

Dante gesztusnyelvének barokk kori olvasata

(Giovanni Bonifacio *A jelek művészete* című értekezésében)

Az ember beszél: ez természetes,
de azt, hogy így vagy úgy szólal meg, azt
a természet a kedvetekre bízza.

(*Par.* XXVI 130–132)

A gesztusnyelv, a nonverbális kommunikáció olyan művészet, amely a csendet szóltatja meg, olyan retorikai kifejezési mód, amelynek meggyőző ereje mozdulatok, gesztusok, viselkedési formák, jelek formájában, és egyéb néma, mégis ékesszóló nyelven közvetíti a mondandót és az ehhez kapcsolódó érzelmeket. Testünkkel, testtartásunkkal, arckifejezésünkkel, hanghordozásunkkal, mozdulatainkkal akarva-akaratlan kommunikálunk, s hol tudatosan, de gyakran önkéntelenül továbbítjuk a külső szemlélő számára a lélek visszajelzéseit és a jellem ismérveit is. A mozdulatok, a jelek, a testtartás, az arckifejezés vizualitása és vizualizálása tehát költői-retorikai-művészi eszköz, de az etikai interpretáció része is, mivel a gesztusnyelv jellembeli ismertetőjegyeket is közvetít. A *gestus* (mozdulat, taglejtés, magatartás) terminus történetileg változó jelentéssel bír, hiszen hol egy testrész (szemek, száj, kar, kéz, hang stb.) érzelmi reakcióit értelmezi, hol a test egészét érintő viselkedésre összpontosít, ám mindenképpen konnotatív értékkel bír. Azaz a szöveggörnyezet hatására kialakuló vagy azt erősítő többletjelentéssel vizuálisan is felfogható és dekódolható mozdulatot örökít meg – írásban és képi ábrázolásban, hiszen a szavak az azokat nyomatékossító gesztusokkal együtt elröppennek. Természetesen a gesztusnyelvvel, a testbeszéddel manapság foglalkozó kutatások nemcsak a tipológiai jellemzőket veszik számba: egy részletes bibliográfiával ellátott külön könyv témája lenne, ha a testbeszéd történetére és értelmezésére vonatkozó elméleteket akárcsak érintenénk.¹ Ráadásul nemcsak a gesztusnyelv tipológiai jellemzőit kellene számba venni, hanem egy sor tudományágat (mint pl. a retorikát, a pszichológiát, a nyelvészetet, a szemiotikát, a szociológiát, művelődéstörténetet stb.) is be kellene vonni a vizsgálódásba, amelyek specifikus területei a múlt század 60-as, 70-es éveit óta interpretációs és módszertani szempontból foglalkoznak e kérdéskörrel.

1 Mindazonáltal elengedhetetlen néhány, témánk szempontjából alapvető, történeti kitekintést is nyújtó szakirodalomra utalni: COCCHIARA 1985; BREMMER–ROODENBURG 1991; SCHMITT 1990; BRIEGER 1969; BURKE 2009; BRADDICK 2009; DALI REGOLI 2000; KENDON 2004; VISCEGLIA 2009; FRUGONI 2010; MACIOCE 2018; NICCOLI 2007; NICCOLI 2021.

A testbeszéd – retorikai, etikai, fiziognómiai – taxonómiája, definiálása, felhasználói körének felmérése és egy sor járulékos szempont értelmezése az ókori szerzők óta a kommunikáció sarkalatos kérdése. A gesztusnyelv antik példázatainak jó része mindmáig felfedezhető viselkedésünkben és nyelvhasználatunkban. Ezek ugyanis nemcsak túléltek a középkort (sőt még hatottak is a liturgikus nyelvezetre), de a reneszánsz kori újraértékelésük és a modern ember neveltetésében játszott meghatározó szerepük, valamint irodalmi és képzőművészeti alkotásokban megörökített jelrendszerük révén hagyományozódtak az utókorra. Jelen tanulmány célja azonban e történeti-módszertani vizsgálódástól mentes, és csak egy sajátos stílustörténeti korszakra, a barokk korra összpontosít, egy hasonlóképpen sajátos, a maga nemében egyedülálló értekezés keretein belül, amelynek a példatárát az antik szerzők mellett az olasz irodalomtörténet legnagyobb költőitől, Dante, Petrarca, Ariosto és Tasso műveiből vett idézetek gazdagítják.

Amikor 1616-ban megjelent az olasz barokk művelődésben eme egészen sajátos könyv, *Arte de' cenni* (Jelek művészete) címmel, Giovanni Bonifacio (Rovigo, 1547–Padova, 1635) jogtudós, a vicenzai filharmonikusok akadémiaja tagjának² tollából, nyilvánvaló volt, hogy a mozdulatok és általában az ember külső jegyei mennyi tudományt érintenek. A barokk teatralitás jegyében is zajló kommunikáció az olasz klasszicizmus etikai és retorikai irodalmát összekapcsoló számos közös, az ókori szerzők által is előszeretettel tárgyalt fogalommal rendelkezik, s Bonifacio éppen ezt a kérdést foglalta össze a kommunikáció jeleinek egybegyűjtésével. A több mint hatszáz oldalas, műfaját tekintve igen nehezen behatárolható könyv nem retorikai kézikönyv, bevallottan nem fiziognómia, és nem is egy új viselkedéstan vagy etikai értekezés, mégis mindez együttvéve. A szerző ugyanis mindezt együttesen, szinte egybeolvasztva tárgyalja úgy, hogy a barokk műfajkeveredések szinte tökéletes mintájaként egy teljesen új műfajt alkot, amelyben több mint hatszáz jelet állít rendszerbe, katalogizál, rendszerez elképesztő mennyiségű ókori és modern, bibliai és irodalmi példa segítségével. A mű latin nyelvű ajánló soraiban mindenestre Francesco Pola barokkos szójátékkal megjegyzi, hogy Bonifacio képes volt a néma ékesszólást (*mutiloquentia*) bőséges ékesszólássá (*multiloquentia*) változtatni, amelyben a „beszéd könnyedségét a némaság mutatja” (*facundiam docet elinguem*).

2 BONIFACIO 1616. A könyv részletes alcímének első sorai mindent elmondanak a témaválasztással kapcsolatban: A jelek művészete / amelyben látható nyelvet létrehozva / a néma ékesszólásról van szó, s ez nem más, mint ékesszóló csend... A Bonifacióról szóló, manapság egyre bővülő bibliográfiával kapcsolatban vö. BENZONI 1967a és BENZONI 1967b. Ebben az utóbbi tanulmányban is a szerző részletes életrajzi ismertetésben hozza e „régí eredetű, nemesi család szülötte” életének számos kisebb-nagyobb eseményét (251–286) és műveinek ismertetésére is sort kerít (271–276), akadémiai tevékenységét is részletesen bemutatva (291 skk.). Vö. továbbá CASELLA 1993; CASTELLARI 1986; KNOX 1996. Korábban Croce is említést tett a gesztuális nyelvezetről: CROCE 1935. A mű jelen újra-felfedezését és jelentőségét bizonyítja, hogy nemrég megjelent modern kiadása egy részletes tanulmánykötettel kiegészítve: GAZZOLA 2018. Jelen sorok szerzője az *Arte de' cenni* és a fiziognómia jeleinek kapcsolatát tárgyalta magyarul (VÍGH 2006) és olaszul (VÍGH 2013) megjelent munkáiban.

Az idézett szerzők művei (a kedvencei: Ariosto, Tasso, Petrarca, Dante, Vergilius, Seneca, Ovidius, Horatius, Cicero) és a Biblia olyan alkotások, amelyek érzelmi töltésük és változatosságuk miatt valóban számtalan példát nyújthattak.

Bonifacio a „korszellemre” és ezzel az emblémáskönyvek Alciato óta tartó divatjára utalva megállapítja, hogy nem minden előzmény nélkül szánta rá magát egy új műfaj megalkotására. Mivel „korunk, amikor képeket mottóval társított úgy, mintha a lélekből és a testből egy új dolog jönne létre, megalkotta az *impresákat* [...]”, ezzel új műfajok létrehozását vagy a meglévők új szempontok szerinti összekapcsolását is lehetővé tette. Ez is bátoríthatta annak a felismerésére, hogy „a csendben folytatott beszédről, amely a közlés legnemesebb módja, nem látom, hogy bárki is értekezett volna, [...] én tehát elsősorban arról kívánok szólni, hogyan lehet megértetni magunkat mozdulatokkal, gesztusokkal és jelekkel: tehát egyfajta néma ékesszólásról és hallgatag szóáradatról értekezek” (BONIFACIO 1616, 3–4).³

Szerzőnk tehát könyve megírásakor tisztában volt azzal, hogy újdonságszámba megy értekezése témája és a feldolgozás módja egyaránt: a viselkedés külső megnyilvánulásai ugyanis tükrözik a lélek belső affektusait, így módon a könyv hosszú címében foglaltaknak megfelelően a látható gesztusok és a mozdulatok az ékesszólás néma nyelvén retorikai erővel bírnak. Bonifacio nem állított ezzel újat, csak rendszerbe foglalta és hangsúlyozta a jelek kommunikatív, azaz retorikai értékét, arra is rámutatva, hogy társadalmi és morális értékük a retorikai jelentőségükkel egyenértékű. A szakirodalom manapság az *Arte de’ cennit* a gesztusnyelv újkori történetének első, forrásértékű értekezésének tartja, amely történeti kitekintése révén is alapvető mű. Az antik retorikák és irodalmi művek figyelembevételével ugyanis Bonifacio tanúsítja, hogy a jelek művészetének ismerete magában foglalja a mértékletes és az alkalomhoz szabott viselkedés alkalmazását is: a *captatio benevolentiae* nemcsak fontos retorikai elem, hanem morális megítélés kérdése is. Ugyanakkor a jelek – a barokkra hatványozottan jellemző – szimbolikus értékét is kiemeli, hiszen a mozdulatok, így az egész viselkedés metaforák összessége, rejtett értelem, s (gyakran konvencionális megjelenése ellenére) éppen olyan *acutezza* szükségeltetik a metaforikus gesztusnyelv megfejtéséhez, amilyen elmeél a költői metaforák és trópusok dekódolásához is nélkülözhetetlen. E rejtett értelem ugyanakkor az (ehhez értő) emberiség közös nyelve, „látható természetes nyelv” (*visibile natural favella* – BONIFACIO 1616, 12), mert amíg a beszéd és a nyelv mesterséges, és állandó változásnak van kitéve, városról városra, tartományról tartományra, korról korra módosul, a jelek művészete természettől fogva állandó, isteni adomány: „[...] Isten alakította ki e néma beszéd művészetét és adta nekünk, hogy kifejezzük akaratunkat, amely eszköz nélkül az emberek élete nem lenne társas; [...] e látható nyelvvel nem

3 Itt jelzem, hogy jelen tanulmányban minden fordítás saját. A Dante *Színjátékából* vett idézetek viszont – néhány, szintén jelölt saját fordítástól eltekintve – Nádasdy Ádám fordításából származnak.

halljuk, hanem látjuk a szívek rejtett gondolatait, bizonyos módon utánozva ezzel az isteni értelmet” (BONIFACIO 1616, 10).

S ha Emanuele Tesauro, a 17. század legismertebb és leghatásosabb itáliai retorikai értekezésében, a *Cannocchiale aristotelico*-ban (Arisztotelészi messzelátó) a retorikai alakzatok magyarázatakor különbséget tesz az érzékre ható „harmonikus alakzatok”, az érzelmeket befolyásoló „patetikus alakzatok” és az átlagosnál magasabb intellektust igénylő „elmés alakzatok” (azaz a metafora) között (vö. TESAURO 1674, 113), nyilvánvaló, hogy a test által közvetített jelek is hol érzékeinkre, hol érzelmeinkre, hol pedig értelmünkre hatnak, s éppen ebből ered értelmezésük többféle lehetősége is. Bonifacio maga a viselkedést metaforikus jelek összességének tartja, amely élvezetet és hasznót nyújtó művészet, s ez megfelel a retorika hagyományos értelemben vett céljainak, azaz tanít és gyönyörködtet:

Minthogy a megismerés és a rejtett dolgok felismerése nagy élvezettel jár, joggal mondhatjuk, hogy e [jelek] művészetének ismerete – amellyel megismerhetjük a mások számára rejtve maradt dolgokat és nyilvánvalóvá válnak viszont azok, amelyeket mások igyekeznek lelkük legmélyén elrejtteni, – nos ez, igen kellemetes és igen hasznos, hiszen van-e annál nagyobb élvezet, mint egy szempillantással felfedni az ember legféltebbben őrzött gondolatait? [...] És aki tökéletesen kiismeri magát e művészetben, nem fogja kívánni, hogy az emberek keblén feltáruljon az a bizonyos szókratészi ablak, hogy ezen keresztül a szív láthatóvá váljék: e jelek ismeretével ugyanis a halandók lelkének legtitkosabb gondolatai és legrejtettebb érzelmei jutnak kifejezésre. (BONIFACIO 1616, 11).

Bonifacio *Arte de' cennije* számba vette azokat a jeleket, amelyek a retorika szolgálatában állnak a néma ékesszólás gyakorlásakor az *actio* során. Nem elegendő ugyanis feltalálni, elrendezni és kifejezni a mondanivalót, hanem tudni kell azt is, hogyan adja elő mindezt az ember:

Kétségtelen ugyanis, hogy ugyanaz a dolog különféle módon előadva, teljesen különbözőnek tűnik, és gyakran különböző hatást is vált ki. Így aztán az előadás (*attione*) és a szónoki kifejtés szabályai, amelyek a hangban és a gesztusban jelennek meg, olyannyira szükségesek, hogy Cicero egyenesen testbeszédnek (*eloquenza corporale*) nevezte el őket. Amíg ugyanis a feltalálás, az elrendezés és a kifejezés elsősorban a lélek kötelessége, a hanggal és a testmozgással való előadás a test feladata. (BONIFACIO 1616, 548.)

A szerző számos irodalmi, történelmi, bibliai példával világítja meg egy adott viselkedésben, mozdulatban vagy gesztusban megnyilvánuló affektus jelentését.

A legtöbb leírás a népi képzeletben és a művelt irodalmi tudatban az első írásos feljegyzések óta jelen lévő ismeret, így Bonifacio „csak” annyit tett, hogy klasszikus irodalmi példákkal megtámogatva az általános megfigyeléseket, azok egyetemes érvényét támasztotta alá. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy szerzőnk a saját korában is gyakran használt gesztusok és jelek halmazából merített elsősorban, így egyetemes-ségük mellett a 16–17. század fordulóján is élő gesztusnyelvet mutatott be.

Az *Arte de’ cenni* által részletesen tárgyalt valamennyi jel, mozdulat, gesztus közül válogatva, a fentebb már jelzett, forrásként leggyakrabban idézett szerzők és művek közül most Dante *Színjátékát* vesszük górcső alá. A Bonifacio által hozott 219 dantei példa távolról sem fedi a *Színjátékban* (vagy általában Dante műveiben) fellelhető retorikai-poétikai-etikai szempontból alkalmazott gesztusok mennyiségét és fajtáját. Egyelőre még nem pontos és tipológiáját tekintve sem pontosan behatárolt számításaim szerint ennek közel a duplájával számolhatunk a dantei *oeuvre* vonatkozásában.

Előljárójában megállapíthatjuk, hogy a *Színjáték* gesztusgyűjteménye kétfajta episztemológiai megközelítésre vezethető vissza. Az egyik lehetőség az érzelmeket, a bizonyos helyzetekben megnyilvánuló pszichológiai reakciókat veszi figyelembe, amikor az egyén érzelmei gesztusokban és testtartásokban jutnak kifejezésre. Ebben az esetben a gesztusnyelv a lélek affektusaira adott spontán testi válasz. A másik aspektus a gesztusnyelvet társadalmi és kulturális konvenciók eredményeként vizsgálja: kulturális, konvencionális, liturgikus és egy sor további – gyakran századokon átívelő – mozdulatról van szó, amelyek a felhasználók tudatos választásától függenek, és gyakran egyetemes szemantikai területeket érintenek.

A *Színjátékban* túlvilági útja során Dante egy sor pokoli, purgatóriumi és paradicsomi lélekkel találkozik, társalog, hallgatja meg történeteiket, emlékeiket, jóslataikat, és reflektál ezekre. A költő Vergilius, majd Beatrice társaságában érzékeli a lelkek hangulati, érzelmi megnyilvánulásait, amelyeket mozdulatok, gesztusok formájában is közvetít.⁴ Maga Dante is szerepet oszt magára, és – nemcsak verbális – diskurzust folytat: reakciói így a lélek belső, a test által közvetített mozdulatok, gesztusok nonverbális nyelvén jutnak érvényre. A gesztusnyelv, amellyel Dante helyettesíti vagy kiegészíti az érzelmei és lelkiállapotok kifejezését, egy igen pontosan értelmezett retorikai-poétikai szisztéma hozadéka, amelynek célja, hogy a szavak csupasz értelméhez a test által közvetített érzelmi megjelenítést is hozzáadja. A fizikális tünetek és a test megváltozása mindig a diskurzushoz, a személyek közötti kapcsolatok formájához kapcsolódnak, így a jelek értelmezése a kontextustól elválaszthatatlan. A testbeszéd ugyanis követi, sőt gyakran helyettesíti a verbális nyelvi kifejezést, és a gesztusok olvasatát ennek megfelelően a szituációk és a párbeszélő felek kapcsolati viszonyai határozzák meg.

4 A *Színjáték* gesztusnyelvének szentelt nem túl bőséges bibliográfia kapcsán lásd CIMINI 2012; CIMINI 2018; CIMINI 2021; WEBB 2021; VILLA 2013.

A mai kutatásokban lehetséges elemzési megközelítések fényében a *Színjátékban* leírt szomatikus jegyek, gesztusok, jelek és testtartások repertoárja rendkívül gazdag és változatos. Ennek megfelelően részesei lehetünk annak a retorikai folyamatnak, ahogyan Dante az egyes énekekben megjelenik az olvasók előtt gondolatait és érzelmeit nonverbális módon kommunikálva. Bizonyára ez a megközelítés a leginkább kézenfekvő, mivel az olvasó nyomon követheti, hogyan koreografálta meg a főszereplő a maga testbeszédét az egyes énekek jellegével, hangulatával és a *Színjátékban* folytatott párbeszédekkel összhangban. Hasonlóképpen érdekes következtetésekre sarkallhat a Dante és Vergilius, illetve Dante és Beatrice, tehát a költő és két vezetője kapcsolatát ábrázoló gesztusnyelv tanulmányozása.⁵ A pokolbéli, purgatóriumi és paradicsomi lelkek mozdulatainak, „testtartásának”, érzelmi megnyilvánulásainak gesztusnyelve szintén jellemző részletekkel gazdagíthatja a retorikai-etikai elemzéseket: ennek keretein belül a testbeszéd jellegét is érdemes lehet analizálni a *Pokolban* leírt szenvedés gesztusaival, a *Purgatóriumi* penitencia és megtisztulás, továbbá a *Paradicsomban* a boldogok és a boldogság kifejezésének mozdulataival. A liturgikus nyelvezethez tartozó gesztusok értelmezése is külön figyelmet érdemel,⁶ különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a középkorban, (amely korszakot Le Goff a „mozdulat civilizációja”-ként definiálta – LE GOFF 1999, 381) a gesztusnyelv a mértékre és az arányra épülő komplex jelentéssel bírt. Szintén informatív lehet, ha az egyes mozdulatokat, arckifejezéseket a fiziognómia jegyeivel hozzuk kapcsolatba, lévén e tudomány egyfajta szemiológia, jeltudomány, amely az egyén láthatatlan jellemét és érzelmeit a test látható jegyeivel fedi fel és interpretálja. Az elemzések ezentúl a testbeszéd fő tipológiáit is érinthetik: az arc, a szem, a kéz és a többi testrész szerint csoportosított vizsgálódás változatossága is izgalmas vállalkozásnak bizonyulhat. Végül pedig a művészettörténeti kutatásokban eleve a vizualitás jegyében történik a gesztualitás ikonográfiáját érintő elemzés: különösen meglepő és izgalmas expresszivitásról ad tanúbizonyságot a *Színjáték* számos, miniatúrákkal gazdagított kódexében ábrázolt gesztusok leírása és e gesztusnyelv értelmezése.⁷

A dantei testbeszéd megjelenésének és értelmezésének a lehetőségeit tekintve tehát többféle megközelítés (vagy azok ötvözése) kínálkozik a mai kutató számára.⁸ Most viszont arra kívánok választ találni, vajon a Dante-exegézis szempontjából nem túl termékeny 16–17. században, viszont Giovanni Bonifacio *Arte de’*

5 A vergiliusi gesztusnyelv használatával kapcsolatban lásd PRANDI 1995.

6 Általános történelmi megközelítéssel az ókortól napjainkig vö.: BERTELLI–CENTANNI 1995.

7 E helyt most lehetetlen a teljes bibliográfia számbavétele a „vizualizált Dante” témakörét illetően. Csupán két munkára utalok, gazdag bibliográfiai utalásai miatt is: BATTAGLIA RICCI 2011, 547–579; PONCHIA 2015. Ide tartozik a „festett kommentárok” kérdésének vizsgálata. Az elnevezés és a művészi kommentárok kapcsán vö. BRIEGER 1969.

8 A fentiekben érintett, különféle nonverbális kommunikációs jel, gesztus illusztrálására hoztam néhány jellegzetes példát a *Színjátékból* egy rövidebb magyar nyelvű tanulmányomban (VÍGH 2021a) és ennek egy részletesebb olasz nyelvű változatában (VÍGH 2021b).

cennijében központi helyet elfoglaló *Színjáték* olvasata a nonverbális kommunikáció milyen módozatait hangsúlyozta. A dantei gesztusnyelv mindmáig meglehetősen kevés szakirodalommal rendelkező exegézise elsősorban a legkifejezőbb és leggazdagabb mozdulatokat prezentáló arc (valamint részei) és a kéz jegyeire fókuszál. Nem véletlen, tegyük hozzá, hiszen a testbeszéd értelmezésekor a testrészek hierarchikus viszonyát mindenkor szem előtt kell tartani: a fej, s ezen belül az arc, a szem, továbbá a kéz mozdulatai által közvetített érzelmi-értelmi reakció a leghangsúlyosabb és leggyakoribb nonverbális retorikai módozat. A gesztusnyelv ennek megfelelően különös figyelmet szentel e testrészeknek, valamint a testtartásnak, amelyek a kommunikáció szerves részét képezik, és a jellemek, a szereplők közötti kapcsolatra is fényt derítenek.

Az egyes testrészeknek a testbeszéddel való kommunikáció során betöltött szerepét tekintve Bonifacio értekezésében is a fej és a kéz jelei elsődleges jelentőségűek. S ha figyelembe vesszük, hogy az arc – ezen belül különösen a szem, a homlok, a száj, a szemöldök, a fül –, valamint a kéz – és az ujjak – milyen mennyiségű és értékű nonverbális üzenet közvetítői, e két testrész szerepe valóban meghatározó. Az *Arte de' cenni* a fejre vonatkozóan 25 fő fejezetben, s ezen belül – irodalmi művekből hozott bőséges példák kíséretében – további alfejezetekben tárgyalja a retorika szolgálatába állított jeleket, gesztusokat, viselkedési jegyeket: a fejhez tartozik még az arc 16, a haj 13, a homlok 13, a szemöldök 14, a szemhéj 4, a szemek 58, az orr 14, az ajkak 9, a száj 55, a nyelv 10, az orcák 5, a fülek 17 alfejezetben tárgyalt jele és mozdulata. Az eleve számos jelzésre szolgáló kéz esetében pedig 82 jelről tesz említést Bonifacio, de ehhez még a karok 21, az ujjak 34, a körmök 15 mozdulatának magyarázata is hozzászámítandó. A nonverbális közlés retorikai funkciója tehát pusztán e számadatok fényében is rendkívülinek mondható.

Ha pedig a *Színjátékból* hozott példákat vesszük górcső alá Bonifacio olvasatában, itt is, akár a többi irodalmi előfordulás esetében mindenekelőtt a testbeszéd univerzális és időtlen értékének hangsúlyozása volt a lényeg. Ugyanakkor abban a korban, amikor a barokk stílusjegyeinek megfelelően a különös, az egyedi és a rendkívüli esztétikai ázsióját tartották szem előtt, szerzőnk nem egy esetben a szokatlan jelek bemutatásától sem zárkózott el. Bonifacio tehát a fejjel kezdi a jelek művészetének bemutatását: „Indokolt a fejjel kezdenünk, amelyet méltóságára tekintettel helyezett a Természet a test legkiválóbb helyére, hogy fentről uralkodjék a többi testrész fölött és hogy tőle függjön a test viselkedése” (BONIFACIO 1616, 18). A fejtartások elemzése az *Arte de' cenni*ben az „emelt fő”-vel kezdődik, és bár aki ’emelt fővel’ jár, (akár jogos) büszkeség és fensőbbiség érzetét is keltheti, ugyanakkor a ’felszegett fej’ a gőg és a heves vérmérséklet egyértelmű fiziognómiai jegye is, és Bonifacio kizárólag a gőgösségre és a kevélységre utaló jegyként említi. Két vergiliusi hely után a trevisói zsarnok, Ricciardo da Camino esetét idézi fel, akinek gőgös viselkedését Dante (magyarul a „fennhordja az orrát” kifejezésnek megfelelő) magasra emelt fejjel érzékelteti. A trevisói zsarnokot arrogáns, felfuvalkodott

alaknak ismerték a kortársak, és az ellene összeesküvést szőtt emberei 1312-ben megölték:

s ahol Sile s Cagnano egybeömlik,
emelt fővel uralkodik egy ember,
akire már a hálót kivetették.

(*Par.* IX 49–51)

Az 'emelt fő' ugyanakkor a *Színjáték* kapcsán mindenki számára a *Pokol* első énekében feltűnő rettenetet keltő oroszlán képét idézi fel (*Pok.* I 46–48). Tegyük hozzá, Bonifacio is utal erre további érzékletes – Petrarcatól, Ovidiustól, Horatiustól vett – példák felidézésével (vö. BONIFACIO 1616, 18–19). Az ellentétes mozdulat, a 'lehajtott fej' kapcsán Bonifacio nem idézi Dantét: Ariosto az abszolút főszereplő, Petrarca, Horatius, Vergilius, Erasmus és a Biblia mellett. Ne feledjük viszont, hogy maga Dante az, aki Brunetto Latini iránti tisztelete és megbecsülése jeléül „mélyen lehajtott fejjel / mint hódolatot mutató ember” (*Pok.* XV 44–45)⁹ hallgatja mesterét és jóslatát.¹⁰ És emlékeztetnünk kell arra is, hogy az alázatot és a tiszteletet mutató lehajtott fej ellentétes mozdulatával él Lucifer, amikor a lázadás és a gőg jeleként „teremtője ellen magasba emelte tekintetét” (*Pok.* XXXIV 35).¹¹ Ugyanakkor barokk kori szerzőnkön nem kérhető számon valamennyi dantei testbeszédre vonatkozó mozzanat felidézése: ez a mai kutatókra váró feladat.

Az *Arte de' cenni* a testrészek hierarchikus szerepét tekintve a fejhez kapcsolódóan az arc, a szem és a homlok által közvetített testbeszéd – a fentiekben számszerűsített – jeleit számos dantei idézettel teszi érzékletessé. Kiindulásként feltétlenül megemlítenő, hogy Dante a *Lakoma* (*Convivio*)¹² című értekezésében Arisztotelész *Retorikáját* idézi fel az arc (és a szemek) nonverbális kommunikációban játszott szerepével kapcsolatban:

[...] az arcon különösképpen két helyen ismerhető fel a lélek – mivel e két helyt a lélek szinte mindhárom természete megnyilvánul –, vagyis a szemekben és a szájon [...]. Így aztán tekintve, hogy hat szenvedély az emberi lélek sajátja, amelyekről a Filozófus említést tesz *Retorikájában*, vagyis a jóindulat, a tettvágy, a könyörületesség, az irigység, a szeretet és a szegény, ezek közül egyik sem kavarhatja fel a lelket anélkül, hogy a szem ablakán keresztül ne jelenne meg, hacsak nagy erőfeszítéssel nem sikerül elrekeszteni” (Dante, *Lakoma* III, VIII, 8 – kiemelés V.É.).

9 Saját fordítás tekintettel a testbeszéd szó szerinti érzékeltetésére.

10 A Brunetto Latini és Dante közötti – kölcsönös bizalmi viszonyra utaló, több gesztust elemző – testbeszéd részletesebb bemutatását lásd VÍGH 2021a., 59.

11 E sor is saját fordítás, mert a testbeszéd retorikai fordulata nem jelenik meg a műfordításokban.

12 Szabó Mihály magyar fordításában *Vendégség* címen jelent meg (KARDOS szerk. 1965, 155–345).

Az értekezésből kiragadott idézet tanúsítja, milyen tudatosan nyúlt a költő a testbeszéd retorikai eszközéhez, és hogy műveiben milyen határozott retorikai céllal alkalmazta a test jegyeit az általuk közvetített érzelmi reakciók, de akár jellemre vonatkoztatható tulajdonságok érzékeltetése céljából.

Bonifacio meghatározása szerint „lelkünknek e nagyszerű képét, amelyet a Természet a fej elülső részén különféle alkotórészekből oly könnyedséggel formálta meg, mi arcnak nevezzük” (BONIFACIO 1616, 39). A felhozott irodalmi példák sokaságában Dante egyebek mellett az „ostoba és bárgyú” arcra vonatkozó testbeszéd példáját tekintve kap főszerepet. A vidéki, a hegyek természeti környezetében élő és a városi szokásokat nem ismerő ember tájékozatlansága a példa arra az arckifejezésre, amelyet Bonifacio idéz (41):

Ahogy bután bámul a faragatlan,
erdő mellől szalajtott hegyi pásztor,
mikor a városban álmélkodik,
olyan lett itt az árnyak külseje.
(*Purg.* XXVI 67–70)

A föld és a fősვნყség szimbolikája meglehetősen komplex jelképrendszerre épül,¹³ így a fősვნყnek testbeszédének a földhöz kapcsolása szerencsés választás volt Bonifacio részéről. A „föld felé fordított arc” kapcsán – egyéb dantei példák mellett – a fősვნყnek büntetésére vonatkozó purgatóriumi testbeszédre hozza a példát „igazolásl, hogy mindig a föld felé irányultak gondolataik” (BONIFACIO 1616, 45): a csak a földi értékekre ügyelő fősვნყnek ugyanis Danténál is „a földön feküdtek arccal teljesen lefelé” (*Purg.* XIX 71–72).¹⁴ Dante egyébiránt pár sorral később, V. Adorján pápa révén magyarázatot is ad a fősვნყség eme jelölésére:

Ahogy szemünket föl sosem emeltük,
csak bámultuk a földi dolgokat,
jogos, hogy most a földet nézegessük.
Ahogy a pénzvágь kioltotta bennünk
minden más jónak a szeretetét,
jogos, hogy büntetésül földre nyomva,
megbéklyózott tagokkal szenvedünk;
s amennyit gondol Jó Uralkodónk,
annyit fekszünk itt mozdulatlanul.
(*Purg.* XIX 118–126)

13 A fősვნყség és a föld kapcsolata a szimbolikus értelmezések több szintjén is releváns. Az állatszimbolikában például az antik és középkori felfogás szerint a földből és földből élő vakond a fősვნყség és a kapzsiság *par excellence* szimbóluma: vö. VÍGH 2019, 360–362.

14 Ismét saját fordítás.

A test és különösen az arc színe – a testbeszédet a fiziognómiával összekapcsoló értelmezések tükrében – rendkívül érdekes következtetésekre sarkallta Bonifációt. Az arc elpirulása és elsápadása ugyanis akarattal nem szabályozható érzelmi reakciók hozadéka. Bár Petrarca és Ariosto műveiből vett idézetek illusztrálják az ide kapcsolható lelkiállapotok nonverbális megjelenését, Bonifacio az arc sápadtsága kapcsán hangsúlyozza, hogy „félelem, fájdalom és szánalom jele is” (BONIFACIO 1616, 48). E meghatározás egyébként jelzi azt is, hogy a fiziognomikus interpretációhoz hasonlóan a nonverbális kommunikáció sem nélkülözheti a kontextust: enélkül ugyanis nem feltétlenül egyértelmű az értelmezés. Bonifacio egy közmondással bevezetve („Ubi timor ibi pallor”), Tasso, Ariosto, Juvenalis, Horatius, Ovidius és Petrarca mellett Dantétól vett idézettel érzékelteti a sápadt arc érzelmi hátterét. Az egyik, a Pokol tornáca által gerjesztett félelemre utaló sorokban jelenik meg:

„Most leszállunk oda, a vak világba
– szólt Költőm, s halálsápadt volt az arca –,
elsőnek én megyek, te meg követsz.”
Én, észrevéve színe változását,
így szóltam: „Hogy jöhetnék, ha *te* félsz,
te, aki máskor erőt adsz nekem?!”
S felelt: „A lent gyötrődők kínjai
arcomra festik a szánakozást:
erről hihetted azt, hogy félelem.
(*Pok.* IV 13–21)

Bonifacio ugyan nem utal minden színeváltozáson átesett dantei arckifejezésre (nem is volt feladata, tegyük ismételten hozzá), mégis fontosnak tartok itt még néhány további példát hozni a *Színjátékból*. Az arc (a szemekkel együtt) ugyanis minden más testrészénél érzékletesebben mutatja a lelkiállapotot, a betegség jeleit, és – fiziognómiai szempontból – a jellem jegyeit. Az emocionális reakciókra vonatkozóan találjuk a legtöbb példát Dante és a felvonultatott lelkek érzelmeinek dokumentálására. A *Pokol* V. énekében, Paolo és Francesca – miközben Lancelot és Ginevra szerelméről olvasnak – rádöbbennek, hogy hasonlóan éreznek egymás iránt, s e felismeréstől arcuk elsápadt (*Pok.* V 131); a *Paradicsomban* Szt. Péter arca a haragtól elvörösödik, amikor a búcsúcédulákról beszél: „[...] hogy arcom legyen a pecsét / pénzért adott, hamis előjogokhoz. / A haragtól sokszor vörös leszek!” (*Par.* XXVII 52–54); Dante arca a szégyentől lesz vörös („mindkét orcámat szégyenpír festette” [*Pok.* XXXI 2]),¹⁵ amikor Vergilius szemrehányással illeti.

E tanulmányban terjedelmi határok miatt lehetetlen az arc minden részére kitérni: különösen a szem és a homlok rendkívül sokatmondó a testbeszéd szempontjából,

¹⁵ Ez utóbbi ismét saját fordítás.

és Bonifacio maga is, mint a fentebb hozott számadatok is alátámasztják, tisztában volt e jelek fontosságával.¹⁶ A homlokon ugyanis „érzelmeink nyilvánvaló jelekkel megjelennek, és minden szenvedélyünk nyilvánvalóvá válik” (BONIFACIO 1616, 91), ahogyan Bonifacio rövid bevezetőjében összefoglalta a homlok jegyeinek tulajdonított figyelmet Petrarca, Ariosto, Cicero, Tasso és Ovidius olvasatában. A Dantétól vett idézet esetében a homlokát rejtő egyénre történik utalás, aki így nem azonosítható be az utókor számára (*Pok.* XXVII 57). Ennek tudatában jelzi Bonifacio, hogy „az ember homlokán a mesterkéletlenség, a tisztesség és a reputáció jegyei figyelhetők meg. És maga a homlok a hírnév és a tisztesség jele” (BONIFACIO 1616, 93), vagyis az eltakart homlok ezt az üzenetet nem közvetíti.

A szem jeleinek értelmezése pedig szintén külön tanulmány anyagát kínálja: Bonifacio 58 alfejezetben részletesen hozza a testbeszéd nyilvánvaló jeleit, s ezekben 46 dantei hely kerül említésre, jóllehet nem költőnk a legtöbbet idézett szerző (és tegyük ismételtlen hozzá, nem is idézi Bonifacio a szemmel kapcsolatos valamennyi dantei jelet). Barokk kori szerzőnk a szemre vonatkozó bevezetőjében közhelyesrűen állapítja meg, hogy

minden okunk megvan rá, hogy elsősorban a szemek jeleit és gesztusait figyeljük meg, hiszen nincsen még egy olyan testrészünk, amelynek a mozdulataiból jobban meg lehetne érteni akaratomkat, érzelmeinket, mint a szemből. Ahogy Cicero mondta [*Cic. De nat. deor.* 2, 56, 140)] „tamquam speculatores altissimum locum obtinent, ex quo plurima conspicientes funguntur suo munere”. És még azt is mondta [*Cic. De orat.* 3, 59, 221], hogy az arc igenis a lélek tükre, ám ezeket a szemek mutatják, amelyek annyi változásról tanúskodnak, amennyi érzelem uralja lelkünket. [...] És még azt is mondta [*Cic. Tusc. disput.* 1, 20, 46], hogy a szemek és a fülek a lélekre nyitott ablakok. (BONIFACIO 1616, 107)

Az arc (és a szem) mellett a kéz az a testrész, amely a legközvetlenebb módon, sőt a középkori gesztusnyelv¹⁷ esetében elsődlegesen közvetítette az érzelmeken túl a koncepcionális tartalmat. A kéz egyetemes mozdulatait, eltekintve a liturgiában használatos mozdulatok alapvető üzenetétől, igen gyakran idézi fel Dante is abban a tudatban, hogy a kéz és az ujjak jobbra rögzült, retorikailag állandósult tulajdonsággal rendelkeznek. A számos – olykor a három *cantica* szerint is csoportosítható – gesztus, intés, kézmozdulat egyetemes értékű üzenettel bíró viselkedési módokra is vonatkozik. A nyitott, illetve az összezárt kéz például általánosan ismert, etikai

16 Érdemes utalni a homlok, az ott megjelenő ráncok elemzésére szakosodott külön tudományra, a fiziognómiától részben független metoposzkópiára (a homlok olvasata). Az asztrológiával szoros kapcsolatot mutató tudomány újkori népszerűségének tetőpontja a 16–17. századra tehető.

17 A középkori gesztusnyelvre vonatkozóan mindmáig haszonnal forgatható szakirodalom: SCHMITT 1990.

szempontból értelmezhető mozdulat: a bőkezűséget/tékozlást a nyitott kézzel ábrázolják, míg a zárt, összeszorított kéz a fősvényesség/kapzsiság egyértelmű jele. Dante a tékozlókra utalva, a madár széttárt szárnyához hasonlítja a kitárt kezet, amelyből a kelleténél több esik ki: „szétnyílt tenyérből / csak szóródik a pénz” (*Purg.* XXII 43–44). A fősvények pedig, akik „a sírból [...] összezárt marokkal / támadnak föl” (*Pok.* VII 56–57), szimbolikus mozdulatukkal is jelzik vétükük jellegét. A kezek ugyanakkor érzelmek kifejezői lehetnek: a remegő kéz a félelem ismérve, ahogy Dantét a *Pokol* I. énekében pánik fogja el a nöstényfarkas láttán: „mert reszket minden vénám és erem!” (I 90), ami a rettenetet érzékelteti.

Az ujjak és a kar is számos nonverbális jelzést közvetítenek: közölnek, felszólítanak, intenek, óvnak, fegyelmeznek, fenyegetnek, és így tovább. A kézzel kapcsolatba hozható számtalan jel és intés közül evidens és univerzális értékű a felemelt mutatóujj¹⁸, amely figyelemfelhívás, intellektus mozdulataként is gyakran megjelenik a *Színjátékban*. Vergilius például bölcsen felhívja Dante figyelmét, hogy várja meg a Beatricével való találkozást, hogy élete menetére magyarázatot kapjon. Közlése fontosságát hangsúlyozva „a régi Költő” így szól: „És most figyelj – az ujját fölemelte –: [...]” (*Pok.* X 129). Az emberi érzelmek színpadán, a pokoli, a purgatóriumi és a paradicsomi színtereken történetekhez, a kontextushoz mindig illeszkedő, a szituációkat és a szereplőket jellemző gesztusnyelv „szólal meg”.

Az *Arte de' cenniben* olvasható nonverbális jelek testrészekre bontva (karok, kéz, ujjak), részletekbe menően tárgyalják e jelzéseket és Dante retorikai-költői szempontból befűzött jelei jobbára az egyértelműen univerzális mozdulatok közé sorolhatók. Ilyen például a szólásra való jelentkezést és csend kérését jelző felemelt kéz: „egy lelket néztem, aki most fölállt / és intett, hogy őrá figyeljenek” (*Purg.* VIII 7–9). Ilyen az ölelések közül a nyak átkarolása, s ahogy Bonifacio is utal rá, „a magasabb rangúak a nyakuknál fogva ölelik meg az alacsonyabb rangúakat jóindulatuk és védelmük jeleként, karjukkal mintegy betakarva őket” (BONIFACIO 1616, 261). Vergilius ilyen mozdulattal védte és támogatta Dantét a Filippo Argentivel történt incidens után: „Majd átölelt, megcsókolta az arcom, / s így szól: [...]” (*Pok.* VIII 43–44).

Vergilius és Sordello találkozása a gesztusnyelv szempontjából is sokatmondó. A *Purgatórium* VI. énekében a trubadúr-költő Sordello és Vergilius találkozásának módja nyilvánvaló rokonszenvről árulkodik: „Ó, mantovai! Sordello vagyok, / a honfitársad!” – s egymást átölelték” (*Purg.* VI 74–75). A kölcsönös ölelés már önmagában öröm és szimpátia jele, és egyfajta egyenlőségi viszonyra is utal. Ahogy Bonifacio is megfogalmazza, „az egyenlő személyek közötti ölelés kölcsönös tisztelet jele, s örömet fejez ki azok között, akik hosszú idő óta nem látták egymást” (BONIFACIO 1616, 262). A VII. ének elején, Sordello számára nyilvánvaló, hogy

18 E jelzés különféle értelmezéséről elsősorban ikonográfiai kitekintéssel vö. CHASTEL 2008; DALLI REGOLI 2000.

a latin költő a földije, Mantova szülötte, „Miután tisztelettel és örömmel / így három-négyszer egymást megölelték, Sordello így szólt: [...] (*Purg.* VII 1–3). Ezt követően Sordello, miután felismerte a nagy latin költőt, a váratlan találkozástól meglepetten, álmom és valóság közötti állapotban a csodálkozás és a tisztelet jelét mutatta:

[...] azután szemét lesütötte,
és alázattal visszafordult felé,
s átölelte ott, ahol az alárendelt teszi.
(*Purg.* VII 13–15 – kiemelés: V.É.)¹⁹

A lesütött szempillantás, amelyre Dante az „alázattal” kifejezéssel csak ráerősít, a másik fél iránti mély tiszteletet jelzi. Sordello ugyanis ezzel az öleléssel nemcsak Vergilius iránti hódolatának ad testbeszéddel hangot, de egyben alárendelt helyzetét is kifejezi. Az „átölelte ott, ahol az alárendelt teszi” verssorban Dante nem pontosítja az ölelés helyét, mivel elegendő volt az „alárendelt” kifejezést használnia: a (korabeli) olvasó – ismerve a konvencionális tiszteletadás gesztuális módozatait – a társadalmi hierarchiában és interperszonális kapcsolatokban a nem egyenrangúnak fenntartott, Bonifációval szólva a „csípő alatti” (BONIFACIO 1616, 264) ölelést, a térd átölelését képzelhette el.

A *Színjáték* gesztusnyelvről szóló ízelítő bizonyára hiányérzetet váltana ki, ha Vanni Fucci obszcén mozdulatára nem utalnánk. Bonifacio is hasonlóképpen gondolkodhatott, amikor az ujjak révén történő jelekről szólva a „fityiszt mutatni” mozdulatot Dante soraival érzékeltette: „ha a hüvelykujjat a mutatóujj és a középső ujj közé dugva, majd a többi ujjat összeszorítva fityiszt mutat az ember, és amikor valaki felé fordulva mutatja, ez obszcén jel, igen nagy megvetést és sértést jelent. Erről szólt Dante...” (BONIFACIO 1616, 335). A történet előzményeként a *Pokol* XXIV. énekében már a kárhozott lélek bemutatkozása is sokat sejtet: „Vanni Fucci vagyok / a bestia, és Pistoia volt méltó odúm” (125–126).²⁰ A tolvaj, kegyszereket lopó, hamisan tanúskodó, erőszakos gazember, miután gonoszul megjövendőli Danténak a fehér guelfek vereségét és ezzel a költő száműzetését, a következő ének nyitó soraiban istenkáromló mozdulatával válik a gesztusnyelv kihagyhatatlan példájává:

E szavaknál a tolvaj fölemelte
mindkét kezét és fityiszt mutatott,
így ordítva: „Fogd, Isten! Ezt neked!”
(*Pok.* XXV 1–3)

19 Saját fordítás a gesztusok pontosítása végett.

20 Saját fordítás.

Vanni Fucci ökölbe szorítva mindkét kezét az ég felé emelte, s hüvelykujját a mutató- és a középső ujj között kidugva (nyilvánvaló utalással a fallikus behatolásra) sértő, obszcén istenkáromlással zárta szereplését. A gesztus eredete egyébként a görög-római hagyományból eredeztethető, középkori elterjedésére is találunk utalást Brunetto Latininál és a krónikaíró Giovanni Villaninál.

Mindezekből a lehetséges elemzési módozatokból most, terjedelmi határok okán, csak ízelítőt kívántam adni, előrebocsátva, hogy természetesen az itt nem említett többi testrész is hasonlóképpen érzékletes nonverbális retorikai funkcióval rendelkezik. A testbeszéd retorikai hatékonyságának igazolására hozott példákat Giovanni Bonifacio *Arte de' cennijéből* választottam ki, s ezzel Dante barokk kori olvasatához kívántam adalékot szolgáltatni: ebből is nyilvánvaló, hogy a *Színjáték* nonverbális nyelvezte révén is központi helyet foglalt el a korabeli olvasók körében. Néhány – a tanulmányban külön jelzett – nonverbális retorikai elemet viszont Bonifacio művétől függetlenül, kiegészítésképpen fűztem be, tudatosítva ezzel is, milyen asszertív költői fogás a gesztusnyelv alkalmazása, és milyen gazdag ebből a szempontból is a *Színjáték* kifejezésára. Továbbá fontos számot vetnünk azzal, hogy mindmáig hiányzik a *Színjátékban* fellelhető testbeszéd megjelenési formáinak módszeresen és részletes tipológiai alapokon összeállított példatára. Így jelen tanulmánnyal is fel szeretném hívni a figyelmet egy testbeszéd-repertórium összeállításának fontosságára, tekintettel a nonverbális kommunikáció etikai-retorikai hatékonyságára és költői kifinomultságára.

Bibliográfia

- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2011), La tradizione figurata della Commedia, *Critica del testo*, XIV/2, 547–579.
- BENZONI, Gino (1967a), Giovanni Bonifacio, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1970, vol. 12, 194–197.
- BENZONI, Gino (1967b), Giovanni Bonifacio (1547-1635) erudito uomo di legge e... devoto, *Studi veneziani*, IX, 247–312.
- BERTELLI, Sergio–CENTANNI, Monica (a cura di) (1995), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- BONIFACIO, Giuseppe (1616), *L'arte de' cenni*, Vicenza, Francesco Grossi.
- BRADDICK, Michael J. (ed) (2009), *The politics of Gesture. Historical perspectives*, Oxford, Oxford UP.
- BREMMER, Jan–ROODENBURG, Herman (ed.) (1991), *A cultural history of gesture from Antiquity to the present day*, Cambridge, Polity Press.

- BRIEGER, Peter (1969), *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton (eds.), Princeton, Princeton University Press, 81–113.
- BURKE, Peter (2009), *Il linguaggio dei gesti in Italia all'inizio dell'età moderna*, in *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 79–98.
- CASELLA, Patrizia (1993), Un dotto e curioso trattato del primo Seicento: L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio, *Studi secenteschi*, XXXIV, 331–407.
- CASTELLARI, Daniele (1986), La retorica dell'improvviso, *Intersezioni*, VI, 435–454.
- CHASTEL, André (2008), *Le geste dans l'art*, Ed. Liana Levi.
- CIMINI, Mario (2012), Aspetti del codice gestuale nell'Inferno di Dante, *Studi Medievali e Moderni*, 2012 (XVI), fasc. 1-2, n. 31, 79–107.
- CIMINI, Mario (2018), Il “visibile parlare”. Per un'analisi del codice cinesico-gestuale nel Purgatorio di Dante, in *Un operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, Lanciano, Casa Editrice Carabba, 13–32.
- CIMINI, Mario (2021), *Il codice gestuale nella Commedia e altre cose dantesche*, Milano, Mimesis.
- COCCHIARA, Giuseppe (1985), *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Sellerio, (az 1935-ben megjelent mű egyik új kiadása)
- CROCE, Benedetto (1935), *Il linguaggio dei gesti*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, I, Bari, Laterza, 273–275.
- DALLI REGOLI, Gigetta (2000), *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Leo Olschki.
- FRUGONI, Chiara (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino, Einaudi.
- GAZZOLA, Silvia (2018), *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio I–II*, Treviso, Zel Edizioni.
- KARDOS Tibor szerk. (1965), *Dante Alighieri összes művei*, Budapest, Magyar Helikon.
- KENDON, Adam (2004), *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge UP.
- KNOX, Dilwyn (1996), Giovanni Bonifaccio's *L'arte de' cenni* and Renaissance ideas of gesture, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento. Confronti e relazioni*, Atti del Convegno internazionale, Ferrara, 20–24 marzo 1991, a cura di M. Tavoni, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 379–400.
- LE GOFF, Jacques (1999), *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi.
- MACIOCE, Stefania (2018), *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, Roma, Gangemi.
- NÁDASDY Ádám (ford., szerk.) (2016), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Budapest, Magvető.
- NICCOLI, Ottavia (2007), Gesti e posture del corpo in Italia fra Rinascimento e Controriforma, *Micrologus*, 15, 379–398.
- NICCOLI, Ottavia, (2021), *Muta eloquenza. Gesti nel Rinascimento e dintorni*, Roma, Viella.

- PONCHIA, Chiara (2015), *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo.
- PRANDI, Stefano (1995), I gesti di Virgilio, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, a. CXII, fasc. 557, 56–75.
- SCHMITT, Jean-Claude (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- TESAURO, Emanuele (1674) *Il Cannocchiale aristotelico...*, sesta impressione accresciuta dall'Autore di due nuovi Trattati, cioè *De' concetti predicabili e degli emblemi*, Venezia, Baglioni.
- VÍGH ÉVA (2006), A „jelek művészete” és fiziognómia Giovanni Bonifacio művében, in Ead, „Természeted az arcodon”. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 267–288.
- VÍGH ÉVA (2013), Visione fisiognomica ne L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio, *Lettere Italiane*, vol. 63, 2013/4, 563–579.
- VÍGH ÉVA (2021a), „Egyetlen intéssel” (Par. XXII 101). Testbeszéd Dante Színjátékában, *Tiszatáj*, 75. évf. 2021/9, 56–67.
- VÍGH ÉVA (2021b), „Con un sol cenno”. Il linguaggio dei gesti nella Commedia, *Rivista di Studi Italiani/Journal of Italian Studies*, 2021/3, 157–184.
- VÍGH ÉVA (szerk.) (2019), *Állatszimbólumtár*, Budapest, Balassi Kiadó.
- VILLA, Marianna (2013), Chiose a Inf. XXV, 45: «mi puosi 'l dito su dal mento al naso». Per una semantica del gesto dantesco, *Studi danteschi*, LXXVIII, 101–118.
- VISCEGLIA, Maria Antonietta (2009), *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna*, Roma, Salerno.
- WEBB, Heather (2021), La gestualità della richiesta in Purgatorio 5 e 6: coreografie classiche e cristiane a confronto, *Italianistica.*, a. I, 2021, n. 1, 169–184.