

“Il diritto di vivere non si paga  
con un lavoro finito,  
ma con un’infinita attività”

Studi in omaggio alla carriera accademica  
e alle ricerche scientifiche di József Pál



Università degli Studi di Szeged  
Facoltà di Lettere e Sociologia

---

Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

“Il diritto di vivere non si paga  
con un lavoro finito,  
ma con un’infinita attività”

Studi in omaggio alla carriera accademica  
e alle ricerche scientifiche di József Pál

A cura di / Szerkesztette:  
Lorenzo Marmioli



SZEGED, 2024

Redazione, impaginazione e grafica: Lorenzo Marmioli

Szerkesztés, tördelés, grafika: Lorenzo Marmioli

Stampato per conto di: Facoltà di Lettere e Sociologia dell'Università degli Studi di Szeged

Kiadta: Szegedi Tudományegyetem BTK

Direttore responsabile: Zoltán Gyenge

Felelős kiadó: Gyenge Zoltán

Copertina: Lorenzo Marmioli

Borító: Lorenzo Marmioli

Stampa: Innovariant Kft

Nyomdai kivitelezés: Innovariant Kft.

Direttore responsabile: György Drágán

Felelős vezető: Drágán György

© Autori / Szerzők, 2024

ISBN: 978-615-02-0734-6



József Pál (2024)

Professore Ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università di Szeged /  
a Szegedi Tudományegyetem egyetemi tanára

Dottore di Ricerca presso l'Accademia Ungherese delle Scienze /  
a Magyar Tudományos Akadémia doktora



## INDICE / TARTALOM

Tabula Gratulatoria .....	9
Lectori Salutem .....	13
Claudio MAGRIS: A József .....	15
Giampaolo BORGHELLO: Una testimonianza .....	17
Mauro CAPUTO: Ricordo di Giorgio Pressburger.....	20
Péter SÁRKÖZY: Árkádia Magyarországon [L'Arcadia in Ungheria] .....	23
Gian Paolo MARCHI: Gli occhi della storia. Alcune questioni di cronologia e geografia nell'opera di Giovanni Verga.....	32
Antonello Folco BIAGINI: Un italiano nell'Ungheria di Béla Kun.....	39
Giovanna MOTTA: Moda, feste, giochi. Società in trasformazione e modelli culturali nell'Europa d'Antico Regime .....	46
Diego POLI: Matteo Ricci e la lingua italiana .....	58
Cecilia CAMPA: "La novità del sono". Vere Muse o vere Sirene, ancora sull'armonia delle sfere in Dante .....	68
Roberto RUSPANTI: Divagando su Petőfi all'Osteria del Tempo Perso.....	76
Giuseppe D'ACUNTO: Acutezza, invenzione e meraviglioso in Vico .....	87
Tibor SZABÓ: Valóság és realizmus Dante főművében [Realtà e realismo nell'opera principale di Dante].....	97
Gizella NEMETH, Adriano PAPO: Le incursioni degli scorridori ottomani ( <i>akinci</i> ) nelle regioni dell'Alto Adriatico.....	118
Dante MARIANACCI: La letteratura e la cultura italiana in Ungheria nel primo decennio del XXI secolo .....	127
Andrea CARTENY: Il transilvanismo di Miklós Bánffy, eredità storica della Transilvania dualista.....	136
Armando NUZZO: Potenza del <i>sermo</i> . Il francescano Gabriele da Volterra, seguace di santa Caterina da Siena, in due lettere di Coluccio Salutati.....	144

Kinga DÁVID: Max Nordau és Luigi Pirandello <i>haszonságai</i> . Egy recepció történetéhez [Le <i>menzogne</i> di Max Nordau e Luigi Pirandello. Per una storia della critica].....	155
Norbert MÁTYUS: „A szeretet, ami mozgatja a Napot és a többi csillagot” Az <i>Isteni Színjáték</i> bevezető énekei [“L’amor che move il sole e l’altre stelle”. I canti introduttivi della <i>Divina Commedia</i> ] .....	176
Eszter DRASKÓCZY: “Evasioni dalla realtà”. Temi danteschi nell’arte e negli scritti di Gulácsy.....	187
Dénes MÁTYÁS: Az olasz <i>pulp</i> irodalom nyomában [Sulle tracce della letteratura <i>pulp</i> italiana] .....	201
Tünde SÜLI: “Da ogni bocca dirompea co’ denti / un peccatore”: un esempio del tema della bocca dell’Inferno e le sue prefigurazioni nella <i>Commedia</i> .....	2099
Emma MALASPINA: Una rilettura del <i>Sentir messa</i> per un primo confronto tra la linguistica settecentesca e ottocentesca: Cesarotti, Manzoni e Monti.....	222
Simona NICOLOSI: Il IV canto dell’Inferno nelle versioni ungheresi di Ferenc Császár, Károly Szász e Mihály Babits.....	2322
Boglárka BAKAI: „ <i>amor mi mosse, che mi fa parlare</i> ” – Beatrice szerepe Dante Alighieri poétikájában. Egy kortárs olasz szerzőnő olvasata [“ <i>amor mi mosse, che mi fa parlare</i> ” – Il ruolo di Beatrice nella poetica dantesca. Una lettura di un’autrice italiana contemporanea] .....	249
Mónika Kitti FARKAS: Giacomo Leopardi gondolatai a 19. századi olasz társadalom erkölcsi állapotáról a <i>Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani</i> című értekezésében [Riflessioni di Giacomo Leopardi sulla condizione morale della società italiana del XIX secolo. Analisi del <i>Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani</i> ] .....	261
Lorenzo MARMIROLI: Lajos Zilahy e la nascita del Nuovo Fronte Spirituale (14 aprile 1935).....	271
Gian Paolo BRIZZI: A kereskedő polgárság oktatási modelljei (Olaszország, 15-17. század).....	281



## TABULA GRATULATORIA

Maria Assunta ACCILI	Sándor CSERNUS
Anett ANDRÓCZKI	Csaba CSÍKOS
Boglárka BAKAI	Zsuzsa CSIKÓS
Iván BALOG	Károly CSÚRI
Gábor BARNA	Giuseppe D'ACUNTO
Ezio BERNARDELLI	Kinga DÁVID
Károly BIBOK	Amedeo DI FRANCESCO
Attila BOMBITZ	György DOMOKOS
Gian Luca BORGHESE	Eszter DRASKÓCZY
László BÜKY	Péter ERTL
Antonello Folco BIAGINI	Zsuzsanna FÁBIÁN
Enrico BRIZZI	Mária FARKAS BÉNYINÉ
Giuseppe Antonio CAMERINO	Mónika Kitti FARKAS
Cecília CAMPA	György FOGARASI
Andrea CARTENY	Tamás FORGÁCS
Mónika Réka CRISTIAN	Cinzia FRANCHI
Anna Maria CUTRUPA	Gina GIANNOTTI

Zoltán GYENGE	Katalin KOVÁCS
Ágnes HANSÁGI	Lajos KÖVÉR
Endre HÁRS	Katalin KÜRTÖSI
Katalin HÁSZ-FEHÉR	Gabriele LA POSTA
Ádám HEGYI	Antonio LANZA
Márta HORVÁTH	István Dávid LÁZÁR
Zoltán HORVÁTH	Margit LUKÁCSI
Mária IVANICS	Imre MADARÁSZ
Katalin JANCsó	Klára MADARÁSZ
Rita JURATOVICS CSÚRINÉ	Emma MALASPINA
Gergely KADVÁNY	Giuseppe MANICA
Péter KASZA	András MÁTÉ-TÓTH
Eszter KATONA	László MÓD
Tünde KATONA	Gyöngyvér MOLNÁR
Zoltán KELEMEN	Gian Paolo MARCHI
Anna KÉRCHY	Dante MARIANACCI
Éva KINCSES-NAGY	Lorenzo MARMIROLI
Attila KISS	Dénes MÁTYÁS
Andrea KOLLÁR ZENTAINÉ	Nórbert MATYUS

Péter MAYER	Alessandro ROSSELLI
Csilla MIHALY	Márton ROTH
Orsolya MILIÁN	Roberto RUSPANTI
Giovanna MOTTA	Miklós SÁGHY
Ádám NÁDASDY	Enikő SAJTI
László NAGY	Giampaolo SALVI
János NAGYILLÉS	Péter SÁRKÖZY
Róbert NÁTYI	Ferenc SEBŐK
Enikő T. NÉMETH	Eszter SERMANN
Gizella NEMETH	András SIMON
Miklós NÉMETH	Raniero SPEELMAN
Simona NICOLOSI	Tibor SZABÓ
Armando NUZZO	Richárd SZÁNTÓ
Ferenc ODORICS	Géza SZÁSZ
Noémi ÓTOTT	Melinda SZÉKELY
Adriano PAPO	Zsófia SZILÁGYI
László PETE	László SZILASI
Diego POLI	György SZÖNYI
Péter RÓBERT	László SZÖRÉNYI

Luigi TASSONI	Zoltán VAJDA
Judit TEKULICS	Sándor VARGA
Attila Sándor TÓTH	Massimo VERDICCHIO
László Sándor TÓTH	Éva VÍGH
Péter TOTH	Péter ZAKAR
Beata TOMBI	Edina ZVARA
Guido TRAVERSA	

## LECTORI SALUTEM

József Pál, nato a Gyömrő nel 1953, fa parte a pieno diritto di quella generazione di ‘nuovi’ italianisti e dantisti che ha traghettato l’Ungheria, Paese tradizionalmente amico dell’Italia, da un sistema chiuso e impermeabile all’esterno a una realtà europea e vivace, sensibile alle nuove tendenze moderne tanto nella ricerca scientifica che nella società. Questo volume di omaggi e ricordi vuole essere un dovuto atto di rispetto e riconoscimento alla carriera e alla ricerca scientifica di uno dei maggiori studiosi di italianistica dell’Ungheria successiva al cambio di regime.

Nel 1976 József Pál ha terminato il percorso di studi universitari in lingue e letterature italiana e ungherese, nel 1983 ha ottenuto con successo il titolo di Dottore di Ricerca, nel 1995 ha ricevuto l’abilitazione scientifica nazionale ungherese, mentre nel 2000 è stato onorato con il riconoscimento a Dottore di Ricerca presso l’Accademia Ungherese delle Scienze.

Fino al 1988 ha insegnato al Dip.to di Letterature Comparete dell’università di Szeged (all’epoca chiamata József Attila Tudományegyetem), tra il 1989 e il 1995 è stato Direttore del Dip.to di Italianistica di Szeged, incarico ripreso nel 2000 e mantenuto fino al 2018. La parentesi tra i due periodi è stata colmata con la carica di Direttore Scientifico dell’Accademia d’Ungheria in Roma dal 1995 al 1998, come anche con la responsabilità di vice-segretario di Stato tra il 1998 e il 2000. Presso la stessa università di Szeged József Pál è stato Vice-rettore tra il 1990 e il 1991, Preside della facoltà di Lettere e Filosofia tra il 1992 e il 1994, così come tra il 2011 e il 2018 ha ricoperto la carica di Prorettore agli affari internazionali; per conto dell’Ambasciata d’Italia è inoltre stato Vice-console Onorario per la città di Szeged e la sua regione.

Al nome di József Pál sono legate tanto l’Italianistica di Szeged che, più in generale, la dantistica d’Ungheria, e il Professore presenta numerosissime ricerche in questi campi: nell’ambito degli studi danteschi, lo studio e la pubblicazione nel 2006 del facsimile di un manoscritto della *Divina Commedia*, realizzato tra il 1343 e il 1354, lavoro eseguito in collaborazione con il Professor Gianpaolo Marchi dell’Università degli Studi di Verona, ha costituito un passo importante nello sviluppo della ricerca sul Sommo Poeta in Ungheria. Accanto a tale studio maggiore, lo spessore della carriera scientifica di József Pál è confermato da oltre trecentoventi pubblicazioni, a cui continuano a seguirne di nuove.

Ho accettato con molto piacere l’incarico di curare questo volume di omaggio alla carriera del Professore per conto del dip.to di Szeged. Ricordo di aver incontrato il Professore per la prima volta a Villa Mirafiori a Roma, quando è venuto ospite Erasmus del prof. Péter Sárközy. Le nostre strade si sono

incrociate nuovamente dal momento in cui ho iniziato a lavorare al dip.to di Italianistica di Szeged, luogo che ormai ci lega entrambi.

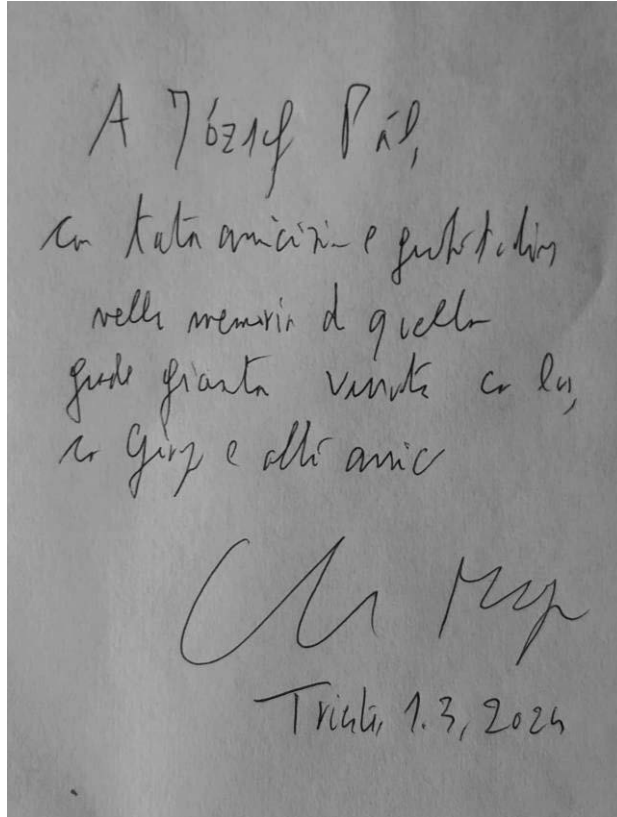
Desidero ringraziare i colleghi e le colleghe, gli amici e le amiche, gli e le ex-PhD, come anche i dottorandi e le dottorande attuali del Professore che hanno contribuito con il proprio saggio scientifico o con il proprio nome nella Tabula Gratulatoria alla buona riuscita di questo dovuto atto di omaggio a József Pál e alla sua carriera accademica.

Caro József, a nome del Dipartimento di italianistica di Szeged, come anche degli studi italiani in Ungheria, grazie del lavoro svolto in oltre quarant'anni di studi e di ricerche, Isten éltessen!

Il Curatore del volume  
Lorenzo Marmioli  
Dip.to di Lingue e Letteratura Italiane dell'Università di Szeged

CLAUDIO MAGRIS

**A József**



A József Pál,  
con tanta amicizia e gratitudine  
nella memoria di quella grande giornata  
vissuta con lui, con Giorgio e altri amici.

Claudio Magris  
Trieste, 1.3.2024





GIAMPAOLO BORGHELLO  
*Università di Udine*  
giampa3105@gmail.com

## **Una testimonianza**

Questa storia ha un *incipit* curioso: è rappresentato dalla maglietta di una squadra di calcio, la mitica Honvéd di Puskás. La maglietta è uno dei regali più belli che, negli anni, mi ha fatto mio padre. Veniva proprio dall'Ungheria: e Puskás è rimasto un mito non solo in Ungheria, ma anche in Italia e in tutta Europa.

Il babbo era venuto in Ungheria nel Marzo del 1956 per tenere una conferenza sulla poesia del Pascoli all'Istituto Italiano di Cultura. L'occasione doveva essere il centenario della nascita del Pascoli, avvenuta nel 1855. Al tempo c'era, come noto, la famosa 'cortina di ferro' e bisognava avere un *placet* da entrambi i paesi. Nel 1955 ci fu il permesso da parte ungherese ma non da quella italiana. Solo l'anno dopo, nel famoso 1956, ci fu il permesso da entrambi i paesi e mio padre venne e fece la sua conferenza sulla poesia del Pascoli.

Come dicevo questo è l'inizio della storia, che poi si è ampiamente sviluppata. Quando ho preso servizio all'Università di Udine ho subito compreso che il giovane Ateneo voleva giocare le sue carte più efficaci puntando, anche per la sua posizione geografica, allo sviluppo di una solida rete di rapporti internazionali. Uno dei primi gemellaggi è stato proprio quello tra l'Università di Udine e quella di Szeged: artefici di quel felice incontro sono stati il prof. Roberto Gusmani (destinato a diventare Preside di Facoltà e poi Magnifico Rettore) e il prof. Miklós Fogarasi (che ho avuto l'onore e il piacere di conoscere in terra magiara).

Il gemellaggio presupponeva e implicava sia lo scambio di studenti che di docenti. E su questa strada mi sono felicemente mosso. Non dimentico il mio

primo arrivo alla stazione di Szeged, nel lontano 1987. Da Budapest mi accompagnava la prof.ssa Zsuzsanna Fábrián, che al tempo (come Győző Szábo) insegnava a Szeged. In stazione ho incontrato Ezio Bernardelli, carissimo amico che io chiamo affettuosamente il vero ‘Sindaco di Szeged’.

In quell’occasione e poi per moltissimi anni ho avuto il piacere di conoscere tanti colleghi ungheresi: Tibor Szábo, Éva Vigh, Mária Farkas, Doró Gézané e il festeggiato József Pál. Negli anni si è sviluppato un piacevole rito: venivo a Szeged per periodi abbastanza lunghi e facevo lezione con particolare impegno e interesse agli studenti di Italianistica. Un po’ alla volta si è focalizzato per il mio soggiorno un periodo particolare, il mese di Ottobre.

Fermandosi un po’ a lungo si ha modo di conoscere al meglio un paese: osservare come si snoda la vita quotidiana delle persone, conversare, entrare negli interni e nelle case, parlando liberamente e serenamente degli argomenti più diversi. Si dice comunemente che le relazioni interateneo “viaggiano sulle gambe delle persone”. E così è perché si creano solidi rapporti culturali e di amicizia. József Pál sosteneva scherzosamente che il gemellaggio Szeged / Udine funziona “troppo bene”. E molti sono stati i docenti e gli studenti che sono venuti all’Università di Udine. Ricordo sempre con particolare piacere un Anno Accademico in cui avevo a lezione una cinquantina di studenti stranieri, tra cui moltissimi ungheresi. E bisogna dire che gli ungheresi erano tra i più veloci a orientarsi dentro la città, tra biblioteche, aule, Dipartimenti e caffè.

In tutti questi anni ho avuto modo di conoscere l’impegno e la statura culturale del nostro Jóska, i suoi interessi per Dante, per il Settecento, per le ricerche comparatistiche. Ma ho avuto anche occasione di frequentare le sue case, di incontrare la cara moglie Éva, di veder crescere i suoi figli. È stata una bellissima esperienza; così Jóska con la sua famiglia è venuto spesso a Udine, tenendo vivaci e dotte lezioni e ambientandosi al meglio nel nostro *habitat* familiare.

In questa lunga appassionata e appassionante vicenda, che parte dalla maglietta della Honvéd, c'è stata una tappa fondamentale, la Laurea *honoris causa* che l'Ateneo di Szeged mi ha voluto conferire, con una solenne cerimonia, l'11 Novembre 2017. József Pál è stato l'artefice e il maestro di cerimonia: ricordo con particolare piacere e emozione la mia *lectio* filomagiara dal titolo 'Riabilitare Attila? Un percorso collodiano'. Jóska mi aveva spiegato che la Laurea *honoris causa* è concessa per l'intrecciarsi di due elementi: un *curriculum* scientifico-culturale valido e un'attenzione particolare all'Ateneo di Szeged. E questo è stato per me particolare motivo di orgoglio e di soddisfazione.

In questa felice circostanza voglio ripetere a Jóska un augurio affettuoso, memore di una lunga amicizia:

**ad multos annos, ad multos libros.**

Giampaolo Borghello



Szeged, 11 Novembre 2017: Ezio Bernardelli, Giampaolo Borghello e József Pál

MAURO CAPUTO  
*Associazione Culturale Giorgio Pressburger*  
info@giorgiopressburger.eu

## **Ricordo di Giorgio Pressburger**

*Magnifico Rettore, Professori dell'Ateneo di Szeged, Autorità, S.E. l'Ambasciatore d'Italia, Eminenza, amici, cari studenti, sono passati appena due anni dacché è terminata la mia missione di addetto culturale dell'Ambasciata italiana a Budapest e Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura della stessa città, eppure quei giorni ora mi appaiono lontani. È la coscienza che si sia trattato di un'esperienza per me irripetibile a generare questo senso di distacco. Ma nello stesso tempo i quattro anni passati in Ungheria, soprattutto a Budapest, ma anche qui a Szeged, dove ho avuto l'onore di poter insegnare Drammaturgia nel dipartimento di Letteratura Comparata dell'Università, quei quattro anni sono ancora qui, nella mia mente, nel cuore, nella circolazione sanguigna, nei muscoli, nel respiro: fanno parte ancora del mio presente. Come fanno parte del mio presente la grande festa, i molteplici eventi, organizzati da noi dell'Istituto di Budapest, dall'Università, e dal Municipio, con l'aiuto dell'allora sindaco, in vari punti di questa magnifica città per celebrare l'apertura di un centro italiano di cultura. La gioia di quei giorni appartiene agli avvenimenti cardinali della mia vita perché mi dà la speranza di aver compiuto qualcosa di utile alla comunità civile ungherese e a quella italiana. Non avrei mai pensato di poter svolgere un'attività simile, quando ragazzo diciannovenne, lasciai questo Paese, in seguito ad avvenimenti tragici e sanguinosi.*

Con queste sentite parole, in occasione della consegna del titolo "Senator Honoris Causa" che l'Università degli Studi di Szeged gli ha conferito su indicazione del Dipartimento di Italianistica e del Dipartimento di Letteratura Comparata, Giorgio Pressburger esprimeva la sua grande gioia per il

riconoscimento, concludendo il suo intervento con un particolare ringraziamento.

*Ritornare nella mia patria d'origine da quella adottiva ed essere accolto con tanto calore e benevolenza è per me un premio che posso considerare come massimo raggiungimento oltre al quale non mi spinge altro desiderio che quello di poter ancora esprimere, con ripetuti atti, la mia gratitudine per chi mi ha ospitato per tutta la vita e chi mi ha riammesso con tanta benevolenza e cordialità.*

Caro professor Pál, è con sincero piacere che voglio ricordare le significative parole che ha voluto dedicare a Pressburger in quella importante occasione, che così bene descrivono la sua figura.

*È quindi ad un collega altamente stimato che viene conferito, per la prima volta nella storia della nostra Università, il titolo di “Senator Honoris Causa”, ad uno scrittore di fama mondiale, ad uno dei più conosciuti “costruttori” dei rapporti culturali ed umani italo-ungheresi, un uomo che con raro altruismo e con altissima competenza, ha saputo, con le sue lezioni e la sua generosità intellettuale, rendere maggiormente conosciuto il nostro ateneo. Ad una personalità di carattere affascinante e di etica profondamente umanistica.*

Conosciamo tutti Giorgio Pressburger come un intellettuale mitteleuropeo senza confini, dal forte spirito innovativo, figlio e protagonista dei grandi stravolgimenti del '900, di cui portava evidenti su di sé le cicatrici. Conosciamo bene la sua vicenda personale e familiare che riesce magicamente ad intrecciarsi

con la memoria del secolo, evocandone storie, violenza, arte e passioni. Giorgio per me è stato un sincero e caro amico, un Maestro ed una guida d'eccezione con il quale ho avuto il privilegio di intraprendere un particolare "viaggio" dal percorso molto difficile, perché controcorrente. È la strada che tuttora continuo a seguire attraverso le iniziative dell'Associazione culturale che a lui abbiamo dedicato e che spero di condividere in futuro con l'Università di Szeged. Le sue opere ed il suo pensiero, segnano ora la strada per il nostro contributo al lavoro della collettività. Siamo spinti a ricalcarne le orme e dividerne le intuizioni in modo che tutti possano trarne vantaggio.

Caro professor Pál, la ringraziamo davvero per la sua lunga ed importante collaborazione con Giorgio Pressburger durante il suo lavoro in Ungheria (che abbiamo avuto il piacere di ricordare in questi giorni con Claudio Magris) e per il suo fondamentale contributo alla fondazione del centro culturale italiano, così caro a Giorgio.

Con grande stima ed affetto,

Mauro Caputo

Presidente dell'Associazione Culturale

Giorgio Pressburger

PÉTER SÁRKÖZY  
*Sapienza Università di Roma*  
sarkozy.peterpal@gmail.com

## Árkádia Magyarországon

[L’Arcadia in Ungheria]

### Abstract

Il contributo del Prof. Péter Sárközy (tra il 1979 e il 2015 professore della Cattedra di Ungherese dell’Università degli Studi di Roma, La Sapienza) scritto per il volume di studi in onore del Prof. József Pál, presenta una risposta alla domanda sul perché gli italianisti ungheresi a partire da Sándor Imre (1820-1900) a Jenő Koltay Kastner e József Szauder fino a József Pál e all’autore di questo scritto volevano e vogliono sottolineare l’importanza della “linea italiana” della poesia ungherese, non accettando la predominanza delle influenze letterarie degli scrittori francesi e tedeschi nella letteratura ungherese. Infatti, fino al Romanticismo tutti i maggiori poeti ungheresi come Janus Pannonius, Bálint Balassi, Miklós Zrínyi, Ferenc Faludi, Mihály Csokonai Vitéz e Sándor Kisfaludy nella formazione del loro linguaggio poetico seguirono i modelli della poesia italiana (Petrarca, Ariosto, Tasso o Metastasio). Uno dei temi preferiti di József Pál era il Neoclassicismo europeo, mentre quello del suo amico l’influenza della poesia arcadica in Ungheria. Questo saggio dimostra che dopo la liberazione di Buda e del territorio centrale del paese dall’occupazione turca, le maggiori figure della Controriforma ungherese svolsero i loro studi a Roma per sette anni, tra i quali non pochi divennero anche membri dell’Accademia dell’Arcadia. Tornati in patria, come vescovi, arcivescovi o professori delle varie accademie introdussero la cultura arcadica in Ungheria del Settecento. La poesia arcadica italiana ebbe grande influenza in Ungheria non solo per il „buon gusto” dei suoi poeti da Savoli a Metastasio, ma anche perché i giornali del tempo (come il Diario Ordinario d’Ungheria, pubblicato a Roma negli anni 1717-1781) diedero notizie della vittoria definitiva sul turco del principe Eugenio Savia, mentre nei volumi delle Rime degli Arcadi, pubblicati dal 1716 al 1781, molte poesie, e corone arcadiche festeggiarono le vittorie dei cristiani sopra i Turchi. Nella seconda metà del secolo invece l’eleganza e la musicalità della poesia rococo-arcadica italiana ebbe grande influenza in Ungheria, tanto nei teatri di castello, quanto sui primi grandi poeti del rinnovamento poetico ungherese del secondo Settecento come Ferenc Faludi (in Arcadia „Carpato Dindimeio”), Mihály Vitéz Csokonai o Sándor Kisfaludy, fino al grande poeta del Neoclassicismo ungherese, Ferenc Kazinczy, studiato attentamente dal professore József Pál.

Bevezető. Üdvözlő szavak Pál József 70. születésnapjára

Pál Józseffel 1979-ben a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság (AILC) augusztusi pisai konferenciáján barátkoztunk össze. Már az Irodalomtudományi Intézetből ismertük egymást, ahol én „pedagógus

kutatóként” készítettem kandidátusi disszertációm Szauder József irányításával a XVIII. századi magyar-olasz irodalmi kapcsolatokról. Amikor Szauder professzor a római egyetem magyar tanszékére kapott vendégprofesszori kinevezést, akkor a kiváló összehasonlító irodalomtörténész, Vajda György Mihály irányítása alá kerültem, akihez viszont Szegedről rendszeresen feljárt egykori tanítványa, a szegedi olasz tanszék fiatal adjunktusa, Pál József, aki a neoklasszicizmusról készítette kandidátusi disszertációját. A Pisában töltött néhány közös nap és kirándulás óta tart a barátságunk. 1988-ban szinte egyszerre jelent meg az ő (részben az olasz) neoklasszicizmusról írt könyve és az én disszertációm az olasz költészet XVIII. századi megújulásáról és az árkádikus költészetéről. Most, hogy Jóska is „hetvenkedő” lett, a régi majdnem közös témánkhoz visszatérve küldök az őt üdvözlő kötetbe egy „árkász” hozzájárulást, hiszen, ő jól tudja, hogy amint azt Vincenzo Filicaia Római Árkádia Akadémia 1690-ben történt megalapításakor megjósolta, hiába múlnak az évek, és lesz egyre rosszabb a világ, ameddig az erdők élnek, továbbra is zengeni fogják, hogy az igazi költészet élni fog: *Vivrà Arcadia, e la fatal congiura / degli anni edaci, che sì vanno / ... Nell'Agonia del Mondo e di Natura, / Arcadia i boschi risuonar sapranno.*<sup>1</sup>

#### 1.A XVIII. századi magyar-olasz irodalmi kapcsolatok kutatásának 150 éve

A magyar összehasonlító irodalomtörténet írásban, a kezdetektől fogva elsősorban a magyar irodalmat ért német, francia és angol hatásokat vizsgálták és vizsgálják máig a magyar irodalomtörténészek. Pedig az első európai komparatista folyóiratot<sup>2</sup> alapító Meltz Hugóval egy időben egy másik kolozsvári egyetemi tanár, az irodalomtörténész Imre Sándor (1820-1900), már 1875-ben megjelentetett egy nagy, százoldalas tanulmányt a Budapesti Hírlapban, majd az irodalmi tanulmányait tartalmazó önálló kötetében is a magyar irodalmat ért olasz hatásokról.<sup>3</sup> Imre Sándor nyomán készült Várady Imre, a bolognai egyetemi magyar tanszék alapítójának ötszáz oldalas olasz nyelven kiadott munkája az olasz irodalom magyarországi jelenlétéről és hatásáról, amelyhez egy másik 500 oldalas kötetben adta közre a magyar-olasz irodalmi kapcsolatok első 900 évének bibliográfiai adatait.<sup>4</sup> A XX. század elején egymás után jelentek meg munkák Dante magyarországi fortunájáról, Metastasio színműveinek magyar iskoladrámák részére történt fordításairól, Balassi Bálint petrarkizmusáról, és

---

<sup>1</sup> Vincenzo Filicaia, Sonetto LXV, *Per l'Arcadia di Roma*, in *Rime degli Arcadi*, III, Roma, A. Rossi, 1716, 186.

<sup>2</sup> *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok*, (*Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Kolozsvár, 1877-1888)

<sup>3</sup> Imre Sándor, Az olasz költészet hatása a magyarra, Budapesti Szemle, 1875, *Imre Sándor irodalmi tanulmányai*, II. köt., Budapest, 1897.

<sup>4</sup> Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, I. Storia, II. Bibliografia, Roma, ISEO, 1933-1934.



főleg az olasz költészet magyarországi kisugárzásáról,<sup>1</sup> amelynek első főműve Arany János *Zrínyi és Tasso* c. akadémiai székfoglaló tanulmánya volt. A XIX. század végének és a XX. század első felének magyar-olasz irodalmi kapcsolatokról írt munkái a pozitívizmus jegyében születtek, és első céljuk az adatfeltárás és a bibliográfiai anyag összegyűjtése volt, de sajnos ennek nem lett visszhangja az irodalomtörténeti kézikönyvekben, pedig a gazdag anyag alapján Horváth János már 1927-ben megállapította *A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfiig* című művében, hogy *Olasz iskoláról nem szólnak irodalomtörténeteink, pedig minden jel arra vall, hogy Faludi azt kezd. S a magyar lírában nem is hagyománytalan az ő ízlése. Balassi, Rimay, Zrínyi Miklós szintén merítettek abból a forrásból.... Himfy és Csokonai követi Faludi példáját. Ez olaszos iránynak, bármily szűk körű a XVIII. századvég többi iskolájához viszonyítva, kétségtelen jelentősége van a dalszerűség és formaérzék (különösen a rímelés) fejlesztése körül.*<sup>2</sup>

Az olasz költészet irodalmi hatásának kutatását Horváth János egy fiatal tanítványa, Szauder József vállalta fel. Ő másképp értelmezte a magyar-olasz irodalmi kapcsolatok és elsősorban a XVIII. századi magyar irodalmat ért olasz hatások kutatását.<sup>3</sup> Ezt egy nagy tanulmányban hirdette meg, amelyet az Egyetemes Philológiai Közlöny 1943. évi számában jelentet meg *A magyar-olasz tanulmányok mérlege címmel*. Szauder 1947-ben Zambra Alajos professzor halálát követően a pesti olasz tanszék megbízott vezetője lett, de végül a jobb káder, a Római Magyar Akadémia 1947 utáni igazgatóját, a humanizmus kutató Kardos Tibort nevezték ki új tanszékvezetőnek, és az italianista Szaudert áthelyezték a XVIII. századi magyar irodalomtörténeti tanszékre. Ezt követően az MTA Irodalomtudományi Intézetének lett egyik alapító tagja, barátja, Klaniczay Tibor mellett, és a Szegedi Egyetem irodalomtörténeti intézetének lett vezetője. Ez idő alatt elsősorban magyar irodalomtörténeti kutatásokkal foglalkozott, de 1963-ban megjelentette korábbi italianisztikai tanulmányait,<sup>4</sup> és ettől kezdve részt vett a Nemzetközi Italianisztikai Társaság (AISLLI) tudományos munkáiban. 1970-től az 1975-ben bekövetkezett haláláig a Római La Sapienza Tudományegyetem magyar tanszéknek vendégtanára volt. Ez idő alatt a magyar-olasz irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó tanulmányait főleg olasz nyelven írta és olasz konferenciák tanulmányköteiben jelentek meg. Ezeket lefordítva a halála után 40

---

<sup>1</sup> Heinrich Gusztáv, *Boccaccio a XVI. századi költészetünkben*, 1880Kaposi József, *Dante Magyarországon*, 1911; Zambra Alajos, *Metastasio, „poeta cesareo” és a magyar iskoladráma a XVIII. században*, „Egyetemes Philológiai Közlöny, 1919; Waldapfel József, Balassi, *Credulus és az Olasz irodalom*, „Corvina”, 1921, „Irodalomtörténeti Közlemények”, 1937; Kastner Jenő, *Olasz irány XVIII. századi költészetünkben*, EPhK, 1923; Koltay Kastner Jenő, *Olasz magyar művelődési kapcsolatok*, Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1941.

<sup>2</sup> Horváth János, *A magyar irodalmi népiesség Balassitól Petőfiig*, Budapest, MTA, 1927, Akadémiai Kiadó, 1978. 34; *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai, 1976, 211-212.

<sup>3</sup> Szauder József, *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Szépirodalmi, 1963.

<sup>4</sup> *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1963

évvel fia, Szauder Ipoly jelentette meg.<sup>1</sup> A kötetben magyarra lefordított tanulmányok elsősorban a XVII-XVIII. századi magyar-olasz irodalmi kapcsolatokkal foglalkoznak (*Petrarca Secretuma a XVII. századi magyar kultúrában, Muratori a XVIII. századi magyar irodalomban, A magyar és olasz Settecento irodalma, Faludi Ferenc és Itália, Olasz hatások a XVIII. századi magyar kultúrában, Metastasio Magyarországon, Csokonai és Metastasio, Csokonai olaszos rokokó költészete*).

Szauder József a magyar irodalmat ért olasz hatások vizsgálatára legalkalmasabbnak Faludi Ferenc és Csokonai Vitéz Mihály költészetét tartotta. *Faludi Ferenc Udvari emberé*-ről írta doktori disszertációját 1941-ben, majd 1948-ban nagy tanulmányt írt Faludi Ferenc római latin naplójáról, az *Omniariumról*. Olasz nyelvű tanulmányaiban egyértelműen kimutatta, hogy Faludi Ferenc magyar verseit az Olaszországban megismert olasz árkádikus- rokokó költészet hatása alatt írta. Érdekes módon azt, hogy Faludi Ferenc árkádikus költő volt, azt nem ő, hanem felesége és munkatársa Szauderné Kovács Mária találta meg a római Biblioteca Angelicában őrzött Árkádia-levéltárban, amely szerint Faludi 1743-ban (Voltaire-rel együtt) felvételt nyert az „árkászok” közé Carpató Dindimeio néven.<sup>2</sup>

Szauder József öt éves római tartózkodása alatt Csokonai Vitéz Mihályról tervezett monográfiáján dolgozott, akit már egy 1967-ben egy olasz tanulmányának címének azt a címet adta: *Csokonai olasz rokokó-költészete*.<sup>3</sup> Szauder József nem tudta befejezni élete főművének szánt Csokonai monográfiáját, mert olaszországi kiküldetését követően tragikus hirtelenséggel 58 éves korában meghalt. Az addig elkészült fejezeteket és a korábbi Csokonai tanulmányokat Szauder Mária szerkesztette kötetbe, amelyet 1980-ban az Akadémiai Kiadó adott ki *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól* című majd 400 oldalas kötetben.

Engem még fiatal középiskolai tanár koromban Szauder József vett fel az Irodalomtudományi Intézetbe pedagógus-kutatónak, és arra bízottatott, hogy a XVIII. századi olasz-magyar kapcsolatokkal foglalkozzam. Ugyanezt javasolta Vajda György Mihály professzor Pál Jóska barátomnak is. Egyszerre jelentek meg az ő Neoklasszicizmusról, és az én Árkádikus kultúráról írt köteteink.<sup>4</sup> De hiába volt Horváth János alapvető megállapítása a XVIII. századi magyar

---

<sup>1</sup> Vö., Szauder J., *Magyar irodalom – Olasz irodalom*, szerk. Sárközy Péter, Argumentum, 2013.

<sup>2</sup> *Szauder Mária Faludi Ferenc a Római Árkádia tagja*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982, 448–451. A tanulmány a szerző betegsége miatt először olasz nyelven került bemutatásra az 1979-ben az MTA és a velencei CINI Alapítvány konferenciáján: *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, szerk. Köpeczi Béla és Sárközy Péter, Akadémiai, 1982, 283-293, majd a szerző halála után az Irodalomtörténeti Közleményekben magyarul is..

<sup>3</sup> J. Szauder, *Il rocò all'italiana del Csokonai*, in *Italia e Ungheria, dieci secoli di rapporti letterari* (Olaszország és Magyarország. A magyar-olasz irodalmi kapcsolatok tíz évszázada), szerk. Mátyás Horányi és Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967. 227-239.

<sup>4</sup> Pál József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai, 1988; Sárközy Péter, *Petrarcától Osszigiánig. Az olasz költészetértelmezés megújulása a XVIII. században*, Akadémiai, 1988.

irodalom „olasz irányáról”, illetve Szauder József Fauldi Ferencről és Csokonai Vitéz Mihály olasz rokokós (azaz, árkádikus) költészetéről írt tanulmányai (nem is szólva az olasz költészet magyarországi kisugárzásának elfogadtatásáért folytatott harcainkról), a hazai irodalomtörténészek máig fenntatásokkal vannak az olasz hatás és főleg a magyar árkádikus költészet meglétét hangsúlyozó álláspontokkal szemben. A magyar irodalomtörténészeink többsége<sup>1</sup> nem tudja elfogadni, hogy miért épp az olasz irodalom lett volna ilyen nagy hatással a XVIII. századi magyar kultúrára és még a magyar költőkre is. Erre szeretnék ebben az írásomban megfelelni.

## 2. Miért pont az Árkádia?

A válasz erre a kérdésre igen egyszerű: Azért, mert a XVIII. század elején, a Buda visszafoglalása és a Rákóczi szabadságharc, majd az 1716-17-es délvidéki háború, a törökök egész országból történt végeleges kiűzése után az ellenreformációban megerősödött katolikus egyház vette át a Magyar Királyság kulturális életének és az oktatásnak irányítását (egy-két hagyományos kálvinista kollégium és akadémia kivételével). Mivel Nagyszombaton kívül nem voltak otthoni egyetemek, a főpapság és a jezsuita, valamint a piarista rend számára a felsőfokú képzés színhelye Róma volt. Az 1690-ben Krisztina svéd ex- királyné római udvarában megalakult Árkádia Akadémia alapításától kezdve a pápai udvar és a római katolikus egyház támogatását élvezte. A kor összes pápája, a Rómában megforduló olasz városokból és külföldről érkező szinte összes kardinális és az összes katolikus uralkodó, mint a Bécs városát felmentő lengyel király, Jan Sobekiski, és az összes pápai látogatásra érkező katolikus uralkodó, mint a svéd XIII. Károly és IV. Gusztáv Adolf, vagy a Habsburg herceg, a leendő II. József császár, az Árkádia Akadémia tiszteletbeli felkért tagja lett (*arcadi acclamati*). Az akadémia év megnyitása Karácsonykor volt, és Jézus Krisztus születésének megünneplésére szolgált. Az ünnepi üléseket a Capitoliumon, a római városházán, vagy valamelyik híres kardinális római palotájában tartották. Az árkádikus költők ott olvasták fel egymásnak verseiket, és a *Rime degli Arcadi* kiadványsorozat köteteit a legmagasabb egyházi személyiségeknek, katolikus királyoknak és az egyház hőseinek, mint a lengyel király, Jan Sobieski és Savoyai Jenő herceg, ajánlották.<sup>2</sup> Ennek következtében természetes, hogy a XVIII. században hosszabb ideig Rómában élő magyar egyházi értelmiségiek, akár az akadémia tagjai lettek, mint a Gemanicum-

---

<sup>1</sup> Ez alól talán csak a most elhunyt kiváló XVIII. századdal foglalkozó irodalomtörténész barátom, Bíró Ferenc volt kivétel. Vö., *A magyar felvilágosodás irodalma*, Akadémiai, 1994, negyedik kiadás 2010; *Tanulmányok a magyar nyelv ügyének 18. századi történetéből*, Argumentum, 2005, *A legnagyobb pennaháború - Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés*, Argumentum, 2010.

<sup>2</sup> Részletesebben ld. Sárközy Péter, *Az árkádikus kultúra és Magyarország*, in Uő., *Az olasz negédes kertjében*, i.m., 198-213.

Hungaricumban 7 évig tanuló Kollonich Zsigmond (Eroteo Nafilio, 1699-ben), Patachich Ádám (Sirasio, 1739-ben), a római magyar gyóntatók, mint, Faludi Ferenc (Carpato Dindimeio, 1743-ban), vagy Koller József (Umberto, 1780-ban), és társaik, a leendő püspökök, érsekek, akadémiai tanárok, közvetlen kapcsolatba kerültek a pápa és a katolikus egyház által fenntartott és az egész olasz félszigetet behálózó Árkádia szalonokkal. Hasonlóképp a kor magyar neolatin költői figyelemmel kísérték az Árkádia tagok latin költészetét, és nem is egy közülük, mint Hannulik Krizosztom János (Seralbo Erimantico 1782), Gánóczy Antal (Florideno Meonio, 1780), vagy Valla Jácint (Fidale Ladonio 1791) az Árkádia Akadémia tagjai közé kaptak felvételt.

A század utolsó két évtizedében a magyar értelmiségiek, legyenek arisztokraták vagy egyházi emberek elsősorban a bécsi császárköltő, Pietro Metastasio melodramáinak és az olasz opera egész Európát elbűvölő sikere miatt kezdett figyelni az olasz irodalom jelentős képviselőinek, köztük az árkádikus költők és a milánói felvilágosodók (Cesare Beccaria, Gaetano Filangieri) művei iránt. Ezzel szemben a század első felében az Itáliában megforduló irodalomszerető magyarokra nagy hatással volt, hogy az Árkádia ünnepi rendezvényein, és az Akadémia költőinek verseit tartalmazó kötetekben nagyon sok írás és vers foglalkozott Magyarország töröktől való felszabadításával. Jelen írásom második felében az árkádikus olasz kultúra és költészetnek egy olyan jellegzetességére szeretnék rámutatni, amelyről eddig a XVIII. századi magyar kultúráról foglalkozó munkákban (Jászay Magda könyvei kivételével) kevés szó esett. A jelenség az olasz árkádikus költészet egyik kedves témája, a Magyarországon folyó törökellenes győztes csaták és hőseik ünneplése volt, amit az olasz irodalomtörténetírás „Turco in Arcadia”-nak nevez.

### 3. Magyarország felszabadításának híre az Árkádiában

Az olasz félszigeten igen nagy figyelemmel kísérték Bécs 1783 évi majdnem sikeres török ostromát, Jan Sobieski lengyel király felszabadító hadjáratát, és ezt követően Buda és a Magyar Királyság török hódoltság alatti területeinek felszabadítását egészen Savoyai Jenő herceg 1716-17-es délvidéki hadjáratáig, és Belgrád felszabadításáig.<sup>1</sup> Elég, ha arra gondolnunk, hogy az 1716-ban Rómában alapított első olasz újságnak a szerkesztők azt a nevet adták: *Magyarországi Napló*, (*Diario ordinario d'Ungheria*). Azaz, 1716-1718 között a Rómában tartózkodó magyar értelmiségiek az akkor hetente háromszor megjelenő egyetlen római napilapban rendszeres magyarországi tudósításokat

---

<sup>1</sup> Jászay Magda könyveiben részletesen bemutatja a magyarországi törökellenes hadjáratokról írt olasz történeti és irodalmi műveket: *Párbuzamok és keresztveződések*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, Cicero, 2000, 282-294, 385-388; *A keresztényesség védőbástyája olasz szemmel*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó 1996, 249-295. Vö.: *Buda visszafoglalásának emlékezete 1686*, szerk. Szakály Ferenc, Budapest, Európa, 1986

olvashattak, és egy-két nap késéssel értesülhettek Zenta és Temesvár sikeres ostromáról, majd Belgrád visszafoglalásáról és a törökkel kötött békeszerződésről, amely szentesítette az egész Magyar Királyság területének felszabadítását.<sup>1</sup> Az 1718-i évi pozserováci békét követően az első római napilap címében már nem szerepelt többé, hogy a lap magyarországi tudósításokat tartalmaz, ettől kezdve *Római Napló* címmel jelent meg 1874-ig.

Természetesen egy percig sem lehet arra gondolni, hogy a század első két évtizedében a Rómában megforduló magyarok olvasták volna a „Magyar Napló” című lap magyarországi déli határaitól küldött hadi tudósításait, de arra igen, hogy Patachich Ádám, Faludi Ferenc, és mindazok, akik az árkádiai szalonok látogatói voltak, és a többi költészet iránt érdeklődő Collegium Germanicum et Hungaricumban, vagy a jezsuiták és a piaristák híres kollégiumaiban felsőfokú tanulmányaikat végző, többnyire arisztokrata származású fiatalok érdeklődéssel olvashatták az árkádikus költők verseit tartalmazó kiadványsorozat, a *Rime degli arcadi* 1716 és 1781 között kiadott kötetek példányait. Annál is inkább, mert főleg az első évfolyamokban igen sok szó esik a magyarországi hadjáratban elesett olasz hősről, és az Árkádiában minden nagyobb török elleni győzelmet árkádikus verskötetekben, „költői koronákban” (*corone arcadiche*) ünnepeltek meg. És ez később sem lanyhult, ugyanis a versantológiák nem kronológiai sorrendben, hanem a lapokat szerkesztő Custode Generalik, az Akadémia „Fő őrzőinek” hívott elnökeinek válogatása szerint tették be a kötetekbe a korábban írt, sokszor a már több éve halott költő-árkászok verseit is. Számunkra az 1716. augusztus 5-én kiadott első kötet a legérdekesebb verse, a századforduló egyik neves költőjének, Alessandro Guidinek (1650-1712) dicsőítő éneke a Buda ostroma során hősi halált halt római arisztokrata, Michele d’Aste báró hőstetteiről *Vider Marte e Quirino* (Látva Mars és Quirinális mezejét címmel). A vers alatt a következő megjegyzés található (*Még Svédországi Krisztina királynő kérte meg, hogy a szerző írjon egy canzonét Michele d’Aste báró emlékére, aki Buda ostromakor halt meg.* in *Rime degli Arcadi*, Tomo I., Roma, Stamperia di Antonio Rossi.1716.)<sup>2</sup> A kiadvány szerkesztőjének, az akadémia első elnökének, a szintén neves költő, Giovan Maria Crescimbeninek választása sem lehetett véletlen, hiszen a kötet megjelenésekor, 1716. júliusában indult el Budáról Zenta felé seregével Savoyai Jenő a törökök végső kiűzését célzó hadjáratra. A második kötetben olvasható egy több, mint száz versből álló árkádikus versfüzér VI. Károly (III. Károly magyar király) császárrá való megkoronázása alkalmából (*Crona arcadicadi sonetti per l’elezione al Trono Cesareo dell’Augustissimo Imperador Carlo VI.* in *Rime degli Arcadi*, Tomo, II. Roma, u.o.,

---

<sup>1</sup> Sárközy Péter: *A római „magyarországi napló” tudósításai Savoyai Eugén herceg. 1716-1717. évi temesközí hadjáratáról.* „Hadtörténelmi Közlemények.” 2016, 2, 582-598.

<sup>2</sup> Michele D’Aste emlékiratait Ernesto Piacentini olasz ferences tanár fedezte fel és jelentette meg először olaszul, majd magyar fordításban is. Vö.: *Napló Budavár 1686 évi felszabadításáról*, szerk., E. Piacentini. Budapest, Corvina,2000.

1716.). A harmadik kötetben pedig egy 150 versből álló ciklus ünnepli a Savoyai Jenő herceg által vezetett császári seregek első győzelmeit.<sup>1</sup> Ezeket a verseket a szerzők az Árkádia híres kertjében, a Gianicolo domb tövében lévő palota előtti a Bosco Parrasionak, a „Művészek Erdejé”-nek nevezett kis görög amfiteátrumában olvasták fel egymásnak, és még abban az évben meg is jelentették. Az 1717-ben kiadott IV. kötet elején Antonio Ottoboni herceg (árkádiai nevén Eneto Ereo) herceg üdvözli a győztes Eugenio Savoia herceget, *Già tragittasti il Savo* című versével, amikor az Belgrád ostromára készülve csapataival átkelt a Száván. Mivel a *Rime degli Arcadi* sorozat kötetei nem kronológikus sorrendben közölték az akadémia költőinek verseit, hanem a későbbi kötetekbe is felvették a több évvel korábban írt verseket. Így az 1747-ben kiadott X. kötetben, melyben megemlékeznek Faustina Marattáról, közlik a költőnő 1717-ben a győztes magyarországi hadjárat alkalmából a VI. Károly császárnak írt üdvözlő ódáját.<sup>2</sup> Az Árkádia neolatin költőinek verseit összegyűjtött kötetben pedig (*Arcadicorum Carmina*) Szörényi László fedezte fel egy 1716-man elhunyt jezsuita árkádikus költő, Ubertino Carrara latin nyelvű énekét a zentai csatáról.<sup>3</sup>

A *Rime degli Arcadi* utolsó kötete 1781-ben jelent meg. Ebben a kötetben már nem található Magyarországgal kapcsolatos versek. de ennek az utolsó kötetnek is van magyar vonatkozása. Ugyanis az Árkádia Akadémia akkori fő gondnoka (elnöke), Gioachino Pizzi az előszóban a kötetet Ceri hercegeének, a törökök kiűzése után nagy magyarországi birtokokkal rendelkező Baldassare Odescalchi hercegnek, az 1764-ben Mária Terézia királynő által alapított Magyar Királyi Szent István Rend tanácsosának ajánlotta.<sup>4</sup> Elmondhatjuk tehát, hogy az olasz árkádikus költők 1716-1781 között kiadott könyvsorozata mindvégig tartalmazott magyar vonatkozású verseket, így ez is felkelthette a Rómában élő magyar magas egyházi megbízatásokra kijelölt arisztokraták és az akadémiai pályára készülő fiatal értelmiségiek érdeklődését az árkádikus kultúra és költészet iránt. Nem volt véletlen, hogy az iskolai színjátszásban bemutatott darabok között is nem egy olasz szerző drámái is bemutatásra kerültek előbb latin, majd magyar fordításban. Így ültette át magyarra Faludi Ferenc az Árkádia tagjának, Giuseppe Cordarának, a Collegium Germanicum-Hungaricum tanárának történelmi drámáját, a *Caesar Aegyptus földjén Alexandriában*t, majd mutatta be

---

<sup>1</sup> *Varie Rime degli Arcadi in occasione delle presenti Vittorie riportate contro i Turchi delle armi Cesaree*, in *Rime degli Arcadi*, tomo III., 341-392.

<sup>2</sup> Aglauro Cidonia, *Donna, vid'io Gran Carlo. Allo Imperador Carlo VI, per le vittorie d'Ungheria*, in *Rime degli Arcadi*, Tomo X, 1747, 26.

<sup>3</sup> in *Summa. Tanulmányok Szelestei László tiszteetére*, Piliscsaba, 2007, 305-321.

<sup>4</sup> *A Don Baldassare Odescalchi, duca di Ceri, Commendatore dell'Ordine Reale di Santo Stefano d'Ungheria*, in *Rime degli Arcadi*, Tomo XIV, Roma, Stamperia Paolo Giunchi, 1781.

diákjaival Nagyszombaton és Kőszegen.<sup>1</sup> Természetesen a század második felében már az iskoladrámák területén is Pietro Metastasio számított „császári költő”-nek.<sup>2</sup> Ezt követték a század második felében a magyar arisztokrata és főpapi udvarokban bemutatott operák, amelyek legnagyobb részét olasz társulatok mutattak be olasz nyelven, olasz és német énekesek előadásában.

Az első magyar költő aki Metastasio és a korabeli költészet hatására írta első sorban saját maga részére „árkádikus” verseit a Rómában négy és fél évig gyóntatópapként élt Faludi Ferenc volt. Már életében nagy sikere volt olaszból fordított és kiváló stílusban átdolgozott erkölcstani könyveinek. Faludi Ferenc magyar irodalomtörténeti jelentőségét a kéziratban maradt verseinek halála utáni 1787-es Révai Miklós által szerkesztett kiadásának köszönhető, mert egyúttal a magyar költészet megszabadulását jelentette a régi iskolás-klasszicista nyelvzettől, és a Petőfiig és Aranyig vezető irodalmi népiesség kezdetét jelentette. A század végén pedig Metastasio melodramái és az olasz költők nagy európai sikere következtében több magyar költő, mint az Itáliában katonaként szolgáló Amadé László és Kisfaludy Sándor otthon pedig Kazinczy és Verseghy Ferenc, Görög Demeter, Döbrentei Gábor, figyelemmel kísérték és fordították Metastasio és az olasz írók műveit. A magyar árkádikus költészet igazi képviselője Csokonai Vitéz Mihály volt, aki a debreceni kollégiumban elkezdett olasz fordításainak köszönheti költői nyelvének kiformalódását, és ahogy Horváth János megállapította, a zeneiség és rímtechnika terén az olasz költészet közvetlen hatással volt költészetére, a magyar költői nyelv megújítására. Az Árkádia magyarországi kisugárzása az Árkádia pörrel ért véget, amelynek egyik legérzékenyebb értelmezője Pál József barátom volt.<sup>3</sup> A Jó Isten éltesse sokáig!

Sárközy Péter,  
a római La Sapienza Tudományegyetem nyugdíjas tanára,  
az olasz Árkádia Akadémia tagja

---

<sup>1</sup> Cecicilia Pilo Boyl Putifigari, *Cesar Aegyptus földjén Alexandriában. Olasz jezsuita iskoladráma Faludi Ferenc átdolgozásában*, in *A magyar színház születése*, szerk. Demeter Júlia, Miskolc, 2000, 174-180; Sárközy Péter, *Faludi és az iskolai színjátkozás*, in *Uő.*, Faludi Ferenc 1704-1779, im., 113-138;

<sup>2</sup> Zambra Alajos, *Metastasio „poeta cesareo” és a magyar iskoladráma a XVIII. században*, *«Egyetemes Philológiai Közlöny»*, 1919, 1-74.

<sup>3</sup> Pál József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai, 1988.

GIAN PAOLO MARCHI  
*Università degli Studi di Verona*  
gianpaolo.marchi@univr.it

## **Gli occhi della storia.**

### **Alcune questioni di cronologia e geografia nell'opera di Giovanni Verga**

Nel 1570, nel suo autorevole *Theatrum orbis terrarum* [Teatro del mondo], il cartografo Abramo Ortelio (Abraham Oertel) fece ricorso alla vecchia formula retorica secondo la quale la geografia e la cronologia “son li due occhi della Storia” (Vico 1953: 378),<sup>1</sup> volgendola però in favore dei cartografi. Secondo Ortelio, infatti, la geografia era l'unico *oculus* della Storia:

Tutti [gli amanti delle Storia] affermeranno prontamente insieme a noi quanto sia necessaria la conoscenza delle regioni e delle province, dei mari, la posizione delle montagne, delle valli, delle città, il corso dei fiumi etc., per raggiungere [una piena] comprensione delle Storie. Questo è ciò che i Greci chiamavano con il corretto nome di Geografia, e giustamente certe persone istruite lo chiamano l'occhio della Storia (Ortelius 1573; Rosenberg, Grafton 2012: 137)

Questa particolare attenzione al dato geografico si può riscontrare ad esempio nel primo capitolo della monografia di Sidney Sonnino *I contadini in Sicilia*, che si apre con la descrizione del paesaggio agrario siciliano. Questa la parte che comprende la zona di Catania:

Campi a grano, pascoli naturali, e maggesi lavorati alla profondità di un palmo — ecco la descrizione completa di tutta l'immensa campagna, che abbiamo compreso nella prima zona. Si può camminare a cavallo per cinque o sei ore da una città ad un'altra e non mai vedere un albero, non un arbusto. Si sale e si scende, ora passando per i campi, ora arrampicandosi per sentieri scoscesi e rovinati dalle acque; si passano i torrenti, si valicano le creste dei poggi; valle succede a valle; ma la scena è sempre la stessa; dappertutto la solitudine, e una desolazione che vi stringe il cuore. Non una sola casa di contadini. A lunghissimi intervalli, forse a

---

<sup>1</sup> GIAMBATTISTA VICO, *Principj di Scienza Nuova (1744)*, *Idea dell'opera*, in G. VICO, *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 378: «[...] tali scoperte diciamo dar altri principi alla geografia, i quali, come gli altri principi accennati darsi alla cronologia (che son i due occhi della storia) eterna che sopra si è mentovata») bisognavano per leggere la storia ideal eterna che sopra si è mentovata».



ore di distanza, si trova qualche grande casolare all'apparenza antica e trasandata, con una costruzione che accenna insieme a fortezza e a granaio. È quello il centro dell'amministrazione di qualche grande tenuta o *ex feudo*, servendo talvolta più di magazzino provvisorio, che di luogo di abitazione. Per strada s'incontra forse qualche gruppo di contadini che tornano dal lavoro, a piedi, o a due e tre a cavallo di un asino o di un mulo, tutto spelacchiato e piagato, sul quale hanno pure caricati tutti gli arnesi di campagna, cioè l'aratro e la zappa.

Ad un tratto apparisce sull'orizzonte una comitiva di gente a cavallo, che scende nella vallata in direzione opposta alla vostra, e vedete il luccicare delle armi. Eccovi tutti in guardia. Esaminato il grilletto della vostra carabina, procedete innanzi con qualche precauzione. Non sarà nulla: — forse due o tre proprietari, o un gabellotto, che viaggiano coi loro campieri, tutti armati fino ai denti, da una fattoria o da una città ad un'altra. Sarà gran ventura se, per rompere la monotonia del viaggio, v'incrociate nel corso della giornata con qualche pattuglia di carabinieri o di bersaglieri, o con due o tre militi a cavallo dall'aspetto pochissimo rassicurante.

All'avvicinarsi però alla città tutta la scena si trasforma; alla distanza forse di un miglio, o più o meno secondo l'importanza del centro, vi trovate ad un tratto in mezzo a un'oasi di olivi, di mandorli, di viti, di fichi d'India; e in basso, in fondo alla valle, vedete la foglia cupa dei giardini d'agrumi (Franchetti, Sonnino 1925: 15-16; Messedaglia 1927: 48)<sup>1</sup>

Franchetti e Sonnino pubblicano la loro inchiesta nel 1876, e portano avanti il loro progetto riformista dalle colonne della «Rassegna settimanale», importante rivista cui Verga affidò alcune tra le significative novelle poi riprese nelle *Rusticane*, in particolare *La roba* (26 dicembre 1880) e *Malaria* (14 agosto 1881).

---

<sup>1</sup> La monografia di Franchetti e Sonnino *La Sicilia nel 1876* fu pubblicata dal Barbèra nel 1877 in due volumi: vol. I, LEOPOLDO FRANCHETTI, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*; vol. II, SIDNEY SONNINO, *I contadini in Sicilia, La Sicilia nel 1876*. Qui si cita dall'edizione Vallecchi, Firenze 1925<sup>2</sup>, pp. 15-16. Interessante l'osservazione del Sonnino su «un lato buono» «nella condizione del contadino siciliano» confrontata con quella dell'«ilota dei contadini italiani, col *paisano* della pianura bassa del Po. Il contadino siciliano mangia pane di farina di grano, e, salvo i casi di miseria, si nutre a sufficienza, mentre il contadino lombardo mangia quasi esclusivamente granturco, e soffre di fame fisiologica, anche quando abbia il corpo pieno. In Sicilia, dove non esiste quella terribile malattia che miete tante vittime nelle ricche contrade lombarde, la pellagra. È alla qualità del nutrimento che attribuiamo come prima ragione la vigoria fisica che si riscontra in generale nelle classi rurali della Sicilia, malgrado tutti i loro patimenti e la miseranda condizione sociale» (p. 147). Si veda, in proposito, LUIGI MESSEDAGLIA, *Il mais e la vita rurale italiana*, Piacenza, Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, 1927, in particolare la digressione (p. 48) sulla «piccola polenta bigia, di gran saraceno» del capitolo VI dei *Promessi sposi*, fatta non con la farina di mais, sconosciuto in Lombardia negli anni del romanzo, ma, appunto, con quella di gran saraceno, *poligonum fagopyrum*, come il Manzoni precisa nel passo relativo del *Fermo e Lucia*, tomo I, cap. VI, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Verona, Mondadori, 1968, p.105.

Da un sondaggio sulla tradizione manoscritta e a stampa si possono ricavare utili indicazioni sul metodo narrativo dello scrittore siciliano, che presenta consensi e scarti rispetto ai principi del naturalismo francese, abbracciati francamente, sia pur con qualche riserva, dal fidato sodale Luigi Capuana, al quale Verga, scrivendo da Milano il 29 maggio 1881, si rivolge per un singolare consulto:

E dimmi pure, e presto, se a Mineo sono collegate S. Agrippina e S. Maria tutt'e due. Se la chiesa più alta del paese è S. Maria, e se dalla fornace, sulla strada per scendere alla pianura, ti rammenti, solito limite delle nostre passeggiate, si vede il campanile o i vetri della chiesa. Mi serve per *Marito di Elena* (Raya 1984: 120)

Al quesito, Capuana risponde con sollecitudine e minuzia di particolari:

La scena del *Marito di Elena* è dunque in Mineo? Io te ne ringrazio in nome della mia città, è un onore invidiabile. Io ho dovuto trasportare la scena del mio *Marchese Donna Verdina* in Spaccaforno per non farmi lapidare da tutti i miei personaggi, quantunque non dica male di nessuno, anzi!

Mineo ha *tre collegate* Santa Agrippina, San Pietro, Santa Maria. Dal punto delle fornaci, che con nome arabo rimasto nel dialetto mineolo, si chiama *Rabato*, non si può vedere la chiesa di Santa Maria benché sia la più alta: vien nascosta dalla facciata e dal campanile di San Pietro. Si vedono le rovine del Castello, a sinistra di chi guarda. La chiesa di San Pietro rimane nel centro e torreggia col suo campanile ancora incompiuto: e la grande vetrata di mezzo, sulla *porta grande*, si accende di riflessi di fiamma verso il tramonto. In fondo, c'è l'Etna, in tutta la sua maestà, nuotante, d'inverno, in un bagno di vapori rosei, quasi vermigli, d'estate azzurrognoli (Raya 1984: 22)

Nella stessa missiva Capuana, impegnato nella stesura del suo romanzo, dichiara la sua piena adesione al principio naturalista della realtà antropica e paesaggistica:

Intanto lavoro. In questo mese farò una corsa di pochi giorni a Spaccaforno per mio *Marchese Donna Verdina*, per studiare certe località e il paesaggio: voglio essere topograficamente esatto ed anche pittoricamente (Raya 1984: 23).

Evidentemente Verga non condivideva in pieno il credo naturalistico del Capuana, se, dopo aver ambientato il *Marito di Elena* tra Catania e Mineo, non si fece scrupolo di collocare l'azione del romanzo ad Altavilla Irpina, tra Napoli e Avellino, limitandosi a sostituire i toponimi e scartando gli studi prospettici per i quali aveva sollecitato la consulenza mineola dell'amico, largo anche in altre

occasioni di utili informazioni relative a circostanze particolari (Musumarra 1981: 152-157; Branciforti 1986: 103-106).<sup>1</sup>

Si veda la lettera da Mineo del 23 maggio 1881, in cui Capuana inoltra al Verga una precisazione suggerita dal fratello Francesco:

Mio fratello ti saluta e vuole che ti faccia osservare che nella *Storia dell'asino* di S. Giuseppe bisognava dire *mezza salma* e non *4 tumoli* pel grosso carico dell'asino: quattro tumoli è carico ordinario (Branciforti 1986: 118).

Verga reagisce garbatamente, scrivendo al Capuana il 3 giugno 1881 “Grazie a tuo fratello per la rettificazione. D’ora innanzi cercherò di essere più esatto” (Raya 1984: 29). Dato che la novella era stata pubblicata nel «Fafulla della domenica» del 17 aprile 1881, Verga avrebbe potuto ‘rettificare’ già nell’edizione Casanova del 1883, nonché in quella vociana del 1920; ma non lo fece. Parimenti Verga non dimostrò particolare scrupolo nella compilazione degli schemi cronologici relativi al ciclo dei *Vinti*. In effetti, per l’inizio dell’azione, per il viaggio senza ritorno della Provvidenza e per l’intensissima riflessione di Mena sul ballatoio della casa del nespolo, Verga indicò la data di “sabato 21 settembre 1865 vigilia della solennità dei Dolori di M.V.”. Certo, quel che qui più importa è l’evocazione di quella festa carica di angoscianti presagi, mentre molto meno rileva il fatto che questa festa, nel 1865, cadesse domenica 17, e che quindi la vigilia era sabato 16 settembre. Il fatto è che Verga utilizzò per il suo schema il calendario in corso nell’anno in cui scriveva, e cioè quello del 1878, senza curarsi quindi della mobilità di alcune feste.

Sempre a proposito dei *Malavoglia*, alcuni studiosi hanno rilevato che il depresso sfondo economico-sociale in cui si colloca il grande romanzo non corrisponde alla situazione di Acì Trezza, caratterizzata da vivaci traffici mercantili. Un negozio come quello dei lupini, per cui un padrone di barca acquista a credito alcune derrate per rivenderle su altra piazza, oppure l’ingaggio di un marinaio “pel governo della barca” (Verga 1988: 1533-1534)<sup>2</sup> erano operazioni del tutto normali per Acì Trezza, mentre vengono valutate dallo

---

<sup>1</sup> La stesura del *Marito di Elena*, romanzo poco amato dallo stesso autore, era stata avviata nel gennaio 1879. La pubblicazione avvenne presso Treves nel 1882: cfr. CARMELO MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, Editrice La scuola, 1981, pp. 152-157; G. VERGA, *Il marito di Elena*, a cura di Toni Iermano, Atripalda, Mephite, 2004; per le vicende testuali, cfr. FRANCESCO BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l’Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 103-106.

<sup>2</sup> G. VERGA, *Opere*, pp. 538-539: «Padron Ntoni, ora che non gli era rimasto altri che Alessi pel governo della barca, doveva prendere a giornata qualcheduno, o compare Nunzio, che era carico di figliuoli. E aveva la moglie malata, o il figlio della Locca, il quale veniva a piagnucolare dietro l’uscio che sua madre moriva di fame [...]. Però, quel che i Malavoglia guadagnavano non bastava spesso a pagare lo zio Nunzio, il figlio della Locca, e si doveva metter mano a quei soldi raccolti con tanta fatica per la casa del nespolo» (cap. XII).

scrittore secondo la mentalità del piccolo proprietario contadino dell'entroterra (poniamo Vizzini), che considera una catastrofe economica il dover prendere un bracciante a giornata e sospetta una trappola in ogni transazione commerciale.

Incongruenze di ordine cronologico sono state evidenziate anche nel *Mastro-don Gesualdo* da parte di uno studioso di grande sensibilità e rigore:

La questione del tempo che intercorre dalla sorpresa di Bianca con l'amante alla nascita di Isabella è un vero letto di Procuste. Ogni indeterminatezza estetica, ogni velatura di precisi particolari, non possono nascondere che il matrimonio di don Gesualdo con Bianca avviene in luglio e la bambina nasce un mese dopo appena, il lunedì successivo alla Domenica dell'Assunta del 1820. Don Diego Trao poi muore una volta sul finire della notte dell'Assunta e prima che la sorella corra al suo capezzale; e in altro capitolo invece chiude gli occhi per sempre di pieno giorno dopo aver avuto il viatico dalle mani poco cristiane e ancor meno sacerdotali del canonico Lupi (Navarria 1962: 178)

Non sfugge certo al lettore la bagatellare parvità di questi rilievi rispetto alla complessa architettura dei grandi romanzi; si può in ogni caso affermare che la 'verità' perseguita dal Verga non si identifica né con le minuzie documentarie di matrice illuminista tanto care al Manzoni del *Fermo e Lucia*, né con quegli 'studi' economici e statistici di cui si compiaceva il naturalismo francese tanto caro al Capuana.

S'intende forse meglio allora l'insofferenza di Verga nei confronti di Zola nel colloquio promosso da Capuana e riferito da Lucio D'Ambra:

Nomi di personaggi zoliani venivano nelle rade parole ammirative di Giovanni Verga: — Coupeau...Lantier...». E, a un dato punto, Zola esclamava: — «*Oui, oui... Coupeau... Lantier... Ce sont des bonshommes que j'ai pris dans la réalité*». E Giovanni Verga rispondeva:— «Sì. Li avete presi nella realtà, ma avete loro soffiato la vita. Anche Dio prese un po' di fango e ci soffiò dentro la vita dell'uomo».

Così fu per tutta la conversazione. Parlarono d'altro: di Flaubert, di Maupassant. E sempre, i due teorici, tornavano a parlar di scuole. «*Le verisme italien...— diceva Zola Oui, oui, je comprends. C'est mon naturalisme...*» Vidi Giovanni Verga avere, nella sua poltrona, un leggero scatto subito represso. Poi cercò la parola e disse scotendo il bel capo grave e sorridente insieme: — «Verismo, verismo... Io preferisco dire: la verità». E tornava anche per Flaubert, anche per Maupassant, a parlare di persone, di persone vive nelle loro opere, esclusivamente [...].

Poi, quando Giovanni Verga se ne andò, Capuana disse a Emilio Zola tutta la grandezza dell'artista che aveva scritto *I Malavoglia*. E riodo ancora Emilio Zola rispondere: — «*Oui,oui, je sais... On m'a bien dit qu'il est un très grand écrivain...*». E, aggiustandosi le lenti sul naso e girando una mano

nell'altra con un gesto che gli era abituale, deplorava: «*Mais il n'a pas de théories bien arrêtées*»:

Già, non aveva, Giovanni Verga, teorie fermamente stabilite. È il segreto, questo, dei creatori immortali. Non ne aveva Balzac. Non ne aveva Manzoni (D'Ambra 1929: 78)<sup>1</sup>

\*\*\*

A Verga, l'abbiamo appena visto, premeva soprattutto “parlare di persone, di persone vive nelle loro opere, esclusivamente”. Ritroviamo questo concetto in una lettera a Domenico Oliva,<sup>2</sup> datata Vizzini 23 dicembre 1889, che trascriviamo integralmente a conclusione del nostro breve saggio:

Caro Oliva

Il suo articolo mi ha dato una delle rare soddisfazioni che il mio lavoro possa procurare. Sono così rare! Ed è così raro veder penetrare così addentro nel proprio pensiero e nell'opera propria da un artista come lei! Certo per andare avanti nella via per la quale mi son messo bisogna chiudere gli occhi e tapparsi le orecchie. Ma quando il / coro stona troppo e la babilonia ci rintrona le orecchie non è naturale che venga il dubbio se non d'aver sbagliato strada almeno di non aver saputo riconoscere dove si va? Le sue lodi troppo lusinghiere le metto in conto in parte alla sua benevolenza. Ma sono contento che ella abbia visto Mastro don Gesualdo e le altre figure che l'accompagnano così come le ho viste io, così come mi son / sentito don Ferdinando Trao, e barone Zacco. Alla buon'ora! Non son dunque né fantasmi né astrazioni. Questo è l'importante. Quanto all'ambiente lasciamo parlare i più. È quello che è. Quando cambierà scena vedremo. So per prova che al pubblico, al *gran pubblico* così detto, non

---

<sup>1</sup> LUCIO D'AMBRA, *Incontro di Verga con Zola*, in *Studi vergghiani*, I, a cura di Lin Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, p. 78. Tale incontro, secondo un biografo del Verga, sarebbe un'invenzione di Lucio D'Ambra, che tornò sull'argomento in un articolo pubblicato nel «Corriere della sera» del 5 aprile 1939 (*Così parlarono tre romanzieri*, cioè Capuana, Verga e Zola): cfr. GINO RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder editore, 1990, pp. 334-335: «Vero è, soltanto, che lo Zola, a Roma per scrivere il romanzo *Rome* tra la fine di novembre ed i primi di dicembre 1894, rese visita al Capuana, e di ciò si trova traccia nelle sue note di viaggio, dove Verga «n'est pas nommé», né tanto meno il futuro «accademico d'Italia» Lucio D'Ambra; il quale avrebbe giocato «de pure fantasie»: RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Société des Belles Lettres, 1967, p. 64.

<sup>2</sup> Domenico Oliva, di famiglia napoletana di forti sentimenti liberali e nazionali, nacque a Torino nel 1860 e morì a Genova nel 1917. A Milano diresse il settimanale letterario *Penombre*, che riprendeva nel titolo la celebre opera di Emilio Praga. Dal 1898 al 1900 fu direttore del «Corriere della sera», che dovette lasciare «in un torbido periodo politico per la sua intransigenza contro i partiti sovversivi». Ebbe vasto seguito di lettori soprattutto come critico teatrale del «Giornale d'Italia» e poi del nuovo quotidiano «L'Idea Nazionale». Fu tra i fondatori del nazionalismo italiano, al cui programma, com'è noto, aderì anche il Verga. Cfr. SILVIO D'AMICO, *Oliva, Domenico*, «Enciclopedia Italiana», XXV (1935), p. 283.

piacciono le scarpe grosse e i vestiti di fustagno. Pel teatro poi l'affare si fa più serio perché / non vogliamo che la gente colle scarpe grosse parli come la gente dalle scarpe grosse. Ella ha accennato al fenomeno in due righe del suo articolo sulle quali mi son fermato. Ma lasciamola lì che il discorso andrebbe troppo per le lunghe. Mi lasci soltanto ringraziarla assai del piacere che mi ha procurato e dirle come io sia lieto e fiero del bene che ella dice del mio libro.

Suo Giovanni Verga<sup>1</sup>

Bibliografia:

- BRANCIFORTI, F. 1986, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze: Le Monnier...
- ROSENBERG, D., GRAFTON, A. 2012, *Cartografie del tempo. Una storia della linea del tempo*, Torino: Einaudi.
- D'AMBRA, L. 1929, *Incontro di Verga con Zola*, in *Studi verghiani*, I, a cura di Lin Perroni, Palermo: Edizioni del Sud.
- D'AMICO, S. 1935, *Oliva, Domenico*, «Enciclopedia Italiana», XXV.
- FRANCHETTI, L., SONNINO, S. 1925<sup>2</sup>, *La Sicilia nel 1876* (Barbèra: 1877) Vallecchi: Firenze (vol. I, L. FRANCHETTI, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*; vol. II, S. SONNINO, *I contadini in Sicilia, La Sicilia nel 1876*).
- MESSEDAGLIA, L. 1927, *Il mais e la vita rurale italiana*, Piacenza.
- MUSUMARRA, C. 1981, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia: Editrice La scuola.
- NAVARRIA, A. 1962, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.
- ORTELIUS, A. 1573, *Theatrum Orbis Terrarum*, Paris.
- RAYA, G. 1984, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- RAYA, G. 1990, *Vita di Giovanni Verga*, Roma: Herder editore.
- TERNOIS, R. 1967, *Zola et ses amis italiens*, Paris: Société des Belles Lettres.
- TRAINA, A. 1868, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo: Pedone Lauriel.
- VERGA, G. 1988, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano: Mursia.
- VERGA, G. 2004, *Il marito di Elena*, a cura di T. Iermano, Atripalda: Mephite.
- VICO, G. 1953, *Principj di Scienza Nuova (1744)*, *Idea dell'opera*, in VICO, G., *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli: Ricciardi.

---

<sup>1</sup> La lettera, insieme ad altre due, appartenne alla Libreria Scripta manent di Diego Delpino di Albenga, che nel febbraio 2014 gentilmente me ne favorì la scansione con una trascrizione che, per ricambiare la cortesia, fu restituita con varie correzioni. Aggiungo che 9 lettere di Domenico Oliva al Verga dal 25 luglio 1895 al 25 novembre 1916 sono registrate nel Tabulato B (Ordine alfabetico del mittente) del Fondo Verga.

ANTONELLO FOLCO BIAGINI  
*Sapienza Università di Roma*  
antonello.biagini@uniroma1.it

## **Un italiano nell'Ungheria di Béla Kun**

Per onorare un grande studioso della letteratura e della lingua italiana come József Pál, ho scelto di rievocare la figura di un italiano che, per le vicende successive alla fine della prima guerra mondiale, si è trovato a svolgere un ruolo di rilevante importanza nei mesi della 'dittatura del proletariato' di Béla Kun. Si tratta del tenente colonnello d'artiglieria Guido Romanelli (Siena 1876-S.Vito al Tagliamento 1973) che racconta le sue Memorie in un testo ricco di suggestioni che mostra una piena e immediata comprensione dei problemi sociali, economici e politici dell'Ungheria del 1919.

Romanelli ha partecipato alla guerra italo-turca, ha combattuto nella prima guerra mondiale e dopo l'armistizio di Villa Giusti (1918) e la fine del conflitto, torna in Italia a Messina sede del proprio reggimento, dove ha il compito di congedare gli uomini del suo reparto con i quali ha condiviso l'esperienza della guerra. A quarant'anni, vorrebbe impegnarsi, come altri suoi colleghi, nelle Commissioni militari che affiancano i diplomatici per l'elaborazione dei trattati di pace e infatti, anche grazie alla conoscenza delle lingue (tedesco, francese, inglese), viene inviato a Vienna alle dipendenze del generale Segre, che alla fine della missione verrà ingiustamente accusato e poi assolto per presunti illeciti). Questi, all'epoca, dirige una delle strutture più importanti (Commissione militare italiana d'armistizio) e che gli assegna l'incarico di recarsi a Budapest per dirigere e organizzare in quella capitale la Commissione militare italiana che avrebbe dovuto sovrintendere all'applicazione delle norme dell'armistizio. Romanelli sa bene che si tratta di un incarico delicato 'in mezzo ai bolscevichi' ma forse non è consapevole del fatto che con quell'incarico sta entrando nella Grande storia d'Europa. Nel suo breve colloquio, Segre gli aveva comandato di 'prendere anzitutto cognizione della situazione politica dell'Ungheria e degli eventi che l'avevano determinata' e in tale direzione comincia il suo lavoro. Preliminarmente si chiede come avevano fatto i 'bolscevichi' ad arrivare al potere, dato che Ungheria godeva di una relativa autonomia ottenuta con il Compromesso del 1867 quando l'Impero asburgico si era strutturato sulla formula della duplice monarchia Austria-Ungheria, il cosiddetto dualismo della Corona. Il paese avrebbe potuto dilazionare il proprio ingresso nel conflitto quando Vienna aveva dichiarato guerra alla Serbia in conseguenza dell'attentato

e della morte dell'arciduca Francesco Ferdinando, ma dopo l'entrata in guerra della Russia non ha più la possibilità di non partecipare al conflitto.

Degli otto milioni di uomini reclutati da Vienna, circa la metà provengono dal Regno d'Ungheria. István Tisza, capo del governo ungherese, da buon politico, aveva registrato i profondi sentimenti di ostilità verso la monarchia da parte dei Paesi slavi dei Balcani dopo l'annessione della Bosnia-Erzegovina (1908) ed era seriamente preoccupato circa un possibile attacco della Romania in Transilvania. Dopo alcuni iniziali successi (1914-1915), gli Imperi centrali (Austria-Ungheria, Germania, Bulgaria, Impero ottomano) mostrano i limiti di una preparazione insufficiente nei confronti delle forze dell'Intesa già nella seconda metà del 1916 (quando entra in guerra anche la Romania a fianco dell'Intesa) e a nulla vale il presunto alleggerimento sul fronte orientale determinato dalla rivoluzione bolscevica in Russia (1917) in quanto vanificato dalla consistente presenza degli Stati Uniti d'America. Ciascuno degli avvenimenti che accadono durante l'ultimo anno di guerra accelerano irrimediabilmente la fine della monarchia asburgica nonostante i tentativi di Carlo IV (successo a Francesco Giuseppe morto nel novembre 1916) di concludere rapidamente la pace e operare qualche riforma in senso 'trilateralistico' per soddisfare le richieste dei croati. È troppo tardi: la disgregazione interna e le scelte politiche dell'Intesa portano alla fine della guerra e alla dissoluzione dell'Impero cui si accompagna la fine dell'Ungheria storica, ridotta nei confini. Gli ungheresi ormai hanno perduto molti dei territori su cui avevano dominato per alcuni secoli, dai quali nascono nuovi Stati a soddisfare le richieste di quei popoli in qualche modo schierati a fianco dell'Intesa attraverso alcuni trattati segreti conclusi durante il conflitto (Slovacchia, Transilvania, Voivodina ecc.). Per i vincitori, l'Ungheria è responsabile del conflitto alla pari dell'Austria e della Germania e deve dunque seguirne le sorti, sostanzialmente punitive, che i vincitori intendono applicare, senza neppure considerare la proposta per molti aspetti più lungimirante, invocata dal Presidente degli Stati Uniti, T. W. Wilson, secondo il quale ai popoli dell'Austria-Ungheria dovevano essere garantite 'tutte le libertà necessarie' per assicurarne uno sviluppo autonomo. Romanelli, dunque, arriva nell'Ungheria ormai 'bolscevica' (maggio 1919) per dirigere la Missione militare italiana deputata a far rispettare i termini dell'armistizio siglato a Padova il 3 novembre 1918. Non è la Budapest brillante, piena di vita che aveva conosciuto in occasione di precedenti soggiorni, una capitale che faceva concorrenza a Vienna e ora invece è impoverita, dalla quale è scomparso il *glamour*, lo scintillio delle luci dei ritrovi pubblici (gli splendidi locali lungo il Danubio) per lo più chiusi o vuoti. Nella capitale mancano molti beni anche di prima necessità, a causa delle requisizioni indiscriminate da parte dei commissari del nuovo governo e del conseguente fiorire del "mercato nero". L'ufficiale si rende conto immediatamente (in parte gli era già noto per i colloqui con il generale Segre) della complessità della situazione, prende alloggio presso l'Hotel



Ritz sede della Missione ma anche lì può constatare che sono lontani i tempi dell'antico splendore, la mensa è quasi spartana, si incontra spesso con il principe Livio Borghese che sembra avere qualche ruolo da parte del Ministero degli Esteri italiano ma soprattutto viaggia in continuazione tra Budapest e Vienna per salvaguardare gli interessi dei suoi parenti ungheresi, i conti Apponyi e la sorella Anna Maria contessa Hoyos Wenkheim. Attraverso questo canale entra in contatto con la nobiltà ungherese ma è sensibile anche ai racconti di tutti coloro che si presentano negli uffici della Missione per chiedere un aiuto immediato per la sopravvivenza o per ottenere documenti che consentano di espatriare. Sono cittadini italiani non più asburgici residenti a Budapest, ex militari dell'esercito imperiale, prigionieri di guerra cui si aggiungono più in generale i tanti che non intendono assoggettarsi al nuovo regime e temono gli arresti anche ingiustificati. Romanelli ha riorganizzato gli uffici con il poco personale a disposizione, ha raccomandato a tutti 'attenzione e disponibilità' ma si rende conto di essere quasi l'unico rappresentante delle potenze dell'Intesa che ha veramente a cuore il destino degli ungheresi di Budapest. Decide di intavolare una trattativa con il nuovo governo e, pur guardato con sospetto, riesce a incontrare Bèla Kun. Il colloquio tra i due, pur nella insanabile divergenza di carattere ideologico-politico, si svolge in un contesto di rispetto reciproco che lo stesso Romanelli non manca di sottolineare cercando di comprendere meglio le posizioni del rivoluzionario ungherese che in qualche caso trova anche fondate rispetto allo schema semif feudale della monarchia che aveva governato per secoli senza realizzare alcun tipo di riforme. Nondimeno il suo giudizio sui nuovi governanti è duro:

fra tutti gli elementi saliti al potere, si contavano sulla punta delle dita coloro che concepivano il bolscevismo come un rivolgimento avente lo scopo di tornare a una vita semplice, pura e onesta in una società più equamente ordinata e governata. La maggior parte di essi era mossa dall'apostolato del proprio tornaconto e il mutamento doveva essere mutamento di uomini ma non di metodi.

I frequenti incontri con i commissari del popolo preposti ai vari settori riguardano la tutela degli interessi italiani (pubblici e privati), la raccolta di informazioni e i contatti con gli oppositori della Repubblica dei Consigli, tutto ciò amplifica il ruolo politico dell'ufficiale italiano che ottiene la possibilità di conferire dei lasciapassare e, soprattutto, di intervenire, come unico rappresentante delle Potenze Alleate a Budapest, al fine di ottenere la salvezza dalla pena di morte dei controrivoluzionari del 24 giugno 1919, in particolare dei giovani cadetti dell'Accademia militare Ludovika. Il successo ottenuto conferì a Romanelli e all'Italia un consenso talmente ampio che le richieste di aiuto rivolte alla Missione aumentarono in maniera esponenziale e, con l'impegno di tutti i componenti della Missione, si cercò di soddisfare per quanto possibile la

maggior parte delle richieste. Partecipe ormai della situazione politica e sociale dell'Ungheria, Romanelli comincia a percepire la perdita di consenso del nuovo regime, anche da parte dei ceti popolari meno abbienti, e per evitare ulteriori sommosse, propone al deputato italiano Oddino Morgari, - in Ungheria per portare al nuovo regime il saluto del Partito socialista italiano - di farsi mediatore presso Béla Kun per la formazione di un governo democratico-borghese che assicurasse le dovute garanzie per tutte le forze politiche. Non a caso, in un colloquio con Béla Kun aveva garantito che la Missione italiana si sarebbe opposta al terrore "bianco" così come aveva fatto con quello "rosso", cosa che puntualmente avviene quando il governo di Béla Kun cade sotto l'incalzare delle truppe romene che stavano invadendo l'Ungheria.

### L'invasione romena

Qui si apre una pagina difficile per l'ufficiale italiano che nella memore dichiara di sentirsi a disagio. Pur essendosi immedesimato nelle problematiche politiche e sociali dell'Ungheria di quei mesi e pur avendo ottenuto dei risultati decisamente positivi attestati dal consenso che l'Italia, e dunque le potenze vincitrici, si erano conquistate in un paese comunque sconfitto e ferito nel proprio orgoglio nazionale, Romanelli deve obbedire alle disposizioni che provengono da Vienna e dunque impegnarsi per il successo di quell'operazione militare finalizzata anche e soprattutto al rovesciamento del "regime bolscevico". Italia e Romania fanno parte della stessa alleanza e in virtù di ciò l'ufficiale italiano ritiene di poter svolgere una funzione moderatrice a fronte degli eccessi che le truppe romene stanno commettendo (requisizioni indiscriminate, arresti, persecuzioni ecc.). Anche perché il nuovo governo ungherese ha dichiarato la propria disponibilità ad accettare senza riserve le condizioni previste dal Trattato di Pace. Per porre fine alle ostilità, la Missione italiana a Budapest svolge un fondamentale ruolo informativo in quanto invocare degli atteggiamenti moderati da tutte le parti in causa, avrebbe dovuto servire a porre le basi per una futura alleanza italo-ungaro-romena finalizzata a contenere "il pangermanesimo che è stato momentaneamente vinto ma non definitivamente sconfitto".

Quella di Romanelli è una prospettiva lungimirante che però non viene presa in considerazione da chi ha il potere decisionale, salvo Clemenceau che mostrava qualche apertura in tal senso poiché a suo avviso dare completa soddisfazione alle richieste dei romeni avrebbe significato disattendere le clausole previste dall'armistizio e dal trattato di pace. Su suggerimento di Romanelli, il nuovo governo ungherese si appella all'Intesa che finalmente forma una Commissione e invia a Budapest quattro generali come rappresentanti dell'Italia, dell'Inghilterra, della Francia e degli Stati Uniti (Gordon per gli inglesi, Graziani per i francesi, Bandholtz per gli Stati Uniti e Mombelli per l'Italia). Ma dal suo operato, pure improntato a criteri di

equanimità in funzione di quella nuova Europa che si immaginava di poter costruire sulle ceneri dei precedenti assetti, nascono forti polemiche che probabilmente saranno alla base dei procedimenti disciplinari che lo avrebbero colpito alla fine della sua missione. L'ufficiale italiano si incontra con l'ammiraglio Horthy che lo ringrazia per l'atteggiamento assunto a difesa degli interessi ungheresi e denuncia gli eccessi del governo del primo ministro István Friedrich, che senza perifrasi definisce "uno scatenato terrorista", impegnato a eliminare - anche con l'aiuto dei romeni - tutto ciò che rimaneva del precedente regime rivoluzionario. Le dinamiche all'interno della Commissione sono complesse. In agosto hanno inizio i lavori, ma con l'arrivo del generale Mombelli, il ruolo di Romanelli viene molto ridimensionato, anche perché il generale italiano si mostra propenso a non prendere delle posizioni nette preferendo seguire con una certa passività le decisioni degli altri componenti la Commissione in seno alla quale, tuttavia, si delineano due posizioni contrastanti. I due rappresentanti, statunitense e britannico, condividono le posizioni di Romanelli circa il necessario ridimensionamento delle pretese romene soprattutto nei confronti di quella che non esitano a chiamare una vera e propria 'spoliazione' dei beni ungheresi, mentre il generale francese e quello italiano sono favorevoli a considerare le richieste dei romeni. L'ufficiale italiano viene comunque incaricato di svolgere una inchiesta sulla situazione interna dell'Ungheria, compito che l'ufficiale svolge con la consueta scrupolosità segnalando l'atteggiamento eccessivamente persecutorio della polizia nei confronti soprattutto dei comunisti e degli ebrei. Tale rapporto induce i quattro generali a richiedere perentoriamente al governo Friedrich di mettere un freno, con precise disposizioni e ordini, all'arbitrio diffuso, ma si può dire che questo è uno degli ultimi atti a favore degli ungheresi che non mancano di manifestargli in più occasioni la loro riconoscenza. Romanelli partecipa come attore non secondario alle trattative per la formazione del governo che deve succedere a quello di Friedrich nella persona dell'ammiraglio Horthy. I pessimi rapporti con il Comando romeno e la diversità di vedute sulle funzioni e sul ruolo della Missione militare hanno deteriorato e compromesso i rapporti con il suo superiore e con il nuovo incaricato d'affari italiano, Cerruti. "Comincio ad essere di troppo" annota Romanelli, il quale registra con amarezza l'assenza dei rappresentanti italiani alla festa data in suo onore dagli ungheresi al teatro dell'Opera di Budapest, quando diviene ufficiale la notizia del suo richiamo a Roma. A novembre, l'ufficiale italiano parte da Budapest alla volta di Roma dove viene ricevuto dal ministro della Guerra, Albricci, dal Pontefice Benedetto XV e, successivamente a Parigi, dal Generale Ugo Cavallero, vice capo della Delegazione italiana alla Conferenza della pace, con il quale ha un lungo e articolato scambio di opinioni sull'Ungheria. Nonostante un grave procedimento disciplinare promosso contro di lui dal generale Mombelli che lo accusa di comportamento intraprendente e irresponsabile, nonché di altri

numerosi illeciti con la richiesta di una punizione disciplinare che prevede 60 giorni di arresti in fortezza, Romanelli non sconterà la pena per effetto di una amnistia.

### La figura di Romanelli

L'ufficiale italiano è stato al centro di una vicenda complessa che ha saputo gestire con energia, con saggezza, con una visione politica ed etica misconosciuta in Italia ma apprezzata dagli ungheresi il cui Parlamento, nel 1922, confermando i suoi alti meriti, gli conferisce con una solenne cerimonia a Budapest, l'onorificenza *Diszkeard* (la sciabola d'onore), una strada a lui intitolata, un busto nel giardino della Ludovika Akadémia (che nel 1952 viene distrutto per trarne il bronzo necessario a costruire il monumento a Stalin). Anche il cardinale Csernoch, primate d'Ungheria, gli esprime pubblicamente, in una solenne cerimonia, la gratitudine della Chiesa e del popolo ungherese. Insomma, le vicende di Romanelli entrano nella Grande storia.

Lasciata la vita militare, Romanelli ricoprirà altri prestigiosi incarichi (come quello di presidente della Banca ungaro-italiana fino al 1943, ma soprattutto vedrà una sua rivalutazione dopo la caduta del regime socialista e troverà ulteriore conferma il 30 ottobre 2000 quando l'allora ministro della Difesa, Sergio Mattarella, e il suo omologo ungherese, János Szabó, hanno scoperto una targa ricordo a lui dedicata presso la Zrínyi Miklos Nemzetvédelmi Egyetem (Università di Difesa Nazionale). Dopo la manifestazione, si è costituito un Comitato Romanelli per iniziativa di un gruppo di ex profughi ungheresi, il Gruppo '56, diretto dal prof. Géza Mihályi - storico e biografo del Romanelli - e nel 2001 alla presenza del Capo di Stato Maggiore dell'Esercito italiano Gianfranco Ottogalli si è svolta una solenne inaugurazione. Quanto alle *Memorie* di Romanelli alle quali fin qui ci siamo riferiti, va detto che hanno avuto anch'esse un percorso difficoltoso. In proposito, valgano per tutte le considerazioni di un grande storico come Leo Valiani

A metà del giugno 1919 da Budapest tornammo a Fiume presidiata dall'Esercito italiano sin dal precedente novembre. Il capo della Missione militare italiana a Budapest, colonnello Romanelli, che intratteneva dei rapporti utili a tutti con Bela Kun e se ne valse per salvare la vita a parecchi allievi ufficiali, arrestati per un tentativo controrivoluzionario, riuscì a far allestire un treno speciale per il rimpatrio degli italiani, fra i quali incluse giustamente i fiumani.... Negli anni '50 io persuasi Romanelli a pubblicare le sue memorie, ma dovette farlo a proprie spese... ". (L. Valiani Riflessioni vissute su due rivoluzioni)

Nel 2002, ho curato personalmente la pubblicazione delle Memorie edite dall'Ufficio Storico dell'Esercito italiano, trecento pagine di un testimone partecipe e appassionato alle vicende interne di un Paese con il quale finisce, in molti casi, per identificarsi senza per questo perdere lucidità politica. Un'importante visione d'insieme dei grandi problemi che devastavano l'Europa danubiano-balcanica alla base delle decisioni che si sarebbero adottate alla Conferenza della Pace e che non daranno soddisfazione alle aspettative dei tanti che avevano combattuto sui vari fronti della guerra.

Nota bibliografica:

BIAGINI, A. F., 2002 (a cura di), Guido ROMANELLI, *Nell'Ungheria di Béla Kun durante l'occupazione militare romena. La mia missione (maggio-novembre 1919)*, Roma: Stato Maggiore dell'Esercito

BIAGINI, A. F., 2006, *Storia dell'Ungheria contemporanea*, Bompiani: Milano

GIOVANNA MOTTA  
*Sapienza Università di Roma*  
giovanna.motta@uniroma1.it

## **Moda, feste, giochi.**

### **Società in trasformazione e modelli culturali nell'Europa d'Antico Regime<sup>1</sup>**

La storia

Il passato non è solo la lontana memoria di ieri, ma anche la radice identitaria dell'oggi e costruisce nel tempo, in una struttura organica, processi ideali e comportamenti, relazioni tra individui, valori individuali e sociali, rapporti di produzione, opzioni religiose, ideologie delle classi dominanti e di quelle subalterne. La coscienza storica, dunque, rappresenta un elemento fondante dell'identità individuale e dei gruppi sociali che si costruisce in un ininterrotto processo fondato sugli eventi che li hanno preceduti rendendo possibile a tutti l'elaborazione di un giudizio politico e la riflessione sulle trasformazioni che sono intervenute nella lunga durata. Come lo smemorato soffre dell'assenza di indizi che lo leghino alla sua storia familiare, allo stesso modo una comunità ha bisogno di mantenere la memoria di sé per riconoscersi nelle comuni origini. Ma se il senso del passato, per ogni individuo, nasce spontaneamente, magari indotto dal suo ambiente, per le società, invece, il passato deve essere 'prodotto', compito di estremo rilievo poiché dalla qualità di quella consapevolezza dipende la capacità di proiettarsi verso il futuro.

La società ha un passato che si estende molto oltre le vite degli individui, per quanto essi riescano a comprenderlo. Di conseguenza, le materie prime con cui è possibile formare una conoscenza storica sono pressoché illimitate. Gli elementi che vi trovano posto rappresentano una selezione di verità giudicate degne di nota, perciò è importante chiedersi chi produca questa conoscenza e chi la approvi per la fruizione generale (Tosh 1989)

Catturando dunque insegnamenti e percorsi di ricerca selezionati molti anni addietro con i miei maestri, sono partita dallo studio delle società mercantili per affrontare un tema apparentemente minore che invece mi ha svelato la

---

<sup>1</sup> Il saggio è tratto dai miei volumi *La Moda si fa Storia. Borghesi, rivoluzionari, ruoli e identità nazionali*, Roma 2016, 2017, 2020, 2023; *La forza della moda. Potere, rappresentazione, comunicazione*, Roma, 2019; *Raccontare il cambiamento. Cultura politica, contesto economico-sociale, casi di studio nella moda*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino 2022

complessità dei modelli culturali leggibili nel passato come nel presente. Ho ‘scoperto’ così quanto la Moda sia parte integrante della storia poiché ogni tempo scrive il suo segno in molti modi e anche sull’abbigliamento intervengono gli elementi costitutivi delle ideologie di ogni epoca (Braudel 1982). Non a caso, dunque, l’interesse per l’uomo, posto al centro del pensiero umanistico e rinascimentale, induce pensatori e artisti a occuparsi dell’abito e a inserirlo ora nella natura ora in uno spazio urbano - la città dell’utopia - raccontandolo attraverso un nuovo linguaggio, razionale e scientifico, estetico e artistico. L’abito (e tutto ciò che lo riguarda più ampiamente) diventa uno dei tanti modi di declinare le tipologie umane, di esprimerle attraverso segni evidenti o simbolici che disegnano prototipi fisici e sociali di principi antichi o di nuovi attori, apparsi nel corso della storia sulla scena del potere. Così una lucente armatura, sullo sfondo di un castello, sottolinea l’antica origine della nobiltà di spada, un mantello bordato di pelliccia propone la figura di un mercante che ha fatto fortuna, una lunga palandrana nera mostra un medico sapiente, una tonaca rossa un severo magistrato. Quando nel XVI secolo i ceti emergenti si inseriscono nel tessuto politico ed economico segnando la transizione verso la modernità e incarnando una nuova rappresentazione culturale, anche il modo di vestire muta, sia per la diversa funzione dei soggetti sia per il contenuto simbolico che essi intendono attribuire all’abito. Mentre si afferma l’economia-mondo che apre all’infinito l’orizzonte degli scambi commerciali, il contatto fra *élites* e intellettuali favorisce la diffusione di idee e di nuove sensibilità, promuove la ‘contaminazione’ culturale, crea vicinanze, relazioni, corrispondenze fra mondi lontani e diversi. Sarà soprattutto il multiforme contesto del Rinascimento a proporre una nuova concezione del mondo che afferma la centralità dell’individuo, dell’uomo che diventa protagonista della storia. E proprio quel Rinascimento, nato nella città di Firenze, che ben a ragione è considerata la culla della rinascita - economica, politica, sociale, artistica e culturale - viene ‘esportato’ in altri luoghi, pure differenti, che tuttavia ne assorbono lo spirito modellandolo sulle proprie realtà e dando l’avvio a un processo di rinnovamento che intende operare sugli elementi della tradizione diventando fattore di innovazione.

I modi e i tempi di tale configurazione non sono gli stessi, ma il fenomeno è tra quelli che lasceranno il segno, nella Firenze dei Medici, alla corte degli Sforza o degli Estensi, nella Venezia dei dogi, ma il Rinascimento viene anche ‘esportato’ dalle regine italiane (Motta 2002) che sposate a sovrani di altri paesi diventano il tramite attraverso cui il canone rinascimentale viene diffuso, dall’Ungheria di Beatrice d’Aragona che sposa Mattia Corvino alla Polonia di Bona Sforza unita in matrimonio a Sigismondo Jagellone, a sua figlia Isabella regina d’Ungheria, che nel principato indipendente di Transilvania seppe creare una corte rinascimentale (Sárközy 2002). Precettori sapienti, abiti prestigiosi, cibi prelibati, essenze profumate, ogni elemento anche apparentemente leggero

contribuisce a fare di queste donne privilegiate le ambasciatrici dell'ideologia del Rinascimento, così creano biblioteche eccellenti, costruiscono piazze, modificano la morfologia delle città secondo la migliore architettura quattro/cinquecentesca, insomma esportano il modello culturale italiano. Le vesti, l'atteggiamento, gli oggetti di cui si circondano le classi elevate (prima aristocratiche poi proto-borghesi), in un salotto come in un dipinto, raccontano la loro storia individuale e familiare, testimoniano avanzamenti sociali e cambiamenti del gusto, nuove sensibilità e nuovi obiettivi. Prime indicazioni relative all'abbigliamento si possono trovare in documenti di diversa natura, spesso da desumere indirettamente. Possono essere gli archivi di famiglia a raccontare la divisa di un alto militare, l'abito di un porporato, un fidanzamento importante in cui la scelta dell'abito diventa elemento del cerimoniale 'politico' o gli archivi mercantili, con la contabilità commerciale che annota ogni merce comprata e venduta, o ancora le fonti diplomatiche o i libri delle gabelle che registrano il passaggio delle merci da un luogo a un altro, come pure la corrispondenza attraverso la quale si intravedono tracce di vita quotidiana che è possibile ripercorrere (Motta 2023). Sono tutte appropriate testimonianze delle molte occasioni in cui l'abito è al centro dell'interesse. L'Italia è tra i primi paesi al mondo a costruire un'immagine di sé al di fuori di sé, a creare ciò che oggi viene definito il *brand*, il marchio, nel quale i consumatori hanno fiducia. Nella transizione fra Quattro e Cinquecento, il corpo femminile assume una nuova connotazione rispetto alla concezione medievale che lo aveva 'nascosto' e considerato all'origine del peccato. Dallo stereotipo medioevale della donna acqua e sapone, dal fisico adolescenziale, sottile, con i fianchi stretti e il seno piccolo, si passa al modello di bellezza delle veneri greche, dalle forme rotondeggianti con fianchi larghi, ventre pronunciato, seno abbondante e incarnato pallido. È l'immagine fissata sulla tela da Tiziano (*Venere allo specchio*, 1555), una raffigurazione centrata sulla sensualità della modella che, al di là del fatto artistico, mostra il nuovo tipo di donna. I nuovi codici del pensiero liberano comportamenti e abitudini, nasce un nuovo interesse per la bellezza che nelle classi più elevate diventa centrale nell'arte come nella vita di tutti i giorni, si afferma perciò l'interesse per l'estetica, nell'abito come nella fisicità della persona. In ciascuna delle diverse scansioni temporali si comincia a fare attenzione anche alla cura del corpo, al colore della carnagione, all'acconciatura dei capelli. Le donne si truccano il viso usando ogni artificio, conoscono e usano ogni mezzo per migliorare il loro aspetto - creme per schiarire il viso (spesso velenose perché contengono il piombo), olio profumato, nero per porre l'accento sugli occhi, acqua di rose per le pelli grasse, sostanze per ravvivare le gote - scelgono dei vestiti che propongono nuove proporzioni e dunque consentono loro di 'aggiustare' i difetti anche con opportune imbottiture. Fioriscono teorie e trattati rivolti a esaltare la bellezza femminile, come il *Ricettario* di Caterina Riario Sforza (1463-1509), un libro di ricette, di



profumeria e di medicina (*Gli esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì e di Imola*) che è un vero manuale di bellezza, con specifiche nozioni ‘a far bella’. In un mondo che ormai ha cambiato radicalmente i canoni di riferimento, si afferma una vera e propria rivoluzione anche nel modo di apparire.

### Il circuito dei tessuti

Ma per confezionare gli abiti, è necessario disporre delle stoffe adeguate. I panni prodotti nella penisola sono lavorati con la massima cura, con grande attenzione per le materie prime, per il disegno, per il ricamo e offrono una grande varietà di tipologie. Già in età medievale alcune regioni, come la Toscana o la Catalogna, erano state al centro di reti commerciali che si erano sviluppate producendo e scambiando soprattutto quelle merci che nel corso dell’età moderna avrebbero visto un ulteriore incremento (Motta 2023). Il dato cronologico non è senza importanza e scandisce la consistenza di fenomeni economici che pur venendo da antiche tradizioni, trovano il loro massimo sviluppo fra il XV e il XVI secolo (Hobsbawm 1978).

Dopo il rigore morale del medioevo legato alla spiritualità e alla devozione, il Rinascimento ‘laico’ esalta la bellezza in ogni sua declinazione, dalla forma delle città, alla tavola, all’abbigliamento, che deve essere sempre più e ricco e ricercato, adatto a catturare lo sguardo. Nella pittura, la veste può assumere anche un significato simbolico, quando un artista le affida un messaggio, celebrando i personaggi ritratti a testimonianza del loro ruolo sociale e confermandone l’autorevolezza che non si esaurisce nella rappresentazione della loro consistenza economica, ma vuole raccontarne anche il livello culturale. Come attestano le *Wunderkammer*, i collezionisti aggiungono dettagli che mostrano le loro conoscenze per mezzo della presenza di libri, di strumenti musicali, di congegni e apparecchi. Quanto agli abiti, secondo le epoche sono più o meno vistosi, adornati in misura maggiore o minore di perle, di pietre preziose, di bordi di pelliccia, principalmente per apparire, primeggiare, stupire adottando la moda del momento e ciò che essa offre, ma l’abbigliamento corrisponde sempre all’ideologia di un dato periodo, alla sua filosofia, ai canoni etici ed estetici dominanti. Nel tempo, cambiano colori, fogge, decori, prevalgono alcuni motivi e alcune tinte (per esempio il nero), in un lungo processo di cambiamento e in ragione di stili diversi. Panni, sete, tele d’Olanda, sono tutti tessuti pregiati molto richiesti sui mercati di ogni paese e si presentano con una grande varietà di tipologie più o meno apprezzate a seconda dell’epoca, sono panni di Lilla, di Malin, di Bruges, sete di Lione, tele d’Olanda, ‘scarlatine d’Angleterre’, pannilani inglesi e fiamminghi, panni toscani, veli di Arezzo e di Messina, taffetà di Bologna, sete e lane della Lombardia, rasi e broccati di Venezia, velluti di Genova, tele del Brabante (A.S.Pi), insomma una grande varietà di prodotti tipici di varia provenienza, frutto del nuovo sistema

economico del protocapitalismo (Motta 2013) anticipatore della rivoluzione industriale vera e propria che arriverà più avanti.

Nelle diverse epoche, principi e sovrani assumono la cifra che meglio si addice loro, sempre seguiti dai ceti emergenti che per la loro affermazione sociale guardano agli esempi dell'antica aristocrazia mostrando un interesse generalizzato per il modo di vestire favorendo in tal modo un primo sviluppo della moda nella società. Gli abiti cinquecenteschi rispecchiano la concezione estetica dell'epoca centrata su uno schema rigido e sono costruiti secondo proporzioni armoniche, simmetriche, rispondendo a regole prestabilite, le stesse che vengono riproposte nella decorazione ordinata ed equilibrata del disegno dei tessuti. Il Seicento coniuga il nuovo corso barocco dell'architettura e dell'arte alla tipologia delle vesti che accolgono linee gonfie e rotonde intese ad allargare la figura, sia femminile che maschile, mostrando la volontà di superare il rigore del secolo precedente per mezzo di un abbigliamento più disinvolto che intende abbandonare il rigore precedente, così gli abiti, eccessivamente accresciuti nelle loro forme e modellati secondo le linee curve dettate dai nuovi canoni estetici, danno come risultato un'immagine eccessiva che qualche volta sconfinava nel cattivo gusto. Tra Cinque e Settecento la nota essenziale del vestire è data dalla vita di corte, quando è imperativo il *vestir di gala* tanto che le spese per l'abbigliamento sono responsabili della rovina di molte donne altolocate, persino di regine, accusate di superare per i loro capricci anche i *budget* più generosi. Le occasioni sono molte, dalle cerimonie ufficiali alle serate danzanti, chi se lo può permettere è disposto a fare di tutto per figurare, per distinguersi, indossando una parrucca elaborata o un paio di scarpe speciali. Ogni capo sottolinea l'accurata ricerca estetica e afferma al contempo la superiorità sociale espressa attraverso l'abbigliamento che può avvalersi di ampi mantelli, di grandi maniche impreziosite da ricami in oro, da lunghi strascichi, che concorrono a definire eleganza e distinzione.

Il carattere peculiare dell'abbigliamento ribadisce la supremazia delle dinastie reali e delle classi privilegiate che intendono distinguersi anche per mezzo di una *mise* alla quale aggiungono gioielli preziosi e ornamenti di ogni tipo a testimonianza del loro ricercatezza. Nelle città europee delle grandi fiere internazionali come nei piccoli centri delle aree periferiche, i consumatori chiedono stoffe e accessori appropriati alla moda del momento. L'imperativo è quello di rispondere al modello (teorico, estetico, artistico) dell'ideologia rinascimentale e delle esigenze della corte che richiede un abbigliamento adeguato alle sue regole finalizzato a comunicare lo *status* politico ed economico di ciascuno, ma al contempo si afferma anche una tipologia più rigida rispondente alla domanda di un rigore estetico e morale derivante dal protestantesimo. Nel primo caso trionfano i colori, i tessuti preziosi, spesso intrecciati con fili d'oro e d'argento, e ogni altro oggetto che concorra a esaltare il decoro personale e sociale, nell'altro il nero, illuminato solo dalle bianche

gorgiere, richiama l'affermazione di una severità dei costumi suggerito dai principi religiosi.

Il colore parla un proprio linguaggio ed esprime contenuti simbolici collegati ai canoni culturali, mutabili nel tempo (Pastoureau 2010). Nell'impianto del cerimoniale previsto nelle occasioni ufficiali come in ogni altro momento della vita di corte (Motta 2023), l'abito ha il massimo risalto in termini di rappresentazione, così ogni categoria sociale si afferma immediatamente attraverso ciò che indossa, il modello, il tipo di tessuto, il colore, sono espressioni che intendono comunicare il proprio peso politico e sociale. E fra i colori, un percorso particolare è proprio quello del nero che si propaga fra l'area della Riforma protestante e la corte spagnola, come conferma la ricca ritrattistica dell'epoca che propone personalità autorevoli presentate come simbolo di una classe egemone, bella, buona, giusta, in cui le doti morali sono espresse anche per il tramite di un abito rigorosamente nero. Basti ricordare *Carlo V* dipinto da Tiziano o *Filippo II* realizzato da Sofonisba Anguissola per capire che si tratta di un altro modo di coniugare il potere, quello di esercitare un'influenza non solo politica ma anche culturale. Via via si vanno affermando delle mode nazionali - italiana, francese, fiamminga, ottomana - ma fra la metà del XVI e la metà del secolo successivo la linea di tendenza è segnata dall'egemonia spagnola che impone lo stile degli Asburgo i quali pretendevano che anche gli ambasciatori e gli ospiti in visita alla loro corte si cambiassero per indossare abiti neri.

Si sviluppano luoghi specializzati nella tintura, come Lucca e Venezia, Erfurt e Norimberga, in cui si studiano i differenti tipi di materiali da usare nella colorazione (e si distingue fra categorie abilitate a tingere in nero) poiché quel colore assume a valore, diventa emblema, manifesto, esempio palese di un modo di pensare e di essere, alfabeto specifico, veicolo di trasmissione di nuovi codici di comunicazione. Nel Sedicesimo secolo, dalla Spagna alle Fiandre, in tutti i domini asburgici, il nero impera. In quegli anni tormentati della Riforma protestante che spezza in due l'universo cattolico, i teologi considerano immorali i colori e ne scoraggiano l'uso, mentre la valenza simbolica rende il nero "penitenziale" bene accetto ai cattolici riformati come ai controriformisti che trovano nella severità dell'abito una rispondenza ai principi religiosi. Grandi personalità di quell'universo che aveva attaccato la Chiesa di Roma scelgono abiti scuri, rigorosi ed essenziali, come mostra il *Ritratto di Lutero e della moglie Caterina Bore*, di Lucas Cranach il Vecchio, uno dei migliori artisti del Rinascimento tedesco, pittore di corte di Federico di Sassonia detto il Saggio (1463-1525), anche lui in nero in un ritratto di Dürrer, che fonda l'università di Wittenberg (in Sassonia) dove studia proprio Lutero. Ma la linea di tendenza vince anche nei paesi cattolici dove viene adottato dai sovrani e dunque diventa un segno di distinzione, assimilato dalla moda che intanto si sta affermando come tale, favorita dalla mondializzazione dell'economia che accresce le tipologie merceologiche e le transazioni commerciali facilitando di fatto anche la

diffusione della moda stessa. Da un certo momento in poi chi conta veramente ama vestirsi di nero, forse per affermare quel codice nuovo da consegnare ai posteri come segno di moralità e di perfezione. L'avanzamento delle conoscenze produce una buona messe di opere specifiche che trattano di temi divenuti rilevanti fissandone regole e svelandone percorsi (id.). Fra tanti esempi, per il colore va ricordato specialmente un trattato in cui vengono indicati i materiali e le regole da seguire per ottenere il miglior punto di nero. L'opera di Giovanventura Rosetti - *Plico de l'arte de' tintori che insegna a tenger pani, telle, bambasi et sede sia per l'arte maggiore come per la comune* - viene pubblicata nel 1540 a Venezia, una delle città più accreditate nel settore della tintura. L'autore dedica ampio spazio proprio al 'tingere di negro' perché nel tempo diventa la prova di un sapere tecnico, un esercizio di abilità dei maestri tintori, in quanto almeno fino al XV secolo non è facile ottenere un nero apprezzabile per intensità e lucentezza, un nero-nero che non sia opaco, che superi un generico 'bruno' o 'monachino' come fino a quel momento viene definito dai documenti. L'autore non manca di annotare "la tintoria è l'arte ingegnosa degna di inteletti acuti", rinviando con ciò alle conoscenze e all'abilità tecnica raggiunta che segnano uno dei tanti primati dell'Italia. Nel procedimento della tintura vengono impiegati frutti, radici, foglie, di diverse piante e, per il nero, di diversi alberi - noce, castagno, quercia - cui si aggiungono ossidi di ferro e altri ingredienti (id.).

L'ampio filone dei tessuti non a caso occupa interi settori della storia economica perché l'attività tessile è parte integrante dello sviluppo economico dell'età moderna e concorre ad ampliare la produzione. Le diverse fasi della lavorazione costituiscono una importante testimonianza delle conoscenze tecniche e scientifiche acquisite nelle varie epoche. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Fedrigo Melis, nella sua vasta produzione scientifica, si è occupato del tema ricostruendo l'intero ciclo della lavorazione della lana in un'azienda toscana medievale, quella di Francesco di Marco Datini di Prato. Grande la competenza tecnica dell'autore che 'apre' un nuovo settore di studi attraverso la specifica documentazione dell'archivio privato del mercante dimostrando alla comunità scientifica la validità di quelle fonti e la 'modernità' organizzativa e contabile di quella Compagnia che nel tempo, crescendo, istituisce nuove sedi ad Avignone, a Maiorca, a Valenza. Quella rete commerciale, nella sapiente trattazione, pone in evidenza luoghi di produzione delle materie prime e aziende dalle quali si irradiano i prodotti finiti poiché i panni di lana costituiscono il punto d'arrivo di un lungo processo che richiede molti stadi, tutti ugualmente importanti, al fine di ottenere un prodotto di qualità (Melis 1974). Fra Quattro e Cinquecento la produzione dei panni è collocata a nord mentre dal sud arrivano le materie prime, la lana merinos dalla Spagna e dalle Baleari, la seta dalla Calabria e dalla Sicilia (A.S.Pi).

## La trattatistica

Il gusto personale si forma anche grazie ad appositi trattati che precocemente si occupano dell'argomento con prime codificazioni, frutto delle conoscenze degli autori in merito alle mode e ai costumi dei vari paesi. I viaggiatori, grazie alla loro esperienza, concorrono ad arricchire un *corpus* di nozioni raccontando di stili diversi, secondo le città e le corti che hanno frequentato nei diversi Stati. Baldassar Castiglione, ne *Il cortegiano* (1513-1524), mette in evidenza le diverse abitudini dei popoli che influiscono sulla moda e scrive "vediamo infinite varietà... chi veste alla francese, chi alla spagnola, chi vuole parere tedesco, né ci mancano ancora di quelli che si vestono alla foggia dei turchi". Tra le altre opere sul tema, mi piace ricordare Cesare Vecellio, imparentato con il grande Tiziano, che pubblica a Venezia uno dei primi testi sul tema *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590) in cui raccoglie caratteri e immagini di varie regioni d'Italia e di altri paesi. In tale contesto nasce la moda, cioè la consuetudine delle classi dominanti di vestire nuovi abiti - indipendentemente dalla necessità di sostituire quelli precedenti, eventualmente consumati - per assecondare il proprio capriccio di primeggiare nell'eleganza. Tale atteggiamento dà il via a un continuo cambiamento di fogge, con la proposta di sempre nuovi elementi - ricami, fiori, frange, fiocchi - che si aggiungono al mutare delle forme, ora con spalle larghe, ora con abiti stretti in vita, accompagnati da scarpe anche altissime. La tendenza a esagerare è tale che è necessario intervenire con una apposita normativa al fine di porre un limite a quella frenesia, al desiderio incontenibile del lusso che esalta gli animi femminili ma non dispiace neanche a quelli maschili. Dal medioevo al Settecento specifici divieti si preoccupano di combattere la propensione al lusso verso cui tende la società, proiettata verso forme di libertà che finiscono con influire anche sull'aspetto estetico, sociale, morale, dell'abbigliamento. Le leggi suntuarie (da sumere comprare), che attraversano i secoli, dal XIV al XVIII, sono diverse secondo le città, possono essere più o meno tolleranti, si dilungano sulla tipologia di bottoni, spille, diademi, vietando, limitando, dosando, ma per quanto possano essere severe, non riescono a cancellare il bisogno di mostrarsi della classe dominante e la volontà di imitazione dei ceti emergenti. La protoborghesia cinquecentesca è incline a seguire chi l'ha preceduta e l'età del Rinascimento passerà alla storia per l'enorme attenzione ai dettagli, per la sua vocazione ad affermare in ogni modo la sua ideologia della bellezza e dell'armonia. Leggi, bandi, statuti cittadini, si occupano del dilagare del lusso che riguarda tutti, nelle città importanti, come nei piccoli centri o nelle zone di periferia, le leggi suntuarie intervengono di continuo per frenare l'eccessiva ostentazione e vietare fogge considerate sconvenienti (abiti troppo scollati o strascichi eccessivamente lunghi), ma quelle regole non vengono accettate dall'ideologia rinascimentale che non ne condivide

l'impostazione moraleggiante e non accetta di limitarsi nei consumi in un mondo in evoluzione segnato dallo sviluppo dell'economia (Motta 2019).

Il circuito del lusso, tuttavia si interrompe quando si verificano due grandi avvenimenti epocali che lasceranno la loro impronta nella storia di lungo periodo, la rivoluzione industriale in Inghilterra e la Rivoluzione francese, che incidendo sulla vita economico-produttiva e politico-sociale, cambieranno il volto delle società europee avanzando nel pensiero scientifico rifiutando ogni aspetto metafisico nella scienza come nella religione e affermando il valore della ragione e dell'esperienza diretta. È l'inizio di una nuova era che in fasi pure differenti introduce principi nuovi. Il modello ora è dato dall'Inghilterra che ha saputo trasformare le sue strutture produttive in senso capitalistico/democratico e impone un suo stile semplificato, mentre la rivoluzione francese cambia l'assetto precedente mandando a morte Luigi XVI e cancellando tutto il suo mondo. La crisi economica, l'aumento dei prezzi e le reazioni dei ceti popolari, le guerre contro le potenze straniere, impoveriscono il paese ma con il periodo napoleonico le finanze si consolidano e la moda 'rivoluzionaria' (povera) cede il passo allo stile Impero che tuttavia deve tener conto degli effetti del blocco continentale contro l'Inghilterra (1806) voluto da Napoleone, che vieta il commercio con gli inglesi. Quando il Congresso di Vienna (1814-1815) ribadisce il principio di legittimità, le vecchie dinastie ri-ottengono il trono operando nel senso di un contenimento delle idee liberali e ripristinando l'ordine antecedente la rivoluzione francese, ma la storia seguente, grazie all'azione di liberali e democratici porterà nuovi cambiamenti con l'affermazione delle nazionalità. La società ottocentesca che scandisce il superamento dell'Antico Regime cambia ideologie e comportamenti e distingue le tipologie dell'abito da indossare secondo le occasioni, vestiti sobri per il giorno ed eleganti per le serate a teatro, quando è possibile osare di più.

### Il gioco e le feste

Il tema, affrontato da grandi pensatori come Kant e Schiller, nei primi decenni del Novecento trova nell'olandese Huizinga (1872-1945) l'interprete di un'analisi complessa con interessanti spunti di riflessione. Huizinga è un grande linguista, importante studioso delle molte valenze del simbolismo fra Medioevo, Umanesimo e Rinascimento, autore di una storia europea coniugata alla filosofia, all'antropologia, alla psicologia, che si muove nell'ambito dello storicismo tedesco della *Kulturgeschichte*. È forse il primo a considerare il gioco come fenomeno culturale, elemento fondamentale della vita e dell'organizzazione sociale, un fattore pre-culturale che induce a porre in essere una "*action libre, limitée dans le temps et dans l'espace, et qui obéit à des règles*" (Belmas 2006).

È un nuovo atteggiamento, dovuto al passaggio dalla vita rurale a quella cittadina dove ormai il salariato che lavora nelle manifatture segue un ritmo differente rispetto al contadino (che lavorava in campagna osservando l'alternanza di luce e buio) e nelle ore libere cerca un momento di evasione che può essere riempito da una partita a carte. Il gioco - afferma Huizinga - è governato da regole che diventano vere e proprie leggi da seguire ma comporta anche delle tensioni in quanto i giocatori, a seconda della loro appartenenza sociale, cercano un'emozione speciale o la gratificazione di un premio in denaro (Huizinga 1973). Mentre il Medioevo aveva celebrato soprattutto le ricorrenze che scandivano i giorni delle feste religiose, il Rinascimento propone nuovi festeggiamenti intesi come momenti 'laici' - l'elezione di un sovrano o il suo matrimonio come pure l'arrivo di una regina in viaggio, con musiche, balli, rappresentazioni teatrali - sicché in tali occasioni il paesaggio ludico acquista uno spazio maggiore e specialmente il gioco delle carte diventa grande momento di svago e di trasgressione per tutti, a differenza degli scacchi che a lungo rimangono nell'ambito delle classi dominanti e sono consentiti anche agli uomini di chiesa per la presenza di regole stringenti considerate "moralì". Ma le conseguenze del gioco possono mettere a repentaglio la pace sociale, allora intervengono sia le autorità religiose che quelle cittadine allo scopo di controllarne le dinamiche per ragioni etiche o per tutelare l'ordine pubblico, senza troppo successo. Il gioco delle carte si propaga in tutti gli ambienti, trionfa a corte ma arriva anche fra i ceti più bassi che attraverso l'azzardo tentano di evadere dalla dura vita quotidiana, tanto che qualche autore ha definito la sua funzione 'consolatoria', così di fatto il gioco diventa un importante ammortizzatore sociale. (Imbucci 1977). In ogni città in cui si svolgono i festeggiamenti che celebrano le ricorrenze religiose o quelle civili, circolano personaggi d'ogni tipo, venditori con le loro merci, artigiani e osti, autorità cittadine, membri delle compagnie mercantili o delle corporazioni di arti e mestieri, chierici addetti alle funzioni, insomma una folla variegata e multiforme di persone che vogliono approfittare dell'occasione per incontrarsi, bere un bicchiere, fare una partita (Motta 2023). Gli uomini allora entrano nelle taverne, "spazi segretati, cinti, consacrati, sui quali valgono proprie e speciali regole... mondi provvisori entro il mondo ordinario" (Huizinga 1973), luoghi che accolgono i giocatori offrendo loro la possibilità di una vincita. Ma non è un processo indolore, contro di essi si leva la voce dei predicatori cui si aggiungono ordinanze e decreti delle autorità civili. Quanto alle feste, poi, una serie di iniziative concorrono ad attrarre il pubblico, dalle rappresentazioni teatrali ai balli, alle mascherate, mentre architetti, pittori, scenografi, musicisti, concorrono a enfatizzare ogni evento. In questi casi arte e politica, questioni di Stato e divertimento del popolo si uniscono e diventano strategie per mantenere il consenso coinvolgendo nobiltà e gente comune nelle feste di corte come in quelle popolari. È lo sfondo ideale per mettere in risalto gli abiti che diventano

comprimari in ogni manifestazione, a teatro, nei balli di corte, nei banchetti apparecchiati per le grandi occasioni. Sono momenti che diventano fondamentali testimonianze del modello ideologico del Rinascimento in cui si tengono insieme il potere della politica, l'efficacia della sua capacità di comunicazione, la risposta dei ceti emergenti e popolari, un insieme di idee, di valori, di credenze, di rappresentazioni individuali e collettive. Tutti fattori che cambieranno il volto delle società di Antico Regime che si avviano alla modernità trasformando dinamiche politiche, strutture sociali ed economiche, modelli culturali.

Fonti, Letteratura, Nota bibliografica:

Archivio di Stato di Firenze, di Lucca, di Messina, di Palermo, di Pisa, di Prato, di Venezia; Archivo General Simancas, Biblioteca Nacional de Madrid; Biblioteca Apostolica Vaticana.

BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, 1528

Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia 1590

A. LAMPUGNANI, *Della carrozza da nolo, ovvero Del vestire e usanze alla moda*, Milano, 1649;

A. MACINGHI STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, (a cura di C. GUASTI), Firenze, 1877

C. Riario Sforza (1463-1509), *Gli esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì e di Imola*

Giovanventura Rosetti - *Plichto de larte de' tintori che insegna a tenger pani, telle, bambasi et sede sia per larte maggiore come per la comune*, Venezia 1540

BELMAS, E. 2006. *Jouer autre fois. Essai sur le jeu dans la France moderne (XVI-XVII siècle)*: Seyssel Champ Vallon

BIAGINI, A. 2005. *Storia dell'Ungheria contemporanea*, Milano: Bompiani

BRAUDEL, F. 1953. *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino: Einaudi

BRAUDEL, F. 1981. *La dinamica del capitalismo*, Bologna: Il Mulino

BRAUDEL F. 1982. *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, Torino: Einaudi

HOBBSBAWM, E. 1978 Gli aspetti politici della transizione dal capitalismo al socialismo, in *Storia del marxismo*, Torino: Einaudi

Huizinga, J. 1973 *Homo ludens*, Torino: Einaudi

IMBUCCI, G. 1977 *Il gioco. Lotto, totocalcio, lotterie. Storie dei comportamenti sociali*, Marsilio: Venezia

LEVI PISERZKY, R. 1978 *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino: Einaudi

MELIS, F. 1974, *Documenti per la storia economica dei secoli XIII-XVI*, Firenze:

MOTTA, G. 2002 (a cura di), *Regine e sovrane. Il potere, la politica, la vita privata*, Milano: Franco Angeli

MOTTA, G. 2013 *Nell'Europa dell'età moderna. Memoria collettiva e ricerca storica*, Firenze: Passigli

MOTTA, G. 2017, 2020, 2023 *La moda si fa storia. Borghesi, rivoluzionari, ruoli e identità nazionali*, Roma: Nuova cultura



- MOTTA, G. 2015 *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century* Cambridge Scholars in G. Motta-A. Biagini ( a cura di), *The First World War. Analysis and Interpretation*, : Cambridge Scholars
- MOTTA, G. 2019-2023 *“Tinger di nero, negro bellissimo, negro mirabile”*. Conoscenze e strategie del colore negli abiti dell’Età Moderna, in MOTTA, G. (a cura di), *La forza della moda. Potere, rappresentazione, comunicazione*, Nuova Cultura: Roma
- MOTTA, G. 2022 *Fra Otto e Novecento. Un nuovo modo di produrre, un nuovo modo di costruire e di abitare, fra storia, arte ed economia*, in Motta G. (a cura di), *Raccontare il cambiamento. Cultura politica, contesto economico-sociale, casi di studio nella moda*, Soveria Mannelli: Rubbettino
- MOTTA, G. 2023 *Documenti mercantili e altre cose*, in Motta G. (a cura di), *Documenti d’archivio e altre fonti. La ricerca, il metodo, la memoria del passato*, Roma: Nuova cultura
- PASTOUREAU, M. 2010, *I colori del nostro tempo*, Ponte alle Grazie: Firenze
- SÁRKÖZY, P. 2000, *La “sventurata Isabella”, regina d’Ungheria e sovrana di Transilvania*, in Motta G. (a cura di), *Regine e sovrane. Il potere, la politica, la vita privata*, Milano: Franco Angeli
- TOSH, J. 1989 *Introduzione alla ricerca storica*, La Nuova Italia: Firenze
- WALLERSTEIN, E. 1978 *Il sistema mondiale dell’economia moderna*, Bologna: Mulino

DIEGO POLI  
*Università di Macerata*  
diego.poli@tiscali.it

## Matteo Ricci e la lingua italiana

Abstract:

*Matteo Ricci and the Italian language.* The estrangement from his native country is for the Jesuit Matteo Ricci (1552-1610) an alienation from himself in the purpose of finding his own real identity. Ricci is a “Chinese among Chinese”, behaving the same way as they do, adopting different missionary *personae*. The inculturative operation falls within the process of a communicative approach between him and his Chinese interlocutors, made possible in so far as he is able to immerse himself in the foreign world. The intellectual aspect of melancholy we find in Ricci is linked to the association with the imagination used when the subject is displaced from his own world. The language itself, and Ricci’s native language also, must be measured over this distance, and the distance leads to a transcendence of the limits in the Christian interpretation of otherness.

Keywords: Matteo Ricci, missionary linguistics, inculturative approach, Ricci and Italian, loss of language as a literary convention.

### Introduzione

Se di Matteo Ricci (Macerata 1552 - Pechino 1610), il Gesuita che per primo riuscì, insieme a Michele Ruggieri (1543-1607), a entrare a Pechino (Criveller 2014) e ad aprire una missione nella Cina della dinastia Míng (1368-1644), sono palesi i successi riportati nella pianificazione delle relazioni fra Occidente e Oriente (Poli 2009), si conoscono le tappe del percorso nei campi della matematica e della astronomia e sono documentati i suoi sforzi per acquisire la competenza scritta e orale della lingua mandarina; restano da ricercare i percorsi della educazione retorico-grammaticale nella sua lingua nativa.

Fra le scarse notizie sulla sua formazione (Mignini 2004: 18-42), sappiamo che Ricci iniziò gli studi a Macerata sotto la guida di Nicolò Bencivegni (*alias* Serangeli), per essere poi ammesso nel Collegio dei Gesuiti, da poco attivato presso la Chiesa delle Vergini, dove, negli anni 1561-66, studierà ancora con Serangeli e con Giovanni Botero – il quale sarebbe divenuto l’Autore de *La ragion di stato*, Venezia 1589. Recatosi a Roma per proseguire la sua formazione, dopo aver probabilmente seguito il corso di diritto negli anni 1568-71, è accettato dal p. Alessandro Valignano nel noviziato della Compagnia di Gesù presso Sant’Andrea al Quirinale, nel periodo 1571-72, per poi entrare come studente (*auditor*) nel Collegio Romano dal 1572 al 1577.

Nel vivace clima del Rinascimento controriformistico (McGinness 1995: 9-28), l'educazione doveva formare il nuovo *vir bonus*, abile nel discutere e vivace nell'ingegno, pronto a progettare e capace nelle arti, osservatore della natura come della società, convinto assertore dei principi delle discipline, ma pronto ad adattarsi alle necessità. Dall'insieme dei saperi umanistici e scientifici veniva a sorgere la *Respublica litterarum et scientiarum*.

Il progetto didattico della Compagnia era fissato dalla *Ratio studiorum* giunta, al 1569, nella redazione borgiana. Essa era in grado di garantire un livello di apprendimento estremamente elevato, ed era suddivisa nelle cinque classi di *Humaniores litterae* – grammatica, retorica e studio letterario (Fois 1991) – e nelle tre classi di *Philosophia* – scienze, logica, metafisica (le scienze si dividevano in geometria, matematica, astronomia, geografia, cartografia, musica, prospettiva).

Ricci ha fra gli insegnanti, il matematico e scienziato Cristoforo Clavio (Christofer Klau), Roberto Bellarmino, teologo ed esegeta, il classicista Martino De Fornari, con il quale probabilmente trascorrerà un semestre a Firenze nel 1572, il filosofo Achille Gagliardi, i cultori di latino Fulvio Cardulo e Orazio Torsellini.

Se questo è il progetto generale, non disponiamo di alcun indizio riguardante l'insegnamento della lingua madre, mentre è noto che per lo svolgimento della attività pastorale svolta in missione veniva richiesto il massimo impegno nell'acquisire la lingua degli evangelizzandi, sia nel registro letterario, quando esso era disponibile, sia nelle varianti del parlato, anche al fine di fissarle in una modalità scritta.

Le istanze della dottrina di s. Ignazio di Loyola promosse nei circuiti sovranazionali della Compagnia di Gesù ricevono la prima applicazione con s. Francesco Saverio in Giappone e conoscono i pianificatori in Alessandro Valignano (1539-1606), Visitatore per le Indie Orientali, in Michele Ruggieri e Ricci, nella missione della Cina (Witek 2004), in José de Acosta (1539-1600), in America Meridionale (Poli 2012).

La assoluta necessità di cautelarsi dalle pressanti ingerenze dei patronati, spagnolo e portoghese, in America, di garantirsi un equilibrio fra le incognite dello scacchiere asiatico e nel districarsi nel delicato assetto europeo, in somma, la presa d'atto della fragilità dei vincoli relazionali socio-politici fa dipendere le azioni della Compagnia da una strategia che richiede di fronteggiare le situazioni dopo aver operato una paziente riflessione che parte dagli strumenti di comunicazione.

Questa inedita percezione dell'alterità conduce alla ricerca di valori che mediano le molteplici situazioni all'interno di prospettive analoghe a quelle che, soltanto in epoca a noi vicina, si svilupperanno come lo strumento ermeneutico dell'inculturazione (Bettray 1955; Roest Crolius 1990; Sievernich 2002).

Per i Padri si tratta d'adoperarsi con un «modo soave» – come si esprimeva Valignano –, o di pervenire all'«accomodamento» – nella versione di Ricci –,

apprestando i parametri pragmatici e comunicativi utili a un dialogo fra le specifiche realtà fondato sulla retorica del *suadere*.

Il successo del processo di inculturazione richiede un attento lavoro che permetta di giungere allo scambio attraverso l'esercizio della comprensione e della accettazione dell'alterità (Poli 2006; 2009; 2015).

L'interesse dei Padri si rivolge pertanto alle lingue della oro-auralità – questo vale per la maggior parte di quelle trovate nelle Americhe (Schreyer 1996; Zwartjes 2002), dove però si promuove al tempo stesso una veicolarità comune in *linguas generales / linguas gerais* attraverso un processo di “reductio ad unum” (Melià 1969) –, così come si applica ai codici di scrittura e di rapporto formale derivati da culture secolari facenti parte dello spazio sino-annamita-nipponico, dove però si opera anche la traslitterazione dei logogrammi in lettere latine (Phan 1988; Maruyama 2004).

### 1. L'italiano, questo sconosciuto

Si tratta della organizzazione di una politica di riconoscimento del valore culturale della attività linguistica dell'uomo, quale riflesso del *Lógos* divino; a tale prospettiva si allaccia quel filone di “linguistica gesuitica” discusso dalle ricerche degli ultimi decenni (Poli 2023a; 2003b).

Se nelle missioni più lontane il risultato è stato un forte segnale anche sul piano antropologico, vi sono state ricadute di estrema importanza nella stessa Europa, per gli interventi sulle lingue già affermate – come è avvenuto ad es. in Ungheria (Pál 2002) – e per le applicazioni di ingegneria linguistica – come il progetto tentato a Trnava / Nagyszombat di unificare il ceco e lo slovacco nella proposta dello “slovacco dei Gesuiti” (*jezuitska slovenčina*).

Tuttavia, rispetto alla documentazione pervenuta sull'impegno svolto verso le lingue esterne, poco è stato registrato sui percorsi di riflessione sulla lingua italiana. Lo stesso Ricci, che si dilunga, nelle lettere e nel commentario della sua attività di missione, sulle difficoltà didattiche del cinese, arriva addirittura all'impiego di un espediente retorico per annunciare la perdita della competenza nella lingua materna.

Resta difficile ritenere che, in quanto partecipi del Rinascimento, i membri italiani della Compagnia non siano stati coinvolti nelle discussioni in atto sul problema della “questione della lingua”.

Dal punto di vista della risposta all'impellente bisogno di svolgere i compiti pastorali all'interno del paese e di offrire una letteratura adatta all'educazione morale, religiosa e civile degli alfabetizzati, il Collegio Romano deve essere considerato l'attore principale della politica linguistica della Compagnia.

Si può supporre che, così come, riguardo alle scienze, esso si è confrontato con le teorie più avanzate – come il ricomputo calendariale calcolato proprio da Cristoforo Clavio –, il Collegio Romano abbia sperimentato, nell'ambito della

processualità elaborata in un “laboratorio sulla lingua”, la fattibilità delle proposte sottoposte alla discussione, virando verso la soluzione della “lingua cortesiana”, che in Baldassarre Castiglione e Gian Giorgio Trissino aveva trovato i maggiori propugnatori, da impiegare nelle conversazioni e negli scritti amministrativi, scientifici e letterari degli ambienti interregionali e internazionali della Cancelleria Pontificia.

Il modello restava quindi riproponibile anche nel rispetto dei particolarismi e della individualità di ogni altra corte, distanziandosi in tal modo dalle alternative.

Nel porsi contro la preminenza del fiorentino – favorita da Machiavelli e da Benedetto Varchi e, dal 1541, appoggiata dall’Accademia Fiorentina sponsorizzata da Cosimo I dei Medici –, e nel rifiutare la visione del Bembo delle “Tre Corone”, questa posizione era sollecitata da una descrizione della pragmatica dell’uso performativo (*usus*), interpretata con i parametri giudicati più propri alla materia linguistica da conformare (*natura*). Successivamente, la *natura* assumerà una valenza tipologica (*genius*), improntata all’eclettismo e alla coesistenza di varianti, governata dal principio della trasparenza (*perspicuitas*), e non assoggettata a costrizioni dettate dalla normalizzazione.

Nel laboratorio sulla lingua può essere stato definito un complesso in cui:

- l’obiettivo finale è una lingua comune fondata sulla media dei dati ricavati dalle varietà scritte e parlate dell’italiano colto (quindi le sue regole non possono essere stabilite solo sul fiorentino);

- qualsiasi tipo di eccesso o di restrizione va rifiutato (quindi l’esagerazione per l’arcaismo del Bembo o la rigida scelta di esempi canonici non sono accettati);

- qualsiasi soggezione a modelli di riferimento va evitata;

- va favorita l’apertura a tutti i segmenti lessicali specialistici (quindi la disponibilità è ricercata sia nel latino sia nelle altre lingue europee ed “esotiche”).

Nei ripensamenti letterari successivi, la soluzione qui avanzata sarà, nella seconda parte del Seicento, superata con l’avvicinamento della Compagnia alle tesi del purismo e al dettato che confluirà nella Accademia della Crusca.

La prosa diverrà d’arte sotto la penna di Daniello Bartoli (1608-85), capace di creare una mutazione in narrativa epica dei materiali descrittivi e informativi inviati a Roma come resoconti dalle missioni (le *Annuae*).

Bartoli, come ben riconoscerà Leopardi, è esempio di una specializzazione qualificata dell’italiano che continua nella via dell’oratoria intrapresa da Paolo Segneri (1624-94) di cui si ha la documentazione nel *Quaresimale*, Firenze 1674.

Le circostanze in cui operano i Gesuiti in Italia li rendono lettori di fatti dei quali, non essendone stati partecipi, si hanno immagini riflesse. Invece per i Padri attivi nelle terre di missione, gli scritti non hanno come primo obiettivo

quello di cogliere una ambizione letteraria, quanto, piuttosto, di propagare le vicende di un apostolato portato al servizio sacerdotale del mondo.

Sarebbe pertanto errato passare i testi di Ricci e degli altri Padri impegnati nelle missioni al vaglio di una critica formale della scrittura e della trama testuale. Sono opere elaborate sotto pressione e senza la possibilità di revisione, che fanno tesoro degli strumenti di analisi e di sintesi ricevuti nel periodo di formazione nei collegi, per supplire alla ricercatezza stilistica con la passione con cui vengono vissuti gli avvenimenti.

## 2. Il problema dell'isolamento linguistico

Nella *Entrata della Compagnia di Gesù e Christianità nella Cina* (Ricci 2000), Ricci si serve della costruzione retorica di un “io” che è presentato morfologicamente in terza persona. Il modello è nel commentario *de bello Gallico* di Cesare di cui segue il piano nel disporre un quadro informativo, fornendo notizie storiografiche ed etnografiche del tutto inedite, e nel presentare il successo della “impresa”, vista sotto l'angolatura di stampo epico della lotta all'ottenebramento esercitato dal Maligno su spiriti altrimenti rivolti alla Luce («inimico, che non si vuole lasciar togliere dalla bocca sì gran preda» – lettera da Shaozhou, 12 novembre 1592).

In questo gioco di rimandi, il resoconto delle attività della missione e di Matteo Ricci (reso Lì Mǎ dòu in cinese) è trasformato in un fresco tema di analisi su cui egli applica i suoi dispositivi di *inventio*, mettendo la tecnica del ri-uso e della ri-scrittura al servizio della descrizione di situazioni storico-letterarie che rivelano una *persona* poetica.

Nell'allontanamento volontario dalla terra cui, ne è ben consapevole, non farà più ritorno, Ricci accenna costantemente allo stato di *peregrinatio* per assimilarlo a quello di un esilio («questa faticosa e longa peregrinatione» – Shaozhou, 12 ottobre 1594), in un dualismo fra l'uomo di fede e l'uomo del secolo che traspare in tutti i suoi scritti e che trova in Dante (Poli 2018) e in Ovidio i prototipi consegnati dalla storia (Claasen 1999). Nella finzione letteraria, egli, nel riattivare le esperienze già vissute dai due Poeti, emula i loro motivi, divenuti topici, della poesia della lontananza (Poli 2019).

Se Ricci ricorda i libri lasciati in Italia, per ribadire che gli sarebbero stati utili in Cina, Ovidio aveva collegato gli scritti prodotti a Tomi con quelli composti a Roma; se Ovidio e Dante affidano le loro opere dell'esilio alla speranza che siano lette dagli amici, Ricci consegna le sue lettere alla sorte di un lungo viaggio per mare e lascia il manoscritto del suo commentario nelle mani dei suoi Confratelli affinché sia reso noto in Europa. Questo desiderio in effetti si avvererà quando al p. Nicolas Trigault (1577-1628) sarà demandato questo compito, sicché il testo, tradotto in latino dal Padre belga durante il rientro, uscirà, sotto il titolo di *De Christiana expeditione ad Sinas suscepta ab Societate Jesu*, ad Augusta (Augsburg) nel 1615.

Il timore di entrare nell'oblio cruccia Ovidio (*Tristia* I 1, 17-18 «si quis, ut in populo, nostri non immemor illic, / si quis, qui, quid agam, forte requirat, erit» “se lì qualcuno, come capita sempre che vi sia, non mi avrà dimenticato, / e se mai ci sarà qualcuno che ti chieda come va la mia vita”), e Ricci concepisce la scrittura in italiano nella maniera che Ovidio aveva appropriatamente definito con la formulazione di «utilitas officiumque» (*Epistulae ex Ponto* III 9, 56), praticandola come se fosse un canale di collegamento con la società terrena di cui era stato parte.

L'emozione assale Ricci quando il ricordo va agli anni romani del collegio («mi ricordo de miei cari amici e fratelli di Europa» – Shaozhou, 12 ottobre 1594) e si angoschia al pensiero che la sua classe possa essersi scordata di lui. Le lettere rivisitano i luoghi cari della famiglia, in particolare si soffermano sulla congregazione religiosa, lasciando che la mente vaghi per illusioni lontane, spaziando liberamente su memorie prive di confine.

Ma presto avanza la minaccia che la comunicazione possa interrompersi. Essa è più volte espressa attraverso l'ansia per la “lettera andata persa” (Bozzola 2001: xxvii-xxx), e la missiva più eloquentemente impregnata di tali toni è quella inviata dall'India al p. Ludovico Maselli (Cochin, 29 novembre 1580):

Non mi causa tanta tristezza, così la voglio chiamare, il star lontano di miei parenti secundum carnem, se bene io son molto carnale, quanto il starlo di V.[ostra] R.[everenza] che amo più che mio padre. Di qui potrà giudicare V.R. quanto grata mi fu la sua lettera. Non so che imaginatione mi viene alle volte e non so come mi causa una certa sorte di melanconia che mi par che è buona, e havrei scrupolo di non haverla, pensando che i miei padri e fratelli, ch'io tanto amai et amo, di cotesto collegio dove io nacqui e mi allevai, si scordino di me, tenendo io tutti tanto freschi nella memoria.

La dimensione del ricordo si collega strettamente alla costruzione del topos dell'oblio della lingua, giacché, in numerosi passi delle lettere, Ricci sostiene di non possedere più una sufficiente padronanza della lingua madre.

La affermazione necessita di essere interpretata correttamente, a rischio di fraintendere la situazione, giacché sussiste una porzione dell'opera di Ricci redatta in italiano che consiste:

- nel corpus superstita della sua corrispondenza (tranne che per pochi testi in portoghese e spagnolo), inviata dall'India e dai diversi luoghi della Cina in cui ai missionari era stata autorizzata la residenza (Ricci 2001);

- nell'originale del trattato sull'amicizia su cui è basata la traduzione in cinese di *Jiā yǒu lùn* (Ricci 2005);

- nei commentari rielaborati negli ultimi anni di vita (Ricci 2000), ordinando gli appunti presi fin dall'inizio della permanenza in Cina (D'Elia 1942: clxvii-clxix).

Questo sta a significare che nel corso degli anni a Ricci mai era venuta meno la capacità di scrivere in italiano, anche se tale consequenzialità pragmatica viene palesemente contraddetta dalle affermazioni di Ricci sul declino delle competenze in italiano (Poli 2019).

L'inconsistenza della posizione si manifesta se si tiene in conto che la prima lagnanza è nella lettera in portoghese inviata al p. Gian Pietro Maffei (Cochin, 30 novembre 1580) soltanto due anni dopo la sua partenza dall'Europa. Maffei era un Padre italiano che Ricci aveva conosciuto durante il suo soggiorno a Coimbra precedente la partenza per l'Oriente. Né nulla può significare la lingua prescelta per la redazione epistolare, se si osserva che le due lettere spedite a Roma al p. João Álvares (Pechino, 12 maggio e 17 febbraio 1609) sono in italiano e se si tiene presente che la lingua ufficiale della Provincia gesuitica dell'Estremo Oriente era il portoghese.

Ricci torna in altri luoghi ad avvisare circa il deterioramento dell'italiano scritto e parlato. Al p. Martino De Fornari comunica che «non so quasi già scrivere e molto manco parlare come per questa [lettera] potrà vedere» (Macao, 13 febbraio 1583).

Dopo questa improbabile lamentela, l'anno successivo si scusa con il p. Acquaviva per aver dimenticato la lingua, e cita altre “mancanze” non meglio specificate: «mi perdoni di scrivere questa tanto male, perché certo qua non mi ricordo più della lingua italiana, et insieme con questo gli altri mancamenti» (Canton, 30 novembre 1584).

Trascorso un altro anno, Ricci tratteggia a chiare parole la nebulosa linguistica dell'ambiente multiculturale in cui i Padri si trovavano a vivere: «andiamo qua in tanta mescolanza di lingue, che non so, quando scrivo in italiano, se è tedesco o altra sorte di lingua» (Zhaoqing, 24 novembre 1585). In questo stato di “confusio linguarum”, Ricci equipara il tedesco, a lui totalmente ignoto, allo spagnolo, una lingua che, nel contesto, sta per, o si sovrappone al portoghese.

Il motivo fittizio prosegue nel tempo, e resta un atteggiamento in essere anche quando non ha alcuna rispondenza nella realtà, visto che da lì a breve Ricci decide di intraprendere la redazione del commentario in italiano.

Infatti la affermazione per cui «faccio tanto poche volte questo scrivere in italiano che già sento molta fatica in farlo» (Shaozhou, 12 ottobre 1594) si conclude, nel 1595, con «non mi basta l'animo» per scrivere in italiano, perché è in daffare a inviare la corrispondenza composta da lunghe lettere «in diverse lingue» (a N.N., Nanchang, 28 ottobre 1595), redatte in grande fretta, e nelle ore notturne («molto poco tempo [e] di notte»).

Il medesimo giorno, in una lettera al p. Girolamo Costa, Ricci equipara la sua fatica a quella di chi è costretto a caricarsi di un fardello («sendo solo della Compagnia»), e continua con una dichiarazione sul disagio nel servirsi dell'italiano e sulla scioltezza raggiunta in spagnolo, costretto com'era a un



incessante scambio di corrispondenza: «le cose che mi son successe con difficoltà le scrivo in italiano, et ho scritto adesso ad altri in lingua spagnuola una lettera ben lunga di otto o dieci fogli» (Nanchang, 28 ottobre 1595).

Ancora una volta risulta un impiccio fra i glottonimi: lo spagnolo parrebbe stare per il portoghese usato in una lettera, per noi perduta, spedita un mese prima al p. Duarte de Sande (Ricci 2001: 285 no. 2); è inoltre importante notare che appena l'anno prima Ricci aveva fatto riferimento allo spagnolo come a una lingua di cui era finalmente giunto ad acquisire una piena competenza («perché ogn'anno scriviamo tutto ai superiori di queste parti in lingua spagnuola, nella quale mi è adesso molto più agevole il parlare» Shaozhou, 15 novembre 1594).

L'offuscamento nella competenza della lingua madre addotto da un locutore che ha lasciato il suo paese quasi vent'anni prima («presso a venti anni sono si partitte d'Italia» Nanchang, 4 novembre 1595), fa il paio con la competenza acquisita in alcune altre lingue straniere («lingue pellegrine e strane»).

Questo punto torna in primo piano nel 1596, nella ripetizione, divenuta oramai stereotipata, di non essere in condizione di esprimersi in italiano («non mi basta l'animo in lingua italiana» Nanchang, 12 ottobre 1596), reiterando la frase già usata il 28 ottobre 1595. Ricci vuole ora affermare che è tale la sua perdita dell'italiano («discostume») da farglielo sembrare meno familiare del cinese («più strana che questa barbara della quale al presente uso»).

L'ultimo riferimento al disagio nei confronti dell'italiano si trova in una lettera del 1605: «le nuove di qua chi le potrà scrivere in questa lingua, già a me tanto strana, come a chi da trenta anni in qua non la parla?» (Pechino, 26 luglio 1605).

In quegli anni Ricci aveva iniziato la sua ultima opera letteraria sull'epopea che la Compagnia di Gesù stava realizzando in Cina. Dal contrasto fra le dichiarazioni sul disfarsi linguistico e la costruzione di questo monumento realizzato in italiano, che si colloca accanto alla ideazione di testi scientifici, letterari e religiosi in cinese mandarino, viene a essere prospettato il superamento dei linguaggi storici nella profondità della proiezione nella metastoria della Parola di Dio.

#### Bibliografia:

BETRAY, J. 1955. *Die Akkommodationsmethode des P. Matteo Ricci S.I. in China*. Romae: Pontificia Università Gregoriana.

BOZZOLA, S. 2001. «Esperienza e scrittura nell'epistolario di Matteo Ricci». In: RICCI, M., *Lettere (1580 - 1609)*, a cura di F. D'ARELLI. Macerata: Quodlibet.

CLAASEN, J.-M. 1999. *Displaced persons. The literature of exile from Cicero to Boethius*. London - Madison: University of Wisconsin Press.

CRIVELLER G., 2014. *I sogni dei melanconici sono veri. L'ascesa a Pechino di Matteo Ricci*. In: RAMBERTI, A. (a cura di), *Letteratura... con i piedi*. Rimini: Fara, pp. 99-126.

D'ELIA, P.M. 1942 (a cura di). Matteo Ricci, *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina*. Roma: Ist. Poligr. dello Stato.

- FOIS, M. 1991. «L'insegnamento delle lettere al Collegio Romano», *Archivum Historiae Pontificiae*, XXIX, pp. 42-60.
- MARUYAMA, T. 2004. «Linguistic studies by Portuguese Jesuits in sixteenth and seventeenth century Japan». In: ZWARTJES, O., HOVDHAUGEN, E. (a cura di), *Missionary linguistics / Lingüística misionera*. Selected papers from the first International Conference on missionary linguistics, Oslo, 13-16 March 2003. Amsterdam - Philadelphia: Benjamins, pp. 141-160.
- MCGINNESS, F.J. 1995. *Right thinking and sacred oratory in Counter-Reformation Rome*. Princeton: PUP.
- MELIA B. 1969, *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des Guaraní au Paraguay*. 2 voll. Strasbourg: Université de Strasbourg.
- MIGNINI, F. 2004. *Matteo Ricci. Il chiosco delle fenici*. Ancona: il Lavoro Editoriale.
- PÁL, J. 2002. «Ferenc Faludi padre gesuita e rinnovatore del linguaggio». In: POLI, D. (a cura di), *Una pastorale della comunicazione: Italia, Ungheria, America e Cina: l'azione dei Gesuiti dalla fondazione allo scioglimento dell'ordine*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma-Macerata 24-26 ottobre 1996 [= *Quaderni linguistici e filologici XIII*]. Roma: il Calamo, pp. 303-309.
- PHAN, P.C. 1998. *Mission and catechesis. Alexandre de Rhodes and inculturation in seventeenth-century Vietnam*. Maryknoll/N.Y.: Orbis.
- POLI, D. 2006. «La percezione dell'«altro» nella cultura linguistica dei Gesuiti». In: BANFI, E., IANNACCARO, G. (a cura di), *Lo spazio linguistico italiano e le «lingue esotiche»*. Atti del XXXIX Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), Milano 22-24 settembre 2005. Roma: Bulzoni, pp. 253-279.
- POLI, D. 2009. «Strategie interpretative e comunicative della linguistica missionaria dei Gesuiti nello spazio culturale sino-nipponico fra Cinquecento e Settecento». In: GASBARRO N. (a cura di), *Le lingue dei missionari*. Atti del Convegno internazionale «Lingue culture dei missionari», Udine 26-28 gennaio 2006. Vol. II. Roma: Bulzoni, pp. 129-159.
- POLI, D. 2012. «La pastorale comunicativa della Compagnia di Gesù nella linea strategica di Alessandro Valignano, Matteo Ricci e José de Acosta». In: LIBRANDI, R. (a cura di), *Lingue e testi delle riforme cattoliche in Europa e nelle Americhe (secc. XVI-XXI)*. Atti del Convegno internazionale, Università di Napoli «L'Orientale» 4-6 novembre 2010. Firenze: Cesati, pp. 493-522.
- POLI, D. 2015. «Quali linguaggi per quale lingua: la missiologia dei Gesuiti fra Cinquecento e Seicento». In: BENVENUTO, M.C., MARTINO, P. (a cura di), *Linguaggi per un nuovo umanesimo*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, pp. 57-79.
- POLI, D. 2018. «Luoghi e memoria in Ovidio». In: Cardone, S. et al. (a cura di), *Destino umano e poetico di Ovidio*. Atti delle giornate di studio al Liceo classico «Ovidio» - Sulmona 2017. Sulmona: Liceo classico Ovidio, pp. 63-76.
- POLI, D. 2019. «The Italian language of Matteo Ricci poised between estrangement and inculturation». In: MIGNINI, F. (a cura di): *New perspectives in the studies on Matteo Ricci*. Macerata: Quodlibet, pp. 153-182.
- POLI, D. 2023a. «Learning a language while making it up. Matteo Ricci's ways of inculturation and the communicative strategy of the Company of Jesus», in DAN SAVATOVSKY, MARIANGELA ALBANO, THI KIE`U LY PHA.M, VALERIE SPAËTH (a cura di), *Language learning and teaching in missionary and colonial contexts / L'apprentissage et*

- l'enseignement des langues en contextes missionnaire et colonial*. Conférence internationale, Paris giugno 2018. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 169-185.
- POLI, D. 2023b. «A missing link in the canonic history of linguistics. The perspective of the Company of Jesus». In: COTTICELLI KURRAS, P. (a cura di), «The meaningful communicative exchange in the Middle Ages and in the Modern Age», *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, XXXIII, 1, pp. 137-152.
- RICCI, M. 2000. *Della entrata della Compagnia di Gesù e Christianità nella Cina*, a cura di M. DEL GATTO. Macerata: Quodlibet.
- RICCI, M. 2001. *Lettere (1580 - 1609)*, a cura di F. D'ARELLI. Macerata: Quodlibet.
- RICCI, M. 2005. *Dell'amicizia*, a cura di F. MIGNINI. Macerata: Quodlibet.
- ROEST CROLLIUS, A.A. 1990. *Inkulturation als Herausforderung*. In: SIEVERNICH, M., SWITEK, G. (a cura di), *Ignatianisch: Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*. Freiburg - Basel - Wien: Herder, pp. 613-623.
- SCHREYER, R. 1996. «Take your pen and write. Learning Huron: A documented historical sketch». In HOVDHAUGEN, E. (a cura di), *... and the Word was God. Missionary linguistics and missionary grammar*. Münster: Nodus, pp. 77-121.
- SIEVERNICH, M. 2002. «Von der Akkomodation zur Inkulturation», *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, LXXXVI, 4, pp. 260-276.
- WITEK, J.W. 2004. «Everard Mercurian and the entry of Jesuits into China». In: MCCOOG, T.M. (a cura di), *The Mercurian project. Forming Jesuit culture 1573-1580*. Rome - St. Louis/MO: Institutum Historicum SI -The Institute of Jesuit Sources, pp. 815-829.
- ZWARTJES, O. 2002. «The description of the indigenous languages of Portuguese America by the Jesuits during the colonial period. The impact of the Latin grammar of Manuel Álvares», *Historiographia linguistica*, XXIX, 1-2, pp. 19-70.

CECILIA CAMPA  
*Conservatorio di Musica di Santa Cecilia*  
campacecilia@gmail.com

**«La novità del sono». Vere Muse o vere Sirene,  
ancora sull'armonia delle sfere in Dante**

Abstract

Most of current notions about Dante's cosmography, and related symbologies, are perceived as *universalia* even outside of a specialized knowledge, as an established common place: astronomy, philosophy, mythology and musical theory can otherwise supply reaching much more credible acquaintance on deeply equivocal systems of celestial harmony. Dante's approach to contemporary studies remains a cardinal pivot interpreting his production, not only the *Commedia*, but also *Convivio* and *Vita Nova*, texts where he mostly conveyed theoretical and philosophical standpoints. One can remark a still persistent Aristotelianism, prevailing upon the platonic one, the latter proper of recent rethinking contributes, which recall Boethius and Guillaume de Conches as sources of Dante's orientation in similar complex cosmic system. Conches' *integumental hermeneutics* allows further evaluation of pythagorean and platonic functions related to Muses and Sirens, critical actresses of sound, motion and time in ancient skylines. This article analyses Dante's transition from similar pagan to correspondent, fictional christian figures, like Blessed and Angels, which he assigns analogous role, rank and site in *Paradise*.

Keywords: Dante, Harmony of the Spheres

Molte delle convenzionali nozioni circa la cosmografia dantesca e le relative simbologie, acquisite quali *universalia* anche al di fuori di un contesto specialistico, possono definirsi a tutti gli effetti consumato luogo comune. Il dato che al riguardo Dante abbia attinto a conoscenze invalse nel mondo scientifico del proprio tempo resta snodo fondamentale, da tradizionali glosse alla *Commedia* all'esegesi di altri suoi testi, *Convivio* e *Vita Nova*, notoriamente più espliciti sul tema. Ciononostante, alcuni corollari astronomici, tradizionalmente meno inclini alla traccia platonica, persistono pur in presenza di fondamentali recuperi più o meno recenti, nel segno di un'interlocuzione con il *Timeo* da testi noti al Fiorentino, come Boezio e Guillaume de Conches lettori delle note di Calcidio a tale dialogo. Una summa di conoscenze – metafisiche come fisiche – sull'universo, segnata da certo sincretismo rispetto al preminente sfondo aristotelico-tomistico ma non in contrasto con il dogma, rivisita i ruoli celesti di antiche figure come Muse e Sirene, ora ascritti da Dante ad Angeli e Beati, fonte del «nuovo» suono percepito al suo ingresso in *Paradiso*.

Il quadro astronomico adottato, tra le varie opzioni disponibili, esercita ovvio impatto sul concetto di armonia delle sfere, sonorità peraltro smentita in area aristotelica. Ma se la realtà acustica del cosmo – natura delle sfere di cristallo e relativo planare nel vuoto – attinge a risvolti fisico e metafisico del rapporto tra musica e astronomia, gran parte dei dantisti ne riconosce il senso in prevalenti ragioni di necessità poetica. Se così risolta, squisita similitudine quintessenziale, l'armonia delle sfere viene facilmente rinviata a quel complesso apparato di varianti metaforiche intorno all'aura musicale, contrassegno ideale dell'ineffabilità edenica (Ciabattoni 2023, Marcozzi 2023). Proveremo qui ad avvalorare esiti di alcune acquisizioni sul rapporto filosofico che nello stesso Dante lega musica e astronomia, tracciato certo più familiare ancora entro il Cinquecento (Ottimo, *Pd.*, XXIX: 641-642, 649, 316, 327).

In un nostro recente saggio sull'argomento (Campa 2023: 51-78, Lombardo 2013: 383-390) avevamo ricordato come Muse e Sirene non si confrontino solo sul piano musico-poetico bensì, non meno su quello numerologico, sui ruoli loro ascritti nella cosmografia. Quanto allo stretto rapporto e all'omologia di tali figure nonché tenendo conto dei relativi indirizzi delle scuole astronomiche, la nota elusività platonica su sede e funzioni delle Muse dà vita a non sempre sovrapponibili argomentazioni da parte di Plutarco e Proclo (Plutarco 2017, *Questioni conviviali*, XIV: 1427-1435, Proclo 1820, II: 86). Il primo ricorda come all'origine Muse e Sirene non superassero il numero di tre; successivamente le Muse si sarebbero attestate a nove e le Sirene a otto (vedi oltre). Le Muse produrrebbero musica celeste su nove note, secondo Proclo pari alla divisione delle parti dell'universo (quale strumento di nove corde, *Pd.*, I, 73-84, Buti 1862, III: 26). La *Repubblica* esprime viceversa chiaramente la natura dell'*ottocordo* da parte delle Sirene, melodia dolcissima che esse emettono imprimendo il movimento rotatorio ai fusaioli dalla loro sede al sommitale dei cieli. Proclo specifica come Apollo Musagete, preside dell'universo, promuova l'accordo tra le due categorie di figure: le Muse mettono in connessione «the divided progression of this harmony» e rendono «the number concordant with the eight Syrens mentioned in the Republic». Il rapporto tra Muse e Sirene si risolve infine in quell'intervallo di tono, 9/8, Muse al numeratore (nel loro dominio dell'universo) e Sirene al denominatore (nel loro governo sui cieli), definendo il nesso tra cosmo e anime, laddove le Muse garantiscono funzione «armonizzante» o «demiurgica» sulle «nature mundane» (Proclo 1820 II: 86, 108, 347; Campa 2021: 176, Campa 2023: 65-75).

Lecture congiunte di *Repubblica* e *Timeo* (genesì dell'Anima del Mondo, dell'Anima dell'uomo e dell'intero universo, psicogonia e cosmogonia nel progetto del Demiurgo) erano disponibili ai tempi di Dante, come avvisato, anche tramite Boezio e Guillaume de Conches, quest'ultimo non estraneo a frequentazioni procliane. Il tacere della *Repubblica* su sede e funzioni delle Muse sembra contrastare con le specifiche nel merito delle Sirene, collocate al confine

con le stelle fisse. Il canto di queste (causa del moto dei pianeti) venne definito da Plutarco vera eloquenza, vera dialettica, nella platonica assimilazione di musica e filosofia: musica astratta o pura speculazione. Il processo di creazione della materia tracciato nel *Timeo*, per intervalli musicali, definisce i rapporti dei cieli, scandisce la dimensione diacronica – gli astri, «strumenti del tempo», sono collegati ognuno a un'anima (*Timeo*, XIV, 41-42) – e genera i cosiddetti solidi platonici. Le regole di 'rotazione spaziale' dell'universo (i due circoli dell'identico e del diverso, eclittica ed equatore, in senso inverso), attrici della dimensione temporale, segmentano le misure del tempo umano distinguendole da quelle del tempo eterno. Quanto alle durate dei rispettivi cicli, Platone ascrive alle Muse il compito di esporne i termini: il Discorso delle Muse, indirizzato all'anima, ne cela la risoluzione in forma di enigma matematico-armonico (*Repubblica*, VIII libro, Campa 2021: 129-138, passim).

Quanto alle posizioni di Boezio circa i contenuti qui indagati, valga la diffusione della sua *Consolatio philosophiae*, soprattutto in terra francese: Nicolas Trevet, Ms. Lat. 9321; Lombardo 2013: 8) e il citato Conches (vedi oltre). Nelle fonti medievali l'inudibilità della musica celeste veniva compresa per lo più sincreticamente, tra linea platonica, aristotelica e scettica. In epoca tardo umanistica lo stesso Buti, tra gli argomenti tratti da Macrobio (Buti 1862, III: 26), attribuirà alla distanza/velocità dei cieli il principale fattore di quella sua inudibilità sulla terra: suono altresì 'avvertito' da Dante quale «nuovo» all'ingresso in *Paradiso*, e poi accostato al lago di luce (Buti 1862, III: 25). Buti non dubita trattarsi di quell'«armonia» prodotta dal moto dei cieli («li quali nel suo girare e nel toccamento che fanno l'uno co l'altro generano sì dolce armonia», Buti 1862, III: 27). Studi attuali confermano simile concezione musicale del Sommo Poeta quale modello polifonico (Ciabattoni 2010): in *Paradiso*, la simultaneità ma anche l'«ineguaglianza» del moto degli astri sulle diverse orbite provoca il coesistere di più suoni come anche occasionali dissonanze (Campa 2021: 179, 232-240, passim). La tendenza a intendere la musica per lo più quale felice metafora si allontana spesso dall'opinione di commentatori passati, maggiormente sensibili alla concezione polifonica della musica secondo Dante: Buti ne dà precisa affermazione accedendo a *Pd.* VI (Buti 1862, III: 215). Lo spettro semantico del lessema *armonia* (*concordia discors*, adattamento tra due o più elementi, presenza/condotta di diverse voci, come in *Pd.*, I, dal più che noto «armonia che temperi e discerni») era del resto ben presente in area umanistica, dall'etimo greco «concordanza di voci e di suoni» (Buti 1862, III: 215) e trasmessa anche nel sinonimo di *sinfonia* («La dolce sinfonia di Paradiso», *Pd.*, XXI, 59).

Sul conflitto tra Muse e Sirene un certo ridimensionamento si rileva nel celebre passo del Prologo della boeziana *Consolatio* (I, Prol., 1, 11): in quel rimprovero di Filosofia che equipara Muse e Sirene per quanto, con dolcezza incantatrice, entrambe facciano prevalere la poesia sulla vera speculazione.

Boezio solleva ancora una frizione tra Muse elegiache, negative, e Muse filosofiche, positive. Pier Damiani, in una sfumatura cristiana nell'accedere a un analogo ciceroniano (Lombardo 2013: 86), condanna la poesia secolare (le Camene) a pro di quella religiosa e della stessa filosofia. Se più volte sulle Sirene Dante resta a una certa vulgata, e per eccellenza le figura nei termini del luogo purgatoriale della «femmina balba», lo vediamo altrimenti riproporre la «donna santa» quale Filosofia e il rigetto della Poesia (elegiaca) frivola e mondana, già inteso quale cenno al suo transitare dal clima della *Vita Nova* a quello 'filosofico' e boeziano del *Convivio* e della *Commedia*.

Nel tener conto dell'ambiguità degli antichi sui nodi essenziali al nostro monitoraggio celeste e in vista della concezione dantesca del paradiso, conviene adottare una visione meno manichea circa le due classi di simboli. Allo scopo è illuminante il Plutarco delle *Questioni conviviali* (IX,14, 3-5) ove i diversi interlocutori, valutando diverse ipotesi, presentano altre letture:

Ma di una cosa mi meraviglio, come sia potuto sfuggire a Lampria quello che sostengono gli abitanti di Delfi: dicono che il nome con cui sono chiamate le Muse presso di loro, non deriva da suoni o da note, ma dal cosmo che, nel suo insieme, è diviso in tre parti: la prima è la parte delle stelle fisse, la seconda quella dei pianeti, l'ultima quella del mondo sublunare; esse sono tutte strettamente unite tra loro e regolate secondo rapporti armonici; a guardia di ciascuna di loro è posta una Musa, alla prima *Hypàte*, all'ultima *Neàte*, a quella di mezzo *Mèse*, che tiene unite e fa girare insieme, per quanto è possibile, le cose umane e le divine, le cose terrestri e le celesti. Anche Platone allude a esse, chiamandole con i nomi delle Moire, Atropo, Cloto e Lachesi, dato che alle rivoluzioni delle otto sfere egli pone altrettante Sirene, non Muse [*resp.* 617b-c] [...] La spiegazione che danno gli abitanti di Delfi in un modo o nell'altro ha un certo fondamento; la stranezza, invece, è di Platone, perché pone a guardia delle rivoluzioni eterne e divine, al posto delle Muse, le Sirene, divinità per nulla benevole con gli uomini, né amabili; quanto alle Muse, o le lascia completamente da parte, o attribuisce loro i nomi delle Moire, chiamandole figlie della Necessità [...] Ma la Necessità non ha nulla a che fare con le Muse, è la Persuasione che è collegata alle arti e alle scienze ed è cara alle Muse [...] (Plutarco 2017: 1431). [...] Così, le Sirene di Omero ci incutono timore con il mito, perché non lo guardiamo con la ragione, mentre anche il Poeta, interpretato correttamente, ci ha detto in modo simbolico che la potenza della loro musica non è inumana, né funesta, ma suscita nelle anime che lasciano questo mondo per l'altro e, come sembra, vagano dopo la morte, amore verso le cose celesti e divine, oblio di quelle mortali; esse incantano e tengono affascinate le anime, che, dominate dalla gioia, le seguono e girano insieme a loro. E giunge qui fino a noi come un'eco indistinta di quella musica, che con il potere della parola richiama le anime e ricorda loro quello che erano allora. [...] al contrario, penso che Platone come chiama "fusi" e "aste" gli assi del cielo e "fusaioli" le sfere

celesti [...], nello stesso passo adottati un nuovo nome anche per le Muse, chiamandole Sirene perché annunciano i precetti divini e li dicono nell'Ade, proprio come fa l'Odisseo di Sofocle che dice "di essere giunto presso le Sirene, le due figlie di Forco, che fanno risuonare le leggi dell'Ade" [...]. Ci sono, dunque, otto Muse che accompagnano il movimento delle otto sfere, e una cui è toccata in sorte la regione della Terra. Le otto che presiedono alle rivoluzioni celesti mantengono e preservano l'armonia tra i pianeti e le stelle fisse, e tra di loro; quella che da sola perlustra lo spazio tra la terra e la luna, attraverso la parola e il canto dona ai mortali tutte le grazie, il ritmo e l'armonia che per natura essi sono in grado di sentire e accogliere, aggiungendo, in aiuto alla vita politica e sociale [...] Se lo stesso Platone pensa di scoprire le virtù degli dèi servendosi dei loro nomi come di tracce [Crat. 396a-c], seguiamo il suo esempio e poniamo nel cielo, a sorvegliare i corpi celesti [ourània] una delle Muse, che è chiaramente Urania, la luna; una soltanto, perché, verosimilmente, quelli non hanno bisogno di una guida molteplice o complessa, avendo una natura unica e semplice come principio motore. Qui sulla terra, invece, dove ci sono molte stonature, molte dissonanze e trasgressioni, dobbiamo trasferire le altre otto Muse, perché intervengano, una qua un'altra là, a correggere ogni tipo di errore e di disarmonia (Plutarco 2017, *Questioni conviviali*, IX,14, 3-5, pp. 1431-1433).

Sull'*ottocordo* delle Sirene il filosofo torna poi nel commento al *Timeo* (*Sulla generazione dell'anima nel «Timeo»*, 31-32: 1991, Campa 2021: 175-183). Analoga 'riduzione' del potere delle Muse e il disvelamento ermeneutico delle Sirene si rintracciano nell'equivalenza boeziana tra le due categorie femminili, sfumatura che Dante insinua nel *Paradiso* superando le antinomie diffuse nelle precedenti cantiche. Se il Cielo di Marte è connaturato con la musica, dolcezza simpatetica con cui «trae a sé gli spiriti umani» (*Convivio*, II, XIII, 23), nella terza cantica il canto di Muse e Sirene terrene appare infatti chiaramente superato: «Canto, che tanto vince nostre Muse,/Nostre Sirene, in quelle dolci tube,/Quanto primo splendor quel che rifiuse» *Pd.*, XII, 7-9 (Buti 1862, III: 359). Si rileva dunque una netta censura, per quanto entrambe le figure seducano e ingannino con 'suoni' troppo coinvolgenti; transitando invece alla musica celeste, tale suono attiva la sola sfera intellettuale, platonicamente identificato con la speculazione: lo attesta la continua distillazione del percolato acustico che in *Paradiso* conduce al suo totale annullamento. I concetti del *Convivio* del «credere per amore» e del vedere e «comprendere come sognando» si realizzano dunque allorché gli acusmata si sublimano nella visione o piuttosto nella visione intellettuale (Campa 2023: 62-65). Sulle Muse e le arti da loro patrocinate, Plutarco lascia intendere come il terreno Parnaso sia rispecchiamento o 'doppio' della loro sede cosmica sotto reggenza di Apollo: in cielo esse dimorano non solo nella parte inferiore o zona dei pianeti (cieli), ma ancora (forse la sola Calliope) nella zona intermedia del cosmo. Dante sembra abbracciare tali ambiguità. Se infatti il *Convivio* chiarisce



l'accezione di *cielo* quale metonimia di *scienza*, se ne deduce l'assimilazione tra cielo e Musa. Ed è il primo canto del *Paradiso* a trasmettere analoga crasi tra Parnaso e sistema dei cieli: la nota acclamazione di Apollo preside del cielo, replicando la sua terrena intronizzazione in Parnaso quale corifeo delle Muse, la promuove alla sede celeste.

Il Sommo Poeta sembra infine riscattare emblemi e funzioni di Muse e Sirene, assegnando piuttosto a figure cristiane il presidio dei corrispondenti spazi cosmici. Dapprima i Beati, che risiedono oltre i cieli e che per incontrarlo convengono sulle rispettive orbite cantando; quasi Muse, essi occupano in tal senso due zone del cielo. Al di sopra si dispongono gli Angeli che, nella sempiterna fissità dei loro cori, spandono perpetua *dulcedo*, superando il livello e la natura del famoso *ottocordo* delle Sirene. Rispetto a queste tuttavia, gli Angeli mostrano diverso 'meccanismo di impulsione': intercettando il comando del Primo Motore, Dio, quali intelligenze lo rinviando ai cieli in modalità di suono/moto. Essi sono causa, certo solo prossima, dei molteplici effetti sulla terra (Buti 1862, III: 11). Nell'incontro con Dante, il canto dei Beati pervade l'intero sistema inferiore dei cieli (pianeti): quel suono, non limitandosi al cielo di Marte ma estendendosi anche sugli altri, coinvolge l'intero arco disciplinare che il *Convivio* attribuiva ai cieli-pianeti, musica dunque quale conoscenza. Nella loro sede più elevata essi si aggiungono all'armonia riverberata dalle schiere angeliche oltre le stelle fisse. Lo si riscontra nell'iconografia: al di sopra dei cieli dei Beati, concentriche corone di Angeli appaiono anche quali uccelli, forse replicando l'originaria natura delle Sirene. Beati e Angeli, creature simpatetiche, sono dunque corresponsabili nel diffondere quella complessa e concentrica musica 'celeste'. Non è del resto ammissibile altra fonte di suono se non Dio: etereo, inudibile e ineffabile ai sensi umani. Per simpatia le pure essenze spirituali convertono in moto il suono divino, gesto che si protende sull'infinito, più elevato di quanto il *Convivio* attribuisse alla musica stessa («trarre a sé gli spiriti umani»): Dio, Angeli e anime reinterpretano in tal senso il citato e timaico rapporto, ma non l'identità, tra anime e armonia («l'anima non è armonia», Proclo, Campa 2021: 148-151). I prosimetri di Macrobio e Capella, origine di varie declinazioni della simpatia, godranno indiscussa fortuna intertestuale tra Medioevo e Rinascimento.

Ricettacolo della voce di Dio con cui condividono le matrici formali (intervalli della teoria musicale medievale), sono tali nature superne a dar vita alle «nuove» percezioni acustiche colte dal Sommo Poeta: nell'ascesa, in crescente pienezza escatologica, tali suoni si stemperano nella trasumanazione che Dante imprende nel primo Canto e che si compie nella visione estatica dell'ultimo. Gli Angeli assumono diversi simboli cosmico-musicali: l'universo quale concrezione per rapporti armonici a immagine e somiglianza di Dio e l'assoluta beatitudine dell'armonia che avvolge il Paradiso, propria di anime non ancora affette dal peccato originale ma poi recuperate mediante il battesimo, l'espiazione in vita e la salvezza oltre la morte. Cristianizzata in nuovi corollari, tale simpatia non

contraddice, piuttosto esalta l'antica idea del potere della musica sulla mente e sul corpo. Nel far propria la boeziana equiparazione tra Muse (elegiache) e Sirene («scenicae meretriculae», «usque in exitium dulces») Dante richiede musica, «ora più leggera, ora più solenne», in ragione del luogo e del fine, dei sensi cui di volta in volta trarre gli «spiriti umani». I celebri trattati quadriviali del filosofo romano consegnano omologa idea di musica, musica che supera la poesia per i suoi fondamentali: «numero sonoro», essa è in grado di 'figurare' ai sensi i numeri infissi da Dio nel cosmo, architettura del macro e del microcosmo. Traccia di quel felice paradigma delle «tre musiche» – *mundana, humana, instrumentis constituta* (*De Musica*) – è stata peraltro più volte riconosciuta nel clima delle tre cantiche della *Commedia*. Emblema del più puro modello di coralità e spesso associati a strumenti (tromba, lira e altri), in armonia gli Angeli scortano nell'al di là le anime di cui sono tutori, ancora sostituendosi in ruoli precedentemente esercitati da Muse e Sirene. L'analogia non esclude alcuni distinguo, a vantaggio del mondo cristiano: Muse e Sirene facevano valere il simpatetico consorzio 'musicale' con l'armonia che le anime riacquisivano dopo la morte; tuttavia la nobiltà della funzione e della relativa dimora stabiliva gerarchie di rango e conseguenti esclusioni: tra le Muse alcuni, come Plutarco, menzionano al riguardo la sola Calliope (Primo Mobile), altri le sole Sirene (fusaioli).

Sulla scia di Dante ma non solo, il Trecento francese (Guillaume de Machaut, Christine de Pizan divulgatrice di poeti italiani e insigne dantista alla corte di Francia e Évrard de Conty) aderisce al clima della *Consolatio* sposandola agli avanzamenti astronomici del tempo. L'apparente incoerenza si risolve nei principi dell'ermeneutica integumentale di Guillaume de Conches. L'armonia delle sfere e la musica udibile appaiono allora facce di un'unica medaglia, rappresentando l'unità tra anima e corpo, micro e macrocosmo, fino in ambito medico e alchemico (Campa 2023). *L'integumentum* è coerente con i già menzionati principi danteschi del sogno e del credere per amore. Conty intende l'armonia delle sfere quale conoscenza meramente intellettuale; il sogno, non solo rivelativo ma dispositivo di elezione nella stesura dei testi, risulta modalità prioritaria tra le tecniche di finzione narrativa (Campa 2023: 64): evidenti retaggi dell'onirocritica (Ippocrate, Sinesio, Macrobio) si ripropongono in ampie articolazioni, dal fondamento iatrico-corporale al consorzio con un certo aldilà (Campa 2009: 69-105).

L'orizzonte ermeneutico rende possibile rappresentare quel fatidico congiungimento tra anime e stelle, problematico per il cristianesimo ma vivo nei commenti al *Timeo* accessibili a Dante. Presente in Omero nella descrizione dell'antro di Itaca e richiamato nel *Timeo* per l'Anima del Mondo e nel *Fedone* per la prima ebbrezza dell'anima di fronte alla corporeità (*yle* o *selva*, Campa 2021: 350-359), Macrobio ne resta riferimento primario (*Sogno*, I, 9, 12, p. 333-339). Immerse come già ricordato nell'armonia, dopo il concepimento le anime intraprendevano la discesa verso la terra, dalla via lattea nell'orbita obliqua che

interseca i cieli nei segni del Cancro e del Capricorno, attraverso le due porte del Sole. Nel transito esse perdevano l'originaria perfezione sferica e, mutando di stato, assumevano forma conica. Anime nobili, provenienti dall'ultima sfera, non casualmente quella fissa in cui non si conosce desiderio corporale, vi fanno ritorno dopo la morte.

La condizione delle anime in armonia iperuranica e il loro rapporto con singole stelle, da Macrobio, valgono per Conches quale caso eccellente di *integumentum* (*Glosae super Boethium*). Per antonomasia questo caratterizza testi di argomento astronomico, in tre progressivi gradi di impiego. Il *Dragmaticon Philosophiae* («de superioribus») illustra quei tre *genus tractandi*: il *genus fabulosum* (Nimrod, Igino l'Astronomo, Arato di Soli), che si serve di racconti allegorici e tratta l'argomento in modo dialettico, il *genus astrologicum* (Marziano Capella, Ipparco di Nicea), che descrive in modo 'verosimile' il mondo sub-lunare, l'*astronomicum* (Firmico Materno, Tolomeo), direttamente scientifico, ove l'*integumentum* viene svelato mediante esplicazioni a carattere scientifico.

Da questa breve proiezione di pensieri risalenti ai secoli XII-XIV possiamo non solo ripercorrere la dimensione astronomico-musicale assimilata da Dante, ma anche rintracciare aspetti danteschi nella cultura francese di fine Trecento.

#### Bibliografia:

Parigi, Bibliothèque Nationale: Ms. Lat. 7188: BOÈCE

Parigi, Bibliothèque Nationale: Ms. Lat. 932: TREVET, N. *Expositio in [...] Boethii [...] de Consolatione Philosophiae*

PROCLO 1820 [TAYLOR, T. ed.]. *The Commentaries of Proclus on the Timaeus of Plato*, II. London, Taylor.

PLUTARCO 2017 [LELLI, E.-PISANI, G.edd.]. *Plutarco. Tutti i Moralia* Firenze, Bompiani  
*L'Ottime Commento della Divina Commedia*, III, Pisa, Capurro, 1829

BUTI, F. III, 1862. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri* pubblicato da Crescentino Giannini, III Pisa, 1862

CAMPA, C. 2009, *Furori e Armonie. Utopie della musica antica nella tradizione umanista*, Napoli, Liguori, 2009.

CAMPA, C. 2021, *Sidereus sonus. Musica come metafisica da Delfi ai Moderni*. Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina.

CAMPA, C. 2023. Sapienza alchemica e simboli musicali nei romanzi medievali. Dante tra Jean de Meun, Guillaume de Machaut e Évrard de Conty. In: CAMPA, C. (ed.): *Lectio in musica Dantis. Filologia e musicologia a confronto*. Roma, Ibisus ETS, 27-78.

CIABATTONI, F. 2010. *Dante's Journey to Poliphony*. Toronto, University of Toronto Press.

CIABATTONI, F. 2023. Musica e ineffabilità nel Paradiso di Dante. In: CAMPA, C. (ed.): *Lectio in musica Dantis. Filologia e musicologia a confronto*. Roma, Ibisus ETS, 79-96.

LOMBARDO, L. 2013. *Boezio in Dante La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta*. Venezia, Ca' Foscari

MARCOZZI, L. 2023. Metafore musicali della Commedia. In: CAMPA, C. (ed.): *Lectio in musica Dantis. Filologia e musicologia a confronto*. Roma, Ibisus ETS.

ROBERTO RUSPANTI  
Università degli Studi di Udine  
roberto.ruspanti@uniud.it

## Divagando su Petőfi all'Osteria del Tempo Perso

### Abstract

Rambling on Petőfi at the Tavern of Missed Time

The poem in question is inspired by an old Roman tavern, called Osteria del tempo perso, which really existed in Rome in 1892 along the ancient Via Ardeatina. I imagined it as a place or, should one wish, “non-place” of my thinking. This place-non-place for József Pál could be Dante's Divine Comedy, of which he is a great devotee. In this place-non-place also surely lies my love for Sándor Petőfi, which in my case ended up being one with my love for Hungary and its culture, which of course is not only Petőfi, it goes beyond Petőfi, although it cannot be separated from Petőfi, whose 200th birth anniversary was celebrated in 2023. Here, that place-non-place of my imagination, where my identification with the Magyar poet took place, is one of the many “taverns of missed time”, where we intellectuals, writers, poets, translators, literary critics often find ourselves unwittingly-or, perhaps who knows (?), consciously. The Petőfian path that can be followed - or chased? - from the vantage point of the imaginary missed time tavern of my imagination is so long and varied as to be difficult to be contained in the cramped space I have been given. Nevertheless, I will try.

L'antica osteria del tempo perso

All'antica Osteria del tempo perso  
il poeta abbozzava qualche verso  
e dopo che l'oste gli porgeva il boccale  
l'abbozzo diveniva una poesia originale.

All'antica Osteria del tempo perso  
neppur un minuto andava disperso,  
con canti e con cori in gran compagnia  
passava il tempo la gente in allegria.

All'antica Osteria del tempo perso  
se ne stava il poeta sul foglio riverso,  
ma stimolato dagli altri commensali  
al pensiero creativo metteva le ali.

E cominciava a percorrere monti e mari,  
fiumi e laghi d'una bellezza senza pari,  
ricercando il bello in tutto e in tutti,  
ne coglieva sempre i migliori frutti.

Finché un giorno un nobil signore,  
vedendolo lì buttar via così le ore,  
l'invitò a sfruttare la sua maestria  
e a comporre per lui una gran poesia.

“Il tuo talento è sprecato all'Osteria,  
non gettare al vento la tua fantasia,  
io t'offro argento ed un tetto sicuro,  
e tu potrai farla librar allo stato puro”.

Il poeta dell'Osteria del tempo perso,  
credendo il suo talento andar disperso,  
accettò così l'invito dell'illustre signore  
gettandosi a scrivere con grande ardore.

Ma lontan dall'Osteria del tempo perso  
non riuscì più a comporre un solo verso.  
Pur colmo d'agi, argento, laute prebende,  
gli finì però l'ispirazione senza la gente.

Infatti all'Osteria del tempo perso  
nulla vi andava in verità disperso:  
genio del poeta insieme all'allegria  
erano il segreto della sua maestria.

Se la gente semplice solletica il talento  
viene a formarsi un irripetibile portento.  
E quell'antica osteria non fa eccezione:  
essa era per il poeta fonte d'ispirazione.

Roberto Ruspanti

## 1. L'osteria del tempo perso come luogo o “non luogo” del pensiero

La poesiola in questione si ispira ad un'antica osteria romana, chiamata *Osteria del tempo perso*, realmente esistita a Roma nel 1892 lungo l'antica via Ardeatina. L'ho immaginata come luogo o, se si vuole, “non luogo” del mio pensiero. La dedico come omaggio all'amico *Jóska*, prima ancora che al collega József Pál, sviluppando intorno ad essa il mio contributo in suo onore.

Esiste sempre nella vita di ognuno di noi un'osteria del tempo perso, per l'appunto un luogo o “non luogo” del pensiero, dove ci collochiamo di tanto in tanto per abbandonarci alla riflessione e alla fantasia. Non ha alcuna importanza che il luogo possa essere reale, come lo era l'antica *Osteria del tempo perso*, situata nel gran dedalo dei luoghi scomparsi e dell'epoca lontana di una Roma di fine Ottocento (ma potrebbe trovarsi in una qualsiasi città del mondo e in una qualsiasi epoca), o che, più probabilmente, essa sia un luogo immaginario-ideale, per l'appunto un “non luogo”, l'importante è che esista. Questo luogo-non luogo per József Pál potrebbe essere la *Divina Commedia* di Dante, di cui è un grande cultore. Traducendone in ungherese la parola “Commedia” del titolo, essa diviene *Színjáték*, parola composta da *szín* e *játék*, cioè *colore* e *gioco*: il luogo-non luogo, fatto di gioco e di colori, che lo rendono ancor più variegato, straordinario e sorprendente, e nei cui meandri l'illustre italianista nonché dantista si è immerso spesso nel corso dei lunghi anni di studio e di analisi alla ricerca del senso e del significato più profondi dell'opera dell'immaginifico Sommo Poeta.

## 2. Nella locanda-osteria del tempo perso di Rétság, identificandomi con Petőfi

In questo luogo-non luogo si colloca sicuramente anche il mio amore per Sándor Petőfi che nel mio caso ha finito per divenire un tutt'uno con il mio amore per l'Ungheria e per la sua cultura, che ovviamente non è soltanto Petőfi, va oltre Petőfi, anche se non può prescindere da Petőfi, di cui nel 2023 si è celebrato il duecentesimo anniversario della nascita. Così ho immaginato quest'osteria del tempo perso come la taverna-locanda della piccola cittadina ungherese di Rétság dove, in una lontana sera della primavera del 1845, prima di raggiungere con la diligenza la città di Vác sul Danubio per prendervi il battello per Pest, Sándor Petőfi, l'inconfondibile poeta magiaro, si ritrovò alla fine del suo primo viaggio attraverso l'Ungheria della sua epoca, che nel volume da me curato che ne riproduce in lingua italiana il resoconto, ho volutamente chiamato “Magna Ungheria”,<sup>1</sup> un paese tanto grande quanto bello e variegato, una specie di paradiso perduto. Ed è qui, in questa locanda del tempo perduto della cittadina di Rétság, che, come modesto traduttore del suo *János vitéz*, mi sono

---

<sup>1</sup> S. Petőfi, *Viaggio nella Magna Ungheria*, a cura di Roberto Ruspanti, Rubbettino 1999.

immodestamente identificato nel grande Petőfi, allorché un giovane avventore della locanda allo scambio di presentazioni, dopo aver declinato il proprio nome prima di cenare in compagnia del poeta, gli si rivolge con una domanda che contiene già in sé la risposta, esclamando «Lei è Petőfi, non è vero?... Chi non la conosce!?» e il grande poeta riflettendo ripete di rimando non senza modestia dentro di sé: «Già, chi non mi conosce!»<sup>1</sup>

Ecco, quel luogo-non luogo della mia fantasia, dove è avvenuta la mia identificazione con il poeta magiaro, è una delle tante “osterie del tempo perso”, dove spesso noi intellettuali, scrittori, poeti, traduttori, critici letterari ci ritroviamo inconsapevolmente... o, forse chissà (?), consapevolmente. E chissà se pure all'amico Jóska sarà capitato di ritrovarsi in uno dei gironi infernali o nei nove cieli concentrici paradisiaci della *Commedia* mentre ne faceva l'esegesi? Anche lui in una *osteria del tempo perso* ancora più eccelsa, come si addice al Sommo Poeta? Chissà...

### 3. Petőfi e le sue *Nuvole* come un'osteria del tempo perso

Nella sua raccolta di liriche *Nuvole (Felhők)*,<sup>2</sup> riflessioni sulla vita e sul suo fugace trascorrere, sul destino dell'uomo e sulla natura, sull'amicizia e sull'amore, Sándor Petőfi, l'eternamente giovane poeta, trova più volte la sua *osteria del tempo perso*: la trova in quella foresta del pensiero e della fantasia dove si rifugia e nella quale, in simbiosi con la natura, la sua anima si immedesima con il sole che scompare dissolvendosi assieme all'astro che ci illumina e ci dà la vita:

Vorrei lasciare qui il mondo risplendente,  
nel quale così tante macchie oscure io vedo.  
Vorrei andare nella foresta,  
dove non ci sia nessuno, nessuno!  
Là ascolterei il sussurrare delle frasche,  
là ascolterei il mormorio dei ruscelli  
e il canto degli uccelli,  
e guarderei la schiera errante delle nuvole,  
vedrei il sorgere del sole e il suo discendere  
... finché anch'io scomparirei.

S. Petőfi, *Vorrei lasciare qui...* (*Szeretném itthagyni...*), 1846.

- la trova anche in quel punto mediano indefinito della vita – anche lui *nel mezzo del cammin di nostra vita* (reminiscenza dantesca?) – caratterizzato da un miscuglio di rimpianto, ripensato come un bosco luminoso pieno di serenità, e

<sup>1</sup> S. Petőfi, *Viaggio nella Magna Ungheria*, cit., p. 39.

<sup>2</sup> S. Petőfi, *Nuvole (Felhők)*, 1846), a cura di Roberto Ruspanti, Rubbettino 2000.

di speranza immaginata come un campo seminato che darà frutti in futuro. Ma in questo caso l'*osteria del tempo perso* diviene metafora dell'inerzia del poeta, che sembra soccombere nell'incertezza e nell'avvilimento fin quasi al punto di arrendersi e di posare definitivamente la penna sul tavolo. E allora anche il tempo di questo "non luogo", oltreché tempo dell'inerzia e dell'immobilismo, potrebbe anche essere prossimo all'inesistente, o addirittura "perduto" per sempre:

Dietro a me il bosco bello e azzurro del passato,  
davanti a me il bel seminato verde del futuro:  
l'uno è sempre lontano e neppure m'abbandona,  
l'altro non lo raggiungo, benché sia sempre vicino.  
In tal modo, peregrino per la strada maestra  
che è deserta e solitaria,  
vado vagando avvilito  
in un eterno presente.

S. Petőfi, *Dietro a me il bosco bello e azzurro del passato...* (*Mögöttem a múlt...*), 1846.

- la trova perfino nella fantasia-meteora della sua disperazione prossima alla pazzia, nel turbinio del suo sangue, nel ribollire di una pozione magica, nuovamente ancora e ancora "non luogo":

Nella mia testa è notte, la notte delle notti,  
e questa notte è piena di spettri.  
Nel mio cervello i pensieri partoriscono  
l'un dall'altro, squarciandosi  
come bestie selvatiche.  
Battendo di febbre, ribolle il sangue del mio cuore,  
come l'acqua magica nel paiuolo della strega.  
La mia fantasia infiammata fugge come meteora  
attraverso il mondo e mi porta con sé.  
Mio coinquilino è la disperazione,  
mio vicino è la pazzia.

S. Petőfi, *Nella mia testa è notte...* (*Fejemben éj van...*), 1846.

#### 4. Petőfi nel "Regno delle fate" (*Tündérorország*) come *osteria del tempo perso*

Ma in Petőfi l'*osteria del tempo perso* potrebbe perfino assumere l'aspetto di un "Regno delle fate", il *Tündérország* di Giovanni il Prode<sup>1</sup> (*János vitéz*) alias Gianni

---

<sup>1</sup> Giovanni il Prode è il nome che nella mia versione italiana (*Giovanni il Prode*, Rubbettino editore 1998, ristampa 2023) ho voluto dare al protagonista del poema *János vitéz* (1844) di Sándor



Pannocchia (*Kukoricza Jancsi*) che ha fatto sognare intere generazioni di bambini, giovani e perfino meno giovani ungheresi. E qui l'inesistente *osteria del tempo perso* diviene addirittura la metafora vivente del "Regno delle fate", laddove nella lingua ungherese la parola *tündér* (letteralmente "fata" ma anche "fato", al maschile) ha valenza neutra e sta ad indicare una persona o una cosa "magica", "fatata", "incantata" e riguarda tutti gli esseri umani:

Nel Regno delle fate non v'è neppur sentore  
dell'inverno e si vive nell'eterno splendore  
primaverile: il sole non sorge né tramonta,  
il rosso d'un'eterna aurora tutto ammanta.<sup>1</sup>

In questa *osteria del tempo perso* trasformata in regno della fantasia gli esseri fatati

non sono là assaliti giammai dalla tristezza:  
spesso dai loro occhi, per la gran contentezza,  
qualche lacrima scende e, in terra risucchiata,  
nel suo profondo seno in diamante è mutata.<sup>2</sup>

Lo stupore che qui prende l'avventore dell'*osteria del tempo perso*, ovvero il poeta, raggiunge infine un livello che gli esseri umani provano raramente nella vita reale, quello dell'estasi:

E il Regno delle fate sembra un'ombra soltanto  
del mondo ch'essi vedono quando stanno sognando.  
Il piacere di questo sogno riempie il mortale  
quando la prima volta può la sua donna amare.<sup>3</sup>

## 5. L'osteria del tempo perso come Sogno incantato petőfiano

---

Petőfi. La prima versione italiana del poema venne pubblicata nel lontano 1908 dal traduttore-poeta siciliano Giuseppe Cassone (Noto, 1843-1910) con il titolo, dall'impropria valenza aulica, di *L'eroe Giovanni* (Editore Franklin, Budapest, ivi ristampata nel 1920 dall'Editore Biró). Una terza versione italiana, intitolata *Il prode Giovanni*, realizzata da Maria Teresa Angelini, è stata pubblicata a vent'anni dalla mia traduzione («RSU-Rivista di Studi Ungheresi», nuova serie nr. 17, 2018, pp. 44-90), ma a mio parere risulta problematica per l'uso dell'endecasillabo, che le fa perdere molti pezzi di testo, e di un elevato numero di termini arcaici e classicheggianti che, in contrasto con l'intenzione della traduttrice di renderla più fruibile dai giovani di oggi (intenzione dichiarata nella sua introduzione al poema), l'appesantiscono.

<sup>1</sup> S. Petőfi, *Giovanni il Prode (János vitéz)*, 1844, versione italiana di Roberto Ruspanti, Rubbettino editore 1998, ristampa 2023, canto XXVI, vv. 1-4.

<sup>2</sup> S. Petőfi, *Giovanni il Prode (János vitéz)*, 1844, *ivi*, canto XXVI, vv. 9-12.

<sup>3</sup> S. Petőfi, *Giovanni il Prode (János vitéz)*, 1844, *ivi*, canto XXVI, vv. 25-28.

Il percorso petófiiano che si può seguire – o inseguire? – dal punto privilegiato dell’*osteria del tempo perso* della mia fantasia è talmente lungo e variegato da essere difficilmente contenibile nello spazio angusto di un saggio. Tuttavia, per darne una visione un po’ più ampia al lettore ci provo nel nome del “giovane bicentenario” Petófi aggiungendovi solamente altri due o tre tasselli. Questo breve supplemento di percorso si apre con il racconto poetico *Sogno incantato* (*Tündérialom*, 1845), un poemetto ispirato al poeta magiaro probabilmente dal ricordo di Rózsa Tóth, figlia di un maggiore degli ussari, da lui amata in giovanissima età. In questa composizione, per certi versi insolita nel suo iter poetico, Petófi mescola sapientemente gli elementi romantici con delle immagini di tipo neoclassico in un amalgama del tutto originale ed inconsueto nella sua stessa produzione lirica. Ne deriva un poema elegiaco squisitamente romantico, degno dell’atmosfera in cui ci si può estraniare nell’*osteria del tempo perso*:

E mi aggrappai alla mano del mio angelo  
perché non scomparisse poi lungi da me.  
Ed il mio braccio la strinse per i fianchi,  
la strinse come un nastro incandescente.  
E ne guardai a fondo l’aspetto risplendente.  
Ancor adesso mi stupisco come non si sia spento  
a quel chiaror ultraterreno il lume dei miei occhi,  
mentre io ero immerso nello scintillio dei suoi.  
Erano i suoi occhi due stelle d’azzurro fondo  
e l’arco delle ciglia un arcobaleno nero,  
e sulle spalle le ciocche dei capelli scuri fluttuavano  
come la notte sull’onda d’un mare tutto rosa.

S. Petófi, *Sogno incantato* (*Tündérialom*), 1845, vv. 134-144 (traduzione personale).

6. Nell’*osteria del tempo perso* si realizza la duplice identificazione con l’*apostolo* petófiiano

Dal *Sogno incantato* degli inizi all’utopia il passo è breve, e l’immaginario poeta dell’*osteria del tempo perso*, preso dalla disperazione pensando di “buttar via le ore”, può perfino arrivare ad identificarsi con l’*apostolo* delle libertà e delle battaglie impossibili e destinate a concludersi anche tragicamente: sto parlando di Silvestro (*Szilveszter*), la figura eroica e tragica disegnata da Petófi nel suo lungo poemetto *L’apostolo* (*Az apostol*), scritto nel 1848 ma pubblicato postumo, entrambi, figura e poesia, considerati “anarchici” dalla critica letteraria ungherese della seconda metà dell’Ottocento. In realtà in questo caso l’identificazione è duplice: oltre all’avventore-poeta dell’*osteria del tempo perso* è anche lo stesso Petófi ad identificarsi con l’*apostolo* Silvestro, il personaggio da lui creato. Specchio

fedele di una società legata al mito imperiale della grande Ungheria e che solo nei settori più illuminati aveva un'impronta di stampo liberale (penso qui a József Eötvös), la critica dell'epoca non poteva che essere prevenuta nei confronti di un'opera che, scritta alla metà circa del XIX secolo, per certi aspetti anticipava e precorreva, sia pure in una visione nebulosa e a tratti delirante, le problematiche dei cento anni successivi: da quelle esistenziali – quali il rapporto spesso conflittuale fra libertà individuale e potere e fra Dio e l'uomo, il tema della solitudine umana, il tema della ricerca d'una felicità, che talvolta appare remota e irraggiungibile – a quelle sociali, quale in particolare il tema della liberazione dell'uomo dal bisogno materiale. Anche se va detto che per il sostrato romantico che vi sta alla base il poema di Petőfi è lontano dal pensiero di Marx poggiante sul conflitto sociale e sullo scontro di classe, quantunque nello stesso anno in cui il poeta magiaro scriveva *L'apostolo* apparisse il celebre *Manifesto del partito comunista* del pensatore tedesco, da tutti i critici ritenuta una mera coincidenza.

E cominciò a lavorare, scrisse,  
scrisse, come gli dettava l'anima,  
in modo degno di lui, liberamente.  
Recata la sua opera ad un editore,  
questi la lesse e così gli disse:  
“Lei, signore mio, è un grande,  
ma al tempo stesso un grande pazzo!  
Lei è grande, perché il suo è un capolavoro degno di lode  
- neppure Rousseau ha scritto di meglio -  
ma Lei è un gran pazzo se crede  
di poter pubblicare la sua opera.  
Non ha mai sentito parlare  
di censura?... come no?  
Glielo debbo dire io che cos'è?”

S. Petőfi, *L'apostolo* (*Az apostol*), 1848, pubblicato postumo, canto XIV, vv. 26-39.

Credo di poter concordare con quanto affermava lo scrittore e poeta Gyula Illyés, autore della memorabile e stupenda biografia romanzata di Petőfi, a proposito de *L'apostolo*, e cioè che “in quest'opera fermenta già lo spirito del movimento letterario represso dell'Ottocento: il nichilismo. Dopo il fallimento dell'azione sociale collettiva, affiora l'idea della disperata azione individuale”<sup>1</sup>. L'immaginario poeta senza speranza, avventore dell'antica *osteria del tempo perso*, al pari di Petőfi, sembra preso per un momento da quello stesso nichilismo che avvolge *l'apostolo* Silvestro, anche se le motivazioni sono in parte diverse e,

---

<sup>1</sup> Gyula Illyés, *Petőfi*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 234-235 (I edizione ungherese, 1954).

soprattutto, diversa è la conclusione tragica a cui quel nichilismo condurrà nel finale il protagonista del poema.

L'attacco del poema, che ne potrebbe anche essere la chiusa, fotografa nel suo realismo desolante l'atmosfera in cui si dibatte Silvestro, "l'apostolo della libertà", alter ego di Petőfi nonché del poeta immaginario dell'*osteria del tempo perso*. Ma a differenza di quest'ultimo il finale per Silvestro è segnato: volendo eliminare, colpendolo, il tiranno, l'*apostolo* Silvestro determina le condizioni della propria tragica fine in nome di una lotta impossibile contro l'oppressione e la tirannia.

Oscura è la città, le si è stesa sopra la notte.  
In altri luoghi vagabonda la luna,  
e le stelle hanno richiuso  
gli occhi di Arany.  
È così nero il mondo  
come la coscienza presa a noleggìo.

Unica e sola una piccola luce  
balugina lassù, in alto  
fiacca e morente,  
come gli occhi del sognatore ammalato  
come l'estrema speranza.

Pallida lucerna di soffitta è questa.  
Chi veglia là accanto alla luce di questa lucerna?  
Chi veglia lassù, in alto?  
Due sorelle: la miseria e la virtù!

È grande qui, grande da queste parti la miseria,  
che appena appena la contiene questa piccola stanza.  
Stanzetta piccina, come nido di rondine  
e d'un nido di rondine non più adorna.  
Desolate, un deserto, tutte e quattro le pareti,  
cioè... sarebbero un deserto, se  
non le avesse inorpellate la muffa  
e non le avesse striate  
la pioggia che scola attraverso  
il solaio...  
Vi penzola  
una rigonfia impronta di pioggia,  
come la cordicella per la servitù  
nelle case dei ricchi.

S. Petőfi, *L'apostolo* (*Az apostol*), 1848, pubblicato postumo, canto I, vv. 1-29.

Come noto, Sándor Petőfi, il creatore del personaggio dell'*apostolo*, nei pochi mesi di vita che gli rimarranno dopo la realizzazione di questo poema, emergerà da una condizione di nichilismo battendosi in modo positivo e concreto per l'indipendenza dell'Ungheria con la poesia, l'unica arma che possiede, e solo nel finale anch'esso tragico di questa battaglia e della sua giovane vita si lascerà andare alla disperazione scrivendo la sua ultima, drammatica, indimenticabile poesia *Tempi orribili* (*Szörnyű idő*):

Tempi orribili! Tempi orribili!  
E si fa sempre più grande quest'orrore!  
Forse il cielo  
ha giurato di sterminare  
il Magiario..  
Gronda sangue da tutte le nostre membra,  
e come non potrebbe essere, se contro di noi  
s'appuntano le spade di mezzo mondo.  
[...]

Periremo forse fino all'ultimo uomo,  
o resterà qualcuno  
a raccontare al mondo  
questi atroci  
oscuri giorni?  
E se qualcuno resterà,  
saprà egli narrare  
quanto furono funesti?

E se pure riuscirà a raccontare  
tutto ciò che soffrimmo,  
chi crederà  
che tanta rovina  
sia veramente accaduta?  
Non verrà preso il suo racconto  
per una favola di qualche mente folle,  
ottusa dal terrore?

S. Petőfi, *Tempi orribili* (*Sörnyű idő*), 1849, vv. 1-8, 17-32

Al termine di questo breve percorso petőfiano attraverso l'*osteria del tempo perso* della mia fantasia mi resta da fare una sola duplice domanda: riuscirà l'immaginario poeta dell'*Osteria del tempo perso* a realizzare una bella poesia superando i propri tormenti tramite una speranza di redenzione, che appare invece impossibile in Silvestro, l'*apostolo* sprofondata nel nichilismo assoluto, con il quale si è identificato in una momentanea crisi di sfiducia in se stesso? E vi

sarò riuscito anche io nel vergare i versi della poesiola dedicata all'amico Jóska sulla quale poggia questo mio breve scritto mentre mi identificavo con l'immaginario poeta dell'antica *Osteria del tempo perso* e con il tormento che l'avvolgeva in un grave momento di crisi creativa? Termina qui con questo punto interrogativo la mia divagazione su una parte del percorso poetico petőfiano ricostruito attraverso un tentativo di identificazione fra l'immaginario poeta avventore dell'*Osteria del tempo perso* e il suo grande predecessore magiaro, anche se il finale della poesiola fa pensare ad una risposta affermativa...:

Infatti all'Osteria del tempo perso  
nulla vi andava in verità disperso:  
genio del poeta insieme all'allegria  
erano il segreto della sua maestria.

Se la gente semplice solletica il talento  
viene a formarsi un irripetibile portento.  
E quell'antica osteria non fa eccezione:  
essa era per il poeta fonte d'ispirazione.

GIUSEPPE D'ACUNTO  
*Sapienza Università di Roma*  
gdacunto@libero.it

## Acutezza, invenzione e meraviglioso in Vico

Abstract:

The purpose of this paper is to verify the presence, in Vico, of the nexus between wonder, novelty and pleasure that lies at the origins of modern aesthetics and finds its first, accomplished, formulation in Breitinger's theory of the «marvelous (*das Wunderbare*)»: poetological theory maturing in the context of a rethinking of the institutions of ancient rhetoric. Now, an interweaving of similar connections can also be found in Vico, who, reflecting on acute sayings and, in particular, metaphor, sees them as evocative devices that, by attracting the reader's re-creative imagination, promote in the reader an acquisition of knowledge combined with pleasure.

Keywords: Vico, wonder, novelty, pleasure, metaphor

### 1. Topica del meraviglioso

Scopo del presente contributo è di verificare la presenza, in Vico, di quel nesso fra *meraviglia*, *novità* e *piacere* che si colloca alle origini dell'estetica moderna e che trova la sua prima, compiuta, formulazione in Breitinger, la cui teoria del «meraviglioso (*das Wunderbare*)» è stata definita, infatti, come «il massimo contributo della poetica svizzera al pensiero estetico del XVIII secolo. [...] Breitinger non perse l'occasione di sottolineare che il meraviglioso costituisce la più alta conquista della *poiesis*; esso giunge ad esistere in virtù del concorso di innovazione e immaginazione» (Doležel 1990: 56-57).

Nella *Critische Dichtkunst*, «meravigliosa» è detta quella rappresentazione poetica che, «al suo primo apparire, sembra in contrasto con le nostre abituali concezioni intorno all'essenza delle cose, intorno alle forze, alle leggi e al corso della natura, così come con tutte le verità precedentemente accettate». Al «nuovo», come fonte originaria di ogni bellezza poetica, Breitinger attribuisce una scala di gradazioni che è data dal suo maggiore o minore «distacco (*Entfremdung*)» dalle nostre consuetudini.

In base al grado di un tale distacco, aumenta e si rafforza l'effetto di meraviglia (*Verwunderung*) che sorge in noi attraverso questo sentimento (*Gefühl*) del nuovo. Quando il distacco, poi, giunge fino al punto in cui la rappresentazione sembra contrastare con i nostri concetti riguardanti il corso ordinario delle cose, essa perde il nome di nuovo e acquista, al suo posto, quello di meraviglioso. Appena una cosa, che ha il contrassegno

della verità o possibilità, sembra non accordarsi con i nostri concetti abituali, essa non si presenta più a noi, semplicemente, come nuova e inusuale, ma cattura l'animo (*Gemütbe*) e produce in esso un piacevole turbamento di meraviglia (*eine angenehme und verwundernsvolle Verwirrung*) (Breitinger 1966: I, 129-131).<sup>1</sup>

Ed è proprio in questa condizione che consiste, per Breitinger, il piacere estetico: piacere che aumenta in senso direttamente proporzionale al grado di “novità” o di “distacco” che contrassegna la rappresentazione poetica che ci è data. “Quanto più nuova, quanto più inedita e inusuale è una rappresentazione, tanto più grande sarà il diletto” (Breitinger 1966: I, 112).<sup>2</sup>

Come si sa, la riflessione sul “meraviglioso” di Breitinger matura in ambito poetologico e si colloca nel segno di un ripensamento, più generale, delle istituzioni della retorica antica: un ripensamento che “porta il discorso sull’argomentazione retorica a ridesciversi come *metodo* dell’invenzione e della ricezione poetica, [...] a partire dal modello offerto dal procedimento topico”. Il filosofo svizzero, in altre parole, opererebbe una riformulazione, “all’interno del metodo topico, dell’*inventio* in teoria della *Dichtung*” (Tedesco 1997: 7-8, 12).<sup>3</sup>

## 2. Il fulmine della meraviglia

Ora, un intreccio di connessioni, analogo a quello che abbiamo appena visto in Breitinger, lo si può rinvenire proprio in Vico, nel ruolo centrale che, anche in lui, riveste l’idea di topica, come quel principio che fa sì che la bellezza poetica e la conoscenza comune (sensibilità e immaginazione) si configurino che dei sistemi, essenzialmente, “argomentativi”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Il capitolo di tale opera che tratta del ‘meraviglioso’ è il sesto e s’intitola: *Sul meraviglioso e sul verosimile*. Sul ‘meraviglioso’, come tema intorno a cui si concentra la riflessione poetica di area tedesca dei secoli XVII e XVIII, cfr. Stahl 1973.

<sup>2</sup> Riprendendo il giudizio di Croce 1966: 374, ricordiamo come Breitinger, nella *Critische Dichtkunst*, si avvalga di Muratori «nell’espone le dottrine circa [...] i concetti del nuovo, del verosimile e del meraviglioso». Di fatto, Muratori, in *Della perfetta poesia italiana* (1706), dopo aver affermato che “il perfetto Poeta ha da esser *Facitor*», aggiunge che «ciò vuol dire, ch’egli ha da fare, e in certa guisa creare colla sua Fantasia, e col suo Ingegno, avvenimenti, costumi e pensieri, che per l’ordinario non ci fa veder la Natura, affinché la novità loro cagioni meraviglia, e diletto” (L. I, cap. X). Sul nesso fra meraviglia, novità e piacere, in Muratori, cfr., in particolare, Morpurgo-Tagliabue 2002: 37-41.

<sup>3</sup> Ma cfr. anche Tedesco 1966: 29, dove la *Critische Dichtkunst* viene definita come «il capolavoro della poetica critica illuministica», in base alla «magistrale rilettura della retorica antica operata da essa».

<sup>4</sup> Un rimando, a tal proposito, è al *De ratione* di Vico, dove la poetica viene inclusa nel novero delle arti di carattere ‘argomentativo’, sulla base di un confronto fra poesia e geometria sintetica. Su questo punto, cfr. D’Acunto 1995: 93-103.



Per convalidare questa nostra tesi, di Vico prenderemo in considerazione, quasi esclusivamente, un testo: le *Institutiones Oratoriae* e, di esse, soprattutto, quel paragrafo (il 37) in cui si mostra come la topica sia funzionalmente utile all'eloquenza nella formulazione di detti e di sentenze acute.<sup>1</sup>

Prima di affrontare estesamente una tale questione, nel paragrafo appena menzionato, Vico si riferisce ad essa in un altro luogo del suo manuale e cioè laddove, parlando di quel tipo di argomentazione definito da Aristotele come “sentenza entimematica” e come “il più ingegnoso fra tutti i generi di enunciazione”, afferma che tutto ciò corrisponde a quel che, ai suoi tempi, “per gli Italiani è il “ben parlare in concetti”” (Vico 1989: 192-193). Il riferimento va, naturalmente, a quella problematica che, profondamente radicata nella tradizione cinquecentesca di esegesi della *Poetica* di Aristotele, trovò espressione, innanzi tutto, nell'opera dei teorici secentisti dell'elocuzione ingegnosa (M. Pellegrini, P. Sforza Pallavicino, E. Tesauro) e divampò, infine, a partire dalla polemica che oppose G. G. Orsi a D. Bouhours, in una vera e propria *querelle* che coinvolse, fino agli inizi del Settecento, i maggiori rappresentanti del panorama letterario italiano.

Nel paragrafo 37, Vico stesso ci fornisce l'intero quadro di una tale problematica citando, nell'ambito della trattatistica aristotelica cinque-seicentesca, i *Poetices libri septem* (1561) di G. C. Scaligero e i *Commentarii* (1613) alla *Poetica* dello Stagirita di P. Beni; confrontandosi direttamente, fra le opere dei teorici del concettismo, con i testi: *Delle acutezze* (1639) di Pellegrini e *Dello stile* (1662) dell'“acutissimo” Pallavicino; e richiamandosi, infine, alle osservazioni di “un dottissimo anonimo italiano [...] al libro *L'arte di ben pensare* di un egualmente anonimo autore francese” (Vico 1989: 290-291, 294-295).

Circa i due anonimi di cui qui si parla, se il secondo è da indentificare, senz'altro, nel gesuita Bouhours, sostenitore, ne *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), di un credo estetico classicista improntato all'*Art poétique* (1674) di N. Boileau, il primo non può che essere, allora, il marchese Orsi, autore, a sua volta, di un libro di *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare* (1703; 1735), concepito come replica alla stroncatura dell'arte secentistica fatta dal critico francese.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Vico 1989. Si tratta del manuale di retorica usato da Vico: quello che, passando attraverso tre redazioni fondamentali, ha accompagnato il suo insegnamento presso l'Università di Napoli, dal 1711 al 1741 (date cui risalgono, rispettivamente, la prima e la terza stesura). A proposito del paragrafo in questione, Pareyson 2000a: 118-142, ci ricorda come esso sia uno dei pochi svolti interamente nella prima redazione del manuale. Il che “attesta l'importanza che il Vico attribuiva alla poetica secentistica”. Il fatto che tale paragrafo sia soppresso nella redazione del 1738 (la seconda), attesta, invece, per Pareyson, che, a quell'epoca, la dottrina dell'acuto e dell'ingegno è “fondata in una impostazione diversa e più profonda: non è più un canone poetico, ma una legge estetica” (p. 119).

<sup>2</sup> Il merito dell'identificazione dei due anonimi si deve, innanzi tutto, a Sorrentino 1927: 87. In relazione al nostro tema, a questo volume va riconosciuto anche un altro merito: quello di aver

Il punto di partenza di Vico è dato dall'identificazione della frase sentenziosa o massima con ciò che i teorici dell'elocuzione ingegnosa definivano come "concetto". Per essere più esatti, le frasi sentenziose sono distinte in due gruppi: le une che hanno bisogno di "fondamento (*ratio*)" e di "prova (*probatio*)" e le altre che possono, invece, farne a meno. In questo secondo caso, si hanno dei detti per l'"uso della vita" che esprimono o una massima generale (ciò che i Greci chiamavano "gnome" e che era diffusa, maggiormente, presso i filosofi) o che consistono nell'applicazione della stessa massima generale a una persona o a una cosa determinata (ciò che sempre i Greci chiamavano "noema" e a cui facevano ricorso, in particolare, gli oratori, gli storici e i poeti). Circa le massime del primo gruppo, che enunciano "qualche cosa di paradossale (*admirabile*) o di controverso", alcune di esse sono, invece, parti di un entimema, mentre altre hanno quella "forza di entimema" che è, appunto, ciò che le rende "di gran lunga superiori alle restanti" (Vico 1989: 282-283, 284-285).

Ebbene, sono proprio queste ultime le massime che Vico identifica con i detti acuti. Egli afferma, infatti, che "va [...] elogiata come acuta la massima ragionante (*sententia ratiocinans*), che possiede una tacita forza entimematica, vale a dire una ragione (*ratio*) per mezzo della quale due idee diverse vengono acconciatamente (*apte*) collegate tra loro". E aggiunge che una tale *vis* "può nascondersi non solo in una proposizione semplice ma anche in una sola parola" (Vico 1989: 286-287).

Richiamandosi a Pellegrini, Vico fa dunque consistere il detto acuto nella "felice [...] scelta (*felix inventio*)" di un "termine medio o legamento o ragione", "termine" che può congiungere fra loro sia cose sia idee: nel primo caso, il "legamento" è di tipo "sensibile", nel secondo, esso è, invece, di tipo "intelligibile". Due possono essere poi i tipi di nesso "intelligibile": il "nesso semplice", che si ha quando "due idee vengono collegate direttamente senza il tramite di un'altra idea", e il "nesso dell'altro tipo", che si ha "collegando due idee per mezzo di una terza, vale a dire per mezzo di una ragione espressa o tacita" (Vico 1989: 296-297, 284-285).

Da quanto si è appena visto, è nell'enunciazione del cosiddetto "nesso dell'altro tipo" che consiste l'espressione più riuscita del detto acuto. O, meglio, se nel caso in cui la ragione venga espressa si ha, più propriamente, ciò che i logici chiamano sillogismo e i retori entimema, "prova [...] di ingegno [e] [...] di arte", e quindi "forza entimematica" (Vico 1989: 286-287), si ha solo nel caso in cui la stessa ragione rimanga tacita.

Per capire meglio che cosa Vico intenda con "forza entimematica", può essere utile ricordare chi ne è stato, per lui, il massimo rappresentante in campo oratorio: Demostene, il quale è definito, infatti, come un "oratore

---

visto, nel modo in cui Vico tratta il problema delle acutezze nel suo manuale di retorica, il tentativo di sollevare tale problematica dal piano di una semplice polemica stilistica, per inquadrarlo "nella complessa funzione del pensiero" (p. 115).

entimematico” (Vico 1989: 192-193) e – nelle *Vindiciae* – come il campione di un “acutissimo modo di parlare (*dicendi ratio*)”. Nel trattare un tema, l’oratore greco usava distogliere l’attenzione dei suoi ascoltatori da esso e la volgeva altrove. Spingendosi molto lontano rispetto al punto da cui era partito, egli cercava poi una *ratio* che fosse congrua con la causa che perorava e, trovatala, la “accordava (*componeret*) e [...] adattava (*aptaret*) felicemente al suo proposito”. Le sue conclusioni si caratterizzavano così per la loro forma concisa e stringata e, quanto a veemenza e rapidità, erano “simili a fulmini” (Vico 1982/83: 280-281).

Qui, molto indicativo è il ricorso di Vico all’immagine del fulmine: fulmine che, nella *Scienza Nuova* (cpv. 377), costituisce proprio quel fenomeno meteorologico che, ingenerando negli uomini, ridotti allo stato ferino, terrore, curiosità e meraviglia, segna la nascita della fantasia mitopoietica. Dopo che, per la prima volta, saettò il fulmine e rombò il tuono, accadde, infatti, che essi “alzarono gli occhi e avvertirono il cielo”.

E [...] si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove [...]: e si incominciarono a celebrare la naturale curiosità, ch’è figliola dell’ignoranza e madre della scienza, la qual partorisce, nell’aprire che fa della mente dell’uomo, la meraviglia.

Tornando all’enunciazione dei tre tipi di nessi – il nesso “sensibile” e i due della specie “intelligibile” – da rilevare, ai fini del nostro discorso, è il fatto che Vico li faccia corrispondere a quelle tre operazioni della mente che il *De antiquissima* identifica con la percezione, il giudizio e il ragionamento: operazioni governate, rispettivamente, dalle arti della topica, della critica e del metodo. In realtà, il riferimento è esplicito solo per quanto riguarda i due nessi della specie “intelligibile”, visto che, in merito al “nesso semplice”, si dice che “qui si tratta della seconda opera dell’intelletto (*mens*)”, mentre del “nesso dell’altro tipo” che si riferisce alla “terza operazione dell’intelletto” (Vico 1989: 284-285). Nell’atto di collegare cose fra loro, in cui consiste il “nesso sensibile”, non è difficile scorgere, però, la figura di quella “semplice percezione” che, regolata dalla topica, opera – da quel che leggiamo nella *Seconda Risposta* – nell’“andar componendo una cosa con tutte le altre che vi hanno attacco o rapporto (che è l’altra specie di metodo, che s’appella “sintesi”, che in fatto è ritrovare)” (Vico 1971: 164).

Il fatto per cui il detto acuto che procura maggiore diletto è quello più breve, Vico lo spiega poi adducendo un motivo che investe la differenza sostanziale che corre fra argomentazione filosofica e argomentazione oratoria. Riprendendo una “giusta” distinzione di Pellegrini, egli afferma che, mentre “il filosofo insegnando scopre lui la verità, così che all’ascoltatore non viene lasciato nulla in cui dilettersi del proprio ingegno”, l’oratore che enuncia un detto acuto crea,

invece, “qualche cosa di bello (*efficit pulchrum*) lasciato da scoprire allo stesso ascoltatore”.

Questi, infatti, quando il detto acuto è enunciato, va alla ricerca della ragione appena accennata del nesso, scopre il tramite (*medium invenit*), paragona gli estremi, ne osserva la convenienza (*aptitudinem contemplatur*) e scopre da solo la bellezza inventata dall'oratore (*ipse detegit pulchrum, quod orator efficit*). Gli pare così di esser ingegnoso lui stesso e si compiace del detto acuto non tanto come se fosse stato proferito dall'oratore quanto come da se stesso compreso (*ut a se intellectu delectatur*) (Vico 1989: 292-293)

Vico ne trae così il principio secondo cui quanto più evidente è la “ragione del nesso”, tanto minore è il diletto procurato dal detto acuto e motiva il perché la similitudine piaccia meno dell’“evocazione (*icon*)” e quest’ultima meno della metafora appunto con il fatto che “all’ingegno dell’ascoltatore si lascia meno da spiegare (*explicare*) nella similitudine che nell’evocazione e meno nell’evocazione che nella metafora” (Vico 1989: 294-295).

### 3. L’unità della vita della mente

Nel ripensamento di alcune celebri proposizioni aristoteliche, Vico, riconoscendo che l’intelletto umano è mosso da un’“aspirazione (*appetitus*)” congenita alla verità e che, per lo stesso intelletto, ogni acquisto di scienza è “fonte e origine del massimo piacere (*voluptas*) che [...] possa provare” (Vico 1989: 300-301, 290-291),<sup>1</sup> ne conclude che le metafore sono i veicoli, per eccellenza, di un tale acquisto di scienza unito al piacere. I detti acuti e, nell’ambito di essi, in particolare, le metafore, favorendo un apprendimento facile e rapido, in virtù dell’acconcia disposizione delle loro parti, soddisfano l’aspettativa di verità dell’intelletto e, al tempo stesso, porgono all’ingegno una forma bella da ammirare e di cui dilettersi.

Per la mente che recepisce un detto acuto, cioè, la modalità di apprendimento del vero va di pari passo con la modalità di contemplazione del bello. O, meglio, si tratta di un unico procedimento di “scoperta”, che è regolato dalla topica, in

---

<sup>1</sup> Questo motivo della disposizione naturale dell’intelletto verso la verità è uno dei fili conduttori di tutta la riflessione di Vico. Nel *De uno*, ad esempio, leggiamo che “[l]a forza della virtù (*vis veri*) adoperata a vincere l’errore è la virtù dianoetica, ovvero la virtù discorsiva, cognitiva (*virtus cognitionis*)”. Cfr. Vico 1974: 54-55. Inoltre, sempre nel paragrafo 37 di Vico 1989: 298-299, 292-293, 300-301, leggiamo che “l’intelletto riconosce in modo facile e rapido (*brevi et facile*) la verità”. E ciò perché quest’ultima è, appunto, l’oggetto dell’intelletto (*intellectus obiectum*), ossia – come si è appena visto – “l’ingenita aspirazione (*appetitus*) della mente (*intellectus humani*)”. Ed è proprio sua questa base che si costituisce il nesso tra facilità nell’acquisto del sapere e piacere (sulle cui fonti, si veda Aristotele, *Rhet.*, III, 10, 1410b 10).

quanto “la mente percepisce anzitutto gli estremi, [...] poi identifica il nesso che li collega”, così che essa, contemplando una “nuova e mirabile corrispondenza (*nova et mira partium aptitudine*)” in un’“immagine vera e bella, [...] nell’ammirazione (*admiratio*) offertale da questa conoscenza (*notitia*), prova piacere (*delectatur*)” (Vico 1989: 296-297).<sup>1</sup>

In disaccordo con la tesi di Orsi, il quale, rispetto alla copiosa casistica elencata da Cicerone nel *De oratore* (II, 57, 233 sgg.), aveva ridotto a due i luoghi topici da cui si ricavano i detti acuti: il falso che sembra vero (simbolo) e il vero che sembra falso (paradosso), Vico dichiara, piuttosto, che una sola è la fonte di tali detti: “la verità nascosta (*quod lateat*) che rapidamente e facilmente si scopre, trovando un mezzo (*inventio medio*) nuovo e inconsueto (*raro*)”. Ossia una forma la cui bellezza è data da una congiunzione delle sue parti nel segno della convenienza di due cose che, a prima vista, sembravano fra loro diverse, se non, addirittura, opposte. I detti acuti – afferma ancora Vico – “destano ammirazione per la novità e rarità del nesso, creano la bellezza (*efficiunt pulchritudinem*) con un’adatta simmetria delle parti (*apto partium commensu*) e, con la nuova e mirabile avvenenza (*spectabilitas*) della forma, generano quella conoscenza (*scientia*) con la quale l’intelletto riconosce in modo facile e rapido la verità e l’ingegno la bellezza” (Vico 1989: 298-299).

Il riallacciarsi di Vico alle teorie barocche dell’elocuzione ingegnosa non deve farci perdere di vista, però, il motivo di critica fondamentale che egli rivolge a esse. Rispetto all’impianto esclusivamente poetologico di tali teorie, imperniate sulla netta separazione delle facoltà dell’animo (*ingenium* e *intellectus*), nonché degli oggetti a esse corrispondenti (*pulchrum* e *verum*), l’intento di Vico è, invece, quello di riaffermare la sostanziale unità della vita della mente, ricollegando l’operazione creativa dell’*ingenium* con la facoltà razionale dell’*intellectus* e delineando un’idea di piacere che risulti tanto dalla comprensione della verità quanto dalla contemplazione della bellezza.<sup>2</sup>

Secondo Vico, cioè, per Pellegrini e per Pallavicino il piacere estetico nascerebbe sì dall’“ammirazione della novità”, ma da un’“ammirazione” tale che, mentre nel primo mette capo unicamente alla contemplazione della bellezza, nel secondo essa produce, invece, soltanto la “conoscenza (*scientia*) di quel che prima si ignorava”. All’opposto, nulla vieta che, “udendo un detto acuto, l’intelletto impari facilmente e rapidamente e l’ingegno si diletta del bello”. La bellezza stessa, del resto, è l’“acconcia collocazione delle parti (*apta partium*

---

<sup>1</sup> Questa idea di Vico, secondo cui la contemplazione del bello sarebbe un’ingegnosa reinvenzione del nesso che collega fra loro gli estremi, trova un riscontro puntuale nell’idea di Breitinger 1966: II, 400, 403-404, secondo cui, in un testo poetico, le figure retoriche e i tropi sarebbero dei dispositivi evocativi che attirano l’immaginazione ri-creatrice del lettore. Inoltre, sulla *notitia*, come quella “conoscenza della cosa nelle sue articolazioni”, cui spetta il primato nella topica dell’ingegno di Pellegrini, cfr. Tedesco 2003: 24.

<sup>2</sup> Su questo punto, cfr. Di Cesare 1988: 170-171 e Otto 1992: 104-106.

*collocatio*)” (Vico 1989: 290-291, 292-293), così che il contemplarla è sempre l’esito di un’operazione collativa e costruttiva che, imprimendole il contrassegno del *verum*, fa di essa un che di essenzialmente “intelligibile”.<sup>1</sup>

Allo scopo di precisare ulteriormente quella che deve essere la finalità dell’autentico detto acuto, Vico distingue poi quest’ultimo, nettamente dal detto arguto, definito non come veicolo di verità e di insegnamento e come fonte di meraviglia e di piacere, ma come strumento di inganno e di falsità e come causa di mancato soddisfacimento e di delusione in rapporto alla naturale aspettativa della nostra mente. Affermando che il detto arguto è paragonabile a una “maschera, [che] fa ridere” (Vico 1989: 300-301), Vico unifica, inoltre, la problematica aristotelica della commedia e del ridicolo (*Poet.*, V, 1449a, 32-37) con la tesi di Cicerone secondo cui il riso sarebbe il risultato di un’aspettativa delusa e ingannata (*De or.*, II, 64, 260).

Ora, la distinzione fra arguzia e acutezza, nonché l’inquadramento della prima nell’ambito di una dottrina del comico e del riso, ci riporta, nuovamente, alle *Vindiciae* e, in particolare, a quel passo di esse da cui si evince, chiaramente, che l’arguzia, a differenza dell’acutezza, non fa leva sulla *vis* sintetica e costruttiva dell’ingegno, assicurata dall’“intelligenza” dell’arte topica, ma è, al contrario,

il prodotto di una fantasia debole e fiacca, la quale pone in relazione soltanto i puri termini con cui designiamo le cose o collega gli uni agli altri soltanto gli aspetti superficiali – e nemmeno tutti – delle cose, oppure con termini assurdi ed impropri offusca la mente che non se li aspettava, ed essa resta delusa e frustrata nella sua aspettazione di qualcosa di sensato (*conueniens*) e di giusto (*aptum*) (Vico 1982/83: 274-275).<sup>2</sup>

Non va trascurata poi un’altra fonte classica di queste riflessioni di Vico: l’*Ars poetica* di Orazio, i cui precetti relativi all’uniformità (vv. 8-9), alla semplicità (v. 23), all’ordine (vv. 41 e 42) e alla convenienza (v. 119) sono invocati proprio per condannare l’operato di quei poeti e pittori che, combinando insieme parti non congrue fra loro, producono *monstra* che suscitano solo riso (vv. 1-9).<sup>3</sup> Nell’ultima citazione dalle *Vindiciae* da rilevare è, inoltre, il ricorso di Vico ai concetti di *aptum* e di *conueniens*, ossia a quelle nozioni che, nel lessico retorico latino, corrispondono al termine greco *πρέπον*: termine che nella *Retorica* (III, 7) di Aristotele, designa appunto l’“appropriatezza” dell’elocuzione in quanto “proporzionata” agli argomenti che essa tratta.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Sulla possibilità di interpretare in chiave topica la conversione, teorizzata da Vico, del *verum col factum*, si veda D’Acunto 1996: 145-154.

<sup>2</sup> Sul rapporto fra arguzia e acutezza, in Vico, e sulla sua teoria del comico e del riso, cfr. Cerasuolo 1982/83, XII-XIII, pp. 319-332. E, naturalmente, Croce 1967: 274-280.

<sup>3</sup> Ricordiamo che Vico fu autore di due commenti all’*Ars poetica* di Orazio. Cfr. Sorrentino 1927: 257-264 e Cerasuolo 1974 e 1978

<sup>4</sup> Cfr. Lausberg 1969: par. 48.

In conclusione, tutto ciò prova che il “meraviglioso” è fondato, in Vico, sul “verosimile”<sup>1</sup> e su quest’ultimo inteso, in particolare, come principio di unità e di coerenza interna, sul piano della *taxis* o della disposizione, e come principio di persuasività e di efficacia argomentativa, sul piano della *lexis* o dell’elocuzione.<sup>2</sup>

Bibliografia:

- BREITINGER, J. J. 1966. *Critische Dichtkunst* (1740). Stuttgart: Metzler.
- CERASUOLO, S. 1974. «L’inedito vichiano sull’*Arte poetica* di Orazio”. *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, IV, pp. 36-50.
- CERASUOLO, S. 1978. «Vico esegeta dell’*Arte poetica* oraziana». *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, VIII, pp. 82-97.
- CERASUOLO, S. 1982/83. «Le fonti classiche della dottrina del riso e del comico nelle *Vici Vindiciae*». *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XII-XIII, pp. 319-332.
- CROCE, B. 1966. «L’efficacia dell’Estetica italiana sulle origini dell’Estetica tedesca» (1902). In: ID.: *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell’Estetica italiana*. Bari: Laterza.
- CROCE, B. 1967. «La dottrina del riso e dell’ironia in Giambattista Vico» (1910). In: ID., *Saggio sullo Hegel. Seguito da altri scritti di storia della filosofia*. Bari: Laterza.
- D’ACUNTO, G. 1995. «Topica e geometria nel *De ratione* di Vico». In: J. KELEMEN J., PÁL J. (edss.). *Vico e Gentile*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- D’ACUNTO, G. 1996. «Vico: il paradigma dell’uso e la topica del *verum-factum*», *Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici*, 1-2.
- DI CESARE, D. 1988. «La filosofia dell’ingegno e dell’acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico». In: FORMIGARI L., LO PIPARO F. (edss.). *Prospettive di storia della linguistica. Lingua, linguaggio, comunicazione sociale*. Editori Riuniti, Roma.
- DOLEŽEL, L. 1990. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Torino: Einaudi.
- LAUSBERG, H. 1969. *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. 2002. *Il Gusto nell’estetica del Settecento*. Palermo: Aesthetica Edizioni.
- OTTO, S. 1992. *Giambattista Vico. Lineamenti della sua filosofia*, Napoli: Guida.
- PARÉYSON, L. 2000a. «La dottrina vichiana dell’ingegno» (1949). In: ID.: *Problemi dell’estetica*, II: *Storia*. Milano: Mursia.
- PARÉYSON, L. 2000b. «Il verosimile nella poetica di Aristotele» (1950). In: Id., *Problemi dell’estetica*, vol. II: *Storia*.
- SORRENTINO, A. 1927. *La retorica e la poetica di Vico ossia la concezione estetica del linguaggio*. Torino: Bocca.
- STAHL, K.-H. 1973. *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Niemeyer.
- TEDESCO, S. 1996. «Alla vigilia della *Aesthetica*. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell’Illuminismo tedesco», *Aesthetica Preprint*, 46.

---

<sup>1</sup> Sul rapporto analogo che corre, in Breitinger, fra verosimile e meraviglioso, cfr. Tedesco 1997: 86, n. 57.

<sup>2</sup> Sulla presenza, in Aristotele, di quattro diversi concetti di verosimile, cfr. Pareyson 2000b: 95-117.

- TEDESCO, S. 1997. *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*. Palermo: Aesthetica Edizioni.
- TEDESCO, S. 2003. «Il nuovo spazio dell'estetica nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica», *Aesthetica preprint*, 68.
- VICO, G. 1982/83. «Vici Vindiciae», *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XII-XIII, pp. 246-315.
- VICO, G. 1989. *Institutiones Oratoriae*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa.
- VICO, G. 1971. *Risposta del signor Giambattista di Vico nella quale si sciogliono tre opposizioni fatte da dotto signore contro il Primo Libro De antiquissima italorum sapientia ovvero metafisica degli antichissimi italiani tratta da' latini parlari*. In: ID., *Opere filosofiche*, Firenze, Sansoni.
- VICO, G. 1974. *Opere giuridiche*. Firenze: Sansoni.



TIBOR SZABÓ  
*Università degli Studi di Szeged*  
szabotibor@szte.hu

## Valóság és realizmus Dante főművében

[Realtà e realismo nell'opera principale di Dante]

Abstract:

Reality and Realism in Dante's Masterpiece

In the paper we would like to present some aspects of the Divine Comedy concerning his mode of description. We are aware of the importance of the religious factors going through the entire work but we emphasize in this paper his inclination to observe the social, political and natural aspects of his age. According to some specialists of Dante works like Péterfy, Kasztner, Auerbach and others (like for example also Pál) we point out mainly the social and natural comparison revealing the exceptional Dante's capacity to observe the characteristic features of Italian landscape describing shepherds, flocks, mountains, waterfalls, flowers etc. This inclination towards natural phenomena is in harmony with the other artist of his age: the famous painter (friend of Dante) Giotto di Bondone who in Padua has created a new type of representation of the reality. The comparison of the two artists shows some not accidental coincidences contemplating the world around.

Keywords: Dante, realism, Auerbach, Barbi, Giotto

### 1. Dante értelmezéséről

Dante Alighieri ábrázolási módja rendkívül összetett volt. Főművére, az *Isteni Színjátékra* ez különösképpen elmondható: benne a valósághű ábrázolások és a vele szorosan összefüggő allegorikus vagy szimbolikus képi formálás egyaránt megjelenik. Ahogyan ezt már híres XIII. levelében leírja: „...tudni kell, hogy ennek a műnek nem egységes az értelme, hanem inkább azt lehetne mondani, sokféle értelmezésű. Első értelmezése az, ami betű szerinti. A másik az, amit a betű csupán jelez. Az elsőt pedig betű szerintinek mondjuk, a másodikat allegorikusnak, vagy morálisnak, vagy anagorikusnak.” (Dante, 1965. 508.) Ebből tehát az következik, hogy a Dante-értelmezés számos nehézséget tartogat az elemző számára. Csak hogy egy példát hozzunk fel: ha Dante Beatricéről beszél, akkor a firenzei kislányról szól (kilenc éves volt, amikor megismerte) vagy éppen arról a lényről, aki őt a paradicsomban várja; vagy ha Dante juhokról beszél, akkor a nyáját legeltető hús-vér emberről ír, vagy utal Isten eltévedt báránkjára? De számos hasonló enigma, tulajdonképpen allegória található főművében, ami nemcsak nehezé, hanem érdekessé is teszi szövegének értelmezését. (Kaposi, 2022.) Miközben elismerjük, hogy Dante *Isteni Színjátéka* allegorikus költemény, amelyben Dante saját életének történéseit

az Istenhez való közeledés útjaként ábrázolja, eközben gyakran él a 13-14. század végi világ, természet és társadalom leírásának eszközével.

## 2. Firenze helyzete

Ahhoz, hogy alátámasszuk érvelésünket szükséges röviden felrajzolni, milyen is volt az a kor, amelyben Dante élt és a nagy mű született. A Firenzében priori (városi vezető) tisztséget betöltő költőt hamis vádakkal illetik és száműzik szülőföldjéről. Az 1300-as évek elejétől kezdve haláláig (1321-ig) kénytelen volt bolyongani Közép-Itália városaiban, és alamizsna kenyéréért kisebb-nagyobb feladatokat ellátni a comunék urainál. (Szabó, 2021.) Keserű vándorlása és a Firenzében eltöltött évek alatt sok embert, sok morális jellemet megismert és – bármennyire is szomorú volt a száműzött Dante élete – kényszerű bolyongása közben megismert számos közép- és észak-itáliai tájat is, amely (legalább az) jó hatást tett szomorú lelkére.

Milyen is volt Firenze, amikor a fiatal Dante elhagyta a várost? A történészek leírása szerint a késő középkorban a sajátos gazdasági-társadalmi fejlődése következtében Firenze számos olyan jellegzetességgel rendelkezett, amelyekre a korai polgári viszonyok voltak jellemzőek. Már a XII. század végén és a XIII. században a textilipar, a kézművesipar fejlődésével, a céhek kialakulásával olyan városias fejlődés és urbanizáció indult be, ami Európa többi országában csak sokkal később következett be. A városi önkormányzat intézményeinek megteremtését erősítette, hogy Firenze már 1252-től saját pénzt veretett, a fiorinót, ami erős, Európában is jelentősnek számító pénzforgalmat és bankszektorra feltételezett. A firenzeiek maguk akarták intézni sorsukat a városállamon belül és egyre jobban szekularizálódtak. (Heller, 1967. 19., 38-45.) Vallási kérdésekben, a hagyományos szentek és rítusok tiszteletét a XIII. században egyre inkább Szent Ferenc eszméinek tisztelete vette át. Ezek lényege egyfajta „népies vallásosság” volt, egy „vallásos realizmus”, humanista szemlélettel, ami a comune, a városállam polgárainak azt a lehetőséget biztosította, hogy úgy maradjanak keresztények, hogy se nem tanmegtagadók, se nem klerikálisok legyenek. (Procacci, 54.) Ez az eszmeiség hatotta át a XIII-XIV. századi, Szent Ferenc által képviselt vallási irányzatot is, amely gyorsan elterjedt Itáliában. Ez inspirálta Giotto művészetét is, aki ebben a szellemben festette meg az Assisiben található székesegyház alsó és felső templomának falait, vagy a padovai Scrovegni-kápolnát. Ehhez a meginduló gazdasági és eszmei fejlődéshez csatlakoztak még az egyetemek is Bolognában, Padovában.

A gazdasági, politikai és pénzügyi szektor mellett Firenzében tehát már a XII-XIII. században erős hagyományai voltak az új polgári törekvéseknek és humanista értékeknek. Ráadásul II. Frigyes szicíliai udvara és birodalmának politikai elvei is befolyást gyakoroltak az itáliai városállamok többségére a toszkán városállamra is. Firenze fejlődése némileg mégis elűt a szicíliai

viszonyokétól. Toscanában viszonylag korán, már a XI. és a XII. század tájékán, saját alapjain indultak meg a városállam kialakulásának feltételei. A nemesek mellett már ebben az időben megjelentek a polgárok, akik céhekbe tömörültek. A lovagoknak is megvoltak a saját érdekeiket képviselő szervezeteik. Firenzében, mint független városállamban, melyet már a 12. században is alkotmány alapján kormányoztak, 1193-ban már *podestàt*, a végrehajtó hatalmat gyakorló nemest neveztek ki.<sup>1</sup> (Bán, 14.,64.) Firenze mégis időnként vagy a császárok, vagy a pápák – a két akkori világi és egyházi hatalom – érdeklődési körébe került, akik ki szeretnék volna terjeszteni hatalmukat a városra. A környéken uralkodó grófokkal is gyakran kerültek szembe, amely konfliktusok fegyveres harcokhoz vezettek. A későbbi, XIII. századi megosztottságát egy családi konfliktus okozta: ezután vált ketté a város lakossága guelfekre és ghibellinekre. Dante ezekről valamint korának és más *comunéknak* a helyzetéről, a történelmi eseményeiről tudott, és főművében szerepelteti is ezeket a személyeket, eseményeket.

### 3. Dante komplex ábrázolási módszere

Dante tehát a korán polgárosodó evilági, de egyúttal vallásos közegben szocializálódott. Hithű katolikus volt, de részt vett Firenze és Siena közti fegyveres csatában is. Személyisége e kettős hatás alatt alakult, formálódott. Ennek a társadalmi (egyúttal vallásos) környezetnek tudható be megítélésünk szerint, hogy Dante – miközben szinte túlvilági bűvölettel szerette Beatricét – vonzódott a valóság reális megismerése felé.

Szerintünk ennek tudható be, hogy főműve ábrázolásában, az allegorikus elemek mellett megjelennek a valóság ábrázolásának mozzanatai. Talán azért is, mert a korai humanizmus társadalmi alapjai Itáliában a XII-XIII. században a *comuné* létrejöttével már kialakultak, melyek hatottak szellemiségére.

Meggyőződésünk, hogy Dante ábrázolási módját minden művében, különösen az *Isteni Színjáték*ban a valóság realiztikus képi megjelenítése jellemzi. Természetesen itt nem lehet szó a realizmus, mint művészeti irányzatról, hanem csak arról, hogyan lehetséges egy XIII-XIV. században élt művészember számára a valóság érzékletes, máig is élvezhető formában való bemutatására.

### 4. Néhány értelmezés Dante realiztikus ábrázolási módszeréről

Ez az ábrázolási mód a magyar dantisztikában korán felkeltette érdeklődését Péterfy Jenőnek, aki kiváló Dante-tanulmányában hosszan beszél a főmű stílusáról. Így ír: „amit Danténál stílusa realiztikus elemének nevezhetünk: érzéki

---

<sup>1</sup> Érdeemes lenne némileg módosítani azt a Bán Imre-féle képet, hogy Firenzében, Dante korában, valóban megvoltak a „reneszánsz társadalmi alapjai”, de „e kor eszmei (ideológiai) arculata teljességgel középkori”. Hogyan lehetséges ez? Szerintünk az olasz reneszánszra jellemző társadalom alapján már-már megjelentek eszmeileg is humanista alkotások.

frissessége, plastikai volta...Elmondhatjuk, hogy a középkor óta Dante az első, modern értelemben vett művész, kinek lelkében formát önt s újra megrezdül az, mit a világból látott, hallott, tapasztalt; az első egyéniség, kit művészi szempontból is érdekelt az élet képe s kinek képzelme előtt már új láthatár nyílik meg, ha lelkében még a középkor eszméi vágyai hatalmasak is.” (Péterfy, II. 197-218.) Majd így folytatja: „képzelmében a természetnek hangja, színei, formái új életre keltek, mikor a ’dolce stil nuovo’ mestere lett...már örömmel legelteti szemét a természetten, méregeti formáit, örül szépségöknek s visszatükrözteti azokat.” Egyet lehet érteni azzal, amit Péterfy Jenő ír, azaz, hogy „a festmény nagy részét égi látomány, apocalyptikus jelenet foglalja el...de a felhők alatt, a kép alján, szép földi táj terül el, gondos ecsettel festve, gyöngye levelű, széles koronájú fával közepén.” A táji „leírás csupa szín, élénkség s áhítat.” Ilyen értelemben „Dante a középkor első költője, ki a természetet és életet festeni valónak találta.” Nála a természet képei „frissek és gyönyörködtetőek”, s így jól megfér nála „békében kapcsolódik egymással a fönséges s a genre”. Mindez Dante „megfigyelési képességét és élénk természeti érzékét mutatja”. Péterfy Jenő ezekből a megállapításából vonja le következtetését: „a realizmus ösztöne az égi Dantéban igen nagy”. Ez a szemlélete megfelel a XIX. századi Thomas B. Macaulay-nak éppen akkor magyarul megjelent Dante-tanulmánya szellemének, amelyben az angol szerző is a „realitás szellemiségét” tartotta a Dante-művek fő jellemvonásának.

(Koltay)-Kasztner Jenőnek hasonló véleménye van Dante művészi ábrázolási módszeréről. *Dante realizmusa* című, 1921-es írásában elismerően nyilatkozik Péterfy Jenő Dante-tanulmányáról, „kinek tanulmánya a Dante-esztétika gyöngyei közé tartozik” és aki „figyelemmel kísérte Dante realizmusát hasonlataiban...”. (Koltay)-Kasztner Jenő szerint „Dante képzeletének alapvető jellemvonása”, azaz realizmusa abból a személyes attitűdből eredeztethető, hogy a természet és társadalom „objektív megfigyelője” volt. „Ha a Divina Commedia legmagasztosabb jeleneteiről lefejtjük a fenség burkát, mindig marad valami földi jelenet” – írja. Ezt egy más összefüggésben így írja: „Igaz ugyan, hogy a Divina Commedia a középkor szimbólumain és allegóriáin épül, de Dante képzelete nem a testet szabja az eszméhez, hanem a való és egyén megfigyeléséből emelkedik fokozatosan a legmagasztosabb szimbólumig, melyben még mindig megmarad az élet mozgása és plasztikuma, színe és illata.” (Kasztner, 265-272.)

Hasonló szellemben írja meg tanulmányát Dantéről Babits Mihály is. Szerinte a firenzei költő „munkáját a „középkor lexikonának” nevezik: egész külön világ az egymagában. De nemcsak e páratlan gazdagság teszi ezt az olvasmányt nehezzé: egy távoli század idegen tudásanyaga, melyet a költő művében felhalmoz s melyhez hasonlót olvasóiban föltételez. Nem csak theologiko-filozófikus mélységei s különös és sokrétű szimbolizmusa. Nem is csupán komplikált technikája, szinte matematikai tömörsége, kemény és különösképpen kifejezései s az a modor, mely folytonos célzásokban dolgozva minden lapjának

oly páratlanul művészi sűrítettséget ad. Hanem elsősorban életével és korával való kapcsolatai: az a líraiság, melyből az egész mű fakad, s mely nem az elvont lélek líraisága, hanem a cselekvő emberé, ki két lábbal s ezer idegszállal áll a körülötte zajló világ közepén. Ez a költő életéből

szövi költeményét: kora, környezete, apró tények, emberek, életek, szokások, amik sorsát alakították, mind téglái lesznek a nagy épületnek.” (Babits, 3.) Összefoglalva pedig ezt mondja: „szóval ez az Isteni Színjáték egyúttal a legteljesebb emberi színjáték, a pokoli bűnök és szennyek naturalizmusától az emberi lélek csodálatos fölemelkedéseinek paradicsomi zenéjéig ívelve, rendkívüli sűríttségében szinte beláthatatlan gazdagságú és tarkaságú életanyagot ölelve föl, alakok, események végérhetetlen sokaságát...”. (Babits, 70.)

Különösen figyelemre méltó Dante összes műveit magyar nyelven kiadó szerkesztő, Kardos Tibor véleménye e kérdésben. Hosszú tanulmányában említi, hogy Dante a poklot „földi tájak formájára képzelte el”, de a „pokol vad légkörét nem enyhíti zeneiség sem. Talán csak az élet-hasonlatok visznek derűsebb színt, pl. a parasztember életének egy-egy idillikus pillanata, amikor a hegytetőn ledől és nézi a csendes, learatott mezőket, vagy amikor a költő a velencei arzenál pezsgő életét vázolja fel”. A purgatóriumi táj általában „sokkal szelídebb, tengeröblök zúgnak, rétek és erdők hullámzanak”. a paradicsomi tájkép „hozzásimul tárgyához, a legmagasabb szirtek, a dörgés és villámlás országa fölé emelkedik. Égi fényjelenségek vezetik be az absztrakciók világát, a lélek belsejébe való húzódást”. A sok emberi kép, amely jellemzi az Isteni Színjátékot, itt új elemmel bővül: „a fészkebe repülő madártól a gyermekét tápláló anyáig”. Számos hasonlattal felemlíti az egyszerű mindennapok világát, felmerül bennük az általa látott világ: a malom gyorsuló kereke, a tengerrel birkózó hajó, az öreg szabó, a gondos pásztor, a hajó, a paraszt s mindezek a képek gyakran a valós olasz tájba helyezve élnek. Kardos Tibor szerint a mű legfontosabb sajátossága realizmusa. Tudja, hogy vallásos műről van szó, de ezt „átszínezi a mindennapi élet reális, világias képe, a realiztikus költői ábrázolásnak és nyelvezetnek számtalan jele.” (Kardos, 1000.)

Nemcsak korai magyar dantisták, de más európai szakértők is aláhúzzák Dante realista ábrázolási módjának fontosságát. Ide kívánczik Erich Auerbach neve, aki *Studi su Dante* című jelentős könyvében többször is kitér erre a témára. Ő Dante műveinek azt az aspektusát emeli ki, amelyek korának történelmi-társadalmi eseményeivel függnek össze. Dante ezeket is felidézi és a saját szemszögéből mutatja be. A történelmi és társadalmi eseményekre visszagondol és felidézi azokat, mint emlékeket. Auerbach erre hoz is fel néhány példát. Különösen azok keltik fel érdeklődését, amelyek Dante alvilági vándorlása során az egykori barátokkal, Forese Donatival vagy Brunetto Latinival (vagy éppen ellenségekkel) való találkozást, mint történelmi eseményt mutatják be az olvasónak. Ezeket az epizódokat életéből „egli li trasse dall'esperienza della sua

vita”. (Auerbach, 128.) Igaz, hogy ezeket úgy idézi fel magában, ahogyan ő emlékezett rájuk, de minden epizód „evidens igazságokat tartalmaz” még akkor is, ha az „empirikus történeti helyzetre” nem is tér ki teljes részletességgel. De Auerbach is kiemeli, hogy „il contenuto della Commedia è una visione”. (Auerbach, 144.) Azt, hogy Dante saját élettapasztalatait is beleírja főművében Michele Barbi is kiemeli. (Barbi, 108.) Ezt írja: „nem a látnokról és a prófétáról beszélek, aki isteni küldetéssel felruházottnak érzi magát, hanem az emberről, akinek megvan a maga személyisége és története, és ez a személyiség annyira áthatja a költeményt, hogy azt valósággal ’Danteisz’-nek nevezhetnénk”. (Barbi, 109.) Ez az Aeneisre utaló megállapítás valamennyire el is fogadható, hiszen Dante valóban saját élettapasztalatait osztotta meg olvasóival: azt, amit átélt Firenzében, azt, amit bolyongása során látott (főleg természeti képeket) és amire visszaemlékezett, a társadalmi és politikai eseményekre, személyes viszonyokra, kapcsolatokra.

Számos dantista emeli ki azokat a valóság elemeket, amelyek Dante személyiségén átszűrődve kerülnek be főművébe. Ezek közé tartozik a kitűnő szegedi italianista Pál József is, aki a mai magyar dantisztikai irodalom egyik alapvető fontosságú monográfiáját tette közzé. (Szabó, 2011. 251-254.) Kötetének már a címe is (*Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*) árulkodik arról, hogy a hazai (szegedi) és nemzetközi szakirodalomból ő ahhoz az irányzathoz tartozik, amely erőteljesen aláhúzza Dante vallásos, katolikus elkötelezettségét, amely végighúzódik egész életművén, ugyanakkor utal azokra a vonásokra, amelyek mutatják Dante realista ábrázolási módszerét is. A hermeneutika vizsgálati módszerét alkalmazza a szöveg hű értelmezésére, amelyből kiviláglik katolikus szemléletmódja, hite. Miközben főleg az *Isteni Színjáték* harmadik részével, a *Paradicsommal* foglalkozik, amelyben a katolikus elveknek és misztikának jelentős szerep jut, nem feledkezik meg a mű evilági epizódjainak a bemutatásától sem. Ez adja azt a komplex szemléletet, amely hűen adja vissza Dante bonyolult szemléletmódját. Könyve szimbólumokról, hasonlatokról és metaforákról szóló részében hosszan tárgyalja és részletesen bemutatja Dante korának erkölcsi arculatát, az emberi jellemeket, hibákat, erényeket és bűnöket úgy, hogy az általa ismert személyeket megnevezi, történetüket hűen leírja. A mi szempontunkból az a rész figyelemre méltó, amikor a költő által használt hasonlatokat elemzi. „Dante nem csupán általános emberi tulajdonságokkal, gondolatokkal vagy viselkedési szokásokkal összefüggő hasonlatokban jelenítette meg magát, hanem életkori, foglalkozási vagy más speciális tevékenységet folytató csoportok tagjaként”. (Pál, 188-189.) Az atya-fiú, a gyermek-anya, tanár-tanuló viszony megjelenítése mellett, amelyben maga is szerepel, egyre újabb és újabb társadalmi és történeti jeleneteket idéz Dante művéből. Láttatja a parasztot, a hajótöröttet, a mérnököt, majd rátér azokra a természeti jelenségekre, melyek dantista elődeik figyelmét sem kerülték el: a hóolvadást az Appeninek gerincén, a hajnalban a nap hevétől felegyenedő

növények, virágok képét, a bárányokat, a gólyát, a kecskét, a sólymot stb. Pál József viszont ezeket a természeti jelenségeket nem különíti el Isten akaratától és teremtetési aktusától. Az a meggyőződése, hogy Isten és a természet egy. Dante „leszögezte: a föld a víz körének ugyanott van a középpontja, s az egyetemes természet (azaz Isten) szándékának engedelmeskednek”. (Pál, 129-130.)

## 5. Dante és Giotto

Egy kiragadott példán szeretnénk illusztrálni s egyúttal bizonyítani Dante művészi ábrázolásának realista gyökereit. Firenzei tartózkodása többé-kevésbé jól dokumentált. Száműzetése utáni vándorlásának is vannak biztos epizódjai, mikor és hol tartózkodott. Észak-Itália számos városában járt és keresett magának menedéket. De életrajzának sok fontos mozzanata maradt homályban. Vajon járt-e Padovában? A források többsége ezzel kapcsolatban azt állítja: igen, járt és találkozott Giottóval s valóban Padovában van egy épület, melyre fel van írva, hogy abban lakott Dante 1305-ben. Azonban ennek időtartama és epizódjai már kevésbé egyértelműek. Néhányan feltételezik, hogy több évet élt ott, 1303-tól 1306-ig. Mások szerint ez csak rövid idő lehetett, 1305 körül. Ez is igaz lehet, mert a források szerint ebben az időben másutt is felbukkant. Bennünket most csak az foglalkoztat, hogy vajon a kiváló festővel, Giottóval való kapcsolata valós-e vagy csak feltételezés.

Valószínű, hogy Giotto Padovába az 1300-as évek elején Enrico Scrovegni meghívására érkezett, hogy freskóval díszítse (akkor még létező) palotájának kápolnáját, mintegy bünbocsánatért apja, Reginaldo uzsorás tevékenysége miatt. A ma is megtekinthető Cappella degli Scrovegni tehát emléket állít a családnak, de még inkább a festőnek, aki lenyűgöző és nagyszabású alkotásokkal festette tele a kápolnát. A téglalap alakú épület belső falának két oldalán Mária és Jézus életének epizódjai találhatóak. A festőciklus Mária szüleinek, Annának és Joachimnak a történetét mutatja be Mária és Jézus gyermekkorán át, egészen a Passióig. Az apszist kitöltő *Utolsó ítélet* középső részén látható az a jelenet, hogy Enrico Scrovegni felajánlja a Kápolnát Szűz Máriának. Tehát Giotto a megbízatásának eleget tett. Dante életrajzának rekonstrukciójából pedig valószínűsíthető, hogy a Kápolna freskóinak készítése közben látogatott Padovába Dante és ott találkoztak egymással. De ismerték-e egymást korábról is?

Feltételezhető, hogy éppen akkor, bizonyosan 1305-ben tartózkodott Padovában Dante, amikor Giotto befejezni készült a Scrovegni-kápolna freskóit. Giorgio Vasari *Le vite* című, azaz a legkiválóbb reneszánsz alkotókról írt könyvében számos pontatlanság van, de amit Dante és Giotto kapcsolatáról mond, az hitelesnek tűnik. Vasari, amikor Giotto művészetét mutatja be, Dantét a festő Giotto „szívbeli jó barátjának” nevezi. Kettejük kapcsolata tehát igen elmélyült lehetett. Más kutatók, például Giorgio Petrocchi szintén ezen a

véleményen van. Említi azt is, hogy Benvenuto da Imola volt az első a Trecentóban, aki említette Dante találkozását Giottóval, amikor ez utóbbi a Scrovegni-kápolna freskóit festette. (Petrocchi, 99.) Guglielmo Gorni szerint Dante kapcsolatot tartott zenészekkel (mint Casella vagy Belacqua) és festőkkel, mint Cimabue és Giotto. (Gorni, 17.) Ugyanezt írja Dante-monográfiájában Enrico Malato is. (Malato, 36., 56.)

Sőt, még merészebb, de lehetséges feltételezéseket is lehet olvasni Dante és Giotto találkozásáról. Bizonyos Dante gyermekkorából származó hivatalos dokumentumokban fordul elő „Romanus doctor puerorum” neve, akinek Firenzében iskolája volt az Alighieri családhoz közeli épületben, ami feltételezhetővé teszi – Bán Imre olvasatában - , hogy a közel egykorú két kisdíák már Firenzéből ismerte egymást, mivel együtt jártak Romanus mester iskolájába. (Bán, 219., 225.) Ráadásul az is tudjuk, hogy Dante maga is rajzolt (*Az új élet*, XXXIV. 1.), s rajzolás akkor természet utáni ábrázolást jelentett.

Ezt a szoros kapcsolatot látszik alátámasztani, hogy Giotto megfestette Dante portréját még Firenzében, filozófiai és retorikai mestere, Brunetto Latini mellett. A Dantét ábrázoló freskó a firenzei *Palazzo Bargello*ban található. Másrészt Dante is említ részleteket a Scrovegni-család életéből, amikor az uzsorások között a *Pokolban* megemlíti a bankár Reginaldo Scrovegni bűnös tevékenységét, amiért Dante szigorú büntetést mér ki rá a fősvények között. (Inf. XVII. 64-65.)

De nem csupán erről van szó. Hanem és elsősorban szellemi egyezésekről. Feltételezhető, hogy Dante és Giotto beszélgethettek a Scrovegni-kápolna festéséről és Dante pokol-képeiről. És emiatt valamennyi hasonlóság talán fel is fedezhető kettejük látásmódja között. S talán ez leginkább az utolsó ítéletről képileg és szavakban kifejezett ideáikból válik számunkra érzékelhetővé. Igaz, hogy a középkorban eléggé általános volt az utolsó ítélet megjelenítése a különféle írók és festők részéről. Az fedezhető fel, hogy mindkettőjük munkájára nagy hatást gyakorolt az akkor igen ismert Gioacchino da Fiore misztikus koncepciója. (Szabó SJ, 2021.) Számos kutató utal arra, hogy a festő Giotto a bibliai Máté evangéliumán (XXV. 31-46.) kívül a szicíliai misztikus gondolatait felhasználva gondolta el az *Utolsó ítélet* bizonyos jeleneteit. És Dante?

Hasonló inspirációt jelentett számukra Assisi Szent Ferenc és a franciskánus hagyomány. Giotto ennek ékes bizonyítékát adja, hiszen az ő freskóiból tárulnak eléink Assisi templomának altemplomában és felső templomában Assisi Szent Ferenc életének epizódjai. Ez eleve feltételezi, hogy a festő alaposan tanulmányozta az akkor rendelkezésére álló információkat a nem sokkal korábban szentté avatott Ferencről, majd képi formába öntötte azokat. Dante szintén közel állt a „poverello” gondolkodásához és életfelfogásához. A *Paradicsomban* találkozik vele, „Isten szegényével”, akit „vezéremnek” nevez.

Az *Isteni Színháték* egyik fontos helye az a terzina a Purgatórium XI. könyvéből (94-96.), ahol Dante bizonyos művészek (festők és költők)



kiválóságát veti egybe. Mindkettő esetben a művészi forma és talán a tartalmi tökélesedést mutatja be a festészetben. (A Dante-idézeteket Babits Mihály fordításában közöljük)

Lám, festészetben Cimabue tartott  
minden teret, és ma Giotto-t kiáltják:  
s amannak híre éjszakába hajlott.

Majd egy másik művészeti, ezúttal költészeti párhuzamot vet fel (97-99.), melynek hasonló jelentést tulajdonít, mint a Cimabue – Giotto kapcsolatnak:

Igy Gídó Gídót, egymást sorba váltják  
a költők; - s él már tán, ki úgy kinyomja  
mindkettőt, mint fészekből a madárkát.

Elemézve ezeket a sorokat, Pál József ezt állítja: Dante „párhuzamba állította magát Giottoval, ahogy a festő meghaladta Cimabuét, úgy haladta meg ő is Guido Guinizelli és Guido Cavacanti költészetét”. (Pál, 94.95.) Ez szerintem a *Purgatórium* XI. ének 94-99. sorainak pontos, de elsődleges értelme, amely helyesen tárja föl Dante szándékát. A költő jól ismerte az itt említett összes „szereplőt”, hiszen az *Isteni Színjáték*ban is legtöbbször „polgártársai közt zarándokol”. (Koltay-Kasztner, 270.) Cimabue szintén kortársa volt, Giotto pedig csak két évvel volt fiatalabb nála. Guinizelli és Cavalcanti (ez utóbbival szoros barátságban is volt) költészetét pedig nagyra tartotta, de a dolce stil nuovo tökélyre fejlesztését Dante magának vindikálja. S ebben nem is téved. De miért nem Cavalcanti vagy Cimabue kerül érdeklődésének homlokterébe?

Guido Cavalcanti, a „dolce stil nuovo” kiváló képviselője volt, az ihletett szerelmi költészet egyik lírai csúcspontja, aki meghaladta elődjét, Guido Guinizellit. Ezzel az új stílussal a toszkán Cavalcanti el is vált a szicíliai és más toszkán költészeti iskoláktól. Azok elvont és sztereotípiákat használó szerelemábrázolásai helyett egy léletszerűbb, de olykor filozófiai mélységű lírát preferált. A stílnovista szerelemfilozófia központi elemét, a „nemes szív” gondolatát maga Dante is használta egyes költeményeiben. Amikor azonban Dante él a *dolce stil nuovo* eszközeivel, már elődeitől messze eltérve a személyesség és elvontság együttesének hangján szólal meg, például *Az új élet* című korai főművében. Talán ezért tarja magát az általa nagyon kedvelt barátjánál, Guido Cavalcantinál előbbre valónak.

Mi a helyzet, a bennünket itt jobban érdeklő Cimabue alakjával? Amikor a híres sorokban egyáltalán felmerül a neve, akkor már világos, hogy – miként az *Isteni Színjáték* egyéb alakjait – már ismerte valahonnan. Cimabue kortársa volt Danténak, 1240-től kb. 1302-ig élt. Főként Firenzében dolgozott, de járt Arezzóban, Assisiben és Pisában, ahol Dante is. Arról nincs adat, hogy Dante személyesen találkozott volna vele, de munkáit bizonyára ismerte, hiszen

Cimabue a Duecento második felében már elismert festőnek számított. Nála tanult Giotto is. Cimabue követte a bizánci művészet stíluselemeit. Ez a „maniera greca”, a bizánci ikonfestészet és mozaik terjedt el Észak-Itáliában, bár keveredett a korszellemet kifejező gótikával. Hegel azt mondja Cimabue művészetéről, hogy „ezek a művészetnek csak első törekvései, hogy a tipikusból, merevből felemelkedjenek az elevenhez és egyénien kifejezőhöz”. (Hegel, 89.) Cimabue szinte kivétel nélkül egyházi témákat dolgozott fel, mint például *Madonna angyalokkal* (amelyből több példány is készült 1285 körül), vagy *Mária élete* (Assisi, 1279-1384 között) és *Krisztus a keresztfán* (Firenze, Arezzo, 1265-1268 között). Hegel utal rá, hogy Cimabue számára az „ábrázolt tárgyak köre nem volt nagy, s fődolog maradt a szigorú méltóság, az ünnepélyesség és a vallásos fenség”. (Hegel, u.o.) Dante számára, aki hívő katolikus volt, valószínűleg elfogadható voltak ezek az alkotások, Cimabue festészeti képességeit nem vonta kétségbe, mégis talán kevésnek tartotta ezt. Dante valamennyivel több valóságot szeretett volna látni a vallásos témájú művészeti alkotásokon is, ahogyan saját művészetében ő maga is tette. Ezt a kívánságát feltehetően éppen Giotto volt képes kifejezni a festészetben.

Miben áll az a „döntő fordulat” az európai festészet történetében, amelyről sokan beszélnek, és amelyet Giotto nevéhez kötnek? Ez a gyökeres változás „abban rejlik, hogy az embereket vagy embercsoportokat tisztán a művészet tárgyias eszközeivel ábrázolják, így hát ezek az alapjukul szolgáló vallásos mítoszokat teljesen az evilági szférába fordítják át” és „Giotto a festői formát a drámai-emberi történés világa számára alkotja meg, éles ellentétben a dekoratív reprezentáció vallásos-allegorikus képformájával”. (Lukács, 651-652.) Ugyanakkor Hegel is figyelmeztet arra, hogy Giottónál és közvetlen követőinél a vallásos és az evilági elem együtt található meg. Mindez a változás felkelthette Dante figyelmét, amikor megismerkedett mind Cimabue, mind Giotto művészetével. Tehát valószínűleg ezért értékeli fel ennyire Giotto művészetét. Francesco De Sanctis is ezt írja Giottóról: „Quest’alto ideale pittorico di Dante fa presentire i miracoli del pennello italiano.” (De Sanctis, 209.) Benne többet fedezett fel saját maga életfelfogásából, amely közelebb állt a Szent Tamás által megfogalmazott „egyénytés elvéhez”.

Mert mit is látott Dante teljesen mást Giotto művészetében, mint Cimabuében? Nála az egyházi témák feldolgozása mellett megjelentek a valóság „tárgyai” is. Gondoljunk csak a román stílusban megépített épületekre, a legújabb, „legmodernebb” gótikus házak, templomok megjelenítésére. Giotto ezekben helyezi el különösen a Szent Ferenc életéről szóló freskóinak történetét. A körülötte látott épületek szerkesztett látványa teljesen valóságossá teszi a Szent életének epizódjait. S mivel Szent Ferenc volt a *Naphimnusz* (*il Cantico delle Creature*) szerzője, amely himnusz az élethez, és nem más, mint a természet pozitív szemléletű látomása, amelyben dicséri a Földet, a vizet, a fákat és számos más élőlényt és természeti jelenséget, Giotto számára evidens volt, hogy a

természetet is megjelentesse freskóin. Majdnem minden freskóján van stilizált fa a dombokon és hegyeken, melyek mögött már nem arany fény árad a szereplőkre, hanem az olasz tájra olyan jellemző kék ég, az „azzurro”. A Krisztus életéből vett freskóin különböző állatok és emberek jelennek meg: szamár, kecske, bárány, tehén, pásztorok stb., azaz a való világ elemei. A „Szent Ferenc stigmatizálása” egyik híres jelenetében, amit deszkatáblára festett, a Szent ember madaraknak prédikál. Most a Louvre-ban található alkotáson meghökkentő egyszerűséggel és naturalizmussal adja vissza a legendás jelenetet. Az épített természet, a városok idealizált képei is gyakran keretét adják az adott jelenetnek. Mindezt pedig tetőzik azok a megfestett konkrét emberi arcok, melyek nem elvont szentek képmásai, hanem egyénített alakok, akiket Giotto az akkor élt emberek külsejéről vett mintául. Ez a merész újdonság az, ami azelőtt egyáltalán nem volt jelen az európai festészetben, és utána, éppen Giotto nyomán terjedt el és vált természetessé a képzőművészetben. A természet és a környezet valós építészete, az egyéniesített figurák tehát alkotó részévé válnak Giotto festészetének. Ezzel a festői attitűddel válik nemcsak korának elismert festőjévé, hanem a modern európai kultúra és festészet egyik korai előfutárává.

Ezzel kapcsolatban itt most azt a hipotézist szeretném megfogalmazni, hogy éppen a valóságra, az evilágira való közös nyitottságuk miatt érez Dante párhuzamot Giottóval. Szeretnék mindjárt kijelenteni, hogy semmiképpen nincs itt szó Danténál modern értelemben vett realizmusról. Igazi tévedés lenne ezt állítani, de igenis szó van a „mindennapi valóság megfigyelésén alapuló hitelességről”. (Bán, 15.)

## 6. Dante és a valóság kapcsolata

Ezt a tételünket több vonatkozásban is szeretnék alátámasztani. Dante Firenzében költőként indult, a provençal szerelmi líra egyik képviselőjeként, ahogyan azt Versek (Rime) című összeállítása bizonyítja. Itt Dante nem az eszményi, hanem a hús vér (mondhatnánk úgy is: konkrét) nőt, vele való testi kapcsolatát írja le. Beatrice, akit fiatalon ismert meg, vált számára az örök szerelem jelképévé. *Az új élet* című versben és prózában írt művében meséli el hozzá fűződő, már-már éteri kapcsolatát. Dante emellett részt vett kora politikai küzdelmeiben is. Az egymás ellen Firenzében kialakult pártcsoportosulás, a császárpárti guelfek és a pápapárti ghibellinek csaptak össze szinte minden kérdésben. Dante ekkor is a realitás talaján álló úgynevezett fehér guelf vonulathoz csatlakozott. Amikor azután 1300-ban priorrá (a város egyik vezetőjévé) választották, nem egyszer szavazott a „pápa úr”, VIII. Bonifác ellen. Miközben komponálja *Az új élet* című művét, amiben már egyaránt megjelennek az eszményi nő, Beatrice földi és égi képe, Dante részt vesz a polgárosuló *comune* mindennapi életében, sőt, a montaperti csatában Siena ellen a lovass csapatok élén haladt. Firenze vezetésében betöltött szerepe, az egymással acsarkodó politikai

ellenfelek küzdelme eredményezte, hogy – a pápánál tett követi feladata befejezésekor – már nem tudott visszatérni Firenzébe, mert igaztalanul megvádolták, máglyahalálra és teljes vagyonelkobzásra ítélték. Családja Firenzében tudott maradni egy ideig, mert felesége az akkori fekete guelf vezér, Corso Donati családjához tartozott. Így került sor Dante száműzetésére, ami 1301-től haláláig, 1321-ig tartott. Ezután gyalog és lovon vándorolt városról városra az észak- és közép-itáliai városokban, miközben műveit komponálta.

Miután bebarangolta a legkülönbébb itáliai városokat, alamizsnáért könyörögve fejedelmeknél, különböző udvarokban. Visszatérésében mindig reménykedve várta VII. Henrik luxemburgi királyt, akik olasz királynak is megválasztottak, hogy katonai erővel megdönti a Firenzében uralkodó, számára ellenséges hatalmat és visszatérhet szülővárosába. Erre történt is kísérlet, de mielőtt ezt a célt a király elérte volna, 1313-ban meghalt. Dante végképp elkeseredve vándorolt tovább. Először Veronában töltött több időt, azután pedig Ravennában. Mindkét helyen nyugalmasabb viszonyok várták, így tudta folytatni időközben elkezdett *Pokol*, *Purgatórium*, majd később a *Paradicsom* canticákat, melyek főművének, az *Isteni Színjátéknak* részét képezik. Mi ebből a művből mutatunk be néhány példát arra, mi is bizonyítja, hogy Dante lelkileg és eszmeileg is közel érezte magát a festő Giottohoz.

Az *Isteni Színjátékot* általában olyan középkori műnek szokás tartani, amely a katolikus hit alapelvei alapján mutatja be a főszereplő Dante, illetve a benne felbukkanó személyek túlvilági útját, bűnhődését, megtisztulását és Isten látását (*visione Dei*). Az egész tulajdonképpen egy látomásos út a pokolban, a purgatórium hegyén és a paradicsomi szférákban, ördögök és angyalok között, tele allegóriával. (Kaposi, 2022.) Azt, hogy ki hol helyezkedik el, Dante maga dönti el. S miközben leírja képzelte túlvilági útját a *Paradicsomban* őt váró Beatrice-ig, útja során éppen azok a tájak, emberek és emlékek kísérik (Vergilius oltalmazó vezetése mellett), melyek a földi életében Dantéval megtörténtek, melyeket éppen akkor – vándorlása közben – látott és tapasztalt. Csak hogy egy példát idézzek fel a bizonyítás kedvéért: éppen amikor a *Purgatóriumot* írta, akkor élete utolsó állomásán, Ravennában tartózkodott. Amikor a műben a misztikus varázsú Földi paradicsom képét kellett bemutatnia, inspirációs forrásként felhasználta a rá nagy hatást gyakorló ravennai fenyőliget (*pineta*) képét. Ebből lesz a „sűrű s élénk, isteni liget”, azaz a Földi Paradicsom. (Purg. XXVIII. 19-25.) S igazat adhatunk (Koltay)-Kasztner Jenő értelmezésének, amikor Dante főművéről azt írja: „benne olasz tájak váltakoznak és Dante polgártársai közt zarándokol”. (Koltay-Kasztner, 270.) Tehát az *Isteni Színjátékban* a misztikus elemek mellett mindig megjelennek a valóság konkrét elemei is. Ezen a véleményen van, ahogyan említettük Erich Auerbach is, aki Dantéről szóló könyvében a „valóságos dolog”, a konkrét „realitás” újjászületéséről beszél esetében. (Auerbach, 85., 193.)

## 7. Néhány példa a dantei realista ábrázolási módszerről

Dante az *Isteni Színjáték*ban valóban felidézi azokat a konkrét élettapasztalatait, melyek akkori, száműzetése vagy előző élete alatt érte. Amikor pedig túlvilági látomása közben valamit érzékeltetni akar, felidéz, vagy más szereplőivel felidézett tájakat, embereket vagy eseményeket. (Szabó, 2008.) A kutatás sokszor ebből következtet vissza, hogy száműzetése során merre járt. Gyakran felidézi az Alpok, az Abruzzók vagy az Appenninek hegyeit, szikláit, völgyeit. Nem a valóságos vándor szól-e, aki a hosszú út megtétele után este megáll:

Eltávozott a nap, megjött az éjjel  
s a földi lelkek fáradalma, búja  
enyhén oszlott barna légbe széjjel.  
(Pokol, II. 1-3.)

Ismeri a hegyeket, mert a toszkánai Casentino tartományban sokszor járt. Tudja, hogy a szél sodra „mindig a tetőket sújtja jobban”, (Par. XVII. 133.) s a szirtekről pedig gyakran vízesések zúdulnak alá:

Nem látható, de hanggal tudtul adja  
  
egy csermely, melynek hangjai lezúgnak  
a szirtnek e mély magavájta részén,  
s kigyózáván nagy lejtője nincs az útnak.  
(Pokol, XXXIV. 129-132.)

A síkvidéken is nagy pusztítást tudnak végezni a természet erői. Gyakran került viharba is, amelynek leírása igen megkapó. Ezeket nagyon gyakran hasonlataiban fogalmazza meg: (Pál, 197-203.)

Mint mikor hirtelen szél felmorajlik  
az ellenséges forróságon át,  
üti az erdőt, fékevesztve zajlik  
  
és tép, ver, visz lombot és koronát,  
maga előtt a nagy port hajtja büszkén,  
szalajtja a nyáját és pásztorát.  
(Pokol, IX. 67-72.)

Lássuk néhány példán, milyen volt Dante a valóságos világról alkotott képe. Különösen érzékletes a *Purgatóriumban* a virágos rét leírása:

...a Természet nemcsak színeket kent  
e rétre, hanem ezer illatából

kevert egy mondhatatlant, ismeretlent.  
(Purgatórium, VII. 70-81.)

Megjelennek az egyes canticákban az évszakok növényei: a

kis virág, mely fagyos éjszakában  
hajlott és zárt, s mihelyt naptól fehér lett,  
nyílvá szárán emelkedik magában...  
(Pokol, II. 127-129.)

A fű, a virág, a szél is a vándor útjába kerül:

Mint májusi szél, hajnal hirdetője,  
amelyben édes zamat áramolna,  
fű és virág szagából összeszöve,

lágyszél itt úgy csapott a homlokomra,  
és érzem a Tollat legyezni, melynek  
mintha ambróziás illatja volna.  
(Purgatórium, XXIV. 145-150.)

Megjelennek továbbá a madarak:

Mint a madár, ha az otthonos ágak  
között ült édes kicsinyei fészken  
az éjben, mely elrejté a világot,

s reggel a drága fejcskékre nézvé  
hamar, hogy nekik élelmet találjon,  
nehéz munkáját könnyüvé igézvé

siet, hogy egy kihajló gallyra szálljon,  
az égő Napot égve, lesve várja,  
és a Hajnalt születni messze tájon...  
(Paradicsom, XXIII. 1-9.)

Vagy a galambok:

...a galamb, ha magot csipegetni  
sereglik szét a szérűn, szinte kezdi  
szokott begyeskedését elfeledni:

de ha valami akkor elijeszti,  
földrebben, s földön hagyja az ebédet  
mivel éhségét nagyobb gondba vesztí.  
(Purgatórium, II. 124-129.)

vagy a gólyafióka:

.....szárnyát a gólyafióka  
emelgeti, s majd újra lebocsátja,  
s biztos fészkeből nem mer a csalóka

légbe röpködni.....  
(Purgatórium, XXV. 10-13.)

Az értelmezések egy része arról beszél, hogy Dante népi (vagy népies) szerző. Ezt nem csupán abból következtetik, hogy nép által használ köznyelven, a „volgare illustre”-n írta főművét, és hogy benne népies stílári elemek vannak, hanem azokból a népies jellegű megfigyeléseiből, amelyek az *Isteni Színjáték*ban találhatóak a nép életére vonatkozóan:

Mint a paraszt, ledőlve a hegyélre  
nyáron, mikor legkevesebb időn át  
borúl a nap világos arca éjbe,

s légy helyett szunyog zsong a levegőn át,  
tüzeztől látja csillagozni lassan,  
hol szüret áll, vagy szántás, lenn a rónát,

úgy láttam én....  
(Pokol, XXVI. 25-31.)

Különösen érdekesek és a jó megfigyelő képességet, valamint a természet és a társadalom komplex szemléletmódját jól illusztrálják azok a sorok, amelyekben a pásztor figurája és a nyáj tűnik föl:

Mint a kérődző kecskenyáj tekintget  
békésen, akik jóllakás előtt  
szilaj-buján ugráltak és tekintget,

most keresik a csöndes hűselőt.  
künn a nap ég, s botjára dőlve láthatd  
a pásztort állni, hű gondviselőt,

és mint a pásztor, akinek tanyát ad  
a szabad ég, nyugton virrasztja nyáját,  
hogy szét ne szórja valamely galád vad:

úgy tölté ott mindhármunk, éjszakáját.  
(Purgatórium, XXVII. 76-85.)

A neves dantista, Péterfy Jenő, éppen ezekre a tercínákra utalva mondja, hogy a „realizmus ösztöne az égi Dantéban igen nagy”, és nála „pásztor és nyáj nem symbolum, mint az egyházi íróknál, ... az ő pásztora s nyája már természet után való rajz.” és „Dante e tekintetben realista” (Péterfy, 212.) Ez a nyáj hasonlat máshol is megtalálható:

Míntha juhocskák aklukból kijöttek  
egy, kettő, három...míg a többi reszket  
gyámoltalan, s csak nézdeli a földet:

s mint az első tesz, mind utána tesznek,  
ha ez megáll, mind rádülöng, s megállnak,  
nem tudva, miért bárgyumódra, veszteg...  
(Purgatórium, III. 79-84.)

Hasonlóan szép vidéki életképet olvashatunk a későtéli, márciusi világról:

Mikor ifjú az év, mikor lemossa  
haját a Nap a Vízöntő vizében:  
az éjnek már csak félnap lesz a hossza,

s a dér a földre rajzolgatja szépen  
fehér nénje képét a dombok alján,  
de hamar fölszárad a toll kezében,

a paraszt, kinél fogytán a takarmány,  
fölkel, kinéz és látja hófehérben  
a tájat: csügged, a fejét vakarván,

házába visszatér, dül-fül dühében,  
mint kárvallott: “most nem tom’ micsinájjak”,  
s megint kinéz és remény kel szivében

látva néhány óra alatt a tájat  
változott arccal, veszi visszamenve  
botját s kihajtja legelni a nyáját.  
(Pokol, XXIV. 1-15.)



Számos olyan foglalkozás képviselőit mutatja be – ahogyan Pál József is utal rá -, amely szakágakkal nyilvánvalóan volt alkalma közelebbről megismerkedni. Nagyon szép a gyóntató pap felemlítése (*Pokol*, XIX. 49.), különösen megkapó és emóciókkal gazdag az a hasonlat, ahol a „vén szabó” szerepel, aki nagyon élezte szemeit a “tű fokát keresve” (*Pokol*, XV. 20-21). A „jó szabó” képe másutt is megjelenik:

.....megállok, mint a jó szabók, ha  
kevés a kelme, a szabást beosztják.  
(Paradicsom, XXXII. 140-141.)

Érdekes, és a Dante-szakirodalomban vitatott kérdés, vajon Dante a *Pokol* írása idején járt-e Velencében, és látta-e a hajóácsok munkáját, amit oly részletességgel leír:

Mint szívós kátrány és szurok ha forrnak  
télén a velencei arzenálban,  
amivel rossz hajókat orvosolnak,

ha nincs hajózni jó idő s a gyárban  
egyik új deszkát ácsol, régo bordát  
foldoz a másik, mert már járt az árban,

egyik a gálya farát, másik orrát  
kalapácsolja, evezőt faragja,  
kötelet fonja, varrja a vitorlát.  
(*Pokol*, XXI. 7-15.)

Ezzel a tengerrel kapcsolatos megfigyeléssel függ össze a bűvár munkájának leírása, aki „visszatér a vízből, hová leszállt” és miután „horgonyát feloldja”, nyújtózkodik s lábait összetolja (*Pokol*, XVI. 133-136.). Gyakori példaként szerepelnek az *Isteni Színjáték*ban vadászati jelenetek (*Pokol*, XIII. 112-114.):

...fülünkbe hangos zaj jutott,  
mint annak, aki lesben ül, s a vadkant  
és a hajtók hajszeját jönni hallja,  
s hogy ropog az ág és a kutya vakkant.  
(*Pokol*, XIII. 111-114.)

Hogy látta-e a kockajátékosokat, a veszteseket és győzteseket, nem tudhatjuk biztosan. Leírásuk azonban igen élethű megfigyelésen alapszik:

Amikor véget ért a kockajáték,  
a vesztes árván, béna hangulatban  
ül, s próbálgatva, dacosan dobál még:

de a nyertes már indul víg csapatban:  
(egy előtte megy, más nyomon kíséri,  
harmadik oldalt bök, hogy ő is ott van):

oda se fordul, míg ez s az dicséri:  
hogy szabaduljon, markukba dug olykor,  
a tolongástól magát úgy kíméli.  
(Purgatórium, VI. 1-9.)

Bizonyára Dante saját maga által tapasztalt jelenet leírásáról van szó, amikor harci eseményeket mutat be:

Mintha egy lovascsapatból előre  
tör az egyik lovas, hogy maga vágjon  
először az ellenséges erőre...  
(Purgatórium, XXIV. 94-96.)

Míndez Dante igen jó megfigyelő képességét dicséri. Azonban az, hogy mindezt a valóságdarabot beemeli a „szent művébe” (*poema sacro*), ahogy maga nevezi főművét, egyúttal azt is példázza, hogy miközben gondolatban távoli, misztikus tájakon járt, ugyanakkor és ugyanabban az időben két lábbal a földön járt. Ugyanígy emlékezik vissza a pápák és császárok tevékenységére, ítéli meg őket jónak, vagy rossznak, ugyanígy gondol vissza saját szülővárosára. S közben hazavágyik.

Firenze, régi szűk kerületében,  
hol tornya áll még, s reggel és délidőre  
harangja zeng, békés volt, tiszta, vétlen.

Nem volt dús öve, gyöngyös főkötője,  
sem szépharisnyás hölgyei, se lánc,  
mely látnivalóbb, mint a viselője.

.....  
Ily régi boldog nyugalomba, minta-  
otthonba, melyet minden hű szív áhít,  
egyszerűségbe és polgári csínba

Tett engem Mária, kit jó anyám hitt...  
(Paradicsom, XV. 97-102., 130-133.)

Ebbe az idilli világba már nem tud visszatérni, mert az Dante száműzetése idején nagyon megváltozott. Még van remény, hogy hazatérjen, de már egyre kevesebb.

Ha lesz egykor, hogy mint szívem kívánná,  
e Szent Dal, melynek ég s föld munkatársa  
s amely több évre tett engem sovánnyá,

legyőzi a zordságot, mely kizárt a  
drága karámból, hol báránka voltam  
s szunnyadtam a gaz farkasok dacára:

új gyapjam nő majd, mílyet sohse hordtam:  
új hangot váltok, hogy otthon diszítsem  
fejem' új lombbal, régi templomomban:

mert ott léptem a Hitbe, melyet Isten  
számontart, s melyért Péter méltatott,  
hogy homlokomra koszorút feszítsen.  
(*Paradicsom*, XXV. 1-12.)

Mindez nem adatott meg neki. Velencei követi feladatát elvégezve visszatért Ravennába, a Polenta család birtokára. Útközben azonban maláriát kapott és 1321. szeptember 13-ról 14-re virradó éjjel meghalt. Földi maradványai most is Ravennában nyugszanak, hiába kérte vissza őket szülővárosa.

## 8. Dante és Giotto módszerének összevetése

Visszatérve Giottóra: az elemzők többsége őt „előfutárnak” tartják, aki jelentős lépést tett az európai festészet új vonulatának kialakítása irányába. Nála már nem csupán az arcok egyénítése, hanem a helyzetek újraértelmezése és eredeti vonásokkal való felruházása történik meg. Hegel mondja, hogy „a bizánci festményeken még nyomát is alig fedezzük fel a természetszemléletnek; Giotto volt az, aki a jelenlevőre és valóságosra irányította figyelmét, s az alakokat és az indulatokat, amelyeknek az ábrázolására vállalkozott, magával a körülötte zajló étellel hasonlította össze”. (Hegel, 89.) Abban is igaza van Hegelnek, hogy „a valóságos jelen felé fordulva...azonban viszonylag veszendőbe ment az a nagyszerű, szent komolyság, amely az előző művészeti fok alapja volt.”<sup>1</sup> (Hegel, 88.) S valóban, Giotto (és Dante) már egy új korszakot előlegez meg. Nem ezért emeli őt ilyen magas rangra Dante az *Isteni Színjátékban*? Giotto szerepeltetése az *Isteni Színjátékban*, úgy, ahogyan azt mi értjük, többet jelent az elsődleges jelentésénél. Dante egész életművével hozható kapcsolatba. Arról van szó, hogy

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel: *Estztetikai előadások*, III. id. kiad. 88. old.

Dantét a legtöbb értelmezés ma középkori szerzőnek tartja. Ezt a felfogást érdemes tovább árnyalni, mert ha így lenne, akkor Cimabuét kellett volna a legjobb festőnek tartania. Miért nem Cimabue lett Dante kedvenc festője, példaképe? Azért, mert a valósághoz közelibb Giottót érezte magához, egész életfelfogásához, esztétikai ideáljához közelebbinek.

S adódik itt még egy másik következtetés is, amit szükséges levonni. Sokáig tartotta magát az a Dante-kép, hogy ő a humanizmus és a későbbi korok művészete között helyezkedik el életművével.<sup>1</sup> (Szabó, 2021.) Egy paradigmaváltás után a magyar dantisztika is elfogadta azt az álláspontot, hogy nem, mert egyértelműen középkori szerző. De ha középkori lenne, akkor Cimabue lenne a kedvence, de nem ő, hanem Giotto. Hogyan lehetséges ez? Ez felveti magának a középkornak és a humanizmus időszakának periodizációs, történeti problémáját. Arról van ugyanis szó, hogy Itáliában a humanizmus sokkal korábban alakult ki, mint Európa más országaiban és együtt létezett a még továbbélő, egyházas középkor szemléletével. Dante ezért olyan szerző, aki humanista elemekkel tarkított, még középkori témákat és szemléletet felmutató művész. Dante igenis két korszak között élt és dolgozott, csakhogy nem a humanizmus és a reneszánsz, hanem a középkor és a humanizmus között, sőt *e két korszakon belül*. Ezért vannak benne természetes módon középkori szövegek, vallásos témák és egyúttal e miatt fordul a valóság felé. Dante tehát e két korszakon belül állt, s ami benne humanista elem, az valóban előremutat a reneszánsz felé (de nem reneszánsz elem!). Giottóban, barátjában éppen ezt találta meg, ezt a kettősséget. Ezért nem az egyértelműen középkori szemléletű Cimabue, hanem a modernebb világlátású Giotto a kedvence.

Dante a realitás és az irrealitás határán élt. Vándorlása közben meditált és átélte az addigi korokat, eseményeket és ezeket egy eszkatológikus képbe vonta bele. Beatrice minden gondolatának és érzelmeinek tárgya és célja a túlvilág. Ezt a kettősséget ismerjük fel benne: a reális világtól a túlvilági látomásokig. Dante hívő katolikus volt, bár az Egyházzal szemben voltak határozott fenntartásai. De egyúttal a valóságba száműzöttként élte le az életét. Éppen a „természet után való rajz” köti össze Giotto és Dante művészi világát.

#### Bibliográfia:

- AUERBACH, E. 2005. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli  
BABITS, M. 1930. *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*, Budapest, Magyar Szemle Társaság  
BARBI, M. 1964. *Dante*, Budapest, Gondolat  
BÁN, I. 1988. *Dante-tanulmányok*, (szerk.: Kovács Sándor Iván), Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 14., 64. old.  
DANTE, A. 1965. *Összes művei* (szerk.: Kardos Tibor), Budapest, Magyar Helikon  
DE SANCTIS, FR., 1970. *Storia della letteratura italiana*, Milano, Feltrinelli

---

<sup>1</sup> Szabó Tibor: Dante. Egy humanista a középkorból, Budapest, 2021. Hungarovox Kiadó.

- GORNI, G. 2008. *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Editori Laterza,
- HEGEL, G. W. F., 1980. *Estztikai eladások*, III., (fordította: Szemere Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó
- HELLER, Á. 1971. *A reneszánsz ember*, Budapest, Akadémiai
- LUKÁCS, Gy. 1969. *Az estztikum sajátossága*, I-II: köt., Budapest, Akadémiai Kiadó, II. köt.
- PÁL, J. 2009. *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- KAPOSI, M. 2022. *Dante allegóriefelfogása és a középkor világképe*, Budapest, Hungarovox
- KARDOS, T. 1965. *Dante*, in: Dante Alighieri Összes Művei, Budapest, Magyar Helikon,
- (KOLTAY)-KASZTNER, J. 1921. Dante realizmusa, Új Magyar Szemle, 3. sz.
- MALATO, E. *Dante*, Roma, 1999. Salerno Editrice
- PETROCCHI, G. 2008. *Vita di Dante*, Roma-Bari, Editori Laterza
- PÉTERFY J. é. n. *Dante*, I. Péterfy Jenő munkái, XXXVII. kötet., Irodalmi tanulmányok, Budapest, Franklin-Társulat
- PROCACCI, G. 1990. *Storia degli Italiani*, Roma-Bari, Laterza editori
- SZABÓ F. SJ, 2021. *Hétszáz év után. Dante hite és teológiája – mai szemmel*, Budapest, JTMR-Távlatok
- SZABÓ, T. 2011/2. *Egy újabb Dante-könyvről*, Magyar Tudomány
- SZABÓ, T. 2021. *Dante. Egy humanista a középkorból*, Budapest, Hungarovox

## **Le incursioni degli scorridori ottomani (*akinci*) nelle regioni dell'Alto Adriatico**

### Abstract:

The Incursions of Ottoman Raiders (*akinci*) in the Regions of the Upper Adriatic  
The first Ottoman incursions into the Upper Adriatic regions (Styria, Carniola, Friuli) date back to the time of the Battle of Nicopolis. The incursions started from Banja Luka and proceeded in two directions: a) towards Ljubljana, Carinthia and Styria; b) towards Fiume, the Karst, the Isonzo and the Friulian plain. The protagonists of the raids were the *Akinci*, irregular knights, enlisted in the Western Balkans and included in the Ottoman army. They were agile and skilled horse archers. During their raids they committed unspeakable atrocities. They fought with ardor driven by the desire to make loot and by religious motivations as well, they attacked inhabited centers, they procured agricultural and food products, they captured livestock, they also took possession of young people or of important prisoners whose ransom they could demand; they burned and destroyed entire villages. The last incursion took place in 1499. The Republic of Venice then fortified itself and strengthened the banks on the Isonzo: the *Akinci* would never be seen again.

Keywords: Upper Adriatic regions, Friuli, Carniola, Ottoman Raiders, Turkish-Venetian wars, Friulian defensive system

Lo storico triestino Fabio Cusin (1977: 142) scrive, citando lo storico orientalista Joseph von Hammer-Purgstall (1828: 465-466), il cronista carinziano Heinrich Hermann (1860: 104), lo storico austriaco August Dimitz (1874: 245) e il friulano Francesco di Manzano (1876: 141), che le prime vaghe e discutibili notizie d'incursioni turche in Carniola e in Stiria risalgono all'epoca della battaglia di Nicopoli. "I primi effetti della sconfitta di Nicopoli – scrive al proposito Hammer – furono la presa di Mitroviz alla Sava, e la prima irruzione devastatrice dei Turchi nella Stiria, per dove Bajezid si partì al terzo giorno dopo la battaglia di Nicopoli". Bajezid penetrò fino a Ptuj, incendiò interamente la città e catturò 16.000 prigionieri. Lo storico e vescovo carnico Pio Paschini (1912: 65-67), invece, limita il raggio d'azione degli incursori turchi dopo Nicopoli alla sola Stiria, escludendo pertanto la Carniola.

Le cronache stiriane, constata d'altro canto Hammer, smentiscono l'ipotesi del Paschini: non fanno alcun cenno alla prima incursione turca avvenuta dopo Nicopoli, di cui ci parla invece il bavarese Johann Schiltberger (1380 - ca. 1440) alla p. 17 del suo *Reisebuch*. Schiltberger aveva partecipato alla battaglia di

Nicopoli (1396) dalla parte di Sigismondo di Lussemburgo (re d'Ungheria dal 1387 al 1437); fatto prigioniero dai turchi, era passato al servizio di Bayezid I (regnante/r. 1389-1402), quindi di Tamerlano (r. 1370-1405) per poi divenire schiavo di suo figlio. Viaggiò attraverso la Siberia, la Bulgaria del Volga, il Caucaso; giunse fino ai confini della Mongolia.

Anche le scorrerie ottomane destinate a colpire il Friuli, oltre ai territori imperiali della Carniola, della Carinzia e della Stiria, si possono datare a partire dalla battaglia di Nicopoli del 1396.

Le incursioni partivano da Banja Luka e procedevano secondo due direzioni: *a*) verso Lubiana, la Carinzia e la Stiria; *b*) verso Fiume, il Carso, l'Isonzo e la pianura friulana. Sulle scorrerie ottomane nell'Alto Adriatico si rimanda, oltre ai lavori qui già citati, a Cusin 1934, Cremonesi 1976, Paschini 1990, Pedani 1994, Gargiulo 1998, Trebbi 1998: 47-61 e Miculian 2001. I protagonisti delle scorrerie erano gli *akinci* (il termine significa scorridori/razziatori), cavalieri irregolari, pagati col bottino, arruolati nei Balcani occidentali e inquadrati nell'esercito ottomano. Erano agili e abili arcieri a cavallo; si portavano al seguito due o più cavalli da utilizzare come riserva casomai avessero perso il proprio in battaglia o per trasportare il bottino e gli schiavi catturati; prima d'ogni incursione, mandavano in avanscoperta drappelli d'esploratori, perché acquisissero una rapida e adeguata conoscenza del territorio che intendevano razzciare; marciavano in colonne parallele, che in genere dividevano in gruppi da dieci, ciascuno sotto il comando d'un *onbasi* (da *on* = dieci e *bas* = capo), perseguendo obiettivi diversi; le colonne erano affiancate dagli esploratori e seguite a distanza dalle salmerie. Gli *akinci* combattevano con foga spinti dalla bramosia di far bottino e da motivazioni religiose, attaccavano i centri abitati, per lo più isolati e indifesi, situati anche a notevole distanza gli uni dagli altri, si procuravano prodotti agricoli e alimentari, catturavano bestiame, ma s'impossessavano anche e soprattutto di giovani tra i dieci e i vent'anni o di prigionieri importanti di cui potevano esigere il riscatto; incendiavano e distruggevano interi villaggi e tutto quello che trovavano sul posto. Gli *akinci* erano musulmani, ma non è da escludere che tra le loro file militassero pure dei cristiani. Alla fine del XV secolo essi erano circa 40-50.000; venivano reclutati da quattro grandi famiglie: gli Evrenosgullari, i Malkoçogullari, i Turahanogullari e i Mihalogullari (il suffisso *-ogullari* significa "dei figli di"). A queste quattro famiglie, si aggiunse in seguito quella dei Kasimogullari (Gargiulo 1998:113).

Secondo Hermann (1860: 104), la prima incursione turca in Carniola e in Stiria ebbe luogo subito dopo la battaglia di Nicopoli: fu bruciata la città oggi slovena di Ptuj, ben 16.000 furono le persone tradotte in schiavitù. La seconda scorreria turca investì la Carniola nell'autunno del 1408: il 9 ottobre essa colpì i territori di Metlika (Möttling) e Črnomelj (Tschernembl). Gli *akinci*, annota Hermann, "cavalcavano leggeri destrieri bosniaci e corsieri arabi", guadavano "in fitte schiere correnti travolgenti, come la Drava e la Sava, e con tale

accorgimento spezzavano la violenza della corrente [...]. I cavalieri portavano spade ricurve, mazze, poche armi da fuoco, in maggioranza solo archi e frecce, le quali ultime, cosparse da uno strato di zolfo [...] accendevano e lanciavano sugli infiammabili tetti delle abitazioni e delle chiese”. Il primo *raid* in Carniola è confermato da Hammer (1829: 161), che scrive al proposito: “Fu sotto di lui [*Süleyman*] che [*i turchi*] per la prima volta entrarono in Carniola, apportandovi la devastazione, e trasportando da Mottling numerosi schiavi e ricca preda”. Perciò Venezia intavolò trattative di pace con Süleyman, impegnandosi a pagare un tributo di 1600 zecchini per i possedimenti in Albania. Süleyman era il figlio di Bayezid I, il sultano turco che fu sconfitto da Tamerlano ad Ankara nel 1402. Dopo la morte del padre, Süleyman entrò in conflitto coi fratelli per la successione al trono, s’impadronì di Adrianopoli come “illimitato signore e sultano degli Ottomani” e fu riconosciuto da Bisanzio e dalle altre vicine potenze cristiane, nei cui stati i suoi eserciti facevano scorrerie.

L’incursione del 1408 fu forse seguita tre anni più tardi da una seconda che colpì gli stessi territori della precedente, nonché da una terza avvenuta tra maggio e agosto del 1415 che vide gl’incursori ottomani raggiungere le terre dei conti di Cilli (Celje) e Zagorje e spingersi fino ai confini della diocesi salisburghese (Paschini 1912: 66).

Nel 1415 i turchi, chiamati dal voivoda di Bosnia e duca di Spalato Hrvoje Vukčić Hrvatinić affinché lo difendessero dall’attacco ungherese condotto da Filippo Scolari (Nemeth Papo, Papo 2006 e 2017), attaccarono il territorio della Bosnia meridionale posto sotto la giurisdizione di Sandalj Hranić Kosača, e occuparono alcune fortezze bosniache situate in posizione strategica dalle quali sarebbero potute partire eventuali offensive contro la Croazia, l’Ungheria e l’Austria: da qui partirono appunto per la loro seconda incursione in Carniola, conclusa la quale si ritirarono costeggiando i territori veneziani di Dalmazia ma senza colpirli: lo storico Dietrich von Nieheim scrive che Hrvoje era stato corrotto dal denaro e dalle promesse dei veneziani e che al loro rientro dall’incursione in Carniola gli *akinci* si tennero “prope terras Venetorum” (Gargiulo 1998: 114). È pertanto verosimile che Hrvoje sia stato l’ispiratore delle manovre ottomane di quegli anni.

Altre sporadiche scorrerie (che interessarono anche la Stiria inferiore) furono compiute a partire dal 1418 (Hermann 1860: 123-124), sempre con l’unico obiettivo del saccheggio e del bottino. Le scorribande degli *akinci* s’intensificarono a partire dal maggio 1469, allorché gli scorridori ottomani, forse in numero di 10.000 e sotto la guida dell’ottantenne Veih *bey*, colpirono duramente il territorio di Lubiana compiendo ogni sorta di efferatezze: violentarono donne e giovinette, massacrarono bambini, saccheggiarono le chiese, profanarono le ostie consacrate (Hermann 1860: 180). Scrive a questo proposito il cronista carinziano Jacob Unrest:



Infilzarono i bambini nei pioli dei recinti e poi li calpestarono nelle pozzanghere, abusarono delle donne sui lettini dei bambini, spogliarono ed incendiarono tutte le chiese. Profanarono senza limiti le ostie consacrate, violentarono fino alla morte donne e giovinette (*Chronicon Austriacum* 1957: 562)

Al rientro dalla scorreria un loro gruppo passò per Postumia, un altro giunse fino a 40 miglia da Trieste. I prigionieri catturati furono non meno di 20.000, i capi di bestiame razziati o uccisi nel corso di quest'incursione ben 30.000. A fine novembre 1469 fu compiuta anche una scorreria che toccò i dintorni di Zagabria (Cremonesi 1976: 102-103). Domenico Malipiero (1843: 48) colloca l'incursione del 1469 nel mese di giugno: 16.000 scorridori ottomani giunsero fino a 16 miglia dal castello di Raspo (oggi Rašpor, in Croazia):

A questo tempo – scrive il Malipiero – i conti de Segna era tra loro in discordia; e acciocché i Turchi no toglia occasion de dannizar l'Istria e 'l Friul, è sta mandà Nicolò Michiel D. Ambasciator per reconciliarli. E a' 16 de Zugno el ditto Nicolò Michiel, e il Rezzimento de Raspo, e la Comunità de Trieste, scrive che 16.000 Turchi della Bossina è corsi per Modrusa ne i confini de Segna, e parte ha passà l'Erupa, e ha corso 30 miglia lontan da Raspo, e in tre dì ha espugnado 3 castelli, e poi se ha retirado, perché quei del paese se ha opposto; e ha brusado, tornando, alcune ville, ha tagliado [= *tagliato*] a pezzi molti, e ha menado i altri presoni; e la Signoria ha mandà a confini dell'Istria tutti i soldati vecchi che era in Trivisana e in Friul, e son 2.000 cavalli e 2.500 fanti, sotto Deifebo dall'Anguilara. È sta anche mandà i balestrieri delle galie d'Alessandria e de Baruthi, con ordene de aspettar le galie in Istria.

Stranamente venivano risparmiati i territori veneziani, tant'è che Mattia Corvino cominciò a sospettare che fosse intercorso un qualche accordo segreto tra la Repubblica e la Porta finalizzato all'attacco dei soli territori ungheresi. Le scorrerie degli *akinci* preoccuparono invece molto la "Patria del Friuli", dove si corse ai ripari colla fortificazione della città di Udine. Va precisato a questo proposito che l'impegno militare di Venezia nella difesa della "Patria del Friuli", dal 1420 sotto il suo dominio, era alquanto limitato: la "Patria" doveva provvedere alla protezione del suo territorio a proprie spese, mentre i veneziani sarebbero intervenuti solo in situazioni di incombente pericolo e necessità: la Repubblica aveva come obiettivo prioritario la difesa delle città lombarde. Peraltro, Venezia, che aveva curato maggiormente l'allestimento d'un solido esercito anziché sviluppare un efficace sistema di fortificazioni, poteva contare su una cavalleria pesante (catafratta), per sua natura poco mobile in confronto ai "mobilissimi" *akinci*, e che veniva assoldata dai vari "condottieri" assunti dal governo marciano (si trattava in quest'ultimo caso delle cosiddette "lance spezzate"). Inoltre, si può asserire quasi con certezza che il sultano turco non

aveva nessuna intenzione d'occupare i territori della Terraferma veneta, ma solo di tenere impegnati i veneziani anche sul fronte dell'Alto Adriatico in modo da avere mano libera in Morea, nei Balcani e nel Levante, dove già nel 1462 era scoppiata una guerra tra Venezia e l'Impero Ottomano destinata a protrarsi per un lungo lasso di tempo.

Nel 1471 una nuova scorribanda di 15.000 *akinci* interessò la Carniola: furono catturati 30.000 prigionieri (Hermann 1860: 183). Nel novembre dello stesso anno 8.000 scorridori attraversarono l'Istria e giunsero fino a Monfalcone distruggendo, lungo il tragitto, le località di Prosecco e Santa Croce sul Carso triestino, mentre una loro colonna fu fermata a Moccò prima che scendesse a Trieste. Altre colonne minori percorsero la valle del Vipacco presentandosi alle porte di Gorizia (Paschini 1990: 759).

Dopo un paio d'incursioni turche condotte in Carniola nel marzo e nel giugno del 1472, le preoccupazioni di Venezia e dei conti di Gorizia presero corpo il 20 (21) settembre del 1472 allorché 8-20.000 *akinci* raggiunsero l'Isonzo dopo esser partiti da Vinodol, possesso della famiglia Frangipane, ed esser passati per la Ciceria, una regione carsica sita tra Slovenia e Croazia nella parte settentrionale della penisola istriana, Castelnuovo d'Istria, il Carso triestino, Duino e Monfalcone. Gli scorridori (albanesi, bosniaci e zigani) erano comandati da Iskender *bey* (che aveva già guidato altre incursioni) o da Hasan *bey* secondo altre fonti. Un contingente di soli 3.000 veneziani, al comando di Deifobo dell'Anguillara, che li attendeva presso l'Isonzo, dovette mettersi in salvo a Cervignano, località più sicura perché circondata e protetta dalle acque. Lasciato un presidio di 5.000 uomini presso l'Isonzo, il resto dei razziatori osmanici si spinse fino a Cussignacco, oggi alla periferia di Udine, e a San Daniele, ma tornò sui propri passi dopo che s'era sparsa la notizia dell'arruolamento d'una truppa di uomini in Carinzia e in Carniola. Il 24 settembre gli *akinci* riattraversarono l'Isonzo e rientrarono in Bosnia. Nel corso dell'incursione del 1472 si contarono migliaia di vittime e di prigionieri; questa volta i veneziani ipotizzarono ingerenze e connivenze ungheresi, ma anche da parte dei Frangipane, nell'organizzazione di quella deleteria scorreria (Gargiulo 1998: 94-95).

La Serenissima si attivò vuoi per ospitare i numerosi profughi che scappavano onde sfuggire alla cattura da parte dagli scorridori osmanici, vuoi per realizzare una linea di fortificazioni dalla Mainizza alla foce dell'Isonzo, non potendo provvedere all'arruolamento d'un consistente e adeguato esercito: sarebbero serviti circa 8.000 uomini tra fanti e cavalieri per la difesa del Friuli con un'ingente spesa in stipendi di circa 200.000 ducati annui. Fu quindi progettata l'erezione d'un rudimentale vallo munito di pali, tavoloni e torrette di guardia (rivelatosi in seguito inutile e inefficace) dal ponte di Gorizia fin quasi ad Aquileia; fu altresì progettata la costruzione delle fortezze di Fogliano e di Gradisca. A questo proposito, il conte di Gorizia Leonardo avrebbe invano

protestato presso la Serenissima perché le fortezze in questione venivano abusivamente edificate sul suo territorio. Dietro a questo sistema difensivo furono appostati circa 3.000 cavalieri e qualche reparto di fanti, i quali, peraltro, rei di soprusi e angherie, non furono ben accolti dalla popolazione locale. In effetti, fu solo iniziata la costruzione di tre forti alla Mainizza, a Gradisca e a Fogliano (Miculian 2001).

Alla fine di settembre del 1473 quasi 20.000 tra *akinci* e *azapi* (si tratta di fanti reclutati in Anatolia e in Rumelia), dimostratisi ottimi conoscitori del territorio futuro obiettivo delle loro razzie, invasero per la prima volta la Carinzia dopo aver un'altra volta devastato la Carniola (Hermann 1860: 185). L'anno successivo toccò alla Croazia e alla Slavonia (forse, ma solo marginalmente, fu colpito pure il Friuli). Anche nel 1475 si assistette a due incursioni stagionali che interessarono la Carniola e la Stiria inferiore, ma che risparmiarono la Carinzia (Hermann 1860: 191). E ancora nel 1476 gli scorridori ottomani, dopo aver invaso in luglio Stiria e Carniola, dilagarono attraverso il Carso e la valle del Vipacco fino alle porte di Gorizia. A metà ottobre del 1476 si presentarono a Tarvisio, devastarono Arnoldstein, oltrepassarono Villaco e, tornando indietro, passarono per Postumia e saccheggiarono i dintorni di Trieste uscendo praticamente indenni (solo 50 furono le loro perdite) da un attacco di 200 triestini presso il castello di Moccò (Hermann 1860: 192-194; Gargiulo 1998: 100).

L'anno seguente (1477) si registrò nel mese d'agosto una nuova incursione di *akinci* in Carniola (Hermann 1860: 196-197), e nel successivo mese d'ottobre ebbe luogo una delle scorrerie più crudeli: circa 10.000 razziatori ottomani guidati da Iskender *bey* si accamparono presso l'Isonzo tra Salcano e Gorizia (29 ottobre). Stranamente i territori imperiali e goriziani non vennero attaccati, vennero invece massacrati presso Lucinico, oggi una frazione di Gorizia, le truppe veneziane comandate dal veronese Girolamo Novello, che morì in battaglia, mentre il vicecomandante Giorgio Martinengo s'era dato alla fuga. Agl'incursori ottomani si dischiuse pertanto la strada per la pianura friulana; essi finsero di ritirarsi al di là dell'Isonzo, ma il 1° novembre ritornarono sui loro passi e, transitando per la *Strada alta*, giunsero sul Tagliamento, lasciando dietro di sé terrore e desolazione. Il 6 novembre attraversarono il fiume e dilagarono verso Pordenone, all'epoca *enclave* imperiale in Friuli, spingendosi poi fin oltre il Piave. Il 10 novembre, dopo aver saputo che i veneziani si stavano mobilitando contro di loro, fecero marcia indietro portandosi al seguito circa 10.000 prigionieri friulani (tra cui diversi nobili) ma non s'astennero dal devastare pure i dintorni di Cividale. La maggior parte dei 10.000 prigionieri giudicata non idonea a tollerare il lungo viaggio di ritorno era stata barbaramente decapitata prima dell'attraversamento del Tagliamento. Fu appiccato il fuoco a un centinaio di villaggi friulani; forse altrettanti villaggi subirono la medesima sorte in Veneto. Udine, Pordenone e Cividale furono risparmiate perché fortificate (De Renaldis

1888: 150). La scorreria del 1477 servì da lezione alla Repubblica di Venezia e alle comunità locali: la prima riorganizzò il sistema di fortificazioni del Friuli, le seconde moltiplicarono la costruzione delle “cortine” (fortificazioni all’interno dei villaggi) e l’arruolamento delle “cernide” (una specie di milizie territoriali costituite da giovani rustici locali). Indubbiamente la Repubblica aveva sottovalutato il pericolo turco, e forse commise un altro errore: quello di non accordarsi né con gli Asburgo né coi conti di Gorizia per stilare un piano di difesa comune di fronte alle scorrerie osmaniche. Sennonché, s’intrecciarono pure voci e sospetti d’accordi segreti colla Porta in funzione antiveneziana da parte dell’Impero, dell’Ungheria e dei conti di Gorizia.

Nella primavera del 1478, 12-15.000 *akinci* guidati da Omer *bey* partendo dal massiccio del Neviso si divisero prendendo due diverse direzioni: un gruppo marciò verso l’Isonzo, dove venne fermato dai presidi veneziani, l’altro, più numeroso, puntò invece su Trieste. In luglio gli scorridori di Iskender *bey* si ripresentarono sulle rive dell’Isonzo, ma furono fermati da 8.000 soldati veneziani capitanati da Carlo Fortebracci, il figlio di Braccio da Montone, che aveva assunto il comando delle truppe venete in Friuli. Ripiegarono pertanto verso Cormòns, Tolmino, Plezzo e Pontebba, da dove dilagarono in Carinzia: questa volta il Friuli fu risparmiato. Sennonché, al loro ritorno in Bosnia furono in gran parte sterminati dalle truppe del bano di Croazia perdendo il grosso dei 10.000 capi di bestiame e dei 10.000 prigionieri catturati (Candido 1521: XXXVII). Nel maggio del 1479 le incursioni furono replicate in Carniola. Una nuova apparizione di *akinci* in Carinzia ebbe luogo nel 1483 (Hermann 1860: 217-218).

Conclusa la pace tra la repubblica marciana e la Porta, gli *akinci* rimasero silenti per due decenni. Nel 1499, con la ripresa della guerra tra veneziani e turchi, la sconfitta navale a Zonchio e la perdita di Lepanto costituirono un preoccupante segnale d’allarme per la Serenissima; gli *akinci* infatti si rifecero vivi e il 28 settembre passarono un’altra volta indisturbati l’Isonzo, dopo che il provveditore generale veneto in Friuli, Andrea Zancani, aveva dato ordine di non intervenire: ciò gli costò un processo, che avrebbe messo fine alla sua promettente carriera politica. Gli *akinci* giunsero quindi indisturbati fino alle porte di Treviso. Ingenti furono i danni perpetrati nella Destra Tagliamento: Roveredo, Cordenòns, Polcenigo, Montereale in Valcellina e molte altre località minori furono ridotte a un cumulo di macerie; nemmeno Pordenone fu risparmiata, solo Porcia ne uscì indenne. Gli scorridori ottomani furono affrontati e sconfitti soltanto dagli stradioti di stanza nel castello di Gradisca, ma anche i rustici di Mortegliano resistettero asserragliati nella loro cortina. A Valvasone, vicino al Tagliamento, 800 miliziani friulani furono travolti dai razziatori turchi. Il 3-4 novembre 1499 gli *akinci* riattraversarono il Tagliamento in piena: molti di loro affogarono, ma non prima d’aver sgozzato buona parte dei prigionieri inadatti al traghettamento (furono risparmiati soprattutto gli

adolescenti sotto i quattordici anni). I contadini friulani avevano disatteso l'ordine impartito dalla Serenissima di ritirarsi nei castelli per salvare soprattutto se stessi; cercarono invece di resistere ma furono lo stesso sopraffatti; i turchi si spinsero quindi fino alla Livenza incendiando, strada facendo, 132 villaggi e catturando o trucidando 10.000 malcapitati (Gargiulo 1998: 144-171).

L'invasione del 1499 fu l'ultima, anche se una delle più efferate e deleterie. Nei primi anni del nuovo secolo ci sarebbero stati diversi avvisi di nuove scorribande. La Repubblica di Venezia allora rafforzò gli argini sull'Isonzo e gli *akinci* non si sarebbero fatti più vedere.



Matrakci Nasuh, *Akinci*, dettaglio d'una miniatura, XVI sec.  
Fonte: *Süleymanname* [Il libro di Solimano]

#### Bibliografia:

- CANDIDO, G. 1521. *Commentarii Aquileienses (Commentariorum Aquileiensium libri octo ab ultimis temporibus usque ad inducias quinquennales A.C. 1517)*. Venetiis: Alessandro Bindoni.
- Chronicon Austriacum*. 1957. In: *Monumenta Germaniae Historica*, Weimar.
- CREMONESI, A. 1976. *La sfida turca contro gli Asburgo e Venezia*. Tavagnacco (Udine): Arti Grafiche Friulane.
- CUSIN, F. 1934. Le vie d'invasione dei turchi in Italia nel secolo XV, *Archeografo Triestino*, s. III, XIX, 145-152.
- CUSIN, F. 1977. *Il confine orientale d'Italia*. Trieste: Lint.
- DE HAMMER, G. 1828. *Storia dell'impero osmano. Epoca prima: 1300-1453*, t. II. Trad. di S. Romanin. Venezia: Giuseppe Antonelli.

- DE HAMMER, G. 1829. *Storia dell'impero osmano. Epoca prima: 1300-1453*, t. III. Trad. di S. Romanin. Venezia: Giuseppe Antonelli.
- DE RENALDIS, G. 1888. *Memorie storiche dei tre ultimi secoli del patriarcato d'Aquileia (1411-1751)*. Udine: Tip. del Patronato.
- DI MANZANO, F. 1876. *Compendio di storia friulana*. Udine: Doretta.
- DIMITZ, A. 1874. *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813, mit besonderer Rücksicht auf Kulturentwicklung*. Vol. I. Lubiana: I. Kleinmayr & F. Bamberg.
- GARGIULO, R. 1998. *Mamma li Turchi*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- HERMANN, H. 1860. *Handbuch der Geschichte des Herzogthumes Kärnten in Vereinigung mit den österreichischen Fürstenthümern*. Vol. I. Klagenfurt: Leon.
- MALIPIERO, D. 1843. *Annali Veneti, Archivio Storico Italiano*, VII, parte I, 48.
- MICULIAN, A. 2001. Le incursioni dei turchi e le fortezze veneziane in Friuli e in Istria nel quadro dell'organizzazione militare di Terraferma nel XVI secolo. In: *L'Istria veneta nel XVI e XVII secolo (Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno)*. Vol. XXXI. Rovigno, 155-188.
- NEMETH PAPO, G., PAPO, A. 2006. *Pippo Spano. Un eroe antiturco antesignano del Rinascimento*. Mariano del Friuli (Gorizia): Edizioni della Laguna.
- NÉMETH PAPO, G., PAPO, A. 2017. *Ozorai Pipo. A győzelmes törökverő és a reneszánsz előfutára*. Budapest: Nemzetközi Magyarstudományi Társaság.
- PASCHINI, P. 1912. Primi timori d'un'invasione turca in Friuli, *Memorie Storiche Forogiuliesi*, VIII, 1, 65-67.
- PASCHINI, P. 1990. *Storia del Friuli*. Tavagnacco (Udine): Arti Grafiche Friulane.
- PEDANI, M.P. 1994. I Turchi e il Friuli alla fine del Quattrocento, *Memorie Storiche Forogiuliesi*, LXXIV, 302-324.
- TREBBI, G. 1998. *Il Friuli dal 1420 al 1797. La storia politica e sociale*. Udine-Tricesimo: Casamassima.

ARNALDO DANTE MARIANACCI  
*Istituto Italiano di Cultura di Budapest*  
arnaldodantemarianacci@gmail.com

## **La letteratura e la cultura italiana in Ungheria nel primo decennio del XXI secolo**

### Abstract

I must admit that the Hungarian period was a particularly important and prolific time for me, perhaps the most important of my entire career. This was the case not only from a professional point of view, with the conception and realization of over a thousand cultural events throughout the Hungarian territory, and, in collaboration, for various projects, with the Italian and local cultural institutions of the coordinated institutes in the other countries involved, but it can be considered also important and intense regarding my creative and critical activity, with the publication of various works inspired by Hungary and considering its extraordinary cultural and literary tradition. Overlooking the University of Szeged, the collaboration with the Department of Italian was very fruitful, in particular, with Prof. József Pál, who is certainly one of the most important Hungarian Italianists and comparatists of recent decades, but also a very active organizer of projects and of Italian-Hungarian cultural events, in Szeged and elsewhere, as director of the University's Italian Department and of the Italian Cultural Center, as well as Honorary Consul of the Italian government in his city.

L'attività dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest nelle riviste «Italia & Italy» e «Nuova Corvina»

Mi è accaduto, nel corso della mia vita professionale alle dipendenze del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, con le funzioni di addetto, direttore e coordinatore d'area di vari Istituti italiani di cultura, in diversi Paesi (Cecoslovacchia prima e poi Repubblica Ceca, Irlanda, Scozia, Ungheria, Austria, Egitto), di trascorrere cinque anni a Budapest, dal mese di giugno 2003 al febbraio del 2008, con le funzioni di direttore del locale Istituto Italiano di Cultura, e, con l'elevazione dell'Istituto di Budapest a sede dirigenziale, di coordinatore degli Istituti di Varsavia, Cracovia, Praga, Bratislava e Vienna, nonché di consigliere culturale dell'Ambasciata d'Italia in Ungheria. Avevo però iniziato ad occuparmi dell'Ungheria e della sua cultura già dall'anno precedente al mio arrivo a Budapest, scrivendo anche, da Roma, su diverse manifestazioni organizzate in Italia in occasione della Stagione della cultura ungherese, come nel caso della bellissima mostra che si tenne a Palazzo Pitti, a Firenze, *Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1842-1914*, la più completa rassegna di arte magiara del periodo considerato (con un articolo apparso sulla

rivista Oggi e Domani, anno XXX, n.11, novembre 2002, p.67), e dell'assegnazione, sempre nel 2002, del premio Nobel per la letteratura allo scrittore ungherese Imre Kertész, al quale nel 2001 avevamo conferito, a Pescara, il Premio Internazionale Flaiano, sezione narrativa, per il romanzo *Essere senza destino* (Oggi e Domani, Anno XXX, n.10, ottobre 2002, pp.3-4).

Devo riconoscere che quello ungherese è stato per me un periodo particolarmente importante e prolifico, forse il più importante di tutta la mia carriera, non solo sotto il profilo professionale, con la ideazione e la realizzazione di oltre mille eventi culturali in tutto il territorio ungherese, e, in collaborazione, per diversi progetti, con le istituzioni culturali italiane e locali degli Istituti coordinati degli altri Paesi coinvolti, ma è stato importante e intenso anche per la mia attività creativa e critica, con la pubblicazione di diverse opere ispirate all'Ungheria e alla sua straordinaria tradizione culturale e letteraria. Tutto questo è stato possibile grazie ad un momento particolarmente favorevole per la promozione della cultura italiana in terra magiara e nel Centro Europa e per i rapporti italo-ungheresi, e, allo stesso tempo, grazie alla disponibilità di una sede di grande prestigio, che era stato l'edificio del primo Parlamento ungherese, con un salone molto ampio per i concerti, già aula parlamentare, una bella sala per le proiezioni cinematografiche e per le conferenze, e vari spazi espositivi dislocati in una superficie complessiva di 7.000 metri quadrati, che ne fanno, credo, il più grande edificio, per dimensioni, tra quelli degli 84 nostri istituti sparsi per il mondo. A questo si aggiunga l'ottimo lavoro svolto dai miei predecessori, in particolare da Giuseppe Manica e dal compianto Giorgio Pressburger, la professionalità del personale disponibile, la eccellente collaborazione con l'Ambasciata d'Italia e con le istituzioni culturali ungheresi, con particolare riferimento a quelle universitarie, di Budapest, Debrecen, Pécs, Szeged e Szombathely. Con l'Università di Szeged, preziosa è stata la collaborazione con il Dipartimento di italiano e, in particolare, con il Prof. József Pál, sicuramente uno dei più importanti italianisti e comparatisti ungheresi degli ultimi decenni, ma anche molto attivo organizzatore di eventi culturali italo-ungheresi, a Szeged e altrove (grazie anche alle competenze maturate alla guida dell'Accademia d'Ungheria a Roma), non solo come direttore del Dipartimento di italiano dell'Università, ma anche, e soprattutto, come direttore del Centro culturale italiano e come Console onorario del governo italiano nella sua città. È stato inoltre un eccellente relatore in diversi convegni, collaboratore e membro del comitato di redazione delle riviste «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica» e «Italia & Italy, la rivista centro europea della cultura italiana», entrambe utilissime, grazie ad una capillare e ben mirata distribuzione, per la promozione della nostra cultura e per la cooperazione culturale con i Paesi del Centro Europa. Delle due riviste che ho citato, «Nuova Corvina», più accademica, aveva un carattere monografico, mentre «Italia & Italy», pubblicata in italiano e in ungherese, con riassunti in inglese, era preminentemente



divulgativa. Ed è proprio attraverso queste due riviste che è possibile ricostruire i momenti più significativi della presenza culturale e letteraria italiana in Ungheria negli anni considerati. Già nel primo fascicolo ungherese di «Italia & Italy», il tredicesimo della serie, che faceva seguito ai precedenti dodici pubblicati a Edimburgo, (ora trasformatasi da rivista «rivista della cultura italiana nelle Isole Britanniche» in «rivista centroeuropea della cultura italiana»), si indicavano le linee programmatiche e si dichiarava, tra l'altro, che la sua ambizione era «quella di porsi come punto di incontro, come ideale ponte abitato, per quanti, tra intellettuali, narratori, poeti, musicisti, artisti, uomini di spettacolo, amanti dell'Italia e della cultura italiana, vorranno collaborarvi. In questa direzione si muoverà il lavoro del suo direttore, che, nelle nuove funzioni di direttore dell'Istituto di Budapest, ma anche di coordinatore dell'area che coinvolge gli Istituti di Bratislava, Cracovia, Praga e Varsavia, cercherà di collaborare con i colleghi che operano nei Paesi limitrofi interessati, per rendere, se possibile, più vivace il dibattito culturale sull'Italia che nell'Europa Centrale risulta particolarmente stimolante. Pensata come una rivista fondamentalmente di informazione culturale sulle attività di maggiore rilievo dell'Istituto di Budapest e, nei limiti del possibile, degli altri Istituti coordinati, «Italia & Italy» non mancherà di affrontare tematiche di respiro europeo, soprattutto in considerazione del fatto che diversi Paesi dell'Area stanno per entrare a far parte della grande famiglia dell'Europa comunitaria». (*“Editoriale, Italia & Italy approda a Budapest”*, *Italia & Italy*, n. 13, luglio-agosto 2003, p. 2.)

Dal primo luglio al 31 dicembre del 2003, come puntualmente riferito nell'editoriale del secondo fascicolo ungherese della rivista, ci fu il Semestre di Presidenza Italiana del Consiglio dell'Unione Europea, che favorì il moltiplicarsi degli eventi culturali in Ungheria e nel Centro Europa, come del resto un po' dappertutto nei Paesi dell'Unione Europea.

A Budapest, a Szeged e in altre città ungheresi sono state più di sessanta le manifestazioni culturali organizzate dall'Istituto Italiano di Cultura e dall'Ambasciata d'Italia, con la collaborazione di numerose istituzioni, sia italiane che locali. Concerti, mostre, incontri letterari, rappresentazioni teatrali e proiezioni cinematografiche hanno dato un tocco italiano alla vita budapestina. Tra le manifestazioni di maggiore successo vanno ricordate: il concerto di apertura del Semestre dell'Orchestra Matav di Budapest, diretta dal Maestro Ligeti, l'Omaggio a François Fejtő, il Premio Internazionale Salvatore Quasimodo a Balatonfüred, la Settimana della lingua italiana nel mondo, con una ricca serie di eventi, la mostra sul Settecento italiano al Museo di Belle Arti, che ha inaugurato una nuova sala permanente dedicata all'arte italiana, il festival teatrale Kontinentalia al Teatro Nazionale di Budapest, che ha avuto come momento centrale la rappresentazione del Piccolo Teatro di Milano di *Arlecchino servitore di due*

*padroni*, nella straordinaria interpretazione di Ferruccio Soleri, il convegno internazionale dedicato a Fellini a dieci anni dalla sua scomparsa.

(“Editoriale/*Vezércikk*, *Il Semestre italiano a Budapest*”, *Italia & Italy*, n. 14-15, settembre-dicembre 2003, p. 2.)

Una iniziativa particolarmente significativa che veniva annunciata era la creazione del “MittelCinemaFest. Festival centro europeo del cinema italiano”, che poi è proseguito, fino a giungere, quest’anno, alla sua XXII edizione e che allora coinvolgeva tutti gli Istituti dei Paesi coordinati. Sullo stesso fascicolo della rivista si annunciava anche, a conclusione del Semestre, il concerto del 1° gennaio 2004 dell’Orchestra Filarmonica Giovanile di Genova, che apriva “Genova 2004, capitale europea della cultura.”

Il fascicolo n. 13 della «Nuova Corvina», pubblicata, come tutti gli altri fascicoli, a cura dell’Istituto italiano di cultura di Budapest, nell’agosto 2003, fu invece interamente dedicato all’impegnativo tema *Tradizione e Innovazione*, con la collaborazione di importanti studiosi del mondo accademico e scientifico ungherese e italiano, mentre quello successivo, il quattordicesimo, pubblicato nel dicembre dello stesso anno, portava il titolo *L’Italia e il contributo culturale dei Paesi centro-europei alla formazione della nuova Europa*. Come si scriveva nella presentazione:

La presidenza italiana del Consiglio dell’Unione Europea ha stimolato un assai vivace dibattito anche nel settore culturale e molte sono state le iniziative poste in essere, in Ungheria e nel Centro Europa, dall’Istituto Italiano di Cultura di Budapest in collaborazione con numerose istituzioni italiane e locali, che hanno offerto un contributo significativo all’approfondimento della storia dei rapporti tra l’Italia e questi Paesi nella prospettiva del loro ingresso nell’Europa allargata. Non poteva dunque mancare, nella serie della *Nuova Corvina*, sempre attenta a cogliere, insieme ad aspetti della storia culturale passata, le istanze più stimolanti del presente, un fascicolo interamente dedicato all’Europa. [...] si caratterizza per una nutrita serie di saggi e di articoli che spaziano in campi diversi l’uno dall’altro – storia, poesia, narrativa, teatro, critica letteraria, filologia, linguistica, geografia, religione, mezzi di comunicazione di massa, arte – e che offrono un mosaico ben articolato di autorevoli contributi atti ad illuminare personaggi, momenti, aspetti significativi della vita culturale europea, con un’attenzione particolare ai rapporti italo-ungheresi. (D.M., *Presentazione, Nuova Corvina*, n. 14, Anno 2004, p.5)

Nello stesso fascicolo si annunciava anche il tema di quello successivo, interamente dedicato a *Petrarca e l’Europa*, nella ricorrenza del settimo centenario della nascita del grande poeta, “un europeo nel senso più pieno del termine”. (D.M. *Presentazione, Nuova Corvina, Petrarca e l’Europa*, n.15, marzo 2004, Istituto

*Italiano di Cultura*, p.5). Le celebrazioni petrarchesche furono inaugurate in Ungheria durante la visita di stato del presidente Carlo Azeglio Ciampi, come puntualmente annunciato nell'editoriale del fascicolo 17 di *Italia & Italy*:

La visita di stato in Ungheria del Signor Presidente della Repubblica Italiana, Carlo Azeglio Ciampi, oltre alla normale programmazione dell'Istituto, che prevede anche per il bimestre marzo-aprile una ricca serie di manifestazioni, ci ha permesso di organizzare, nella settimana che va dal 21 al 27 marzo, diversi nuovi eventi che coincidono con la visita. A questi eventi sono dedicati alcuni articoli del presente fascicolo di *Italia & Italy*, a cominciare dall'immagine di copertina, che riproduce un dipinto di Giovanni Paolo Panini sulla Piazza del Quirinale, dal 26 marzo in prestito temporaneo al Museo di Belle Arti di Budapest, per gentile concessione del Presidente della Repubblica Italiana. Ad apertura *L'Europa e i giovani*, un intervento del Presidente Ciampi in occasione della presentazione del volume *Quale Europa per i giovani*, che si è tenuta al Quirinale lo scorso 23 gennaio. Tra le altre manifestazioni a cui abbiamo dedicato attenzione, un posto di rilievo occupano le mostre d'arte e documentarie, come "Maestri Italiani del Rinascimento" al Museo di Belle Arti, "Il David di Michelangelo a Budapest", una mostra fotografica del maestro Aurelio Amendola, alla Fondazione della Cultura Ungherese, "Sándor Márai tra Italia, Ungheria ed Europa Centrale", all'Istituto Culturale Centro Europeo, la mostra del concorso di pittura "La mia Italia", "Tesori italiani alla Biblioteca Nazionale di Budapest". Di molto rilievo anche alcuni concerti, tra i quali segnaliamo quelli inseriti nel Festival di Primavera, in particolare quello diretto dal Maestro Ligeti, un oratorio sulle *Laudi*, e il breve concerto che terrà il pianista Gergely Bogányi al Museo di Belle Arti eseguendo, alla presenza del Presidente Ciampi, brani di Liszt su tre sonetti del Petrarca, in occasione dell'apertura ufficiale delle celebrazioni petrarchesche a Budapest per il VII centenario della nascita. Il fascicolo è arricchito da un inserto che riproduce il catalogo della mostra "Maestri italiani del Rinascimento". (*D.M., Editoriale/Vešérvickek. Il Presidente Ciampi a Budapest*", *Italia & Italy*, n. 17, marzo-aprile 2004, p. 2.)

Nella *Presentazione* del numero 15 della «Nuova Corvina», quello su *Petrarca e l'Europa*, curata dal prof. Luigi Tassoni, Capo del Dipartimento di Italiano dell'Università di Pécs, con la collaborazione di Krisztina Palai, si annotava tra l'altro:

Il fascicolo, che contiene saggi di rilievo scritti da studiosi ungheresi e italiani, è accompagnato da una bibliografia ragionata delle pubblicazioni dedicate a Petrarca in Ungheria dal 1494 ad oggi, curata da Norbert Mátyus, e da una brochure, pubblicata con la collaborazione degli Istituti Italiani di Cultura di Bratislava, Cracovia, Praga e Varsavia, che riproduce, tra l'altro, il testo poetico *Chiare, fresche e dolci acque* in sei lingue, e contiene

il programma completo dei convegni petrarcheschi che nel corso del presente anno si terranno in Ungheria, Polonia, Repubblica Ceca e Repubblica Slovacca. Non dimenticando che il 2004 è anche l'anno di Leon Battista Alberti, il prossimo fascicolo della «Nuova Corvina» sarà interamente dedicato all'architetto e umanista genovese. All'Alberti sarà anche dedicata una giornata di studio, organizzata dal nostro Istituto con la collaborazione dell'Università Cattolica «Péter Pázmány» di Budapest. (D.M., *Presentazione, Petrarca e l'Europa, Nuova Corvina, Rivista di Italianistica*. N.15, marzo 2004, p.5).

Tra i molti eventi organizzati nel corso del 2005, sicuramente uno dei più importanti, proposto da Prof. József Pál, che poi il nostro Istituto organizzò in collaborazione con il Centro italiano di cultura di Szeged e con l'Associazione degli artisti ungheresi, fu la mostra/concorso *La Divina Commedia illustrata dagli artisti ungheresi*, che vide la partecipazione di un centinaio di artisti tra i più rappresentativi del panorama ungherese. La mostra, dopo il successo dell'esposizione all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, divenne itinerante e fu ospitata in numerose altre città ungheresi e italiane. Nel 2006, invece, come si ricorda nell'Editoriale del n.33 di «Italia & Italy», l'Italia fu protagonista in Ungheria, con l'organizzazione, in stretta collaborazione tra l'Ambasciata d'Italia e l'Istituto italiano di cultura, di un molto impegnativo evento che coinvolse ben 10 Paesi del mondo e che contemplò anche una visita a Budapest del presidente Napolitano:

Tra le oltre 250 manifestazioni organizzate nel corso dell'anno, un posto di assoluto rilievo va riservato alle celebrazioni per il cinquantenario della Rivoluzione ungherese del 1956, che hanno situato l'Ambasciata d'Italia e il nostro Istituto al centro di una serie di eventi internazionali (una grande mostra fotografica e documentaria, un convegno, una retrospettiva cinematografica) e di numerose visite istituzionali al nostro Istituto a cui abbiamo riservato particolare spazio in questo fascicolo di *Italia & Italy*. Tra queste, la visita del Presidente Napolitano, del quale pubblichiamo il discorso sull'integrazione europea tenuto il 26 settembre presso l'Accademia delle Scienze di Budapest; la visita del Presidente Solymosy, che ha aperto i lavori del convegno internazionale del 28 e del 29 settembre; la visita del presidente del Parlamento ungherese, Katalin Szili, che ha inaugurato la mostra "Il 1956 per immagini" il 12 settembre. Tra le altre manifestazioni che hanno caratterizzato l'attività degli ultimi mesi, la Settimana della Lingua Italiana nel mondo, quest'anno dedicata a "Il cibo e le feste nella lingua e nella cultura italiana", il cui programma in Ungheria è stato particolarmente ricco, con tre mostre, alcuni concerti, tre convegni e presenze significative che hanno suscitato molto interesse, come quella del cantautore e scrittore Francesco Guccini. Nel corso della Settimana si è anche attivata una importante collaborazione tra la televisione Duna e Raisat, con la messa in onda, il 26 ottobre, di una giornata di trasmissioni

dedicate alla cultura italiana. Del convegno “Il cibo e le feste nella letteratura italiana” si potranno presto leggere gli atti, attualmente in corso di pubblicazione. Non va dimenticato il MittelCinemaFest, Festival Centro Europeo del Cinema Italiano, che quest’anno ha riscosso grande successo di pubblico, soprattutto giovanile. In campo artistico vorremmo segnalare, insieme alla mostra dedicata a Caravaggio, la riapertura delle sale italiane del Museo di Belle Arti, con una splendida collezione di capolavori, soprattutto rinascimentali. (*“Sul 1956 e su altro”, Italia & Italy; n. 33, novembre-dicembre 2006, p.2*)

Anche il 2007 è stato particolarmente incentrato su una importante ricorrenza internazionale, il cinquantenario dei Trattati di Roma, con un importante convegno e una mostra documentaria in collaborazione con l’Ambasciata d’Italia e le ambasciate degli altri cinque Paesi fondatori. Furono inaugurati dal presidente ungherese, Laszlo Solyom, con la partecipazione del presidente del parlamento Katalin Szili, del ministro degli esteri, Kinga Gönz, e di prestigiosi relatori dei sei Paesi coinvolti. Per l’Italia, tenne una relazione il vicepresidente del Senato, Lamberto Dini. Inoltre,

tra gli altri oltre cento eventi organizzati dall’Istituto, o con la sua collaborazione, vanno ricordati due convegni dedicati a Giuseppe Garibaldi in occasione del bicentenario della nascita, un convegno sul primo centenario della morte di Giosuè Carducci, la manifestazione per il terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni, il Concerto di Capodanno e quelli, sempre molto seguiti, del Festival di Primavera, la mostra d’arte per i 60 anni della Ferrari, con una straordinaria sfilata di 50 Ferrari, che dal Castello hanno raggiunto la sede dell’Istituto Italiano di Cultura, la prima ungherese della “Giovanna d’Arco” di Giuseppe Verdi, il concorso “La mia Italia”, che ha coinvolto tutti i 25.000 studenti delle scuole primarie e secondarie ungheresi in cui si studia l’italiano, diverse manifestazioni di carattere economico e scientifico, l’inaugurazione di un busto dedicato a Giorgio Perlasca, che è stato collocato a un lato dell’ingresso centrale dell’Istituto. le manifestazioni legate alle celebrazioni della Festa Nazionale del 2 giugno. Molta eco ha inoltre suscitato la presenza, come ospite d’onore, di Umberto Eco, al Festival Internazionale del Libro, a cui quest’anno era presente anche Giovanni D’Alessandro. Presente a Budapest è stata anche Dacia Maraini, che ha partecipato alla prima di una sua opera teatrale. Non sono mancati i poeti. Molto interesse hanno suscitato Corrado Calabrò e Luigi Pastega. (D.M., Editoriale: I trattati di Roma a Budapest, *Italia & Italy*, n. 34-35-36, gennaio-giugno 2007, p.2).

Vorrei segnalare anche il fascicolo 19 della «Nuova Corvina», che raccoglie gli atti di ricco convegno, curato da Ilona Fried, *L’eredità del Novecento. Storia, letteratura, spettacolo, linguistica*, con la partecipazione di studiosi da numerose

università europee. («Nuova Corvina» n. 19, *Istituto Italiano di Cultura, Budapest, giugno 2007*). Non posso, infine, non ricordare che, insieme a «Italia & Italy» e a «Nuova Corvina», l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest ha curato la pubblicazione di diversi volumi, tra i quali AA.VV., *L'Europa sulla scena. Atti unici di 27 giovani autori dell'Unione Europea*, Vol. I e Vol. II, a cura di Dante Marianacci e Joseph Farrell, Fondazione Salvatore Quasimodo/Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2007; AA.VV., *Vámmentes Elbeszélések. Fiatal írók az új Európában*, szerkesztette Lucio Lami, Pref. Mario Frattini, Ministro degli Affari Esteri, Hiller István, Ministro della cultura ungherese, Esterházy Péter, Lucio Lami. Gremese/Istituto Italiano di Cultura di Budapest, Roma, 2004, pp. 410. Edizione ungherese, con testi in lingua originale e in lingua ungherese, dell'opera già pubblicata in Italia (la prima copia del volume fu donata dal presidente Ciampi al presidente ungherese Solyom); *Nuove acquisizioni della Biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest*, Stádium Nyomda, dicembre 2003; *Petrarca in Ungheria 1494-2004*, a cura di Norbert Mátyus, Ricerca bibliografica, Istituto Italiano di Cultura, 2004; AA.VV. *L'Istituto Italiano di Cultura / L'edificio del primo Parlamento ungherese*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2005; AA.VV., *Az Olasz Kultúrintéze. Az első magyar Parlament épülete*, Olasz kultúrintézet, 2005, pp. 72 (Edizione in ungherese di AA.VV. - L'Istituto Italiano di Cultura / L'edificio del primo Parlamento ungherese, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2005); AA.VV., *Tra ansia e finitudine. La Nuova Europa dei poeti / Szorongás és végeesség között. Költők új Európája*. Antologia in 25 lingue. I testi sono in lingua originale, in italiano e in ungherese, a cura di Dante Marianacci e Imre Barna, Fondazione Salvatore Quasimodo di Balatonfüred /Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2005, pp. 224; AA .VV., *The Divine Comedy illustrated by Hungarian Artists / La Divina Commedia illustrata dagli artisti ungheresi / Magyar Művészek illusztrációi az isteni színjátékhoz*, a cura di D.M., Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2005; AA.VV., *L'umanesimo latino in Ungheria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Adriano Papo e Gizella Nemeth Papo, Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 18 aprile 2005, Fondazione Cassamarca, 2005; AA.VV., *Il cibo e le feste nella letteratura italiana*, a cura di Dante Marianacci e A.D. Sciacovelli, Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2006; AA.VV., *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Prefazione di Dante Marianacci, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007; AA.VV., *L'Europa sulla scena. Atti unici di 27 giovani autori dell'Unione Europea*, Vol. I, a cura di Dante Marianacci e Joseph Farrell, Fondazione Salvatore Quasimodo/Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2007; AA.VV., *Europe on Stage: the Stage of Europe*, Edited by Dante Marianacci and Joseph Farrell, 6 December 2007, Italian Cultural Institute Budapest, 2007.

Vorrei concludere questo scritto ribadendo l'ottima collaborazione tra l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest e l'Ambasciata d'Italia, con le parole dell'ambasciatore Paolo Guido Spinelli, sicuramente il più 3attento alle iniziative

culturali tra tutti gli ambasciatori che ho avuto il piacere e l'onore di conoscere, il quale nell'eccellente volume che porta il significativo titolo *Elogio della diplomazia. Il ruolo dei diplomatici nelle relazioni internazionali*, così si esprime a proposito della collaborazione tra Ambasciata e Istituto di cultura:

A Budapest, mia ultima sede quale capo Missione, la collaborazione di oltre quattro anni si potrebbe definire poi come assolutamente esemplare. Facilitata dal supporto di un Istituto tra i migliori, se non il migliore dell'intera nostra rete, diretto in modo magistrale prima e durante il mio soggiorno, penso che anche l'Ambasciata non abbia mancato di fare la sua parte, in quegli anni, per sostenere ed accompagnare in tutti i modi un volume di attività culturali, spesso concepite congiuntamente e realizzate dall'Istituto in modo impeccabile, quantitativamente imponente e di grande qualità. Capace oltretutto di rafforzare ulteriormente relazioni culturali già strettissime come quelle tra Italia e Ungheria.

(Paolo Guido Spinelli, *Elogio della diplomazia. Il ruolo dei diplomatici nelle relazioni internazionali*, Ledizioni, Milano, 2023, pp. 146-147).

ANDREA CARTENY  
*Sapienza Università di Roma*  
andrea.carteny@uniroma1.it

## **Il transilvanismo di Miklós Bánffy, eredità storica della Transilvania dualista**

### Introduzione

Multietnica, multireligiosa, multinazionale, la Transilvania è quel mondo austro-ungarico caratterizzato da particolari tradizioni e costumi, tolleranza religiosa e natura incontaminata: è descritta magistralmente in una delle opere che meglio danno corpo alla letteratura mondiale del Novecento (Cfr. Pál 2005), la “Trilogia transilvana” di Miklós Bánffy (cfr. Takács 2006). L'autore è una personalità versatile e geniale la cui vita e opera rimane la migliore testimonianza di questo microcosmo dell'Ungheria dualista (cfr. Balogh 1981). La Transilvania (*Erdély* in ungherese, *Siebenbürgen* in tedesco e *Ardeal* in romeno), la regione che si estende “al di là delle foreste” nella parte orientale del bacino dei Carpazi, ha riunito in sé il destino di tre diverse comunità nazionali<sup>1</sup>. La perdita della sua autonomia, prima ancora che con l'unione nella Grande Romania del 1918, si può ravvisare nelle conseguenze del Compromesso del 1867, quando perdendo la sua specificità diventa la “terra al di là del valico del re” (cfr. Kós 2000). Il passaggio di sovranità dall'Ungheria asburgica alla Romania fa di questa terra il simbolo del revisionismo magiaro, fulcro della martirologia del Trianon per l'Ungheria contemporanea (cfr. Cfr. Biagini 2006; Motta 2012; Sárközy 2003; Carteny 2016).

Miklós Bánffy, dalla Transilvania asburgica a quella romena

Nato nel 1873 a Kolozsvár (in romeno Cluj, in tedesco Klausenburg) da una delle più importanti famiglie dell'aristocrazia ungherese di Transilvania, detentori del titolo di conte “supremo” (*főispán*) della provincia (distretto) di Kolozs,

---

<sup>1</sup> Le principali comunità storiche transilvane sono tre: quella magiara e seclera (comprendente le comunità della *Székelyföld*, la terra dei secleri, gli ungheresi *székely* o *Siculi* in latino, *Székleren* in tedesco, *Secui* in romeno), composta per lo più da cattolici romani e riformati calvinisti, unitariani e luterani; quella romena (in grandissima maggioranza cristiana di rito greco, vale a dire formata da ortodossi e greco-cattolici, con una più piccola comunità di cattolici romani); quella tedesca (costituita dai sassoni delle tradizionali città regie accanto alle comunità sveve distribuite nel Banato e in altre città della regione del fiume *Körös*, *Cris*, in romeno, in tedesco *Kreisch*: i sassoni sono in gran parte protestanti luterani e gli svevi cattolici romani). Cfr. Köpeczi 1992.



Miklós Bánffy cresceva nella residenza avita di Bonchida (Bonțida) concludendo gli studi tra la sua città natale e Budapest, con laurea in diritto e amministrazione. Attivo nelle organizzazioni studentesche, accettava incarichi ministeriali all'estero e poi in patria quello deputato al parlamento di Budapest e quindi di *főispán* di Kolozs a Kolozsvár: qui nello stesso tempo iniziava la sua carriera artistica e letteraria come autore di opere musicali e come drammaturgo e scrittore, con il nome di Miklós “Kisbán”, e assumeva l'incarico di sovrintendente di teatro e dell'opera di Budapest. Con il deflagrare del conflitto prestava servizio nell'armata austro-ungarica, svolgendo missioni governative in paesi alleati agli imperi centrali e quindi organizzando nel 1916 come commissario governativo una “controversa” – con evidenti toni antimilitaristi – celebrazione a Kolozsvár dell'incoronazione del nuovo sovrano Carlo, I imperatore d'Austria e IV re d'Ungheria. Con l'armistizio e il collasso dell'Impero, Bánffy tentava una missione all'estero per conto del Consiglio nazionale seclero, mentre la prima Repubblica ungherese del popolo, guidata da suo cugino e amico d'infanzia Mihály Károlyi, lasciava il posto alla Repubblica dei consigli egemonizzata dai bolscevichi.

A seguito della caduta del governo sovietico di fatto guidato da Béla Kun, provocata dall'occupazione romena di Budapest e dalla conseguente restaurazione del regno d'Ungheria con l'ammiraglio Miklós Horthy, finalmente nel giugno 1920 veniva siglato il trattato di pace del Trianon con le potenze vincitrici e alleate (cfr. Biagini 2006). Già all'indomani della firma del Trianon la priorità assoluta del governo di Budapest, insieme a quella del pieno reintegro dell'Ungheria tra le potenze europee, era quella di poter alleggerire se non rivedere le dure condizioni del trattato. Nella primavera del 1921 si insediava il governo del conte István Bethlen e Miklós Bánffy assumeva il delicato incarico di ministro degli affari esteri. Per venti mesi, fino alla fine del 1922, Bánffy si trovava a gestire l'ammissione dell'Ungheria alla Società delle nazioni, il plebiscito di Sopron, il tentato colpo di stato del detronizzato Carlo IV d'Asburgo. Dopo aver rimesso l'incarico di ministro, accettava la presidenza del Consiglio delle belle arti da parte del ministro del culto e dell'istruzione pubblica Kuno Klebelsberg. Il richiamo della patria transilvana, però, riemergeva potentemente in Bánffy: iniziava una nuova fase della sua vita e del suo impegno politico e culturale, con il rientro in Transilvania ormai parte integrante del regno di Romania (cfr. Biagini 2007). Lo pseudonimo con cui il conte si fa scrittore e letterato è *Kisbán Miklós*, di fatto Miklós “piccolo bano”, scioglimento semantico di “Bánffy”, “figlio” del bano (Cfr. Lukacs 2014.). Miklós “Kisbán” è dunque autore di un'inesauribile attività culturale, letteraria e drammaturgica, mai interrotta neanche durante gli anni della guerra e del crollo della Monarchia: tra le sue principali opere si ricordano *Naplegenda* (“la leggenda del sole”, 1906), *A nagy úr, Attila* (“un gran signore, Attila”, opera teatrale, 1913), *A baldokló oroszlán* (“il leone moribondo”, 1914), *Az erősebb* (“il più forte”, opera teatrale,

1918). Finalmente, nel 1926 rientrava in Transilvania per impegnarsi esclusivamente a livello culturale e spirituale della “magiarità” e della “transilvanità” nella Grande Romania. Accettava dunque direttamente dalle mani del re Ferdinando I di Romania il passaporto romeno, per assumere di nuovo il ruolo di protagonista culturale, a livello pubblicistico-editoriale e artistico-letterario, della Transilvania e della Romania (Cfr. Nastasă-Kovacs 2019).

### Il transilvanismo interbellico

La situazione che Bánffy si trovava di fronte era complessa: l’impegno principale dei suoi amici e colleghi, rimasti e rientrati nel paese, era quello di ricostruire le istituzioni culturali sconvolte dal cambio di regime e di Stato (Cfr. Carteny 2020a). La cultura ungherese transilvana – da allora per estensione includente anche quella dei limitrofi territori ex ungheresi, come il Partium e il Maramaros (Maramureş) – si era infatti riscoperta in un certo qual modo “decapitata”, senza Budapest come suo centro naturale e tradizionale. In queste condizioni era inevitabile che si tentasse un’apertura ai valori e agli stimoli provenienti dalla provincia stessa talvolta orientati verso l’espressione di una letteratura regionale. L’architetto scrittore Károly Kós, amico e sodale di Bánffy, si ritrovava a fare opera di promozione culturale in prospettiva etnografica per difendere la cultura ungherese nella nuova condizione minoritaria. Tra la fine del 1920 e l’inizio del 1921 Kós pubblicava, insieme con altri due attivi intellettuali ungheresi, István Zagoni e Árpád Paál, un opuscolo intitolato da una citazione evangelica, *Kiáltó Szó*, “parola che grida” con cui si appellava alla necessità di accettare la nuova realtà per rivendicare un’autonomia “nazionale” e chiamare a un’azione politica e culturale adatta alle nuove relazioni politiche degli ungheresi di Transilvania (Cfr. Kós 1921; Carteny 2019).

L’attività culturale ungherese si svolgeva con nuovi giornali e riviste, dove si articolava chiaramente (come nella rivista *Pásztortűz*) il dibattito sulla concezione di “nazione” che i transilvanisti propongono come identità d’appartenenza per gli ungheresi della minoranza in Romania (Cfr. Sata 2001): in questo ambiente iniziava un periodo di generosa creatività, inaugurato da nuove iniziative d’organizzazione della vita pubblica che evidenziavano le specifiche condizioni di minoranza nazionale, e secondo alcuni prendeva avvio una rinascita culturale e spirituale ungherese transilvana, quasi una nuova epoca d’oro, “di Kazinczy” (Cfr. Kántor-Láng 1973). Emergeva così la prima iniziativa editoriale che si proponeva di portare avanti delle edizioni proprie della cultura ungherese di minoranza: nel 1924, con l’aiuto di Miklos Szántó come mecenate, veniva fondata la casa editrice *Erdélyi Szépművés Céh* (ESZC, “Corporazione transilvana di belle arti”), di chiara ispirazione liberale e democratica. Il suo progetto editoriale prevedeva pubblicazioni di soli autori transilvani, in dodici volumi l’anno. Il

progetto si proponeva di diventare il punto di riferimento dell'intera opinione pubblica transilvana: per iniziativa dello scrittore Aladár Kuncz si chiamavano a raccolta nel 1926 a Marosvécs (Brâncovenesti) ventisette personalità dell'intellighentia transilvana, che costituivano il "Gruppo di lavoro di liberi scrittori" *Erdélyi Helikon*. *Erdélyi Helikon* coinvolgeva, insieme con Miklós Bánffy, il *gottha* dell'intellettualità ungherese dell'epoca, da Lajos Áprily ad Imre Lakatos, da Károly Kós a Sándor Reményik, da Áron Tamási a József Nyirő (Cfr. Carteny 2020b).

### *Erdélyi Helikon* e la Trilogia transilvana

Il rientro di Miklós Bánffy in Romania aveva allarmato i leader del partito ungherese, che temevano la sua competizione per un suo eventuale ritorno a ruoli politico-istituzionali, ma di fatto viene l'attività svolta dal conte-scrittore si evidenziava in un intenso engagement politico-civile a livello pubblicistico, attraverso le colonne della testata *Ellenzék* ("opposizione") da lui finanziata, e soprattutto a livello culturale e letterario. Il principale impegno diventava proprio *Erdélyi Helikon*, il progetto di cui Bánffy assumeva un ruolo di guida e coordinamento: nel giro di due anni questo gruppo di lavoro giunge alla pubblicazione di una rivista omonima (*Erdélyi Helikon*, EH, "elicon transilvana") (Cfr. Scridon 1996). Pubblicata a Kolozsvár dalla casa editrice *ESzC* tra il 1928 e il 1944, questa rivista trovava in Bánffy il primo caporedattore: il lavoro degli "helikonisti" veniva condotto collegialmente sulla base di principi programmatici, fissati dalla prima riunione, che auspicavano dei rapporti concreti tra letteratura e politica (Cfr. Pomogáts 1983). Si prospettava una situazione in cui il gruppo di Helikon, l'unico capace di conciliare le opposizioni ideologiche al di sopra delle classi sociali, si presentava come il rappresentante unitario dell'intera minoranza in ambito sociale e culturale, analogamente al ruolo politico-partitico di esclusivo rappresentante assunto dall'*Országos Magyar Párt*, il partito nazionale ungherese (Cfr. Köpeczi 1986; Balázs 2008). Sulla "missione" e aspirazione unitaria di Helikon si innescava un vivace dibattito e si sollevavano non poche critiche alla prospettiva transilvanista e a quello che veniva chiamato "pensiero transilvano".

La volontà di un terreno comune attraeva non solo scrittori "borghesi" di differenti scuole proprio grazie al fatto che l'attività helikonista editoriale e della rivista riuscivano a instaurare legami in diverse direzioni: in questo caso era la stessa collegialità della guida di Helikon che permetteva il mantenimento di differenti punti di vista e posizioni. Proprio grazie al ruolo organizzativo per la costruzione di una rete di sostegno finanziario e morale svolto instancabilmente da Miklós Bánffy, Helikon godeva dell'appoggio di importanti ambienti nobiliari. A partire dal 1928, inoltre, case editrici ungheresi (come *Athenaeum* e poi *Révai*) cominciarono a mettere in circolazione come seconde edizioni i libri pubblicati

dalla transilvana *ESZC*: era il riconoscimento del valore nazionale e internazionale della produzione letteraria ungherese di Romania nonché di un periodo di grande fioritura letteraria per la letteratura transilvana e ungherese in generale. Helikon si confermava la rivista in cui nasceva e si sviluppava una saggistica transilvana che, insieme alla proposizione dei temi più moderni dell'Europa contemporanea, attingeva alla tradizione e ai valori transilvani: e l'ideologia transilvanista risultava l'unica vera risposta alla *vexata questio*, se sussistesse nella letteratura transilvana una particolare caratteristica di distinzione dalla letteratura ungherese (Cfr. Chinezu 1997). Il transilvanismo emerge come il “principio guida” ideologico-culturale dell'attività letteraria di Helikon; il “pensiero transilvano” è così il suo risultato più evidente, provato nell' “esistenza stessa” della Transilvania e nei suoi popoli, che hanno saputo “vivere uno accanto all'altro” mantenendo però le proprie “caratteristiche nazionali” (Cfr. Kuncz 1929; Tordai 1987). Per i transilvanisti i pilastri ideologici rimanevano – oltre la spiccata coscienza comunitaria dei siculi – la tradizione d'autonomia che la storia attribuiva al “principato di Transilvania”, ultimo lembo di terra ungherese “libero” tra gli imperi ottomano e asburgico, e la pratica esemplare di tolleranza religiosa (Cfr. Kántor-Láng 1973). Di fatto il successo del transilvanismo nella società transilvana si rispecchiava non tanto in campo politico quanto in quello più propriamente culturale e letterario, concentrandosi in due filoni narrativi. Uno era quello della “letteratura seclera”, riguardante numerose varie storie e situazioni d'ambientazione *székelelyi*: all'interno di questo filone una cospicua serie di romanzi e novelle era stimolata dal successo di alcune importanti opere (come “Abele nella foresta” del 1932 di Áron Tamási, che si ricollegava con la sua opera alla tradizione della letteratura picaresca europea, e *Bencze Uő* del 1933 di József Nyíró). L'altro filone era quello del romanzo storico-monumentale, che si assumeva il compito di raffigurare l'ormai decaduta aristocrazia e di evidenziare la sconfitta del suo ruolo storico e che origina alcuni romanzi molto famosi della letteratura ungherese, come “Stirpe corvo” (*Varjú nemzetség* del 1925) di Károly Kós. In questo filone si inquadra la grande opera letteraria di Miklós Bánffy, i volumi di *Erdélyi történet* (“storia transilvana”), la “Trilogia transilvana” scritta durante gli anni Trenta. Con il primo volume, che usciva nel 1934 intitolato *Megszámláltattál*, “Dio ha misurato il tuo regno” (Bánffy 2010; Bánffy 2019), mostrava immediatamente la sua opera come il grande romanzo della Transilvania. Con il secondo volume, edito nel 1935, fino al terzo e ultimo terminato nel 1940, la trilogia si presentava come l'epopea drammatica e fatale di una regione multinazionale e multiconfessionale (Bánffy 1934-40; Bánffy 2019). L'azione si svolgeva nel decennio precedente lo scoppio della grande guerra, dunque negli ultimi anni di splendore dell'Impero austro-ungarico e dualista, “imperial-regio”, *k. und k.* (*kaiserlich und königlich*, da cui origina la fortunata e inesorabilmente ironica denominazione di *Kakanien*, “cacania” da parte di Robert Musil nel suo “Uomo senza qualità”, anch'esso scritto negli anni Trenta e

ambientato alla vigilia del conflitto a Vienna) (Cfr. Musil 1962). I tre volumi prendevano ognuno il titolo dalla “scritta sul muro” (“*mene mene tekel upharsin*”) che nel Vecchio Testamento viene interpretata dal profeta Daniele (Daniele, 5, 25-28) per preannunciare la caduta del re babilonese Baldassarre. I titoli in ungherese sono: *Megszámláltattál* il primo volume, *És hijával találtattál* il secondo, *Darabokra szaggattatol* il terzo e ultimo, e il significato è chiaro per lo Stato, la società, l’Ungheria e la Transilvania asburgica: “hai i giorni contati”, “sei stato trovato in fallo”, “sarai fatto a pezzi”. La metafora storico-letteraria tra l’inesorabile declino e crollo del regno babilonese e dell’Austria-Ungheria era ovvia: una società asburgica, quella della “belle époque” prebellica, era fatalmente avviata al collasso ma viveva ogni giorno nella finzione che quel mondo fosse in qualche modo un mondo migliore ed eterno. Rispetto alla Caccania di Musil, tutta viennese e propria della Capitale, la Transilvania di Bánffy era la periferia del mondo asburgico: la stessa nobiltà transilvana, ungherese, veniva vista come di secondo ordine non solo da Vienna ma anche da Budapest, trattata come una provincia di rango inferiore. All’inverso, per i transilvani la strada verso l’Occidente, verso Budapest e poi Vienna, era sempre l’ambita ascesa verso l’Olimpo. L’alter ego, protagonista della narrazione, era Bálint Abády, che nel cognome richiama “Abád”, il toponimo della prima proprietà dei Bánffy (Cfr. Lukacs 2014). Tutta l’azione si svolgeva in questo mondo sospeso, tra amori e vite scandite da eventi mondani, in un grande affresco tolstoiano in cui l’élite aristocratica dominante era incapace di affrontare la questione interetnica sociale e si avviava inesorabilmente verso la propria fine durante la Grande guerra (Cfr. Nastasa-Kovacs 2019).

## Conclusionione

Nel 1937 il dibattito intorno alla cultura ungherese di Romania coinvolgeva Helikon e il transilvanismo, con le maggiori critiche da sinistra, focalizzato sulla pretesa egemonia helikonista, per la mancanza di “realismo”, e con la questione del “*nem lebel*”, il *non possumus* lanciato dal vescovo protestante Sándor Makkai contro l’accettazione della condizione minoritaria (a cui dalle colonne di *Ellenzék* avrebbe risposto lo scrittore Sándor Reményik “*lebet, mert kell*”, “si può perché si deve”) (Cfr. Cseke-Molnár 1989). Nel 1938 la tensione internazionale e interna, però, portava alla fine del sistema parlamentare e all’instaurazione della dittatura regia: in questo contesto l’anno seguente Bánffy contribuiva all’istituzione della Comunità del popolo ungherese di Romania, come organizzazione ufficiale di riferimento della minoranza magiara. Con il deflagrare del conflitto in Europa e la prosecuzione della politica italo-tedesca di imposizione di arbitrati per dirimere le questioni territoriali rivendicate da Budapest, con l’estate del 1940 si realizzava anche la divisione della Transilvania e la cessione della regione settentrionale (e orientale) dalla Romania all’Ungheria (Cfr. Biagini 2007). Con il ritorno della sovranità ungherese a Kolozsvár, Bánffy avrebbe ripreso il posto al

parlamento di Budapest (fino al 1944): e nel 1943 poi avrebbe tentato una mediazione con i romeni, per un contemporaneo cambio delle alleanze dei governi di Budapest e di Bucarest (Cfr. Csapody 2015).

Il conte-scrittore avrebbe pagato questo ruolo con l'incendio da parte delle truppe tedesche della sua proprietà e del castello di Bonchida. Alla fine del conflitto, sarebbe rientrato in Transilvania ma senza averi, ormai isolato dal regime comunista instauratosi in Romania, per poi riuscire a tornare a Budapest e spegnersi malato il 6 giugno del 1950. Nel 1976 le sue spoglie, cremate, avrebbero finalmente trovato pace nella cripta di famiglia del cimitero monumentale di Kolozsvár. Con le distruzioni dell'occupazione tedesca e il ritorno della Transilvania settentrionale in una Romania sotto un regime staliniano comunista, si realizzava la fine del transilvanismo e dello spirito umanista che il conte-scrittore aveva impersonato per mezzo secolo, lasciandoci con la Trilogia la "Divina Commedia" di una *belle époque* transilvana ormai perduta (Cfr. Szász 2020; Carteny-Popescu 2024).

#### Riferimenti bibliografici

- BALOGH, EDGÁR (a cura di), 1981: *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon. Szépirodalom, köztársaság, tudományos irodalom, művelődés, I. (A–F)*, Kriterion, București
- BALÁZS, SÁNDOR, 2008: *Magyar Képviselet a királyi Románia parlamentjében*, Kriterion, Cluj
- BÁNFFY, MIKLÓS, 1934-40: *Megszámláltattál... (Regény, 1-2., 1934), És hijával találtattál... (Regény, 1-2., 1935), Darabokra szaggattatol (1940), "Az Erdélyi Trilógia"*, Erdélyi Szépművés Céh, Cluj-Kolozsvár
- BÁNFFY, MIKLÓS, 2019: *Trilogia Transilvană. I. - Numărați, II. Cumpăniți, III. Răzleții*, 3 voll., Institutul Cultural Român, București
- BÁNFFY, MIKLÓS, 2010: *Dio ha misurato il tuo regno. Una storia transilvana*, traduzione di C. Boday e B. Ventavoli, Einaudi, Torino
- BIAGINI, ANTONELLO, 2006: *Storia dell'Ungheria contemporanea*, Bompiani, Milano
- BIAGINI, ANTONELLO, 2007: *Storia della Romania contemporanea*, Bompiani, Milano
- CARTENY, ANDREA, 2016: *L'ombra del Trianon. La Transilvania e l'Ungheria post-comunista, alla riscoperta delle minoranze oltre frontiera*, in U. Gentiloni Silveri, G. La Bella, S. Palermo (a cura di), *La costruzione della pace nell'Europa del secondo Novecento. Democrazia, diritti, economia*, Editrice APES, Roma
- CARTENY, ANDREA, 2019: *Károly Kós e la "Parola che grida", Kialtó szó*, in *Rivista di Studi Ungheresi-RSU*, n. 18
- CARTENY, ANDREA, 2020a: *La questione transilvana nel periodo interbellico*, Carocci, Roma
- CARTENY, ANDREA, 2020b: *Dai secondi anni Venti agli anni Trenta. Pubblicistica "transilvanista", internazionale e italiana pro-Ungheria*, Cap. 2, in A. Carteny, *La questione transilvana nel periodo interbellico*, Carocci, Roma
- CARTENY, ANDREA, 2023: *Alle origini del turanismo magiaro: il Pan-nazionalismo nell'Ungheria dualista*, in A. Carteny, P. Pizzolo (a cura di), *Il Pan-nazionalismo in Eurasia e il mito del Turan: protagonisti, correnti ideologiche ed espressioni intellettuali*, Aracne, Roma

- CARTENY, ANDREA - POPESCU, GRIGORE ARBORE (a cura di), 2024: *Miklós Bánffy e la Transilvania*, Intra Edizioni, Pesaro
- CHINEZU, ION, 1997: *Aspects of Transylvanian Hungarian Literature (1919-1929)*, Fundația Culturală Română, Cluj-Napoca
- CSAPODY, MIKLÓS, 2015: *Bánffy Miklós kettős küldetése. Bukarest, 1943. Politika és diplomácia*; Polis, Cluj-Kolozsvár
- CSEKE, PÉTER – MOLNÁR, GUSZTÁV, 1989: *Nem lehet. A kisebbségi sors vitája*, Hét Torony, Budapest
- SATA, KINGA-KOURETTA, 2001: *The Idea of the “Nation” in Transylvaniam*, in Aa.Vv., *Nation-Building and Contested Identities: Romanian and Hungarian Case Studies*, Budapest-Iasi
- HORNIG, DIETER - KISS, ENDRE (a cura di), 1996: *Vienne-Budapest 1867-1918. Deux ages d'or, deux visions, un empire*, Editions Autrement, Paris
- KÁNTOR, LAJOS - LANG, LÁNG, GUSZTAV, 1973: *Romániai magyar irodalom. 1945-1970*, Kriterion, București
- KÖPECZI, BÉLA, 1986: *Kitekintés: Erdély útja 1918 után*, III vol., in AA.VV., *Erdély története*, 3 voll., Akadémiai Kiadó, Budapest
- KÖPECZI, BÉLA (a cura di), 1992: *Histoire de la Transylvanie*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- KÓS, KÁROLY, 1921: *Kiáltó szó*, in Károly Kós, István Zágony, Árpád Paál, *Kiáltó szó. A magyarság Újja. A politikai aktivitás rendszere*, Lapkiadó, Cluj-Kolozsvár 1921 (nuova edizione: Kapu könyvek, Pallas, Lajosmize 1988)
- KÓS, KÁROLY, 2000: *La Transilvania. Storia e cultura dei popoli della Transilvania* (ed. orig.: *Erdély. Kultúrtörténeti vázlat*, 1934), Rubbettino, Soveria Mannelli
- KUNCZ, ALADÁR, *Erdély az én hazám* (“Transilvania la mia patria”), in *Erdélyi Helikon*, 1929, nr. 7 (aug.-sett.)
- LUKACS, JOZSEF, 2014: *Contele-scriitor*, in *Apostrof*, XXV, n. 6, 289 (maggio)
- MOTTA, GIOVANNA, 2012: *Studi sull'Europa orientale. Un bilancio storiografico*, Passigli, Firenze
- NASTASĂ KOVACS, LUCIAN, 2019: *Studiu introductiv*, in Bánffy, Miklós, *Trilogia Transilvană I. Numărați*, Institutul Cultural Român, București
- PÁL, JÓZSEF, 2005: *Világirodalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- PETREU, MARTA, 2019: *Prefața*, in Bánffy, Miklós, *Trilogia Transilvană I. Numărați*, Institutul Cultural Român, București
- POMOGÁTS, BÉLA, 1983: *A transzilvánizmus. Az Erdélyi Helikon ideológiája*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- MUSIL, ROBERT, 1956-62: *L'Uomo senza qualità*, III voll. (ed. orig.: *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-42), Einaudi, Torino
- SÁRKÖZY, PÉTER, 2023: *Società e Cultura in Ungheria in età moderna*, Lithos, Roma
- SCRIDON, GAVRIL, 1996: *Istoria literaturii maghiare din Romania, 1918-1989*, Promedia Plus, Cluj
- SZÁSZ, LÁSZLÓ, 2020: *Bánffy Miklós. Az erdélyi szellem arisztokratája*, MMA, Budapest
- TAKÁCS, PÉTER, 2006: *Bánffy Miklós világa*, Lucidus, Budapest
- TORDAI, ZÁDOR, 1987: *Provincialismo o cultura regionale: l'esempio della Transilvania*, in *Rivista di Studi Ungheresi-RSU*, n. 2, 1987, Università di Roma

ARMANDO NUZZO  
*Università Cattolica Péter Pázmány*  
nuzzo.armando@btk.ppke.hu

**Potenza del *sermo*. Il francescano Gabriele da Volterra,  
seguace di santa Caterina da Siena,  
in due lettere di Coluccio Salutati**

Abstract:

Coluccio Salutati non ha scritto in particolare sull'arte della predicazione. Nei suoi trattati e nelle lettere (private e di Stato) leggiamo opinioni sui predicatori dei suoi tempi e sul *sermo* quale *oratio*. È anche il caso del francescano Gabriele da Volterra, noto soprattutto agli studi cateriniani. Pubblico qui il testo di due lettere, edite in passato con alcuni errori, e interpreto brevemente il loro contenuto nel contesto del pensiero salutatiano su omiletica e retorica.

Parole chiave:

Coluccio Salutati, Gabriele da Volterra, Caterina da Siena, Predicazione, Guerra degli Otto Santi

Il francescano Gabriele da Volterra fu teologo di grande dottrina e insegnò in varie città italiane e a Cambridge. Noto ed apprezzato alla corte di Avignone, ebbe l'ufficio di inquisitore a Siena e fu per nove anni, con alcune interruzioni, Provinciale dei Frati Minori in Toscana (Wadding 1733: 333, anno 1376; Taurisano 1927: 106, n. 3; 107; Pellegrini: 164-165). Morì a Lucca, nel convento francescano, il 3 giugno 1382 (Tognocchi, 1684: I parte, 33; 148). I suoi incarichi religiosi si intesero con quelli civili. Gabriele era noto anche per essere un abile predicatore. Confermarono tale fama al *Processo castellano* per la canonicizzazione di santa Caterina da Siena le testimonianze di Bartolomeo Dominici e Francesco Malavolti, due seguaci di Caterina. Il Processo fu ordinato dal vescovo Francesco Bembo a Venezia, per cercare e registrare fatti che giustificassero la commemorazione solenne di Caterina, non ancora canonizzata e raccoglie testimonianze inviate tra il 1411 e il 1416. Scrive il Dominici nella sua testimonianza (tra la fine del 1412 e l'inizio del 1413): “[...] Gabriele de Vulterris, ordinis fratrum Minorum, qui fuit vir per totam Ytaliā valde famosus in scientia et gratia predicationis; et tamen ea audita, pre admiratione immutatus est animo et eam [Sanctam Catherinam] sepe devote visitabat” (*Il Processo castellano*: 335).



Francesco Malavolti, che invia la sua deposizione nel 1413, ricorda insieme francescano Giovanni Terzo e Gabriele, mettendo quest'ultimo in cima a tutti i predicatori francescani: "Erant in civitate Senensi, tunc temporis, duo valentissimi religiosi secundum mundum, quorum unus dicebatur frater Gabriel de Vulterris, ordinis fratrum Minorum et in sacra theologia magister, de quo erat opinio quod non essent in toto ordine suo valentiores eo in scientia et predicatione" (*Il Processo castellano*: 386). Testimoniano le sue capacità e la sua fama anche due lettere del Comune di Firenze del febbraio 1378, dettate da Coluccio Salutati e inviate a Siena, dove Gabriele si trovava. Sono state pubblicate prima dal Rigacci, poi dal Taurisano, il quale le interpretò anche, in modo antistorico, accusando Salutati di odio personale verso Gabriele da Volterra, il quale in quel momento agiva per conto dello Stato della Chiesa, con cui Firenze era in guerra (1375-1378). Il nome di Gabriele ricorre infatti anche in altre lettere e istruzioni agli ambasciatori di Firenze nell'ottobre del 1378, da cui si evince che era persona non grata nel territorio fiorentino (Taurisano 1927: 113, nota 4). Cancelliere della Repubblica fiorentina da quattro anni, Salutati non poteva tuttavia nel 1378 esercitare né la volontà né il potere di attaccare personalmente il frate o qualsiasi altra persona. Sfuggì inoltre al Taurisano il valore letterario delle sue parole, che risulta coerente confrontando le due lettere a Gabriele con quella che Salutati scrisse sempre per il Comune di Firenze due anni prima, il 16 aprile 1376, e in cui si esalta l'arte oratoria di un altro francescano: Lazzarino da Pisa.<sup>1</sup> Le tre lettere, prese insieme, oltre a darci qualche idea del pensiero di Salutati intorno all'arte della predicazione, hanno un comune denominatore, che forse non sfuggì ai fiorentini e a Salutati stesso: i due francescani erano stati entrambi radicalmente "convertiti" da Caterina da Siena, la quale era certamente un oppositore della politica ufficiale fiorentina nel periodo dello scontro con la Chiesa. Sia Lazzarino sia Gabriele avevano un tempo deriso o attaccato pubblicamente la santa, e Gabriele era anche stato chiamato come inquisitore alla prima indagine su di lei istituita. In seguito alla conversione, Gabriele abbandonò la sua lussuosa cella degna di un cardinale, fece regalare subito tutti i suoi preziosi e costosi libri (simile in questo a Lazzarino), mantenendo solo il breviario, e si trasferì nel convento di Santa Croce a Firenze, dove serviva i suoi confratelli a mensa e offriva altri umili servigi (*Il Processo castellano*: 389).

Il cancelliere tessè un notevole elogio delle prediche di Lazzarino e anche di Gabriele. Le due lettere che dipingono quest'ultimo come temibile nemico non

---

<sup>1</sup> Di questa missiva autografa e inedita di Coluccio Salutati, conservata nel registro dell'archivio di Stato di Firenze mi sono occupato in un altro saggio in corso di pubblicazione presso l'università di Messina. È indirizzata al cardinale Leonardo De Rossi da Giffoni, generale dell'Ordine dei Frati Minori dal 5 giugno 1373 al settembre del 1378. In questo saggio dimostro anche che la lettera del 1376 di santa Caterina a Niccolò Soderini, in Firenze, non fu recapitata da Gabriele, ma da Lazzarino.

sono altro che un'esaltazione delle sue capacità oratorie. Lazzarino e anche Gabriele erano esempi del bravo predicatore, diversi da quelli condannati per esempio nella lettera privata a Mario Ceccoli da Perugia (*Epistolario*: I, 77), dove non si fa distinzione tra discorso scritto e discorso enunciato:

[...] vidi inquam dictamen stilumque tuum, in quo non modernorum lubricatione iocaris, non religiosorum rythmica sonoritate orationem instruis, sed solido illo prisco more dicendi contentus, nil fucatum et maiore quam deceat apparatu comptum profers [...].

Per Salutati il *sermo* praticato dal clero si colloca nella continuità dell'arte retorica e dell'eloquenza antica. Poiché nel comune medievale non esisteva (ancora) una eloquenza civile, la predicazione, come scriveva Novati, è una delle forme in cui «ai tempi moderni l'eloquenza si manifesta» (*Epistolario*, IV: 138).<sup>1</sup> Nei *Dialogi ad Petrum Histrum* (1401-1402) Leonardo Bruni aveva fatto dire a Salutati parole di estrema ammirazione per la profonda quanto ormai rara eloquenza di frate Luigi Marsili. Nel 1405 poi, nella Epistola XIV 19 a Poggio Bracciolini così scrive, riferendosi in particolare a Luigi Marsili:

[...] et ut ad etatis nostre viros redeam, duo vel tria, que pertinent ad eloquentiam, in nostrorum eruditorum usu sunt. disputare, scilicet, predicare docereque. et dic: nonne diebus nostris plurimos vidimus admirabilis predicationis suavitate, non apud rostra sed in ecclesia populos detinere? quid eloquentie deficiebat venerabili patri meo, supercoetaneo nostro, magistro Loisio de Marsiliis? sic enim vulgo dicebatur, licet Ludovico sibi nomen foret (5). quid, inquam, illi homini deficiebat vel eruditionis vel eloquentie vel virtutis? quis unquam orator vehementius permovit animos aut quod voluit persuasit? quis plura tenuit atque scivit, sive humana sive divina requiras? quis hystoriarum etiam Gentilium copiosior, promptior atque tenacior? quis theologie illuminator; quis artium et philosophie subtilior; quis eruditior antiquitatis vel eorum peritor, que callere creditur ista modernitas? quis oratorum vel poetarum doctior quique sciret argutius textuum et librorum nodos solvere vel obscuritates quoruncunque voluminum declarare? (*Epistolario*, IV: 138-139)

Il trivio, in particolare Grammatica e Retorica sono parte della cultura cristiana, come spiegato nel *De doctrina christiana* da Agostino, e per Coluccio tali conoscenze si devono applicare alla pratica quotidiana della predicazione (S.

---

<sup>1</sup> Su Salutati e la composizione delle prediche in latino vd. FERRANTE, 2010: 148-155. Per un compendio sulla retorica e l'eloquenza in Salutati vd. STREUVER, 1970: 48-60.

Agostino, *De doctr. christ.* IV 2.),<sup>1</sup> pena ritrovarsi nell'incapacità di spiegare la Scrittura: «o quot et quanta quotidie videmus que non possit ruditas vel sancta rusticitas, cum careat litteris explicare!», scrive a fra Giovanni Dominici nell'epistola XIV 24 (*Epistolario*, IV, 205-240: 216). E più avanti aggiunge:

Quis enim de scholarum auditorio iubeat in exilium ire doctrinas, quibus quotidie proficitur et magis atque magis in veritatem, que queritur, gradiatur? pone tibi ante oculos unum quempiam in trivio, hoc est sermocinalibus scientiis, eruditum: fac ipsum cum alio, quovis, qui studia illa non calleat, fidei christiane doctrinam et sacrarum litterarum institutionem incipere; quem putas citius et perfectius imbui posse vel debere: peritum illum, an rudem et penitus ignorantem? (*Epistolario*, IV, 225)

L'epistola-trattato al Dominici va letta insieme a quella a fra Giovanni da Samminiato (XIV 23, in *Epistolario*, IV, 170-205). Non a caso sono entrambe degli stessi anni, 1405-1406. Le idee, però, Salutati le aveva maturate già trenta anni prima, ai tempi delle lettere su Lazzarino e Gabriele. Nella Epistola IV, 20 a Giovanni Bartolomei (13 luglio 1379), scrive che «...maxima res est eloquentia, adeo quod, ut refert Cicero, adhuc nemo tam pleno resonaverit ore qui audientium aures impleverit (*Epistolario*, I, 334-342, il riferimento è a Cic., *Orat.* V, 17). Lazzarino, Gabriele, Giovanni da Serravalle dovevano essere predicatori molto diversi da quelli ritratti, con disappunto, nel *De seculo et religione* (siamo negli anni 1380-1382):

[...] Pergas ad ecclesias, me miserum, pudet dicere tedetque videre quam pessimo exemplo templum domini, domus orationis, quam olim Christus increpuit factam esse speluncam latronum, conversa sit in diversorium procacionis, vanitatum confabulatorium, et oportunum promptuarium voluptatum. Adest, postquam omiserunt episcopi monere populos aut per suos presbiteros ad virtutis tramitem exhortari, adest, inquam, religiosus quispiam et sublimis in pulpito, post angelicam Marie salutationem iocundo quodam sermocinationis preludio suis moribus introductam, aliquod divinarum scripturarum oraculum reassumens pulcerrimum totum in sua, ne dicam turpia, membra discerpit, et equisillabis canticis puerili labore compositis auriculas vulgi permulcet, et eodem observato concentu membra subdividit, subdivisa distinguit, et rebus inops ac sententiis inanis maxima verborum inculcatione lascivit, nuncque acutissime vocis tonitruo totis viribus laterum excitat audientes, nunc graviter insonando submissiore voce proloquitur, nunc candidissimo deprompto sudario frontem tergit, faciem purgat, oculos fricat, nares emungit, tantamque mundiciam delicatus affectat ut non vir, non religiosus sed potius Ciprica

mulier videatur. Manicas deinde reiciens summas oras pulpiti candida manu comprehendit, digitos in ordinem ponit, seque muliercularum murmuratione gaudet de formositate laudari sicque predicaturus verbum Dei totus in ostentationem effusus aut levitatis aut inanis glorie spectaculum prebet. Intuetur interim ab suo pendentem ore plebeculam et in circumstantium silentio gloriabundus incepta prosequitur. (*De seculo et religione*: 1, XXI, 45-46)<sup>1</sup>

Nelle maturità non fa che ribadire quanto già espresso. Nella già citata lettera al Dominici (1405) scrive:

maximus etenim pudor est videre quotiens et quantis vestrorum religiosorum ignorantia deprehendatur solum in horum primorum habitum ratione. quo fit ut latine loqui nesciant et ipsas sacras litteras et dicta doctorum ad intelligentiam non capescant. (*Epistolario*, IV, 220-221)

In una lettera del Comune di Firenze dettata in favore di Giovanni da Serravalle il 23 aprile 1395 si prega il generale dell'Ordine di concedere che Giovanni possa restare in città, perché

adeoque cunctos audientes illexit dulcedine facundie, scientie profunditate admirationeque virtutis, quod indifferenter omnes exposcunt, quod hic ad devotorum consolationem, multorum consilium et eruditionem omnium commoretur (Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive, I Cancellaria*, 24, 128r)

Nel 1404 poi, scrivendo direttamente a Giovanni, Coluccio dice che “expectat vos avide tota nostra civitas cupiens oris vestre facundia, quod melle manat et lacte, percipere verbum dei”.<sup>2</sup>

Le due lettere che qui si ripubblicano in edizione critica, riflettono bene il clima durante la cosiddetta Guerra degli Otto Santi tra Firenze e lo Stato della Chiesa. Firenze avverte i senesi che frate Grabele si trova nella loro città, la sua attività è pericolosa e si chiede venga allontanato dalla città. La lettera successiva prende atto della provvisione senese di allontanare il frate, ma i fiorentini affermano che da loro informazioni il frate si trovi ancora a Siena. Le lettere furono edite con qualche errore dal Rigacci, sulla base scorta di un codice

---

<sup>1</sup> Su questo passo vd. CH. TRINKAUS, *Humanist Treatises on the Status of the Religious: Petrarch, Salutati, Valla*, «Studies in the Renaissance», 11 (1964), 28-29.

<sup>2</sup> Missiva dell'8 dicembre 1404 (ASFi, Signori, Missive, I, 26, 72v; vd. *supra*). Nel repertorio da me preparato lessi «audire», invece del corretto «avide» (*Lettere di Stato di Coluccio Salutati. Cancellierato fiorentino*, n° 1753), fuorviato dalla correzione *inter scribendum*. Queste e altre lettere che riguardano Giovanni da Serravalle sono state pubblicate dal Novati (NOVATI, 1891) Su Giovanni da Serravalle vd. almeno FERRANTE, 2011.

Riccardiano,<sup>1</sup> e furono poi ripubblicate (con ulteriori errori) da Taurisano nel suo saggio su santa Caterina e i francescani (Taurisano, 1927: 130-131). Nel 1927 dunque Taurisano non solo rimproverava Novati per aver trascurato le lettere di Stato di Salutati, ma addirittura si scagliava contro lo stesso cancelliere, reo di aver scritto ai senesi le due missive contro frate Gabriele da Volterra. Per aver duramente criticato un devoto di santa Caterina, Salutati è detto «ghibellino». Non escludo che Salutati aderisse anche personalmente alle argomentazioni delle due missive del Comune di Firenze, senza per questo diventare ‘ghibellino’. In generale, nelle missive ufficiali del Comune si ribadisce continuamente che Firenze non fa guerra alla Chiesa, di cui è sempre devota, ma alla «tirannide gallica» e agli scellerati ufficiali ecclesiastici che uccidono e devastano. Della costante e ferma fedeltà alla religione cattolica di Coluccio abbiamo tante e complesse testimonianze, anche tenendo conto delle diverse fasi della sua vita.<sup>2</sup>

Ciò che davvero interessa è invece come Salutati descriva l’arte oratoria di frate Gabriele, fatto che Taurisano ha completamente ignorato. L’arte persuasoria del francescano vi è descritta come melliflua e fraudolenta. I due aggettivi sono negativi solo se li leggiamo nella cornice politica: il potente eloquio è un’arma temibile. Gabriele doveva essere davvero temibile. La sua facondia è infatti a tal punto *nociva*, che i senesi sono avvertiti come segue: “talem virum tamquam potentis eloquii et talia cogitantem periculosissimum sit intra vestra menia retinere”, e più avanti: “Ne lupus intra ovile clausus pecoris exitium mente conceptum deducat preiudicialiter ad effectum.”. Nella seconda lettera poi sono invitati a non farsi ingannare dalla perfezione dei sermoni di Gabriele, che è come le sirene, le quali addormentano con la dolcezza, per poi uccidere con le code. Nella missiva a Leonardo Rossi da Giffoni su Lazzarino, le stesse armi potenti sono rivolte al bene: *Lazarinus de Pisis* è un educatore spirituale e uomo «honestissimus»; parla e spiega quasi divinamente e in modo convincente. La predica, manifestazione dello Spirito Santo, può giovare o danneggiare l’uditorio: se i senesi ascolteranno Gabriele anche solo superficialmente accadrà loro *!quod sicut de Sirenis habetur in fabulis, melliflui sui oris dulcedinis vos decipiet et deducet quasi suis cantibus in soporem et demum sopitos in caudarum mucronibus percutiet et extinguet*”.

Per denigrare Gabriele agli occhi dei senesi, Salutati deve comunque esaltarne la facondia: rispetto a Lazzarino è diverso il giudizio contingente, poiché lì si trattava di prediche quaresimali, qui di possibile aizzamento di Siena contro Firenze, cui Siena si era alleata grazie a una lega contratta nel 1375. Il rovesciamento è semplice: la facondia di Gabriele fa evidentemente paura,

<sup>1</sup> Firenze, Biblioteca Riccardiana, 786.

<sup>2</sup> Per il «patriottismo cristiano» e l’allineamento alla teologia francescana rimando all’ottimo riassunto di WITT, 1983: 331-367, in part. 343-347 345; mentre sul volontarismo a BORGHI, 1934, in part. 91-93; per la bibliografia vd. NUZZO, 2018, 856-863.

quindi è strumento efficace. Ogni occasione di scrittura richiesta dagli obblighi di ufficio si trasforma per Salutati in esercizio di scrittura, come mostrano le tante correzioni autografe. Oltre a servire la patria, le missive, quando ben fatte, sono motivo di soddisfazione personale.<sup>1</sup>

Fonti:

Coluccio Salutati, *De seculo et religione*, ex codicibus manuscriptis primum edidit ed. B. L. ULLMAN, Firenze: Olschki, 1957

*Epistolario di Coluccio Salutati*, I-IV, a cura di F. NOVATI. Roma: Istituto storico italiano, 1891-1911.

Lini Coluci Pieri Salutati *Epistolae* ex cod. mss. nunc primum in lucem editae a Iosepho Rigaccio, II, Florentiae, Ex typographio Ioannis Baptistae Brusciagli et sociorum, 1742.

*Il Processo Castellano. Con appendice di documenti sul culto e la Canonizzazione di S. Caterina*, ed. M.-H. LAURENT, Milano: Bocca, 1942 (*Fontes Vitae S. Catharinae Senensis Historici*, IX).

Bibliografia:

BERTALOT L., 2004. *Initia Humanistica Latina. Initienverzeichnis lateinischer Prosa und Poesie aus der Zeit des 14. bis 16. Jahrhunderts*, II/1, Prosa, A-M, Tübingen: Max Niemeyer Verlag

BORGHI L., 1934. La dottrina morale di Coluccio Salutati, *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 3, 1934, 75-102.

FERRANTE G., 2010. Forme, funzioni e scopi del tradurre Dante. Da Coluccio Salutati a Giovanni da Serravalle (con edizione delle dediche della *Translatio Dantis*), *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, XXV: 147-181.

FERRANTE G., 2011. Giovanni Bertoldi da Serravalle, in *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a c. di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, tomo I, Roma: Salerno Editrice, 224-240.

MAZZONI V., 2018. Soderini, Niccolò di Geri, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

A. NUZZO, 2002. *Le lettere di Stato di Coluccio Salutati. Censimento e incipitario. I registri della cancelleria e i principali codici della tradizione*, I, Tesi di Dottorato di ricerca Tutore: M. FEO, Coordinatore: V. FERA, Messina, 2002.

NUZZO A. (a cura di), 2008. *Lettere di Stato di Coluccio Salutati. Cancellierato fiorentino (1375-1406). Censimento delle fonti e indice degli incipit della tradizione archivistico-documentaria*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

NUZZO A., 2018. Salutati Coluccio, in *Dizionario Biblico della Letteratura italiana*, diretto da M. BALLARINI, a cura di P. FRARE - G. LANGELLA - G. FRASSO, Milano: Centro Ambrosiano, 856-863.

NOVATI F., 1891. Nuovi documenti sopra frate Giovanni da Serravalle, *Bullettino della Società Dantesca italiana*, 7, 11-15

PELLEGRINI L., 2017. Ignorans sum et idiota. *Gli scritti dell'“illetterato” Francesco e la loro “fortuna” lungo i secoli*. Assisi: Cittadella Editrice.

---

<sup>1</sup> In proposito, tra le tante, si veda una lettera del 1376: epistola IV 3 a Luigi Marsigli (28 agosto 1376), in *Epistolario*, I, 243-245.

- STREUVER N. S., 1970. *The Language of History in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press
- TAURISANO I., 1927. S. Francesco e i Francescani nella vita di S. Caterina da Siena, *Antonianum*, 2, 1927, 91-134.
- TOGNOCCHI A., 1684. *Genealogicum et honorificum theatrum etruscum-minoriticum*, Florentie.
- TRINKAUS CH., 1964. Humanist Treatises on the Status of the Religious: Petrarch, Salutati, Valla, *Studies in the Renaissance*, 11, 1964, 28-29.
- WADDING L., 1733. *Annales Minorum seu Trium Ordinum a s. Francisco institutorum*. Roma.
- WITT R. G., 1983. *Hercules at the Crossroad. The Life, Works and Thought of Coluccio Salutati*, Durham: Duke University Press, 1983.

## Appendice

### 1.

1378 febbraio 12, Firenze

Il Comune e Popolo di Firenze intimano ai Difensori di Siena di espellere dalla città Gabriele da Volterra, ministro provinciale dell'Ordine dei Frati Minori, il quale sotto abito di abile predicatore costituisce un pericolo sovversivo per la città.

Copia (sec. XVI), Firenze, Biblioteca Riccardiana, 786, 80r-v. Descrizione in <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000087231>; vd. anche Nuyyo 2008, XXV-XXVI.

Edizioni: Lini Coluci Pieri Salutati *Epistolae*: XL, 119; TAURISANO, 1927: 130 (riproduce il testo di Rigacci aggiungendo errori propri).

Bibliografia: BERTALOT, 1990: n°66; NUZZO, 2008: n° 873.

Mano non identificata. Ho restituito l'ortografia originale e apportato alcune correzioni segnalate nell'apparato.

[1] Senensibus.

[2] Fratres karissimi. Cogimur que ad vestri status columen pertinent queve possent deducere vestrum regimen in ruinam, vobis fraterna caritate suggerere, ut possetis paratis periculis opportunis remediis obviare. [3] Novimus itaque venerabilem virum fratrem Gabriellum sacre theologie magistrum et provinciale ministerium Ordinis Minorum sub sui pretextu officii apud vos insidiose versari, [4] ut in melliflui sermonis dulcedine, quo plurimum valet, moveat simplices, prudentes decipiat et malecontentos accendat ad ea que vestrum statum precipitent et subvertant. [5] Et hic non sine causa scribimus nec ab infide digno vana relatione sentimus. [6] Et si liceret quicquid de hoc manu tetigimus propalare, in maximam admirationem atque formidinem sensus vestrarum mentium moverentur. [7] Quo circa cum talem virum tamquam potentis eloquii et talia cogitantem periculosissimum sit intra vestra menia retinere, fraternitatem vestram affectuosissime deprecamur, quatenus eundem placeat sine alicuius more dispendio, in qua versatur non mediocrem periculum, a vestris finibus prohibere. [8] Ne lupus intra ovile clausus pecoris exitium mente conceptum deducat preiudicialiter ad effectum.



[9] Datum Florentie die xii februarii prima indictione Mccclxxvii

Tit: dopo *Senensibus: Contra Magistrum Gabrielem de Vulterris* ms | *obviare: oberare*  
Taurisano 3 *Gabriellum: Gabriele* Rigacci, Taurisano 4 *accendant: accedant*  
Taurisano 6 *quicquid de hoc manu tetigimus propalare: omette* Taurisano 8 *mente:*  
*mentes* Taurisano

2.

1378 febbraio 22, Firenze

Il Comune e Popolo di Firenze avvertono i Senesi che Gabriele da Volterra, ministro provinciale dell'Ordine dei Frati Minori, si trova ancora in città, nonostante il decreto di allontanamento. Le sue capacità oratorie costituiscono un grave pericolo per la cittadinanza. Gabriele è accompagnato da un confratello fiorentino, di entrambi si chiede l'espulsione da Siena.

Copia (sec. XVI), Firenze, Biblioteca Riccardiana, 786, 83r. Descrizione: vd. lettera precedente.

Edizioni: Lini Coluci Pieri *Salutati Epistolae*: 126-1267; TAURISANO, 1927:130-131 (riproduce il testo di Rigacci aggiungendo errori propri).

Bibliografia: BERTALOT, 2004: n°16318; NUZZO, 2008: n° 4482.

Mano non identificata. Ho restituito l'ortografia originale e apportato alcune correzioni segnalate nell'apparato.

[1] *Senensibus.*

[2] *Fratres karissimi. Pridie vobis scripsimus que per ministrum provincialem Ordinis Minorum in vestri status precipitium temptabantur, vos ad eius expulsionem fraternis affectibus exhortando. [3] Cui quamvis discessum iniungi feceritis, adhuc tamen sicut iussum extitit non abivit, sed pro viribus nititur precepto in irritum posito remanere. [4] Nolite decipi in sui rotunditate sermonis. Scimus enim ipsum ambire singulos, alloqui cunctos seque constantissime et tenaciter confirmare nichil vobis nocivum querere nichilque nisi vestri status et honoris in animo cogitare. [5] Si fidem sibi dederitis, imo si solo prebueritis eidem auditum, credite nobis quod sicut de Sirenis habetur in fabulis, melliflui sui oris dulcedinis vos decipiet et deducet quasi suis cantibus in soporem et demum sopitos in caudarum mucronibus percutiet et extinguet. [6] Eicite perfidiosum hominem quique vobiscum elegit habitare, ut vos opprimat*

et confundat cuiusque mores et propositum etiam si nichil attentare putetur suspectui debent esse vobis atque formidini. [7] Et quoniam secum habet fratrem \* \* \* de Florentia suorum scelerum complicem et seguaciam et de nostra urbe nuper turpissime transfugam, cogere dignemini simul et istum cum illo suo presule premigrare; [8] ut tali metu vacui insidiarum que vobis parantur pericula devitetis.

[9] Datum Florentie die xxii februarii prima indictione Mccclxxvii.

tit: dopo *Senesnsibus: Contra Magistrum Gabrielem de Vulterris* ms 2 *in: contra* Rigacci, Taurisano 6 *Eicite: Eücite* Rigacci, Taurisano 1 *vobis: nobis* Taurisano 7 *seguaciam: sequacem* Rigacci, Taurisano 7 *premigrare: permigrare* Rigacci, Taurisano

KINGA DÁVID  
*Università degli Studi di Szeged*  
kinga.david@gmail.com

## **Max Nordau és Luigi Pirandello hazugságai.**

### **Egy recepció történetéhez**

[*Le menzogne* di Max Nordau e Luigi Pirandello. Per una storia della critica]

#### Abstract:

The *lies* of Max Nordau and Luigi Pirandello. For the history of a reception  
The Hungarian-born Max Nordau was one of the best-known medical philosopher-philosophers of the 19th century, who had an extraordinary influence on the thinking of his time. His first work of criticism of civilisation, which was widely read throughout Europe, was *Conventionelle Lügen der Kulturmenschheit* (*Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben*), which was translated into almost all European languages. It also reached the young Luigi Pirandello, albeit indirectly at first, through the report of his then teacher, the enthusiastic Nordau fan Professor Andrea Lo Forte-Randi. A few years later, however, Pirandello wrote *La menzogna del sentimento nell'arte* [*Az érzelem hazugsága a művészetben*], in which some of the ideas rightly suggest a more thorough knowledge of Nordau's work. The aim of this paper is to compare analytically these two works on lying and to show the influence of Nordau's theory on Pirandello's worldview and his developing poetics.

Keywords: Max Nordau, Luigi Pirandello, civilizációkritika, hazugság, humorizmus, Weltanschauung

#### Bevezetés

Max Nordau, a hatalmas szellemi hatású orvos-író eredetileg Südfeld Maximilian Simon néven Pesten, a Dob utcában látta meg a napvilágot 1849. július 29-én. Ma Magyarországon leginkább a cionista mozgalom meghatározó alakjaként, mint a zsidó állam szellemi alapjainak letéteményese és fáradhatatlan propagandistája ismert. Egyetlen magyar nyelvű életrajza szerzői kiadásban jelent meg 1941-ben, Révész Béla tollából.<sup>1</sup>

Nordau neve igen jól ismert volt a 19-20. század fordulójának szellemi életével foglalkozó európai kultúrkörökben, köszönhetően a rendkívüli nemzetközi figyelmet kapott társadalomtudományi tárgyú könyveinek, amelyek

---

<sup>1</sup> Ezen kívül van még egy angol nyelvű életrajzi mű, amelyet két évvel Révész könyve után jelentetett meg Nordau felesége és lánya (vö. Nordau, Anna & Mara 1943). Jelenleg ez a legrésztetesebb Nordau-életrajz.

széleskörű társadalmi vitáktól kísérve a múlt századvég általános szellemi és szociális degenerációjának látteleletét kínálják, és megjelenésük idején rendkívüli hatást gyakoroltak Európa szerte. Ezekkel a művekkel vált ismertté Luigi Pirandello számára is, akinek gondolati formálódására Nordau több írása hosszantartó hatást gyakorolt.

## 1. Nordau útja a nagy kultúrtörténeti művekig

Már Nordau korai írásaiból kiviláglott az igazság kutatásának szenvedélye, a szabadság és az emberi jogok védelmezésére való hajlama és kritikai attitűdje.<sup>1</sup> Mindössze huszonnégyéves volt, amikor a „Pester Lloyd” Bécsbe küldte a világhiállításról tudósítani (1873 tavasza). Az itt szerzett élmények megnyitották fogékony intellektusát az európai és a távoli országok kultúrája iránt. Tudósításait átvették a nagy német nyelvű lapok, és ekkor találkozott Franciaország kultúrájával is, amely iránt – bár továbbra is német nyelven publikált<sup>2</sup> – egy életre elkötelezte magát. A bécsi tapasztalat felébresztette benne a vágyat az *egyetemes irodalom* művelése iránt, amely képes minden emberhez szólni, az egész emberiséget szolgálni.

A „Pester Lloyd” tudósítójaként Nordau beutazta egész Európát és Oroszországot. Megkapó egyénisége mindenhol meghódította a környezetét, mindeközben páratlan olvasottságra és sokak által csodált műveltségre tett szert. Az európai kultúra eseményei és tendenciái tekintetében tökéletesen naprakész volt, és ezt a széleskörű tájékozottságot megőrizte egész élete során. Ő már akkor olvasta Kierkegaardot és Nietzschét, amikor e fíozófusoknak még a nevét is alig ismerte valaki (vö. Baldwin, Peter M. 1980: 104). Bár módszerével, műveinek bizonyos állításaival sokan vitába szálltak – főleg a kritikája célkeresztjébe került művészek és írók –, lenyűgöző tudását mindenki csodálta. Feltételezhetően ez is hozzájárult későbbi sikeréhez és ismertségéhez annak ellenére, hogy kíméletlen kritikuskává lett korának. A nyugati civilizáció degenerálódása kiváltotta szkepszisének megfogalmazásában ugyanakkor mindig is átsejlett az a gyengéd empátia és felebaráti szeretet, amely alapját adta a

---

<sup>1</sup> „Ahhoz, hogy a társadalom az erkölcsi tökéletesedés fokát elérje, kell, hogy a testvériség jegyében és szellemében alakuljon át. Nemtelen hajszában nem nézik az igazságot. Lábbal tiporják a becsületességet, keresztezik egymás érdekeit és természetes, hogy megszakadnak az összetartás fonalai” (id. Révész, Béla 1941: 17) – írta közel fél évszázaddal korábban Gabriel Südfeld Friedrich Schiller „Ének a haragról” című versének héber fordítású felvezetésével kísért, szintén héber nyelven írt tanulmányában „a társadalomban való élet alapvonalairól” (Prága, 1825). Mintha az apa fent idézett sorai vezérelték volna Max Nordaut egész életében a szigorú ítéletalkotásában és élelátásában, a civilizáció fonákságai között való tájékozódásában.

<sup>2</sup> A kor szokásának megfelelően Nordau elsősorban német nyelvű műveltséggel rendelkezett: a legfontosabb műveit ezen a nyelven írta még a párizsi tartózkodás éve alatt is. Ugyanakkor, ahogyan egyik kései méltatója írta, nem volt német író. Egyetemes gondolkodó volt, aki a német nyelvre csupán eszközként tekintett érzelmi elköteleződés nélkül (vö. S. S. 1950: 66).

végeredményben optimista kicsengésű, s egyben utópiába hajló civilizációkritikájának.

Az orvosi diploma megszerzését követően Nordau az anyjával és a húgával együtt Párizsba települt (1880), ahol beiratkozott a híres elmeorvos, a modern neurológia megalapítója, Jean-Martin Charcot óráira<sup>1</sup> a Hospice de la Salpêtrièrèben. Nordau hamarosan megkezdte önálló praxisát pszichiáterként és szülésznőgyógyászként, mellette patológusi munkát vállalt a Parisier Hotel Dieu szegénykórházban. Miután 1882-ben sikeresen megvédte „A nő kasztrációja” (*De la castration de la femme*) című, a petefészek műtéti eltávolításának okairól írt disszertációját, francia orvosi diplomát is szerzett. Ezt követően indult útnak kivételesen sikeres praxisa:<sup>2</sup> távoli országokból érkeztek páciensek hozzá, betegei között sok diplomata felesége is megfordult, de Nordau talán legnagyobb büszkesége mégis az volt, hogy karrierje során egyetlen szülőanya sem vesztette életét kezei között (vö. Emed, Alex 2009).

Nordau orvosi praxisa, majd a mellette kibontakozó írói karrierje – egy rövid pesti kitérő kivételével – egyaránt a francia fővároshoz köthető. A bécsi „Neue Freie Presse” párizsi tudósítója volt, de bedolgozott más híres német lapokhoz is („Frankfurter Zeitung” vagy a „Vossische Zeitung”), írásait pedig egész Európában olvasták (vö. Révész, Béla 1941: 47). Miután az utazásainak köszönhetően lehetősége volt a modern társadalmak működését közelről is szemügyre venni, éles elméjével átlátta és leleplezte a belső ellentmondásaikat, a lassú agóniájukhoz vezető látens okokat. Biztos ítéletéhez pedig segítségére volt a tudományba és az igazságba vetett töretlen hite, valamint megingathatatlan belső erkölcsi tartása. Ahogyan méltatásában írták: az emberi társadalom iránti szeretete hajtotta bírálataiban, mert ez a szeretet volt az, ami miatt a hibák korrigálására tekintett (vö. S.S. 1950: 67). Révész Béla még konkrétan fogalmazott az életrajzi könyvében:

Max Nordau értelmén, lelkén várakozva elhelyezkednek a problémák és szemügyre veszi az álnok társadalmat. Nagy ellenfél, évek óta ismerkedik vele. Utazásai közelvítették [sic!] a szerkezethez, hogy lássa és felismerje,

---

<sup>1</sup> Charcot állította elsőként, hogy a hisztéria neurológiai betegség, amelyet nemtől függetlenül valamilyen trauma vált ki a páciensben. Nordau kiérkezése környékén kezdte meg a hipnózis alkalmazását a lelki betegségek gyógyításában (vö. Emed, Alex 2009). A többi között tanítványainak sorába tartozott Sigmund Freud és az az Alfred Binet is, akinek munkássága a jelen tanulmány másik főszereplőjének, Luigi Pirandellónak szellemi formálódására is meghatározó hatással volt.

<sup>2</sup> Nordau 1880. szeptember 14-i levelében írja Goldzieher Vilmos barátjának: „Ha megvan a nosztrifikációm, nagy lendülettel látok neki a praxisnak, amely ragyogónak ígérkezik. Olyan viszonyok vannak itt, hogy arról nálunk még fogalmat alkotni is, egyszerűen lehetetlen. Két házfelügyelőt ingyen kezeltem, s ezek úgy elterjesztették a híremet, hogy naponta jönnek hozzám, akik könyörögve kérnek, kezeljem őket, akár mennyibe kerüljön is.” (id. Révész, Béla 1941: 294-295). Nordau és Goldzieher levelezésére vonatkozóan vö.: Scheiber, Alexander 1956.

ahogyan a népek, országok élnek. Tudósítói vizsgálódása közben eléje tárulhatott minden, hogy a társadalmi intézményeket, azoknak cselekvési módját kendőzés nélkül megpillantsa. Írói kiválasztottsága pedig a felfedező tanulmányt, meglángoló élményt már a szándékkal fogja össze, hogy ítéletet mondjon erről a társadalomról. (Révész, Béla 1941: 48)

## 2. Nordau civilizációtörténeti művei

Nordau első nagyhatású műve a *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883) volt, amelyben sorra vette a nyugati civilizáció alapjait korrodáló társadalmi hazugságokat, mind közül elsőként a vallást,<sup>1</sup> amely miatt a látványos technológiai és jóléti fejlődés ellenére is általános rossz közérzet telepedett a századvég emberére. A könyv egy csapásra felkavarta Európa szellemi életének állóvizét, de épp ennek a hullámverésnek volt köszönhető, hogy Nordau hírneve végleg konszolidálódott.

Szembeötlő a kissé naiv, de őszinte optimizmus, amely a leleplezett igazság keltette kiábrándultság ellenére is kitűnik Nordau soraiból. Ahogyan a kötet ötvenkilencedik kiadásához írt előszavában ő maga is bevallotta:

Amikor az író megírta «a kultüremberiség [sic!] konvencionális hazugságait», szilárdan meg volt győződve, hogy a leleplezett hazugságok csak igen rövid ideig játszhatnak még szerepet a világban. Azt hitte, hogy minden velőkéig rohadt intézmény, minden élettelen hagyomány, minden értelmetlen előítélet, minden megszokott csalás el fog tűnni [sic!] az

---

<sup>1</sup> Markáns vallásellenes pozíciója miatt a Nordau életpályáját behatóbban tanulmányozó kritikusok ellentmondást láttak a korai liberális, antinacionalista és vallásellenes, valamint a cionizmushoz való megtérését követően kibontakozó konzervatív, nacionalista gondolkodó alakja között. Ben-Horin szerint a látszólagos ellentmondás ellenére a két pozíció alapvetően természetes egységet alkotott Nordau gondolkodásában, ezzel szemben Baldwin úgy ítélte meg, hogy a cionizmus iránti érdeklődés és a korábbi liberális gondolkodás közötti feszültség mindig is megmaradt nála, soha nem tudta teljes mértékben feloldani az ellentmondást, aminek eredménye az lett, hogy – mivel egyik pozícióról sem tudott őszintén lemondani – életművét két, ideológiailag divergáló koordinátára fűzte fel. Valójában ez örök meghasonlottságot okozott benne: valahányszor behelyezkedett az egyik szerepébe, rögtön szembe találta magát a másikkal (vö. Baldwin, Peter M. 1980: 108). Hans-Peter Söder ellenben úgy véli, Nordau világnézete „címkézhetetlen”, méghozzá annak a pozitív filozófián alapuló, „természetes”, tehát tudományos *Weltanschauung*nak köszönhetően, amely miatt bármiféle liberalizmus, konzervativizmus, nacionalizmus, kozmopolitizmus, vallás stb. indifferenssé válik, egyben feloldható a kontinuitás-diszkontinuitás problémája is. A Söder által kínált megközelítés mindenesetre lehetővé teszi, hogy a *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit*tel kezdődő utat a zsidóság asszimilációjával szemben kidolgozott alternatívaként értelmezzük, amelynek végén az egészséges és igazságos társadalom eszméje áll. Ez utóbbi alapfeltételeit fekteti le Nordau a *Der Sinn der Geschichte* (1906) és a *Die Biologie der Ethik* (1916) című műveiben: egy olyan felvilágosult és elfogulatlan egyedek alkotta társadalom ideálját, amelynek egyik legfőbb kohéziós erejét a szolidaritás egyetemes elve jelenti (vö. Söder, Hans-Peter 1991: 480-481).

igazság megnyilvánulása, az értelem megváltó szava elől, mint az éjjeli kísértetjárás a kakasszó elől.” (id. Révész, Béla 1941: 50).

Ez az *igazság* és az *értelem* erejébe vetett hit Nordau teljes életművét egyfajta megkésett felvilágosodás leplébe vonja, ami együtt járt a vallás – mint a civilizációs hazugságok eredője és az emberiség legnagyobb hazugsága – radikális kritikájával (vö. Söder, Hans-Peter 1991: 481).

Nordau utópisztikus víziójának lényege egy olyan felvilágosult társadalom eszméjének kidolgozása volt, amelyben sem az értelmet, sem pedig az olyan értékeket, mint az igazság, szeretet, szolidaritás és szépség, nem fenyegetik a dekadens vallási szimbólumok vagy a miszticizmus. Utópiájában a zsidóság öröksége is befogadásra találhatott, hiszen csak a fentiekben vázolt ideális társadalom képes egészséges, nagy vitalitású, teremtő energiával teli egyedeket létrehozni (ami a zsidóság túlélésének garanciáját is jelentette), szemben a századvég degenerált, elfajzott társadalmának satnyadó nemzedékével. Ez utóbbit veszi célba a talán legnagyobb hatású és legbotrányosabb művében, a két kötetes *Entartung*ban (1892-93).

Nordau sorban negyedik<sup>1</sup> könyve, az *Entartung* rögtön a megjelenése után Európa-szerte bestseller lett,<sup>2</sup> egyben az évtized legnagyobb hatású műve, amely körül pillanatok alatt hatalmas botrány kerekedett.<sup>3</sup> A Nordau-kritika is legnagyobb részt ezzel a művel foglalkozik, hiszen sokban neki köszönhető a századvégi irodalom medikalizálódása (vö. Söder, Hans-Peter 1991: 476). A modernitás különböző stílusbeli, avantgárd útkereséseit a neo-romantikától a dekadentizmuson át az esztétizmusig stb. egységesen degenerált művészetként definiálja a szerző, a művészi útkereséseket pedig fiziológiai és neurológiai rendellenességekre, hovatovább elmebetegségekre vezeti vissza. Nordau a *fin-de-siècle* teljes irodalmi teljesítményét a deviáns, beteg és bűnös kategóriák szerint rendszerezi, legeklektánsabb példáit pedig – szerzőkkel és művekből vett citátumok garmadával – „antológiába” rendezi, a progresszív avantgárd

---

<sup>1</sup> Korábbi művei: a *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* után két évvel, 1885-ben megjelenik ikertestvére, a *Paradoxe*, illetve 1889-ben a *Die Krankheit des Jahrhunderts* című regény.

<sup>2</sup> Maga Nordau írja Goldzieher Vilmos barátjának 1892. november 9-i levelében: „Még egyszer köszönöm kedves szavaidat, amelyekkel az «Entartung»-ról megemlékezel. Az első kétezer példány nem egészen öt hét alatt elfogyott és most a harmadik és negyedik ezer van nyomtatás alatt. A sajtó igyekszik a könyvet agyonhallgatni. Nem használ!” (id. Révész, Béla 1941: 391). Továbbá ld. még Söder, Hans-Peter 1991: 474.

<sup>3</sup> Nordau több levélben is beszámol Goldzieher Vilmosnak az *Entartung* két kötete által szított lármáról: „Mostantól fogva irodalmi számkivetettség lesz az osztályrészem, de nem szabad meginogni. A második kötet még vakmerőbb lesz...” (1892, október 21.); „Az «Entartung» második kötete éppen tíz nappal ezelőtt, mult [sic] hó 4-én jelent meg és máris jajgatás és fogak csikorgatása kíséri a születését. Remélem, nem fogsz csalódní benne...” (1893. május 14.); „Nálam nincs egyéb újság [sic], mint az, hogy az «Entartung» második kötete még dühösebb lármát okozott, mint az első. A várt hatás tehát nem marad el...” (1893. június 14.) (in Révész, Béla 1941: 300-301, 302-303).

művészeteket és irodalmakat atavisztikus és regresszív jelenségként beállítva (vö. Söder, Hans-Peter 1991: 475). Szándékával ellentétben azonban – némi paradoxonnal vegyülve – valójában ez az antológia lett az egyik legfényesebb példája a szerző által elért degenerált művészetnek, ráadásul Nordau vállalkozása több szempontból is forradalmian hatott a századforduló éveiben formálódó modern irodalomra: egyrészt elsőként emelte be az irodalomról folyó diszkurzusba Benedict Augustin Morel degeneráció-elméletét,<sup>1</sup> másrészt a darwini ihletésű evolucionizmusnak esztétikai jelentést tulajdonított,<sup>2</sup> végül pedig – ahogyan Södel is rámutat – az egészség-betegség tematikájának felvillantásával a modernitás egyik nagy kontextusát teremtette meg.<sup>3</sup> Valójában úgy is fogalmazhatunk, hogy Nordau óvatlanul ismét visszajára fordította Kopernikusz látcsövét, és az általa regresszívnek láttatni kívántból – szándékával ellentétben – progresszívet csinált. Ezek után szinte fölösleges említeni, hogy az *Entartung* az irodalmi példáival és mintáival, patológikus figuráival akaratlanul is az irodalmi modernizmus kánonjává vált (vö. Acocella, Silvia 2012: XI-XII és 2019<sup>1</sup>: 12-13.).

### 3. Nordau olaszországi recepciója és Pirandello

Ahogy Európában más országokban, úgy Olaszországban is végig söpörtek Nordau eszméi, műveit szinte azonnal lefordították olasz nyelvre.<sup>4</sup> A legelső művek megjelenésekor Pirandello még a palermói iskola diákja volt, tanítványa annak az Andrea Lo Forte-Randi professzornak, aki nemcsak rajongója volt a

---

<sup>1</sup> Erre, valamint a nordaui degeneráció jelentésére vonatkozóan ld. Acocella, Silvia kiváló összefoglalásait: Acocella, Silvia 2012: 3-9. és Acocella, Silvia 2019<sup>2</sup>: 20.

<sup>2</sup> Vö. Acocella, Silvia 2019<sup>1</sup>: 6-29. Fontos elem Nordau pozíciójának megértéséhez, hogy az irodalmi modernizmust nem annak formai experimentalizmusa miatt utasítja el, hanem a fentiekben már ismertetett civilizáció-kritikájából következően. A saját nemnek és fajnak megfelelő természetes fejlődéstől való mindennemű elhajlás ugyanis degeneratív módon hat az egyénre, a degenerált egyed pedig hosszú távon veszélyt jelent a faj egészséges fennmaradására, hiszen az *elfajult* egyed *elfajult* utódot nemz. Az *elfajulás* az értelem elhomályosulását eredményezi, amelynek helyébe a misztikus és vallási tapasztalat lép. Nordau olvasatában a *fin-de-siècle* dekadensei tehát egyetlen homogén csoportot alkotnak, a degeneráció két legfontosabb narratívájaként pedig a betegség és a szexualitás témáit helyezik a figyelem középpontjába.

<sup>3</sup> Vö. Acocella, Silvia 2019<sup>1</sup>: 482. Az egyik legkiemelkedőbb példája ennek Svevo *La coscienza di Zeno* című regénye, amelynek tartópillére épp a kétféle – egészséges és beteg – létállapot folyamatos ütköztetése. A regény záró fejezetének apokaliptikus katasztrófa-víziója a természetes szelekciótól eltérő fejlődés útjára lépett emberiséget téríti vissza az egészséges állapotba. A darwini fejlődéselméletből kölcsönzött *degeneráció* (elfajulás) erről a természetes evolúciós útról való letérést írja le. Érdekes tovább fejlődését jelenti a szónak az a jelentésmódosulás, amelyen a századforduló éveiben Bécsben megy át antiszemita tartalmakkal átítatva (ez utóbbira vonatkozóan ld. De Angelis, Luca 2019: 133).

<sup>4</sup> Nordau, Max 1885<sup>1</sup>; Nordau, Max 1885<sup>2</sup>; Nordau, Max 1888; Nordau, Max 1893-’94. A későbbiekben attól függően, hogy az eredeti német nyelvű szövegre vagy az olasz fordításban megjelent műre utalok, a német vagy az olasz címet használom a vonatkozó évszámokkal együtt.



magyar orvos-írónak, de pár évvel később szerzője a *Max Nordau et son oeuvre* (1890) című monográfiának.<sup>1</sup> Bár ugyanebben az évben született meg Pirandellónak a nordaui *Le menzogne convenzionale della nostra civiltà*<sup>2</sup> címre nyíltan rímelő *La menzogna del sentimento nell'arte* [Az érzelem hazugsága a művészetben] (1890) korai írása, maga a *menzogna* (hazugság) szóval, illetve a *menzogne convenzionale* (konvencionális hazugságok) kifejezéssel már két ifjúkori levelében is találkozhatunk.<sup>3</sup> A két levél időben egymáshoz közeli keletkezése és a *konvencionális* társadalmi *hazugságok* közel azonos kontextusba helyezése talán joggal feltételezteti velünk, hogy Nordau egészen friss élményként rögzült a diák Pirandello kulturális memóriájában, s bár nem valószínű, hogy olvasta a *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883) könyvet, azt okkal gyaníthatjuk, hogy magáról a műről, esetleg a benne felvetett kérdésekről – talán épp Andrea Lo Forte-Randi professzor révén – már korábban, a *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) megírása előtt tudomást szerzett. Ugyancsak a *hazugság* (menzogna) szóra érdemes felfigyelnünk Pirandello *Mal giocondo* (1889) című első verseskötetének néhány darabjában,<sup>4</sup> bár ugyanígy beszédes lehet a kötet címében szereplő *mal* (rossz, gonosz) jelző is, hiszen az ifjú szerző több későbbi írásában tematizált kiüttalanság, egzisztenciális célvesztettség, az illúziófosztottság első megjelenéseire figyelhetünk fel, pontosan azokra a létérzésekre, amelyek a századvég felé közeledő nyugati civilizáció általános

---

<sup>1</sup> Később olasz nyelven is megjelent egy több mint ötszáz oldalas monográfiája *Mensogne, escursione critica a traverso gli spropositi di Max Nordau* címmel (A. Reber, Palermo, 1906; másutt: *Menzogne: escursione critica a traverso gli spropositi di Max Nordau e compagni*, A. Reber, Palermo, 1907.).

<sup>2</sup> A mű eredeti címe: *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883). Magyarul: Nordau Miksa: *Konvencionális hazugságok modern kultúrelőítünkben*, ford. Doktor Sándor, Budapest, Politzer Zsigmond és Fia Kiadása, 1913.

<sup>3</sup> Az első levél a palermói évek végéről származik, Pirandello nem sokkal a Rómába való költözés előtt írta az anyjának: „Bár az élet apró vitái és nagy nyomorúságai néha el is szomorítják a lelkemet, és bár ellenségessé tesznek az oly sok *konvencionális hazugsággal*, a társadalomban uralkodó gyakorlattal, az emberekkel és még inkább önmagammal szemben; soha nem fordul elő, hogy panaszom lenne rátok, akik oly sok gondoskodással és oly nagy szeretettel vesztek körül engem.” (Lett. LXXVIII, Palermo 6 Novembre 1887, in Pirandello, Luigi 1992: 224; kiemelés tőlem). A második levél nem sokkal ezt követően, de már Rómában született, címzettje pedig a család: „Itt csak a kicsinyes világ van, ahol fuldoklom, ahol a látszat elnyomja és megfojtja a természetet, ahol minden csak törvény, szokás, *hazugság* és képmutatás, a becsületes gazemberek és a tolvaj úriemberek világa ez.” (Lett. LXXXII, Roma 27 Novembre 1887, in Uo, 231.; kiemelés tőlem). Mindkét idézet a fiatal Pirandello érzelmi válságáról tanúskodik, amelynek okozója a társadalmat és azok intézményeit uraló képmutatás és hazugság. Ezeknek az egyén szociális integrációjára gyakorolt romboló hatásával szemben a család jelentheti a megtartó és támogató közeget, az érzelmi stabilitást. A társadalmi játékszabályok elutasítása a kívülállás érzetével párosul, az egyén és a többiek közötti távolság pedig azzal a következménnyel jár, hogy a szemlélődésre ítélt egyén képtelenné válik az integrációra. Pirandello személyes tapasztalata később a szereplőinek idegenségérzetében köszön vissza.

<sup>4</sup> Bár a kötet legtöbb darabja az 1883-1884 években íródott, maga a gyűjtemény a római egyetemi évek végén, közvetlenül a Bonnba indulás előtt jelent meg és igen kedvező fogadtatásra talált.

rossz közérzetét jellemezték, és amelyet Nordau is diagnosztizált a *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenscheit* (1883) művében. Pirandellónál az ember számára a valóság elől a fantázia világába való menekülés jelentheti a túlélést. A *haszugság* (menzogna) tehát ezúttal pozitív köntösben jelenik meg, de ugyanúgy a valóság elfedését, elfordítását jelenti, mint a korábbi levelekben: „*Haszugságokat követelek, és megtévesztést, ha tudsz! / Agyamban egy hiú világot hordozok*” (*Momentanee*, X). Pirandello végső sugallata, amely tisztán kicseng a kötet lírai darabjaiból: egyedül a költészet harmóniája nyújthat menekülést az egyén számára a fájdalmas valóság elől.

Az egyetlen direkt hivatkozás Pirandello részéről Nordau *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1885) művére 1898-ból származik, amikor az „Ariel” folyóiratban Prospero álneven közölt recenziói között, április 17-i dátummal megtaláljuk a *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* harmadik olasz nyelvű kiadásáról írt rövid ismertetését.<sup>1</sup> Ebben a pár sorban Pirandello utal arra, hogy korábban már kifejtette Nordau nézeteivel kapcsolatos véleményét, így ezzel nem kíván újfent foglalkozni, ellenben szeretné felhívni a figyelmet a

---

<sup>1</sup> A közel ekkortájt (április) recenzált kötetek között találjuk C. Lombroso *In Calabria*, A. Padovan *Le creature sovrane*, A.A. Iakowlew *Il Nervosismo dei nostri giorni* műveit, míg a májusi számban F. Squillace *Scopo de l'Arte* könyvéről érkezik némileg hosszabban (vö. Pirandello, Luigi 2006: 321-324.). Pirandello fokozott érdeklődése a kortárs pszichológia iránt és Squillace tudomány és művészet kölcsönösen megtermékenyítő együttműködésére tett javaslatának akkurátus áttanulmányozása két dolgot bizonyítanak: egyrészt, hogy a művészi alkotófolyamatot Pirandello alapvetően pszichológiai vonatkozásaiban vizsgálta, másrészt hogy a tudomány és kritika, a tudomány és művészet kapcsolatának tanulmányozása egy tudatosan érlelt poétika kidolgozását célzó folyamat része volt. Ne feledjük, hogy ekkortól számíthatjuk azt a nagyjából kétévtényi időszakot (1898-1900), amikor a poétikai elméletének finomításához és végleges formanyeréséhez jelentékenyen hozzájáruló, ám rövidebb terjedelmű tanulmányok látnak napvilágot: *Sincerità* (1898), *Azione parlata* (1899), *Scienza e critica estetica* (1900), amelyek jelentőségét két dolog is bizonyítja. Egyrészt az *Umorismo* (1908) második, ún. elméleti része több olyan gondolatot tartalmaz, amelyek ezekben az írásokban fogalmazódtak meg, másrészt potenciálisan magukban rejtik egy nem humorista poétika körvonalait is, aminek különös pikantériát kölcsönöz, hogy ugyanezekben az írásokban érhető tetten Gabriel Séailles esztétikájának legkorábbi, egyértelműen azonosítható recepciója (az *Azione parlata* tanulmányban jelöletlenül, a *Scienza e critica estetica* írásban explicitálva jelenik meg). Paola Casella feltételezése szerint Pirandello Séailles könyvének második kiadását (Paris, Alcan, 1897) olvashatta (vö. Casella, Paola 2002: 209-210), ez pedig egybecseng azzal a kronológiával, amikortól a francia gondolkodó esztétikai nézeteinek hatása biztonsággal kimutatható nála. Mindezen tények figyelembe vételével különösképpen elgondolkodtató, hogy a Pirandello által recenzált Squillace-műben – ahogyan a későbbiekben is – kitüntetett helyet kap Nordau teóriája. Squillace egy olyan tudományos-irodalmi kritika alapjait fekteti le részben ebben, részben pedig a *Zola e Nordau* (1897) és a *Le tendenze presenti della letteratura italiana* (1899) című műveiben, amely ötvözi az esztétikai, tudományos, irodalmi és történelmi (pozitív) kritika erőnyeit. A tudomány általi vívmányok irodalmi asszimilációját a szerző kívánatosnak tartja kiterjeszteni a kritika területére is, mindenekelött a pszichiátriai és a pszichofiziológiai kutatások eredményeinek beépítése révén, azon belül is elsőként Nordau degeneráció- ill. Lombroso zseni/őrült-elméletét alapul véve (cfr. Squillace, Fausto 1899: 33-44., különös tekintettel 41-43.).

szerző *Malattia del secolo* [*Die Krankheit des Jahrhunderts* (A század betegsége)] című regényére, amelyet később egy önálló cikk keretében is tárgyalni fog (vö. Pirandello, Luigi 2006: 323). Valójában azonban sokkal izgalmasabb a recenziót körülölelő kontextus (vö. n18.), amely egyértelműen a századforduló körüli évek megnövekedett érdeklődéséről árulkodik a pszichiátriai és a szociológiai kutatások, valamint a megismerés problémája iránt. Így van ez Pirandello esetében is. A témában született írások – pl. több olyan szerző műve is, aki poétikai nézeteinek kidolgozása szempontjából kiemelt forrassává lett – jórészt Nordau degeneráció-elméletéből inspirálódtak (*pro* és *kontra* egyaránt). De maga Pirandello is Nordau *Degenerazione* (1893) művét idézi elsőként explicit módon, méghozzá a könyv olaszországi megjelenésének évében született *Arte e coscienza d'oggi* (1893) című írásában, az ifjúkori koncepcionális formálódásának első fontos szintézisében. Feltehetően ez a kendőzetlenség is hozzájárult, amiért a kritika figyelme főként Nordau ezen műve által gyakorolt hatásra, Pirandello írásaiban való (jelölt vagy jelöletlen) jelenlétére összpontosított.<sup>1</sup> Érdekes tanulságokkal szolgálhat azonban Nordau első, a már említett *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1885) írásának hosszútávú látens, megtermékenyítő jelenlétének feltárása.

Hogy Pirandello egészen pontosan mikor olvasta Nordau ezen könyvét, nem tudhatjuk, ahogyan általában Nordau szövegeinek, úgy a *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1885) kötetnek textuális és koncepcionális jelenléte is leginkább 1893-tól datálható az író szövegeiben. Ekkortól jellenek meg azok az írások, amelyekben idézetek vagy jelöletlen, de egyértelműen azonosítható intertextuális kapcsolódások formájában egy hosszan tartó, erőteljes Nordau-hatásra lehetünk figyelmesek.

4. *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1885) és *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890)

Pirandello *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890; in Pirandello, Luigi 2006: 66-77) írása még a bonni tartózkodás idejéből származik, karakterében magán hordozza az tudományos közegben formálódó diák kissé akadémikus okfejtését

---

<sup>1</sup> Beszédes példa erre a Nordau olaszországi recepcióját eddig legrészletesebben tárgyaló, kiváló monográfia Silvia Acocellától, amelyben majdhogynem kizárólagos, de legalábbis erősen domináns szerepet kap a *Degenerazione* (1893) hatástörténetének tárgyalása (vö. Acocella, Silvia 2012). Alfredo Sgroi hasonlóképpen az *Entartung* (1892-'93) meghatározó jelenlétét dokumentálja Pirandello írásaiban rögtön a megjelenése évétől kezdve, aminek első szembeötlő példáját a szintén ekkorra datálható *Arte e coscienza d'oggi* (1893) tanulmányban találhatjuk. Sgroi szavait idézve, Pirandello szabályszerűen *kifosztotta* Nordau könyvét bizonyos mondatok és sajátos szófordulatok, formulák áttemelésével a saját írásába (vö. Sgroi, Alfredo 2018: 3). A tanulmány különös érdeme a Nordau-Pirandello közötti interferenciáknak átfogó és részletekbe menő elemzése.

különösképp a provenszál költészetnek szentelt harmadik részben. A tanulmány a szerző humorista *Weltanschauung*jának első, néhány alaptételt már ekkor tartalmazó, de messze nem rendszerezett programját fogalmazza meg, a kezdeti *humorizmus*-értelmezéseknek, a *humorista* szerzőkre és művekre fordított figyelemnek témáit pedig a kor embere által megélt szellemi, erkölcsi és érzelmi válságérzet szélesebb kontextusában vizsgálja. Ez alkotja Nordau *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1885) művével az első érintkezési pontot.

Pirandello szinte művészeti programként hirdeti meg a cikk tárgyát, vagyis annak kimutatását, hogy „az antik és modern irodalmak leghíresebb és legünnepelebb alkotásaiban az emberi érzelmek mennyire lelte meg leghitelesebb kifejeződését a művészetben” (Pirandello, Luigi 2006: 66). Példaként egyik legkedveltebb költőjének, Angelo Polizianónak az *Orfeusz* című pásztorjátékát idézi, amelynek olvasásakor a harmadik felvonásban rendkívül zavarónak találta a kedvесе elvesztésének hírére lantot ragadó szerelmes hős érzelmeinek „természetellenes és valószerűtlen” ábrázolását. S bár a valós fájdalom kimutatásából feltörő üvöltés minden bizonnyal zavaróan hatott volna a színpadon, Pirandello summázata szerint inkább a jelenetábrázolás színpadi konvenciói sérüljenek, mintsem az emberi érzések hiteles megjelenítése (Pirandello, Luigi 2006: 67).

A *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) első részének inspirációját Nordau könyvének két megállapításában találhatjuk: egyrészt abban a kijelentésben, hogy „a költői alkotás az emberi csellemnek [sic!] az a működése, mely a legérzékenyebben reagál a társadalom alkotmányában beálló legcsekélyebb zavarokra és változásokra is” (Nordau, Miksa 1913: 7);<sup>1</sup> másrészt a századforduló felé közeledő emberiség zavaros, rossz közérzetének Nordau által felvázolt kórképében, amellyel a saját lelkiállapotát uraló üresség és célnélküliség érzetét állítja párhuzamba.<sup>2</sup> Mindkét szerző írásából kiolvasható tehát az az

---

<sup>1</sup> Nordau műve hét fejezet keretében veszi sorra a századvégi ember rossz közérzetének okait, a nagy társadalmi-gazdasági-kulturális hazugságokat, amelyek miatt a tudományos-technológiai fejlődés ellenére is a szorongás, a boldogtalanság és a szorongás uralja a lelkeket. A többi fejezettől eltérően az utolsó több, ún. kisebb hazugságot vizsgál, míg az első fejezet mintegy kontextualizálja az utána következő nagy hazugságokat a szellemi életet és a hozzá tartozó területeket (filozófia, művészetek, irodalom és pozitív tudományok) emésztő kór képének megfestésével: „Az irodalomban és a művészetben, a bölcsészetben és a pozitív tudományokban, a politikában és a közgazdaság tudományában egyaránt észrevehető e baj sápasztó színezése.” (Nordau, Miksa 1903: 7). E fejezet címeként egy Dániel könyvből származó idézetet választ: „Mene tekel upbarsin”, amelynek jelentése „És ez az írás, a mely feljegyeztetett: Mene, Mene, Tekel, Ufarszin! Ez pedig e szavaknak az értelme: Mene, azaz számba vette Isten a te országglásodat és véget vet annak. Tekel, azaz megmértél a mérlegen és híjjával találtattál. Peresz, azaz elosztott a te országod és adatott a médeknek és persáknak.” (Dán., 5., 26-28.).

<sup>2</sup> Vö. Pirandello: „... és abban a manapság nem ritka, nyomorúsággal teli szellemi állapotban találtam magam, amelyben a dolgok iránt valamiféle hideg és nyugodt kedvetlenség árasztja el lustán a valónkat; a jó és a szép érzéke pedig mintha kiszáradt volna bennünk, így minden üresnek, bántónak és cél nélkülinek tűnik.” (Pirandello, Luigi 2006: 66); valamint Nordau:

érzelmi-közérzeti deficit, amelynek kontextusában az irodalmat vizsgálják. A különbség, hogy míg Nordau szövegében mindez direkt és jelzett kapcsolat keretében történik, Pirandellónál jóval szofisztikáltabb módon jelenik meg. Valójában csak a cikk későbbi sorai alapján, illetve az egyéb írásaiban kibontott koncepció rekonstruálásával juthatunk közelebb hozzá. A kulcsot az ember valóságra adott reakciójának vizsgálata adhatja hozzá. Nordau a modern társadalmak egészségtelen és perverz, orgiába hanyatló valóságára reagáló rousseau-i „Vissza a természetbe!” programjával, valamint – az ennek egyenesági leszármazottjaként definiálható – német romantika ideáljával szemben egyaránt annak a kritikának ad hangot, hogy mindkettő egy fantázia által önkényesen teremtett művi világot hoz létre, amely minden elemében ellentmond a valóságnak (igaznak).<sup>1</sup> (Ezt a családfát folytatva jut el egyébként a szerző a teljes modern költészet – Byron, Heine, Puskin, Musset és Leopardi – megsemmisítő erkölcsi rajzához.)

Nordau e fenti örökség megszenvedőjének tekinti a korabeli irodalmat, legyen szó akár naturalizmusról vagy szimbolizmusról, idealizmusról vagy pesszimizmusról. Valamennyi irányzat idealizálásba menekül, szerinte a maga

---

„...ugyane betegségnek másík, még súlyosabb formája az a mélységes elkedvetlenedés és meghasonlás, melyet érez szellemi világában nemzetektől és pártoktól függetlenül, politikai határookra és társadalmi állásra tekintet nélkül minden egész ember, aki a mai műveltség legfelső színvonalán áll...” (Nordau, Miksa 1913: 6-7).

<sup>1</sup> Nordau megkülönbözteti a *valóság*(s)t és az *igaz*at aszerint, hogy a tapasztalati tényt vagy a mögötte található, elfedett tartalmat szeretné jelezni. Míg az előbbi gyakran jelenik meg negatív érzelmek kíséretében úgy, mint elutasított dolog az egyén és a külvilág (értsd társadalom, közösség) viszonyából tekintve, vagy úgy, mint az egyén által érzékelt és megélt szociális közeg, amely a mimetikus irodalmi ábrázolás tárgya lehet, addig az utóbbi egy lényegibb, ugyanakkor pusztán individuális tartalmakkal megtölthető, vágyott, de teljességében soha nem birtokolható absztrakció marad. Ez a megkülönböztetés megint csak érdekes párhuzamokra mutat rá Nordau és Pirandello világlátásában, ti. Pirandellónál a *humorista* attitűd leleplező, azaz a társadalmi elvárások, illetve a jog vagy törvény által kodifikált szokások szerint szerveződő valóság illuzórikusságát felfedő jellege ugyanúgy a *látszat* (Nordaunál *valóság*) és *valóság* (Nordaunál *igaz*) szembenálló kettősségből születik. A jelzett terminológiai diszkrépancia azonban rámutat egy lényegi különbségre a kettejük gondolkodásában: míg Nordau a *valóság*ot mindenki számára egyformán létező, adott közegként értelmezi és az *igazság* vonatkozásában beszél szubjektív meghatározottságról, addig Pirandello már a látszatokra épülő valóság vonatkozásában is pusztán szubjektív tartalmakat említ, tehát nála ez az individuális valóság lesz az illúziófosztás tárgya. Fontos azonban – és ebben látja igazoltnak Pirandello a *humorista* művészet kivételességét, egyben alkalmasságát arra, hogy a századforduló környékén érzékelt egzisztenciális krízis emberének és társadalmának hiteles szócsövévé váljék (ld. fent) –, hogy a *humorista* és *nem humorista* (azaz hétköznapi) ember közötti különbség lényege az előbbi azon képességében rejlik, hogy felismeri a *valóság* szubjektív és illuzórikus voltát, következőképpen a dolgok és a létezés relativisztikusságát, míg az utóbbi soha nem fog tudni a *látszat*ok mögé tekinteni. Nordaunál ezzel a szubjektivitással és relativitással az *igaz*(ság) rendelkezik. Nem mellékes tény továbbá, hogy Pirandellónak ezt az irodalmi programját abban az 1893-as *Arte e coscienza d'oggi* tanulmányban találhatjuk, amely egészen nyilvánvalóan magán viseli Nordau legújabb, *Degenerazione* (*Entartung*) című művének hatását.

művészi vagy filozófiai ideálja jegyében ugyan, de mindegyik elutasítja a körülvevő valóságot.<sup>1</sup> Nordau kritikájának háttérében egy olyan irodalom eszméje állt, amely adekvát módon képes a körülvevő valóság se nem naturalisztikusan mimetikus, se nem önkényesen fantasztikus (értsd a fantázia alternatív világot teremtő) művészi ábrázolására. Hasonló intenciók munkálkodnak Pirandello poétikájában és az azt tápláló *Weltanschauung* alapján, noha a koncepcionális kiérlelésnek épp csak az első lépéseinél járunk. Későbbi programjának egyik fontos eleme lesz az irodalom – kiváltképp a *humorista* irodalom – *episztemológiai* erejének felismerése, amelynek köszönhetően a pozitív tudományok és a filozófia helyét átvéve és a művészi reprezentáció *leleplező* funkciójából adódóan *igaz*, azaz hiteles módon tud a valóságról *állításokat megfogalmazni*. Egy ilyen irodalomnak körvonalai pedig alapvetően egybecsengenek a Nordau kritikája mögül áttejő ideállal. Még úgy is, hogy a poétika Pirandello szövegében egyelőre inkább csak rejtett módon, az érzelmek valószerű ábrázolása iránti igény megfogalmazásán keresztül jelenik meg.

Ez a gondolat vezet át bennünket a következő szerkezeti egységbe is, ahol az érzelmek ábrázolásának hitelessége (valószerűsége) inkább az érzelmek hitelességének kérdésévé válik. A problémafelvetés apropóját továbbra is Nordau könyvének első fejezete adja, ahol a régi és a modern korok művészetét összehasonlítva az előbbi nyugodt megelégedését emeli ki a valóságra való kvázi rácsodálkozásában, amellyel szemben az utóbbi csak kritikával tud élni, így alapvető érzelmi attitűdje az undor, az émelygés és az elutasítás. Úgy is mondhatnánk, hogy míg az előbbit a harmónia, az utóbbit a diszharmónia uralja, márpedig a harmónia lesz Pirandello írásában is a második strukturális egység egyik kulcsszava, méghozzá Nordauhoz hasonlóan az antik és a modern művészet sajátos jegyeinek összevetésében.

Pirandello antikvitas-képe – hozzá kell tennünk –, ha a külső és a belső világ közötti összhangban megtestesülő harmóniáról mint az antik civilizáció privilégiumáról akarunk beszélni, meglehetősen „szűkös”, ti. már a római klasszicizmus sem fér bele. Szerinte ugyanis a görög után egyetlen másik civilizáció sem ismeri azt a teljességélményt, amely az ember külső-belső harmóniájának megéléséből származhat. Pirandello diskurzusának egyik fontos mozzanata, hogy a belső harmónia kérdését közvetlen összefüggésbe hozza az ember morális és társadalmi kondíciójával, a következményeket pedig – Nordauhoz hasonlóan – az irodalomban látja legközvetlenebb módon lecsapódni, lévén az irodalom az emberi együttélés keretein belül végbemenő változások és katalizmák leghitelesebb tükrözője. A későbbi *humorista*

---

<sup>1</sup> Vö. „mindkét esetben a képzelet önkényes szüleményéről van szó, mely azonos módszer szerint építi fel a maga mesterséges világát, t.i. úgy, hogy minden ízében ellentéte legyen a meglévőnek; mindkét irány ugyanazon tudatos vagy öntudatlan alapérzések megnyilvánulása, t.i. menekülni ebből a ki nem elégitő jelenből, azzal a ki nem mondott mellékgondolattal, hogy a meglévónél minden más állapot csak jobb lehet” (Nordau, Miksa 1913: 8).

(*Weltanschauung*ként és poétikaként egyaránt értett) koncepció egyik fontos konstitutív eleme jelenik meg az elmondottakkal összefüggésben. A római civilizációval kezdődően az egyén társadalomba tagozódása konfliktusos folyamat, aminek következtében az életet alapvetően drámai módon éli meg: a társadalmi elvárások által kondicionált kötelesség és a természetes érzelmek diktálta cselekedetek közötti ellentét az egyik oldalon a folyamatos megjátszást/szerepjátszást eredményezi, a másikon pedig az *őszinteség*<sup>1</sup> kívánatos, ámde pusztán vágyott zsinórmércéjét. Tulajdonképpen nem másról van szó, mint az érzelmek hitelességének kérdéséről, így az ábrázolhatóság őszinteségének kérdése (a cikk első tétele) után, most maguknak az érzelmeknek az őszinteségét vizsgálja a szerző.

Mindkettőjük, Nordau és Pirandello művészeti koncepciójának is meghatározó eleme – egyben kisebb-nagyobb mértékben pszichológiai konnotációt ad neki –, hogy a műalkotás létrejötte nem függetleníthető az alkotó személyes tapasztalatától.<sup>2</sup> Az egyén kudarcos eseménysorai egyfajta mintázattá

---

<sup>1</sup> Az *őszinteség* irodalmi programja egyik kiemelt jelentőségű és 1895-től kezdődően hosszan jelenlévő eleme Pirandello írásainak, az alkotás folyamatában megmutatkozik a művész alkotással szembeni attitűdjében, a teljes tudati és érzelmi nyitottságában, amely megteremti a kedvező talajt ahhoz, hogy a műalkotás csírája organikus és spontán módon szárba szökkenjen, de az *őszinteség* van jelen a formával tökéletes összehangban lévő tartalomban is, amely *őszinte* tükröt tart a valóság elé. Komplex írói programként a Pirandello által vezetett „Ariel” irodalmi folyóirat köré csoportosuló baráti társaság fogalmazta meg – mint művészi hitvallást – a *spontaneitás* elvével együtt (vö. Gnoli, Tommaso 1935: 105-107)

<sup>2</sup> Vö. Nordau: „A művész szükségképpen csak úgy adja vissza a tárgyát, ahogy ő maga egyéniségével látja és érzi.” (Nordau, Miksa 1913: 24). Pirandello koncepciójában az alkotás szintén interiorizált folyamat, amelynek során az alkotó szubjektum érzelmi-pszichológiai szűrőberendezésén áthaladva a műalkotás magára veszi az adott szubjektív jegyeket (ld. Pirandello szereplői ugyanúgy az ideál és valóság közötti konfliktus humorista személyiségformáló traumáját élik meg, mint az író). A *Critica e scienza estetica* (1900) tanulmányban a művészi és nem művészi szellem közötti különbség tárgyalásakor Pirandello rávilágít, hogy a művészi önkifejezés lényege a *karakternemzés*ben rejlik, ami azt a képességet jelenti, hogy az alkotó szubjektum a lelke darabokra hullott, konstitutív elemeiből új individuumokat keltsen életre. Nem véletlen, hogy a saját művészetének mozgatórugói is a szereplők, akik az emberi psziché összetettsége, akár egyik pillanatról a másokra bekövetkező szétesésének lehetősége miatt alapvetően drámai jellegűek. Vagyis a dráma a szereplőkben születik meg belső integritásuk megbomlása következtében. Ebből a gondolat és a nyomában járó érzelmek drámájából természetesen és szükségszerűen hiányzik a katarzis. Ahogyan a *La menzogna del sentimento nell'arte* írásában is megállapítja, az igazi tragédiához szükséges belső harmónia hiányában csak a gondolat erőlködése marad, az érzelmek kétségei, a tudat meghasonlása. Pirandello szereplőinek görcsös okoskodása ebbéli sajátosságukból fakadóan válik drámaivá, s ez a magyarázat az író műveinek erőteljes reflexivitására. Pár évvel később e sajátágot már a *humorista* szerző és szereplők karakterisztikus jegyeként definiálja az író, az elmélet finomításához pedig Alfred Binet és Gabriele Séailles műveinek olvasása adta számára az inspirációt. Séailles koncepciójából kiindulva, amelynek értelmében a művészi alkotás során a teremtő szellem összegyűjti, kiválasztja, szétszedi, majd újból összerendezi a képeket, Pirandello is hasonlóképpen írja le azt a folyamatot, amelynek keretében a művész létrehozza a karaktereit.

állnak össze a pszichében, és ez a minta érvényesül akár a cselekmény, akár az ábrázolásmód változatos, ám a téma belső lényegét tekintve mégiscsak sematikus ismétlődésében, végeredményben a teljes életműben, sőt egy teljes korra kivetítve.<sup>1</sup> Míg Nordau a kívülálló szemszögéből elemzi a jelenséget, Pirandello az alkotó művész belső pozíciójából keresi azt a kifejezési módot, amely az említett *tükkör*-funkciót betöltve az egyén és valóság viszonyának igaz, azaz hiteles leképezését adhatja. Ez lesz majd a *humorista* művészet.<sup>2</sup>

Ugyanakkor már itt megmutatkozik Nordau és Pirandello elméletének egyik fontos különbsége. Nordau definíciója szerint az öntudatra ébredés a fájdalom keresztül megy végbe, vagyis amikor a konstans diszkomfort érzés az egyénben meghasonlást eredményez és az alany és a tárgy, az én és a körülvevő valóság közötti diszharmónia nyilvánvalóvá, tudatosítottá válik számára. Ebben a helyzetben az egyetlen továbblépési lehetőség, ha felismeri a cselekvés, a változtatás szükségességét. A Nordau által festett korrajz lényege, hogy a közösség, nem pedig az egyén szintjén kíván diagnosztizálni (legalábbis az egyéntől mindig szükségszerűen megérkezik a közösséghez), így a vágyak (ideális) és a birtoklott dolog (valóság) közötti fájdalmas kontraszt, ha kellően erős és/vagy nagy, társadalmi változást gerjeszt. A nagy átmeneti korszakok kortünetei így válnak forradalmak előkészítőivé.

Minden negatívuma ellenére Nordau evoluzionista nézetekkel fűszerezett társadalomkritikája alapvetően optimista és előremutató, amelynek végső üzenete, hogy az „ember” nem tud visszafelé lépni, vagyis a természetes és organikus egyedfejlődés során megszerzett képességekről és tudásról – „a birtokba vett igazságról” – nem lehet lemondani. A vitális erő fenntartásával

---

Ezzel kapcsolatban vö. Andersson szavait: „Egyrészt világos, hogy Pirandello a személyiség széthullásának problémájával foglalkozva, amellyel Binet könyvének tanulmányozásakor találkozott, a Séailles esztétikájában központi jelentőségű "szellem" kifejezést veszi át és adaptálja, másrészt az is világos, hogy e kifejezés jelentését kiterjesztette, és a kép összerendezhető elemeinek gondolatát a tudat vagy a személyiség széthulló elemeire vagy oldalaira alkalmazta. A szerző tehát Séailles esztétikai gondolkodását úgy tudta összekapcsolni a klinikai tudomány eredményeivel, hogy abból nagy hasznot tudott húzni a saját művészi koncepciója számára is” (Andersson, Gösta 1966: 166).

<sup>1</sup> Gondoljunk csak Pirandello szereplőinek bizonyos értelemben vett sematizmusára. Egyes karakterek újból és újból felbukkannak, különböző élethelyzetekbe vetve, egyik szövegből a másikba vándorolva.

<sup>2</sup> A *humorizmus* meghatározására tett első komoly kísérlet a Cecco Angiolieriről írt *Un pretesto poeta umorista del XIII secolo* című 1896-os tanulmány volt, amelyben Pirandello a *humorizmus* definíciójaként Enrico Nencioni szavait kölcsönzi, amelyek értelmében a *humorizmus* „a szív és az elme természetes hajlama, hogy az élet ellentmondásait és abszurdításait együttérző elfogadással szemlélje” (SI, 223). Az *Azione parlata* (1899) és a *Scienza e critica estetica* (1900) – vagyis a Gabriel Séailles esztétikájával való megismerkedés éveiben született írások – jelentik a fordulópontot abban a tekintetben, hogy a *humorizmus* meghatározásakor Pirandello hátrahagyja az ún. átmeneti korszakokhoz való kötődésének koncepcióját, és helyette a *humorista* művész lelki beállítódásának, temperamentumának elsődleges szerepét hangsúlyozza.



garantálhatóvá válik a jövő, amely mindig a faj tökéletesedésének irányába mutat. Ennek feltétele, hogy az egyed a fajnak megfelelő módon alakítsa a maga érdekeit és a saját tökéletesedését a faj prosperálásának szolgálatába állítsa.<sup>1</sup>

Nordau progresszionista elmélete idegen Pirandello világgképétől. Az ő pesszimizmusának épp az a lényege, hogy a rossz közérzet megfosztja a történetiségétől, és abszolutizálja az ember ebbéli kondícióját (vö. Vicentini, Claudio 1970: 21). Ugyanakkor Pirandello elméletének erős individualista jellegéből adódik, hogy bár a kor egzisztenciális kondíciója, azaz a rossz közérzet általános élmény, azaz társadalmilag megélt, az okok felismerése csak kevesek kiváltsága. Pirandello elmélete és *humorista* poétikája alapvetően elitista marad, pesszimizmusa pedig inkompatibilissá tesz bármiféle pozitív jövőképet, olyannyira, hogy magának a túlélés lehetőségét is a hanyatlás fenntartását biztosító öncsalásban látja. Nordaunál a tudatosodás mind magasabb fokára jutó

---

<sup>1</sup> Nordau társadalomfejlődési elméletében egyaránt felismerhetjük Darwinnak a természetes kiválasztódásra és a fajok túlélésért folytatott harcára épített biológiai evolucionizmusát, Spencernek a faj túlélését az egyed folyamatos tökéletesedésében és az új környezeti feltételekhez való alkalmazkodásában látó evolucionizmusát és Lamarcknak a szerzett tulajdonságok örökölhetőségét valló elméletét, amelynek értelmében az egyedek által szerzett pozitív tulajdonságok beépülnek a faj jellegzetes markereibe, így az előbbi tökéletesedése összességében az utóbbi folyamatos minőségi javulását eredményezi. Nordau ezt a biológiailag megalapozott, tudományos törvényszerűséget látja veszélyeztetve a társadalom különböző (politika, gazdaság, szociális kapcsolatok és szexualitás) szintjein jelentkező „hazugságok” által, amelyek absztrakt, kizárólag valamely szűk társadalmi csoport érdekeit szolgáló törvények, jog, szokás stb. révén konfliktust generálnak a társadalmi szokások és a belső meggyőződés, az igazságérzet és az intézmények által közvetített joggyakorlat között. Az egyed és a faj „egészségének” kölcsönös egymásra hatása egészen konkrét példát nyer alig pár évvel később, miután a Dreyfus-per kiváltotta zsidógyűlölet végig söpört Európán és hatására Nordaunban felébredt a zsidóság sorsa iránti aggodalom, s egyben annak felismerése, hogy népének asszimilációja pusztá illúzió. Korábban már utaltunk a nordaui életmű sajátos belső ellentmondására, a liberalizmus és nacionalizmus közötti polarizálódás kérdésére (vö. n6). Az orvos-író a zsidóság faji összetartozását hirdető gondolatával maga oldja fel elméletének belső feszültségét, egyben a zsidó identitásnak egy olyan narratíváját helyezi eszméje középpontjába, amelyben a vallási-kulturális faktorokat biológiailag kódolt tényezők alapozzák meg: „*Én magam is nacionalista vagyok, de zsidó nacionalista. Ha egy fajnak olyannyira jellegzetes karaktere van, olyan jól felismerhető, mint az enyémmé, akkor nem tud, és nem kell más népek között beolvadnia. Újra nemzeté kell válnia. Itt nincs vallási kérdés, csakis faji kérdés...*” (Veszprémy, László Bernát 2018). Ez a zsidóság mint faj azonban csak akkor alkalmas a cionista eszmék támasztotta kihívások, feladatok megvalósítására, ha a „Luftmensch” (‘levegőemberek’) helyét fizikailag, szellemileg és gazdaságilag felemelkedett nép veszi át. Nordau ennek a programnak jegyében alkotta meg az új zsidó ember eszméjét kifejező Muskeljude (‘izomzsidó’) fogalmat, amely azt a célt takarja, hogy a diaszpórában fizikailag megromlott állapotba került zsidó ember testedzés révén felemelje: „*Élesszük tehát fel a harvos Makkeabeusok ősi tradícióját, és legyünk ismét izmos mellkasú, feszes karú, acélos tekintetű férfiak!*” (Veszprémy, László Bernát 2018). A frissen alapított tornászegyletekben formálódó, erős fizikumú zsidó férfi a zsidó nép (Nordau szóhasználatában ‘faj’) felemelkedésének záloga. Nordau és az ‘izomzsidóság’ témájára vonatkozóan ld. Újvári, Hedvig 2009: 143-160., *Testi (sz)épség. Az izomzsidó fogalma Max Nordaunál a fin de siècle kontextusában*, „Századok”, 2009. 143.évf./1.sz., 143-160.

egyed (közösségi szinten valamennyi egyed) az egzisztenciális tudat cselekvésbe fordulásának köszönhetően lesz sikeres túlélő; Pirandellónál a többség számára a rossz egzisztenciális közérzet nem válik reflektált létélménnyé, így a mintázatot megtörő kiváltságosokkal (akiket a felismert tudás inkább paralizál, mintsem cselekvésre ösztönöz) nem tud mást tenni, mint hogy penalizálja őket: „...mostanra már tudjuk, hogy ezek csak az élethez szükséges megtevesztések, és valami más is van a háttérben, amivel az ember nem tud szembenézni, csak a halál vagy az örület árán” (Luigi Pirandello: *L'umorismo* in Pirandello, Luigi 2006: 940).

Az alapvető divergencia ellenére Nordau első fejezetének negyedik pontjában megvizsgált okok sok hasonlóságot mutatnak a Pirandello-cikk második egységében tett kijelentésekkel, sőt már előlegezik az olasz szerző több tekintetben összegző jellegű *Arte e coscienza d'oggi* című tanulmányát (1893), amely magán hordozza Nordaunak nem csak a korai műve, hanem a legújabb, *Entartung* (1892-93; olaszul *Degenerazione*, 1893-94) könyvek hatását is.

Pirandello *Weltanschauung*jának két fontos tétele, amely több írásának témáját adja, hogy egyrészt az ember természetes vágyait és érzelmeit felülírja a társadalmilag, illetve civilizációtörténetileg kódolt *kötelesség*, az általa megszabott előírásoknak és elvárásoknak való engedelmesség, másrészt – ebből következően – a cselekedeteinket mozgató motivációkat a tudatosan vagy tudattalanul, de mindenképpen fenntartandó hazugság(ok) irányítják az általános társadalmi szerepjátás/színlelés karneváli játékában. Ezen állítások egyik lehetséges előképét olvashatjuk ki Nordau állításából, amely szerint a kor civilizált népeinek rossz lelkiállapota az eszmék, valamint az egyéni és társadalmi lét formái közötti ellentmondásból, továbbá a tudatunkban leképeződő valóságos (tapasztalat) és a belsőleg megélt igaz (ideál) közötti szakadékból ered. Ha Pirandello nyelvére szeretnénk lefordítani: a tartalom és a forma, az illúzió (ami van) és a valóság (ami az illúzió mögött rejlik) közötti konfliktus kettősségére ismerhetünk rá Nordau szavaiban, aki – talán a párhuzam alapján megkockáztatható állítás – forrása lehet az egyéni és a társadalmi szerepjátást tematizáló – egészen az *Umorismóig* (1908) jelenlévő – pirandellói koncepciónak. E fontos gondolat egyik első szövegszerű előfordulását pedig épp az általunk vizsgált *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) cikkben találhatjuk.

Nordau és Pirandello egyaránt az érzelmek szűrőjén keresztül értelmezik az egyén és a valóság kapcsolatát, és mindkettőjük esetében ez utóbbi negatív, torz és morálisan bukott képet mutat. Annak, hogy alapvetően emocionálisan koordinált a fenti viszony, természetes velejárója, hogy az ember megismerő tevékenységében kitüntetett szerepet kapnak a pszichés tartalmak, amelyek egy racionálisan nem feldolgozott valóságképet eredményeznek, illetve annak érzelmi reprezentációját. Mindkét szerző esetében fontos következményekkel jár ez az állítás. Egyrészt Nordaunál egyfajta 'riasztó' szerepét tölti be, amely jelzi, ha az érzelmileg kialakított valóságkép nem kompatibilis azzal, amit egyébként a

tudományos-technikai progresszió által ideálisan elvárnánk. Az ellentmondás feloldására kétféle módon reagálhat az ember: vagy az észlelést torzítja (ld. a tudatmódosítószerkelet elterjedt használatát), vagy a civilizációs vívmányok által tökéletesített, érzékszerveinken keresztül realizált valóságot alakítja az érzelmeknek megfelelően (ld. a modern művészetek deformáló, torzító, a hibákat felnagyító tendenciáit). A csapdából kivezető utat az egyén pszichéjén keresztül, a lelkibetegségek gyógyításán és az erkölcsi tökéletesedésen keresztül látja megvalósíthatónak, de csakis közösségi szinten. Nordau optimizmusa a – vallás helyébe lépő – szolidaritás morális imperatívuszában mutatkozik meg, amely az emberi faj túlélését garantálja.<sup>1</sup> Ugyanakkor nem egyszerűen a faj túléléséről, hanem progresszív tökéletesedésének lehetséges perspektívájáról is szó van, amelyben a szolidaritás, a kölcsönös szeretet, az altruizmus, a köz szolgálatának vágya uralják a lelkeket. Nordau kultúrkritikája tehát egy negatív jelen képből kiindulva ugyan, de összességében pozitív jövő vízióját tárja az olvasó elé, amely szűkebb értelemben alkalmas lehet arra is, hogy a korai, liberális és vallásellenes gondolkodó eszméi és a cionizmus későbbi aktivistájának alapjaiban konzervatív, vallási ideológiája kibéküljenek egymással az univerzálisan érvényt szerzett emberszeretet magasabbrendű ideáljában.

Pirandello elméletének evolúciójában a *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) keletkezésekor egyelőre csak a valóság és az azt szemlélő egyén konfliktusának kimondásáról van szó. Ennek megfelelően alakul az első időszak humorizmus-definíciója is. Az 1898-1900 táján bekövetkező fordulathoz fontos lesz Séailles (és Binet) elméletének megismerése, aminek következtében Pirandello érdeklődése a művész természetes lelki beállítódása és temperamentuma irányába fordul, amely a szubjektum és a valóság közé mintegy szűrőként ékelődik be. Ebből adódik, hogy a megismerés elől elzárt valóság elveszíti homogenitását, és a környezeti tényezők által meghatározott emberi pszichén keresztül számos szubjektív valóság lép a helyébe, amelyekről a művészi alkotófolyamatban további szubjektív reprezentációk születnek. Ez az elmélet azonban nem csak a *humorista* művészet sajátosságának magyarázatára alkalmas, hanem bármely műalkotás esetében érvényes lehet. A *humorista* művész sajátossága az lesz, hogy épp azon a kizárólag emocionálisan kódolt észleleten kell tovább lendülnie, amely a Nordau elméletével való közösséget jelentette. Az

---

<sup>1</sup> Nordau szerint ehhez szükség van a tudattalanban gyökerező túlélési ösztön felszínre hozására, a tudat számára való manifesztálté tételére. A faj túlélése ösztön szinten kódolt az emberben, de működésbe lépéséhez tudatosodnia kell az egyedben, hiszen így tudja kialakítani a fennmaradáshoz szükséges stratégiákat, amelyek egyszer s mindenkorra elválaszthatatlanok az erkölcsi tudattól (a jó és a rossz megkülönböztetésének képességétől). A morális distinkciók megtételére való képesség gyengülésével csökken az (emberi) faj vitális ereje, ha pedig végleg eltűnne, pusztulással fenyegeti. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy Nordaunak a faj fennmaradásáért felelős *ösztön-tudat-morál* hármasságra épülő elmélete esetleg mutat-e valamilyen hasonlóságot a pár évvel fiatalabb – és ugyanúgy Charcot-tanítvány – Sigmund Freud *ösztön-én, én, felettes-én* hármasságára épülő modelljével.

érzelmi reprezentációt megnyitva a reflexió számára a látszat és valóság, a természetes ösztön szerinti és a normakövető magatartás közötti konfliktus tudatosított, reflexió által feldolgozott tényé kell váljon, vagyis az ellentét észlelését (*avvertimento del contrario*) felváltja az ellentét érzése (*sentimento del contrario*).

Bár Nordau elmélete kezdetben kétséget kizáróan mély benyomást tett Pirandello épp csak formálódásnak indult nézeteire, a kettejük álláspontjának távolodásával, illetve Pirandellónak a pszichológia irányába történő orientálódásából adódóan a társadalmi hazugságokból eredő színlelések helyét terminológiai értelemben átvette a lélek egy általánosabb, az ember veleszületett, tulajdonképpen a túlélést garantáló színlelése, amihez Giovanni Marchesini *Le finzioni dell'anima* műve nyújtotta az inspirációt (vö. Marchesini, Giovanni 1905). Míg Nordau elmélete az erkölcsi tökéletesedés víziójának köszönhetően magában hordozta a századforduló rossz közérzetéből kivezető pozitív változás lehetőségét, Pirandello felfogásában pusztán annyi történhetett, hogy az életben folyton és mindenütt jelenlévő színlelésről a humorista művészet lerántja a leplet, mintegy szembesítve az embert a valós kondíciójával. Nordau víziója, amely a faj tökéletesedésére való képességét és energiáit evolucionisztikus és progresszív célok szolgálatába állította, a faj fennmaradásának garanciáit asszimilációellenes nézőpontokkal egyesítette. Pirandello ebből a szempontból a századforduló modernitásának gyermeke volt: az ő értelmezésében pont a társadalmi és egyéni színlelés önámító mintázatába való belesimulási képesség jelentheti a fennmaradást, azaz a környezeti feltételekhez való alkalmazkodásra leginkább alkalmas egyed valójában a kollektív hazugságot fenntartó beteg egyén, így az, aki ebből a mintázatból kitekint (ld. a humorista szerző, szereplő), marginalizálódik, a társadalmon kívül reked és végeredményben – konkrét vagy képletes értelemben – megsemmisül. Pirandello felfogásában a degenerált, beteg létállapot a modern ember természetes és szükségszerű állapota, így pesszimizmusa egyszerre eredendő és végleges. Ebből adódóan bármilyen lineárisan kibontakozó fejlődés eleve inkompatibilis a gondolatvilágával. A létezésről alkotott elmélete inkább nyitott a korszak divatos spiritualista elméleteinek befogadására, amelyek nyomán a létezés végtelen határnélküliségében a születés és a halál keretibe zárt egyéni életek pusztán relativizált tényekké válnak, kontúrjai ugyanolyan illúziók, mint a cselekedeteink.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pirandello ilyen irányú tájékozódásának kezdetei egybeesnek Nordau nézeteitől való távolodásával. A *Degenerazione* (1893-94) művel szinte egyszerre jelenik meg Gaetano Negri *Segni dei tempi* (Milano, Hoepli, 1892) című könyve, amelyben a szerző spirituális olvasatát adja Alfred Binet *Les altérations de la personnalité* (Paris, 1892) című művének, az egyénben egyazon időben jelenlévő különböző személyiségekről, az *én* diszgregációjáról, az emlékezet nem akaratlagos dimenzióiról, a vágyak és ösztönök tudattalan zónáiról, valamint a tudatállapotok lehetséges pluralitásáról szóló gondolatoknak. Pirandello először a *Scienza e critica estetica* (1900) tanulmányba

## Konklúzió

Pirandello elméletét kontinuitásában szemlélve nyilvánvalóvá válik, hogy a *Le menzogne convenzionali...* (1883) és a *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) közötti párhuzamok olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek a *humorista Weltanschauung* és poétika végső, 1908-ban bekövetkező kodifikálásig jelen lesznek írásaiban. Ami pedig általában Nordaut illeti, elmondhatjuk, hogy hatása hosszútávú, még a 20. század első éveiben keletkezett írásokban is kimutatható. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Pirandello egyre határozottabban távolodik a magyar gondolkodó elméletétől, mindenekelőtt a kettejük ellentétes előjelű jövőképéből adódóan. Ahogyan említettük, a rossz közérzet végleges állapot volt számára, világnézetének ebből a szempontból alapvető pesszimista jellege megkérdőjelezhetetlen, következésképpen nem fért meg benne sem a haladás, sem pedig egy szebb jövő mítosza. Elméletében a valóság és annak illúziója közötti konfliktus nemcsak hozzátartozott a modern ember létkondíciójához, de definitive meg is határozta azt. Ebből a szempontból a *humorizmus* egyszerre jelentett kiutat (akár magának az írónak is személyesen) a negatív egzisztenciális tapasztalásból, és támpontot egy őszinte és robusztus modern irodalom újragondolásához. Ez volt Pirandello szándéka, amikor úgy döntött, hogy megírja a modernitás nagy hazugságait bemutató Nordau-sorozat utolsó darabját, az "érzelem hazugságát", átvéve és folytatva tulajdonképpen elődje diskurzusának erősen morális jellegét.

### Bibliográfia:

NORDAU, M. 1883. *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit*. Leipzig.

NORDAU, M. 1885<sup>1</sup>. *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*. trad. Emilio Faelli (Cimone). Milano. Fratelli Dumolard Editori.

NORDAU, M. 1885<sup>2</sup>. *Paradossi*. trad. A. Courth, Milano. Fratelli Dumolard Editori.

NORDAU, M. 1888. *La malattia del secolo*. trad. A. Courth. Milano. Fratelli Dumolard Editori.

NORDAU, M. 1893-'94. *Degenerazione*. trad. A. Courth. Milano. Fratelli Dumolard Editori.

NORDAU, M. 1913. *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben*. ford. Doktor Sándor. Budapest. Politzer Zsigmond és Fia Kiadása.

---

építette be Binet és Negri elméletét annak alátámasztásául, hogy énünkben különböző személyiségek élnek együtt kontemporálisan, amelyeknek létezéséről még csak sejtelmünk sincsen, illetve a tudatunk számára állított határok csupán illuzórikusak. Így bizony könnyen meglehet, hogy valójában csak egyetlen egyetlen végtelen tudat létezik, amelynek mindannyian részesei vagyunk. Tulajdonképpen ebbe a fejlődési vonalba illeszkedik az is, hogy a lélek színleléseit leplező humorista rajzában 1905-től kezdve Nordaut felváltja Giovanni Marchesini.

PIRANDELLO, L. 1992. *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, szerk. Providenti, E. *Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani*, n 8. Roma. Bulzoni Editore.  
PIRANDELLO, L. 2006. *Saggi e interventi*, a cura di Taviani, F. (*Opere di Luigi Pirandello*, ed. diretta da Macchia, G.). «I Meridiani». Milano. Mondadori.  
MARCHESINI, G. 1905. *Le finzioni dell'anima*. Bari. Laterza.  
NEGRI, G. 1892. *Segni dei tempi*. Milano. Hoepli.  
SQUILLACE, F. 1899. *Le tendenze presenti della letteratura italiana*. Torino. Roux Frassati ed.

ACOCELLA, S. 2012. *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori Editore.

ACOCELLA, S. 2019<sup>1</sup>. Il volto del vecchio come emblema della *Degenerazione alla fin de siècle*. *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXVII/n.3.

ACOCELLA, S. 2019<sup>2</sup>. *Visioni dell'apocalisse: cataclismi biblici e moderne esplosioni*, in *Narrazioni della fine. L'apocalisse nella letteratura italiana fra XX e XXI secolo*. szerk. Alessandro Baldacci, A., Porczyk, A., Skocki, T. *Nuova corrente – Rivista di letteratura e filosofia*.

ANDERSSON, G. 1966. *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*. Stoccolma. Almqvist & Wiksell.

BALDWIN, P. M. 1980. Liberalism, Nationalism, and Degeneration: The Case of Max Nordau. *Central European History*, Vol. 13, No. 2. 99-120.  
<<http://www.jstor.org/stable/4545891>> [utolsó megtekintés: 2024. április 20.]

CASELLA, P. 2002. *L'umorismo Di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*. Firenze. Edizioni Cadmo.

DE ANGELIS, L. 2019. A zsidó mint parazita Kafkánál és Svevónál. A soá felé, ford. Pál, J. *Filológiai Közlöny*. num.spec. *Az Osztrák-Magyar Monarchia olasz irodalma*. LXV. 2019/1. 116-157. <[https://real-j.mtak.hu/14026/1/Filkozlony\\_2019\\_1\\_nyomdanak.pdf](https://real-j.mtak.hu/14026/1/Filkozlony_2019_1_nyomdanak.pdf)> [utolsó megtekintés: 2024. április 21.]

EMED, A. 2009. Max Nordau, az orvos. *Mazsibisz*. 2009/05/17. <<https://mazsibisz.hu/hirek-a-zsido-vilagbol/mazsibisz-hirek/max-nordau-az-orvos>> [utolsó megtekintés: 2024. április 21.]

GNOLI, T. 1935. Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C. *Leonardo. Rassegna bibliografica mensile*. marzo 1935. 103-107. (jelenleg In BARBINA, A. (a cura di) 1984. Ariel. Storia di una rivista. *Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani* 7. Roma. Bulzoni. 148-153.)

NORDAU, A. & M. 1943. *Max Nordau. A Biography*. New York. Nordau Committee.

REVESZ, B. 1941. *Max Nordau élete*. Budapest. Szerzői magánkiadás.

SCHEIBER, A. 1956. Max Nordau's Letters to Ignace Goldziher. *Jewish Social Studies*. Vol. 18. No. 3. 199-207. <<http://www.jstor.org/stable/4465457>> [utolsó megtekintés: 2024. április 19.]

SGROI, A. 2018. Pirandello, Nordau, l'irresistibile fascino della degenerazione. *Italogramma*. Vol. 18. 1-16.

<[https://epa.oszk.hu/02300/02391/00012/pdf/EPA02391\\_italogramma\\_2018\\_12.pdf](https://epa.oszk.hu/02300/02391/00012/pdf/EPA02391_italogramma_2018_12.pdf)> [utolsó megtekintés: 2024. április 20.]

SÖDER, H-P. 1991. Disease and Health as Contexts of Modernity: Max Nordau as a Critic of Fin-de-Siècle Modernism. *German Studies Review*. Vol. 14, No. 3. 473-487. <<https://doi.org/10.2307/1430965>> [utolsó megtekintés: 2024. április 20.]

- S.S. 1950. Max Nordau. *La Rassegna Mensile di Israel*, III, Vol. 16, No. 2. 65-70. <<https://www.jstor.org/stable/i40057619>> [utolsó megtekintés: 2024. április 22.]
- ÚJVÁRI, H. 2009. Testi (sz)épség. Az izomzsidó fogalma Max Nordaunál a fin de siècle kontextusában. *Századok*. 143.évf./1.sz. 143-160. <[https://real-j.mtak.hu/13763/1/Szazadok\\_2009.pdf](https://real-j.mtak.hu/13763/1/Szazadok_2009.pdf)> [utolsó megtekintés: 2024. április 20.]
- VESZPRÉMY, L. B. 2018. Max Nordau és az „izmos” új zsidóság álma. *KIBIC Magazin*. 5/08/2018, <<https://akibic.hu/2018/08/05/max-nordau-es-az-izmos-uj-zsidosag-alma/>> [utolsó megtekintés: 2024. április 20.]
- VICENTINI, C. 1970. *L'estetica di Pirandello*. Milano. Mursia.

## „A szeretet, ami mozgatja a Napot és a többi csillagot”

### Az *Isteni Színjáték* bevezető énekei<sup>1</sup>

[“L’amor che move il sole e l’altre stelle”. I canti introduttivi della *Divina Commedia*]

#### 1. Miről szól ez a tanulmány?

Az alábbiakban az *Isteni Színjáték* bevezető énekeinek elemzése következik. Mint minden nagyobb lélegzetű epikai alkotás kezdete, az *Isteni Színjáték* első énekei is bevezetésként szolgálnak a mű további részeinek olvasásához: megismerjük a mű formai sajátosságait; megtudjuk, hogy mi a tétje az előttünk álló alkotásnak; feltűnnek a cselekmény szereplői és helyszínei; valamint a szöveg műfaji és elbeszéléstechnikai sajátosságai is világossá válnak. Úgy is mondhatnánk, hogy a műegész szerkezete és gondolati magja kerül itt az olvasó elé. Ennek fényében a bevezető szövegrészek elemzésének éppen a forma, a narrációs eszközök, a szereplők, a helyszínek, a műfaj és a művészi-gondolati célok azonosítását kell elvégeznie.

Ehhez nem kell mást tennünk, mint nekikezdeni az olvasásnak, és a felmerülő kérdésekre meg kell próbálnunk választ találni. Ahogy az olvasással haladunk, egyre fogósabb kérdésbe ütközünk majd, de éppen ezért érdemes vállatörőre fogni szövegünket.

#### 2. A versforma és a narratív szerkezet azonosítása

Mint minden verses-ritmusos alkotás esetén, először nem is arra figyelünk fel, hogy mit mond az előttünk fekvő szövegünk, hanem, hogy hogyan mondja azt, amit mond. Érezzük, hogy a szöveg nem az élőbeszéd esetleges lüktetésével és

---

<sup>1</sup> Pál József tanár úrral olvastam először a *Divina Commedia* első két énekét. Megtiszteltetés, hogy ebben a kötetben – éppen e két ének elemzésével mondhatok neki köszönetet. Jelen tanulmányhoz szabadon felhasználtam a *Pokol* első énekéről Nagy Józseffel, a másodikról pedig Hoffmann Bélával írott értelmezésem egyes gondolatait és következtetéseit. (Dante ALIGHIERI: *Komédia. I. Pokol. Kommentár*, szerk. Kelemen János, Budapest, ELTE Eötvös, 2019, 17-36 [a továbbiakban: MÁTYUS – NAGY, *I. ének*] és 27-53 [a továbbiakban: HOFFMANN – MÁTYUS, *II. ének*]) Ezúton is köszönöm akkori szerzőtásaimnak a közös munkát.



ritmusában folyik, hanem a hangzása valamiféle rendszer szerint tagolódik. Hallgassuk csak:<sup>1</sup>

Az emberélet útjának felén  
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,  
mivel az igaz utat nem lelém.

Ó szörnyű elbeszélni mi van ottan,  
milyen e sűrű, kúsza, vad vadon:  
már rágondolva reszketek legottan. (*Pók*. I 1-6.)

- kezdi Dante az elbeszélést.<sup>2</sup> Jól hallatszik, hogy hatodfeles jambus (vagy drámai jambus) a verssorok mértéke, a sorok hármassorokba rendeződnek, a sorvégek pedig – az éppen e költemény rímképlete alapján elnevezett – tercinarímelés szerint csengenek össze. A hatodfeles jambus egy 10 vagy 11 szótagú verssor, amely 5 teljes lábat tartalmaz és opcionálisan egy szótagot a sor végén (a fent idézett páratlan sorok például 10-et, a párosok 11-et).

A ritmus alapszabálya, hogy az utolsó (ötödik) teljes láb mindig jambus, az első négy lábban pedig legalább 75%-ban jambusok és spondeuszok vannak.<sup>3</sup> A magyar verselés ezzel a sorfajttával adja vissza az olasz *endecasillabo* ('tizenegyszótagos') nevű verssort,<sup>4</sup> ami a magyarhoz hasonlóan jambikus ritmusú sor, ám vannak jelentős különbségek is a magyar és az olasz sorfajta között. Itt csak azt emelem ki, hogy míg a magyar drámai jambusban a monotonitás elkerülése miatt váltakozik a sorhosszúság 10 és 11 szótag között, ez az olaszban nincs így. Bár elvi lehetőség ott is van a 10 szótagú sorra, a gyakorlatban szinte kizárólag 11 szótagos sorok vannak (ezért is hívják „tizenegyszótagosnak” a sorfajttát). Esetünkben ez azért fontos, mert ha minden sor 11 szótag, a versszakok pedig háromsorosak, akkor egy versszak 33 szótagot tartalmaz. Az rímképlet – aba bcb cdc... xyx yzy z – is hasonlóan szigorú rendet

---

<sup>1</sup> Tisztában vagyok vele, hogy olvasóim nem fennhangon olvassák ezt a tanulmányt, vagyis ide inkább a „Nézzük csak!” felszólítás illene, de Dante felolvasásra írta a költeményét, vagyis számított a hangzó beszéd erejére és ritmizáló hatására. (És a fordító Babits Mihály is hangos olvasásra írta a magyar változatot.) Amikor tehát a versszöveget idézem, akkor magam is arra számítok, hogy az olvasó hangosan fel is olvassa.

<sup>2</sup> Pontosan kell: nem Dante kezdi így a szöveget, hanem egyik kiváló magyar fordítója, Babits Mihály. A tanulmány folyamán végigvonul ez a csalás: Dante szövegére utalok majd, de közben magyar fordításokból fogok idézni. A magyar fordítások között – Babits, Nádasy és mások – aszerint válogatok, hogy mondandómat melyikkel tudom leginkább alátámasztani. (Természetesen mindig megnevezem a fordítót.)

<sup>3</sup> SZEPES Erika-SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat, 1981, 249–250.

<sup>4</sup> Fentebb csak Babits fordításából idéztem, de minden verses magyar fordítás ugyanezzel a sorfajttával adja vissza Dante szövegét – abban van különbség a fordítói stratégiák között, hogy van, aki rímelteti is a sorokat, és van, aki nem.

követ: minden rím (az ének kezdő és záró sorának rímét kivéve – amely csak két pozíciós) háromszor tér vissza, méghozzá úgy, hogy a háromsoros strófa minden pozíciójában feltűnik egyszer: a versszak közepén (második pozícióban) jelenik meg először, majd a következő versszak kezdősorának végén (első pozícióban), s végül a strófa utolsó sorának végén (harmadik pozícióban) tűnik fel.

E rövid metrikai áttekintés alapján elmondhatjuk, hogy a rendezőelv az 1-re és a 3-ra, valamint többszöröseikre épül. Ezt úgy azonosítottuk, hogy éppen csak beleolvastunk a szövegbe, még semmilyen tartalmi kérdést nem tettünk fel. De az 1 és a 3 kiemelkedő jelentősége valójában már azelőtt is világos volt számunkra, hogy az első sorok elolvasása után e verstani áttekintésbe belefogtunk volna. Hiszen már a könyv kézbevételekor a tartalomjegyzékben láttuk, hogy egy háromrészes könyvbe fogunk belevágni. A dantei szöveg az egyes könyvrészeknek egyszer a *canzone* (*Pok.* XX 3. – jelentése: 'hosszú dal') másutt a *cantica* (*Purg.* XXXIII 140. – jelentése: 'dalfűzér') nevet adja, a magyar fordítók ezt az *ének, dal* (Babits), és a *rész, könyvrész* (Nádasdy) szavakkal fordítják, én a magyar Dante-szakirodalomban szokásos *fő rész* terminus mellett maradok.<sup>1</sup> A főrészek énekekből állnak: a *Pokol* 34, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* 33-33 éneket számlál, vagyis a három fő részben összesen 100 ének olvasható. Az 1-es és 3-as számok tökéletes rendjéhez annyi hibádzik, hogy a *Pokol* 34 énekét felbontsuk 1+33-ra, amit úgy tehetünk meg, azt állítjuk, hogy az első ének bevezetésül szolgál, majd a *Pokol* igazi leírása csak a második énekben kezdődik. Ha így számolunk, látszólag minden passzolni fog, és ki is jön az 1+33+33+33=100 képlet. (Hogy valójában van egy még pontosabb és „tökéletesebb” számolás – és képlet – arra majd a 4. fejezetben visszatérek.)

## 2. A metrikai és szerkezeti rendszer magyarázata

Még igazán bele sem olvastunk a szövegbe, és már azonosítottuk a költemény egyik sajátosságát, a nagyon precíz és szabályos versszerkezetet. Ideje rákérdezni e precizitás okára és jelentésére. Az 1-es és a 3-as kiemelt jelentősége mögött három okot tudunk azonosítani: egy gyakorlatit, egy esztétikai-művészi és egy eszmei-gondolatit.

A gyakorlati ok a következő: a verstani és narratív szerkezet ilyen pontos és szabályos megtervezése és kialakítása a szöveg – mondjuk így: fizikai – integritását hivatott biztosítani. Az *Isteni színjáték* a középkorban keletkezett, a kéziratosság korában, amikor a kezei közül kikerülő kézirat terjedésére és esetleges módosulásaira a szerzőnek semmilyen hatása nem volt: szövegét másolták lelkes és sok hibát vétő amatőrök, esetleg kevés hibával dolgozó profi

---

<sup>1</sup> Vö. pl. BÁN Imre, *Az Isteni színjáték szerkezete*, in Uő, *Dante-tanulmányok*, szerk. KIRÁLY Erzsébet, KOVÁCS Sándor Iván, Bp, Szépirodalmi, 1988, 115.

másolók, de ezek munkájára neki nem volt befolyása, sőt még rálátása sem. Vagyis könnyen megtörténhetett, hogy az olvasók – a másolók hibái, tévesztései, kihagyásai, sőt szándékos változtatásai miatt – egészen más szöveggel találkoztak, mint amit a szerző írt. A szövegromlás és szövegrontás ellen a szerzőnek egyetlen eszköze volt: olyan szöveget létrehozni, ami ellenáll mind a mechanikus (a másolási folyamatban szükségszerűen benne rejlő), mind az akaratlagos (a másoló szándékos beavatkozásából eredő) hibáknak. Az *Isteni színjáték* ilyen szöveg: a jól megtervezett szerkezet, a viszonylag monoton jambikus ritmus és az egymásba fonódó rímek a másolási hibák elleni megannyi ellenszer. Nem lehet szavakat kihagyni, mert akkor döccen a ritmus, és sorokat sem lehet kihagyni, mert akkor a hármás rím megszakad, és az olvasó (és esetleg a hibát véletlenül elkövető másoló is) azonnal felfigyel rá, hogy elmaradt a sorvégi összecsengés. Egy párrímes versnél könnyen elhagyható az összecsengő két sor, ellenben a tercinarímes szövegben, ha egyetlen rím is kimarad, megszakad a teljes szövegen áthúzódó rímshálózat. Azt mondhatjuk tehát, hogy a nagyon szabályos verstani és szerkezeti felépítéssel Dante a szövege immunrendszerét erősíti.<sup>1</sup>

A versszerkezeti precizitás gyakorlati magyarázata mellett adhatunk egy művészi-esztétikai magyarázatot is. Arra a nagyon egyszerű tényre kell gondolni, hogy a szöveg ezen metrikai és narrációs eszközök segítségével ritmusos, dallamos, s ezáltal eltávolodik a mindennapi nyelvhasználattól, különleges, érdekes és (legtöbb hallgató számára) szép is lesz. A szabályosság betartásával „mesterkéltsege” – értsd: alapos mesterségbeli tudással létrehozott formája – világosan érzékelhető. Látszik és hallatszik rajta, hogy komoly szakember – jelen esetben komoly szakismeretekkel rendelkező költő – készítette. Az *Isteni színjáték* a XIV. század elején íródott, amikor az olasz nyelvű írásbeliség és irodalom ugyan már erősen bontogatta szárnyait, de ilyen komplexitású művet még senki sem hozott létre olasz nyelven. A metrika és narráció különlegességével tehát Dante műve egyedülálló, sőt úttörő jellegét hangsúlyozza, valamint azt is, hogy őhöz fogható szaktudású költő még nem született, amióta olaszul beszélnek.

A harmadik, eszmei magyarázat pedig a következő: a szöveg felszíni (hangzásbeli és narrációs) szerkezetét uraló 1-es és 3-as számok nyilvánvalóan a háromszemélyű (Atya, Fiú, Szentlélek) egy Istenre való utalásként érthetők. Ahogyan a teremtő Isten tökéletes rendszert alkotott a világegyetem létrehozásakor, úgy a teremtett világot – és főként a túlvilágot – leíró költemény

---

<sup>1</sup> És sikeresen el is érte ezt a célt: sajnos Dante kézírását nem ismerjük, és a legoptimistább rekonstrukciók szerint is az által írt eredeti szöveg másolatának a másolatának a másolatának a másolatának a másolata maradt fenn számunkra. Ez elvileg azt jelentené – és más, főleg tudományos és prózában írt szövegek esetén jelenti is –, hogy nagyon komoly szövegromlás sújtja a szöveget. Ám Dante műve – apró bizonytalanságokat leszámítva – teljes integritásában maradt fenn. Bővebben: MÁTYUS Norbert, *Dante-filológia, avagy Dante szövegeinek hagyománya és kiadásai*, Helikon, 61 (2015), 469-493.

formailag is leképezi azt a tökéletességet, amivel Isten létrehozta a világot. Beatrice majd a *Paradicsom* elején (I 103–105) el is magyarázza, hogy

... minden egyes dolog  
egymástól függő rendben áll, és ez az alapelv,  
amely Istenhez teszi hasonlatossá a világegyetemet.  
(Saját fordítás.)

Amikor tehát a ritmus, a rímek, a narrációs szerkezet egymástól függő és felbonthatatlan rendben alakítják ki a költemény formáját, akkor a teremtő Isten képe és – ha szabad így fogalmazni – munkamódszere sejlik fel a szöveg mögött: a tökéletes rendet létrehozó Istent és az általa alkotott világot egy tökéletes rendben felépülő költemény hivatott bemutatni.

A versszerkezet sajátosságaiból kibontott három jelentésszint nem különül egymástól. Nem arról van szó, hogy szerencsés véletlen folytán éppen ez a metrikai szerkezet tudja legjobban biztosítani szöveg hibamentes másolhatóságát, és ettől függetlenül még jól is hangzik, ráadásul az 1-es és 3-as számokra épülve még Istent is képes ábrázolni. Éppen ellenkezőleg: a fizikai, művészi és eszmei jelentésszintek kölcsönösen egymásra épülnek és rendszert alkotnak. A szöveg integritásának biztosítása azért fontos, mert csakis az önmaga fennmaradását biztosító mű és a tűpontosan kidolgozott metrikai rendszer szerint felépülő költemény alapján fogom szépnek és arányosnak érezni a szövegfolyamot, és csakis ezáltal hiszem majd el olvasóként, hogy ezt valóban egy páratlan tehetségű, kiválasztott költő írta. És csakis egy ilyen páratlan művet létrehozó kiválasztott költőről hihetem el, hogy létre tud hozni egy olyan költeményt, ami az Isten által teremtett rendet is leképezi. Azt látjuk, hogy a teljesen kézzelfogható (fizikai) valóság – a költemény hangjainak, szavainak és szövegrészeinek rendje – művészi és eszmei jelentések többszintű rendszerét foglalja magában. És mindez visszafelé is igaz: a tökéletes isteni rendet ábrázoló szöveg nyilvánvalóan szép és különleges hangzású, s mint ilyen nyilvánvalóan képes lesz ellenállni a szövegtromlásnak is.

Vagyis a versszerkezeti szabályosság több szinten mondja ugyanazt: bárhonnan is nézem, e költemény az isteni rend képe; a költészet nyelvén és eszközeivel ábrázolja és leképezi az isteni rendet. Továbbá aki költőként ilyen versrendszert tud létrehozni, az valamennyire képes Isten teremtő munkájának módszerét alkalmazni, ez pedig csak úgy lehetséges, ha az adott költő által valamennyire maga Isten szól az olvasóhoz, vagyis inspirálja a költőt. A *Paradicsomban* (II 7–9.) ezt Dante világosan meg is fogalmazza:

Oly vízen járok, hol még senki sem:  
Minerva hajt, Apollón navigál,  
s a Medvéket kilenc Múza mutatja.  
(Nádasdy Ádám fordítása).

Vagyis Minerva (= a tudomány és a bölcsesség) segítségével írok, Apollón (= maga Isten) vezet, és a Medvékhez (= a csillagos éghez, azaz célohoz, vagyis e mű megírásához) a Múzsák (= művészet) segítségével jutok majd el. Így lesz az *Isteni színjáték* olyan mű, „melyen az ég s a föld is dolgozott” (*Par.* XXV 2. – Nádasdy Ádám fordítása.)

A versszerkezetből kiindulva oda jutottunk, hogy az *Isteni színjáték* egy páratlan szakmai tudással rendelkező, Isten szócsövénél választott költő alkotása. Kicsit talán túlfeszítve (de meg nem hamisítva) az eddigieket így összegezzük: az *Isteni színjáték* olyan mű, amelynek segítségével Isten szól az emberiséghez, s mondanivalója közvetítőjeként egy igazi vátesz költő történetét és szövegét használja.

De miért szól Isten az emberiséghez, és mit akar mondani neki? Az *Isteni színjáték* bevezető énekei éppen erre adnak választ.

#### 4. Bevezető énekek

Mielőtt a feltett kérdésre választ adnánk, egy rövid kitérőt kell tennünk, mert az eddigi okfejtésemben volt egy apró csúsztatás. Többször beszéltem bevezető énekekről (így többes számban), ám amikor a főrészek és énekek felbontásának tökéletes képletéről szóltam, akkor az 1+33 (*Pokol*) +33 (*Purgatórium*) +33 (*Paradicsom*) = 100 formulát alkalmaztam, azt sugallva, hogy a *Pokol* első éneke az egész mű bevezetése, a többi a tárgyalás, s így a *Pokol* is 33 éneket tesz majd ki.

Valójában a *Pokol* nem osztható fel az 1+33 összeadásra, mert a túlvilági narráció csak a 3. énekben kezdődik, amikor Dante és Vergilius bejutnak a híres felirattal – „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel” (Angyal János fordítása)<sup>1</sup> – ellátott kapun át a kárhozott lelkek közé. Ez azt is jelenti, hogy a *Pokol* narrációja inkább a 2+32 = 34 képlet szerint tagolódik.<sup>2</sup>

A történet helyszínei is ezt támasztják alá: az első két ének a Föld felszínén, az északi féltéke pontosabban meg nem határozott pontján játszódik. Tehát az Evilágban: a földi életet élő emberek által lakott világban. Itt téved el Dante a sötét erdőben, itt találkozik Vergiliusszal, majd innen lépnek be, a harmadik ének elején a Pokolba. Ekkortól a költemény végéig a helyszín a Túlvilág, a halott lelkek lakta három országra oszló birodalom. Azaz az *Isteni színjáték* két fő helyszíne az Evilág és a Túlvilág: az előbbin 2 ének, az utóbbin 98 ének játszódik.

---

<sup>1</sup> Hogy miért is ő az ismert sor fordítója, arról itt lehet olvasni: Mátyus Norbert, *Kik és hogyan fordították magyarra az Isteni színjátékot*, 1749.hu, 2021. 12. 30., = <https://1749.hu/fuggo/essze/kik-es-hogyan-forditottak-magyarra-az-isteni-szinjatekot-dante-kisokos-9.html>

<sup>2</sup> SZÁSZ Károly, *A költemény nyitánya*, in Dante ALIGHIERI *Isteni színjátéka. A pokol*, ford., bev., jegyz. SZÁSZ Károly, Bp., M. T. Akadémia, 1885, 54.

Ami a műegész cselekményét illeti hasonló kétosztatúság figyelhető meg: az első két ének egy meghíúsult utazás története: a főszereplő Dante egy sötét erdőből egy napsütötte dombra kíván felmenni, de képtelen rá. Érkezik egy megmentő – Vergilius –, aki egy másik utat javasol. E másik út lesz a túlvilági utazás. Azaz: evilági, meghíúsult utazás: 2 ének; túlvilági út: 32. ének.

Ám ha a szövegfelosztás  $2+32+33+33=100$ , akkor nem sérül vajon az a tökéletes rend, s ezáltal az allegorikus beszédmód, aminek az 1-re és a 3-ra kellene alapozódnia, és aminek éppen az isteni világ tökéletességét kellene bemutatnia? Figyeljük meg, hogy a „tökéletlenség” a Föld felszínén játszódó jelenetet és a Pokol leírását érinti: a földfelszíni jelenet két éneket, a pokolleírás pedig 32 éneket számlál, vagyis nem a 3 többszöröse képezik a bemutatás alapját. Ám ez így logikus: a földfelszín (az Evilág) és a Pokol nem „tökéletes” világrészek, itt még a bűn, a gonoszság és az ebből származó rossz ellenállhat Isten tökéletes tervének, ám a Purgatóriumban és a Paradicsomban nincs semmi, ami az isteni erő tökéletes kiáradását meggátolhatná, vagyis az „új” képlet – a  $2+32+33+33=100$  – éppenhogy pontosabban ki tudja fejezni a világot uraló rendet, amelyben a teremtés egészét (100), valamint a Purgatóriumot és a Paradicsomot ( $33+33$ ) a tökéletesség, de a mi világunkat és a Poklot ( $2+32$ ) a tökéletlenség hatja át.

Így tehát amikor az *Isteni színjáték* bevezetését kívánjuk elemezni, akkor az első két éneket kell vizsgálnunk, hiszen ezek képeznek narratológiai és gondolati egységet: egyazon helyszínen játszódnak és az egész mű cselekményét – az utazás történetét – előlegzik.

## 5. Az I. ének mint allegória

Foglaljuk össze az első ének cselekményét. A főhős rádöbben, hogy egy völgy mélyén eltévedt egy sötét erdőben. Amikor a nap sugarai által besütött domb lábánál találja magát, megpillantja a kivezető utat: a dombra kellene feljutnia. El is indul az emelkedőn, de három vadállat – párduc, oroszlán, anyafarkas – útját állja, s visszataszítja a völgy mélyére. Ekkor érkezik Vergilius, a nagy római költő, akitől segítséget kér főhősünk. Furcsa módon a segítségnyújtás nem a várt módon következik be: vagyis nincs arról szó, hogy Vergilius az „eredeti” útvonalon – a három vadállatot megfutamítása után – felkíséri Dantét a dombra. Ellenkezőleg: egy teljesen más útvonalat ajánl, a Túlvilág három országának megtekintését. Sőt azt is hozzáteszi, hogy ez az egyetlen lehetséges út. Erre Dante, megköszönve a segítséget, késznek mutatkozik a különleges utazásra.

A történet nagyon meseszerű: túl azon, hogy minden homályos és körvonalatlan (hol van ez az erdő? miféle dombról van szó?), a sztori egésze is hihetetlen: ki látott már olyat, hogy egymás után három ilyen állat jelenik meg ugyanazon az úton, majd még egy halott is visszatér – 1300 év túlvilági lét után – az élők birodalmába? Az elmesélt történetet csak úgy tudjuk értelmezni, ha

„képes beszédként” olvassuk. Ilyenkor szöveg egyes elemei metaforák, és valami másra, valamiféle többletjelentésre utalnak. Egy hosszan kibomló metaforasor a jelenet egésze, amelyben minden egyes elemet (jelölőt vagy azonosítót) társítani lehet egy jelentéshez (jelölthöz vagy azonosítotthoz). Ezt a gondolatalakzatot nevezzük allegóriának: itt a „rejtett” (vagy másodlagos) jelentés „valami mást” mond ahhoz képest, ami a „felszínen” látunk.<sup>1</sup>

Ha tehát a sűrű erdő, a domb és a nap csak metaforák, akkor azonosítanunk kell őket. A sűrű, sötét erdőben való tévelygés hagyományosan – és főleg a középkorban – a bűnös élet, a domb a földi boldogság metaforája, míg a nap Isten és a mennyei boldogság jelöli. Az állatok pedig az egyes bűnökre utalhatnak. Számos értelmező próbálta konkrét bűnökhöz társítani a három vadállatot; a legelterjedtebb elképzelés szerint a párduc a bujaságot, az oroszlán a gőgöt, a nőstényfarkas pedig a birtoklásvágyat jelképezi.<sup>2</sup> A metaforasor egészének jelentése pedig a következő: a főhős a bűn fogságában élt, ám erre rádöbbsent, megpróbált önerejéből megszabadulni, megindult az Isten által nyújtott boldogság felé, de képtelen volt eljutni odáig, hiszen az állatok által jelképezett bűnök visszahúzták. Ezen a ponton érkezik a segítség a Túlvilágról, és megtudjuk, hogy hősünknek be kell ugrania a dombra vezető utat, de másképp: „Másféle úton kellene haladnod... ha ki akarsz kerülni a vadonból” (*Pók*. I 91–93, Nádasdy Ádám fordítása).

Ez a „másféle út” a Túlvilág három országán át keresztül vezet, ami képileg pontosan illeszkedik az erdő – domb – nap metaforasorhoz. A Pokol ugyanis a Föld északi féltekéjének kerge alatt található, a középpontig lenyúló hatalmas, tölcészerű barlang, ami a sötét völgy képét idézi fel; a Purgatórium a Föld déli féltekéjén található hegy – tetején az immár lakatlan, de valójában az emberiség eredeti helyeként teremtett Földi Paradicsommal –, amiben nem nehéz a domb képét azonosítanunk; a Paradicsom pedig maga az ég, s így a nap pontos metaforája lehet.

Az erdő – domb – nap metaforasor tehát kicsiben már az az utazás, amit Danténak majd az egész mű során meg kell tennie. Csakhogy van egy nagy különbség: az I. énekben képtelen megtenni ezt az utat, az Evilágban nem képes feljutni a dombra. A képes beszédből kilépve ez azt jelenti, hogy a főhős nem képes a boldogsághoz elérni. De szó sincs arról, hogy ez azért történik így, mert a földi élet siralomvölgy lenne, ahol elképzelhetetlen a boldogság. Épp ellenkezőleg: a domb, vagyis a földi boldogság nagyon is evilági cél. Vergilius meg is fogalmazza:

---

<sup>1</sup> Az allegóriáról kiváló összefoglaló olvasható itt: FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Bp., Corvina, 1999, 272-288; valamint: KOCSÁNY Piroska, *Allegória*, in *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, főszerk. Szathmáry István, Bp., Tinta, 1988. = <https://dtk.tankonyvtar.hu/xmli/bitstream/handle/123456789/8870/Alakzatlexikon.pdf>

<sup>2</sup> A metaforák azonosítása példákkal és idézetekkel: MÁTYUS – NAGY, *I. ének...*, 18–19.

Miért nem hágsz föl a csodás oromra,  
mely minden öröm oka és alapja?  
(Pok. I. 77–78., Nádasy Ádám fordítása)

A domb (az elvesztett Földi Paradicsom) tehát a főhős célja, és ennek elérésében akadályozzák meg az állatok, vagyis saját bűnei.

Van azonban itt még valami, mert ha csak a saját vétkei akadályoznák hősünket, akkor története egyetlen bűnbe tévedt lélek magára találásának személyes meséje lenne. Ám a jelenetben azt láttuk, hogy a főszereplőnk a „kihalt hegyoldalon” (Pok. I. 29., Nádasy Ádám fordítása) megy felfelé, holott az lenne logikus, ha számos embertársával együtt menetelne a földi boldogság felé. De megtudjuk azt is, hogy e felfelé vezető ösvény „élőt soha át nem engedett.” (Pok. I. 27., Nádasy Ádám fordítása). A megmentőként érkező Vergilius pedig a nőstényfarkasról mondja ugyanezt:

senkit sem enged erre áthaladni:  
elállja útját, így pusztítja el.  
(Pok. I. 95–96., Nádasy Ádám fordítása)

Nem csak Dante képtelen tehát felmenni a dombra, hanem senki. Miközben az emberiség célja az lenne, hogy boldog legyen itt a Földön, nincs ember, akit a nőstényfarkas kiengedne a boldogtalanságban tartó bűn sötét erdejéből.

De ha nincs egyetlen ember sem, aki képes lenne a mindent behálózó bűn csapdjából kikeveredni, akkor a sötét erdő és az állatok valószínűleg nem csupán az egyes embert kisértő bűnök metaforái, hanem a mindenkire ható és mindenkit béklyózó társadalmi romlás megfelelői. Nem arról van szó, hogy az egyes ember képtelen megszabadulni bűneitől, hanem arról, hogy a társadalom beteg. És amikor Vergilius megérkezik, hogy utat mutasson Danténak, akkor hirtelen a tét sokkal nagyobb lesz, mint egyetlen lélek megmentése, hiszen Dante lesz az első és eddig egyetlen ember, aki megmenekül a sötét erdőből, és – kerülőúton ugyan, de mégis – feljuthat a dombra. A főhős maga így lesz képviselője az egész emberiségnek, útja pedig példázattá, útmutatóvá válik.

Az I. ének allegóriája tehát így összegezhető: Dante és valójában az egész emberiség olyan kilátástalan helyzetbe került, hogy eredendő célját – vagyishogy boldogan leélhesse földi életét – képtelen beteljesíteni, mivel bűnei és a Földön elharapódzott gonoszság lehetetlenné teszik számára a boldog életet. A kiút egy csoda folytán nyílik meg: Danténak, az emberiség képviselőjének megadatik, hogy – több közbenjáró és kísérő segítségével – betekintést nyerjen a Túlvilágra, onnan hírt hozzon, és a túlvilági fájdalom és boldogság megtapasztalása által utat mutasson az egész emberiségnek arra, hogy miként jusson fel a dombra, azaz miként érje el a földi boldogságot. A túlvilági utazás leírása tehát alapvetően nem arról szól, hogy milyen a Túlvilág, hanem arról, hogy miként legyünk boldogok az Evilágon.



## 6. A tökéletes társadalom

Az I. ének nagyon burkoltan arra is választ ad, hogy miként valósulhat majd meg e boldog földi élet. Vergilius ugyanis elmond egy homályos prófeciát egy bizonyos agárról, aki majd elűzi a nőstényfarkast, s akinek tápláléka nem „föld” és „fém”, hanem „bölcesség, erő és szeretet” lesz, és „gyógyulást hoz” majd a Itáliának (*Pok.* I. 104–106., Nadasdy Ádám fordítása). A metaforák itt is egyértelműek: a birtoklásvágyat jelképező föld (birtok) és fém (pénz) helyett lelki erények fogják vezetni az eljövendő agarat, és elhozza a várt boldogságot az egész Földnek. Valójában Vergilius azt mondja, hogy „Itália” számára hoz békét, de itt Itália a Római Birodalom vezető provinciájaként az egész világot jelképezi. De mikor és hogyan fog ez megvalósulni?

Erről e helyütt nem szól Vergilius prófeciája, ám az *Isteni színjáték* további szöveghelyei és Dante más művei alapján ki tudjuk következtetni. Abból a kérdésből indulunk ki, hogy volt-e valaha olyan boldog időszak a Földön, amelynek elérésére az agár eljövele után számíthatunk. Danténak az *Egyeduralom* című politikaelméleti írása éppen erről szól. Azt állítja benne, hogy egyrészt a világ teremtésekor, az „összülők” – Ádám és Éva – idején, másrészt Krisztus földi működése idején volt ilyen állapot. És a földi boldog korszak egybeesett a Római Birodalom legprosperálóbb időszakával, a *pax romana* idejével, „amikor egy tökéletes monarchiában az isteni Augustus monarcha uralkodott. És [...] akkor az emberi nem az egyetemes béke nyugalmaiban boldog volt.”<sup>1</sup> Ekkor „a boldogságunkra rendelt hivatalok egyike sem állt betöltetlenül.”<sup>1</sup> A két hivatal a császári és a pápai intézmény, vagyis Dante azt állítja, hogy a helyes és az emberiség boldogságát biztosító társadalmi rend akkor állhat fenn, ha a császár és a pápa együtt vezeti az emberiséget. Ahogy történt Augustus császár idején, amikor Jézus Krisztus maga jött a Földre, és megalapította pápaság intézményét, Szent Péterre mint első pápára bízva az Egyházat.

Ha tehát a két intézmény együttes vezetése szükséges az emberiség földi boldogságához, akkor a jelen állapotban – mármint Dante korában – az igazi baj a császár, azaz az emberiséget vezető uralkodó hiánya. Innen nézve az agár talán éppen ezt a hiányt fogja betölteni, és az agár-metaforában egy új egyeduralmodó eljöttét kell sejttenünk.

A két intézmény párhuzamosságának és egyenrangúságának hangsúlyozása azonban még messzebbre mutat: Danténak az a meggyőződése táplálja, hogy emberiség kormányzására két népet választott ki az Isten. A zsidó nép azért lett választott nép, hogy általa Isten a vallást és a hitet tudja közvetíteni az egész

---

<sup>1</sup> Dante ALIGHIERI, *Egyeduralom* (ford. SALLAY Géza), in DÖM, I xvi 3–4 (utalás a könyv és fejezetszámra).

emberiségnek. A másik választott nép a római, amely a világ politikai-gazdasági-kulturális vezetésére kapott isteni meghívást. E kettős kiválasztást bizonyítja Dante szerint a történelem is, amennyiben a zsidó és római nép egyszerre hajtotta végre küldetését. Amikor a zsidó Jézus Krisztus eljött és megalapította a kereszténységet, akkor választott nép átadta az emberiségnek mindazt, amit előzőleg csak ő birtokolt. Ám ugyanekkor a római nép is – Augustus császár uralkodásával – az egész ismert világot meghódította, majd békében kormányozta, s így közvetítette az egész világnak azt a politikai, gazdasági és szellemi kultúrát, aminek letéteményeséül maga az Isten választotta.<sup>1</sup> S amikor e két intézmény együttes uralkodása megvalósult a Földön, akkor élehetett boldogságban az emberiség.

Ha visszakanyarodunk az előzetes kérdéseinkhez, hogy tehát hogyan lehet majd ismét boldog élet a Földön, arra röviden az a válasz, hogy ha majd lesz római császár, aki megfelelő politikai és szellemi kultúrát érvényesít a Földön, és ha majd a hivatalára méltó pápa, akik együttesen biztosítják az emberiség számára a boldog élet lehetőségét.

---

<sup>1</sup> Szép példája ez a gondolat annak az eszmerendszernek, amit keresztény szinkretizmusnak hívunk, vagyis annak, amikor a kereszténység és a klasszikus kultúra alapfogalmai és alapelvei egyetlen rendszerbe fuzionálnak.

ESZTER DRASKÓCZY  
HUN-REN Centro Nazionale delle Ricerche, Istituto di Studi Letterari  
draskoczy.eszter@abtk.hu

## “Evasioni dalla realtà”.

### Temi danteschi nell’arte e negli scritti di Gulácsy<sup>1</sup>

Abstract:

“Evasions from reality”. Dantean reminiscences in Lajos Gulácsy’s art and writings  
My essay discusses a selection of Dante-inspired turn-of-the-century artworks by a renowned Hungarian artist, the painter Lajos Gulácsy (1882–1932), who took extended journeys to Italy from 1902, and stayed there with greater or lesser interruptions, until 1915: “Taliania” (a name by which it is often mentioned in the letters) thus became “Gulácsy’s second, if not real, homeland”. The critical novelties of the article consist in the identification of some Dantean reminiscences in Lajos Gulácsy’s writings, as well as in a proposal to give a new title to the graphic work now entitled ‘Dante and Beatrice’ (1910) kept in the Hungarian National Gallery.

Keywords: Lajos Gulácsy, Dante in Hungarian Art, Dantean reminiscences, turn-of-the-century, Gyula Juhász

#### 1. Lajos Gulácsy: L’Italiomania e gli autoritratti di ruolo

Nella cultura *fin de siècle* ungherese si palesa per la prima volta un influsso determinante di Dante: dal 1878 vengono pubblicate traduzioni – parziali e integrali – della *Commedia*; gli studiosi cominciano a riflettere criticamente sulla poesia dantesca. Si sviluppa presto un culto di Dante che dà origine a decine di ritratti dell’autore medievale, ispirando numerosi versi dei poeti della prima generazione della rivista «Nyugat». Per il pittore Lajos Gulácsy invece la conoscenza e il culto di Dante non provenivano da queste iniziative ungheresi ma dai suoi viaggi in Italia. Gulácsy nel 1902, cioè all’età di venti anni, si recò in Italia e vi soggiornò con maggiori o minori interruzioni, fino al 1915 (Szj 1979: 19; Keserü 1990: 351).

L’Italia con le sue pinacoteche offrì a Gulácsy ispirazione artistica e sviluppo professionale continui: era influenzato in particolar modo dai pittori rinascimentali, tra cui soprattutto Giovanni Bellini, Giorgione da Castelfranco e Leonardo da Vinci. L’ottica idilliaca rinascimentale ha però un contrappunto nella sua arte sin dai primissimi anni della carriera: alcune delle sue opere sono caratterizzate da un modo di rappresentazione grottesco, il cui maggiore ispiratore fu la pittura tardo-barocca di Alessandro Magnasco (Marosvölgyi 2008: 70-72). Questa mistura di idilliaco e grottesco in varia quantità la notiamo nei quadri ambientati a Na’conxypan, un paese inventato da Gulácsy che si trova

<sup>1</sup> Questo saggio è la versione aggiornata della prima parte di uno studio già pubblicato – Draskóczy 2021: 1-14 – e completato dalla traduzione italiana della poesia Gulácsy Lajosnak (A Lajos Gulácsy) di Gyula Juhász da parte di Ester Dall’Olio, studente dell’Università degli Studi di Padova (Appendice). La continuazione della ricerca e la mia lezione tenuta al laboratorio di traduzione a Padova sono state realizzati grazie al sostegno della borsa di studio János Bolyai (BO/00803/22).

a mezza strada tra il Giappone e la Luna e che per molti tratti riecheggia l'atmosfera e l'architettura delle città del Nord Italia e di cui inventò pure una lingua (anch'essa influenzata dall'italiano). Gulácsy conobbe a Firenze anche le tele dei preraffaeliti, dei quali condivise la devozione per Dante e il culto del medioevo: ma contrariamente a loro egli non cercò un modello estetico in quest'epoca della storia dell'arte, ma ne attingeva identificandosi con figure del passato. Sono conservate numerose fotografie raffiguranti Gulácsy in costumi da cavaliere rinascimentale, oppure vestito da Amleto, frequentando i circoli di artisti, mentre descrizioni contemporanee testimoniano che passeggiava in costume anche in città italiane (vedi la testimonianza citata da Marosvölgyi 2008: 118). Ciò lo rendeva allo stesso tempo una figura anacronistica e attraente nella curiosa epoca del Decadentismo. Fu profondamente affascinato dalle maschere che conobbe al Carnevale di Venezia, in perfetta analogia con l'aforisma di Oscar Wilde: "Ogni uomo mente, ma dategli una maschera e sarà sincero".

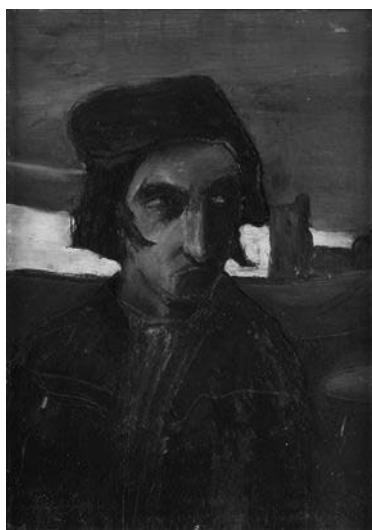


Fig. 1. Lajos Gulácsy, Dante, ca. 1906, olio su carta, 29,3x21,4 cm.  
© Kaposvár, Museo Rippl-Rónai, num. d'inventario: 55.412.

Una serie di autoritratti di ruolo rappresenta il pittore stesso in panni rinascimentali, vestito da abate, da spiritualista o già con tratti grotteschi da *pierrot*, da vagabondo. In questa serie si inserisce un autoritratto, dipinto a olio, eseguito a 24 anni (Figura 1), che fondeva i tratti caratteristici di Dante sul volto del pittore, aggiungendo al ritratto il tipico taglio di capelli dei suoi autoritratti da *clown*. Gulácsy qui è il *Doppelgänger* di Dante (Király 2016: 243-245), che esemplifica i principi artistici del pittore: la giocosità, la "sacra menzogna", le "evasioni dalla realtà". Citando le parole sue:

[...] io vivo la vita [...] sognando a metà. Con un occhio osservo incantato le dolci e mendaci immagini oniriche, mentre l'altro occhio osserva sempre la realtà. È così che posso valutare la forza e la grandezza delle menzogne. La realtà è spesso sbiadita e falsa. La bugia dell'arte è colorita, piena di contenuti, raffinata, come un metallo prezioso, come l'oro puro. La menzogna disinteressata è santa. Ma è necessaria la possibilità della riflessione. Le menzogne belle e pure: sogni nobili e grandi che rappresentano il senso della realtà, della vita, sono come la cenere del frutto, come il polline del fiore. Fugaci, essendo presenze ingannevoli. Evasioni dalla realtà. Bisogna vivere una grande vita affinché le nostre illusioni possano essere grandi e preziose. Senza una visione illusoria non vi è arte. (Gulácsy 1909 in Szabadi 1989 : 78, i corsivi sono miei. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – E. D.)

## 2. Temi danteschi nell'arte e negli scritti di Gulácsy

Il libro più amato di Gulácsy – accanto alla Bibbia – fu un volume di Dante in originale – infatti, prima della traduzione di Mihály Babits della *Commedia* (1912-1923) e la traduzione di Zoltán Jékely della *Vita nuova* (1944) non esistevano le versioni poetiche e iconiche delle opere dantesche! Tra i suoi oggetti più preziosi si trovava anche una *Maschera di Dante* (vedi: Király 2022: 315-329) di argilla preparata da lui stesso, dove vediamo l'Alighieri secondo la rappresentazione classica e rigo-rosa. Il biografo contemporaneo di Gulácsy racconta come il pittore conservasse questa *Maschera* adornata di alloro vero e fornita di una scheda museale scritta in latino, come se fosse un'opera esibita (Lehel 1922: 28).

Gli altri due temi danteschi – oltre ai ritratti del poeta – rappresentati da Gulácsy sono (1) le scene della *Vita nuova*, (2) l'episodio di Paolo e Francesca.



Fig. 2. Lajos Gulácsy, *Elhangzott dal egy régi fényről, szerelemről* (Canto risuonato su antica luce, sull'amore), Firenze 1904, olio su tela, 25×29 cm, © Miskolc, Museo Herman Ottó, num. d'inventario: 77.117P. La traduzione italiana del titolo è di Katalin Keserü (1990: 358).



Fig. 3. Lajos Gulácsy, *Dante találkozására Beatricével* (L'incontro di Dante e Beatrice), ca. 1906, olio su tela, 70,5x100 cm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. FK302].

L'incontro con Beatrice è il tema di due pitture a olio (cfr. Figura 2 e 3). Entrambe le opere rappresentano la seconda apparizione di Beatrice davanti a Dante, così descritta nel 1 (III) capitolo della *Vita nova*:

[...] mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande seculo, mi salutò e molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. (Alighieri 2011: 808, 810)

Il *Canto risuonato su antica luce, sull'amore* (1904) da toni giallastri e verdeggianti, evocanti un mattino primaverile raffigura Dante da dietro, in tonaca rossa, bloccato nell'immobilità dall'apparizione della donna amata vestita di bianco, la cui rappresentazione dallo stile impressionista non svela tratti riconoscibili. Al contrario del *Canto risuonato...* dove le figure si inseriscono in un prato aperto e illuminato, l'*Incontro di Dante e Beatrice* ha come scena una via ombrosa di alberi e cipressi, è dominato da una diversa palette di colori, rossastri e scuri, e sembra svolgersi in tardo pomeriggio. La luce cade solo sulla figura di Beatrice, vestita e ornata come nobildonna rinascimentale, raggianti di letizia – attributo del dio Amore secondo il brano della *Vita nova* – mentre le gentili donne, rimaste indietro, sono immerse nell'ombra, e il profilo di Dante con un cappuccio avvolto sopra il capo resta in penombra malinconica.

Entrambi i quadri trasmettono l'oniricità e la poetica della lode del “libello” giovanile, sceneggiando l'autore nei paesaggi mediterranei conosciuti durante i viaggi in Italia. L'interpretazione proposta da essi si incentra su un apparente paradosso, la mancata realizzazione dell'incontro, come osserva Gábor Marosvölgyi in connessione al *Canto risuonato su antica luce, sull'amore*:

[...] la cupa strada in salita e la veloce scorciatoia rendono dinamica l'immagine mentre il punto d'incontro lasciato vuoto attira magneticamente lo sguardo. Questo slancio però non esalta la dinamica di un evento su un'immagine statica, non c'è azione visibile, per cui viene tematizzata proprio la mancanza d'azione, ovvero gli avvenimenti fisici vengono sostituiti dagli eventi spirituali. (Marosvölgyi 2008: 172. I corsivi sono miei)

Similmente a questo quadro anche l'*Incontro di Dante e Beatrice* ha come centro uno iato:

Il punto centrale di questa “composizione è la macchia luminosa di una lontana fessura, da dove una stradina serpeggia in primo piano [...] *questo incontro però potrà mai avere luogo*, la struttura dell’immagine li separa”. (Ivi, 173. I corsivi sono miei)

Peraltro, lo iato, la mancanza di azione concreta, sta in perfetta armonia con l’essenza dell’opera letteraria, narrante un percorso intimo tra sogni e visioni, tra sentimenti e rivelazioni che guidano alla concezione dell’amore nobilitante e disinteressato, espressa nel dialogo tra Dante e le gentili donne del capitolo 10 (XVIII) della *Vita nova*:

«Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, ed in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». [...] E poi che al- quanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m’avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sia questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia». (Alighieri 2011, 894, 896. I corsivi sono miei)

La *Vita nova* riecheggia in alcune opere letterarie di Lajos Gulácsy, in particolare in qualche racconto e in due ‘romanzi’ che si inseriscono nelle tendenze letterarie *fin de siècle* e i quali, benché non ottengano il successo di critica, sono significativi nella misura in cui completano da vari punti di vista le sue opere d’arte svelandone i principi artistici. Questi scritti, raccolti in volume da Judit Szabadi con il titolo di uno dei racconti del 1909, *A virágünnepe vége* (La fine della festa dei fiori), contengono sporadiche allusioni a Dante. Il racconto *Varázslat* (Incanto) narra la genesi di Na’conxypan creata da un mago-alchimista che usa una formula magica mista di italiano, latino e spagnolo. La formula finisce con i versi “Mia cara speranza / Fa uno spiritismo da vero / *Spirito della vita Nuova* / reprezentabile una historia comica” (Gulácsy 1989: 78), dopo di che Satana raggiunge la patria delle stelle per essere sconfitto definitivamente.

Intorno al 1910 ritornano nelle opere di Gulácsy le tematiche dantesche, ma l’approccio dell’artista cambia in modo decisivo rispetto al suo primo periodo d’ispirazione dantesca degli anni 1903-1906. La grafica intitolata *Dante e Beatrice con figure rinascimentali* (Figura 4) presenta i due protagonisti della *Vita nuova* nel momento del saluto negato della donna: la faccia della “donna della salute” con occhi chiusi e labbra serrate esprime sdegno verso il poeta, mentre quest’ultimo la osserva da vicino, chinandosi verso di lei in modo inquietante, come uno stalker ante litteram.





Fig. 4. Lajos Gulácsy, Dante és Beatrice reneszánsz alakokkal (Dante e Beatrice con figure rinascimentali), ca. 1910, matita e inchiostro su carta, 210x342 mm.  
Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. 1919-573].

Risale allo stesso anno un'altra grafica (Figura 5) che, se seguiamo l'identificazione dello storico dell'arte Béla Szij (1979: 340), riconosciamo come opera realizzata a Genova con il titolo *Dante e Beatrice*. Le caratteristiche della rappresentazione ci conducono invece a proporre un titolo diverso. Le due figure sono ritratte in intima vicinanza, guardandosi negli occhi, con la donna che, piangente, sembra toccare le spalle dell'uomo il quale stringe un libro al petto: nessuno di questi elementi può valere per Dante e Beatrice in base agli scritti danteschi in cui Beatrice non piange mai e i due non sono mai così vicini. Per contro, si offre un'altra soluzione che può risultare più convincente, se si tiene presente che l'altro tema dantesco più volte illustrato da Gulácsy è quello di Paolo e Francesca del canto V dell'*Inferno*. Gli innamorati dalla sorte tragica nel testo dantesco, infatti, non si separano neanche nella "bufera infernal" (*Inf* V, 31), e Francesca parla a Dante lagri mando come "colui che piange e dice" (*Inf* V, 126). Il libro è l'attributo tipico delle raffigurazioni di Paolo e Francesca, che [per loro] "Galeotto fu" (*Inf* V,137) in quanto fra loro ebbe la stessa funzione di Galehaut tra Lancillotto e Ginevra. Inoltre, notiamo una figura schizzata sullo sfondo della grafica che porta l'abito solito di Dante, tonaca e cappuccio.

Tale ipotesi (vedi: Draskóczy 2021: 9-10) sembra essere stata ritenuta plausibile anche da storici dell'arte esperti del tema, visto che entrambi i titoli sono già presenti – *Paolo e Francesca* (*Dante e Beatrice*) – nel catalogo del 2023 (Bellák–Plesznivy 2023: 216).



Fig. 5. Lajos Gulácsy, *Paolo és Francesca* (Paolo e Francesca), prima intitolato: *Dante és Beatrice* (Dante e Beatrice), ca. 1910, matita nera e colorata su carta, 178x140 mm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. FK4083.2].

Il disegno acquerellato dal titolo *Paolo e Francesca* fu realizzato a Firenze nel 1903 e offre un'interpretazione impregnata dal gusto della Secessione (vedi: Király 2016, 229-258): gli amanti leggono Petrarca (al posto della storia di Lancillotto e Ginevra) per rafforzare la tematica amorosa e la sottile, sentimentale liricità, mentre il pugnale a forma di teschio proietta la loro sorte tragica (Figura 6).



Fig. 6. Lajos Gulácsy, Paolo és Francesca (Paolo e Francesca), 1903, acquerello, 331x252 mm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. 1907-222].

Le scene idilliache, evocanti l'ambiente del Paradiso Terrestre di Gulácsy, si dileguano intorno al 1909 per dare spazio a quelle “purgatoriali” (Marosvölgyi 2008: 191), caratterizzate spesso dallo stile rococò, tra le quali troviamo gli stessi temi danteschi riprodotti con toni completamente diversi: così la pittura *Francesca da Rimini* (il cui originale è andato perso) raffigura una donna spaventata che scorge sopra le spalle dell'amante il sorriso malizioso del marito (Figura 7).

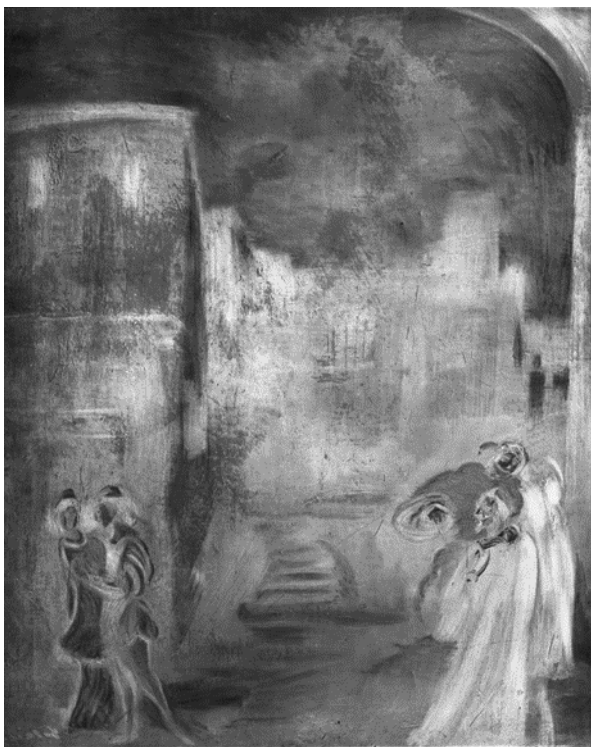


Fig. 7. Lajos Gulácsy, *Francesca da Rimini*, olio su tela, andato perso. Riproduzione fotografica di Dénes Rónai, © Kecskemét, Museo della Storia di Fotografia, num. d'inventario: 2005.12929.

Dopo il 1914, in concomitanza con il primo grave episodio psicotico dell'artista avvenuto a Venezia, comincia il periodo *infernale* nell'arte e nella vita di Gulácsy. Tornato a Budapest dopo le cure avute nel Manicomio di San Servolo, è ancora presente nella vita artistica della città, esibisce quadri insieme agli artisti di avanguardia. È tuttavia costretto a ripetere le cure al sanatorio neurologico. Della sua condizione scrive il poeta e amico Gyula Juhász (1883-1937) in una poesia a lui dedicata nel 1922: “Questo è l’inferno, ma non quello dantesco / perché neanche egli osò sognare una cosa simile!”. (In appendice si legge l'intera poesia di Gyula Juhász nella traduzione di Ester Dall'Olio.) Però, una strofa, proprio di cui cito questi due versi, non fa parte della versione definitiva della poesia. (Per un'interpretazione di tale assenza si veda l'articolo di László 2003). Pochi anni dopo, nel 1925, Juhász ritrarrà Gulácsy come “il malato della bellezza”:

La vera tragedia di Gulácsy, dalla quale è fuggito dietro la larva della follia, è di essere un artista puro che, nato in un'epoca assolutamente priva d'arte, ha provato a renderla accettabile per sé, anzi, a decorarla a sua immagine e somiglianza. Lui era troppo debole e delicato, l'epoca troppo

violenta e impietosa perché ciò potesse riuscire. Perciò egli, lento ma inesorabile, è andato fuggendo verso un'altra dimensione, dalla vita di morte alla morte della vita: la pazzia. Ma come quella di Ofelia, anche la sua era una bella follia. Si è immerso nel vortice cantando e gettando fiori fra le sue spume [...] (Juhász 1925: 10).

Dal 1919 fino alla morte avvenuta nel 1932 sarà paziente permanente dei manicomi. L'ultimo evento significativo della sua vita artistica è una mostra personale al Museo Ernst di Budapest con quasi tutte le sue opere. Per il pittore invece è troppo tardi: arriva accompagnato da infermieri dall'ospedale, e non sembra riconoscere le proprie opere. Tutti lo osservano curiosi per capire se riconosce qualcuno o qualcosa: alla fine fa un cenno di saluto, ma è indirizzata a una poltrona rossa.

#### Bibliografia

- ALIGHIERI, D. [1912], 1913. *Dante komédiája. 1. A pokol*. Trad. di BABITS, M. Budapest: Révai.
- 1920. *Dante komédiája. 2. A purgatórium*. Trad. di BABITS, M. Budapest: Révai.
- 1923. *Dante komédiája. 3. A paradicsom*. Trad. di BABITS, M. Budapest: Révai.
- 1944. *Az új élet* [Vita nuova]. Trad. di JÉKELY, Z., intr. di FÜLEP, L. Budapest: Franklin.
- [1996]. 2011. *Vita nova*. A cura di GORNI, G. In *Opere*, a cura di Santagata, M., vol. I, Milano: Mondadori, 795-1063.
- BELLÁK G. – PLESZNYI E. (eds.), 2023. *Gulácsy. Na'Conxypan hercege kiállítási katalógus*. Budapest: Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria.
- DRASKÓCZY, E. 2021. Interpretazioni artistiche di Dante nel primo Novecento ungherese: Lajos Gulácsy e Dezső Fáy. *Studi Finno-Ugri*, 2021, n.s., 1, 1-21. <<https://doi.org/10.6093/1826-753X/8817>>
- GULÁCSY, L. 1909. Tűnődés [Vagheggiamento], *Egyetemi Lapok* vol. 22, n. 11, 28 ottobre (1909): 3-4. Anche in GULÁCSY 1989, 47-51.
- 1989. A virágünnep vége [La fine della festa dei fiori], a cura di SZABADI, J.. Budapest: Szépirodalmi.
- JUHÁSZ, Gy. 1925. A szépség betege [Il malato della bellezza], *Magyarság* vol 6, n. 26 (1925): 10-11.
- 1963. *Összes Művei* [Tutte le opere], a cura di László Péter. Budapest: Akadémiai, vol. 2.  
Online: <<https://szovegtar.iti.mta.hu/hu/szerzok/juh%C3%A1sz-gyula/>> (ultima consultazione: 15 dicembre 2021).
- KESERÜ, K. 1990. “Nulla aere” e “figura costante” (Dante nell'arte figurativa della secessione ungherese). In KOVÁCS, Zs, SÁRKÖZY, P. (eds.) *Venezia, Italia, e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*. Budapest: Akadémia, 349-362.
- KIRÁLY, E. 2016. Paolo és Francesca. Dante hatása a magyar századforduló művészeti gondolkodására [Paolo e Francesca. L'influenza di Dante sul pensiero artistico ungherese *fin de siècle*.] In a cura di DRASKÓCZY, E., ERTL,

- P., PÁL J. (eds.) *“Elballgatom, hogy rájöbess magadtól”. Az Isteni Színjáték forrásai és hatása* [“Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi”. Le fonti e l’influenza della *Commedia*]. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 229-258.
- , 2022. «Lélekcseré és mássá levés. Dante-álarok nyomában» [«Seelenwechsel» e «Selbstsein im Anderssein». Alla ricerca delle maschere di Dante]. In DRASKÓCZY, E., MÁTYUS N. (eds.) DANTE-EMLEKKÖNYV 2021. Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, 315-328.
- LEHEL, F. 1922. *Gulácsy Lajos dekadens festő* [Lajos Gulácsy, pittore decadente]. Budapest: Amicus.
- MAROSVÖLGYI, G. 2008. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Mundus Kiadó.
- PÉTER, L. 2003. *Gulácsy Lajosnak: versmagyarázat* [A Lajos Gulácsy: un’interpretazione]. *Tiszatáj* vol. 57, n. 4: 23-46. Online: <<https://epa.oszk.hu/00700/00712>> (ultima consultazione: 12/2021).
- SZABADI, Judit. 1983. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Gondolat.
- SZÍJ, B. 1979. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Corvina.

## Appendice

Gyula Juhász: *A Lajos Gulácsy*

Lajos, ti giunge ancora la mia voce,  
Che si agita come i pioppi la sera,  
Quando lo scampanio del crepuscolo si dondola sui loro rami  
E su di loro brilla l'amore delle stelle?  
La mia voce giunge ancora al tuo cuore,  
A questo grande fiore purpureo, che è malato?  
E alla tua mente che - oh preziosa coppa! -  
Colma del vino del dolore e della miseria!  
Ti giunge ancora la mia voce, l'ingenuo, malinconico  
Campanaccio nello spazio sterminato?  
E riesce a sottrarti per un attimo ai tuoi sogni ormai senza senso?

Oh intelletto! Come fanno gli altri a saperlo,  
Il calamaro, il mercante, il pirata, il brigante,  
Agire attentamente, vendere, comprare, uccidere,  
Secondo le regole, fino allo scadere del tempo.  
Mangiare, amoreggiare e ogni tanto sognare,  
Ma con cautela, perché qui bisogna vivere,  
La bellezza non val nulla e sregolato è il suo artista,  
Solo una scusa, una sola: la fama!

Lajos, ti ricordi della prima volta in cui le circostanze ci unirono,  
In una felice mattina calma,  
Con cento deliri di Gauguin appesi alla parete?  
Nella luce gialla banane grasse,  
E nel paesaggio giallo persone marroni,  
L'Eden perduto, che dolente soffre,  
Dentro di noi singhiozza, gioisce, brilla, trema.  
E il bizzarro idolo, intagliato nel legno sacro,  
Il suo sorriso piange e la sua pena è un sorriso,  
Il mio autoritratto! - esclamasti, e nel frastuono  
La tua risata rimbombò, come il tamburellare del vento!

Lajos, ti ricordi di quando a Várad, in primavera  
Nella piccola taverna dove viveva Watteau,  
Disegnasti un vecchio marchese con un elmo,  
Il domani era per te già ieri.

Guardavamo il Körös e vedevamo Venezia,  
Goethe sedeva con noi nel caffè,  
Supplicavamo l'amore di Eugenia Grandet,  
Cercavamo la stella scomparsa

Cercavamo la stella... dove sei,  
Non sei ancora precipitata nella notte,  
Brilla ancora nella notte quella luce su di te,  
Controllano ancora se la tua febbre sale o scende?  
Lajos, noi siamo già passati  
Anche di lì, lo sai, non lo dico, la parola duole...  
Dove l'anima ticchetta come un orologio,  
Ma non mostra il tempo, è terrificante.

Ho sentito che sei rimasto lì, meglio per te  
Rispetto a quest'altro inferno, sobrio e crudele,  
Dove i problemi, il bere, le donne, il lavoro e i loschi affari ti aspettano  
E il desiderio più bello si sconta con la pena più crudele.  
Tu sei rimasto lì: oltre lo spazio e del tempo  
Cammini nel giardino, sotto le stelle e il ponte,  
Non senti più la guaente tristezza abbaiare  
E non vedi la morte che miete,  
Il sorriso che Leonardo dipinse,  
non lo vedi sulla donna, - procede in silenzio  
Nella tua testa, come il Lete, come l'Arno,  
Il nulla eterno sotto il sole cieco.

Non c'è speranza e tu non lo sai. Dolcemente, con delicatezza - poiché sei  
artista, Lajos -  
Cincischi con le dita sul cuscino. Che Dio  
abbia misericordia. Oh meraviglioso  
Santo, artista puro, degno erede di Giotto,  
Umile, fedele, da te questo pianeta non vuole più niente e sulla luna  
Nakonxipán ti aspetta, Nakonxipán!

Traduzione di Ester Dall'Olio, 2023  
Università degli Studi di Padova, Lingue e Letterature straniere  
ester.dallolio@studenti.unipd.it  
In collaborazione con la lettrice Fruzsina Sárkány

Il testo ungherese della poesia *Gulácsy Lajosnak* si trova in: Juhász 1963: 279-282.



DÉNES MÁTYÁS  
*Università degli Studi di Szeged*  
matyas.denes@szte.hu

## Az olasz *pulp* irodalom nyomában

[Sulle tracce della letteratura *pulp* italiana]

Abstract:

In pursuit of Italian *pulp* literature

Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Enrico Brizzi, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce. Just a few of the significant figures in contemporary Italian literature whose careers often bring up terms like “pulp,” “cannibal literature,” and the like, especially in reference to certain points or periods in their writing journeys (typically around the turn of the millennium). The following few pages aim to explore the peculiar trend of Italian narrative fiction known as pulp, delving into its origins, associated phenomena, characteristics, and critical evaluations.

Keywords: pulp, cannibal writers, contemporary Italian narrative fiction, Quentin Trantino, Niccolò Ammaniti, Aldo Nove

Bevezetés

Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Enrico Brizzi, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce. Csak néhány a kortárs olasz irodalom jelentős alakjai közül, akik karrierjét szemlélve az írói pályák bizonyos pontja, időszaka (jellemzően az ezredvégi évek) vonatkozásában rendre előkerülnek olyan terminusok, mint a *pulp*, a „kannibál irodalom” és társaik. A következő néhány oldal az olasz próza e különös, *pulp* irányzatát szándékozza vizsgálatá tárgyává tenni, kitérve annak eredetére, társjelenségeire, sajátosságaira, értékelésére. A *pulp* sokszor ellentétes véleményeket szült, ugyanakkor mind az ezredforduló körüli évek, mind az elmúlt pár évtized olasz irodalma viszonylatában fontos tényezővé vált.<sup>1</sup>

### 1. A kannibál íróktól a *pulp*ig

1996-ban megjelent egy nem túl vastag, mintegy 200 oldal hosszúságú, címében is különös novellagyűjtemény: a *Gioventù cannibale* (*Kannibál fiatalság*), amely nem kis visszhangot váltott ki a kilencvenes évek végén. Az önmagát a szélsőséges horror első olasz antológiájaként (*La prima antologia italiana dell'orrore estremo*) aposztrofáló kötet novelláit jegyző szerzők ugyanis „erőteljesen reagáltak a 80-as, 90-es évek kultúrájára: a reklámokra, az ifjúsági kultúrára, a zenére, a

---

<sup>1</sup> Jelen írás alapjai, fő megállapításai a Pál professzor úr témavezetése mellett készült doktori disszertációhoz kapcsolódó kutatásokról eredeztethetőek.

képregényekre, a társadalmat jellemző erőszakhullámra, agresszióra”, és tették ezt úgy, hogy „különösen érezhető [volt] műveiken (bár nem kivétel nélkül) az erőszak, a fogyasztói társadalom megvetése, a tabukkal való leszámolás, a fiatalság féktelensége (vagy látszólagos féktelensége?).” Valóban: ezek az írások addig szokatlan módon, teljesen nyílt, természetes és semleges hangon szóltak drogról, alkoholról, testiségről, vérről, erőszakról. Ennek, illetve a novellagyűjtemény körül támadt nagy viharnek köszönhetően pedig – mintegy az antológia hatására – megszületett az olasz irodalom egy meglehetősen sajátos jelensége, a „köznapi banalitást [...] a kaland, az egzotikum, a noir, a krimi elemeivel” ötvöző *kannibál irodalom*, amelynek írói ugyan nem alkottak tudatos csoportot, de „egyszerre robbantak be az irodalomba” (Fried 2004: 42, kiemelés az eredetiben).

A kannibál irodalom ideje viszonylag hamar leáldozott, legalábbis erre enged következtetni a kritikus Mario Barenghi 1998-ban közölt véleménye, aki szerint: „A »kannibálok« kimentek a divatból. Kevéssel több mint egy évvel az antológia után [...] azt mondhatnánk, hogy a téma, jelenleg, kimerült”<sup>1</sup> (Barenghi 1997: 34). Ennek ellenére abból a novellagyűjtemény megjelenését követően valódi irodalmi hullám alakult. Sőt, mint azt csaknem tíz évvel később az irodalomkutató Elisabetta Mondello is megjegyzi, valójában a terminus „[o]lykor még ma is visszaköszön, olyan években, amikor a jó ideje túlhaladott jelenség felidézése bosszús reakciókat vált ki magukból az írókból, akik már akkoriban sem fogadták a címkét teljes örömmel” (Mondello 2007: 67). Vagyis azon ezredvégi vélemény, amely szerint a „Kannibálok múltó divat voltak, amely nem fog nyomot hagyni” (Pezzarossa 1999: 214 idézi az író és irodalomkritikus Roberto Cotroneo meglátását), nem teljességgel állta ki az idő próbáját, hiszen jóllehet a kiadók generálta jelenség fénye valóban kihúnyt, annak nyomai: nyelvi, stilisztikai, tematikai megoldásaival rokon vonások az új évezred több művében is felfedezhetőek.

Ahogy Elisabetta Mondello kimutatta, Pier Vittorio Tondelli írói és irodalomszervezői tevékenységének hatása a nyolcvanas-kilencvenes évek olasz irodalmára vitathatatlan (Mondello 2007). Sokan mások is hasonló véleményen vannak, így például a tehetségkutató, kiadóvezető (Il lavoro editoriale, Transeuropa) Massimo Canalini, aki szerint „a fiatal szerzők most a megboldogult Pier Vittorio Tondelli által végrehajtott nyelvújító munka gyümölcsét aratják le” (Cervasutti 1998: 70, kiemelés az eredetiben). A mindenekelőtt tehát Tondellihez, de akár Alberto Arbasinóhoz, Pier Paolo Pasolinihez vagy Carlo Emilio Gaddához is visszavezethető (Cirillo, Gigliozzi 2005: 511; Fried 2004: 42) kannibál írók művészetét több irodalmi, valamint irodalmon kívüli irányzattal és kifejezéssel hozta kapcsolatba a kritika, ilyenek

---

<sup>1</sup> A jelen írásban szereplő, eredetileg olasz nyelven olvasható szövegrészletek magyar változatai saját fordításaim.

például a *rock*, a *splatter*, a *trash* vagy a *pulp* (Arcangeli 2007: 123-126; Galato, Panzeri 1996: 100); de sokan vélnek a kilencvenes évek olasz irodalmában „hiperrealista ihletést (az amerikai hiperrealista festészetnek, a [Philip K.] Dick-féle *cyberpunk*nak és Bret Easton Ellis minimalizmusának a hatását)” is felismerni (Galato, Panzeri 1996: 102). A terminusok sokfélesége nem meglepő, ha szem előtt tartjuk, hogy mind a jelenség, mind maga az elnevezés kiadói kreáció: „[a 90-es években] a »kannibáloké« volt a legjobb példa arra, ahogyan egy kollektív irodalmi esemény a tömegkommunikációs eszközökön keresztül felépül”, írja Mondello (Mondello 2007: 68).

A számos tendencia közül végül mégis a *pulp* irodalomhoz fűződő viszonya bizonyult a legmarkánsabbnak; olyannyira, hogy annak akár komponenseként is tekinthető. Efféle véleményen van legalábbis a nyelvész és irodalomkritikus Massimo Arcangeli, aki szerint a *Kannibál fiatalság* antológia „a *pulp* műfajához tartozó olasz prózaírók gyűjteménye” (Arcangeli 2007: 124), vagy a neves irodalomtörténész, Giulio Ferroni: „Igazi divat volt a kilencvenes évek végén a *pulp* [...], amely olyan fiatalok csoportja köré épült ki, akiket »kannibálok«-ként szoktak jellemezni” (Ferroni 2007: 314). A magyar kutatók is hasonló nézetet osztanak: „a »*pulp*« az irányzatot jelzi, a »kannibálok« pedig azt az alkalmi társulást, amely az irányzaton belüli, önmagában sem egységes változatot képviseli” (Szénási 2004: 103).

Ahogyan a fenti vélemények is mutatják, a kannibál írók hulláma valóban joggal kapcsolható a *pulphoz*: egy olyan irányzathoz, amelynek elnevezése a könnyed tartalmakról árulkodó amerikai ponyvalapok (*pulp magazines*) nevét idézi (Pezzarossa 1999: 20-23), és amely nem független a filmek világától sem. Gyakran szól a kritika e próza filmművészettel, sőt konkrét filmekkel kapcsolatos viszonyáról, mindenekelőtt Quentin Tarantino munkásságát és kultuszfilmmé vált, 1994-es *Ponyvaregényének* (*Pulp Fiction*) olaszországi sikerét és hatását szokta kiemelni, ami a névadás mellett a jellemző ábrázolásmódban is tetten érhető. A populáris kultúra körébe tartozó és/vagy közönséges elemeket is szabadon alkalmazó olasz *pulp* ugyanis több közös sajátosságot hordoz Tarantino alkotásával: a vér túlradó jelenléte, a gyakori cinikus hangnem, a narráció töredezettsége, képsorozatok váltakozására emlékeztető, filmes vágásokat idéző, snittszerű jelenetekre épülő szerkezete, és így tovább (Sinibaldi 1997: 39-44; Barilli 2000: 140-141).

Nem ez azonban az egyetlen olyan filmcím, amely az irányzat kapcsán felmerül. Az újságíró-kritikus Marino Sinibaldi megemlíti a szintén Tarantino nevével fémjelzett *Kutyaszorítóban* (*Reservoir Dogs*, 1992), illetve Oliver Stone *Született gyilkosokját* (*Natural Born Killers*, 1994) (Sinibaldi 1997: 39), míg egyes kritikusok többek között Danny Boyle 1996-os *Trainspotting*-jét, valamint David Cronenberg ugyanezen évben megjelent *Karambolját* (*Crash*) is szóba hozzák (Camon 1998: 9). Az eddigieken túl – továbbra is a *pulp* irodalom és/vagy a kilencvenes évek olasz irodalmának vonatkozásában – többen hangsúlyozzák a

kor másik kultuszfilmjének számító *Forrest Gump* (1994) című alkotást Robert Zemeckistől. Ennek hatása szintén jelentősnek bizonyult: a *Forrest Gump* és a *Ponyvaregény* ellentétes társadalomszemlélete következtében olyan elképzelés is kialakult, amely szerint a két mű példáját követve az ezredvég olasz prózáját végigkísérte egy „fehér” („bianco”) és egy „fekete” („nero”) (Barilli 2000: 140-141), vagy egy „jó” és egy „rossz”, illetve „gonosz(kodó)” vonal („una «linea buonista» e [...] una «cattivista»”) (Mondello 2007: 67).

## 2. Definíció, sajátosságok, vélemények

Filippo La Porta így ír a *pulp* irányzatáról:

A *pulp* definíciója bizonytalanul mutatkozik (akárcsak a *trashé*), és számtalan vitát és fejtegetést hívott életre. Szó esett a *splatter*, a borzalmak iránti kedv – esetleg stilizált – fejlődéséről. Első megközelítésként a *pulpot* azon irodalmi, vizuális stb. termelésnek tekintjük, amely ma „alantas”, populáris, műfajokhoz kötött („képregényes” vagy „ponyvaregényes”) anyagokat (kemény cselekményszövések, elemi lélektanok, ömlő vér) használ fel és hasznosít újra, mindezt azonban olyan tudatossággal és ironiával, amelyek lehetővé teszik a műfaj tétlen szerialitásából való kilépést. Hagyományellenesség és fogyasztás, szabványosítás és transzgresszió, reklámyelvezet és „komoly” kutatás [jellemzi]. (La Porta 1999: 261)

Az irodalomkritikus definíciója nem csak a *pulp* néhány sajátos vonására világít rá, hanem az egyes terminusok egymáshoz való erőteljes kötődését is jól érzékelteti. Nem ő azonban az egyetlen, aki a jelenségről szól: Sinibaldi is számolt vet annak néhány alapvető sajátosságával, mint amilyenek az elbeszélés felgyorsult ritmusa és horizontalitása, a (tradicionális) erkölcsi értékek hiánya, a több-kevesebb cinizmus, az erőszak jelenléte, a meghökkentésre irányuló hajlam, az elbeszélte cselekmények és események esetlegessége, viszonylagossága (Sinibaldi 1997). Fulvio Pezzarossa ugyancsak hasonló tulajdonságokat tanulmányoz, továbbá a test és testiség *pulp* (és kortárs) irodalomban jelentős teret nyerő szerepét is elemzése tárgyává teszi, azt az olasz irodalmi hagyomány keretein belül vizsgálja (Pezzarossa 1999).

Filmszerű és vizuális jelleg, egyszerű mondatszerkesztés, média befolyásolta nyelvezet, nyíltan és szabadon használt durva, közönséges kifejezések és szófordulatok, erőszak, explicit szexuális tartalmak, lapos, felszíni jellemzések és leírások: mindezek közös sajátosságokként vannak jelen (még ha némileg eltérő intenzitással is) az említett olasz szerzők írásaiban, az azokban felépített narratív világokban. A *pulp* ezek miatt (akárcsak a kannibál irodalom) sokszor ellentétes, olykor akár negatív nézeteket is szült. Ferroni szerint például – ahogy Fulvio

Panzeri írja – „mesterkelt vagy kötelező jellegű transzgresszióról van szó” (Panzeri 1996: 47). Állásfoglalásához közel áll Alessandra Montrucchio meglátása: „kétségtelen, hogy egy olyasfajta prózáról van szó, amely olyan kliséket követ, amelyeket például a *Ponyvaregény*, az *Amerikai psycho*, a *splatter* képregények és minden mostanában divatos dolog alkot” (Cervasutti 1998: 79). Hasonlóan gondolkodik egy másik író, Chiara Zocchi is:

Be kell vallanom, hogy nekem semmi nem tetszik, aminek szándékosan az a célja, hogy erős érzelmeket váltson ki; ki nem állhatom a provokációkat, főleg amikor ezek a célt jelentik, és nem az eszközt. A *pulp* esetében jellegtelennek és teljesen indokolatlannak találom a rendkívül nyers szavak és képek használatát. Túl könnyű választás ez, amelyet a pillanatnyi divat diktál: ezért van például, hogy nem szeretem Ammanitit, még ha a kritikusok dicsérik is. (Cervasutti 1998: 82, kiemelés az eredetiben)

Franco Galato és Fulvio Panzeri szerint „[k]ettő a valóban »pulp« prózaíró: Aldo Nove, a *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (*Woobinda és más happy end nélküli történetek*, 1996), és Niccolò Ammaniti, a *Fango* (*Sár*, 1996) szerzője.” (Galato, Panzeri 1996: 103) Nove úgy látja, egyenesen fölösleges a megbotránkozás, mivel az erőszak és a durvaságok mára már teljességgel a mindennapok részévé váltak, és ezért ezek az elbeszélésekben minden további nélkül helyet kaphatnak: „Nem hiszem, hogy egy Ammaniti-novellában több erőszak lenne, mint egy Canale 5-én eltöltött estében” (Mondello 2007: 65 idézi Alberto Piccinini *Il Manifesto* napilap 1996. május 29-i számában megjelent írásából – „Da Giove a Magalli. Storia di un’apocalisse militante” – Aldo Nove véleményét). Maga Ammaniti – akinek *Sár* című kötete La Porta szerint egyenesen az olasz *pulp* „kiáltványának tekinthető” (La Porta 1999: 266) – a következőképpen magyarázza a közönséges, szexuális és/vagy erőszakos témák megválasztásához, szenttelen tárgyalásához vezető utat, a tartalmi és stilisztikai döntéseinek a hátterét, okát:

Anyám csak orosz irodalmat olvastatott velem: „Ha nem olvasol Csehovot, hogyan fogod megérteni az embereket?” Egész elégedett voltam, de egy nap az egyik barátomnál a kezembe akadt Stephen King *Carrie*-je. Fogtam, és egy szuszra elolvastam. Ott elindult egy lefelé vezető út, amely elvitt mindenféle irodalmi és elkorcsosult műfaj (*splatterpunk*, Harmony, képregények, pornográfia) irányába. És minél tovább mentem, annál inkább rájöttem, hogy mindez egyre összeolvad a magas irodalommal. (Cervasutti 1998: 82 idézi Ammanitit Fabio Zucchella *Pulp* című folyóirat 1996-ban megjelent június-júliusi számában olvasható „Now Generation. Niccolò Ammaniti” című írásából; kiemelés az eredetiben)

Sinibaldi meg is jegyzi, miszerint „Ammaniti különlegessége mindenekelőtt a műfajok, regiszterek és alakzatok kimeríthetetlen ötvözése” (Sinibaldi 1997: 63). Ez talán nem meglepő, ha az író maga eképpen vélekedik:

Aztán megérkezett a reklám és a tv kora, és sok minden megváltozott; a serdülőkor alatt a Candy Candy-ből éppúgy merítettünk, mint az irodalom klasszikusaiból, az egész pedig egyveleggé vált, ahol már nincsen[ek] magas és alacsony [értékek]. Az az érzésem, hogy más szerzők még úgy gondolják, a kultúrában megvan ez a különbség, míg nekem, és talán Aldo Novének is, Dosztojevszkij ugyanannyit jelent, mint a Tini Nindzsa Teknőcök.<sup>1</sup> (Beatrice 1999: 126)

A fenti sajátosságok célját és funkcióját illetően különféle kritikai véleményeket találunk. Angelo Guglielmi szerint az erőszak elbeszélésbe való beemelése éppenséggel a történetmesélés szerepének a visszaállítását szolgálja, annak új(szerű), ellentmondást nem tűrő eszköze (Cervasutti 1998: 20). Egyesek úgy vélekednek, hogy a történetekbeli erőszak „a narráció ritmusát fenntartó [...] eszköz”-ként működik (Barengi 1997: 36; Simonetti 2008: 100-103), míg máshol arról olvashatunk, miszerint itt

[n]em a magas, hanem az alacsony [kultúra] irányába mutató esztétizált erőszakról [...] van szó: ez egy olyan erőszak, amely nem vezet a világ nagyobb fokú megértéséhez, hanem a *divertissement*-re [a puszta szórakoztatásra] korlátozódik, még ha keserű vonatkozásoktól sem mentes. (Casadei, 2007, 72)

Egyéb helyeken további, akár erkölcsi indoklások is mutatkoznak: „ki kell hangsúlyozni, hogy a cinikus könnyelműséget, a véres mészárlásokat, a pesszimiztikus kicsapongásokat a társadalmi erkölcs összeomló állapota miatti gyötrődő szorongás táplálja” (Spinazzola, 1997: 17).

Akárhogy is, amennyiben elfogadjuk, hogy az irodalom a valóságra reflektál, annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy ezek az elbeszélések a valóság egyfajta tükreként funkcionálnak (már amennyire ez lehetséges), még ha ez a tükör meglehetősen aggasztó és nyugtalanító képet fest is a világról. Legalábbis ilyen véleményen van az író Nanni Balestrini, aki szerint „ez a próza [...] egy éppolyan borzasztó, agresszív valóságot ír le, mint amelyben élünk.” (Mozzi 1996)

---

<sup>1</sup> A *Candy Candy* japán regény Kyoko Mizuki tollából, amit később Yumiko Igarashi illusztrált manga képregényként, majd a történetből *anime* (japán rajzfilm) sorozat is készült.

## Konklúzió

Mint láthajuk, a *pulp* irodalomról olykor pozitívabb, olykor elmarasztalóbb vélemények születtek. Osztózhatunk az előbbi, Balestriniéhez, Spinazzolához hasonló nézetekben, vagy egyetérthetünk az utóbbiakkal is (pl. Montruccioéhoval, Zocchiéval), mondván, hogy a *pulp* fő eszköze nem más, mint a szándékoltan provokatív gesztus; egy ügyes, az olvasók figyelmének a felkeltésére és az eladások növelésére kifundált trükk. Ha így is lenne, azt mindenesetre el kell ismerni, hogy a trükk működni látszik, legalábbis erre utal az írások sikere és hatása, amely jól mutatja mind az irodalom és a valóság intenzív kapcsolatát, mind ezek egymásra gyakorolt, kölcsönös befolyását.

A *pulp* irányzata több tabut is megdöntött, és az ezredforduló körüli évek olasz irodalmának egyik meghatározó jelenségévé nőtte ki magát. Újításainak nyomai ugyanakkor – noha a 2000-es évek elejétől általánoságban egyfajta újrealista vagy hipermodern prózairány térnyerését tapasztalhatjuk (Donnarumma 2014; Mátyás 2018) – hosszabb távon, a kortárs olasz próza több évtizedét átívelően is fellelhetőek.

## Bibliográfia

- AMMANITI, N. 1996. *Fango*. Milano: Mondadori.
- ARCANGELI, M. 2007. *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*. Roma: Carocci.
- BARENGHI, M. 1997. I cannibali e la sindrome di Peter Pan. In: SPINAZZOLA, V. (szerk.): *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 34-40.
- BARILLI, R. 2000. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo&Immagine.
- BEATRICE, L. 1999. *Stesso Sangue. DNA di una generazione*. Roma: Minimum Fax.
- BROLI, D. (szerk.). 1996. *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino: Einaudi.
- CAMON, F. 1998. Prefazione. In: CERVASUTTI, L.: *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*. Pasion di Prato (UD): Campanotto.
- CASADEI, A. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- CERVASUTTI, L. 1998. *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*. Pasion di Prato (UD): Campanotto.
- CIRILLO, S., GIGLIOZZI, G. 2005. *Il '900 letterario*. Roma: Bulzoni.
- DONNARUMMA, R. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- FERRONI, G. 2007. *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2007*. Milano: Mondadori Università.
- FRIED, I. 2004. A séta folytatása. In: V. Gilbert, E. (szerk.): *A periferiáról a centrum 2. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem – Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 36-45.

- GALATO, F., PANZERI, F. (szerk.). 1996. Cercatori di storie, videostorie e contro storie. Dieci percorsi di lettura. In: CARDONE, R., GALATO, F., PANZERI, F. (szerk.): *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos, 63-149.
- LA PORTA, F. 1999. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MÁTYÁS, D. 2018. Poszt- után hiper-? A kortárs olasz próza alakulása, *Helikon. Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*, LXIV, 3, 327-335.
- MONDELLO, E. 2007. *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore.
- MOZZI, G. 1996. Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano, *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, I, 3, <http://www.nautilus.tv/9608it/mozzi/mozzi2.asp#r3>, utolsó letöltés: 2024. április 10.
- NOVE, A. 1996. *Woobinda e altre storie senza lieto fine*. Roma: Castelvecchi.
- PANZERI, F. 1996. Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta. In: CARDONE, R., GALATO, F., PANZERI, F. (szerk.): *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos, 15-52.
- PEZZAROSSA, F. 1999. *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*. Bologna: CLUEB.
- SIMONETTI, G. 2008. I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006), *Allegoria*, XX, 57, 95-136.
- SINIBALDI, M. 1997. *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Roma: Donzelli.
- SPINAZZOLA, V. 1997. Crollo dei miti e rilancio delle fantasie. In: SPINAZZOLA, V. (szerk.): *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 14-19.
- SZÉNÁSI, F. 2004. *A buszadik századi olasz irodalom*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.



TÜNDE SÜLI  
Università degli Studi di Szeged  
sultnd69@gmail.com

**“Da ogni bocca dirompea co’ denti / un peccatore”: un  
esempio del tema della bocca dell’Inferno e le sue  
prefigurazioni nella *Commedia***

Abstract:

“*At every mouth his teeth a sinner champ’d*”: an example of the iconographic type of Hellmouth in the *Comedy* and its antecedents

The Dantean Hell is essentially a gaping abyss that, like the giant mouth of a creature, swallows the souls of the dead. Like Virgil's *Aeneid*, the Hell of the *Comedy* is populated by a wide variety of monsters, one of which can be considered as a literary example of the iconographic image of the Hellmouth. My study will begin with an examination of the sources available to the poet, both verbal and visual (*ut pictura poesis*), followed by an examination of the characteristics, symbolism and role of this creature in the work. Finally, it ends up dealing with the Dantean inventions, highlighting the changes brought about by the integration of the mixed creatures into medieval thought taken from ancient cultures and the elements fitting into his poetic conception that Dante adapts from the sources at his disposal.

Keywords: *Divine Comedy*, symbolism, iconography, *vultus trifrons*, type of Hellmouth

1. „Vexilla regis prodeunt inferni”

Sia nella letteratura medievale che nelle arti figurative dell’epoca l’Aldilà viene rappresentata mescolando elementi classici con quelli della tradizione ebraico-cristiana. L’Inferno dantesco si presenta come un immenso abisso che, similmente alla bocca enorme di una creatura, inghiotte le anime dei morti, e una delle creature mostruose che lo affollano può esser considerata come un esempio del tema della bocca dell’Inferno. Nel mio articolo, dopo l’analisi di questa creatura, partendo dallo studio degli antecedenti, sia dal punto di vista della rappresentazione verbale che da quella visuale (*ut pictura poesis*), verranno dettagliati la sua simbologia e il suo ruolo nell’opera, per arrivare poi alle *inventio* di Dante sottolineando i cambiamenti prodotti a causa degli elementi integranti alla concezione dantesca che il “signor d’ogni rima” inserisce nell’opera dalle fonti alla loro disposizione.

L'apparizione del Satana dantesco è annunciata dalla citazione del solenne inno latino "Vexilla regis" composto da Venanzio Fortunato (*If* 34, 1), messa in bocca a Virgilio. Il poeta, aggiungendo alle prime tre parole dell'inno in onore a Cristo una quarta, la parola *inferni*, utilizza lo strumento dell'ironia "che sembra disprezzare lo spirito del male ridotto all'impotenza". Il poeta contrappone un simbolo del Bene ad un simbolo del Male, la Santa Trinità al suo opposto, e con la contrapposizione avviene l'introduzione della frode e dell'inganno nel canto. L'*oppositio*, però, permea l'intero canto. L'introduzione di Lucifero viene eseguita due volte nel canto: lo scopo dell'utilizzo della *retardatio* è quello di intensificare l'effetto che verrà poi prodotto dal suo apparire inatteso. Virgilio prima si riferisce a lui con il verso iniziale, poi con la descrizione della visione di uno smisurato mulino a vento:

[...] par di lungi un molin che 'l vento gira,  
veder mi parve un tal dificio allotta.

Il vero annuncio di Lucifero avviene nel verso 20 del canto, sottolineandolo con l'uso dell'anafora *ecco*: "Ecco Dite" (*If* 34, 20). Virgilio chiama sempre Lucifero col nome che egli stesso gli dà nell'*Eneide*, e "la parola pagana *Dite*, che designava il dio dell'inferno presso l'antico mito, serve a Dante per designare il capo degli angeli ribelli, in quanto, secondo la sua interpretazione *figurale*, era anticipazione del Satana cristiano". Nonostante gli incoraggiamenti di Virgilio, l'aspetto di Lucifero causa la paura suprema che Dante sostiene nell'*Inferno* accentuata con l'uso dell'*antonima* morire – rimanere vivo. Il poeta scrive che ogni linguaggio sarebbe incapace di esprimere il suo spavento agghiacciante:

Com'io divenni allor gelato e fioco,  
nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo,  
però ch'ogne parlar sarebbe poco.

Io non morì e non rimasi vivo;  
pensa oggimai per te, s' hai fior d'ingegno,  
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

La *Visio Tnugdali*, un'opera della letteratura visionaria medievale del XII secolo che riporta la visione ultraterrena del cavaliere irlandese Tnugdalo è la fonte primaria della descrizione dell'ambiente infernale: la Giudecca, interamente ricoperta dal ghiaccio è ispirata dalla palude di ghiaccio del precedente testuale dove sono torturati gli ecclesiastici lussuriosi. Questa zona è il luogo della punizione delle anime dei traditori dei benefattori le cui "ombre" (*If* 34, 11) private di ogni atto possibile di umanità sono congelati in vari atteggiamenti, e tutte sono "private d'ogni carità et amore." Il ghiaccio il cui

*significatum* è l'assenza della carità divina, diventa un *topos* delle descrizioni dell'Aldilà del Medioevo.

## 2. Imago diaboli

La seconda parte del canto che il poeta dedica a Lucifero e ai tre peccatori principali, inizia con la perifrasi “lo ’mperador del doloroso regno”, (*If* 34, 28.) il cui opposto, una circonlocuzione riguardante a Dio, si legge al verso 124 del primo canto dell'*Inferno*: “imperador che là sù regna” (*If* 1,124).

La gigantesca figura del Satana dantesco è congelata, fino ai fianchi, nel ghiaccio di Cocito: Lucifero è collocato da Dante nel centro della terra, luogo più lontano possibile da Dio sia in senso spaziale che in quello morale, che evoca la rappresentazione di Gesù nel mosaico della cupola del Battistero Neroniano a Ravenna intitolato *il Battesimo di Cristo*. Nell'opera d'arte conosciuta da Dante Cristo è immerso nell'acqua del fiume Giordano fino alla vita. “I due stati fisici dell'acqua simboleggiano la vita e il suo contrario, il ghiaccio, ossia la morte.”

Lucifero è uno dei serafini cacciati dal cielo e precipitato al centro della terra per la sua ribellione a Dio al cui mito Dante allude nel VII canto dell'*Inferno*: “vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo” (*If* 7,11–12). Il contrasto tra la precedente bellezza di Lucifero dantesco e la sua attuale mostruosità, conseguenza della sua colpa, viene sottolineato due volte nel canto: “la creatura ch'ebbe il bel sembiante” (*If* 34, 18); “S'el fu sì bel com'elli è ora brutto” (*If* 34, 34).

La descrizione esterna del mostruoso angelo ribelle occupa sei terzine (*If* 34, 37–54): l'*imago diaboli* è l'antitesi della Santa Trinità, e l'*oppositio*, similmente all'inizio del canto, si richiama al divino e al suo contrario. Dante, seguendo la tradizione iconografica medievale, raffigura Lucifero con tre volti su una testa: il *vultus trifrons*, infatti, “finì per divenire nell'arte medievale emblema della potenza empia del demonio cui ogni buon cristiano aveva l'obbligo di resistere con vigore della propria fede.”

Dante, oltre ad avere una biblioteca testuale alla quale attingere, aveva anche una notevole biblioteca visiva. Uno dei rilievi dei chiostrini romani della Basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma scolpito dai Vassalletto nei primi decenni del secolo XIII può esser considerato come fonte visiva probabilmente nota a Dante. L'opera d'arte è importante dal punto di vista dell'applicazione dantesca dell'elemento iconografico del *vultus trifrons*: i tre volti della testa, uno di faccia, gli altri due di profilo, infatti, si uniscono in una corona di foglie, similmente al caso dei tre volti di Lucifero, che, come si legge nella *Commedia* “sé giugnieno al loco della cresta” (*If* 34, 42) (fig. 1).



fig. 1: Vultus trifrons (rilievo)  
San Paolo Fuori le Mura, Roma (sec. XIII d. C.)

L'uso del *vultus trifrons* di origine pagana nella raffigurazione del Satana dantesco è determinato presumibilmente anche dal suo ruolo nella realizzazione del *contrappasso* dantesco. Circa alle interpretazioni tradizionali relative all'applicazione del dato tema nel capolavoro di Dante, la gran parte dei commenti alla *Commedia*, tra cui quello di Jacopo Alighieri, figlio di Dante, prende la posizione che le tre facce di Dite simboleggiano i tre attributi opposti a quelli della Trinità Divina, cioè al “primo amore” di Dio, alla somma “potestate” e alla “somma sapienza”. Una di esse, di color vermiglio, che sta di fronte è l'immagine dell'odio, un'altra, a destra, tra bianca e gialla raffigura l'impotenza, e un'altra di color nero, a sinistra è il *significans* dell'ignoranza. A seconda della spiegazione del Buti, la cui fonte è l'ordine aristotelico-giuridico con cui Dante ha concepito l'Inferno, le tre facce di Satana simboleggiano i tre vizi capitali: la faccia dinanzi che è vermiglia „significa l'ira che è accesa di furore; la faccia che è tra bianca e gialla [...] significa l'avarizia che è sempre affamata; la terza, che è dalla spalla manca, finge che sia nera, e questa significa l'accidia che è sempre oscura.” L'interpretazione di John Freccero mette in relazione gli stadi di maturazione del frutto del gelso coi colori dei volti di Lucifero, il cui fondamento è il vangelo di Luca (Luca 17,6): “Se aveste fede quanto un granellino di senape, potreste dire a questo gelso: »Sii sradicato e trapiantato nel mare«, ed esso vi ascolterebbe (Freccero, 1989: 232–235)” S. Ambrogio identifica il gelso con Satana per il suo frutto tricolore: “il frutto di questo albero è bianco quando è in fiore, poi diviene rosso quando è formato e infine nero quando è maturo. Così il demonio, privato a causa della sua colpa del fiore bianco e del rosso potere della natura angelica, è avvolto dal nero sapore del peccato” (Draskóczy 2008: 89).

### 3. Il significans del contenuto concettuale dell'oscurità e delle forze sataniche

Lucifero prima della sua precipitazione aveva sei ali provviste di penne, ma ora, allo scopo di crescere la mostruosità del re dell'inferno, le sue ali sono membranose come quelle di un "vispistrello" (*If* 34, 49), che scatenano il vento gelido di cui "Cocito tutto s'aggelava" (*If* 34, 52).

I bestiari medievali che determinano il significato spirituale e l'interpretazione allegorica di ciascun animale, e, secondo i loro obiettivi moralizzanti, associano ad essi insegnamenti morali e teologici, affermano che l'aspetto del pipistrello, componente animale di Lucifero, "è di, volatile e quadrupede al tempo stesso, cosa che non suele darsi negli altri uccelli. [...] Il nome del *verpertillo*, ossia del *pipistrello*, viene da *vesper*, che significa *sera*: questo animale, infatti, rifugge la luce, per cui vola all'ora del crepuscolo serale muovendosi precipitosamente, sospeso alle membrane sottilissime delle sue braccia. Simile ad un topo, emette un suono stridente piuttosto che un vero e proprio verso."

L'iconografia del pipistrello è stata determinata dalla sua duplice natura: le illustrazioni raffigurano il terribile animale notturno, per lo più, con le coriacee ali spiegate, un corpo stilizzato di mammifero e denti spaventosi. La miniatura del *Bestiario di Aberdeen* che completa il *corpus* del trattato medievale, probabilmente nota a Dante, è una suggestiva rappresentazione visiva dell'animale (fig. 2).



fig. 2: Miniatura rappresentante un pipistrello stilizzato  
Bestiario di Aberdeen, Aberdeen University Library, Univ Lib. MS 24, f. 51v

Il significato negativo del pipistrello nella tradizione cristiana si basa sulla sua vita notturna, per la quale veniva identificato con l'oscurità e con le forze sataniche (Vigh [a cura di] 2019: 69–72.): Satana ha paura della luce divina, della luce del sole, in un modo simile al pipistrello che sfugge la luce. L'animale, a causa delle sue ali, si collega ai diavoli, ossia allo stesso Lucifero che viene rappresentato dall'iconografia cristiana con ali da pipistrello.

Nell'affresco di Giotto intitolato *La cacciata dei diavoli da Arezzo* conosciuto da Dante, in alto, i demoni malvagi cacciati dalla preghiera di Francesco si allontanano da Arezzo. I demoni sono dipinti come creature antropomorfe, deformi, bestiali, con artigli da uccello rapace, ali da pipistrello membranose e nerastre, corpo peloso, simboli della loro cattiveria, della loro condizione decaduta a cui Dante si riferisce più volte nella *Commedia*. Il poeta ribadisce che essi furono “cacciati del ciel, gente dispetta” (*Inf* 7, 92). Visto che queste sono anche le caratteristiche di Lucifero nella *Commedia*, e l'affresco fu dipinto prima della nascita del capolavoro di Dante, perciò possiamo considerarlo come possibile fonte visuale di Dante (fig. 3).



fig. 3: Giotto di Bondone: *La cacciata dei diavoli da Arezzo* (particolare)  
Basilica San Francesco, chiesa superiore, Assisi (1297–1299)

#### 4. Un esempio del tema della bocca dell'Inferno nel capolavoro dantesco

Nel mosaico di Coppo di Marcovaldo intitolato *Giudizio universale* possiamo scoprire dei dettagli che potevano servire da fonte per Dante. Nella composizione l'antagonista di Dio calpesta i dannati con i piedi. La figura del Satana “mostra in effetti tre bocche, due delle quali appaiono in realtà costituite dalle teste protese di due serpenti, sorta di protomi che fuoriescono dalle orecchie del mostro” (PASQUINI 2013: 284) e ogni bocca della creatura deforme divora un dannato, come si legge nella *Commedia* di Dante (*If* 34, 55–56). La bocca di mezzo di Lucifero dantesco divora uno spirito dannato, Giuda, “che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena” (*If*, 34, 63): in fondo il poeta nel suo capolavoro descrisse quello che aveva visto nella straordinaria decorazione musiva del Battistero di Firenze, edificio menzionato nel suo capolavoro come “mio bel San Giovanni” (*If* 19, 17.) (fig. 4).



fig. 4: Coppo di Marcovaldo: Giudizio universale (particolare)  
Battistero di Firenze (1260–1270)

Per quanto riguarda la pena di Giuda, presumibilmente per effetto del mosaico del Battistero, il poeta addirittura rompe con le tradizioni iconografiche della sua epoca. Giuda non viene impiccato sul suo sacco di denaro nell'inferno, come il contemporaneo e l'amico del poeta, Giotto lo raffigurò nel suo affresco *Giudizio Universale* (fig. 5), ma Dante mette il traditore di Cristo addirittura nella bocca dell'inferno, cioè nella bocca di Lucifero. Tra i colpevoli principali Giuda, ritenuto da Dante il più perfido tra i peccatori umani, subisce la punizione più seria: “A quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar, che talvolta la schiena / rimanea de la pelle tutta brulla, [...]” (*If* 34 58–60).

Lucifero frantuma coi denti Bruto e Cassio, “a guisa di maciulla” (*If* 34, 56) nelle sue bocche laterali. Jacopo della Lana mette in relazione i colori delle teste di Lucifero con il carattere di due dei peccatori pendenti dalle bocche di Lucifero: Bruto viene messo “in la bocca nera, perché ha a significare la scurità della ignoranza”, e Cassio nella gialla e bianca perché non poteva resistere al peccato: “Cassio fu bell’uomo della persona. È nota che la beltà è opposta alla continenza, che il ditto Cassio fu lascivo e incontinente; per la quale impotenzia si lassò vincere al peccato, e cadde in tal difetto.”



fig. 5: Giotto di Bondone: Giudizio universale (particolare)  
Cappella degli Scrovegni, Padova (intorno al 1305)

La bestia di grandezza incredibile di nome Acheronte del capitolo VII della *Visio Tnugdali*, scritto sugli avari e sulla loro punizione, la cui bocca gigantesca è tenuta aperta da due giganti, uno dei quali a testa in giù l'altro viceversa, è la fonte testuale della posizione di Giuda, Bruto e Cassio nelle tre fauci di Lucifero dantesco (Draskóczy 2022: 212).

Lucifero di Dante, similmente a Satana di Coppo di Marcovaldo, di Giotto di Bondone e a Lucifero di *Visio Tnugdali*, è un esempio del tema della bocca dell'Inferno, che, oltre ad esprimere la paura della morte, trasmetteva il messaggio principale della teologia cristiana, secondo il quale “l'inferno inghiotte le anime malvagie, [...] privando i peccatori della speranza della risurrezione e la



vita eterna. [...] Tutto l'inferno, i mostri di esso e perfino Lucifero possono divorare e ingoiare i dannati.” (Újvári 2015: 150). L'essenza del significato del tema utilizzato sia da Dante che dai suddetti predecessori, come uno degli elementi caratteristici dell'arte medievale occidentale, può essere riassunta in modo che il mostro divoratore di uomini consenta l'espressione, la rappresentazione verbale e quella visiva della punizione eterna, delle pene dell'inferno, dell'orrore della dannazione e delle sofferenze dei dannati.

Il libro dell'Apocalisse 20,2, il libro del Profeta Geremia e il quinto capitolo della prima lettera di Pietro sono molto espressivi tra i riferimenti biblici che consolidarono, legittimarono la nascita e l'espansione del tema iconografico.

La causa del pianto disperato di Lucifero che sgorga da sei occhi e goccia per tre menti mescolandosi a sanguinosa bava è il ricordo della grandezza perduta e della consapevolezza della condizione attuale: il suo pianto non è meccanico, ma l'espressione del dolore e della rabbia. “C'è una vita interiore in lui, nella sua eterna azione, anche di agitatore di ali di pipistrello, di punitore dei tre massimi traditori”.

Lucifero però non diventa solamente lo strumento del *contrappasso* dantesco, ma anche quello della Grazia Divina, la sua pelliccia pelosa, infatti, diventa una “scala” per la salita dei poeti dall'Inferno al Purgatorio (*If* 34, 70–84). Mentre il corpo ricoperto di peli nella pittura di Giotto è solo uno dei caratteri esterni del diavolo, nella *Commedia*, grazie alla creatività di Dante, ha una funzione ben determinata.

Arturo Graf distinse le creature dell'*Inferno* in “demoni biblici” e “demoni mitologici,” e, secondo la sua spiegazione “entrambe le serie confluiscono in Lucifero, identificato tanto col Diavolo della tradizione cristiana quanto con la figura di Dite, attinta alla tradizione classica” (Graf 1984: 225).

Il canto XXXIV dell'*Inferno* è caratterizzato dal motivo della struttura contrapposta. Nella Giudecca, oltre all'oscurità, domina il silenzio: non solo tace Lucifero, ma tacciono tutti i dannati.

## 5. Le prefigurazioni di Lucifero in collegamento con il tema della bocca dell'Inferno

Secondo l'interpretazione figurale, in collegamento con il tema della bocca dell'Inferno, possono esser identificate due prefigurazioni di Lucifero nella *Commedia*. Cerbero, trasformato da Dante in un orrido mostro, è il custode del terzo girone dell'inferno dantesco, dove sono puniti i peccatori di incontinenza per il vizio della gola. Tra le caratteristiche presenti nella tradizione classica, il poeta utilizza il componente del cane, l'abbaiare terribile, le tre teste di Cerbero che vengono completate con le proprietà fisiche che erano presenti nella tradizione medievale in collegamento con il peccato della gola. Queste caratteristiche, tra l'altro, sono il colore rosso vivace degli occhi, la barba sporca

dal fango e probabilmente anche dal sangue; il suo ventre enorme dal continuo mangiare, visto che Cerbero è anche il simbolo della gola, il peccato anche degli spiriti dannati che si trovano lì.

Anche se la critica dantesca, sin dalle origini, collegava a Cerbero il contenuto concettuale referente alla terra che consuma i corpi sepolti, il mostro, in alcuni tratti, può essere considerato come una *figura* di Lucifero, il poeta, infatti, utilizza episodi iconografici dall'antagonista di Dio: la creatura mostruosa strappa, scortica le anime, la molteplicità dei suoi denti dimostra la sua capacità di divorare gli spiriti dannati:

Cerbero, fiera crudele e diversa,  
con tre gole caninamente latra  
sopra la gente che quivi è sommersa.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,  
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;  
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.

[... ] Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,  
le bocche aperse e mostrocci le sanne;

Il demone trifauce diventa uno strumento punitivo di Dante, il tormentatore dei dannati che assorda le anime dannate confitte nel fango, private dei loro esseri fisici, trasformate in anime, che però, percepiscono i dolori. Le anime dei golosi, oltre a ciò, sono sotto una pioggia mista a neve e grandine grossa che cade incessantemente, quindi, la loro punizione “si completa nella gamma di tutti i sensi”.

Cerbero cerca di impedire il passaggio ai due poeti, ma Virgilio, con un gesto che ricorda quello della sibilla accompagnatrice Enea all'*Averno* del suo poema, getta nelle tre fauci del demone deforme una manciata di terra con cui riesce a calmarne la brama bestiale e l'orrido mostro si acquieta.

Nella *Commedia* risulta evidente l'episodio che rievoca quello descritto nell'*Eneide* sull'aspetto fisico delle arpie, come dimostrano le seguenti coppie di rime citate dall'opera virgiliana e dalla *Commedia* di Dante: *volto delle vecchiette – visi umani, alate – ali hanno late, unghie adunche – pié con artigli*, e per la descrizione del loro appetito inestinguibile, *ventre immondo – 'l gran ventre*.

Nel suo capolavoro, che rispecchia il modo di pensare della sua epoca, Dante descrive figure allegoriche piuttosto complesse, dando la via a diverse interpretazioni che è ben rappresentata da quelle delle arpie dantesche. I commentari antichi, partendo dall'etimologia della parola arpia, interpretavano i mostri come simboli di rapina, nel senso che i suicidi si privavano della propria vita. Secondo *l'Ottimo Commento* le arpie significano le ricordanze triste, e memorie dei suicidi. Jacopo Alighieri identifica gli ibridi come ricordi dolorosi

della privazione delle facoltà razionali e sensibili (i suicidi così hanno solamente quella vegetabile), mentre Jacopo della Lana le interpreta come simboli della disperazione.

Visto che le creature dal volto femminile e dal corpo d'uccello pascolano il fogliame degli alberi che rinchiudono le anime dei suicidi dopo la loro metamorfosi, possono essere considerate come prefigurazioni del tema della bocca dell'Inferno, cioè quelle di Lucifero.

### Conclusione

Infine, per concludere possiamo stabilire che Dante formulò le sue creature mostruose da componenti che da un lato provengono dalla tradizione classica, conosciuta dai miti, dall'altro, dalle caratteristiche descritte nei bestiari dell'epoca, nelle enciclopedie, e attraverso i significati che ad esso vengono collegati dall'esegesi biblica. I componenti delle creature vengono congiunti uno all'altro, sottolineati o eliminati dal poeta dipendendo dalla misura in cui sono necessari dal punto di vista della simbologia della data creatura mitica o ibrida, e da quello del ruolo svolto nel capolavoro, adattando le fonti raggiungibili al messaggio poetico-concettuale.

Dante non mostra soltanto il popolo perduto in eterne catene al suo lettore, ma offre anche la rappresentazione più espressiva dell'orribile dannazione utilizzando nel suo capolavoro il tema della bocca dell'Inferno, legittimizzato dalla tradizione teologica. L'uso del tema come "strumento della punizione" del traditore di Cristo e dei traditori di Cesare è senza dubbio un'*inventio* dantesco. Lucifero, però, diventa anche strumento del compimento del piano divino.

Le creature mostruose conosciute durante il viaggio di Dante nell'Aldilà da una parte sono i rappresentanti dei peccati: Cerbero, una delle prefigurazioni di Lucifero, è il simbolo della gola, lo stesso peccato che avevano commesso le anime dannate del cerchio. In più, tutte le creature sono rivestite di una funzione ben determinata di punitore: come strumento della Giustizia Divina Cerbero, una prefigurazione di Lucifero, tortura i peccatori della gola, i suicidi sono straziati dalle arpie, figure del Satana dantesco.

### Bibliografia

DANTE 1975. La Commedia secondo l'antica Vulgata. Testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana. Rimario. Einaudi: Torino.

ALIGHIERI J. 1322. Commento al canto 34 dell'Inferno.

<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

Anonimo Fiorentino 1400[?]. Commento al canto 34 dell'Inferno.

<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

DA BUTI, F. 1385-95. Commento al canto 34 dell'Inferno.

<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

- DELLA LANA, J. 1324–28. Commento al canto 34 dell’Inferno.  
<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].
- DRASKÓCZY E. 2008. Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV della Divina Commedia: La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi. In. Dante Füzetek: a Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata, 4. Magyar Dantisztikai Társaság: Budapest, Szombathely, 81–114.
- DRASKÓCZY E. 2022. L’Italia di Dante: Viaggio nel paese dalla Commedia. Lazi Könyvkiadó: Szeged.
- FERRONI G. 2022. Alvilágjárások és pokolbeli büntetések: Dante Komédiájának antik és középkori forrásai. La nave di Teseo + editrice: Milano.
- FOSCA, N. 2003–2015. Commento al canto 34 dell’Inferno.  
<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].
- FRECCERO, J. 1989. Il segno di Satana. In Dante: la poetica della conversione. Il Mulino: Bologna, 227–244.
- Dante: la poetica della conversione. Il Mulino: Bologna.
- GENTILI, S. 1997. Il mostro divoratore nell’Inferno di Dante: modelli classici. In. CRIMI, G, MARCOZZI, L. (a cura di). Dante e il mondo animale. Carocci editore: Roma, 49–61.
- GENTILI, S. 2013. „Ut canes infernales”: Cerbero e le Arpie in Dante. I monstra nell’Inferno dantesco: tradizioe e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale. Todi, 13–16 ottobre 1996. Centro italiano di studi sull’alto medioevo: Spoleto.
- GIACALONE, G. 1968. Commento al verso 1 dell’Inferno 34.  
<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].
- GRAF, A. 1984. Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo. Loescher: Torino
- ISIDORUS, 2018. Etimologie, in: F. ZAMBON (a cura di), Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana. Bompiani: Firenze, 399–501.
- L’Ottimo Commento, 1333. Commento al canto 34 dell’Inferno.  
<https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].
- PÁL J. 2020. Antonomasie di Lucifero. La messa in scena del male. In. Rivista internazionale di ricerche dantesche 2020/1. Fabrizio Serra editore: Pisa, Roma, 133–147.
- PASQUINI, L. 2013. „Il diavolo nell’iconografia medievale”. In. Il diavolo nel Medioevo: Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14–17 ottobre 2012, Centro italiano di studi sull’alto medioevo: Spoleto, 479–519.
- PASQUINI, L. 2016. Fonti iconografiche della Commedia. In. DRASKÓCZY E, ERTL P, PÁL J (a cura di). „Elhallgatom, hogy rájöhhess magadtól”: Az Isteni Színjáték forrásai és hatása. Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék: Szeged, 125–162.
- ÚJVÁRI E. 2015. A pokol torka képtéma jelentésrétegei. In. ÚJVÁRI E. (szerk.) „Jelet hagyni?”. Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése. Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó: Szeged.
- VÍGH É. (a cura di) 2019. Állatszimbólumtár. Balassi: Budapest, 69–72.

## Sitografia

<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f51v> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

<http://polisemantica.blogspot.com/2019/11/la-cacciata-dei-diavoli-da-arezzo-di.html> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

<https://www.youngartists.it/il-diavolo-e-la-sua-iconografia-a-firenze> [ultima consultazione: 2 dicembre 2023].

<http://www.arte.it/guida-arte/roma/da-vedere/opera/chiostro-di-san-paolo-fuori-le-mura-203> [ultima consultazione: 2 dicembre 2023].

<https://www.artesvelata.it/giudizio-universale-giotto-cappella-scrovegni/> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

<https://www.lachiesa.it/bibbia.php> [ultima consultazione: 14 gennaio 2024].

EMMA MALASPINA  
*Università degli Studi di Szeged*  
ziaemma87@gmail.com

**Una rilettura del *Sentir messa* per un primo confronto tra  
la linguistica settecentesca e ottocentesca:  
Cesarotti, Manzoni e Monti.**

Abstract:

In the panorama of 19th century Italian linguistics, Alessandro Manzoni, discussing *aequo animo* on numerous formulations, abolishes the absurd belief that a language can be evaluated far from Usage. He thus disproves the etymological and analogical theories on which previous dissertations were based on, and shows the path of the linguistic formation of Italian. Consequently, this work will analyse, for example, *Sentir messa*, the writing in which Manzoni dismantles the paradoxes of Enlightenment linguistics, in the person of Melchiorre Cesarotti, and corrects the erroneous beliefs of one of his followers, Vincenzo Monti. The research will demonstrate the superiority of Manzoni's achievements in this field of knowledge, and will at the same time reveal his anticipatory position, as what he had intuited would only later be taken into considered and developed in the field of linguistics and the study of languages.

Introduzione

Lo scrittore che disaccademizzò la prosa italiana fornendo un modello di lingua naturalmente più vicino all'uso (Ascoli 1875; Marazzini 2005), non risulta ancora abbastanza conosciuto per le sue teorie linguistiche. Ponendo così l'accento su temi non ancora marcati, ci auguriamo che questa disamina possa essere un altro contributo che concorra nell'obiettivo di assegnare ad Alessandro Manzoni i suoi meriti, e destare nel lettore un sentimento contrario alla *maraviglia* nel momento in cui si vedrà citato il famoso scrittore milanese nel novero dei linguisti.

Il Manzoni in uno dei suoi scritti inediti, il *Sentir messa* (Poma-Stella 1973; Vitale 2013), contestando prima la linguistica illuminista nella persona di Melchiorre Cesarotti e del suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* (Cesarotti 1802), e successivamente la tradizione classicista romantica di uno dei suoi seguaci Vincenzo Monti e la sua *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (Monti 1816-1824), svilupperà tesi originali che saranno preludio ai moderni: il concetto di *Uso*; la definizione scientifica di lingua; e più precisamente per quel che riguarda la realtà italiana, il ruolo dei dialetti e quello della lingua toscana e letteraria.

La critica ha comparato il lavoro del Manzoni sia con la linguistica precedente che con quella successiva. È stato studiato il suo rapporto con la scuola illuminista italiana e francese, di cui si sono messi in luce gli effetti delle teorie etimologiche e analogiche sulla lingua (Vineis 1985, Dardano 1987, Bolelli 1987, Danzi 2002, Pacaccio 2020); allo stesso tempo le sue idee sono state comparate anche con quelle del fondatore della linguistica moderna, Ferdinand De Saussure, toccando i concetti di *langue*, di contrattazione sociale, di diacronia e sincronia linguistica (Bruni 1986; Nencioni 1950 e 1993).

I risultati raggiunti da queste ricerche presentano il nostro scrittore come autore di una teoria singolare, tuttavia il Manzoni solo dopo svilupperà «sul piano di una linguistica generale ciò che aveva sviluppato sull'italiano in particolare» (Dardano, 1987:...). Per questo motivo l'obiettivo di questa ricerca è retrocedere nella linguistica manzoniana, e mostrare come nel suo *Sentir messa* il Manzoni sfalda dalle fondamenta le antiche convinzioni, ribalta la prospettiva linguistica, e approda ad una teoresi esclusiva sulla *lingua* degli italiani.

In accordo con il testo manzoniano presenteremo così prima le contestazioni al *Saggio* di Cesarotti, in cui si svilupperanno i concetti di *dialetto*, *lingua*, e *uso*. Successivamente mostreremo alcuni esempi d'*italiano* selezionati dal nostro scrittore milanese nella critica alla *Proposta* del Monti, con i quali riuscirà a dimostrare la modalità dello sviluppo linguistico. Le ipotesi manzoniane sono comprovate dal risultato dell'italiano moderno, e dai precetti sui quali si basano le teorie contemporanee, tutto sviluppatosi su un percorso che il Manzoni aveva già intuito.

## 1. La questione della lingua e il concetto di *Uso*

Il *Sentir messa*, 1835 circa, è uno scritto linguistico manzoniano rimasto inedito: l'opera nasce in collaborazione con lo scrittore Tommaso Grossi, che dopo la pubblicazione del suo romanzo, il *Marco Visconti*, viene accusato dal letterato e grammatico Michele Ponza,<sup>1</sup> di usare parole e costrutti dialettali. La critica del Ponza era stata formulata indirettamente anche per il Manzoni, che ben presto con il pretesto di difendersi dalle accuse rivoltegli, come quella di usare l'infelice locuzione volgare «sentir messa» appunto (Ponza, 1835: 75-80), deciderà di iniziare un lavoro autonomo e dissertare dettagliatamente sul problema linguistico, e più precisamente su quello *italiano*. È il Manzoni stesso a sostenere di non «voler trovare nelle *Osservazioni* materia di ripicchi, ma occasione soltanto di mettere in chiaro punti importanti alla question della lingua» (Manzoni, 1835; 220). Comincerà dal concetto di *Uso*, e poi commentando le due opere citate nel paragrafo precedente, svelerà i paradossi della formazione e legittimazione linguistica dell'italiano.

Nell'incipit del trattato il Manzoni pone la questione principale, l'Uso secondo della tradizione: «l'Uso è l'arbitro, il signore delle lingue, *come tutti affermano*; [...], è le lingue stesse» (mio il corsivo), (Manzoni, 1835: 211).

Comunemente quando si ammetteva che l'uso fosse arbitro, giudice e norma del dire, ci si riferiva all'idea di Orazio nell'*Ars poetica*, per cui la tradizione retorico-grammaticale interpretava genericamente l'uso come *cotidianus sermo*, con il rinvio alla lingua parlata, altri come *consuetudo bonorum* con il rimando alla lingua degli scrittori del canone classico.

La cultura linguistica sei-settecentesca invece asseriva l'elemento sincronico dell'uso linguistico, ma definiva il concetto in maniera approssimativa e imprecisa, assoggettando il tutto all'autorità della cultura, e alla forza della ragione (cioè all'analogia e all'etimologia).<sup>2</sup> La tradizione francese infatti alla voce *usage*, della *Encyclopédie methodique* istituita dal grammatico Favre di Vaugelas, ripreso da Nicolas Beauzée, e in seguito rivisto e ampliato da Jean-Francois Marmontel (1723-1729), affermava che bisognasse moderarsi nell'accordare all'uso piena autorità, perché esso ha i suoi limiti, e si concedeva anche in questo caso ampio spazio agli scrittori e alla ragione. Gli italiani più innovativi in accordo con questa tradizione erano proprio il Cesarotti e il Monti, che in ultima analisi, come vedremo, riponevano anch'essi piena fiducia negli scritti letterari e nella funzione regolatrice dell'analogia e dell'etimologia (Vitale 2013: 254).

La tradizione linguistica poneva dunque l'Uso solo come uno dei dati della dinamica linguistica, e neanche il più importante, sarà il Manzoni a dimostrare come invece esso sia l'unica imprescindibile causa. Il Nostro iniziando proprio dalla definizione di Uso, e nel tentativo di individuarlo concretamente, svilupperà tutte quelle importanti ipotesi di storia della lingua italiana care a questa disamina: il rapporto con i dialetti, il ruolo del toscano e della letteratura, nonché la conseguente formazione linguistica dell'italiano.

## 2. La tradizione linguistica sette e ottocentesca: Cesarotti e Manzoni

I due strumenti richiesti per la cultura linguistica del primo Ottocento per la descrizione di una lingua, erano il *dizionario*, per l'aspetto lessicale e semantico, e la *grammatica*, per l'aspetto grammaticale e sintattico (Vitale, 2013: 201), fondamentale che non ci sia alcun riferimento all'*oralità*. Del resto sembrerebbe proprio che questi sistemi cercassero «qual fosse il mezzo o più bello, o più nobile, o più ricco, o più stabile, o più regolare», anziché «il vero e natural mezzo», cioè una lingua in uso, o la lingua dell'uso. E allo stesso tempo sarebbe illogico non considerare che «L'Uso [...] di nessuna lingua [...] è certamente contenuto e ristretto nei libri [...], ché un vocabolario (o una grammatica), finito che sia di stampare, si ferma; *le lingue camminano*» perché «è una condizione essenziale dell'esser loro» (mio il corsivo), (Manzoni 1835: 221).



In verità colui che parve avere avuto questa stessa idea fu proprio il Cesarotti, che nel suo Saggio dimostra la sua modernità asserendo che «Niuna lingua è inalterabile» e che può modificarsi grazie all'uso del popolo. Purtroppo però il discorso del Cesarotti si concluderà con una contraddizione, perché sosterrà che riguardo all'accoglienza di una qualsiasi forma nella lingua, bisognerà far riferimento agli scrittori e precisamente a «quelli che hanno orecchio» (Cesarotti 1802: 6), cioè quelli che possono plasmare la lingua attraverso le regole razionalistiche di analogia ed etimologia. È a questo punto che il Manzoni dimostrerà che né gli scritti, né le regole aprioristiche erano sufficienti a far perdurare l'uso e/o i modi d'uso di una lingua, e spiega avanti tempo che non potevano costituire né l'unico, né l'ultimo mezzo della formazione linguistica. Infatti nelle idee del Manzoni la codificazione linguistica dipendeva esclusivamente dall'uso popolare, cioè il frutto di una negoziazione all'interno di una società convivente che usava concretamente un idioma. D'altronde i propositi razionalistici della tradizione linguistica non stupiscono se consideriamo che la cultura sette e ottocentesca associava l'uso popolare, dunque la lingua parlata, ad un dialetto. Ed è qui infatti che iniziano ad intrecciarsi i significati di lingua/dialetto/uso, e di scritto e parlato. Vedremo come il Manzoni si confermerà un linguista più perspicace dei suoi avversari, perché avvalorerà la sua teoria linguistica dispiegando ai vecchi sistemi cosa siano i dialetti e il loro ruolo nella società, cosa sia la lingua toscana e ciò che essi consideravano letteratura, ed infine comproverà tutte queste ipotesi con gli esempi di italiano comune che apporrà alla Proposta del Monti.

## 2.1 I dialetti

Il primo obiettivo del Manzoni è dimostrare come i dialetti siano una vera lingua nel senso scientifico del termine, e come debbano essere l'esempio da seguire per arrivare a conquistare un idioma comune.

Ché i dialetti [...] sono però cose in sé buone assai, [...] hanno tutti di necessità ciò che ci vuole a produrre l'effetto che realmente producono, cioè una continua e piena e regolata conversazione umana; hanno più o meno modi di significare oggetti, avvenimenti, operazioni, giudizi e sentimenti; [...] hanno tutti voci e locuzioni certe, leggi certe, eccezioni certe, e quindi un modo certo di acquistarne, di smettere, di scambiarne, posseggono un Uso continuamente attivo (Manzoni 1835: 214-215)

E poi aggiunge che

coloro che alla lingua toscana hanno fatto rimprovero, e dato eccezione che sia in sostanza un dialetto, non si sono avveduti che con questo gli

dava lode, gli rendevam testimonianza che sia ciò che dev'essere, una lingua vera e reale, formata, vivente, operante (Manzoni 1835: 215).

Qui si rifà concreto il riferimento al Cesarotti, perché quest'ultimo pur realizzando che in ogni città d'Italia regna un dialetto; che essi si differenziano gli uni dagli altri anche a distanza di pochi chilometri; e come capiti che tra essi uno divenga predominante per l'autorità di una provincia sopra le altre; dirà poi, approfondendo il discorso sulla lingua nazionale, che il dialetto dominante pregiudica la lingua, defraudandola d'una quantità di termini e d'espressioni necessarie, che introduce le simpatie e le antipatie grammaticali, e concluderà che non bisognerà confondere la lingua nazionale con il dialetto principale d'una città, mettendo a fuoco così la sua idea sulla lingua toscana (Cesarotti 1802: 8-9). Sarà sempre il Manzoni a completare il concetto linguistico, mostrando il cammino della codificazione dell'italiano.

## 2.2 Il toscano

Il Manzoni era convinto che la lingua degli italiani fosse la *toscana*, perché era sua la prerogativa d'essere stata scelta come idioma nazionale, dal Boccaccio, che favellò in «Fiorentin volgare», al Tasso, che diede il nome di lingua toscana a quella lingua in cui scrisse la sua *Gerusalemme*, al Cesari, a cui si riconosce il merito di averla additata come 'italiana' (nonostante la postilla di escludere quella corrotta «dall'Uso d'oggi»),<sup>3</sup> (Manzoni 1835: 218), al commento del Varchi al Castiglione, secondo cui quest'ultimo avesse modificato la sua natural favella a favore di una lingua toscaneggiante (Manzoni 1835: 213).<sup>4</sup>

Adesso per il Manzoni è arrivato il momento sia di abbattere il vecchio paradosso secondo il quale, se bisognasse rivolgersi agli scrittori per la vera lingua, allora è innegabile che questi scrittori abbiano scritto in toscano, sia sfaldare l'idea che il toscano parlato fosse da escludere in quanto semplice dialetto al pari degli altri.

Il Manzoni sostiene come inevitabilmente dopo la scelta la lingua toscana si sia diffusa ed abbia iniziato a compromettere qualsiasi parlata regionale modificandola, «Se il ramo si coglie in tutte le parti d'Italia, gli è che l'albero è stato in tutte prorogato, ed ha allignato più o meno» (Manzoni 1835: 221):

«Questa è la cagione, se non m'inganno, per cui quel poco che rimane in qualche scritto della lingua milanese del Cinquecento differisca a gran pezza più dell'attual milanese, di quello che la lingua degli scrittori toscani del Trecento non differisca dall'attuale toscano. E chi possa ricordarsi di vent'anni addietro, potrà tosto scorgere [...], quanto il milanese (e di ragione tutti gli altri dialetti d'Italia, rimasti dialetti) si sia andato in questo tempo accostando al toscano; e ricevendone vocaboli e locuzione, e imitandone le desinenze» (Manzoni 1835: 268),

e ciò che questi intellettuali rifiutano, cioè la lingua toscana, è quella che «è la bellezza di trecent'anni che si va facendo» da Bembo in poi, e in maniera naturale, cioè com'è proprio di una lingua, parlandola (Manzoni 1835: 233).

Di quanto poi uguale o dissimile fosse la lingua degli scrittori antichi dalla moderna, di quanto lo scritto si avvicinasse al parlato, e di quanto le parlate regionali differissero dal toscano, sarà una tesi/ipotesi manzoniana che attende ancora di essere dimostrata, e dovrà essere debitamente approfondita.

Infatti adesso è il momento di smentire un'altra contraddizione dei sistemi precedenti che volevano l'associazione di lingua orale-dialetti, e lingua scritta-italiano.

### 2.3 Scritto e parlato

Il punto di partenza è sempre il Saggio del Cesarotti dove troviamo la differenza tra la lingua parlata del popolo e lingua «degli scrittori di genio». L'intellettuale padovano sostiene che il parlato è irregolare, a differenza dello scritto, e che quest'ultimo «non dee ricever la legge assolutamente dall'uso volgare del popolo, perché «l'uso deve dominar nella lingua parlata e non nella scritta». E pur ammettendo che «la lingua scritta dee aver per base l'uso, per consigliere l'esempio, e per direttrice la ragione», solo quest'ultima può darci i mezzi di giudicare l'uso e l'esempio, e di «distinguer nelle lingue la bellezza intrinseca dalla convenzionale e fittizia» (Cesarotti 1802: 17-18), in verità sembrerebbe che nella teoria del Cesarotti ci siano due lingue distinte, una parlata e una scritta, cosa che va contro la natura stessa di una lingua. Il Manzoni infatti rammenta come una lingua sia per sua natura cosa *parlata*, e poi riverbero in uno scritto, ma il Cesarotti dopo aver posto «ciò che è necessario, essenziale alle lingue», cioè l'uso, «vuole andar cercando il come quella sua ne possa far senza» (Manzoni 1835: 228). Per il Manzoni una lingua che non sia l'una manifestazione dell'altra, ma eventualmente completamento, è un'idea fallace per due motivi, primo perché, come detto nel paragrafo precedente, l'uso di nessuna lingua può essere contenuto e ristretto nei libri; secondo perché l'idea di non considerare di volta in volta l'uso concreto, cioè l'osservazione diretta del cambiamento linguistico, è ancora più impensabile nella società italiana, dove non c'è ancora una lingua unica ma una connessione di tante con un punto di riferimento.

Invero il Cesarotti, e allo stesso tempo anche il Monti tirato in causa dal Manzoni in seguito, non ignoravano la differenza diastratica e diatopica, né sottovalutavano il problema pratico del popolo italiano, cioè il desiderio di una lingua comune, ma concludevano che poiché l'Italia fosse plurilingue bisognasse avere un riferimento unico, riconoscibile solo in un linguaggio scritto, e per giunta in un sistema invariabile, da presentare come modello per tutti. Tuttavia il

Manzoni linguista *ante litteram* dimostra come tale prospettiva non possa essere accettata perché sostenere

«che esista in fatto di lingua qualcosa di invariabile, che sia una grammatica, come detto dai precursori, o che sia un vocabolario. [...], ripugna alle condizioni più necessarie, all'esser d'una lingua viva, la quale, come è pure accorso di dire al Monti medesimo [...] -perpetuamente si allarga restringersi all'arbitrio dell'uso supremo e vero signore delle favelle- [...]» (Manzoni, 1835: 229)

ma di fatto questi sistemi insistono nel non voler considerare la lingua come «linguaggio parlato» (Manzoni, 1835: 229), prerogativa intrinseca del cambiamento e della formazione linguistica.

Dunque il Manzoni è finalmente pronto ad abbattere anche l'ultima contraddizione dei sistemi precedenti, dimostrando definitivamente che l'*Uso* è nella bocca del popolo; e dopo aver dimostrato l'adattamento delle parlate regionali al toscano, può comprovare grazie agli esempi apposti al Monti, come nonostante la pluralità linguistica, è proprio nell'uso che si è sviluppato quel tanto di *italiano comune*, esistente in Italia da quando appunto i dialetti hanno cominciato ad adattarsi al toscano, nella storia linguistica.

### 3 Le critiche al Monti e la lingua italiana *comune*

Il Manzoni era persuaso dell'idea che in Italia ci fosse una lingua di mezzo che si era elevata dai dialetti per avvicinarsi al toscano, e che aveva realizzato nell'uso quel tanto di italiano comune che potevano vantare gli italiani. Gli esempi che il Manzoni appone alla critica del Monti ne saranno testimonianza.

Vincenzo Monti fu il classicista romantico preso in esame dal Manzoni proprio per la critica mossa al Vocabolario della Crusca (Bolelli 1987; Bruni 1985).<sup>5</sup> In realtà la lingua del Monti poeta e prosatore era la lingua toscana della tradizione, ma la sua *Proposta*, nei suoi vari volumi,<sup>6</sup> era costituita nella parte propriamente linguistica, da correzioni e aggiunte al Vocabolario. Per questo motivo il Manzoni nel *Sentir messa* sosterrà che «non si troverà alcun libro, di sì gran mole come questo, che presenti voci non biasimabili, proprio da chi pensa che si debbano usare soltanto parole registrate dalla Crusca» (Manzoni, 1835: 222).<sup>7</sup>

La polemica del nostro linguista prende le mosse da quelle parole in uso criticate dal Monti, perché i loro significati non dipendevano né da ragioni analogiche né etimologiche, così come voleva la linguistica del tempo, ma dall'uso, cioè dalla negoziazione popolare, così come aveva invece intuito il Manzoni. Il Monti aveva segnalato nella Crusca, *occhiaia*, e notava come indicasse anche un certo lividore che viene sotto l'occhio. Aveva esaminato poi se negli esempi citati dal Vocabolario il termine presenti questo senso traslato, e aveva

provato che no. E aveva concluso: «Il lettore potrà vedere da sé che anche negli altri esempi *Occhiaia* è quello che dev'essere, cioè *Cavità* che riceve dentro di sé il bulbo dell'occhio, e null'altro». E aveva sostenuto che questa voce, assieme a tante altre, sarebbe rimasta, in questa accezione, «uno dei mille sogni del Vocabolario» (Manzoni, 1835: 266). Invero entrambi i significati sono tutt'oggi in uso,<sup>8</sup> e il Manzoni persuaso ormai delle cause del movimento e cambiamento linguistico lo aveva primieramente intuito. Infatti subito dopo egli per accreditare la sua tesi apporta altre voci simili, cioè parole che si erano diffuse popolarmente con un significato traslato condiviso: «*letto* per fondo di fiume, *danari* per monete qualunque e per ricchezza in genere, *fiore* per la parte più scelta di checchessia, *inclinazione*, *torto*, *colpo*, in senso morale», i quali, sottolineerà appunto, «sono toscani e lombardi» (Manzoni, 1835: 267). Il significato figurato dei termini, condiviso nei dialetti, era la prova che la *lingua* si era elevata dalla sua regionalità, e aveva iniziato a farsi *comune*, e non faceva altro che confermare la contrattazione orale, e la reciproca contaminazione. Questi due vincoli (oralità e influenza) hanno fatto la lingua e legittimato l'uso, e a prova della correttezza della teoresi linguistica manzoniana sta il fatto che questi termini e le loro accezioni sono tutt'oggi *italiani*.

### Conclusioni

Il Manzoni nel *Sentir messa*, grazie alla critica al Cesarotti, e agli esempi contestati al Monti anticipa i cardini della storia della lingua italiana. La sua idea di semantica basata sulla convenzionalità linguistica smentisce ogni argomentazione aprioristica. Contro le tesi dei predecessori abbiamo dimostrato come il Manzoni avesse dato vero valore all'*Uso* (oralità), che conferisce ai vocaboli, autonomamente rispetto alla loro origine e alla loro storia, piena attuale legittimità; e come nel caso dell'italiano la formazione dipenda dal rapporto con i *dialetti* e il *toscano*.

La linguistica dovrà aspettare almeno un secolo per sviluppare questi studi, basti pensare a Manlio Cortelazzo che difese la valenza linguistica dei dialetti, provando a liberarli dal ruolo in cui la politica linguistica tradizionale li aveva sotterrati (Cortelazzo 1976), con tesi equiparabili a quelle manzoniane. Poi Luca Serianni nella *Storia della lingua italiana* da lui curata insieme a Pietro Trifone affermerà: «specifica della situazione storica e culturale del nostro paese è invece l'impossibilità di tracciare rigide demarcazioni tra lingua e dialetto» (Serianni-Trifone, 1993-'94: XXII). Il concetto chiave che i tre studiosi hanno dovuto presentare in seno alla nostra lingua è che l'acquisizione non sarebbe mai avvenuta senza adattamenti, e l'italiano è il risultato di un compromesso linguistico.

Come accennato, questi traguardi sono riconosciuti solo alla linguistica moderna, e sembra indebito non palesare i meriti del nostro non solo scrittore,

ma anche linguista milanese, dato che ancora il nome del Manzoni non è anteposto, o contrapposto in maniera esauriente, a nessuno, o quasi, degli studiosi più importanti, in questo campo del sapere.

#### Bibliografia

- G. I. Ascoli, 1875. *Proemio*. Roma-Torino-Firenze : Loescher.
- BAGLIONI D., 2016. *L'etimologia*. Roma : Carocci.
- BOLELLI T., 1987. « *Alessandro Manzoni: la teoria linguistica*, in *Manzoni 'l'eterno lavoro'* ». In Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985). Milano : Centro Nazionale di Studi Manzoniani, pp. 75-90.
- BRUNI A., 1985. « *Manzoni lettore della Proposta montiana in un postillato della Biblioteca Nazionale Braidense* ». In *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*. Roma, Salerno : (Biblioteca di Filologia e critica, II/1-2), pp. 534-557.
- BRUNI F., 1986. *Per la linguistica di Alessandro Manzoni*. Bologna : il Mulino.
- CESAROTTI M., 1802. *Saggio sulla filosofia delle lingue*. Pisa : Piero Erandolese.
- CORTELAZZO M., 1976. *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, I. *Problemi e metodi*, e III. *Lineamenti di italiano popolare*. Pisa : Pacini.
- DANZI L., 2002. *Cesarotti e Manzoni*, in AA. VV., *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Milano : Cisalpino, pp. 817-833.
- DARDANO M., 1987. « *Manzoni e i grammairiens philosophes*, in *Manzoni 'l'eterno lavoro'* ». In Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985). Milano : Centro Nazionale di Studi Manzoniani, pp. 177-216.
- DE SAUSSURE F., 2005. *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro. Roma : Laterza.
- ISELLA D., 2005. *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*. Milano : Centro nazionale studi manzoniani.
- LE GUERN M., 2009. *Nicolas Beauzée, grammairien philosophe*. Paris : Champion.
- MARCHETTI M., 2000. « *Teoria della traduzione e linguistica illuminista: l'Encyclopédie e dintorni* ». In *Interpretare e tradurre: studi in onore di Luigi De Nardis*, a cura di Vito Carofiglio e altri. Napoli : Bibliopolis, pp. 449-464.
- Idem, 2002. *Retorica e linguaggio nel secolo dei lumi: equilibrio logico e crisi dei valori*. Roma : Edizioni di storia e letteratura.
- MARAZZINI C., 2005. *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*. Bologna : il Mulino.
- MANZONI A., 1835. « *Sentir messa* ». In *A. Manzoni, Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale. Torino : Utet, pp. 203-275.
- MONTE V., 1817-1824. *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Volume primo. Milano : Regia Stamperia.
- NENCIONI G., 1950. « *Quicquid nostri predecessores... Per una più piena valutazione della linguistica preascoliana* ». In «*Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie*», S. III, II, 2, pp. 3-36.
- Idem, 1987. « *Manzoni e il problema della lingua tra due centenari (1973-1985)* ». In Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi

- del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985). Milano : Centro Nazionale di Studi Manzoniani, pp. 15-56.
- Idem, 1993. « *La lingua di Manzoni* ». In («Storia della lingua italiana») a cura di Francesco Bruni). Bologna : il Mulino.
- PACACCIO S., 2017. *Il «concetto logico» di lingua. Gli «Scritti linguistici» di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*. Firenze : Cesati.
- Idem, 2020. « *Cesarotti e Manzoni tra filosofia delle lingue e linguistica* ». In *Melchiorre Cesarotti: linguistica e antropologia nell'età dei lumi*, a cura di Carlo Enrico Roggia. Roma : Carocci.
- POMA L., STELLA A., 1973. « *Per una nuova edizione del «Sentir messa»* ». In *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*. Milano-Napoli : Ricciardi, pp. 345-376.
- PONZA M., 1835. « *Osservazioni filologiche su Marco Visconti di Tommaso Grossi* ». In «Annotatore piemontese» ossia Giornale della lingua e della letteratura italiana, II, 2, pp. 75-80.
- SAVOIA L. M., 1984. « *Appunti su alcuni aspetti del rapporto fra questione della lingua e pensiero linguistico* ». In *Lingua e dialetto: la situazione dialettale nell'area pesarese*, Atti del convegno (Pesaro, 26 ottobre 1982), a cura di L. M. Savoia. Pesaro : Comune di Pesaro, pp. 1-28.
- Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 1993-1994. Torino : Einaudi.
- VINEIS E., 1985. « *In margine alla teoresi linguistica manzoniana* ». In *Tra linguistica storica e linguistica generale - Scritti in onore di Tristano Bolelli*, a cura di R. Ambrosini. Pisa : Pacini, pp. 335-348.
- VITALE M., 2013. *A. Manzoni, Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale. Torino : Utet.

Sitografia

GRADIT, Dizionario, <https://dizionario.internazionale.it/parola/occhiaia>

A. Manzoni, <https://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/10474>

V. Monti, 1754-1828.

[https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Monti,](https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Monti,Vincenzo)

Vincenzo.

SIMONA NICOLOSI  
*Università degli Studi di Szeged*  
profnicolosi@gmail.com

## **Il IV canto dell'Inferno nelle versioni ungheresi di Ferenc Császár, Károly Szász e Mihály Babits.**

### Abstract:

The 4<sup>th</sup> canto of Dante Alighieri's *Inferno* in the Hungarian versions by Ferenc Császár, Károly Szász and Mihály Babits

The main purpose of this article is to analyse the most relevant verses of 4<sup>th</sup> canto of Dante Alighieri's *Inferno* in the Hungarian versions by Ferenc Császár (1857), Károly Szász (1885) and Mihály Babits (1913). Even though the translations into Hungarian of Dante's masterpiece were published significantly later compared to those in English and French, this essay aims to emphasize how impressive the evolution of Hungarian language has been, both stylistically and conceptually, in just half a century. Moreover, taking into account the huge role played by the translators in the movement for the renewal of the language (*nyelvújítás*) and considering the strong asymmetries between the Italian and the Hungarian, this comparative analysis allows for a rediscovery of the greatness of Dante's poetry.

Keywords: Dante, *Inferno*, Ferenc Császár, Károly Szász, Mihály Babits, translations.

### Introduzione

Forse è stato proprio in occasione del settimo centenario della morte del Sommo poeta e dall'istituzione ad opera dell'Accademia della Crusca del Dantedì il 25 marzo (che però in Ungheria si commemora il 14 settembre, giorno della morte di Dante) che si è compreso quanto profonda fu l'influenza del poeta fiorentino nella cultura ungherese. Conferenze, pubblicazioni, mostre e l'esposizione al pubblico dello straordinario codice dantesco veneziano del XIV secolo che, con tutte le sue miniature e decorazioni, probabilmente giunse in Ungheria durante il regno di Luigi il Grande (Marchi, Pál 2006), hanno contribuito a restituire a Dante e alla sua opera quel culto che dalla metà del XVIII secolo, e poi grazie ai grandi scrittori del Romanticismo, si affermò in Ungheria contribuendo allo sviluppo di una coscienza nazionale unitaria.

Ma il culto non si sarebbe potuto creare senza varcare i confini linguistici, senza far sì che un sempre più vasto numero di lettori potesse apprezzare il genio dantesco. Ecco che indispensabili sono diventate le opere in traduzione.

In ungherese le traduzioni ufficiali della Divina Commedia (e per ufficiale s'intende qui la pubblicazione di almeno una delle tre cantiche) sono tredici: da quella di János Angyal che nel 1878 tradusse l'*Inferno* (a cui poi fece seguito nel



1907 anche il Purgatorio) all'ultima, in ordine cronologico, ovvero la versione in prosa dell'Inferno realizzata nel 2020 dalla *Magyar Dantisztikai Társulat*. Il primo dato da evidenziare è indubbiamente il ritardo in cui videro la luce queste opere di traduzione: se consideriamo che le traduzioni inglesi e francesi sono datate rispettivamente 1785 (l'Inferno, ad opera di Henry Boyd) e addirittura 1595 (tutte e tre le cantiche, grazie a Balthasar Grangier, canonico di Notre-Dame), le versioni ungheresi sono tutt'altro che antesignane. Sono invero l'evidenza non tanto della mancata ricezione del capolavoro dantesco, quanto del lento processo di modernizzazione dell'ungherese quale lingua letteraria.

Non che l'ungherese non fosse già lingua letteraria: le opere dei poeti Bálint Balassi (1554-1594) e Miklós Zrínyi (1620-1664), solo per citare due dei grandi letterati magiari, erano già state concepite e scritte e pubblicate in ungherese. Eppure, il processo di modernizzazione, o se vogliamo, di svecchiamento della lingua cominciò solo verso la seconda metà del XVIII secolo, quando l'epoca dei Lumi si affacciò anche in terra magiara e risvegliò nel circolo degli intellettuali ungheresi l'esigenza di, da una parte, diffondere le opere dei grandi della letteratura contemporanea europea e le idee in esse contenute, e, dall'altra, di rinnovare la lingua nazionale schiacciata dall'eterna presenza del latino in campo accademico e del tedesco sul versante politico-burocratico, considerato il fatto che il regno d'Ungheria fu parte integrante della monarchia asburgica per quasi tre secoli, dal 1538 al 1867, e che poi ancora dall'anno del *Ausgleich* al 1918 fu inglobato all'interno dell'Impero austro-ungarico.

Fu proprio l'Illuminismo a mettere l'accento sulla questione linguistica con uno tra i maggiori intellettuali ungheresi, Ferenc Kazinczy (1759–1831), a cui si deve l'avvio al movimento per il rinnovamento della lingua, che va dunque considerato il principale tratto caratteristico dell'Illuminismo magiario. Fermamente convinto che il rinnovamento del mondo culturale e della vita letteraria ungherese fosse imprescindibile dalla modernizzazione della lingua, si fece lui stesso strenuo difensore della necessità di avviare un programma di traduzioni dei capolavori stranieri, classici e contemporanei. Kazinczy fu instancabile traduttore e tradusse dal greco antico, dal latino, dal tedesco, dall'inglese, dal francese e naturalmente anche dall'italiano, in particolare i sonetti di Francesco Petrarca, i melodrammi di Pietro Metastasio e, in forma manoscritta, i primi tre capitoli del *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (Nicolosi 2020).

Per quanto riguarda la Divina Commedia in versione ungherese, c'è però da aggiungere, ad onor di cronaca, che già nel 1817 Gábor Döbrentei (1785-1851) aveva rivolto un appello al mondo intellettuale dei suoi connazionali affinché venisse tradotta anche in ungherese la Divina Commedia. Lui stesso incominciò a tradurne qualche verso che però rimase manoscritto. Fu solo dalla metà del XIX secolo che le traduzioni della Commedia, seppur saltuarie e mai complete, apparvero in varie riviste letterarie.

Tra queste quella degna di nota, e presa qui in esame, è quella di Ferenc Császár (1807-1858), il quale, seppur non completò mai neanche una cantica, va annoverato tra i primi traduttori ufficiali del capolavoro dantesco in lingua magiara. A Vác, dopo aver lasciato prima Fiume e successivamente Budapest a causa degli eventi del 1848-49, Császár tradusse i primi sette canti dell'Inferno in giambi non rimati, il quindicesimo in prosa e il primo canto del Purgatorio, ma solo i versi 1-51. Del suo lavoro di traduzione solo i primi quattro canti dell'Inferno furono pubblicati, per i tipi Beimel e Kozma Vasul nel 1857. Più tardi, su consiglio di Ferenc Toldy, tradusse anche la *Vita Nuova* e alcuni scritti di Silvio Pellico, eroe sfortunato del Risorgimento italiano. Császár, d'altronde, non era nuovo ai lavori di traduzione: negli anni Trenta, durante il suo soggiorno a Fiume, mentre svolgeva il ruolo di professore di lingua e letteratura ungherese nel liceo ginnasio della città, si era dedicato anche alla versione, la prima ufficiale in lingua magiara, del *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (Nicolosi 2018). Il costante impegno letterario e le numerose traduzioni di opere in lingua italiana, svolti parallelamente alla sua professione di giudice della *Tabula septemviralis*, la più alta corte regia del Paese, fa di Császár uno dei più attivi sostenitori del movimento per il rinnovamento della lingua, sebbene sia oggi nel suo paese natale pressoché dimenticato.

Oltre a quella di Császár, le altre due traduzioni prese qui in esame sono quelle di Károly Szász (1829-1905) e di Mihály Babits (1883-1941).

Membro dell'Accademia ungherese delle scienze e della compagnia Kisfaludy, come Császár, Szász seppe conciliare la sua attività di letterato con quella di uomo politico, dacché fu dal 1865 anche membro del parlamento ungherese. Vescovo calvinista, compose liriche, drammi storici e poemi epici, ma soprattutto fu traduttore della Divina Commedia. Il lavoro di Szász è esemplare perché, in primo luogo, è la prima traduzione completa (Inferno, Purgatorio e Paradiso – 1885-1899) dell'opera dantesca in terra ungherese; in secondo luogo, la sua è la prima traduzione in giambi rimati, ovvero secondo il metro della poesia dantesca in terzine di endecasillabi (il cui ritmo è il giambo, ossia il piede è formato da una sillaba breve e da una sillaba lunga) a rima incatenata (ABA, BCB, CDC). La sua edizione, inoltre, è rivoluzionaria anche nella struttura: è la prima in cui il testo è accompagnato, oltre che da una premessa e da una lunga introduzione, da note a piè di pagina per facilitare la lettura. Inoltre, i canti sono corredati di alcuni capitoli, a mo' di guida, che servono all'autore per contestualizzare l'opera e per fornire al lettore le più autorevoli interpretazioni filosofiche del capolavoro dantesco. Il lavoro di Szász farà poi da modello a tutte le edizioni successive, compresa quella recente del 2016 di Ádám Nádasy il cui risultato, proprio dal punto di vista filologico, è notevole.

Tra le edizioni successive a quella di Szász, svetta su tutte il lavoro di Mihály Babits, critico, poeta e narratore, senza dubbio artista principale della letteratura

ungherese tra le due guerre mondiali. A Budapest Babits tradusse dal 1913 al 1923 tutte e tre le cantiche dantesche in giambi rimati consegnando alla cultura ungherese e mondiale forse la più bella versione in lingua straniera del capolavoro di Dante, come se tra i due esistesse una meravigliosa simbiosi (Rába 1966). La sua straordinaria musicalità consente di essere letta ad alta voce, alla maniera degli italiani che nel 2006 si riunirono a decine di migliaia a Firenze in piazza Santa Croce per ascoltare la declamazione dei versi da parte di Roberto Benigni (Sárközy 2021, 88). D'altronde, come diceva lo stesso Babits, *a rímtelen Dante, nem Dante*, un Dante senza rime non è Dante, preferendo così restituire ai lettori lo stile dantesco del *dolce stil novo* e abdicando volutamente a qualsiasi intento filologico-didattico (Sárközy 2021, 85).

### 1. Il IV canto dell'Inferno

Il quarto canto della prima cantica della Divina Commedia è il momento in cui Dante, accompagnato da Virgilio, entra nel primo dei nove cerchi dell'Inferno. Secondo studi cronologici, è sabato 26 marzo (o sabato 9 aprile) del 1300, il giorno successivo all'inizio del viaggio nell'oltretomba. In omaggio alla sua guida spirituale, Dante indica questo luogo come il Limbo in cui troviamo, tra gli altri, gli ebrei (*Abèl, Noè, Moïssè, Abraàm, David, Israèl, Rachele e altri molti*) in attesa della venuta di Cristo che li condurrà in Paradiso.

Nel libro IV dell'Eneide Virgilio aveva descritto i campi Elisi, ovvero il Limbo dantesco, come il luogo in cui albergano le anime dei bambini morti senza battesimo. Nel primo cerchio, invece, trovano posto anche le anime di quegli adulti, che – pur senza aver commesso peccati attuali – devono espiare la colpa del solo peccato originale perché sono morte senza battesimo o perché, vissute prima dell'avvento di Cristo, non hanno conosciuto il messaggio cristiano. Dante apre così una disputa teologica che lo vede avversario di San Tommaso, secondo il quale è una ingiustizia da parte di Dio punire quelle anime che, appartenendo ad un'epoca antecedente alla venuta di Cristo, non potevano essere battezzate. Dante, al contrario, è convinto che l'apparente ingiustizia vada accettata come il disegno della provvidenza divina e che anche ciò troverà senso nella manifestazione di Dio che tutto sa e tutto comprende.

La struttura del Canto è estremamente interessante: comincia con la descrizione di una scena solitaria e silenziosa per terminare con l'immagine di una scena affollata e rumorosa. Il lettore viene accompagnato all'interno dell'Inferno con la sensazione di abbandonare un fuori minaccioso e impersonale e di abbracciare un dentro amichevole e personale.

Il canto precedente, infatti, con la giustapposizione dei quattro episodi in esso narrati (la descrizione della porta dell'Inferno; le anime dei pusillanimiti; l'apparizione e il discorso di Caronte; il terremoto e lo svenimento di Dante), alza i toni delle emozioni che turbano l'animo di Dante come quello del lettore.

Il poeta, poi, sembra sottolineare con particolare *pathos* i versi dedicati ai vili: è evidente il disprezzo che un uomo di partito come Dante, impegnato in politica e pronto a pagare con l'esilio la propria coerenza, prova nei confronti di chi in vita non si è mai schierato. I vili, infatti, non hanno lasciato di sé nel mondo alcuna fama e vengono relegati ai margini anche dell'Inferno e Dante, che sdegnava addirittura di nominarli, assegna loro una pena, secondo la legge del contrappasso, più simbolica, avvilente e fastidiosa che grave, proprio con l'intento di biasimarli.

Nel canto successivo, invece, l'incontro con i quattro poeti dell'Antichità, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, avvolti in una luce che illumina una parte del Limbo descritto nella sua totale oscurità, sta ad indicare il momento in cui il fiorentino, che viene salutato e onorato da tali maestri di poesia e cultura, si rasserena. Anche il passaggio agevole verso il *nobile castello* in cui albergano gli *spiriti magni* (gli eroi che operarono per l'Impero di Roma, prima, e i filosofi e gli scienziati, poi) e l'arrivo in un ameno prato verdeggiante dona al canto un'atmosfera di ritrovata pace interiore.

Inoltre, il IV canto presenta a più livelli una profonda discrepanza tra il giudizio umano e il giudizio divino, come nel caso della disputa teologica per i non battezzati, a cui Dante reagisce non con un moto di ribellione ma con una dolorosa riflessione sulla limitatezza della fallibilità del giudizio umano incapace di comprendere il disegno provvidenziale di Dio (Bosco 1967).

## 2. Analisi comparata delle traduzioni di Császár, Szász, Babits.

L'analisi comparata si prefigge lo scopo di, ripercorrendo i versi danteschi e soffermandosi su alcuni di essi particolarmente significativi, sottolineare il diverso approccio stilistico e concettuale dei traduttori ungheresi di fronte al capolavoro del fiorentino.

Nella terzina 7-9 Dante descrive l'ambiente nel quale, a breve, entrerà accompagnato dalla guida Virgilio. Si trova in questo momento sull'orlo, ovvero sul margine (*la proda*) della profonda voragine del dolore, che in sé contiene il fragore, il rimbombo (*'trono*) di infiniti lamenti (*guai*).

Vero è che 'n su la proda mi trovai,  
de la valle d'abisso dolorosa  
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai

Il rumore di un gran tuono risveglia Dante che, al termine del canto precedente, era svenuto, ovvero era caduto in un sonno profondo, tanta era stata l'emozione provocata dal discorso del traghettatore Caronte, dal passaggio al di là del fiume Acheronte e dal pauroso terremoto a cui aveva fatto seguito un bagliore improvviso che aveva squarciato le tenebre. Ora il poeta fiorentino, al suo risveglio, si ritrova sull'orlo della voragine infernale e per quanto cerchi di

spingere lo sguardo, non può nulla, tanto è oscuro, profondo e tenebroso l'abisso. Qui Dante, con un passaggio sensoriale dalla vista all'udito, sente non gemiti (che saranno invece il tratto distintivo degli altri cerchi dell'Inferno), ma sospiri, espressione di un dolore senza pene corporali ma altrettanto intenso, giacché le anime che vi albergano sono qui in eterno senza pene, ma anche senza speranza.

Császár	Igaz való, hogy ott valék szegélyén A gyászos örvény völgyének, holott is Dörgése meggyűl végtelen <b>jaj</b> oknak*  *E szerint Dante álmában jutott keresztül az Acheronon; de mikép ? azt nem mondja el.
Szász	Valóban ott valék az örvény szélén, A meredéken, melynek véghetetlen <b>Jaj</b> -hang gyűl össze kín-terhelte mélyén.
Babits	És im, valóban part mögé kerültem: partjára a fájdalmas völgyü mélynek, mely dörgéssé gyűjté a <b>jajt</b> körültem.

Come già evidenziato nell'introduzione, le tre edizioni differiscono stilisticamente dal fatto che la prima è composta da terzine di endecasillabi non rimati, mentre la seconda e la terza sono state realizzate nel rispetto della rima incatenata resa celebre proprio dalla Divina Commedia di Dante. L'edizione di Császár è qui, come nei successivi esempi, lo specchio di una traduzione letterale che risulta artefatta e la cui resa finale è difficilmente comprensibile al lettore odierno di madrelingua ungherese. Ne è un esempio l'espressione *holott is* che dovrebbe tradurre il *che* della versione originale e che infatti è reso da Szász e da Babits con un più semplice *melynek/mely*. Interessante è la scelta concorde della parola *jaj* utilizzata dai tre traduttori ad indicare i *guai* proprio nel senso di lamenti. In questa terzina è anche da evidenziare l'uso di una nota a margine, che poi sarà il tratto caratteristico delle traduzioni da Szász in poi. Császár utilizza la nota per spiegare al lettore che neppure Dante nella versione originale spiega come il poeta, caduto nel sonno profondo, abbia attraversato l'Acheronte. Una premura, quella del professore-giudice, rivolta al lettore affinché non pensi che si tratti di una sua disattenzione. Anche nell'edizione di Szász si trova a piè di pagina una spiegazione simile («Dante ájulásban (álomban) levén, nem tudja, hogy! jutott át az Acheron túlsó partjára, a hol a meredek kezdődik, mely a pokol első s további köreibe levezet»), mentre Babits scrive più semplicemente in nota che Caronte lo traghettò dall'altra parte del fiume («Ájultában Cháron átvitte»).

Particolarmente interessante nelle tre traduzioni a confronto è l'aggettivo che Dante utilizza per descrivere il mondo degli Inferi nel quale sta per discendere:

«Or discendiamo qua giù nel **cieco** mondo» (v. 13)

Császár	“Szálljunk alá most a <b>sötét</b> világba”
Szász	» <b>Világtalan</b> világba szállunk — monda
Babits	“Most leszállunk innen a <b>vak</b> világba!”

Con l'aggettivo *cieco* Dante sta ad indicare un mondo buio, sul piano reale, e tenebroso, sul piano morale. D'altronde tutta l'opera è caratterizzata da un alternarsi di significati concreti e allegorico-morali. Nelle versioni ungheresi prese qui in esame abbiamo tre soluzioni differenti all'interpretazione dell'aggettivo: per Császár il mondo è *sötét*, buio, tetro, fosco; per Szász e per Babits, invece, il mondo è rispettivamente *világtalan* e *vak*, ovvero cieco, non vedente. I due aggettivi sono pressoché sinonimi. In questo verso sembra che solo Császár abbia saputo mantenere nella traduzione la complessità concettuale dell'aggettivo *cieco*.

Più avanti, nella terzina 46-48, Dante si rivolge al suo maestro Virgilio (con un doppio appellativo che – come sottolinea Niccolò Tommaseo – «è una lode delicata e pietosa») chiedendo una rassicurazione, un chiarimento sulla venuta o meno di Cristo nel Limbo per la liberazione di alcune delle anime ivi rinchiuso, che gli permetta di evitare qualsiasi *errore*, da intendersi qui non come eresia, ma come dubbio. D'altronde non c'è da scandalizzarsi che Dante chieda conferma al pagano Virgilio di ciò che è articolo di fede: ogni conferma è un approfondimento sempre maggiore della propria credenza. È come se proprio dalle domande che egli pone e dalle risposte che gli vengono date trovasse conferma della fede che nutre in Dio, che è continua conquista.

«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,  
 Comincia' io per volere esser certo  
 Di quella fede che vince ogne **errore**:

Császár	,Mondd meg, tanárom, mondd meg, én uram, te, Kezdem, akarván lenni bizonyossá A hit felől, mely minden <b>tévelyen</b> győz,
Szász	»Szólj mesterem, oh mondd el, jó uram,« — Kezdem, a <b>tévelyek</b> fölötti hitbe' Bizonynyá tenni óhajtván magam' —
Babits	“Mondd meg, mesterem, mondd meg fejedelmem,” kérdeztem, mert biztos akartam lenni ama hittel, mely győz <b>kétségek</b> ellen;

Dei tre traduttori solo Babits individua nella parola *errore* il senso profondo del verso. È l'unico, infatti, che non utilizza la parola *tévely* perché non si tratta di un fallo, di un'inesattezza, di un inganno, quanto piuttosto di un dubbio, di un'incertezza, se vogliamo, di un'esitazione. Dante in questo momento è perplesso e vorrebbe che Virgilio lo aiutasse a risolvere la sua titubanza ed a trasformarla in maggiore fede in Dio. Relativamente agli appellativi rivolti a Virgilio, è interessante notare che il *maestro mio* si trasforma dal *tanárom* di Császár al *mesterem* di Szász e di Babits, mentre il *signore* cambia da *én uram* (Császár) e *jó uram* (Szász) al più solenne *fejedelmem* dello scrittore di Szekszárd.

L'intera *Divina Commedia* parla continuamente ed essenzialmente di Dio. Tutto ciò che viene raccontato nelle bolge dell'Inferno, nei gironi del Purgatorio e nei cerchi del Paradiso parla di Dio e a Dio tutto si riferisce. Nell'Inferno, però, Dante, per pudore e per rispetto, non lo nomina mai, ma lo indica solo per perifrasi. Il poeta preferisce sostituire il nome di Dio con un attributo dal valore descrittivo. In realtà, non si tratta nemmeno di un semplice attributo, che nella lingua italiana è sempre accompagnato dal sostantivo, ma di un epiteto, ovvero di una figura retorica di elocuzione che consiste nell'accostare (ma qui non vediamo un accostamento, semmai una vera e propria sostituzione) al sostantivo l'elemento che lo caratterizza. E così nel IV canto dell'Inferno Cristo (e in questo caso di parla di Cristo pantocratore, dal greco Χριστός Παντοκράτωρ: Παν [tutto] e κρατέω [avere forza, potenza], che viene rappresentato nell'iconografia del tempo sempre con l'aureola crocifera) viene appellato con la parola *possente*.

Nei versi 53-54 Dante scrive:

Quando ci vidi venire un **possente**  
con segno di vittoria coronato

Császár	Midőn leszállni láttam a <b>hatalmast</b> Megkoronázva győzödelmi jellel.
Szász	Hogy egy <b>hatalmast</b> ide jöni láték, A győzelem jelétől koronázva.
Babits	utóbb láttam leszállni egy <b>Erőst</b> , fején koronás győzelem jelével.

Un *possente* è un colui che è dotato di grande potenza, vigore e forza. Ma, mentre Császár e Szász insistono sulla potenza (e d'altronde spesso identifichiamo il Signore con l'aggettivo onnipotente), Babits introduce l'idea della forza in Cristo. *Erős* è colui che è pieno di forza.

È necessario, a questo punto, soffermare la riflessione sulla parola *onore*, utilizzata da Dante seguendo il principio della Roma antica e prima ancora dell'*Ethica* aristotelica, secondo il quale l'onore è premio di virtù. Il principio è arricchito da Dante con la formula "ogni posizione di preminenza è onore" riassorbendo così nell'onore anche il prestigio e la supremazia non solo morale, ma anche politica (Agliaò 1970). Con la parola *onore* Dante crea anche l'esempio più vistoso e convincente di *replicatio* proprio nel IV canto dell'Inferno quando, via via che ci si avvicina al nobile castello del Limbo, la ripete ben otto volte nel giro di pochi versi. Possiamo certamente affermare che l'onore è il *leitmotiv* di questo canto.

Relativamente alle scelte linguistiche delle traduzioni in ungherese di Császár, Szász e Babits, prendiamo in esame la terzina 91-93:

Però che ciascun meco si convene  
nel nome che sonò la voce sola  
fannomi **onore**, e di ciò fanno bene.

così tradotta in ungherese:



Császár	Mivel hasonlók hozzám mind a névre, Melyet magánan hangozott a szózat: <b>Tisztelnék</b> engem, és azt jól cselekszik.”
Szász	S mert vélem együtt méltó mindenik A névre, mely imént füledbe hangzék. <b>Tisztelnék</b> engem azzal s jól teszik.«
Babits	Ők is velem viselői a névnek, mellyel ama <i>hang</i> illetett <b>becsülve</b> , köszöntenek illőn, partján e révnek.«

Dante in questi versi descrive l'incontro con i poeti della classicità: il greco Omero, cantore delle armi, e i latini Orazio, Ovidio e Lucano. Tutti e quattro, dal momento che hanno tutti in comune con Dante (*con meco si convene*) l'appellativo di poeta, la cui parola viene fatta risuonare dalla voce che parlò sola – forse quella di Omero – (*nel nome che sonò la voce sola*), gli rendono onore e in questo (*di ciò*) fanno bene. Infatti, per Dante, sensibilissimo ai valori impliciti nel giusto riconoscimento dei meriti personali, accettare, anzi desiderare, gli onori era considerato proprio degli *spiriti magni*, ovvero degli abitanti del Limbo.

In ungherese il verbo *onorare* nel significato di concedere a qualcuno l'onore di qualcosa si traduce con *(meg)tisztel vkit vmivel*, come fanno – in modo molto simile – Császár e Szász. Totalmente rivoluzionaria è la scelta di Babits, che stravolge la terzina sottolineando il fatto che il *suono* (in corsivo nel testo originale di Babits) del nome (della parola “poeta”) mi ha onorato, mi ha considerato (*illetett becsülve*) e loro, i poeti (che portano con me questo nome) (mi) salutano degnamente, sulla riva di questo molo (*partján e révnek*). L'ultima parte del verso 93 è a tutti gli effetti uno stravolgimento dell'opera originale, senza che, però, ciò alteri il significato e l'atmosfera creata dalla terzina.

Altri versi particolarmente significativi per quanto riguarda l'analisi comparata delle traduzioni in ungherese del IV canto dell'Inferno sono i seguenti (vv. 103-105):

Così andammo infino a la lumera,  
parlando cose che 'l **tacere** è bello,  
sì com'era 'l **parlar** colà dov'era.

Dante e Virgilio, mentre si avvicinano alla *lumera* (Pál 2021: 41), intrattengono una conversazione lì, nel Limbo, tanto piacevole quanto – afferma Dante –

diventa inopportuno farne qui, nel canto, oggetto di digressione. E dunque il lettore viene volutamente lasciato all'oscuro dell'argomento del dialogo, come gesto di umiltà da parte del poeta (Pál 2021: 42). La bellezza di questa terzina sta nell'uso dei tempi presente e passato del verbo essere (*è, era*) e nella contrapposizione tra *tacere* e *parlar* accomunati entrambi dal senso di armonia ed eleganza che avvolge i versi. *Essere*, qui inteso come verbo dell'esistenza, è coniugato al presente per esprimere il tempo della memoria e del ricordo, e al passato per indicare ciò che è già accaduto. Riferendosi al libro dell'Ecclesiaste, in cui il tempo viene diviso in *tempus tacendi* e *tempus loquendi*, Dante in realtà si astiene dal tempo stesso e sottrae la sua Commedia alla scansione diacronica di esso. Il poeta fiorentino rinuncia volontariamente al tempo cronologico e sequenziale nella sua dimensione quantitativa per cogliere solo il momento opportuno, il singolo istante, il tempo che gli antichi Greci indicavano con la parola *καιρός*, il tempo nella sua dimensione qualitativa. D'altronde, la Divina Commedia è tutt'altro che un *Bildungsroman*, un romanzo di formazione: in essa lo sviluppo psicologico dei personaggi viene tralasciato, la sequenzialità del tempo abbandonata, le azioni vengono presentate solo nella forma del ricordo al fine di raccontare una storia che è presentata non come un processo, ma come un risultato (Pál 2021: 51-53). Dante, in linea con la poetica agostiniana del *abditum mentis*, ovvero del principio che sostiene e vivifica l'intelletto attivo che, attraverso l'intuizione, può cogliere la verità divina immutabile, possiede l'abilità sovrumana di astrazione «which lets us recognize our own innermost feelings, thoughts and personal involvement even in seemingly distant and alien things», dal momento che «the essential qualities always remain the same beyond the separating distances of space and time» (Pál 2021: 52). Nella Divina Comedia c'è solo un eterno presente, come nella memoria.

L'incontro con le anime ha lo scopo di cogliere la *quiddità*, la sostanza, la quintessenza della loro personalità (non il suo sviluppo) rimanendo rigorosamente fuori dal tempo. Gli spiriti che incontriamo nelle tre cantiche si raccontano perché vogliono essere esempi per le generazioni future, come nella post-memoria.

In ungherese la famosa terzina viene così tradotta:

Császár	Ekép menénk itt a világosságig, Szólván ügyekről, mikről ép olyan szép <b>Hallgatni</b> most, mint akkor volt <b>beszélni</b> .
Szász	Igy értünk közelébe ama lángnak, Szólván sokat, mikről <b>hallgatni</b> mostan Oly szép, <b>beszélni</b> mint akkor valának!
Babits	Igy haladtunk a fényesség elébe, beszélve, ami <b>elhallgatva</b> szebb most, mint akkor szebb volt <b>hallva</b> és <b>beszélve</b> .

Prima di tutto, è importante segnalare che la parola *lumera* viene tradotta in tre modi differenti: *világosság*, luminosità, chiarezza, per Császár; *láng*, fiamma, per Szász – con un esplicito rimando al verso 68 – e *fényesség*, luminosità, lucentezza per Babits. Per esigenze linguistico-grammaticali la variazione di tempo tra presente e passato è resa da tutti e tre i traduttori con l'uso degli avverbi *most/mostán* (ora) e *akkor* (allora). Császár, Szász e Babits sono concordi anche nella traduzione del verbo *parlar* che è reso in ungherese con *beszélni* (parlare). *Tacere*, al contrario, viene curiosamente tradotto con il verbo *hallgatni* (ascoltare). Probabilmente per motivi di metro e stile, nessuno dei tre traduttori utilizza una locuzione come *csendben marad*, rimanere in silenzio, che sarebbe stata forse più coerente, ma sicuramente meno efficace.

Senza nulla togliere alle prime due traduzioni, occorre però in questa sede sottolineare l'eccezionalità del lavoro di Babits in termini di stile e di poesia, a dimostrazione del fatto che per essere un traduttore di poesie bisogna essere poeti. In questa terzina lo scrittore di Szekszárd gioca con i verbi *elhallgat* (ascoltare con l'aggiunta del prefisso *el* che sta ad indicare il piacere con cui si ascolta (o – come dice Dante – si tace), *hall* (sentire) e *beszél* (parlare). E gioca anche con i gerundi indicati dal suffisso *-va/-ve* che donano alle strofe una straordinaria musicalità.

Interessante è anche il modo in cui i tre traduttori magiari rendono nella loro lingua madre la locuzione *spiriti magni* che Dante utilizza per indicare i filosofi che incontra in questo primo girone dell'Inferno e che leggiamo nel verso 119:

Mi fuor mostrati li **spiriti magni**

Császár	Feltűntek a <b>nagy szellemek</b>
Szász	E <b>nagy lelkek</b> csoportját ismerém fel,
Babits	s mutattak onnan annyi <b>híres árnyat</b>

L'espressione viene usata da Dante per indicare i magnanimi, i *megalópsicói* di Aristotele che si riconoscono nelle alte imprese di cui sono autori e che sono degni degli onori che ne derivano. Dante, che leggeva Aristotele dal commento di San Tommaso, credeva dunque che l'onore che premia gli atti virtuosi è massimamente desiderato dai magnanimi. Dio riserva loro privilegi (la luce per i poeti, il castello per i filosofi), perché riconosce la fama e i meriti da essi giustamente acquistati. I magnanimi sono descritti da Dante con una imperturbabilità che si traduce nella compostezza e nell'eleganza di movimenti. L'espressione *spiriti magni* viene variamente tradotta con *nagy szellemek*, grandi spiriti da Császár, con *nagy lelkek*, grandi anime, da Szász e con *híres árnyat*, ombre famose, da Babits che vuole sottolineare la fama da essi raggiunta.

Nell'incontro coi filosofi dell'antica Grecia, solo ad uno però Dante dedica un verso, il numero 136, per l'esattezza, nel quale scrive:

Democrito, **che il mondo a caso pone**

Il verso, nella sua essenzialità, ha generato numerosi problemi di interpretazione. Quella accreditata è la seguente: l'espressione *a caso* non sta ad indicare che il mondo è disposto alla rinfusa, a casaccio, disordinatamente, ma che esso è derivato dal caso. La differenza tra le due interpretazioni è abissale ed ha una ricaduta filosofica. Nel primo caso abbiamo un mondo caotico in cui non vi è alcuna forma di ordine. E questa posizione non combacia con la parola con cui gli stessi Greci indicavano il mondo, vale a dire *Cosmo*, dal greco antico *Κόσμος* che significa proprio ordine, armonia, bellezza, in contrapposizione al *Χάος*, il Caos. Nella seconda interpretazione, al contrario, il mondo non è affatto caotico, è rigidamente determinato, ma, essendo derivato dal caso, non ha in sé alcun ordine teleologico. Diventa, dunque, essenziale capire quale significato dare al verbo *pone*: mette, posa, colloca il mondo a caso, o al contrario – nella sua locuzione *pone in essere* – sta ad indicare che Democrito realizza, mette in atto il mondo facendolo derivare dal caso?

Il pensiero democriteo, come è noto, sostiene l'esistenza di atomi, cioè di elementi indivisibili, tra loro qualitativamente uguali, ma quantitativamente (dimensione e forma geometrica) differenti, che si muovono nel vuoto

aggregandosi e disgiungendosi. Tale movimento non necessita – sostiene Democrito – di un’intelligenza ordinatrice, ma è prodotto da leggi meccaniche ed è determinato da cause efficienti (gli urti degli atomi tra loro) e non da cause finali. Viene così negato il finalismo teleologico e sostenuto, al contrario, il determinismo e il meccanicismo e, dato che infinite sono le possibilità di aggregazione/separazione degli atomi, l’universo tutto viene concepito come un’immensa macchina cosmica. Seguendo il filo di questo ragionamento, il mondo non può essere caotico, ma deve necessariamente essere ordinato secondo rigide leggi meccaniche.

A questo punto è ancora più interessante andare a vedere come Császár, Szász e Babits si sono adoperati a risolvere il controverso passaggio. Hanno saputo cogliere l’ambiguità del verso? O, in caso contrario, hanno visto con chiarezza il messaggio di Dante? Se così fosse, quale messaggio hanno recepito?

Császár	Demokritoszt, <b>ki a világ esetleg létét vitatja</b>
Szász	<b>Ki esetlegnek vélte a világot:</b> Demokrit,
Babits	Demokritoszt, <b>ki száműzé az ész</b>

La sintassi del verso di Császár è pressoché incomprensibile per un ungherese madrelingua dal momento che usa le espressioni *vitat* e *esetleg* in modo curioso: traduce il testo originale con *ki a világ esetleg létét vitatja*, ovvero colui che tratta (discute?) dell’esistenza casuale (ma dovrebbe essere *esetleges*) del mondo. Per Szász, invece, Democrito (*Demokri* e non *Demokritosz*) è colui che considerò, immaginò (*vélte*) il mondo (*a világot*) per caso (*esetlegnek*). Infine, Babits trova la soluzione più originale, ma anche la più complessa: Democrito, colui che bandisce (*száműzé*) la ragione (*az ész*). Ma quale ragione? Quella umana o quella divina? Se Babits si fosse riferito alla ragione umana, allora avrebbe affermato la tesi secondo la quale la filosofia democritea è espressione dell’irrazionalità umana. Se, invece, la ragione bandita fosse quella divina, allora Babits avrebbe sostenuto l’agnosticismo o l’ateismo di Democrito che non conosce o non crede in un Dio ordinatore. A nostro avviso, c’è una terza possibile interpretazione. Leggendo la nota al verso, Babits scrive: «*Démokritosz szerint a világ észszerűtlen atomok véletlen eredője*» [secondo Democrito il mondo è il derivato accidentale degli atomi assurdi, irrazionali]. Dunque, è la ragione degli atomi, il cui moto è determinato da cause efficienti e non finali, ad essere bandita. Il mondo è il derivato (*eredő*) accidentale di tale irrazionalità.

Anche Szász aggiunge una nota al verso e scrive: «*Demokritos, az abderita, a nevető philosoph. Dante monas-rendszereért fogja rá, hogy esetlegnek (kiszámíthatatlan erőknék) tulajdonítja a világ létrejöttét*», Democrito, l'abderita, il filosofo che ride, secondo Seneca (*La tranquillità dell'animo*, XV, 2-3). Dante per il suo sistema di monadi (*monas-rendszereéri*) riconduce la formazione del mondo (*tulajdonítja a világ létrejöttét*) al caso (a forze incalcolabili, imprevedibili) (*esetlegnek (kiszámíthatatlan erőknék)*). L'interpretazione di Szász è, a nostro avviso, non esattamente coerente col pensiero democriteo: il mondo non è governato da *forze* (il moto degli atomi?) *imprevedibili* (Democrito infatti sosteneva l'esistenza di leggi meccaniche ordinatrici), semmai da atomi irrazionali – come sostiene Babits. Resta il dubbio se l'incoerenza col pensiero democriteo è quella personale di Szász o quella che l'ungherese attribuisce a Dante.

### 3. Conclusioni

L'analisi comparativa delle traduzioni in altra lingua di un'opera classica universalmente apprezzata e riconosciuta svolge una duplice funzione, concettuale e stilistica. Da una parte, consente di comprendere come un'altra cultura, un'altra *forma mentis* recepisce dell'opera il messaggio e il valore intrinseco; dall'altra, permette di soffermarsi sulla *forma linguae* la cui struttura morfo-grammaticale è necessariamente obbligata a trovare un compromesso tra essa, la lingua di arrivo, e la versione originale dell'opera, concepita e realizzata nella lingua di partenza. Nel caso dell'italiano e dell'ungherese, poi, la cui evidente asimmetria delle lingue (la prima è una lingua romanza, la seconda agglutinante) rende ancora più arduo il compito di traduzione, l'analisi comparativa apre sempre interessanti scenari interpretativi.

La questione, poi, si complica ulteriormente quando ad essere tradotta è un'opera in versi, anzi l'opera in versi per eccellenza, la Divina Commedia di Dante Alighieri. La struttura poetica del capolavoro dantesco rappresenta un *unicum* nella letteratura mondiale di tutti i tempi. I suoi versi, che celebrano la musicalità del *dolce stil novo*, se tradotti da colui che lirico è nella propria lingua madre manterranno (o almeno tenteranno di mantenere) la poesia e l'armonia dell'opera originale; in caso contrario, la resa, anche se di egregio risultato e di indiscusso valore, tenderà ad assumere una funzione filologico-concettuale più che ad occupare un posto nella produzione lirica mondiale.

In questo quadro si è voluto inserire il tentativo di analizzare alcuni, significativi versi del IV canto dell'Inferno tradotti in ungherese da Ferenc Császár, Karoly Szász e Mihály Babits. La scelta è stata compiuta allo scopo di evidenziare come in un lasso di tempo di poco più di cinquanta anni (dal 1857 al 1913) si sia compiuta una straordinaria evoluzione lirica e stilistica della lingua magiara.

La traduzione di Császár pubblicata nel 1857 è antesignana in questo senso. È uno dei primissimi esempi di traduzione in ungherese del capolavoro dantesco e, proprio per questo, risente del fatto di non avere altri lavori con cui confrontarsi. Dal punto di vista concettuale non possiamo affermare che Császár non conoscesse o non avesse approfondito la produzione poetica di Dante (sua è anche la traduzione de *La Vita Nova*), tuttavia per quanto riguarda lo stile la sua versione soffre di due disturbi cronici: la tepidezza linguistica di una lingua il cui processo di rinnovamento era ancora in corso e il torpore lirico di un poeta a tempo libero, che in realtà svolgeva la doppia professione di professore e di giudice. Nonostante ciò, la versione letterale di Császár, seppur oggi di difficile lettura per gli stessi ungheresi, è pur sempre un primo tentativo che si inserisce a tutti gli effetti nel movimento per il rinnovamento della lingua. In più, Császár, essendo stato il primo a coniare il termine *színjáték*, commedia, ancora oggi usato per indicare l'opera di Dante, va considerato un vero e proprio pioniere delle traduzioni in ungherese del capolavoro dantesco, pur senza alcuno spirito pionieristico.

La versione di Szász è, al contrario, realmente all'avanguardia soprattutto per quanto riguarda la struttura. È la prima versione integrale delle tre cantiche, è la prima versione in giambi ritmati ed è la prima versione pensata per supportare il lettore con un apparato di note e di spiegazioni in prosa degne di una vera edizione critica al testo originale.

Pur rimanendo sulla falsariga della traduzione di Szász, il lavoro di Babits tocca vette di liricità altissime. Ad appena venti anni di distanza dal lavoro del suo predecessore, Mihály Babits rinuncia volontariamente al solo intento filologico-didattico per consegnare alla letteratura mondiale la più bella versione in lingua straniera del capolavoro dantesco, nella quale la musicalità del *dolce stil novo* si fonde con la sonorità della lingua magiara.

#### Bibliografia:

AGLIANÒ S. 1972. Onore.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/onore\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/onore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [ultima consultazione: gennaio 2024].

BABITS M. 1913. Pokol. <https://mek.oszk.hu/11800/11876/html/#12> [ultima consultazione: gennaio 2024].

BOSCO U. 1966. L'Inferno. Torino: ERI.

CSÁSZÁR F. 1857. Pokol. <https://mek.oszk.hu/17400/17407/17407> [ultima consultazione: gennaio 2024].

KÁPOSI J. 1911. Dante Magyarországon. Budapest.

KELEMEN J., NAGY J. (eds.) 2015. Commentare Dante oggi. Budapest: Eötvös University Press.

KELEMEN J. (eds.) 2019. Dante Alighieri Komédia I. Pokol Kommentár. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.

KOMLÓSSY Gy., MÁTYUS N. (eds.) 2023. Dante degli ungheresi. Roma: Viella.

- MARCHI G.P., PÁL J. (eds.) 2006. *Commedia I-II. I. Riproduzione fotografica: Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus I. II. Studi e ricerche.* Verona: Grafiche SiZ.
- MÁTYUS N. 2015. *Babits és Dante. Filológiai megközelítés Babits Mihály Pokolfordításához.* Budapest: Szent István Társulat.
- MIHÁLYI M., SÁRKÖZY P. 2002-2004. *Con la spada e la penna. La vita letteraria ungherese nella seconda metà del XVIII secolo.* In: Ventavoli B. (eds.): *Storia della letteratura ungherese.* Torino: Lindau. 199-236.
- NICOLOSI s. 2020. *Il mistero della prima traduzione ungherese del Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria, Neohelicon.* DOI: 10.1007/s11059-020-00529-y.
- NICOLOSI s. 2018. *L'eredità del Beccaria in terra magiara. Analisi e commento delle traduzioni in ungherese del Dei delitti e delle pene.* Roma: Aracne.
- PÁL J. 2009. *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban.* Budapest: Akadémiai.
- PÁL J. 2021. *The most secret chamber of the heart. (Secretissima camera de lo cuore). Poetry and Theology in the State-changing Cantos of the Commedia, Hungarian philosophical review, 65 (2), 39-61.*
- RÁBA Gy. 1966. *Két költő: Dante és Babits.* In: *Dante a középkor és a renaissance között.* Budapest: Akadémiai. 575-633.
- SARKOZY P. 2021. *Dante „jelenléte” Magyarországon, Hítel, XXXIV, 12, 79-88.*
- SZÁBÓ T. 2021. *Dante. Egy humanista a középkorból.* Budapest: Hungarovox.
- SZÁSZ K. 1887. *Pokol.* <http://mek.oszk.hu/09500/09574> [ultima consultazione: gennaio 2024].
- SZAUDEK J. 1960. *Bevezetés Kazinczy Ferenc válogatott műveihez.* Budapest: Akadémiai.
- SZAUDEK J. 1961. *A romantika útján.* Budapest: Akadémiai. 90-114
- TOLDY F. 1959. *Kazinczy és kora.* Pest–Buda.
- VÁRADY E. 1933. *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria.* Roma.
- VÍGH é. (eds.) 2011. *Leggere Dante oggi.* Roma: Aracne.
- VÍGH é., DRÁSKOCZY E. (eds.) 2021. *«Quella terra che 'l Danubio riga». Dante in Ungheria.* Roma: Aracne.



BOGLÁRKA BAKAI  
*Università degli Studi di Szeged*  
bogibakai@gmail.com

## **„*amor mi mosse, che mi fa parlare*” – Beatrice szerepe Dante Alighieri poétikájában. Egy kortárs olasz szerzőnő olvasata<sup>1</sup>**

Abstract:

„*amore mi mosse, che mi fa parlare*” – The role of Beatrice in Dante Alighieri's poetics. An interpretation of a contemporary Italian author

Elena Ferrante's study “Dante's Rib” examines the nuanced relationship between the representation of women in the literary works of Dante Alighieri. Ferrante examines the ways in which Dante's portrayal of women as symbols and individual persons reflects contemporary social ideas and dynamics about women. Through her analysis, she shows how Dante's female characters, such as Beatrice, act as catalysts for introspection and story development. Ferrante offers insights into the enduring significance of the portrayal of women, while delving into the richness and depth of Dante's medieval milieu. Her examination reveals the depth of Dante's poetic vision and prompts the reader to reflect on the role of women in his literary universe and in the present.

Keywords: Dante, Elena Ferrante, female characters, gender dynamics

### Bevezetés<sup>2</sup>

Az olvasó számára talán furcsa lehet egymás mellett látni Dante Alighieri és Elena Ferrante nevét, hiszen nehéz lenne közös pontot találni kettejük irodalmi munkásságában. 2021. április 29-én azonban a két név együtt hangzott el az ADI (Associazione degli Italianisti) által szervezett *Dante e altri classici* nevű konferencián, amelynek záró előadása nagyon rendhagyóra sikerült. Elena Ferrante – Alberto Casadei, az ADI elnöke felkérésére – ez alkalomból írt *La costola di Dante* (Dante bordája) című munkáját Tiziana de Rogatis irodalomtörténész olvasta fel.

Ferrante tanulmánya ezt követően az *I margini e il dettato* (2021) című műhelynapló utolsó fejezeteként látott napvilágot. A műhelynapló műfaja nem újkeletű Ferrante írói világában, hiszen 2003-ban jelent meg első ilyen jellegű

---

<sup>1</sup> „A KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS MINISZTERIUM ÚNKP-23-3-SZTE-45 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK A NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI ÉS INNOVÁCIÓS ALAPBÓL FINANSZÍROZOTT SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.”

<sup>2</sup> A tanulmány eredetileg Elena Ferrante „La costola di Dante” című írásának magyar nyelvű fordításának adott volna helyet, azonban az E/O könyvkiadó a tanulmány leadási határidejéig nem jelzett az engedélyt illetően. A tanulmány ezért az eredeti szöveg rövid, tartalmi összefoglalója egy-két gondolattal kiegészítve.

könyve *Frantumaglia* címen, amelyet a szerző a *L'amore molesto* (Ferrante 1999) és az *I giorni dell'abbandono* (Ferrante 2002) című regényeinek „kísérő utószavaként” emlegetett (vö. Ferrante 2016: 163). A könyvnek még további két bővített kiadása jelent meg, először 2007-ben, majd a legfrissebb 2016-ban, amely a 2003 óta eltelt évek levelezéseit és a későbbi regényeivel<sup>1</sup> kapcsolatos interjúkat is tartalmazza. Az *Invenzione occasionale* (Ferrante 2019) a *Frantumaglia*hoz képest valamivel kisebb lélegzetvételi napló. Az ötvenegy fejezet mindegyikében Ferrante egy-egy szóra vonatkozóan fejti ki az azzal kapcsolatos gondolatait, valójában a saját poétikai nézeteit és életének fontosabb mozzanatait világítja meg általuk. A rövid szövegeket Andrea Ucini illusztrációi gazdagítják.

Köztudott tény, hogy Ferrante írói álnéven jelenteti meg könyveit, nem vállal személyes szerepléseket, így a műhelynaplói különösen értékes lenyomatát képezik írói hitvallásának. A sorban harmadik *I margini e il dettato* a Dantetanulmány mellett további másik három írást is tartalmaz: „La pena e la penna” („A kín és a toll”), „Acquamarina” („Aquamarin”) és „Storie, io” („Történetek és én”) című történeteket. A korábbi műhelynaplóihoz hasonlóan Ferrante ezúttal is az alkotómunka összetettségét vizsgálja, a saját írói tapasztalataira és szerzői helyzetére/szerepére reflektál. A papírra vetett gondolatok *gomolygásán* és a személyes anekdotákon keresztül bepillantást nyerhetünk a szerző „dolgozószobájába”. Ahogyan a kötet címe is sugallja (*I margini e il dettato*; magyarul: *A margó és a tollbamondás*) ezúttal a margó és az írás aktusának kapcsolata kerül a fókuszba. Ilaria Moretti szerint Ferrante ezzel a könyvével tulajdonképpen a *Frantumaglia*ban megkezdett hermeneutikai fejtegetést folytatja, amely az elbeszélés határaitól és a művészi ihletről kifejtett gondolatokban csúcspontot ér el (vö. Moretti 2022).

A könyv borítóján egy apró nőalakot láthatunk, aki a papírlap szélén lévő margón áll és farkasszemet néz a sötétségben megbúvó szempárral. Emanuele Ragnisco, a borítóterv készítője, a szerző legbelsőbb félelmeit ábrázolja, azokat a személyes gátlásokat, amelyekről korábban, már a *Frantumaglia*ban is beszámolt Ferrante: „Per limiti soprattutto caratteriali, che ho fatto fatica ad accettare ma dentro i quali oggi vivo senza troppe smanie e senza troppi rimpianti, non mi sono mai esposta pubblicamente, non ho preso partito, non ho il coraggio fisico che in genere è richiesto per queste cose.” (Ferrante 2016: 53) Másrészt azt a félelmet, amelyet írás közben érzett gyerekként, és amely néha még most, befutott, sikeres íróként is hatalmába keríti:

---

<sup>1</sup> *La figlia oscura* (Ferrante 2006), *L'amica geniale* (Ferrante 2011), *Storia del nuovo cognome* (Ferrante 2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (Ferrante 2013) és *Storia della bambina perduta* (Ferrante 2014)

<sup>2</sup> „A jellemem ilyen-olyan korlátaiból fakadóan, amelyekkel mára megbékéltem – és sem a megszálottság, sem a megbánás jeleit nem tapasztalom –, soha nem vállaltam nyilvános szereplést, nem foglaltam állást, hiányzik belőlem a kiálláshoz szükséges bátorság.” (Elena Ferrante, *Gomolygás*, ford. Király Kinga Júlia, Budapest, Park Könyvkiadó, 2023, 59.)

Be', a delimitare il foglio bianco non c'erano solo le righe nere orizzontali, ma due righe rosse verticali, una a sinistra, una a destra. Scrivere era muoversi dentro quelle righe, e quelle righe – di questo ho un ricordo nitidissimo – sono state la mia croce. Erano lì apposta per segnalare, anche con il colore, che se la tua scrittura non restava chiusa tra quei fili tesi, eri punita. Ma io, scrivendo, mi distraevo facilmente e se quasi sempre rispettavvo il margine di sinistra, finivo spesso oltre quello di destra, vuoi per completare la parola, vuoi perchè ero arrivata a un punto in cui risultava difficile dividerla in sillabe e andare a capo senza smarginare. Sono stata punita così spesso che il senso del limite è diventato parte di me e quando scrivo a mano sento la minaccia di quel filo rosso verticale, anche se da tempo, sui fogli che uso, non c'è più.<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 15-16)

A három írás először szóban hangzott el „La scrittura smarginata” címmel 2021 őszén. Az Emilia Romagna Teatro közreműködésével november 17-19. között Bolognában megrendezett eseményen minden nap egy előadást hallhatott a közönség Ferrantétól, a rejtőzködő szerző személyét megtestesítő Manuela Mandracchia színésznő tolmácsolásában<sup>2</sup>. A rendezvény apropóját a Centro Internazionale di Studi Umanistici „Umberto Eco” hagyományos *Lectiones di Eco* előadásorozata adta, amelyet minden évben egy neves író tart. 2020 őszén Costantino Marmo professzor, az Intézet igazgatója azzal a kéréssel fordult az E/O könyvkiadó felé, hogy szeretnék felkérni Elena Ferrantét előadónak.<sup>3</sup> A

---

<sup>1</sup> „Nos, a fehér oldalt nemcsak a vízszintes fekete vonalak határozták meg, hanem két függőleges piros vonal is, egy balra és egy jobbra. A két vonal közötti terület állt a rendelkezésünkre, de ez a két vonal – erre nagyon jól emlékszem – gyötört engem. A színükkal is azt jelezték, hogy ha átléped őket, büntetést kapsz. Könnyen elkalandoztam írás közben, és bár a bal oldali margót szinte mindig tiszteletben tartottam, gyakran kerültem a jobb oldali margón kívülre, akár azért, hogy befejezzem a szót, akár azért, mert elértem egy olyan pontot, ahol már nehéz volt szótagokra osztani a szót, és új sort kezdeni anélkül, hogy a margón kívülre kerülnék. Olyan gyakran büntettek meg, hogy a két vonal által kijelölt határ a részemé vált, és amikor kézzel írok, érzem a függőleges piros vonal fenyegetését, még akkor is, ha már évek óta nem használlok ilyen papírt.” (saját fordítás)

<sup>2</sup> Az előadásokat a youtube felületén élőben közvetítették, amelyek a következő linkeken elérhetőek:

„La pena e la penna”: <https://www.youtube.com/watch?v=r9IgcC5m9mA>

„Acquamarina”: <https://www.youtube.com/watch?v=WlYo6rKANHM>

„Storie, io”: <https://www.youtube.com/watch?v=1rIWAVbs1ok>

<sup>3</sup> A *Lectiones di Eco* nagy múltra tekint vissza. A neves esszéista, író, filozófus, nyelvész és a szemiotika nagy mestere, Umberto Eco a Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna igazgatójaként a 2000-es évek elején fogalmazta meg a *Lectiones Magistrales* előadások ötletét, amelyekkel elsődleges célja egyrészt az volt, hogy lerombolja az akadémiai élet és a szélesebb publikum közötti falat, másrészt alkalmat teremtsen a tudomány széles körű népszerűsítésére. Az előadások keretében olyan mélyreható betekintést kaphatnak az érdeklődők a különböző tudományterületekbe, az irodalomtól és a filozófiától kezdve a szemiotikán át a cultural studies-ig, amelynek köszönhetően fejlődik a kritikai gondolkodásunk, a megértésünk a kulturális és az interdiszciplináris kérdések körében, illetve megerősödhet a tudomány és a tudás megszerzése

szerző – még ha nem is személyesen – ennek a kérésnek tett eleget a Teatro Arena del Sole színházban megtartott felolvasással.

### 1. Találkozások Dantével. A Szeretet mint az írás aktusának mozgó ereje

Ferrante Dantéről szóló tanulmányának bevezetőjében Maria Corti egyik 1966-ban íródott esszéjét idézi fel, amelynek hatására ő maga is – a középiskolai éveket követően – újra kézbe vette Dantét. Corti esszéjéből leginkább az ragadta meg, ahogy némi szarkazmus kíséretében Dante értelmezésének ügyében különbséget tesz Eugenio Montale valódi kompetenciája és az a fajta hozzá-nem-értés között, amelyről azt írja: „certo dilettantismo, sia pure geniale, in voga tra i nostri scrittori, o vuoto pneumatico dell’improvvisazione militante, avvezza a saccheggiare di fretta un testo o due e poi prodursi, fiduciosa nella propria verginità culturale”<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 121). Ferrante kérdése, hogy vajon miért engedett akkor a kísértésnek ő maga is, ha tökéletesen egyetért Corti ötvenegy évvel ezelőtti kijelentésével. A válasza roppant egyszerű: szeretetből. Amiatt a szeretet miatt, amely olyannyira megragadta képzeletét kislány korában, ahogyan Dante és barátai sorait olvasta. Dante lenyűgözte és megtanította neki, hogy a szeretet egyben szenvedés, amely félelemmel, gyötrellemmel és borzalommal keveredik. A szeretetnek ez a dantei komplexitása ragadta meg a figyelmét:

Comincio a scrivere queste righe per ammettere innanzitutto tra me e me che ho amato e amo le parole di Dante, ma sfinita dalla loro forza; e che anche semplicemente provare a venire a capo di questo amore, tra l’altro senza lo studio assiduo che giustamente Corti pretende, mi spaventa.<sup>2</sup> (Ferrante 2021: 122-123)

---

íránti elköteleződésünk. A *Lectiones Magistrales* a mai napig felületet biztosít tudósok, írók és más értelmiségiek számára, hogy tudományterületüket, kutatásaikat, műveiket a laikus közönség körében is népszerűsítsék. A témák tekintetében gyakoriak a kortárs, aktuális kérdések, az új kutatási területek bemutatása. Olyan nyílt előadásokról van szó, amelyekben bárki részt vehet (egyetemi hallgatók, diákok, bolognai polgárok, de az adott téma iránt bármilyen érdeklődőt szívesen fogadnak). A cél tehát az, hogy ezek a professzionális előadások elérhetővé tegyék a tudást mindenki számára, és olyan beszélgetéseket indítsanak el, amelyeknek köszönhetően minden jelenlévő inspirálódhat.

<sup>1</sup> „egyfajta íróink körében dilettantizmus, legyen mégoly zseniális is, vagy légüres militáns improvizáció, hozzászókt azhoz, hogy sietve kifoszt egy-két szöveget, majd bízva saját kulturális szűzességében, alkot valamit” (saját fordítás)

<sup>2</sup> „Azért kezdem e sorok írását, hogy mindenekelőtt magamnak bevalljam, mennyire szerettem és szeretem Dante szavait, de kimerülök erejükben; és hogy már az is megrettent, hogy egyszerűen csak megpróbáljak megbirkózni ezzel a szeretettel, többek között a Corti által joggal megkövetelt kitartó tanulmányozás nélkül.” (saját fordítás)

Ferrante számára Dante irodalmi, nyelvi és társadalmi nagysága mellett azonban kitűnik az írás aktusáról alkotott filozófiai felfogása is, amelyhez a szeretet fogalmához hasonlóan, ellentétes gondolatok is társultak. Az írás tehát magába sűríti a saját erejét, de a korlátait is, valamint a siker és a kudarc múlandó természetét is. Ahogyan Ferrante írja különösen megragadta, Dante hogyan ábrázolta a kudarcot. A siker és a kudarc kettőssége abban is megmutatkozott számára, hogy bár Dante nagy teret szentelt eredményei nyomatékosításának, mégsem tudott szabadulni attól a gondolattól, hogy az emberi tapasztalatok nyelvi kifejezése olyan vállalkozás, amely akár kudarcra is végződhet. Ezzel kapcsolatban Ferrante Bonagiunta iránti empátiájának ad hangot, Dante neki tulajdonított szavai ugyanis nagy hatással voltak rá:

O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch'ì odo!  
Io veggio ben come le vostre penne  
di retro al dittator sen vanno strette,  
che de le nostre certo non avvenne;  
e qual più a gradire oltre si mette,  
non vede più da l'uno a l'altro stilo.<sup>1</sup>

Legfőképpen a „most látom” („értem már”) okozta a legnagyobb fájdalmat számára. Az idézet Bonagiunta vallomása arról, hogy sem ő, sem a Jegyző, sem Guittone nem volt képes arra, amire Dante igen: az akkori irodalmi korlátok ledöntésére. E példa alapján azt a kérdést veti fel Ferrante, hogy melyek azok a tényezők, amelyeknek köszönhetően valaki sikeres és tiszteletre méltó költő lehet? Szerinte nem az inspirációtól, az egyediségtől vagy az egyén saját társadalmi és kulturális valóságának a megértésétől, az akkori elvárásokhoz való alkalmazkodástól függ, hanem attól, hogy mennyire tud lépést tartani azzal, amit a Szeretet diktál, milyen gyorsan tud az üzenetnek megfelelő módon formát ölteni a szó. A szeretet inspirálja és irányítja a belső alkotófolyamatot, formálja mind a költői kifejezésmódot, mind a kihívásokkal való szembenézést. Dante olvasatában a siker és a kudarc egyazon érem két oldala. A szeretet természetes áramlásának azonban nem mindenki tud eleget tenni. Olyan valakire van szükség, aki nem szakítja meg ezt a dinamikát, gyors és pontos. Abban az esetben, ha az áramlás megszakad, a kudarc elkerülhetetlen. Dante mindezt tudta, és Bonagiuntával ellentétben képes volt lépést tartani azzal a belülről fakadó energiával, amelyből az irodalmi alkotások születnek.

---

<sup>1</sup> „Értem már, testvér – szólt –, hogy mi miatt | nem tudott Guittone, én, vagy a Jegyző | ebben az édes új stílusban írni! | Már látom, hogy milyen hűségesen | száll tollatok a diktálás nyomában: | a miénkkal ez nem fordult elő. | Ha valaki a két stílus között | eltérést keres, mást nem fog találni.” (Purg.24., 55-62.)

Dante Alighieri, *Isteni színjáték*, ford. Nádasy Ádám, Budapest, Magvető, 2016.

A szeretet diktálása kifinomult, gördülékeny és könnyed stílust követel. Pontosan olyan stílust, amelyről a *Vita Nuova*-ban is ír Dante: „la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa.”<sup>1</sup> Ferrante ezekből a dantei kijelentésekből kiindulva kezd elmélkedni az írás folyamatáról és az írás fejlődéséről. A *quasi* (szinte) szóba belekapaszkodva állítja fel kiinduló tézisé, hogy ti. egyetlen nyelv és egyetlen írás sem jön létre magától. Az író feladata, hogy elsajátítsa azt a képességet, hogy szavai a szívéből szinte autonóm módon formálódjanak meg benne és ezt a természetes áramlást a papírlapon is tudja érzékeltetni. Dante felismerte az írás kihívásait, és szembenézett velük, az írást eredendően korlátok közé szorított, múlandó tevékenységnek tekintette. Sőt, tudatában volt az írói hagyományok összefüggéseinek, valamint annak, hogy az eredetiséghez fegyelmezett gyakorlásra van szükség. A kortárs valóság és a múltbéli tapasztalatok összeszövésével egy olyan művet alkotott a *Divina Comediával*, amely az emberi tapasztalat egészét foglalja magába, ugyanakkor szenvedélyesen személyes is.

Ferrante úgy gondolja, hogy Dante legfigyelemreméltóbb adottsága, hogy képes azonosulni másokkal, még azokkal is, akik beismerik kudarcukat, mint Bonagiunta. Így egyszerre érzünk csodálatot Dante büszkesége iránt és együttérzést Bonagiunta iránt. Dante kivételes képessége abban rejlett, ahogyan másokat önmaga kivételéseként tudott láttatni, azonosulni tudott velük:

Dante era Dante nella sua pianezza di sé, nel suo smisurato orgoglio di fondatore del nuovo; ma era, nel contempo, anche il sorpassato Bonagiunta. Ne rappresentava il municipalismo usando la memoria del suo stesso municipalismo. Ne metteva in scena il fallimento nutrendolo con la sua stessa angoscia di non avere tempo di vita sufficiente per imparare a fare meglio. La capacità di Dante di dislocarsi nell'altro, pur facendo perno sull'io autobiografico coi suoi limiti costituzionali, mi lasciava a bocca aperta.<sup>2</sup> (Ferrante 2021: 131-132)

Ferrante szerint a nagy költő nyelvezetét ennek az identifikációnak eredményeképpen érzékeljük oly energikusnak. A leírásai nem pusztán megfigyeléseket tükröznek, hanem megmutatják, hogyan ültetődik át szinte azon nyomban az *én* a lapra. Ez a dinamikus ábrázolás, amely gyakran dialógusokban

---

<sup>1</sup> „a nyelvem úgy beszélt, mintha magától mozgott volna” (Dante Alighieri, *Vita Nuova*, „Donne ch'avete intelletto d'amore”, cap. XIX.)

<sup>2</sup> „Dante Dante volt a maga teljességében, határtalan büszkeségében, mint az új megalapítója; ugyanakkor ő volt az a Bonagiunta is, akit túlszárnyaltak. Bonagiunta parochializmusát saját parochializmusának emlékével ábrázolta. Bonagiunta kudarcát a saját szorongásával erősítve mutatta be, amiért nem volt elég élete ahhoz, hogy megtanuljon jobbat létrehozni. Dante azon képessége, hogy az önletrajzi éntre támaszkodva, a benne rejlő korlátokkal együtt, a másokban helyezze el magát, megdöbbenett.” (saját fordítás)

jelenik meg, az emberi tapasztalat lényegét ragadja meg, az éltől az élettelenig, a gyönyörtől a borzalomig mindent magába foglal.

Az azonosulás ereje – ahogyan Ferrante írja – a költő egész poétikáját áthatja: nem korlátozódik az elbeszélő Dantéra, hanem kiterjed Dantéra mint olvasóra is. A költő hasonlatait az olvasmányélményei által ihletett szövegekkel azonosíthatjuk. Ugyanakkor az olvasott szövegek iránti rajongása túlmutat a puszta átíráson vagy az irántuk való tisztelet kifejezésén: Dante megmártózott mások szavaiban, és hagyta, hogy mások szavai elmerüljenek benne. Ennek köszönhetően olyannyira eggyé tudott válni a szavak teljességével, hogy azokat saját írói világa szerves részének tekintette. Ferrante szerint ennek az azonosulásnak a leírásához Dante először a Paradicsom IX. énekében található „inluiarsi”, „intuarsi” és „inmiarsi” igéket használta, majd végül az „immedesimarsi” (azonosulás) mellett döntött. Valamennyi igében Dante azon vágya ölt formát, amely a saját identitásától való elszakadásban, a *másik* integrálásában, a *más-ság* korlátainak ledöntésében és az írás erejében teljeseedik ki.

## 2. Dante bordája, Beatrice

Ferrante véleménye szerint Dante műveiben – habár azokat áthatja a nőiesség és a női erények iránti érzékenység – a korábban említett azonosulás csakis férfiak vonatkozásában mutatkozik meg. Az „inluiarsi” (az ige magában hordozza a „lui” E/3 személyes névmás hímnemét) mellett soha nem kapott helyet az „inleiarsi” (az igében szintén szerepel E/3 személyes névmás, de „lei” nőnemben). Ferrante szerint azonban érdekes lenne felvetni a kérdést, hogy a *nővel* miért nem tudott azonosulni egy olyan szerző, aki saját önábrázolása szerint is egy eredendően törekeny és sebezhető férfi volt, vagyis olyan tulajdonságok jellemezték, amelyek alapvetően a nőkhöz, a nő ábrázolásához köthetők:

Eppure aveva una violenta attrazione per il femminile, una spiccata sensibilità di donna (rilevante, e anche un po' divertente, che Pound definisse *femminili* le rime di Dante, sempre accentate sulla penultima). Era stato così audace da rappresentarsi ipersensibile come un Sibilla, esposto nel corpo ai segnali più impercettibili fin dalla nascita (Giunta), a ogni fragilità. E più di ogni cosa si era immaginato Beatrice, la più nuova delle sue novità.<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 135-136)

---

<sup>1</sup> „Mégis heves vonzalmat érzett a nőies iránt, kifejezett női érzékenységet (lényeges és egyben kissé mulatságos, hogy Pound Dante rímeit *nőiesként* definiálta, mindig az utolsó előtti szótaghangsúlyjal). Volt olyan merész, hogy magát szibillaként hiperérzékenynek ábrázolta, aki testében a születésétől fogva ki van téve a lehető legapróbb jeleknek (Giunta), minden törekenységnek. És mindenek fölött pedig képzeletében megalkotta magának Beatricét, a legeredetibb újdonságát.”

Ferrante elmeséli, hogy Dante iránti tiszteletét tulajdonképpen Beatrice iránti csodálata váltotta ki. Ő szerettette meg vele a költőt, amiért úgy ábrázolta magát, ahogy: egy félelemmel teli, eltévedt férfiként a sötétlő vadonban, aki zokog és átérzi mások fájdalmát, s akit megment – miután előbb megtagadja tőle az üdvözlést, majd jobb létre szenderül – egy nagyon is valóságosnak tűnő firenzei hölgy. Roppant érdekes, hogy – Guglielmo Gorni szavait idézve – Beatrice „è l'unica donna in tutte le lettere occidentali a essere investita di un ruolo tanto onorevole”<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 137). Az egyetlen. Vajon más költő miért nem helyezte ilyen magasra hölgyét? Ha jobban megvizsgáljuk Dante Beatricéjét a *De vulgari eloquentia*, a *Rime* vagy a *Vita Nuova* című művekben, akkor egy olyan nő figurája bontakozik ki előttünk, aki nem különösebben emelkedett nőtársai fölé. Nem adatott meg számára az ékesszólás ajándéka, ugyanis a nők “nyelvét” Dante a gyermekekéhez hasonlította, erényeiket nem a beszédben, hanem a szépségükben és a hallgatásukban látta. Ferrante törekeny képzeletében látta megelevenedni, ahogy az első nő a kígyótól tanulta meg a nyelvet, mivel nem állt rendelkezésére egyetlen másik sem, és mert fellángolt benne a vágy, hogy megértse a teremtet világot.

Beatrice személyében Dante egy olyan nő képét festi meg, aki visszafogottságával tűnik ki. Szerénységéhez nemesség és érinthetlenség párosult, és ebben eltért a korabeli firenzei nők szokásos ábrázolásaitól (pl. Cacciaguida műveiben):

Nei sogni è muta e nuda, cioè coperta solo da un drappo rosso trasparente, ed è poco convincente che quella nudità appena velata sia simbolo di purezza. Ha occhi giovinetti per abbagliare e bocca per sorridere o, se va bene, per un trattenuto salvifico saluto che non è il principio di una conversazione ma rende muti e tremebondi.<sup>2</sup> (Ferrante 2021: 139)

Dante Beatrice-ábrázolása azonban megváltozik a nő halála előtt: már nem köszönti Dantét, és nem nevet barátai társaságában. Ferrante szerint a fordulópont a *Vita Nuova* XIX. fejezetében keresendő, amelyben Dantét magával ragadja a vágy, hogy érzéseit vers formájában is szavakba öntse, és ezáltal késztetést érez arra, hogy változtasson a korábbi regiszteren, vagyis a szerelmi rabszolgaság irodalmi konvenciójának helyébe a nőt önmagáért, viszonzást nem várva dicsérje. Mindez önmegvalósítását is tükrözi. A *Vita*

---

<sup>1</sup> Beatrice “az egyetlen nő az egész nyugati irodalomban, akit ilyen megtisztelő szereppel ruháztak fel”. (saját fordítás)

<sup>2</sup> „Álmában néma és meztelen, csak egy áttetsző vörös lepel takarja testét, és nem túl meggyőző, hogy ez az épp csak elfedett meztelenség a tisztaság szimbóluma lenne. Fialat szeméi káprázatosak, szája pedig mosolyra hajlik vagy, ha úgy találja, visszafogott üdvözlésre, amely azonban nem egy beszélgetés kezdete, hanem megnémít és reszketést idéz elő.” (saját fordítás)



*Nuova* XIX. fejezetének *Donne che avete intelletto d'Amore*<sup>1</sup> sora gondolkodtatja el leginkább Ferrantét, ha azt keressük, hol, mikor következik be Danténál a fenti fordulat. Ferrante a hagyományos akadémikus magyarázat helyett (vagyis akkor, amikor a történeti, valóságos Beatrice, aki a *te*-ben ölt testet, költői anyaggá válik) inkább abba az érzésbe kapaszkodik, amelyet a dal címzettjeinek megszólítása váltott ki belőle: ti, akik nem pusztán nők vagytok, hanem intellektusotoknak köszönhetően képesek vagytok felfogni a Szerelmet. Dante a *női*-ség teljes hierarchiáját újraértelmezte, amelyben a nő nem kizárólag a szerelem-szolgaság, s a nemes szív toposzának részeként kap helyet. Ferrante olvasatának lényege tehát, hogy habár a korban korlátozott volt a nők társadalmi helyzete, meg voltak fosztva az érvényesülés és a szóhoz való jogtól, Dante intellektussal ruházta fel őket, és az ilyennel rendelkező nők képesek megérteni a nekik szóló irodalmi alkotások üzeneteit, legfőképpen Beatrice alakján keresztül:

Forse si era accorto che il mondo delle donne non era solo quello immediatamente sotto i suoi occhi: madri schiacciate dalle responsabilità domestiche, sorvegliate ragazze da marito, fanciulle povere esposte a ogni violenza, donne dai costumi dissoluti, o anche donne gentili come Francesca travolte dalla lettura dei romanzi cavallereschi.<sup>2</sup> (Ferrante 2021: 144)

Ferrante úgy véli, hogy a *Vita nuova* ifjú szerzője, miután hátra tudta hagyni a testi vonzalmat és a hagyományos szépséghierarchiát, a nők új, megértés képességén (azaz az intellektuson) alapuló hierarchiáját teremtette meg. Dante felismerte, hogy a nők világa túlmutat az általa kezdetben ábrázolt sztereotípiákon, ami magyarázhatja a *Vita nuova* záró sorait is: talán megértette, hogy egyes nőknek a tradicionálisan elvártnál sokkal komplexebb karakterük van, s voltak közöttük olyanok is, akik radikálisan és kockázatosan ártírták az addigi sztereotípiákat, miközben bátran szembe szálltak a társadalmi elvárásokkal.

### Konklúziók

Dante a fenti Beatrice megalkotásával zárja könyvét, olvasóinak pedig azt ígéri, hogy legközelebb csak akkor ír újból Beatricéről, ha úgy tud róla beszélni, mint még mások sosem. Beatrice a *Divina Comediában* tűnik fel legközelebb egy merőben új szerepkörben, újfajta költői ábrázolás keretében. Ferrante – Garavellire hivatkozva – jelentéstelének véli, hogy ez a hölgy kilép a némaságból:

---

<sup>1</sup> „Nők, akik megértik a Szeretetet.” (saját fordítás)

<sup>2</sup> „Talán rájött arra, hogy a nők világa nem csupán annyi, amelynek első ránézésre tűnik: a háztartás felelősségét magukon cipelő anyák, a férjeik által őrzött lányok, szegény fiatal nők, akik mindenféle erőszaknak ki vannak téve, kicsapongó nők, vagy akár a lovagregények által elbűvölt nemes hölgyek, mint Francesca.” (saját fordítás)

„Dante la cambierà radicalmente con un colpo di genio, facendola uscire, come accenna Garavelli nel commento al poema, dal suo mutismo”<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 145), s épp ezért elgondolkodtatónak véli azt az eddig nem nagyon emlegetett tény is, hogy a költő a szó adományára építi a lány emlékművét.

Ferrante értelmezésében tehát fontos nyomatékot kap, hogy Dante új Beatricéje nem néma többé, már nem elégszik meg a pusztá üdvözléssel, hanem beszél, sőt jobban beszél, mint egy férfi. Nem egyszerűen nő, aki képes megérteni a Szeretetet, hanem olyan valaki, aki szavakba is tudja önteni a gondolat komplexitását. Mindezt Dante teszi lehetővé az által, hogy megfosztja korlátaitól, amelyek meggátolják abban, hogy megszólaljon. A *Divina Comedia* Pokol II. vagy Purgatórium XXX. énekeiben a korábbi művekkel ellentétben már egy olyan Beatrice-kép rajzolódik ki előttünk, aki rendkívüli ékesszólásával a hagyományos női szerepek fölé magasodik. Dante Beatrice mérföldkőt jelent az olasz irodalomban: olyan nő, aki rendelkezik a beszéd és a tudás privilégiumával. Ezáltal megfosztotta Ádámot a beszéd kizárólagos kiváltságától. Ahogyan Ferrante írja: “si era accodato a chi diceva che è opera naturale che l’uomo e la donna favellino (Paradiso, XXVI) e aveva dato a Bice Portinari, ormai definitivamente estranea alle “pure femmine” grazie alla morte, non solo uno scranno nei cieli ma un eloquio e un sapore fuori dal comune”<sup>2</sup> (Ferrante 2021: 146).

Ferrante úgy véli, Beatrice azért tudja Dantét a Pokol tornácától a mennyei szférákra át az Édenig követni, mert Dantéhoz hasonlóan rendelkezik az azonosulás képességével. Egyszerre szerető, anya és admirális. Alakjában férfias és nőies tulajdonságok keverednek. A különböző szerepekben való érvényesülés következtében megkérdőjelezhetetlen autoritássá válik, akinek segítségével Dante magasabb szellemi szintre léphet. Ferrante azt állítja, hogy Beatrice, mint mennyei asszony olyan hatalommal rendelkezik, amely alapján jogosan érezhetjük úgy, alakja összeforr Dantéval.

Emlékezteti Dantét arra, hogy saját nyelvvel rendelkezik, és figyelmeztesse őt, hogy fogadja el valódi, intellektuális énjét:

E' come se dicesse: guardami, ecco cosa ero in potenza e tu non hai capito la mia mutazione, sei rimasto fermo a uno stadio che non mi apparteneva più. La colpa, cioè, per cui Dante deve ora versare lacrime di pentimento, è essere rimasto all'immagine da lui stesso potenziata di gentil donna-sempre bambina; di non aver imparato per tempo dalla dissoluzione di quella immagine; di essersi anzi attardato a riesumarla con “pargolette” per

<sup>1</sup> „Dante egy zseniális fordulattal gyökeresen megváltoztatja őt, kihozza – ahogy Garavelli említi a vershez írt kommentárjában – a némaságból”. (saját fordítás)

<sup>2</sup> “Csatlakozott azokhoz, akik szerint „a természet törvénye”, hogy a férfi és a nő is beszél (Paradicsom XXVI), és Portinari Bicenek, – aki azáltal, hogy eltávolított az élők sorából, vitathatatlanul nem tartozott többé a “pusztán nők” körébe –, nemcsak helyet kínált mennyben, hanem kivételes ékesszólással és tudással is felruházta őt.” (saját fordítás)

loro natura non abilitate a una forte consapevolezza di sé e dell'Amore, ma al massimo capaci di una silenziosa comprensione della lode in lingua maschile.<sup>1</sup> (Ferrante 2021: 148)

Ferrante tanulmányának záró sorai azt a kérdést feszegetik, honnan meríthette Dante a mintát az új Beatricéjéhez. A középkori irodalommal foglalkozó legújabb szakirodalom szerint Dante korában a női szerepek sokkal összetettebbek voltak, mint amilyenek általában a középkori költők és írók ábrázolták azt. Ferrante érdekes ellentétet lát abban, hogy míg Dante a *Convivio*-ban megosztotta a tudást a férfiak és a nők között, a *Comedia* Beatricéjét emelkedett szellemi értékeket képviselő hölgynek alkotta meg. Beatrice nem csupán szimbólum, hanem bálvány, aki mögött az akkori tudományos világban tevékenykedő nők összessége sorakozik. Dante új Beatricéjét ők ihlették: Magdeburgi Mathilde, Bingeni Szent Hildegárd, Norwichi Julianna, Marguerite Porete és Folignói Szent Angéla, akik valamennyien az intellektusukat használták, a Szentírást magyarázták. Beatrice egy személyben testesítette meg valamennyiüket, és ezzel Dante utat mutatott a nők számára a tudományos világban és a teológiában való kiteljesedés felé. Ferrante szerint a Purgatórium XXX. énekében Beatrice szájából úgy hangozhatott a *Dante* szó, mint Ádám szájából a *Dio*, miután Isten megajándékozta a beszéd képességével, és először szólalt meg. Dante nő-interpretációja, amelynek jegyében Beatricét a tudás és az értelem birtokában lévő nőként ábrázolja, hatalmas előrelépést jelentett a nőikkel kapcsolatos szerepek újragondolásában az irodalomban és a társadalomban egyaránt.

Ferrante zárógondolata szerint érdemes lenne Dante üzenetéből kiindulva egy aktuális problémára, az irodalmi kánonra is reflektálni, hiszen számos modern és kortárs író nő világszerte azzal szembesül, hogy kívül esik az irodalmi kánonon. Ferrante műhelynaplójának visszatérő eleme e kérdéskör problematizálása. Ferrante valójában azt az elgondolkodtató kérdést fogalmazza meg, hogy ha Dante műveiből azt olvashatjuk ki, hogy a nőket egyenrangúnak tekintette a férfiakkal a beszéd és a tudás tükrében, akkor a mai társadalom miért enged még mindig a nőket érintő elavult előítéletek csábításának.

---

<sup>1</sup> „Mintha azt mondaná: nézz rám, ez voltam én, és te nem értted, hogy milyen változáson mentem keresztül, megrekedtél egy olyan állapotban, ami már nem tartozott hozzám. A hiba tehát, amiért Danténak most bűnbánó könnyeket kell hullatnia, az, hogy megmaradt annál a képnél, amelyet ő maga alakított ki az örökké gyermeki asszonyról; nem fogadta el, hogy ez a kép már a múlté; inkább azzal töltötte az időt, hogy exhumálja azt a korábbi képet, azaz olyan „lánykakat” ábrázolt, akik természetüknél fogva nem alkalmasak önmaguk és a Szeretet valódi tudatosítására, legfeljebb csak a férfi nyelven megfogalmazott dicséret néma megértésére képesek.” (saját fordítás)

Bibliográfia:

- ALIGHIERI, D. 2016. *Isteni színjáték*, ford. Nádasy Ádám. Budapest: Magvető.
- FERRANTE, E. 1999. *L'amore molesto*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Tékozló szeretet*, ford. Balkó Ágnes, Budapest: Park Könyvkiadó, 2019.)
- FERRANTE, E. 2002. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Amikor elhagytak*, ford. Balkó Ágnes, Budapest: Park Könyvkiadó, (2017), 2020.)
- FERRANTE, E. 2006. *La figlia oscura*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Nő a sötétben*, ford. Balkó Ágnes, Budapest: Park Könyvkiadó, 2018.)
- FERRANTE, E. 2011. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Brióans barátóm*, ford. Matolcsi Balázs, Budapest: Park Könyvkiadó, 2016.)
- FERRANTE, E. 2012. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Az új név története*, ford. Matolcsi Balázs, Budapest: Park Könyvkiadó, 2017.)
- FERRANTE, E. 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Aki megszökik, és aki marad*, ford. Matolcsi Balázs, Budapest: Park Könyvkiadó, 2018.)
- FERRANTE, E. 2014. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Az elveszett gyerek története*, ford. Vershegi Anna, Budapest, Park Könyvkiadó, 2019.)
- FERRANTE, E. 2016. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Gomolygás*, ford. Király Kinga Júlia, Budapest, Park Könyvkiadó, (2003) 2023.)
- FERRANTE, E. 2019. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni E/O. (magyarul: *Véletlen találatok*, ford. Király Kinga Júlia, Budapest, Park Könyvkiadó, 2021.)
- FERRANTE, E. 2021. *I margini e il dettato*. Roma: Edizioni E/O.
- FERRANTE, E. *Scrittura smarginata*: [ultima consultazione: 16 aprile 2024].
- „La pena e la penna”: <https://www.youtube.com/watch?v=r9IgkC5m9mA>
- „Acquamarina”: <https://www.youtube.com/watch?v=WlY06rKANHM>
- „Storie, io”: <https://www.youtube.com/watch?v=1rIWAVbs1ok>
- MORETTI, I. 2022. *Elena Ferrante, I margini e il dettato* (2021). „La clé des langues” <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/bibliotheque/elena-ferrante-i-margini-e-il-dettato-2021>
- [ultima consultazione: 18 aprile 2024].

MÓNIKA KITTI FARKAS  
*Università degli Studi di Szeged*  
farkasmonikakitti@gmail.com

## Giacomo Leopardi gondolatai a 19. századi olasz társadalom erkölcsi állapotáról a *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* című értekezésében<sup>1</sup>

Abstract.

During the *Risorgimento*, treatises were a popular method among intellectuals to discuss the question of creating the national Italian identity. The aim of this study is to analyse Giacomo Leopardi's treatise *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824-1826, published in 1906) from the perspective of how he saw the morality of Italians in the early 19th century. In his polemical work, Leopardi rejects Madame De Staël's opinion that Italians have corrupt morals. Although he finds the French critic's words unjust, he has to recognise that Italians cannot become a united nation due to their alienation from Nature and loss of illusions: society is now decayed. Leopardi's pessimism leads him to present the Italian people in a negative, almost cynical manner, essentially highlighting their faults.

Keywords: Risorgimento, Giacomo Leopardi, moral philosophy, Risorgimento treatises, national identity

A nemzeti egység és identitás megformálása, a társadalom morális fejlődése és a nemzetkarakter kialakítása a *Risorgimento* legfőbb megoldásra váró szociális, kulturális és ideológiai problémája volt. A különböző politikai pártok által képviselt nézetek gyakran szöges ellentétben álltak egymással. Szicíliában autonóm törekvések voltak jellemzőek, Piemont eleinte az északi területek egységére koncentrált, majd a *risorgimentós* évtizedek során egyre inkább a teljes félszigetet érintő expanziós diplomáciai-katonai műveleteket folytatott, míg a Pápai Államban az egyházfő és a klérus által képviselt konzervatív kormányzás megőrzésére törekedtek. A társadalmi egység megformálásában alapvető problémát jelentett annak eldöntése, hogy a félsziget állampolgárai közötti kohéziót már létező történelmi és kulturális szegmensekre kell-e építeni (ilyen lehet például a Római Birodalom egész Mediterráneumot uraló ereje vagy a

---

<sup>1</sup> A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3-SZTE-56 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.”

többévszázados irodalmi hagyomány) vagy teljesen új megközelítéssel, „eszközökkel” kell a nemzeti identitást megformálni, úgymint például a romantika és a nacionalizmus korában felértékelődött hazafias helytállás és patriotizmus eszméje. A korszak értelmisége és politikai elitje további lehetséges nemzetformáló tényezőként tekintett a kialakítandó közös nemzeti nyelvre, a politikai és közéleti szerepvállalásra, a családi- és magánéletben való példamutató életre, illetve a tanítói-nevelői hivatásra. A nemzetkarakter szorosan kapcsolódott a nemzettudat kérdéséhez: mindez nemcsak a más nemzetekkel szemben való önmeghatározásban volt jelentős, hanem a korabeli Itália nemzetközi megítélésének javításában is. Bár a félsziget természeti, történelmi és monumentális kincseit a *Grand Tour* utazói méltatták, az olaszok gyakran sztereotípiák kapcsán jelentek meg az európai kulturális térben. (Patriarca 2010: 12-13.)

A nemzeti egységgel és az olasz identitással kapcsolatos kérdések megválaszolását tűzték ki célul a korabeli értekezések. Az e témákat feldolgozó traktátusok elvitathatatlan hatást gyakoroltak a *Risorgimento* kulturális és társadalmi fejlődésére, illetve a közvélemény, a közgondolkodás, vagyis az *opinione pubblica* formál(ód)ására. A *Risorgimento* első felének legkiemelkedőbb gondolkodói – úgymint Manzoni, Pellico, Gioberti, Balbo és d’Azeglio – által írt művek a 19. századi Itália társadalmának, a számára legmegfelelőbb államformának problémájára vagy éppen az egyház szerepének kérdésére keresték a választ, egyúttal teret engedve a saját ideológiájuk bemutatásának. Az *Osservazioni sulla morale cattolica*ban (1819) Manzoni kifejti, hogy a katolikus egyház joggal tekinthető a morál védelmezőjének, ugyanis csak a hit által irányított erény képes tökéletesíteni a társadalmi morált. A katolikus morál nem pusztán az egyén tisztességes életében játszik fontos szerepet, hanem az *impegno civile*, vagyis az állampolgárok által vállalt kötelességek és a nemzeti egység alapját is jelenti. Pellico az 1834-ben megjelent *Dei doveri degli uomini*ben hazafias-keresztény alapokra helyezte, pozitív szemléletű erkölcsfilozófiai intelmeket fogalmaz meg, amelyek bár a *Risorgimento* ideálját tükrözik, ezeken keresztül Pellico nem pusztán a patrióta magatartás egyik lehetséges mintáját akarta meghatározni, hanem tágabb értelemben hirdette, hogy az olasz társadalom boldogsága kizárólag a keresztény hit és alázatosság által érhető el. Traktátusának középpontjában a *dovere* fogalma és ideálja áll, amely kétféle elkötelezettséget jelent: egyrészt a hazafias magatartást, másrészt a vallásos lelkiületet. A szerző szemléletében ezek együttesen alkotják az Itália egyesítéséért zajló küzdelem alapját. Gioberti 1843-ban jelentette meg a *Del primato morale e civile degli italiani* című traktátusát, eszmefuttatásának középpontjába azt a gondolatot helyezve, hogy minden nemzet között az olaszok rendelkeznek kizárólagos módon a *primato*, az elsőbbség, az erkölcsi és kulturális fölény erényével. Álláspontja megalapozottságát abban a tényben látta, hogy Itália a keresztény hit igaz örököseként és a pápaság székhelyének őrzőjeként

természetes módon rendelkezik azzal a felhatalmazással, amely által megkülönböztetett, előkelőbb szerepet tölt be a nemzetek között. (Gioberti 1932: 41-42.) Balbo *Delle speranze d'Italia* (1844) című műve Gioberti értekezésére adott válaszként született meg: Balbo elvetette az egyház és a pápa világi hatalmát, illetve a *primato* elvét, helyette egy antiklerikális és a félsziget államainak vezetői által irányított konföderáció létrehozását javasolta, amelyben az *opinione pubblica* töltené be azt a funkciót, amelynek segítségével az olasz nép nemzettudata és erkölcsi állapota fejlődhet. Az 1840-es évek harmadik kiemelkedő értekezése d'Azeglio *Degli ultimi casi della Romagna* 1846-ban megjelent munkája volt, amelyben látszólag a Pápai Állam fennhatósága alá tartozó területen 1845-ben kitört, de sikertelenül végződött forradalmat mutatja be. Valójában művét XVI. Gergely pápa elleni „vádbeszédként” használja, aki – az „invektíva” fogalmazása szerint – konzervatív kormányzásával politikai, társadalmi, gazdasági és morális elmaradottságban tartja Romagna lakosságát.

Ezek előzményének tekinthető, mégha számos különbséget is mutat velük, Leopardi *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824-1826, első megjelenés: 1906) című munkája. A jelen tanulmány vizsgálati tárgya e traktátus morálfilozófiai és az olasz egységgel összefüggő kérdései: pl. milyen az ideális társadalom és állam?, létezhet-e a nemzet erkölcs nélkül?, a szerzők mennyire tartották lehetségesnek a társadalom fejlődését?, avagy mennyiben vetítették előre azokat a pontokat, amelyek a későbbi létrejött egységes államban valóban társadalmi és kulturális problémává váltak, és amelyek így a *Risorgimentó*ban való családítás alapjául szolgáltak?

A kor értekezéseitől eltérően Leopardi nem politikai programot fogalmaz meg: elsődleges feladatának Itália morális állapotának feltérképezését és értelmezését tartja. Gondolataival nem szólítja csatasorba az olaszokat, nem buzdítja őket politikai-közéleti szerepvállalásra: jóval tágabb, történelemfilozófiai és metafizikai síkon értelmezi a korabeli olasz társadalom erkölcsi állapotát. Értekezése iránymutatás, amelynek segítségével az olaszok egyrészt felismerhetik az egykori dicsőség és a 19. századi elnyomott Itália helyzete között tátongó szakadékot, másrészt felébredhet bennük a vágy arra, hogy visszavezessék Itáliát az erény és az erkölcs útjára. Leopardi esetében természetesen pusztán elméleti kérdéstről beszélhetünk, amelynek erősebbek a filozófiai kötődései, mintsem a konkrét politikai cselekvésbe való átfordulás felé mutató intenciói: a hazafias helytállás gyakorlati megvalósulásának és az erkölcsi fejlődés kérdésének összekapcsolása, valamint a különböző ideológiák szolgálatába való helyezése a későbbi *risorgimentós* traktátusok jellemzője volt.

Ezzel összefüggésben Leopardi *risorgimentós*-hazafias kérdésekhez való hozzáállását változóan ítéli meg a kritika. Ieva és Invitto szerint egyértelműen a kor franciaellenes ideológiája uralja a korai, 1815-ös *Orazione agli Italiani in occasione della liberazione del Piceno* című, felfokozott hangvételű pamfletet. Az idegenellenes toposz, továbbá az olasz nép iránti szenvedélyes, de pesszimista

érzelmei megjelennek már az *All'Italia* és a *Sopra il monumento di Dante* című *canzoni civili*ben is. (Ieva 2002: 233-234; Invitto 2012: 125.) Ugyanakkor Leopardi ezen fiatalkori szárnypróbálgatásai inkább a vátesz szerepének pózáról szólnak – mintegy magukra öltve a foscolói mintát –, mintsem a *risorgimentós* lelkesedés mély megelégséről: a függetlenség és a szabadság eszméjének dichotómiája a dicső múlt és a szolgasorsú jelen szembeállításából születik, s mint ilyen áll műveinek középpontjában. (Polizzi 2021: 108.)

Mindazonáltal az ifjú Leopardi karrierje elején számos olyan témát érintett, amelyek a *Risorgimento* évtizedei során a kulturális és közéleti diskurzus részévé váltak. Nagy hatással volt rá a Pietro Giordanival folytatott levelezés, amely megerősítette abban, hogy Itália megdicsőítését az irodalom és a nyelv megújításán keresztül kell véghezvinni: az 1817. szeptember 21-i levelében Giordani Leopardit tökéletes olasz írónak (*perfetto scrittore italiano*) nevezi, akinek a legfőbb feladata, hogy tehetségével az irodalmon és a kultúrán keresztül a *nemzet* dicsőségének visszaállításán fáradozzon. (Caputo 2012: 21.) 1820-21-től kezdve még inkább e cél felé terelte irodalmi tevékenységét, ekkortájt ugyanis a társadalomról és Itáliáról való gondolkodásmódja koncepcionális fejlődésen megy keresztül. Mindez három olyan írásában csúcsonyult ki, amelyeken közel azonos időszakban dolgozott: a *Zibaldone* 1820-1824 körüli bejegyzései, az *Operette morali* (1824-től) és a *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824-1826). E művekben ugyan számos, az olasz társadalmat (is) érintő kérdést vizsgált, ezeket nem a *risorgimentós* nemzetszemlélet keretei között tárgyalta. (Vigorelli 2019: 123-171.)<sup>1</sup> Noha a *Discorso* szövegében az *olasz nemzet* kifejezés meg is jelenik (Leopardi 2019: 35.), Leopardi nem definíciós igénnyel használja azt, így nem egységes népet, államot vagy kulturális közösséget ért alatta, hanem pusztán a félsziget lakóinak közösségét.

A *Discorso* címében megjelenő *costume*<sup>2</sup> kifejezés Leopardinál az erényes és becsületes alapokon működő cselekvést, a helyes értékrend gyakorlatban való tudatos alkalmazását jelenti. A szerző szerint az olaszok nem rendelkeznek az *erényes cselekvés* képességével, így nem létezik egységes olasz *nemzet* sem. Gioberti a *Del primato*ban éppen ellenkezőleg látja az olaszok helyzetét. A *primato* – mint kulcskifejezés, amely Leopardi művéhez hasonlóan a címben is megjelenik – olyan faktor, amely már az olaszok birtokában van, mintegy genetikai meghatározottságot jelent, amely alapot biztosít ahhoz, hogy a félsziget állampolgárai egy, a hitre alapuló közösséget képesek legyenek megformálni. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy – bár Gioberti traktátusának központi részét Itália dicsőítése képezi – a társadalom állapotának elemzése

---

<sup>1</sup> Ugyanakkor Vigorelli kísérletet tesz arra, hogy a *risorgimentós* nemzeti olvasattal hozza összefüggésbe Leopardi nézeteit.

<sup>2</sup> A Leopardi értekezéséhez kapcsolódó olasz terminusok, úgymint *costume*, *virtù*, *morale*, *Natura* stb. első említésüket követően magyarul szerepelnek a könnyebb követhetőség érdekében.



során kitér arra a tényre, hogy az olaszok túlságosan az *ozio*, a szellemi renyhesség hatása alatt élnek:

[...] declinazione volontaria del genio nazionale, nell'indebolimento degli spiriti patrii, nell'eccessivo amore dei guadagni e dei piaceri, nella frivolezza dei costumi, nella servitù degli intelletti, nell'imitazione delle cose forestiere [...]. Chi impedisce i nobili e i ricchi di studiare e scrivere? [...] Chi obbliga i giovani gentiluomini a infemminire nell'ozio? (Gioberti 1845: 520.)

Gioberti az *erényes cselekvés* kapcsán szintén úgy vélekedik, hogy bár az olaszok rendelkeznek ezzel, nem a nemzet építésére, hanem léha elfoglaltságok művelésére használják fel, mindez pedig különösen az ifjú generáció hazafias nevelése szempontjából kártékony. Vagyis Gioberti esetében is kimutatható, hogy nem tartotta befejezettnek az olaszok erkölcsi fejlesztésének feladatát.

Silvana Patriarca szerint a nemzeti karakterből, amely a morális és mentális jellemvonások összességéből áll, egy nép objektív jellemzése olvasható ki. (Patriarca 2010: IX, XIX.) Ennek meghatározása a felvilágosodástól kezdve egyre fontosabbá vált az európai népek számára. A 19. század első harmadában az olasz nemzetkarakter-értelmezésben alapvető szerepe volt az *erényes cselekvésnek* és a népléleknek (*spirito del popolo*), ugyanis ezeken keresztül tartották lehetségesnek a közös múltból örökségként kapott, a néppel társítható erények felkutatását, valamint a bűnök és az *erkölcs* hiánya kiváltotta kritikát. (Patriarca 2010: XV.) Patriarca nemzeti karakterrel kapcsolatos elgondolását megtermékenyítőnek tartom a *Discorso* értelmezése és benne az *erényes cselekvés* kategória jelentésének megvilágítása szempontjából. A felvilágosodásban megszülető, majd az *Ottocento* első évtizedeiben, illetve a *Risorgimento* során kiteljesedő *néplélek* (Giannatale 2014: 252.)<sup>1</sup> koncepciója érdekes módon nem politikai értelemben volt hatással Leopardira, hanem sokkal inkább abban inspirálta, hogy az emberi közösségek fejlődését történelmi-metafizikai szempontból vizsgálja. Mindezek nyomán a *Discorsóban* rámutatott arra, hogy a régi értékek hátrahagyásával az olasz nép szükségszerűen híján van az erkölcsnek, az emberek nem tisztelik egymást és nincs összefogás közöttük. Éppen ezért szerinte nemhogy nemzetről, de még *társadalomról* sem lehet beszélni Itáliában.<sup>2</sup> Leopardi számára a társadalom olyan szervezett közösségi

---

<sup>1</sup> Azt a kapcsolatot jelöli, amely az egyének és a gyökereik szerinti közösség között fennáll. E kapcsolat létrejöttéhez számos tényező hozzájárulhatott, úgymint a földrajzi egység, az etnikum, a nyelv, a vallás, a kultúra, a törvények és a különböző intézmények, a szokások és az erkölcsök.

<sup>2</sup> “[...] è priva come l’altre d’ogni fondamento di morale, e d’ogni vero vincolo e principio conservatore della società [...]” (Leopardi 2019: 35-36.)

létformát jelentett, amelynek működését nem pusztán a törvények biztosítják, hanem az emberek kölcsönös egymást segítése. (Leopardi 2019: 27.)<sup>1</sup>

Az összefogás hiányát a szerző nem a *Risorgimento* nemzetteremtő eszméjével összefüggésben fájlalja, hanem univerzális értelemben, azaz az emberiség természetes állapotától való eltávolodását látja benne: az *Operette morali* nyitódarabjában (*La storia del genere umano*) Leopardi azt mutatja be, hogy egykoron a „gyermeki” korban lévő emberiség számára ösztönös volt az összetartozás érzése, amelyet az illúziók elvesztésének időszakában felváltott a hatalomért folyó harc. Ennek következménye az *önszeretet* felülkerekedése bármilyen közösségteremtő érzelem felett. (Leopardi 2019: 9-28.) A *Zibaldone*-ban szintén megfogalmazza, hogy a *Természettől* való eltávolodás, a valódi társadalom kialakulásának elmaradása, illetve a *morale* (erkölcs) és a *virtù* (erény) hiánya, egyéni és közösségi szinten, egymással összefüggésben áll: “[...] la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la filosofia nè la ragione, [...] ma le virtù, le illusioni, l’entusiasmo, in somma la natura, dalla quale siamo lontanissimi.” (Leopardi 1988: 62.) E gondolatok alátámasztják, hogy Leopardi társadalomról vallott nézetei nem csupán filozófiai és metafizikai fejtegetéseken alapultak, hanem alapvető fontosságúnak tartotta az embereket összekapcsoló magasabb rendű erő jelenlétét, amely kizárólag az emberiség természetes állapotában létezett. Ez utóbbi nélkül nincs *erkölcs*, nem alakul ki az a makulátlan társadalmi lelkület, amely garantálja az *erényes cselekvés* megszületését, vagyis a tudatos és az eszmei értelemben vett magasabb rendű emberi lét szerinti életet. (Puzzo 2019: 75-86.)<sup>2</sup> A *Természettől* távol azonban “Gli italiani hanno piuttosto usanze e abitudini che costumi.” (Leopardi 2019: 71.) Az *usanza*<sup>3</sup> a körülmények és a világ változásának passzív elfogadása: mivel az egykori erkölcsi minták kiüresedtek, helyettük valódi tartalom nélküli, gépies szokások voltak jelen Itáliában. Ez az *erényes cselekvés* nélküli állapot kiszolgáltatottá tette az olaszokat, amelyre azonban nem az összefogás kialakításával reagáltak, hanem ellenkezőleg, még erősebb lett a széthúzás.

Az *erényes cselekvés* hiánya tehát nemcsak az egyének morális értékrendjére volt negatív hatással, hanem az egész közösségre, ezért Leopardi úgy vélte, hogy a társadalom fejlődésének elsődleges akadálya az egykori erények elhagyásában

---

<sup>1</sup> A *Discorso* e pontja, vagyis az emberek közötti összefogás mint a civilizált létforma megőrzésének és a *Természettől* való szembeszállás egyetlen lehetősége, a *La ginestrà*-ban megfogalmazott *social catena* gondolat előképe.

<sup>2</sup> Történelemfilozófiai szemléletében az *erény* összefügg az antik *vigore corporale* értékével: ahogy az utóbbi hanyatlani kezd, úgy az *erény* társadalmi szerepe is veszít jelentőségéből.

<sup>3</sup> Leopardi poétikájában nem egyértelműen negatív kifejezés. A *Zibaldone*-ban több helyén az *atteggiamento*, az *abitudine* értelemben, neutrális jelentéssel szerepel (Leopardi 1921: 742, 1309, 1467.). Ugyanakkor egy ponton az *usanza* az *acceptare* igével is összefüggésben áll, amelynek egyik jelentése *sopportare*, vagyis valamilyen körülmény kénytelen elfogadása (Idem, 843.). A *Discorso*-ban ez utóbbi eset jelenik meg: a passzivitást sugalló *usanza* áll szemben az *erényes cselekvéssel*, vagyis az erkölcsös cselekedetekkel.

keresendő, amely ráadásul az olaszok legnagyobb vétkével, a honfitársak felé irányuló szándékos nemtörődömségével párosult. Az olasz társadalmat jellemző *disgregazione*, széthullás azonban nem képezi politikai diskurzus tárgyát Leopardinál, aki sokkal inkább az egyén és az emberi nem szellemi-lelki képességeinek és dicsőségének csorbulását látta az alkalmazkodás és az összefogás hiányában. (Bollati 2014: 140.) A *nép* és a *közösség* mint politikai-nemzetegyesítő erők ideálja a *Risorgimento* későbbi vívmánya volt, amely gondolat különösen Mazzini tevékenységét határozta meg. Szerinte az olaszok legfőbb bűne a túlzott mértékű individualizmusban fejeződött ki, amely valójában a *campanilismo*, a provincializmus szellemiségét jelentette az értelmezésében. Ez volt az a hozzáállás, amely évszázadok óta megosztotta Itáliát, gyűlöletet és sztereotípiákat teremtve a félsziget különböző államaiban, területein élő olaszok között. (Patriarca 2010, 18.)

Leopardi rendkívül tárgyilagos, távolságtartó az olvasóival, külső szemlélőként írja le Itália morális helyzetét. Igen negatív, sokszor gúnyos hangvételének oka, hogy meglátása szerint a terület a 19. századra elveszítette egykori dicsőségét és az általános morális deficit súlyos ellentéteket szült a társadalomban. Érvelésének kiindulópontjaként az *Ottocento* olasz társadalmát szembehelyezi az erényes és dicsőséges ősökkel, valamint a korabeli európai népekkel, az összehasonlítás alapján pedig azt a következtetést vonja le, hogy elkésérrítő Itália erkölcsi állapota. A történelmi- és morálfilozófiai perspektívából szemlélt „*italiani*” és az antik aranykor leáldozásáról elmélkedő „én” közötti feszültség a költő pesszimista filozófiájában fog kiteljesedni. Mindenesetre e távolságnak több oka van. Leopardi az erkölcs és az *erényes cselekvés* nélküli Itáliát bukásra ítéltnek látja, nemcsak azért, mert a nép elhagyta az erényes tettek szerinti életet, hanem mert a félsziget területén idegen hatalmak voltak jelen évszázadokig, megakadályozva az egyedi olasz nemzetkarakter és az *erényes cselekvés* természetes kialakulását. (Leopardi 2019: 24.)

Ugyanakkor nem menti fel az olaszokat a probléma valódi felelőssége alól, hiszen a passzivitás és az *ignoranza*, a tudatlanság oltárán feláldozták az erények gyakorlását, az igazságot és a becsületet. Leopardi felfogásában tehát a társadalom összetartásának feltétele csakis az antik erényeken alapuló *erényes cselekvés* lehetett volna, amely Itáliával ellentétben megvolt például Franciaországban, Angliában és Németországban is, ahol a nép kölcsönösen felelősséget vállal egymásért. (Leopardi 2019: 27.) Leopardi ezt a formát *società strettá*nak (interakciós társadalom) nevezi (Leopardi 2019: 28.), amely csak negatív elemeiben fejlődött ki Itáliában, holott – ahogyan Amadeo Vigorelli megállítja – valójában pont ez lehetett volna a *Risorgimento* nagy előrelépése az által, hogy kialakítja a társadalom elit, vezető rétegét és az olaszok közötti szoros együttműködést. (Vigorelli 2019: 138-139). Az *interakciós társadalom* és az összefogás ezzel szemben lehetetlenné vált a társadalmi kohézió – korábban már kifejtett – tudatos elvetése miatt. Másrészt az is hozzájárult mindehhez, hogy az

olasz társadalomban túlságosan erősen volt jelen a *Zibaldone*-ban részletesen körbejárt *amor proprio* (önszeretet) jelensége, amely nemcsak azt jelenti, hogy az ember genetikai kódoltságából adódóan nem képes más javát a maga boldogulása elé helyezni, hanem azt is, hogy alapvetően “[...] non è destinato precisamente alla società [...]” (Leopardi 1988: 252.) Ez a gondolat még inkább hangsúlyozza Leopardinak a társadalomról és nemzetről vallott pesszimista nézeteit. Még ha a 19. század elejének korszellemre kedvezett volna is az olasz nép társadalmi egybeforrásztásának, és az olaszok meg is próbálkoztak volna az *erényes cselekvés* szerinti *interakciós társadalom* megteremtésével, akkor is eleve kudarcra lett volna ítélve a társadalmi kohézió kialakítása. Ugyanis Leopardi felismerte, hogy e kérdésben a *nemzet* kategóriáját felülírja egy sokkal általánosabb, az egész emberi nembe kódolt univerzális-természeti törvény, amely megakadályozza, hogy a közösség javáért hozott áldozatok váljanak az egyéni cselekvés motorjává az érdekek helyett.

Más népekkel szemben az olaszokat az is akadályozta a helyes társadalmi formák kialakításában, hogy az *interakciós társadalom* teljes hiánya és az *önszeretet* ereje a mindennapi kommunikációban is megjelent. A *Discorsó*-ban Leopardi kifejti, hogy az olaszok emberi kapcsolatait, a társalgási módját mindig is az jellemezte, hogy miképpen tudják a másikat *önszeretetében* megsérteni.<sup>1</sup> Az olaszok tehát legalább annyira az önhibájukból, mint a szerencsétlen külső történelmi körülmények miatt képtelenek az egység létrehozására. Nem törődnek az *opinione pubblica* morális elvárásaival, vagyis azzal, hogy az egyén milyen megítélés alá esik a társadalom részéről. (Leopardi 2019: 40.) Így aztán az olaszok egyik tartós karakterjegye az *indifferenza*, a közöny. Egyrészt tudatában vannak helyzetükkel, másrészt elfogadják, hogy sem erejük, sem bátorságuk nincs a változtatáshoz, ezért aztán a *disprezzo* és a *közöny* uralja a lelküket.

Konklúzióként elmondható, hogy Leopardi Itália népét úgy jellemzi, mint “[...] il più cinico di tutti i popolacci [...]” (Leopardi 2019: 51.) tekintve, hogy az antik *erkölcsöt* és *erényes cselekvést* a közjó lebecsülésének mentalitására (*freddo disprezzo*) cserélték. A 19. századra elveszítették a *Természet* és az *erény* szerinti fejlődést megalapozó tulajdonságokat. Leopardi *Discorsójának* egyik nagy tanulsága, hogy előrevetítette az 1861 utáni, az államszervezet szintjén egyesült, de kulturális, gazdasági, társadalmi és nyelvi (Nobili 2014: 188; Camarotto 2019: 90-91; Invitto 2012: 129-131.)<sup>2</sup> értelemben továbbra is fragmentált Itália problémáit. A honatyák számára a mű figyelmeztetésképpen állhatott: *erkölcs* és

---

<sup>1</sup> “[...] in Italia la principale [...] dote di chi vuole conversare, è il mostrar colle parole e coi modi ogni sorta di disprezzo verso altrui, l'offendere quanto più si possa il loro amor proprio [...]” (Leopardi 2019: 54.)

<sup>2</sup> Claudio Nobili szerint Leopardi a nyelvnek tulajdonította az egyetlen lehetséges módot, amellyel egy egységes *nemzet* létrejöhet. Az antik *facoltà linguistica* azonban a morállal együtt kiüresedett (erre mutat rá Camarotto és Invitto is), ráadásul Leopardi kifejtette, hogy egységes nemzet és haza nélkül nem lehet a *toscana fiorentino* használatát kieroszakolni.

*amor patrio*, vagyis hazaszeretet (Leopardi 1988: 317.)<sup>1</sup> nélküli nép nem nemzet, abból egységet kovácsolni lehetetlen. A *Risorgimento* későbbi évtizedeiben Manzoni, Pellico, Gioberti, Balbo és d’Azeglio tollából született traktátusok tematikája rávilágít arra, hogy az olaszok évszázados erkölcsi hanyatlásából származtatták jórészt a korabeli gondolkodók Itália a nemzetegyesítéssel összefüggő nehézségeit: eszerint Leopardi értekezése egyfajta önbeteljesítő jóslatként is olvasható a későbbi nemzedékek részéről.

#### Bibliográfia:

BOLLATI, G. 2014. *L’invenzione dell’Italia moderna. Leopardi, Manzoni e altre imprese ideali prima dell’unità*. Torino: Bollati Boringhieri.

CAMAROTTO, V. 2019. Virtù «solide» e virtù «apparenti». Note sul lessico morale di Leopardi tra Crestomazia e Pensieri. In: BUSSOTTI, A. CAMAROTTO, V. RICCA, S. (a cura di): *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*. Roma: Sapienza Università Editrice, 87-104.

CAPUTO, R. 2012. Il contributo di Leopardi al Risorgimento. In: MONTALI, E. (a cura di): *Leopardi, l’Italia, gli italiani*. Roma: Ediesse, 17-24.

GIANNATALE, F. 2014. Il principio di nazionalità un dibattito nell’Italia risorgimentale, *Storia e Politica*, VI, 2, 234-269.

IEVA, S. 2002. Amor di patria e misogallismo nel giovane Leopardi L’Orazione in occasione della liberazione del Piceno tra esercizio retorico e tradizione letteraria, *Italies* VI, 1, 233-258.

INVITTO, G. 2012. L’Italia come non-nazione nello “Zibaldone” di Giacomo Leopardi, *Segni e Comprensione* XXVI, 76, 124-135.

LEOPARDI, G. 1921. *Zibaldone di pensieri*. Firenze: Le Monnier.

[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t226.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t226.pdf) (ultima consultazione: 20 aprile 2024)

LEOPARDI, G. 1988. *Tutte le opere. Vol. II*. Firenze: Sansoni.

LEOPARDI, G. 2018. *Operette morali*. Milano: Mondadori.

[https://liberliber.it/opere/download/?op=2346210&type=opera\\_url\\_pdf](https://liberliber.it/opere/download/?op=2346210&type=opera_url_pdf) (ultima consultazione: 21 aprile 2024)

LEOPARDI, G. 2019. *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*. Milano: Garzanti.

NOBILI, C. 2014. Dal concetto di classicus a quello di auctor classicus all’“autorità”: le implicazioni linguistiche del *Discorso sui costumi degli italiani* di Leopardi. In: GRANDI, N.

NISSIM, M. TAMBURINI, F. VAYRA, M. (a cura di): *La nozione di classico in linguistica. Atti del XXXVIII Convegno della Società Italiana di Glottologia. Bologna, 24-26 ottobre 2013*. Roma: Il Calamo, 185-191.

PATRIARCA, S. 2010. *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma-Bari: Laterza.

---

<sup>1</sup> A *Zibaldone* visszatérő témája a *hazaszeretet*, amely az antik világ által képviselt értéként jelenik meg. A széttagolt Itáliában értelmetlen a *hazaszeretet* csíráit keresni, mivel az csupán lokálisan érvényesül, nem képes az egész népre egységesen hatni: “[...] l’amor patrio (intendo delle patrie private) regna oggi in Italia tanto più fortemente e radicatamente, quanto è maggiore [...] la piccolezza di ciascuna città, o terra, o provincia [...]” (Leopardi 1921: 792.)

- POLIZZI, G. 2021. Il „sistema dell’egoismo universale” e la condizione presente dell’Italia. In: NACCI, M. (a cura di): *Nazioni come individui. Il carattere nazionale fra passato e presente*. Firenze: Firenze University Press.
- PUZZO, G. 2019. «La più eroica delle virtù». Il lessico della pazienza nell’opera di Giacomo Leopardi. In: BUSSOTTI, A. CAMAROTTO, V. RICCA, S. (a cura di): *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*. Roma: Sapienza Università Editrice, 75-86.
- VIGORELLI, A. 2019. Portare la vita pazientemente: Leopardi e il libro morale. In: VIGORELLI, A. (a cura di): *La «pazienza» di Giacomo Leopardi. Agire e patire: analisi del sistema dello Zibaldone*. Milano: Mimesis, 123-171.

LORENZO MARMIROLI  
*Università degli Studi di Szeged*  
marmiroli.lorenzo@szte.hu

## Lajos Zilahy e la nascita del Nuovo Fronte Spirituale

(14 aprile 1935)

### Abstract

Hungarian ‘popular’ writers [Népi írók] form a vast and heterogeneous group, which in the Thirties represented some of the best Hungarian literature. Scattered and dispersed after the failure of Kun’s revolutionary experience, they deeply understand the problems of new Hungary, most of all after National socialists seize the power in Germany. Hungarian Prime Minister Gyula Gömbös is a personal friend of the writer Lajos Zilahy, who is particularly active in the spiritual life of his time. On 16th of April 1935 a secret meeting at Zilahy’s villa takes place between Gömbös and the writers. Two days earlier, Zilahy announced the Foundation of the New Spiritual Front, an unofficial bond between the government and the intellectuals.

As an addendum, Zilahy’s item concerning the aims of the New Spiritual Front, published on 14th of April 1935, has been translated into Italian.

Keywords: Lajos Zilahy, Intellectuals and power, Gyula Gömbös, Új Szellemi Front

### Introduzione

Il gruppo dei cosiddetti scrittori ‘popolari’ (*népi írók* in ungherese, in italiano sono conosciuti anche come ‘movimento populista’ o ‘Strapaese’) inizia a formarsi spontaneamente a partire dalla seconda metà degli anni 20 del ‘900, “come reazione alle decisioni della pace di Versailles e come protesta contro il sistema economico-sociale del nuovo potere politico nato dal compromesso tra l’aristocrazia e la grande borghesia, negando gli interessi delle masse contadine senza terra” (Sárközy 2004: 165), dando l’avvio a un dibattito culturale e ideologico i cui effetti sarebbero arrivati fino agli anni 70 del secolo scorso e costituendo, di fatto, il *forum* di discussione più all’avanguardia nell’ambito della letteratura magiara interbellica. Si è trattato di un gruppo estremamente vasto e composito, le cui riflessioni sulla vita letteraria d’Ungheria si sarebbero intrecciate con quelle sul popolo ungherese delle campagne, da contrapporre alla popolazione della capitale, percepita come ‘altra’, molto lontana dalla realtà tradizionale della vita contadina. Gli scrittori popolari vengono quindi a costituire la controparte degli scrittori cosiddetti ‘urbani’ (*urbánus írók*), maggiormente orientati verso il modello letterario occidentale e non interessati a descrivere la vita contadina del Paese, ma piuttosto a proprio agio con i temi

letterari borghesi dei salotti di Budapest e, fondamentale, ignorando il mondo al di là delle mura cittadine.

La catastrofe costituita dal Trattato di Pace di Trianon (4 giugno 1920) dà l'avvio a una profonda riconsiderazione del ruolo della tradizione magiara e del popolo ungherese nell'ambito della storia e della società multi-etnica che popolava quella che era stata la Grande Ungheria. Allo stesso modo, anche la società ungherese viene osservata con nuovi occhi, in cerca delle cause che avevano portato alla dissoluzione tanto della Monarchia, che dell'Ungheria storica e del mosaico di popoli che la costituiva. Altro punto dolente nella vita spirituale ungherese è stato costituito dal tentativo di rivoluzione bolscevica (marzo-agosto 1919) di Béla Kun (1886-1938), non solo per le conseguenze politico-sociali, che portarono di fatto ad un inasprimento delle condizioni di pace per l'Ungheria, pericolosa cellula comunista al di là del cordone sanitario anti-sovietico che iniziava a prender forma, ma anche e soprattutto per le conseguenze sul morale e sulle condizioni di vita degli intellettuali 'di sinistra' che, schieratisi in favore della rivoluzione di Kun, hanno poi dovuto subire le conseguenze morali della disfatta della Rivoluzione, nonché quelle materiali della vita quotidiana durante la controrivoluzione e nel ventennio dell'epoca Horthy.

Tra il 1918 e il 1919 la gran parte degli scrittori si schierò a fianco della rivoluzione, anche coloro le cui convinzioni si trovavano comunque lontane dal pensiero social-rivoluzionario. La sconfitta della rivoluzione e la vittoria della controrivoluzione inflissero un colpo tragico anche alla vita letteraria, costringendola a nascondersi o a progressive ondate di emigrazione, rompendone l'unità e rafforzando al suo interno le tendenze conservatrici e di destra. (Lackó 1975: 55-56)

Lo schieramento degli scrittori popolari è vasto e variopinto, abbracciando alcune delle maggiori personalità letterarie dell'epoca, rendendo quindi impossibile dare una caratterizzazione unitaria al movimento, estremamente frammentato e particolareggiato. In effetti, l'unico tentativo di unire il fronte degli autori popolari sotto un'unica bandiera, con l'obiettivo di fare pressione compatti sulla politica ungherese per prestare ascolto ai reali problemi della popolazione del Paese, viene fatto dallo scrittore, regista, produttore cinematografico, giornalista e *Kulturträger* Lajos Zilahy (1891-1974), in occasione di un famigerato incontro con il Primo Ministro Gyula Gömbös (1886-1936), avvenuto il 16 aprile 1935, in cui il *Premier* ha incontrato alcuni degli scrittori popolari più *engagé* e attivi all'epoca.

Questo articolo mira a fornire al lettore una descrizione della situazione storico-politica che ha portato Zilahy a esporsi nell'organizzazione del summit, naufragato in un insuccesso, come anche a presentare la traduzione in italiano della chiamata a raccolta per gli scrittori popolari pubblicata da Zilahy sul quotidiano «Pesti Napló» del 14 aprile 1935, a cui il 16 dello stesso mese è



seguito l'incontro tra gli scrittori e il Primo Ministro ungherese, presso la villa di Zilahy.

*Pusztulás*, Lajos Zilahy e Gyula Gömbös

Gli attori principali del tentativo di stabilire un filo diretto tra autorità politica e vita letteraria e spirituale ungherese sono stati Lajos Zilahy e il Primo Ministro Gyula Gömbös, nell'ambito del suo secondo governo (marzo 1935-ottobre 1936); l'antefatto è stato costituito dall'articolo *Pusztulás* [Rovina/malora/distruzione] pubblicato da uno dei più influenti autori nell'ambito dello schieramento popolare, Gyula Illyés (1902-1983), sull'importantissima rivista letteraria «Nyugat» [Occidente] nel numero doppio dell'1-16 settembre 1933 (Illyés 1933); lo sfondo della vicenda è incentrato da un lato sull'ascesa al potere di Hitler in Germania nel gennaio 1933, e dall'altro sulla crisi di governo attraverso cui Gömbös, nelle elezioni di marzo-aprile 1935, era riuscito a spodestare l'influente 'padrino' István Bethlen (1874-1946), Primo Ministro d'Ungheria dal 1921 al 1931, costringendolo a passare all'opposizione.

La nomina a Cancelliere di Hitler è l'elemento di rottura con il passato che condiziona la politica di tutti i Paesi dell'area danubiano-balcanica, Ungheria compresa. All'epoca dell'incontro presso villa Zilahy il Paese è in stato di agitazione per via delle sempre crescenti pressioni e intromissioni tedesche, tenendo presente che la Germania di Hitler usava attivamente le minoranze tedesche in Europa centro-orientale, enclave linguistico-culturali che un trattato come quello di Trianon non ha fatto altro che isolare ed estremizzare, nell'ambito della propaganda ariano-germanica del terzo *Reich*. L'Ungheria, ancora dolente per i traumi legati alla fine della Grande Ungheria, è impreparata a fronteggiare la penetrazione di alcuni elementi eversivi germanici nelle campagne dove, nelle zone a maggioranza tedesca del Transdaubio, già nel corso degli anni 30 vengono registrati *pogrom* e atti violenti verso la popolazione di lingua ungherese. Si aggiunga anche che il linguaggio dei giornali dell'epoca era sovraccarico di lessico e espressioni tedesche, Budapest era una città profondamente germanizzata e germanofona, e che l'apparato industriale era per lo più nelle mani delle famiglie dell'alta borghesia tedesco-ebraica della capitale, e si può quindi intuire il timore tanto delle *élite* politiche (sia di Gömbös che, nonostante la rottura con quest'ultimo, di Bethlen), che delle *élite* spirituali, in particolare del fronte degli scrittori popolari e, più in generale, nella sinistra letteraria ungherese, nei confronti di uno sprofondamento in un *mare magnum* germanofono e germanofilo (in tal senso, l'interesse a sostenere l'Austria di Dollfuss contro il pericolo di *Anschluss* tedesco era una priorità comune sia dell'Italia che dell'Ungheria).

In questo quadro, la presa di potere di Hitler è l'inizio di una slavina che presto o tardi si sarebbe abbattuta sull'Europa, accolta con favore dalle frange

conservatrici, militariste, revansciste e tedescofile, ma con enorme preoccupazione dalle forze ungheresi, revisioniste sì, ma ‘nazionali’ e fondamentalmente anti-tedesche (nella misura in cui potesse essere realisticamente anti-tedesca la politica di un Paese mutilato, agricolo, arretrato e circondato da Stati successori fondamentalmente ostili, uniti nella Piccola Intesa filo-francese).

L’articolo *Pusztulás*, ispirato da un viaggio di Illyés in visita all’amico Lajos Fülep (1885–1970) a Zengővárkony, un villaggio vicino a Pécs, nel Transdanubio, dà voce e concretizza le paure degli scrittori popolari; che cioè, se non viene riformata la situazione nelle campagne ungheresi, dove il contadino magiaro muore di fame, mentre quello svevo si arricchisce in virtù di antichi privilegi feudali, presto l’Ungheria occidentale sarebbe diventata una colonia a maggioranza tedesca, baluardo per la penetrazione nella pianura carpatica e nei Balcani (e gli scrittori popolari erano ovviamente a conoscenza del fatto che nel *Mein Kampf* gli ungheresi erano stati inseriti tra le razze inferiori, che avrebbero dovuto esser piegate per esser poi sterminate).

Il secondo governo Gömbös avrebbe dovuto esser quello delle riforme, ma la sua brevità, dovuta alla scomparsa improvvisa del Primo Ministro per colpa di un’insufficienza renale, non permette di darne un giudizio completo. Non possiamo neanche sapere come sarebbe andata la Storia se uno statista del calibro di Gömbös il 1 settembre 1939 (o, volendo, il 22 giugno 1941, giorno d’inizio dell’Operazione Barbarossa) fosse stato al potere in Ungheria, o se fosse stato attivo, magari in clandestinità, negli anni della guerra, o se fosse stato lui a trattare con l’Armata Rossa alle porte di Budapest nel febbraio 1945. In un’intervista<sup>1</sup> rilasciata molti anni dopo i fatti avvenuti nella propria villa, Zilahy sembra disposto a credere, forse un po’ ingenuamente, ma con convinzione, che il fato del proprio Paese sarebbe stato diverso con un *Vezér* come Gömbös, giudicato “a legnagyobb gazember”, “la canaglia peggiore di tutte” (Zilahy 1959: 245), una sorta di Machiavelli magiaro al servizio del proprio Paese, in grado forse di salvarlo tanto dalla svastica, che dalla stella rossa, tanto dal *Lager*, che dal *Gulag*.

Lajos Zilahy inizia a distinguersi nella vita letteraria ungherese con la pubblicazione nel 1922 di *Halálos tavasz* (*Primavera mortale*, tradotto e pubblicato in italiano nel 1933 da Corbaccio); si tratta di uno scrittore estremamente fertile e poliedrico, con svariati romanzi al proprio attivo (forse *Két fogoly* [*Due prigionieri*], del 1926 – edito in italiano nel 1930 sempre da Corbaccio – è il più conosciuto), il quale ha avuto anche un’esperienza come produttore cinematografico, fondando la casa filmografica Pegazus (1939-1943) e lavorando come sceneggiatore di numerose pellicole di successo (il film di *Primavera mortale*

---

<sup>1</sup> L’intervista citata, tradotta in italiano dall’autore di questo articolo, verrà a breve pubblicata con il titolo *Discussione sugli scrittori popolari. Conversazione notturna con Lajos Zilahy*, in «Quaderni vergeriani. Studi storici adriatico-danubiani», XX, n.19, 2024.

è del 1939). A partire dal 1927 lavora come giornalista e redattore di varie testate del gruppo editoriale Est, e tra il 1934 e il 1936 è caporedattore del quotidiano governativo «Magyarország» [Ungheria], da cui porta avanti una veemente e martellante campagna stampa anti-tedesca guadagnandosi, tra i vari, anche l'odio di Béla Imrédy (1891-1946), *Premier* tra il 1938-39, e di Döme Sztojay (1883-1946), Primo Ministro in seguito all'occupazione tedesca del marzo 1944, momento a partire da cui Zilahy deve vivere in clandestinità (tra il 1940 e il 1944 è stato caporedattore del foglio filo-britannico «Híd» [Ponte]). Nel 1947 emigra negli Stati Uniti, da cui non avrebbe più fatto ritorno in patria, continuando però a scrivere e pubblicare, tentando di organizzare la vita letteraria degli esuli ungheresi negli Stati Uniti.

In un certo senso forse il II governo Gömbös coincide con l'apice della carriera di Zilahy in quanto *Kulturträger*: lo scrittore è infatti l'esempio per antonomasia di *literary gentleman*, un uomo dedicatosi alla vita letteraria e alla difesa dei valori nazionali ungheresi, anti-militarista, attivo sul fronte del giornalismo, del romanzo, del teatro e, successivamente, del cinema. Pur non trattandosi del miglior autore magiaro della sua epoca (ma è anche vero che si tratta degli anni dell'Età dell'Oro della letteratura ungherese, il cui panorama di quegli anni è caratterizzato da autori della statura di Babits, Krúdy, Kosztolányi, Móricz, Németh, Illyés, Márai, Kassák, Radnóti, József, il giovane Örkény, per citarne solo alcuni), il suo valore va ricercato nel tentativo di unire le forze spirituali ungheresi con quelle politiche attraverso la proclamazione della fondazione dell'*Új Szellemi Front* [Nuovo Fronte Spirituale] sul quotidiano «Pesti Napló» del 14 aprile 1935. L'articolo è seguito il 16 aprile incontro 'segreto' presso casa Zilahy (ma l'evento era un 'segreto di Pulcinella', e tutta Budapest ne era già a conoscenza prima ancora che si verificasse) tra il primo Ministro d'Ungheria Gyula Gömbös e sette scrittori del fronte popolare (Zsigmond Móricz, Géza Féja, László Németh, Gyula Illyés, Áron Tamási, Lőrinc Szabó e Imre Németh (nella versione descritta da Imre Németh era presente anche Mihály Kerék, cfr. Lackó 1975: 125-126). Le settimane successive vedono il dispiegarsi di un feroce dibattito tra i letterati e all'interno della sinistra ungherese, con accuse a Zilahy di aver 'venduto' l'integrità spirituale delle belle lettere ungheresi al governo dei latifondisti e dei casinò (lo stesso Attila József si sarebbe lasciato coinvolgere in una polemica con Zilahy), nonché di voler organizzare la vita letteraria ungherese sul modello di quella nazi-fascista, con corporazioni e inquadramento degli intellettuali nei ranghi del potere.

Sul versante politico, sebbene Gömbös abbia passato molte più ore all'incontro rispetto alla mezz'ora prevista inizialmente, non ci sono ulteriori e reali sviluppi. Forse tra le due Guerre mondiali è stato proprio il 16 aprile 1935 il momento di maggior vicinanza tra la politica e le lettere in Ungheria, rimaste però entrambe reciprocamente deluse e insoddisfatte. Sembra infatti che, riferendosi agli scrittori incontrati la sera prima da Zilahy, il giorno successivo

Gömbös abbia detto al collaboratore Miklós Kozma (1884-1941), tra il 1920 e il 1940 direttore dell'Ufficio Telegrafico (poi Radio Ungherese) e Ministro dell'Interno tra il 1935 e il 1937: "con quelli non c'è proprio niente da fare" (Lackó 1975: 130). In ogni caso, sebbene Gömbös sembrasse estremamente sensibile alla necessità di riforme del Paese, la brevità del suo secondo mandato non ne permette una valutazione appropriata. Il breve spazio a disposizione non consente di evidenziare la profondità della visione politica di Gömbös, il quale ha dovuto gestire la triangolazione tra Roma-Budapest-Vienna in chiave anti-tedesca, subendo però pesanti infiltrazioni e destabilizzazioni dalla Germania, così come ha dovuto confrontarsi con i problemi endemici dell'Ungheria post-Trianon, il tutto all'ombra del Terzo *Reich*.

Il lettore ha l'opportunità di confrontarsi (alla fine di questo contributo) con la traduzione in italiano dell'articolo con cui Zilahy ha annunciato la nascita del Nuovo Fronte Spirituale, preparando il terreno all'incontro-Gömbös e alla chiamata a raccolta degli scrittori. La polemica scaturita dalle azioni di Zilahy ne ha cancellato l'efficacia, ma sta di fatto che nessun altro Primo Ministro d'Ungheria si era mai degnato di scendere dal Castello di Buda per un colloquio privato con gli scrittori popolari della 'sinistra' ungherese, forza sconfitta e dispersa nel corso della controrivoluzione e relegata a ruoli secondari e periferici nell'epoca Horthy, formata da cronisti e testimoni di secoli di vessazioni e ingiustizie perpetrate sul popolo magiaro, in polemica con il governo dei latifondisti capeggiati spiritualmente da Bethlen (in tal senso, agli occhi degli autori di Strapaese, il *Premier* Gömbös, pur con i propri limiti, costituiva l'*homo novus* rispetto ai rappresentanti della decrepita aristocrazia feudale d'Ungheria).

A dispetto delle polemiche innescate, osservando la data di pubblicazione dell'appello (14 aprile) e sfogliando il numero del «Pesti Napló», salta agli occhi la giusta attenzione data alla politica estera, in particolar modo alla creazione del cosiddetto Fronte di Stresa. Infatti, tra l'11 e il 14 aprile 1935 si erano svolti negoziati tra Pierre Laval, Ministro degli Esteri francese, Ramsay MacDonald, *Premier* inglese, e Benito Mussolini, i quali avevano portato alla firma di un documento con cui le tre potenze vincitrici della Grande Guerra si impegnavano a sostenere gli Accordi di Locarno del 1925 contro la Germania, come anche l'indipendenza dell'Austria.

L'ipotesi che si vuole qui avanzare è che Zilahy intendesse presentare la nascita del Nuovo fronte Spirituale in parallelo con la firma del Fronte di Stresa, in chiave anti-tedesca (confermando quanto scritto sopra, che cioè il problema non fosse la Germania in sé, ma piuttosto la Germania di Hitler, post-gennaio 1933). Allo stesso modo in cui Italia, Francia e Regno Unito sembravano voler metter da parte le proprie divergenze per combattere la croce uncinata, Zilahy proponeva una chiamata a raccolta degli scrittori popolari, le forze spirituali migliori della letteratura ungherese, ma divise e spesso antagoniste, sotto l'egida delle riforme del governo Gömbös, il quale a sua volta cercava forse alleati nella

vita civile magiara, dato che l'auspicata 'unità nazionale' sognata da Gömbös per portare a compimento le riforme necessarie, non si era verificata. Al contrario, con la fuoriuscita di Bethlen e i suoi dal partito di governo, e l'ostilità feroce del Partito dei Piccoli Proprietari Indipendenti, il cui segretario Tibor Eckhardt (1888-1972) si era tramutato nella nemesi di Gömbös (Vonyó 2018: 484), la lista degli amici del Primo Ministro nell'ambito del suo secondo governo si era decisamente assottigliata.

In tale quadro il *literary gentleman* Zilahy, amico di Gömbös di vecchia data, con cui era solito consultarsi saltuariamente riguardo al 'polso' della nazione, e allo stesso tempo autore popolare anche all'estero, presente sullo scenario letterario ungherese e internazionale e amico personale di molti tra i maggiori autori dell'epoca, è la persona adatta a preparare l'arruffata e scontrosa legione degli scrittori popolari ad una più stretta collaborazione con il gabinetto governativo, a sua volta alla ricerca di nuove forze da mobilitare in favore del consenso popolare. Successivamente, Zilahy si sarebbe dovuto difendere da accuse di filo-fascismo, tanto nelle settimane che seguirono l'articolo e l'incontro, quanto in epoca successiva, alla fine degli anni 50, durante l'esilio: l'intervista del 1959 di István Benedek a Zilahy menzionata precedentemente, tradotta in italiano e di prossima pubblicazione, costituisce una sorta di testamento spirituale dell'autore sulle vicende avvenute nell'Ungheria degli anni 30. Gömbös avrebbe avuto un anno e mezzo di vita dopo l'incontro, un tempo insufficiente per organizzare alcunché di concreto, con un Parlamento tenacemente ostile e una situazione internazionale sempre più delicata.

Di seguito in appendice si riporta la traduzione dell'articolo 'scandaloso' di Lajos Zilahy del 14 aprile 1935 (Zilahy 1935: 15), trasposta in italiano dall'autore di questo breve studio, in cui gli intellettuali della sinistra ungherese venivano chiamati a raccolta sotto l'egida delle riforme del governo Gömbös. In tal modo, questo documento storico-letterario diventa finalmente accessibile anche ai lettori e alle lettrici italiani.

#### Bibliografia

- BAKÓ, E., 2022, Illyes Gyula és Zilahy Lajos barátsága, «Hitel», XXXV, 3, 88-97.  
BENEDEK, I., 1959, Vita a népi irodalomról. Éjszakai beszélgetés Zilahy Lajossal, «Új Látóhatár», II, 4, 241-263.  
GERGELY, J., 2001, *Gömbös Gyula*, Budapest: Vince kiadó.  
ILLYÉS, Gy., 1933, Pusztulás, «Nyugat», XXVI, 17-18.  
LACKÓ M., 1975, *Válságok -választások. Történeti tanulmányok a két háború közötti Magyarországról*, Budapest: Gondolat.  
SÁRKÖZY, P. MIHÁLYI, M., 2004, La rivista «Nyugat» e la poesia moderna nella letteratura ungherese del primo '900. In: VENTAVOLI, B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese*, II, Torino: Lindau, 121-180.

VENTAVOLI, B., 2004, *La fabbrica delle illusioni. Letteratura, cinema e teatro tra le due guerre mondiali*. In: VENTAVOLI, B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese*, II, Torino: Lindau, 7-120.

VONYÓ, J., 2018, *Gömbös Gyula és a hatalom*, Pécs: Kronosz kiadó.

ZILAHY, L. 1935, Új szellemi frontot!, «Pesti napló», LXXXVI, 86, 15.

## Appendice

«Pesti Napló», 14 aprile 1935

Nuovo fronte spirituale!

di Lajos Zilahy

In passato mi ero interrotto nel momento in cui Albert Berzeviczy mi aveva fermato con un cenno, dicendo che quando scrivevo di una certa stanchezza nella vita spirituale ungherese, erano solo sciocchezze da giornalisti. Questo successe quando Bartók e Kodály non vennero ammessi nella società Kisfaludy. In quel momento non continuai la discussione per due motivi: innanzitutto perché stava scivolando quasi verso la sfera personale, cosa che non desideravo, e inoltre perché sentivo che prima o poi sarebbe giunta l'ora in cui quel pensiero si sarebbe ripresentato.

Gli ultimi avvenimenti politici hanno prodotto una profonda breccia nel muro invisibile, e il Paese, o per lo meno la gran parte dell'opinione pubblica, sente che siamo passati oltre un punto storico che oggi è ancora presto per giudicare e spiegare.

Quello che è sicuro è che c'è aria di cosiddette riforme, ma sarebbe ingannevole dire che, allo stesso tempo, è una nuova aria quella che soffia nei nostri polmoni spossati. Di ciò, è vero solo che ci sforziamo in cerca d'aria, venendo presi da una sensazione terribile, come se ci trovassimo improvvisamente nel vuoto.

Il nuovo Parlamento e il secondo governo Gömbös oggi non possono gloriarsi di aver attratto a sé anche i valori spirituali dell'Ungheria. Ad esempio, nella nuova assemblea nazionale siede il solo Gyula Pekár in rappresentanza della letteratura ungherese. In tale affermazione non vuole nascondersi alcuna lamentela, perché tra il governo attuale e la letteratura ungherese contemporanea è in corso la formazione di legami più profondi e di livello superiore. Oggi non esiste più quel baratro spirituale che ha diviso le vedute di due tragiche e gigantesche figure storiche ungheresi: István Tisza e Endre Ady. Oggi non può più accadere che i migliori della letteratura ungherese vengano bollati da certe fazioni come elementi pericolosi, per colpa del coraggio dei loro pensieri. Non perché siano stati gli scrittori a cambiare, ma semplicemente perché il pensiero politico, anzi governativo, ungherese, dopo una riorganizzazione dalle fondamenta nell'ottica di uno sviluppo più graduale, ma molto più organico, è arrivato al punto in cui la letteratura era già arrivata tempo fa.

Insomma, nel momento in cui la nuova assemblea nazionale è stata accuratamente purgata dallo spirito letterario quasi usando la benzina, davanti a tale considerazione non veniamo presi da alcun terrore di future atrocità, perché la nostra sensazione è che – specialmente pensando alle persone di Gyula Gömbös e Miklós Kozma – la nomina in Parlamento di una decina-dozzina di scrittori non sarebbe stata una questione da escludersi a prescindere. Le lettere ungheresi non hanno titolo di sentirsi escluse, perché neanche hanno chiesto la mano di alcun governante. In omaggio alla fedeltà storica, è necessario dire che né tra i candidati eletti, né tra quelli lasciati fuori, erano presenti degli scrittori.

Ma, tornando a parlare di quel preciso vuoto spirituale, non è da riferirsi solo alla letteratura, ma a tutti i campi della vita spirituale ungherese. La stessa affermazione potrebbe esser fatta al nuovo parlamento tanto dagli scienziati, che dagli ingegneri, insegnanti e medici ungheresi – in una parola da quello strato superiore della vita nazionale che i movimenti di riforme esteri, sia il fascismo, che il nazismo, si sono affrettati a vincolare al proprio servizio, semplicemente perché senza il lavoro di completamento svolto da queste classi sociali, qualsivoglia volontà di riforme è solo lettera morta.

Negli ultimi due decenni in tutto il mondo il concetto di politica si è avvicinato a passi falcati alla vita reale. Fare politica oggi significa: curare e costruire. Dopo l'epoca delle sterili discussioni di diritto pubblico, anche la politica ungherese ha raggiunto il punto in cui l'importanza della professione di ingegnere o quella di medico supera e spazza via la retorica e le vuote chiacchiere.

Nella nuova assemblea nazionale, però, invano andiamo cercando la schiera di artigiani, costruttori e guaritori. Le mie preoccupazioni possono quindi trovare fondamento nel fatto che nella politica ungherese si verifichi quella separazione da questi strati sociali, proprio quando invece all'estero vengono definitivamente saldati assieme.

Sarebbe inutile discutere del fatto che questo fronte della vita spirituale è altro rispetto alla politica. E anche se fosse altro, anche allora ci sarebbe un problema. Cerchiamo di osservare bene questo fronte spirituale. Mostra chiaramente i sintomi degli spasmi del tetano. Parlando di letteratura e scienze, l'Accademia delle Scienze, la Società Kisfaludy o la Petőfi svolgono il lavoro necessario a mantenere vive certe tradizioni, ma sarebbe eccessivo affermare che le loro ricerche, i loro programmi di lavoro o la visione del mondo dei loro membri seguano di pari passo la direzione politica, che finalmente si è rivolta verso scottanti e urgenti questioni in patria. L'Ordine di Mattia Corvino? L'Associazione degli Attori Teatrali? La Società Szinyei-Merse? Ovunque ci si volti, si percepisce che qui Gömbös invano chiamerebbe a raccolta delle forze spirituali.

La nuova politica di riforme non ha alcun modo di rinfrescare le acque ferme della vita spirituale ungherese. Ma non si tratta di bonificare queste acque ferme. Rimangono pure lì, dove sono! Ma bisogna costruire un bacino, un nuovo

bacino che si estenda attraverso le fertili terre dello spirito nazionale, la cui corrente vada gorgheggiando in un'unica direzione; in caso contrario, la politica di riforme affogherebbe in un deserto.

Lo stesso vale per qualsiasi circolo o associazione di ingegneri o medici. Non restiamo insensibili: guardiamo oltre la soglia e ascoltiamo di cosa si parla intorno ai tavoli consiliari. Osserviamo dove si arenano la nuova coscienza ungherese e la nuova ideologia ungherese, nelle mani di *diciottomila* associazioni.

Potremmo sentirci soddisfatti se, vuoi all'interno del Parlamento, vuoi all'esterno di esso, si raccogliessero diciotto rappresentanti della vita spirituale ungherese, uniti negli animi, che sapessero cosa vogliono, e che sentissero cosa significa per il destino dell'Ungheria il periodo di riforme che sta iniziando.

L'era successiva a quella delle rivoluzioni in Ungheria potrebbe esser tranquillamente chiamata l'epoca-scala. Sopra le rovine dell'Ungheria sono state sollevate diciottomila scale e scalette, una vera foresta di scale i cui presidenti e vicepresidenti sono saliti in alto, ad ogni piolo si è sistemata la brava gente, e in basso, da solo, è rimasto il popolo ungherese, abbandonato a se stesso, e con esso il pensiero ungherese.

Questa densa foresta di scale immobile deve essere abbattuta dal nuovo pensiero ungherese, che attraverso i reami spirituali cerca istintivamente la via verso il popolo ungherese e la vera fonte della vita ungherese in esso contenuta.

Adesso viviamo in un vuoto asfissiante, cavo, privo d'aria. L'operato di gran parte delle associazioni si esaurisce in una riunione magniloquente all'anno. Il pubblico si guarda bene dal frequentarne le sedute, perché hanno un palinsesto vacuo e noioso, senza alcun legame con le grandi e pressanti questioni della vita.

Serve un nuovo fronte spirituale che venga rinfrescato dal vento dei tempi e che si armi del pensiero di riforme con cui abbattere la foresta di scale.

Non sarà difficile, perché nella foresta di scale sono in tanti a stare aggrappati ai pioli perché li trascinati e spinti dalla schiera degli arrampicatori, ma che si sono da tempo stufati di stare appesi immobili, aggrappati al nulla.

La prima e più importante condizione per la nascita del nuovo fronte spirituale è un'ideologia unitaria. E al suo interno, l'ideologia ungherese fusa e saldata incrollabilmente.

(trad. di Lorenzo Marmioli)



GIAN PAOLO BRIZZI  
*Alma Mater Studiorum-Università di Bologna*  
gianpaolo.brizzi@unibo.it

## **A kereskedő polgárság oktatási modelljei (Olaszország, 15-17. század)**

Ultimus in libro sed non ultimus inter amicos

### Abstract:

Education models for the merchant bourgeoisie (Italy, 15th-17th centuries)  
During the Middle Ages, the traditional training model for those destined to carry out commercial activities was carried out in abacus schools: the levels of learning were very different depending on the mercantile activity to which each person was destined. In the early modern age, the influence of humanistic culture and the growing complexity of commercial activities modified educational strategies, combining technical knowledge with the training courses typical of city oligarchies, a premise for a different role that the bourgeoisie managed to assert in the 19th century.

Keywords: education, merchants, bourgeoisie, early modern age, Italy

1977-ben Vittorio Baldo közzétett egy tanulmányt, amely a velencei pátriárka, Giovanni Trevisan egyik rendelkezésének a következményeit illusztrálta, aki a IV. Pius által 1564. november 13-án kiadott In sacrosanta beati Petri bulla előírását követve elrendelte, hogy azok, akik Velencében tanári tevékenységet folytatnak, legyenek akár egyháziak, akár laikusok, alá kell írják a *professio fidei tridentina*-t. Ez az intézkedés a zsinat protestánsellenes dogmatikai meghatározásainak elfogadását volt hivatott regisztrálni, megakadályozandó, hogy a tanulók ki legyenek téve valamely heterodox hívő prozelitizmusának. A pátriárka azonban nem szorítkozott arra, hogy a pátriárkátus kancellárjánál egy egyszerű aláírást regisztráljanak, hanem fel akarta használni az alkalmat arra, hogy feljegyezzék a tanár személyazonosságát, életkorát, származási helyét, azt, hogy hol, hány tanulót tanított, milyen tárgyakat tanított, és milyen könyveket ajánlott a tanulóknak. E dokumentum érdekessége, mely a Velencében működő kisebb-nagyobb iskolákban 258 tanárt regisztrál, hogy az oktatás színhelyeinek és sokféle típusának a szisztematikus összeírását kínálja számunkra, olyan dokumentációt, amelynek nincs párja a korszak más itáliai városaiban.

Rögtön megfigyelhetjük, hogy a didaktikai kínálat két különböző modellre osztható: az első a humanista eredetű, melyben a latin, vagy inkább a klasszikus világ kultúrája dominál, ez a típus az az összes iskolába járó 46%-át jelenti 2100 tanulóval; a másik típusba, melynek célja az írás-olvasás és az abakusz tanítása,

melyben csak ritkán oktatják a latin nyelv elemi alapjait, 2450 tanuló, azaz 54% tartozik (Baldo 1976: 24-30).

Ez utóbbi iskolák egy múltba visszanyúló tanítási modellt képviselnek, amely jellemzően olyan városokban működött, melyeknek gazdasága főleg kereskedelemre épült. Az alfabetizáció (olvasás írás) propedeutikus jellege nagyszámú tanulót vonzott ezekbe az iskolákba: a trevisói Biagio Pellicani iskolájának 143 tanulója, Girolamo Ciprio iskolájának 120, számos más iskolának több tucat diákja volt (Baldo 1976: 62-74).

A velencei iskolákban a kereskedő réteg oktatási igénye jelentős mértékben táplálta az abakusz iskolák körét, de jelen volt a latinos iskolákban is, amelyhez a vállalkozói világ képzetesebb tagjai fordultak. Presztízservek és határozott kulturális választások a nemesi rétegben és a mesterségeket űző polgárságban a gyermekeik oktatására vonatkozó döntéseket ugyanazoknak a képzési pályáknak az irányába befolyásolták. Abban az iskolában, ahol a toszkán Alessandro Pupilli nyelvtant, logikát és filozófiát tanított, a kereskedő polgárság családjából származó gyerekek Alvise Foscari és Gabriele Elmo nemes családjának a gyermekei mellett ültek. A bresciai Sante Carnali abban az iskolában, amelyet Giulio Fonte kereskedő házában működtetett, grammatikát és a humanitas tárgyait tanította; Agostino Dal Ponte kereskedő azért választott nevelőt a fiának, hogy a latin nyelvtant tanítsa neki, és hasonlóan döntött egy “el Tola” néven ismert kereskedő is, aki gyermekei oktatását egy olyan tanárra bízta, aki a jezsuita M. Alvarez kézikönyvét és Cicero Episztoláit használta a nyelvtan tanításához, amiből világosan látszik, hogy a jezsuita iskolák didaktikai modelljének vezető szerepét a velencei kereskedőosztály legképzetesebb része is elfogadta (Baldo 1976: 48-79).

Silvio Antoniano arra figyelmeztetve, hogy milyen veszélyei vannak egy meghatározott és szigorú keresztény erkölcsiségen kívül gyakorolt kereskedelmi tevékenységnek, sürgette az apákat, hogy törődjenek a fiaik nevelésével, mielőtt bevezetnék őket a kereskedelmi tevékenységbe, felvértezve őket “némi latin nyelvtudással.” Még ha kifejezetten nem is mondta, úgy tűnt, azt sugallja nekik, hogy fiaikat “a nemesekkel és gazdagokkal együtt a jezsuita atyák tiszteletreméltó társaságának iskoláiba küldjék”. A kortársai készséggel megfogadták ezt a tanácsát, amit a társaság iskoláinak gyors térfoglalása jelez, amelyek a félsziget nagyvárosaiban már a 16. század végén megjelentek:

az a tanár, aki jól akarja végezni a feladatát, szorgalmasan tájékozódjék mindazon módszerekről, amelyeket a jezsuita atyák alkalmaznak a gyermekek tanításában és a helyes magatartásra való nevelésben, [mert ők] olyan alaposan megvizsgálták az ifjak minden dolgát, különböző hajlamait és karaktereit, hogy kiváló szabályaikhoz sem hozzátenni, sem belőlük elvenni nem lehet. (Antoniano 1852: 401)

Az ellenreformációs ideológia, a konfesszionális korszakban kialakult társadalmi fegyelmezés igénye nemcsak az ismeretátadás formáinak és a tanítás tartalmának a szabályozását vezette be, hanem az írástudó társadalom egy fajta tervezését, malthusiánus redukcióját is. A legjelentősebb átalakulás éppen az írást és számolást oktató világi iskolák fokozatos leépítése volt, annak a tanítási hagyománynak a felszámolása, amely a 13. század óta jelen volt az itáliai városokban, és amely még a 16. század utolsó évtizedeiben is viszonyítási pontot jelentett a kereskedő réteg egy jelentős része számára. Ezeket immár negatívan ítélték meg azok a gondolkodók, akik – amint Tommaso Campanella panaszkodott – meg akarták fékezni az írástudó társadalom spontán növekedését, mivel “ha az állam élni akar, földművesekre, kézművesekre, katonákra és szolgákra van szüksége”, míg a az oktatás azt kockáztatta, hogy rendetlenséget idéz elő egy olyan társadalomban, amelyben a társadalmi szerepek szinte módosíthatatlanok voltak, „szegényeket, és alacsony rangúakat [...] a papság, szerzetesség, doktorátus felé “terelve, aláásva a társadalmi rendet. (Campanella, T. 1981 : 3074)

Egyébként ebben a kérdésben Silvio Antoniano véleménye is hasonló volt, amely tükrözte a Trident utáni korszakban a magas klérus legelkötelezettebb részének gondolkodását az oktatásügyre vonatkozóan, ahogyan Albano Biondi megfigyelte Antoniano művében:

Menenius Agrippa toposza Krisztus misztikus testének képévé alakul át, és “ahogyan a láb hordozza a fejet, úgy tartja a fej a lábat, és leereszkedik, hogy gyógyírt adjon neki, amikor gyengélkedik”. Nehéz ékesszólásban érvelni az egyenlőtlenek közötti szolidaritás mellett: alulról jövő hűség, felülről jövő felelősség [...], ez az egyház által közvetített örökség a feudális etikától a polgári etikáig. (Biondi 1981: 273)

Antoniano, bár nem zárta ki egy alapműveltség nevelő és erkölcsi értékét, mely közös minden társadalmi osztály számára, ügyelt arra, hogy ez ne váljon a mindenkori társadalmi szerepek megváltozásának előidézőjévé:

A szegénynek született gyermek [...] arra lesz felkészítve, hogy az arca verejtékével keresse a kenyerét a szegény apa állapota szerint, és a teste robusztussága és a hajlama szerint valamilyen mesterséggel kell foglalkozzék [...], a földek megművelésével és a falu egyéb dolgaival [...], vagy a mechanikus mesterségekkel, melyeket közönségesen a városokban gyakorolnak. (Biondi 1981: 273-274)

Annak a megállapításához, hogy a kereskedő rétegen belül mi volt az ilyen orientáció következménye, nagyon tanulságos megvizsgálni Giovanni Peri *Il Negotiante* (A kereskedő) című művét, mely a 17. században megjelent számos hasonló mű közül az egyik legmódszeresebb.

A genovai származású szerző üzletember volt, aki a kereskedelemmel foglalkozók számára egy valóságos üzletgazdasági kézikönyvet kívánt nyújtani, melyben nem mulasztotta el az üzleti gazdaságtan gyakorlati példáinak - például a kettős könyvelésnek, a számvitelnek és a biztosítási szerződésekre vonatkozó jogi természetű javaslatoknak – a bemutatását sem. A négy részre osztott mű 1638 és 1665 között jelent meg, és hamarosan számos kiadást ért meg, ami arról tanúskodik, hogy nagy érdeklődést váltott ki a kereskedői világban. Az *II Negotiante* egyik részében a szerző azzal a témával foglalkozik, hogy milyen képességekre “kell törekedniük azoknak, akik a kereskedelmet tanulni akarják.” Ez a téma azért kelt figyelmet, mert Peri kijelenti, hogy véleményét nem elvont, pedagógiai elméletekből táplálkozó ítéletekre, hanem konkrét, üzletemberként szerzett tapasztalataira alapozza, és szülői tapasztalataira hivatkozva pontos útmutatásokat ad a fiatalok nevelésével kapcsolatban, akiket a kereskedelmi pályára akarnak irányítani (Massa 1986-1987: 800-812).

A leendő kereskedő számára szükséges képességek közül Peri hangsúlyozza az írás fontosságát, amelyet az írásbeli kommunikációban való jártassággként és attitűdként értelmez, ami nélkülözhetetlen követelmény azok számára, akik tevékenységük sikerét a levélbeli közvetítésre kell bízni. Egy másik alapvető készség az abakusz, azaz a kereskedelmi könyvelés elsajátítása, valamint az idegen nyelvek ismerete. Ezek a kompetenciák azonban Peri véleménye szerint a leendő kereskedő számára szükséges készségek minimumát jelentették, mert egy kereskedő képzésének alapvető eleme a grammatikai iskolában szerzett latin nyelv ismerete is: “aki a latin nyelv birtokában lesz, az inkább remélheti, hogy a célját”, azaz a “nagy nyereséget” tökéletesen megvalósítsa, és hogy a gondolatát tovább pontosítja, hozzátette:

ha valaki, aki kevésbé szorgalmas, azt mondaná, hogy voltak és még vannak olyan kereskedők, akik nemcsak hogy nem ismerik sem a grammatikát, sem semmilyen más tudományt, hanem még a saját nevüket sem tudják leírni, és mégis sokra jutottak, és ebből arra következtetne, hogy a grammatika nem olyan fontos, azt válaszolnám, hogy ezek kevesen vannak, a többiek viszont végtelenül sokan, és hogy azok mindig különös véletlenek segítségével jutottak előbbre, a Szerencsével, ahogy mondani szokták; ezek viszont a saját szorgalmuk teremtette szilárd alapok érdeme és az Erény révén: azok hosszú távon biztonsággal nem juthatnak előre annak a segítsége nélkül, aki tud, ezek viszont magukban képesek mindenre. (Peri 1638: 20-21)

A kereskedő oktatásának Peri szerint tehát a latin nyelv szilárd ismeretén kell nyugodnia:

Nem tudom, hogyan lehetséges, hogy aki nem rendelkezik ezzel az idiómával, hogyan juthat el a körültekintés elsajátításához és

használatához, hacsak nem nehezen és nagyon hosszú évek alatt; mert amit mindennek a jó kormányzásáról írtak, az nagyrészt latinul van; és mert nélkülözhetetlen a kereskedő számára a körültekintés, amelyet vagy a könyveket olvasva vagy tapasztalatból lehet megszerezni, mivel ezzel sok jövőbeli dolgot lát előre; olyan ismeret, amely szélesre tárja az utakat és növeli nyereséget [...]. Nagyon fontosnak tartom, hogy jól bírja e nyelvet, melyet a latin könyvek gyakori olvasásával fog tudni megtartani (még ha azok nem is a tárgyunkkal kapcsolatosak) [...] Minden apának gondoskodnia kell tehát arról, hogy gyermekei jó latintanárokat kapjanak, hogy jól elsajátítsák ezt a nyelvet, mert ez az, amely tanítja a jól beszélés és jól írás művészetét. Nem kívánok itt részletesebb fejtegetésbe bocsátkozni, mert nem hiányzanak ennek a nyelvnek az elsajátítására szolgáló könyvek és a kiváló iskolák, amint az a Jezsuita atyák Társaságában látható. (Peri 1638: 18-19)

Visszatérve Velencébe, Simone Valentini úgy vélte, hogy az abakusz képezi a tanulás első fázisát, és csak ezután jelölték meg a leendő kereskedő ideális tanrendjében a *studia humanitatis*-t (Bertanza Della Santa 1907: 299. o.). Két évszázaddal később, a genovai Giovanni Perinél a prioritások megfordultak: a legjobb képzési mód meghatározásakor Silvio Antoniano traktátusának tekintélyére támaszkodva zárta le a leendő kereskedők oktatására vonatkozó tanácsait. Ez egy olyan folyamat betetőzésének tekinthető, amely a XVI. század közepén kezdődött, és amely a tanítás szervezetét tekintve a laikus tanítók által vezetett abakusziskolák szinte teljes eltűnését eredményezte - bár találhatunk kivételeket, mint például David Veronese genovai iskolája -, valamint azt, hogy a kereskedő réteg nagy része átvette a városi oligarchiák kulturális értékeit és képzési modelljeit. Hogy képet kapjunk arról, mit jelentett ez az oktatás kínálatára nézve, elég csak azt figyelembe vennünk, hogy míg Velencében 1587-ben 54 olyan iskola volt, ahol abakuszt tanítottak, két évszázaddal később Milánóban már csak 12 (Chinea 1953: 13-14).

Természetesen a gyakorlati-szakmai jellegű képzésre irányuló oktatás nem tűnt el, mint azt a Kalazanci iskolák esetében látni fogjuk. Ez a fajta, egyháziakra bízott iskolai intézménybe száműzött oktatás azonban egy népi típusú képzési csatornát jelentett az alsó néprétegek, a kispolgárok, az iparosok és a kiskereskedelemmel foglalkozók számára, amelyben nők is tevékenykedtek (Petrucci 1978: 163-207). Ennek a képzési programnak a választását befolyásolta az az előítélet, amely nem tartotta hatékonynak az itt folyó oktatást. Ez az előítélet segít megértenünk azt is, hogy a *Scuole Pie* miért ütközött annyi nehézségbe működésének első évtizedeiben (Liebreich 1986: 76).

A kisebb városokban működő köziskolák is a latin iskolákhoz igazodtak, és helyenként ez az egységesség gondosan meg volt tervezve: a bolognai egyházmegye területén 1633 és 1671 között 143 tanítási engedélyt adtak ki,

amelyek 79%-a latin iskolák alapítására szólt, és csak 11%-a abakusziskolák létesítésére (Brizzi 1986: 85).

A kép teljessége érdekében meg kell jegyezni, hogy a vizsgált esetek mindössze 17%-ában adtak engedélyt laikus tanítóknak: ez a jelenség nemcsak azzal magyarázható, hogy az egyházi benefíciumra váró, nagyszámú alacsony rangú klerikusnak jövedelemforrást kellett biztosítani, hanem azzal is, hogy a klerikus tanítók nagyobb garanciát nyújtottak a hatóságnak, mivel közvetlenül az egyházi törvényszéknek voltak alárendelve.

A latin iskola, mindazokkal a következményekkel együtt, amelyeket ez az iskolahasználók önszelekciójára nézve jelentett, a kisvárosokban sokáig az egyetlen oktatási lehetőség maradt, és ez az állapot csak a 18. század második felében változott meg, amikor a Jézus Társasága iskolamodelljének válsága aláásta magának a latin iskolának a hitelességét. A széles körű alapfokú oktatás társadalmi értékének újjáéledése a dolgozó osztályok körében kedvezett a szakmai irányultságú iskolák újjáéledésének. 1630-1650 és 1760-1780 között az abakusziskolák a *Scuole Pie*-ben működtek a legjobban. Köztudott, hogy a Giuseppe Calasanzio által megteremtett iskolák a jezsuita iskolákhoz képest jobban odafigyeltek az alsóbb osztályok igényeit kielégítő oktatásra, különös hangsúlyt fektetve az abakusz tanítására és egy olyan didaktikai módszer kidolgozására, amely hídként működött a Velencében a 16. század végén még aktív laikus abakusziskolák tapasztalatai és a 18. századi reformok által támogatott megújulás keretében virágzó új iskolamodellek között (Liebrich 1986: 76).

Érdekes ebből a szempontból a Bolognában működő *Scuole Pie* gyakorlata: itt az abakusz kurzus tanulmányi ciklusa a diák számára hat egymást követő osztályt irányzott elő, 13 progresszív tanulási szinten: ez egy ugyanolyan minuciózus didaktikai rendszer volt, mint amelyet a jezsuiták a *Ratio studiorum*-mal a latin iskolák számára fejlesztettek ki (Brizzi 1984: 155-170). A Kalazanci iskolákkal nemcsak egy gyakorlati orientációjú iskola élt tovább, hanem a szakoktatás ideológiai alapja is: jelzésértékű ebben a tekintetben az a magyarázat, amellyel Don Giacomo Venturoli, a *Scuole Pie* tanára és a kollégái számára írt kézikönyv szerzője konkrétan kívánva meghatározni az abakusziskola céljait, leszögezte, hogy a diákokat “nemcsak az értékbecslések különböző gyakorlati módozataira, a vásárlás és eladás kérdéseire, a sztornó könyvelésére, az egyszerű számlázásra” kell kiképezni, hanem arra is, hogy “mi a pénzváltás és hány fajtája van, és mindezt a kereskedő, nem a teológus szempontjából” (Venturoli 1663: *ad indicem*).

Az ehhez hasonló adatok egy olyan világi etika meglétére utalnak, mely az abakusziskolákon belül élt tovább. Mindazonáltal, bár a *Scuole Pie* kifejezetten a kereskedő réteg számára nyújtott oktatást, tagjainak képzetesebb része főként a latin iskolákat részesítette előnyben, ahogyan azt Giovanni Peri is ajánlja, és nem csupán konformizmusból, hanem a latin iskolák által képviselt kulturális értékek

elfogadása miatt, amit egyes képviselőinek mecénatúrája bizonyít, akik egyetemi kollégiumokat finanszíroztak vagy grammatika iskolák létrehozását azokban a kisebb városokban, ahol ilyenek nem voltak.

Nem meglepő, hogy Luccában, egy egyértelműen kereskedelmi elhivatottságú városban a 16. század közepére eltűnt az abakusz iskola minden nyoma, és a latin iskola modellje honosodott meg (Adorni Braccesi 1986: 559-594); mint ahogy az sem, hogy Bolognában az egyetlen olyan újkorban fennmaradt iskola is, mely kézműves céhé, a *Drappieri*-é volt, úgyszintén a latin iskola didaktikai rendjét követte; s végül az sem, hogy a 17. században kialakult új pedagógiai gondolkodásmódot az arisztokratikus oktatási modellek ihlették. Ilyen Ansaldo Cebà *Il cittadino di Repubblica* (A köztársaság polgára) című, 1617-ben Genovában és 1620-ban Velencében kiadott műve, amely olyan képzési programot javasol, amely a retorika művészetének gyakorlását, az erkölcs- és természetfilozófia, a matematikai tudományok, az idegen nyelvek és a hadművészet oktatását foglalja magában, és e ciklus után a hadseregben, a flottánál folytatódik, és végül “valamelyik fejedelem udvarában vagy valamelyik köztársaság székhelyén” fejeződik be. Cebà a közhivatalra készülő fiatal emberek számára írt, de érdemes feltennünk a kérdést, hogy bizonyos oktatási modellek milyen hatással lettek a kereskedő réteg képviselőinek a választására, figyelembe véve azt is, hogy nyilvánvalóan törekedtek a gazdag polgárság vagy a városi oligarchiák közé bekerülni.

Természetesen részletesebb tanulmányokat kellene végezni arról, hogy e társadalmi csoport képviselői milyen oktatási irányokat választottak, mindazonáltal úgy vélem, hogy az uralkodó irányzatok tendenciájának megragadásához a latin iskola sikere mellett egy olyan intézménynek, a „polgárok kollégiumának” a sikerére is szükséges rámutatni, amely a polgárság részéről érkező igényt kielégítve a 17. és 18. században nagy népszerűségnek örvendett (Brizzi 1976 : 26). Ezt az intézményt, amelyet számos városban megtalálunk, a kereskedő réteg által megtett, itt röviden megvizsgált út végső pontjának tekinthetjük. Ez a réteg az abakusziskolát elhagyva, fokozatosan magáévá tette a mesterséget művelő polgárság és a nemesség oktatási választásait. A kollégiumoknak a 19. század nagy részén át tartó sikere nemcsak arról tanúskodik, hogy a polgári osztályok átvették a nemesi eredetű oktatási értékeket, hanem arról is, hogy a kereskedő polgárság kifejezetten nagyobb integrációra törekedett a városi oligarchákkal, ami szükséges előfeltétele volt az új társadalmi egyensúlyoknak, melyek a polgárság korát jellemzik.

(traduz. di Zsuzsanna Kovács)

#### Bibliografia

ADORNI BRACCESI, S. 1986. Maestri e scuole nella Repubblica di Lucca tra Riforma e Controriforma, *Società e Storia*, 33, 559-594.

- BALDO, V. 1976. *Alumni, maestri e scuole in Venezia alla fine del XVI secolo*. Como: New Press.
- BERTANZA DELLA SANTA, E. 1907. *Maestri, scuole e scolari a Venezia fino al 1500*, Venezia: Soc. Tip. Emiliana.
- BIONDI, A. 1981. Aspetti della cultura cattolica post-tridentina. Religione e controllo sociale. In: Asor Rosa, A. (ed.) *Intellettuali e potere*, Torino: Einaudi.
- CEBÀ, A. 1617. *Il cittadino di Repubblica*, Genova: s.e.
- CHINEA, E. 1953. *L'istruzione pubblica e privata nello Stato di Milano dal Concilio tridentino alla riforma teresiana (1563-1773)*. Firenze: La Nuova Italia.
- BRIZZI, G.P. 1976. *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I 'seminaria nobilium' nell'Italia Centro-settentrionale*. Bologna: Il Mulino.
- BRIZZI, G.P. 1982. Strategie educative e istituzioni scolastiche della Controriforma. In *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, I, Torino, Einaudi, 1982, 899-920.
- BRIZZI G.P. 1984. Studia humanitatis' und Organisation des Unterrichts in den ersten italienischen Kollegien der Gesellschaft Jesu, in *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, a cura di W. Reinhard, Weinheim, Verlag Chemie, 155-170.
- BRIZZI, G.P. 1986. Le scuole delle Comunità. Repertorio. In: BRIZZI, G.P. (ed.): *Il Catechismo e la grammatica II, Istituzioni scolastiche e riforme nell'area emiliana e romagnola nel '700*. Bologna: Il Mulino.
- CAMPANELLA, T. 1984. Liber apologeticus impugnantes Institutum Scholarum Piarum, *Archivum Scholarum Piarum*, VIII, 29-76.
- LIEBREICH, A.K. 1986. Piarist Education in Seventeenth Century, *Studi secenteschi*, XXVII.
- MASSA, P. 1986-1987. Tra teoria e pratica mercantile: il 'Negotiante' di Gio. Domenico Peri, *Annali della Facoltà di Giurisprudenza di Genova*.
- PERI, G.D. 1638. *Il negoziante*, Genova: P.G. Calenzano.
- PETRUCCI, A. 1978. Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento da un libretto di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere, *Scrittura e civiltà*, II.
- VENTUROLI, G. 1663. *Ordini aritmetici osservati nell'insegnare da'maestri delle Scuole Pie di Bologna*. Bologna: Dozza.





