Mazzoni, Francesco, *Brunetto in Dante*, in: *Brunetto Latini, Il Tesoretto e il Favolello*, Alpignano, Tallone, 1967, LX, 165.
- Mazzucchi Mazzucchi, Andrea, *A proposito della "consecuzione r[ose]-ffiore]-Angiolieri": un supplemento d'indagine sulla "danteità" del "Fiore"*, in *Studi Danteschi*, LXIII (1991), 313-334.
- Mercuri Mercuri, Roberto, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Roma, Bulzoni 1984.
- Neri Neri, Ferdinando, *„Fiore“, son. 88 e sgg.*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 115, (1940), 188-200.
- Ohly Ohly, Friedrich, *A szavak szellemi jelentése a középkorban*, in: *Az ikonológia elmélete, Ikonológia és Műértelmezés 1.*, Szeged, JATEPress, 1997, 157-178.
- Padoan/Argonauti Padoan, Giorgio, *Argonauti*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970 I, 264.
- Padoan/Giasone Padoan, Giorgio, *Giasone*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970, II, 157-158.
- Picone 1974 Picone, Michelangelo, *Il "Fiore": struttura profonda e*

- problemi attributivi*, in *Vox romanica*, XXXIII (1974), 145-156.
- Picone 1994 Picone, Michelangelo, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella "Commedia"*, in *Ovidius redivivus*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, pp. 173-202.
- Quaglio Quaglio, Enzo, *Per l'antica fortuna del "Fiore"*, in *Rivista di Studi Danteschi*, 1 (2001), 1, 120-127.
- Rajna Rajna, Pio, *La Questione del "Fiore"* (Book Review). In: *Romanic Review*, 1921: 12, 93-97.
- Raimondi Raimondi, Ezio, *I canti bolognesi dell'"Inferno"*, in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, 1967, 229-249.
- Richards Richards, Earl Jeffrey, *Dante and the 'Roman de la rose': an investigation into the vernacular narrative context of the 'Commedia'*, Tübingen, M. Niemeyer, 1981.
- Rondeau Rondeau, Marie-Josèphe, *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe-Ve siècles, vol 2., Exégèse prosopologique et théologie*, Institutum Studiorum Orientalism, 1985, 40-72.
- Rossi Rossi, Luciano, *Dante, la "Rose" e il "Fiore"*, in: *Studi sul canone letterario del Trecento: per Michelangelo Picone / a cura di Johannes Bartuschat e Luciano Rossi*, Ravenna, Longo, 2003, 9-32.
- Scariati Scariati, Irene Maffia, *Fiore Inferno in fieri: Schede di letture in parallelo*, in: *The Fiore in context*, 1997, 273-313.
- Sebastio 1990 Sebastio, Leonardo, *Strutture narrative e dinamiche culturali in Dante e nel 'Fiore'*, Firenze, L.S.Olschki, 1990.
- Sebastio 1994 Sebastio, Leonardo, *Amore e verità nel 'Fiore'*, in: uó, *Il poeta e la storia. Una dinamica dantesca*, Firenze, L.S.Olschki, 1994, 161-220.
- Stakel Stakel, Susan, *False roses : structures of duality and deceit in Jean de Meun's 'Roman de la rose'*, Saratoga, Calif., ANMA Libri, 1991.
- Strubel Strubel, Armand, *Le Roman de la Rose*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.
- Tonelli Tonelli, Natascia, *Ragione e i suoi consigli nei sonetti del "Fiore"*, in *Tenzone VI* (2005), pp. 231-247.
- Took 1979 Took, John, *Towards an interpretation of the "Fiore"*, in

Speculum LIV (1979) , 3, 500-527.

Valli Valli, Luigi, *La legittima attribuzione del Fiore a Dante*, Appendice (443-7.) in: *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Roma, 1928 (*Biblioteca di Filosofia e Scienza* 10) .

Vanossi 1979 Vanossi, Luigi, *Dante e il "Roman de la Rose": saggio sul "Fiore"*, Firenze, Olschki, 1979.

Vanossi 1970 Vanossi, Luigi, *Detto d'amore*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970, vol. II, 393-395.

Smith Smith, William (ed. by) *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, (1. kiadás: 1813-1893), Michigan, 2005.

Zaniboni Zaniboni, Maria Elisa, *Il pellegrinaggio nel Purgatorio dantesco*, Tesi di Laurea Triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna, rel. Giuseppe Ledda.

Zingarelli Zingarelli, Nicola, *L'allegoria del Roman de la Rose*, Napoli, Francesco Perrella e C., 1912.

http://www.archive.org/stream/sonettiburleschi00mass/sonettiburleschi00mass_djvu.txt

ESZTER DRASKÓCZY

Mito, concezione d'amore e tecniche narrative nel *Fiore*

– Riassunto –

Questo articolo tratta alcuni aspetti del *Fiore* in relazione con le caratteristiche delle opere univocamente attribuite a Dante. Lo scopo non è una presa di posizione nella questione dell'attribuzione, discussa ormai più di centotrenta anni, ma soltanto un contributo modesto a quella, in base all'analisi del modo in cui si utilizzano le allusioni mitologiche e le tecniche narrative in queste opere.