

LÁT(SZÓ)TÉR

FIATAL KUTATÓK ITALIANISZTIKAI TANULMÁNYAI

Szerkesztők:
Molnár Annamária
Ótott Noémi
Pál József

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

Szeged, 2016

A kötet a Szegedi Tudományegyetem KEP/2015
támogatásával jelent meg.

Borítóterv:
Molnár Annamária és Ótott Noémi

ISBN 978-963-306-509-9

Nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Algyő

TARTALOM

PÁL JÓZSEF „ <i>Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro</i> ”	5
ÓTOTT NOÉMI Brunetto Latini arcai: megjelenítés és önmegjelenítés	13
KÁDÁR ANETT JULIANNA <i>Az Isteni Színháték</i> hangszerei	33
SÜLI TÜNDE „ <i>DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM</i> ”	49
LENGYEL RÉKA A Petrarca-hagyaték sorsa és a <i>De remediis utriusque fortunae</i> 14. századi másolatai	71
ERTL PÉTER Le postille del Petrarca al <i>Bellum Iugurthinum</i> di Sallustio (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 64, 18)	87
MOLNÁR ANNAMÁRIA Római matrónák erényei híres államférfiak árnyékában. Valerius Maximus <i>Dictorum et factorum memorabilium librije</i> mint a <i>De mulieribus claris</i> forrása	113
HAJNÓCZI KRISTÓF Pier Paolo Vergerio és az indexek	129
HAJNÓCZI ESZTER Anton Francesco Doni, egy elfeledett poligráfus, vagy mégsem?	155
SZÓKE ESZTER Az itáliai színház mint a reneszánsz városi kultúrát meghatározó tényező	175

RÓTH MÁRTON

Egy műfaj születése – itáliai utópiák a reformáció és a katolikus restauráció korában: Roseo, Doni, Patrizi – Agostini, Bonifacio, Zuccolo189

FOLTYN BORBÁLA

Alberto Caprara: *Insegnamenti del vivere*201

ZSIROS ANDREA

Pinocchio és a *Szív*: az olasz romantika két nagy gyermekregénye ...217

GERENCSÉR ANIKÓ

Új irányok Carlo Gozzi *Színházi meséinek* kutatásában227

TURAI GABRIELLA

Karizma: Vajh feminin vagyol-e? Egy weberi kísérlet239

BALÁZS ZSUZSANNA

Bábok, maszkok, valósággrétegek: Luigi Pirandello és William Butler Yeats metaszínháza255

BLASKÓ BARBARA

„... *salt, onest, lavoradór!*” Friuliak Magyarországon a 19–20. század fordulóján277

MARMIROLI, LORENZO

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale sulle pagine delle riviste culturali italiane *L'Unità-problemi della vita italiana*, *La Voce*, e dell'ungherese *Nyugat* (luglio-agosto 1914)295

SALVATORI, ANNALISA

La scrittura per la sopravvivenza313

NICOLOSI, SIMONA

Italia e Ungheria: una partnership altalenante (1946-1947)325

MÁTYÁS DÉNES

Olasz pszichó? Giuseppe Culicchia és a *Brucia la città*345

Abstract371

„Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro”

(Előszó)

Az olvasó a szegedi Irodalomtudományi Doktori Iskola olasz programjának doktorandusz hallgatói által készített tanulmánykötetet tartja kezében. Megjelenését a kutató egyetemi minősítéssel járó külön támogatás tette lehetővé, amely az előbbi három esztendőben a bölcsész professzorok számára is biztosított egy szerény összeget kutatói és kutatásra felkészítő feladataik ellátására.

A könyv mégsem kizárólag „szegedi” műveket tartalmaz. Az olyan kis szak esetében, mint Magyarországon az olasz (és Itáliában a magyar), szükségszerű, hogy az oktatók a saját intézményüknél nagyobb hallgatói körre figyeljenek (ez most öt magyarországi és egy olaszországi tanszéket jelent), hiszen a képzés minden fokán a szakterülettel foglalkozó néhány szakember egymásra van utalva mind az oktatási anyagok összeállításában, mind konferenciák szervezésekor, mind a PhD képzési és bírálati eljárás során. (A szegedi tanszék a hazai italianisztika teljes spektrumának oktatására akkreditálva van.) A célunk azonos: minél mélyebben megismerni az emberiség leghatalmasabb fennmaradt kultúráját és ezt képességeink szerint minél hitelesebben közvetíteni a magyar szellemi valóság felé, kimutatva a kettő kapcsolatrendszerének meghatározó összefüggéseit, szétválaszthatatlanságát. Ez utóbbiban nagy szerepük van a fiatal olasz hungarológusoknak is, akik nem ritkán magyar tanszékek oktatóivá váltak.

Mindazonáltal az itt doktoranduszok vagy friss doktorok által reprezentált műhelyek elmélet, módszer és szemlélet tekintetében eltérnek egymástól, s a kultúra, irodalom jelenségeit sem azonos mélységben kutatják. Az olvasó a tanítványok írásán tapasztalni fogja, hol, milyen elvekkel dolgoznak a képzést irányító szakemberek, mennyire igényesek, s mit tartanak kiemelendőnek, s mit másodlagosnak. A legtermészetesebb dolog, hogy a tudományos pályát választó fiatalok első tematikai és módszertani impulzusaikat szakmai vezetőjüktől kapják. Ezért arra

kértük őket, általában a témavezetőket, hogy ajánlják legjobb doktoranduszai, vagy már doktor tanítványaik kiemelkedő írását, hiszen a disszertáció színvonala is (természetesen a szerzőt kivéve) végső soron az ő felelősségük. Az így kibontakozó kép minőségének a megítélését, részleteiben és egészében, a tudományos közvélekedésre bizzuk.

Néhány lehetséges szempontra azonban szeretnénk felhívni a figyelmet, s ezzel szélesebb összefüggésrendszerbe helyezni vállalkozásunkat. A *kontextualizálás* rendszeres érvelés helyett most részünkről inkább tézisek (ez egyébként illik a PhD-disszertáció műfajához) megállapítását jelenti.

Egyetemünk leghíresebb és egyben egyik legműveltebb profeszszora, a költőnek sem akármilyen Szent-Györgyi Albert sok más mellett, megállapította, hogy a 20. század a közvetlen érzékszervi megismerés lehetőségeit messze meghaladó (röntgensugarak, radioaktivitás, relativitáselmélet stb.) tudomány százada.¹ A korhoz való igazodás szándéka természetesen az irodalomtudományt is jellemezte és jellemzi, de nyelvek és országok szerint különböző módon és intenzitással. Angol, német, francia irodalomelméleti-filozófiai példákat átvéve a magyar az utóbbi évtizedekben erőteljesen elméleti irányt vett, ritkán jutva túl azonban az egyszerű *követésen*.

Az olasz viszont sokkal inkább megmaradt a Benedetto Croce által nagy hatással terjesztett esztétikánál (nálunk is voltak ennek követői), amely a ráció fölötti *intuiciót* és *kifejezést* helyezte vizsgálódása középpontjába. A nápolyi filozófus e szemlélettel írt alapvető történeti műveket az olasz és a világirodalom (Goethe) nagy alakjairól. A hozzá kapcsolódó és őt meghaladni igyekvő („*Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro*”²) hermeneutikai, majd szemiotikai irányzat, az ún. torinói iskola (Luigi Pareyson, Gianni Vattimo, Umberto Eco) gyakran idézett interpretáció-elmélete mellett a legnagyobb figyelmet az irodalmi műveket történeti környezetbe ágyazó szemléletmód (*storicismo*) kapta. Ez kifejezésre jutott a nagy írókról, költőkről szóló monográfiák;

¹ A kérdéskörrel részletesen: Pál József, „Az élet egységétől a tudatformák egyenrangúságáig. Szent-Györgyi Albert aggodalmai háborús időkben” in *Szegedi Egyetemi Tudástár I. Szent-Györgyi Albert szellemi öröksége*, szerk. Újszászi Ilona (Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, 2014), 201-216.

² Leonardo da Vinci, *Codice Forster III*, f. 66v, 1490. Victoria and Albert Museum, London.

témák, irányzatok, korszakok elemzésének sokszínű gazdagságában. A történetiség előtérben maradásának mutatója az is, hogy teljes és szisztematikusan felépített olasz irodalomtörténetek gazdag választéka áll ma rendelkezésre (nálunk csak a 60-as években írt „Spenót” ilyen), nagyon megkönnyítve az italianisták dolgát.

A PhD hallgatók előtt álló legnagyobb szakmai kihívás az élő és élettelen természet tudományokhoz igazított teljesítménykényszer: lektorált (*peer review*) orgánumban való publikálás, konferencia-részvétel, hivatkozások stb. A világ felsőoktatási intézményeit rangsorba állító (*ranking*) cégek vagy egyetemek (London, QS, Times Higher Education–Thomson Reuters, THE, Sanghaj, SCImago, Leiden, stb) ezekre alapozzák szakmai értékmeghatározásukat. S csak néhány és átmeneti „engedmény” van (pl. impakt faktor mellőzése egy ideig). A racionalitás, a mennyiségi mérhetőség és ellenőrizhetőség elvét minden tudományterületnek kötelező elfogadnia, ha igényt tart erre a névre. A megjelent tanulmányokra és a rájuk való hivatkozásokra vonatkozó mechanikus számszerűsítés a bírálati eljárásokban részt vevő bölcészek számára is kötelező.

Pedig a különböző tudatformák között lényeges különbségek vannak. A *sciences* kutatása a valóságra vonatkozik, s ez a tény alapvetően meghatározza az alkalmazandó módszereket (ésszerűség, ellenőrizhetőség, ismételhetőség). Az irodalom (*litterae*) lényege, alapvető lételeme viszont az, hogy *fikció* nem maga a valóság, legfeljebb annak utánzása. Az alkotó által teremtett új tér és idő koordináták között sajátos, szubjektív oksági rendszer működik. Az irodalmi minőség (*intuición*) független a logikai műveletektől. Ha nem így lenne, akkor produktumai a pszichológia, a szociológia, a jogtudomány, a történelem vagy más tudományág tárgykörébe tartoznának, s *raison d'être*-jüket veszítve föloldódnának bennük.

A felvilágosodás ész-kultuszával, illetve a (kísérleti) tudományok sikeres előretörésével kezdődött a „szókratizmus” (Nietzsche) világhatalma. Ami, mint minden más történelmi jelenség a világban, ahogy létrejött, úgy el is fog múlni. Régebbi korokban árnyaltabb kép bontakozott ki: a teológusok az *ajándékok* között például különválasztották a bölcsességet és a tudományt.³

³ A régi korokban a bölcsesség és a tudomány a Szentlélek külön-külön adománya volt, a hét közül kettő. Még kettő volt még hozzájuk hasonló: az értelem (okosság) és a jó tanács.

Az irodalomtörténész alapvetően másként viszonyul tárgyához, az irodalmi alkotáshoz, amelyben a tapasztalati elem csak mint jel szerepel, mint a természettudós az empirikus valóság részeihez. A bölcsészeti produkciók összehasonlítására vonatkozó mérőrendszer – ha az mások számára is értékelhető és értékelendő akar maradni – nem sérthet bizonyos általános, de nem belőle következő alapelveket, mint például az ésszerűség, a pontos *meghatározás*, az ismétlődően ugyanarra az eredményre jutó *mérhetőség* és az *ellenőrizhetőség* princípiumát. (A kutatás tárgyát illetően nagy bajban lennénk, ha az „irodalmat” vagy a „történelmet” kellene meghatároznunk.) A tudományos és szépirodalmi rendszer közötti leglényegesebb különbség az (erkölcsi) érték közvetítése szempontjából ragadható meg. A kérdést filozófiai és német irodalmi aspektusból legutóbb vizsgáló Bernáth Árpád tanulmányában a következőket írta: „*De mivel a szépirodalomnak van sajátos tartalmi meghatározottsága – Arisztotelész Poétikája óta a szépirodalom tárgya a cselekvő ember – van egy lényeges különbség is a tiszta természettudomány és a cselekvő ember lehetőségeit az irodalmi művek tanulmányozása révén felmérő tudomány között: az utóbbi ugyanis értékeket rendel a cselekvés által létrejövő állapotokhoz*”.⁴

A munka eredményét tartalmazó mű (tanulmány) formális jelentősége ezeken túlmenően attól függ, milyen közegben (milyen kategóriájú folyóiratban), milyen feltételek (lektorálás) teljesülése esetén jelenhet meg. Illetve, a publikálás után milyen a tanulmány néhány éves utóélete (citáció), valamint a szerző egész publikációs tevékenysége (Hirsch-index). Az ilyen módon meghatározott három szám (impakt, hivatkozás, Hirsch-index) lényegében mindent elmond a szakmai produkcióról, amit természetesen az életkorhoz, a szakmában eltöltött időhöz kell viszonyítani. Ezek képezik a döntések objektív (?) alapját az előlépésekkor vagy a pályázatok személyi feltételrendszerének a megítélésekor.

Ilyen alapelveken nyugszik a *Magyar Tudományos Művek Tára* (MTMT) is, ez az első kísérlet arra, hogy az élő és élettelen természettudományok által kialakított rendszert (valamelyest) átalakítva a bölcsész szakmai produkciókat megmérje, egymással számszerű alapon összehasonlíthatóvá tegye. Pozitív következményei mellett, érdemes néhány

⁴ Bernáth Árpád, „Szélgjegyzetek a természettudományos és a művészi megismerés sajátosságaihoz” in *Tudástár 6. Bölcsészettudományok*, szerk. Pál József és Vajda Zoltán (Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó 2014), 15-16.

belső problémára is felhívni a figyelmet. Az egyik a mennyiségi szemlélet uralkodóvá válása, például kevésbé lényegi, inkább divatos, hamar érvényét veszítő, de egy ideig a szakmai közbeszédet meghatározó témák előtérbe kerülése vagy citáció-szövetségek stb. Főleg a hazai tudományos fokozatokkal és címekkel kapcsolatos eljárások során hivatkoznak rá. A bírálók, opponensek és bizottságok lelkiismeretét nem feltétlenül minőségi, hanem gyakran mennyiségi szempontok nyugtatják meg.

Az irodalomtudományra vonatkoztatva a fenti egyszerű és tulajdonképpen ésszerű feltételek nem juthatnak megfelelő módon érvényre, hiszen alkalmazásukkal kizárnánk egyrészt az irodalomhoz közel álló, nem tudományos apparátussal készült esszét (például Szerb Antalét, Babitséit, akik írók és irodalomtörténészek voltak), másrészt eleve le kellene mondanunk arról a – véleményem szerint helyes – értékrendről, amely szerint megjelenési formáját tekintve legelső szakmai teljesítmény az önálló monográfia. Nem pusztán a tudományos, hanem a tudományos és alkotó tevékenység együttes tekintetbe vétele adhatna pontosabb képet egy-egy irodalomtörténész tevékenységének minőségéről.

Követve kollégáink gondolkodásmódját: a monográfia szakmai tekintélyébe, jogaiba való visszaállítása megkövetelné (mint a „kemény” tudományok területén működő, impakt faktorral rendelkező folyóiratoknál) a kiadók szoros értéksorrendbe állítását. Ez azonban már csak azért sem lehetséges, mert egyrészt a kiadók profit- és nem értékorientáltak, másrészt általában sokféle tevékenységet folytatnak. A kiadók „impaktfaktorozása” nemigen oldható meg, helyette a közvélekedés, a jó vagy rossz hírnév marad az irányadó. A könyvek esetében a szakmai lektorálás általában nem szigorú, ha valaki kívülről (nem feltétlenül szakmailag kontrollált módon) biztosítja a kiadás pénzügyi fedezetét, megjelentetik a könyvet; saját forrásból viszont alig, hiszen nem tudják az elkészült művet megfelelő példányszámban eladni. A „nagy bölcsésztermékek” sorát folytathatnánk a kritikai szöveg kiadásával vagy a mások tanulmányait is közlő szerkesztett kiadványokkal. Ez utóbbiak egyébként egyáltalán nem számítanak tudományos alkotásnak, még akkor sem, ha új terület kutatását, új módszer alkalmazását indították el Magyarországon. Jóllehet mindehhez nagy szakmai tudás, nemzetközi tekintély és kapcsolatrendszer volt szükséges. A kötet (fő)szerkesztőjénél nem számol a hivatkozás még akkor sem, ha az az egész kötetre, s nem valamelyik benne szereplő műre vonatkozik.

Még súlyosabb problémát jelent, hogy a *reál* tudománymetria elszakítaná az irodalomtörténetet az irodalomtól, az olvasó közönségtől és általában az érzelmi világtól, amely szakterületünknek elválaszthatatlanul része. Sőt, bizonyos mértékig az egyetemektől is. Az oktatás és kutatás másként válik szét a nagy tudományterületek esetében. Pontosabban, a humán területen nem is nagyon válhat szét, az egyetemi tankönyv, segédanyag, szöveggyűjtemény lehet tudományosként besorolt alkotás.

A lista kategorizálása érzéketlenséget mutat – csak a számunkra legfontosabb példát említjük – két vagy több irodalom, kultúra határán létrejött közvetítő tevékenység, az irodalom népszerűsítésének „tudománya”, illetve a tudományos szöveg esztétikája iránt. A fordítás alapművek esetében jelentős tudományos produkció, amely komoly szakmai felkészültséget igényel. Az európai irodalmi hagyomány „egyesítésének” egyik legnagyobb alkotása, Curtius műve e nehézségek miatt hetven év óta nem jelent meg magyar fordításban, s mivel a sokéves munka sehol sem kerül „elszámolásra”, ezért azok, akik képesek lennének rá (nincsenek sokan), inkább hasznosabb munkába fognak.

A rendszer gyengeségei más területen is nyilvánvalóak. Két kitűnő irodalomtörténész alkotta meg angol és francia nagyszótárunkat. Országgh László és Eckhardt Sándor (folytathatjuk a sort Halász Előddel, Herczeg Gyulával) életművében sokévi munkával elért fontos eredmény volt a szótár, amely egyrészt nagy műveltséget, hozzáértést igényelt, másrészt a minőségi munka hatása, jelentősége a következő generációk számára alapvetően fontos. Akik használják azonban, egy-két kivételtől eltekintve nem hivatkoznak rá.

A másik probléma akkor merül fel, ha az MTMT-t nemzetközi összefüggésbe helyezzük. Nagy baj, hogy az MTMT-nek pusztán magyar alkalmazása lehetséges. A hatalmas munkával összeállított publikációs és citációs jegyzékek gyakorlatilag nem játszanak szerepet a nemzetközi bölcsész tudománymetriában (ez más országok esetében nincs feltétlenül így.)

A pusztán nemzetközi jelentőségre figyelő TTK-s és orvos kutatókkal szemben így szükségszerűen alulértékelődnek a bölcsészek, hiszen nem hoznak annyi nemzetközi elismerést, hasznot (*grantet*), külföldi hallgatót, mint ők. A pályázatokon való alulreprezentáltságunk tovább súlyosbítja a hazai BTK-k helyzetét.

Jóllehet a legjelentősebb felsőoktatási rangsorok többféle szempont szerint és célból készülnek, közös jellemzőjük a tudományos tevékenység minőségének nemzetközi összefüggésben való mérése. Az így meghatározható eredményt valamennyi *ranking* nagy súlyfaktoralal veszi tekintetbe. A tudományos produkció értékelése nem közvetlenül a szerzőtől vagy intézményétől bekért adatok alapján történik. (Gyakran az érdekeltek nem is tudnak róla.) Kiinduló pontjuk valamelyik elismert adatbázis,⁵ amelyekben főleg a minősített folyóiratokban megjelent tanulmányok szerepelnek, míg a monográfiák, kritikai szövegkiadások, tanulmánygyűjtemények csak másodlagos szerepet játszanak bennük.

Az eredmények különbözősége, vagyis valamelyik egyetem sorrendben elfoglalt helye sok esetben attól függ, hogy az adott lista összeállítói melyik adatbázist használták. A magyar nyelvű, vagy Magyarországon szerkesztett, témánk szempontjából kiemelt fontosságú folyóiratok ezekben az adatbázisokban nagyon hiányosan szerepelnek.

Ezen inadekvát feltételrendszer ismeretében szeretnénk publikálási lehetőséget biztosítani összesen húsz fiatal kollégának: magyar italianistáknak, illetve olasz hungarológusoknak. Szegedről heten (közülük egy PhD hallgató a Corvinusszal közös képzésben vesz részt), Rómából és Debrecenből négyen-négyen, az ELTE-ről hárman, a Pázmányról ketten szerepelnek a kötetben. Őket tizenkét magyar és három római témavezető készíti vagy készítette fel. E kiadvánnyal folytatni szeretnénk *A fiatal kutatók és Olaszország* (Szeged, 2008) és *Dal testo alla rete* (Budapest, 2010) kötetek által megalapított hagyományt, ezáltal az önálló hangra váltó tanítványnak teret biztosítva, hogy megelőzze mesterét.

⁵ Az általános gyűjtőkörű adatbázisokból (a szakadatbázisok nem adnak átfogó képet egy egyetemről) a kutatás mérésére a leginkább azok alkalmasak, amelyek a citációkat is közlik. Ilyen a *Web of Science* az ISI-től és a *Scopus* az Elseviertől. Az előbbi 1975-től közöl adatokat, míg a *Scopus* jó húsz évvel később indult, ennek következtében több „fiatalabb” folyóiratot dolgoz fel. A rangingekeket készítő cégek vagy ezekből választanak, vagy egyéni módszereket is kifejlesztettek. A piacot kétségtelenül az ISI uralja, hisz az ő folyóiratminősítése az impact faktoralapja.

BERNÁTH Árpád. „Szélgjegyzetek a természettudományos és a művészi megismerés sajátosságaihoz” In *Tudástár 6. Bölcsészettudományok*, szerkesztette Pál József és Vajda Zoltán, 15-16. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, 2014.

DA VINCI, Leonardo. *Codice Forster III*, f. 66v. 1490. Victoria and Albert Museum, London.

PÁL József. „Az élet egységétől a tudatformák egyenrangúságáig. Szent-Györgyi Albert aggodalmai háborús időkben” In *Szegedi Egyetemi Tudástár 1. Szent-Györgyi Albert szellemi öröksége*, szerkesztette Újszászi Ilona, 201—216. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, 2014.

Brunetto Latini arcai – megjelenítés és önmegjelenítés

Egy Giottonak tulajdonított freskón Brunetto Latini és Dante Alighieri portréja összefonódik – így kapcsolta össze alakjukat a történelem és az irodalmi emlékezet is. Firenze szülöttei, azé a városé, amely később mindkettejüket számúzta. Dante élete szinte tükrözi mesteréét, ám fontos különbségek is akadnak kettejük között. Dante sosem tért vissza, míg Latini száműzetése után több fontos pozíciót is betöltött a város élén. Sokak szerint Latininek az a szerepe Firenze történetében, mint a szónok Ciceronak az ókori Rómában. Ebben az összehasonlításban Dante mint Vergilius tűnik fel előttünk, aki tevékenységével és hírével majd messze túlszárnyalja mesterét.

Az utazó-főszereplő Dante és mestere, Brunetto Latini találkozása a *Pokol* 15. énekében ismert és híres jelenet. Írásomban először tehát a szereplő Latinit mutatom be: hogyan tűnik fel az idős mester alakja és milyen szerepet tölt be a dantei *Színjátékban*.

Azután a szerző Latini következik, aki egyúttal az utazó-főszereplője az *Il Tesoretto* című didaktikus-allegorikus költeménynek. Kísérletet teszek arra, hogy elkülönítsem a költő hangjait a szövegben, és hogy rendszerbe illesszem őket a különböző kontextusok alapján. A terjedelmi korlátok miatt arra nincs lehetőségem, hogy az ének, illetve a költemény minden különleges nézőpontjára kitérjek, ezért munkámban végig csak Brunetto alakjára koncentrálok: milyen szerepet tölt be a művekben és hogyan jelenik meg azok leírásaiban.

A történelmi Brunetto Latini

Brunetto Latini firenzei irodalmár és politikus. Harcos guelf volt, jegyző, követ, különféle városi tisztségeket töltött be. Ezzel egyidőben jelentős szerepe volt szónokként, filozófusként, pedagógusként, részt vett az új irányzatok (antik retorikához való visszatérés, abból való merítés) elterjesztésében. Egyfajta enciklopedizmus és „polgári humanizmus” jellemezte.

Latini biográfiájának összeállításakor nagyon fontosak azok a kortárs források, amelyekből közvetlenül értesülhetünk a szerzőről és annak tetteiről. Ezen anyagok közül is kiemelkedik Giovanni Villani krónikája,¹ amely többször is tudósít Latiniról. Kétségtől elismerően ír róla, rendkívül művelt embernek festi le, aki nagy morális tartással bír és munkálkodásában a köz javát tartja szem előtt. Hangsúlyosnak látja Latini alakját Firenze történetében, Villani számára összefonódik a város története és eme ragyogó elme sorsa – kivételes elismerés ez a részéről.

Maga Latini is eligazítja olvasóit, hiszen az *Il Tesoretto* számtalan életrajzi utalást tartalmaz (ezeknek a műben betöltött szerepéről később írok részletesen). Előfordul azonban, hogy ezek az irodalmi hivatkozások ellentmondanak a korabeli írott forrásoknak, ezekben az esetekben külön szerzői intenciókról van szó, amelyek eléréséhez a valóság megváltoztatására van szükség.

A fennmaradt dokumentumokra alapozva a Latinivel foglalkozó kutatók a legfontosabb kérdésekben egyetértenek, és a következő állomásokat emelik ki az életéből: valószínűleg Firenzében született 1220 és 1230 között Bonaccorso Latini della Lastra, iudex et notarius fiaként. Az iratokban keresztnéve legtöbbször a Burnetto formában fordul elő, sőt a Latini is Latino formában a gyakoribb,² Latini saját műveiben is így hivatkozik önmagára („io Burnetto Latino”, azaz „én, Burnetto Latino” – *Il Tesoretto* 70. sor).³ Az 1260-as Montaperti-csata után száműzik. Éppen követségben jár, tehát csak útközben értesül a vereségről és száműzetéséről. Az egyik verzió szerint egy bolognai diáktól tudta meg – így írja le az *Il Tesoretto*,⁴ egy fennmaradt levél alapján azonban apja értesítette

¹ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, 3 vol, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore in Parma, 1991. (továbbiakban: *NC*)

² Ld. Mazzoni ismertetését egy firenzei kódexvariáns alapján. Francesco Mazzoni, 'Latini, Brunetto' in *Enciclopedia dantesca*, III. (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971), 579. Majd ezt kívánta alátámasztani egy igen mélyreható etimológiai elemzésében Rossi, ld.: Luciano Rossi, „Il canto XV” in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone (Firenze: Cesati, 2000), 207-220.

³ A tanulmányban előforduló, az *Il Tesoretto*val kapcsolatos összes olasz nyelvű idézet a következő kötetből származik: Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, a cura di Marcello Ciccuto (Milano: Rizzoli, 1985) (továbbiakban: *Tesoretto*)

A magyar nyelvű idézetek a saját fordításaim.

⁴ *Tesoretto*, 145-147., 155-162. sor

erről.⁵ Spanyolországban⁶ és Franciaországban⁷ tartózkodik 1260 és 1267 között, Franciaországban írja meg a *La Rettorica*, a *Trésor*, illetve valószínűleg az *Il Tesoretto* című munkákat. 1265 május-júniusában tér vissza Itáliába, Anjou Károly nyomában.⁸ Az 1267-es Beneventoi-csata változtat a politikai helyzeten, Firenze ismét guelf irányítás alá kerül, Latini pedig visszatérhet a városba. 1272 és 1274 között Firenze kancellárja lesz. Ebből az időszakból számtalan magánéletét érintő adat maradt ránk.⁹ Az 1280-as évekre tehető Dantéval való kapcsolata. Az 1280-as évek második fele Latini „aranykora” közéleti tevékenysége és befolyása szempontjából. Halálát 1294-re datálják Villani alapján.¹⁰ A firenzei Santa Maria Maggiore őriz egy síremléket a Latini családról: ez valószínűleg eredetileg a Santa Maria Reparatahoz tartozó temetőben volt. Egy későbbi sírfelirat is megmaradt: ez úgy állít emléket Latininek, hogy Dante és Guido Cavalcanti mesterének nevezi.¹¹

„Ön itt, Ser Brunetto?” – Dante Brunetto Latinije

A dantei pokol hetedik körében, annak is a harmadik gyűrűjében azok az erőszakosok bűnhődnek, akik vétkeztek a természet és Isten ellen.

⁵ Vö. Julia Bolton Holloway, *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri* (New York: Peter Lang, 1993), Introduzione.

⁶ A spanyol éveket vizsgálja részletesen Carmody: Francis J. Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1948)

⁷ A francia időszakot elemzi: Roberta Cella, „Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)” *Nuova rivista di letteratura italiana* 6:1-2. (2003): 367-408.

⁸ Latini és Károly kapcsolatáról részletesebben ld.: Robert Davidsohn, *Storia di Firenze*, trad. Giovanni Battista Klein (Firenze: Sansoni, 1957), II., 2.

⁹ Ezekről a dokumentumokról ír: Lodovico Frati, „Brunetto Latini” *Giornale Dantesco*, 22 (1914): 207-209.

¹⁰ Vö. Villani nekrológja az 1294-es krónikában: „*Nel detto anno [...] morì in Firenze uno valente cittadino il quale ebbe nome ser Brunetto Latini, il quale fu gran filosofo, e fue sommo maestro in rettorica [...] e fu dittatore del nostro Comune. Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatta menzione però ch'egli fue cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica*” in NC IX, 10.

¹¹ Ezt a sírfeliratot említi Armour: Peter Armour, „Brunetto, the stoic pessimist” *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, CXII. (1994): 1-18.

A XV. ének kezdetén Vergilius és Dante az alvilági folyó, a Phlegeton partján sétálnak tovább, és immár maguk mögött hagyva az öngyilkosok erdejét, elérnek egy hatalmas tüzes homoksivataghoz, ahol az istenkáromlók, a szodomiták és az uzsorások bűnhődnek. A bűnös lelkeknek a tüzes homokon kell futniuk, ráadásul folyamatos tüzeső hullik rájuk.¹² A lelkek egymástól jól megkülönböztethető és elválasztott csapatokba vannak osztva, amelyek nem keveredhetnek egymással. Folyamatosan mozgásban kell lenniük, és ha csak egy pillanatra is megállnak, azután száz évig a homokban kell feküdniük, a tüzes eső alatt.

A két utazó átkel az izzó homoktengeren, miközben a füst, amely a vérfolyóról száll fel, megvédi őket a tüzesőtől. A kötöltés, amely a mesterségesen emelt gátakhoz hasonlatos, eléggé magas és vastag ahhoz, hogy ott tudjanak haladni. Olyannyira eltávolodtak már a borzalmas erdőtől, hogy Dante már hátrafordulva sem látja. Egyszerre csak egy csapat lélek tűnik fel a kőgát mellett, és őket figyelik. Egyikőjük Dantéhoz közelít, megragadja ruhájának szélét, s felkiált meglepetésében és csodálkozásában; a költő pedig annak összeégett arca ellenére felismeri benne mesterét, Brunetto Latinit. A mester kifejezi azon óhaját, hogy csapatától egy kissé elszakadva hadd kövesse tanítványát és hadd beszélgessen vele. Dante, bár a kőgátról nem mer leszállni, tisztelete jeléül fejét lehajtva sétál tovább vele („[...] *de lehajtottam fejemet / tiszteletem jeléül*” – *Pokol*, 44-45. sor).¹³ Bár Latini kíváncsi, hogy mégis hogyan került a túlvilágra tanítványa, ki a vezetője és hová is tartanak („*miféle szerencse vagy végzet / hozott téged ide le még utolsó napod előtt? / és ki ez, aki téged vezet?*” – 46-48. sor), a kezdeti kérdések után a kettőjük közötti diskurzus két fontos pontra koncentrálódik. Egykori mestere méltatja tanítványa érdemeit, és igen sajnálkozik, amiért korai halála

¹² Itt jelenik meg ellenbüntetésük (*contrapasso*) értelme: szenvedésük könnyen eszünkbe juttathatja a híres bibliai történetet, hiszen ugyanaz a büntetésük, mint a bibliai Szodoma lakóinak, akikre az Úr kénköves és tüzes esőt bocsátott. Az egyik kommentár szerint „hidegek” voltak az Úrral szemben, nem hallgattak rá, nem tartották be parancsait, ezért most tüzeső hullik rájuk. Vö. Anonimo Selmiano, *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate da Francesco Selmi (Torino: Stamperia Reale, 1865)

¹³ A tanulmányban előforduló, az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatos összes olasz nyelvű idézet a következő kötetből származik: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano: Mondadori, 1966-1967). A magyar nyelvű idézetek a saját fordításaim.

miatt nem tudott támasza és gyámolítója lenni: „és ha nem haltam volna meg idő előtt, / látván, hogy az ég olyan kegyes irányodban, / bízattalak volna az alkotásra” (58-60. sor). Ezzel párhuzamosan pedig éles kritikát fogalmaz meg a firenzeiekről: „hálátlan és rossz nép” (61. sor), „fösvény, irigy és gőgös nép” (68. sor), „fiesolói bestiák” (73. sor). Ezután Dante száműzetésének megjövendölése következik. Az ének más bűnösök rövid bemutatásával zárul („Priscano megy ott azzal a tömeggel, / és Francesco d’Accorso is, és ha látni akarnál / valami nagyon rondát, / láthatnád azt, akit a szolgák szolgája az / Arno mellől a Bacchiglione mellé helyezett / át, ahol otthagya elhasznált inait.” – 109-114. sor). Majd Latini látva egy újabb lélek-csapat közeledtét („[...] mivelhogy látok / már amott a homokból új porfelhőt támadni” – 116-117. sor), akikhez ő nem csatlakozhat, sietve befejezi a beszélgetést és eltűnik a homoktengerben.

Az ének mindig is a *Színjáték* legvitatottabb énekei közé tartozott, sokan és sokféleképpen foglalkoztak vele, több szempontból is vizsgálták. Ambivalens epizódja ez a műnek, a kutatókat pedig régóta foglalkoztatja, hogy a többértelműség előre eltervezett, eredeti szerzői szándéknak, vagy az azóta ráarakódott értelmezésrétegeknek köszönhető. A sok hipotézis és eltérő vélekedés miatt valószínűleg a legtöbben már előfeltevésekkel, sőt, előítéletekkel közelítenek a *cantohoz*.

Az elemzések általában két fő szálon futnak: vizsgálják a mester-tanítvány közötti viszonyt, nagy hangsúlyt fektetve azokra a dantei intenciókra, amelyek a kettőjük közötti kapcsolat milyenségére irányulnak (azaz hogyan viszonyul Dante Latinihez, mit akar az olvasóval láttatni);¹⁴ főként azonban a „*Mi Brunetto Latini bűne? Mit követett el, hogy a szodomiták között bűnhődik? Miért helyezte tanítványa ebbe a körbe?*” kérdéskörben bonyolódnak, talán túlzott jelentőséget is tulajdonítva a mester vélt vagy valós vétkének. Ser Brunetto kissé talán túldimenzionált bűnének kérdésén túl azonban számos olyan említésre méltó szerkezeti és tartalmi elem fellelhető a *cantoban*, amelyet érdemes megvizsgálni. Ezek ugyanis kulcsot adhatnak az ének pontosabb megértéséhez

¹⁴ Ld. például: Julia Bolton Holloway, „Chancery and „Comedy”: Brunetto Latini and Dante” *Lectura Dantis*, III. (1988): 73-94.; majd Julia Bolton Holloway, *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri* (New York: Peter Lang, 1993); illetve Gabriele Muresu, „Tra gli adepti di Sodoma („Inferno” XV)” *Rassegna della letteratura italiana*, CII. (1998): 375-414.

és rávilágítanak az egész *Színjátékon* belül elfoglalt helyzetének jelentőségére. A *canto*ból ugyanis fontos és általános érvényű következtetések vonhatók le a mű egészére nézve, a *Sommo Poeta* erkölcsi-filozófiai-világnézeti ideológiájára vonatkozóan.

A *canto* a maga 124 sorával egyike a *Pokol* legrövidebb énekeinek, csak a VI. és a XI. ének előzi meg, mindkettő 115 soros. Szerkezeti-leg szinte a *cantica* kellős közepén található. Sarteschi felhívja a figyelmet, hogy az éneket és annak történéseit jól előkészíti a költő, számtalan korábbi utalás történik rá.¹⁵ A Phlegeton folyó, mint összekötő elem átível három éneken is (sőt, a mű során még több alkalommal is megjelenik), hogy az első említésből, rövid utalásból később bővebb magyarázat és szerkezeti elem legyen: a XV. énekben már nem maga a folyó, hanem a mellette lévő, partjait övező kőgát lesz nagy jelentőségű, hiszen költőink itt haladnak tovább. Azonban nemcsak a folyó fontos szerkezeti elem a *Színjáték* során. Énekeken ível át a prófécia, jóslatok kérdésköre. A Farinatától, majd mesterétől kapott jóvendöléseket (*'arra'* – *Pokol*, XV. 94. sor) Dante szavaival élve: „*megjegyzem, amit a jövőmről mondott, más / jóvendöléssel együtt: egy hölgyhöz viszem, / aki tudni fogja, ha elérek hozzá*” (*Pokol*, XV. 88-90. sor). Végül majd a neves ős, Cacciaguida oldja fel ezt a szálát a *Paradicsom* XVII. énekében.

Szintén szerkezeti érdekesség, hogy az énekben megfigyelhető egy szándékos késleltetés, alapos előkészítés vezet be: „főszereplője”, Brunetto a 24. sorban szólal meg először, felváltva ezzel a diegézist mimézissel. Innentől monológok és dialógusok váltják egymást, egészen a 121. sorig, ahol az éneket Dante megállapítása zárja.

Fontos kiemelni azt a szerkesztési elvet, amely végigkíséri Dante és Brunetto beszélgetését. Ez végig úgy történik, hogy az előbbi a folyó partján (*marginé*) halad, fizikailag (is) magasabb pozícióban, míg az utóbbi, a bűnös kénytelen őt követni, végig a gát mentén (*argine*). Nemcsak alulról követi az egykori tanítványt, felnézve rá, hanem ráadásul ez a séta mindvégig eltér saját csapata útjától, pont az ellenkező irányba halad. Sarteschi és Calenda egyértelmű dantei akaratot látnak ebben az elrendezésben, azaz szerintük mindez arra irányul, hogy a két fél megfordult helyzetét

¹⁵ Vö. Selena Sarteschi, „Inferno XV. L'incontro fra Dante e Brunetto” *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 29-30 (2007): 36.

megvilágítsa.¹⁶ Ebben a felbillent mester – tanítvány viszonyban mutatkozik meg Dante felsőbbrendűsége (*superiorità*), ő a kiváltságos vándor, aki még halála előtt eljuthat a túlvilágra, és vezetője, Vergilius segítségével megismerheti azt. Ezzel szemben mutatkozik meg Brunetto örök alsóbbrendűsége (*inferiorità*): az egykori *maestro*, aki folyamatos mozgásra van ítélve, egy olyan örök „futásra”, amelynek sosem lesz célja, nem élmény- és ismeretszerzésre, intellektuális fejlődésre, előrehaladásra¹⁷ irányul; mindazon tevékenységekre, amelyek egybeesnek Brunetto szavaival élve, az *'opera'*¹⁸ fogalmával (*Pokol*, XV. 60. sor).

Bár Brunettot a bűnösök közé helyezi, Dante mindvégig tisztelettel fordul felé. Brunettonak adott válaszai végig a mester szavaira rímelenek, a róla őrzött *'kedves, atyai kép'* (*Pokol*, XV. 83. sor) válasz a *'fiam'* (*Pokol*, XV. 31., 37. sor) megszólításra. Az általa kapott tanítás miatt *„hogyan szerez a férfi örök hírnevet magának”*, míg *„élek, illik, hogy nyelvem hirdesse hálámat”* (*Pokol*, XV. 85-87. sor).

Ha figyelmen kívül hagyjuk a bűn mibenlétét, és a vétek másodlagos kérdés marad, akkor tekinthetünk úgy a jelenetre, mint amelynek funkcionális szerepe van. Brunetto alakján keresztül sokkal közelebb kerülünk a költő-Dante figurájához, bepillantathatunk személyes szférájába. Nem a rosszindulat, a befektetítés dominál, a mű végső szándéka egészen más. Az epizód magához a vándorhoz, Dante alakjának ábrázolásához köthető. Ő az, akinek nagylelkű viselkedését, tulajdonságait megismerhetjük: szolidaritást mutat a nemes, ám végsősoron „korlátolt” brunettoi világnézeti-nevelési elvek irányában. Sőt, a *szerencse-sors* fogalom pár említésétől kezdve (*Pokol*, XV. 46. sor), fordulat áll be a műben, tulajdonképpen Dante válik az ének főszereplőjévé. Brunetto, ugyanúgy, mint később Cacciaguida, csak szószólója, tanúja a költő kivételes,

¹⁶ Sarteschi, „Inferno XV. L'incontro fra Dante e Brunetto” 44., illetve Corrado Calenda, „Reverenza e colpa: ancora sul rapporto fra Dante e Brunetto in Inferno XV” in *Del nomar parean tutti contenti, Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, a cura di P. Guaragnella, M. B. Pagliara, P. Sabbatino, L. Sebastio (Bari: Progedit, 2011), 8.

¹⁷ Az egész *Tesoretto* azon az alaphelyzeten alapul, hogy a főhős allegorikus utazása és kalandjai során élményeket, tapasztalatokat akar szerezni a világ legkülönfélébb aspektusairól. (Ld.: *Tesoretto*, 519-546. sor).

¹⁸ A szó legnemesebb és legmagasabb értelmében. Ld.: Maramauro, Tommaseo, Sapegno, Bosco és Reggio, valamint Chiavacci Leonardi sorhoz írott kommentárjában, a 60. sor magyarázatánál.

rábízott feladatának.¹⁹ Brunetto vétkének kérdése szorososan, már-már elválaszthatatlanul összefonódik azzal a kapcsolattal a kérdésével, amelyet Dante állít fel mind a történelmi-, mind az irodalmár Brunetto alakja és önmaga között. Dante Brunetto Latini szavain keresztül úgy ábrázolja önmagát, mint az értékek hordozóját, és ami talán még ennél is fontosabb, olyan megkérdőjelezhetetlen igazságok tanújává teszi magát, amelyek az egykori mester szellemi örökségének részei. Brunetto beszédében nem tesz mást, mint elismeri a tanítvány személyes, intellektuális és etikai adottságait, tulajdonságait. Ő az elszigetelt „*édes füge*”, az egyetlen örököse a római erényeknek egy olyan városban, ahol a sok „*keserű berkenye*” között kénytelen élni és munkálkodni. Ez az elismerés, érdemeinek méltatása azért igen jelentős és hízelgő, mert ezt az egykori nagyhírű mester fejezi ki. Brunetto alakjának méltósága kétségbevonhatatlan, vitán felül áll, és semmi, még a bűn, a pokolbéli helyszín sem tudja eltörölni azt a dantei akaratot, hogy úgy ábrázolja őt, mint fiatalkori kulturális- és etikai fejlődésének központi figuráját, kiemelt helyet biztosítva számára mind életében, mind a *Színjátékban*. Az biztos, hogy az ének vége is ugyanolyan ambivalens és nyugtalanító, mint maga az egész *canto*, győzelemről beszél (de micsoda győzelemről!), miközben feláldozza az eddig bemutatott, nemes lélek méltóságát az örök bűnhődés ábrázolásának oltárán. Brunetto presztízse és tekintélye, amelyet az előző sorokban megismertünk, és amelyet számtalan tényező igazolt, most elillannak, tovaszállnak ezzel a kifulladás, rohanó futással a tüzes homoksvatagon.

„*Io Brunetto Latino*” – az *Il Tesoretto* Brunetto Latinije

Mint láthattuk, a dantei *Színjátékban* a mester-*auctort* (Brunettot) a tanítvány-*auctor* (Dante) mutatja be egy cselekvő személy (*actor*) minőségében. Brunetto Latini azonban nem csak történelmi alakként vagy dantei szereplőként ismert, hiszen saját magát is szerepelteti és bemutatja műveiben. Az *Il Tesoretto* című költeményben²⁰ önmaga úgy tűnik

¹⁹ Vö. a sorhoz írott kommentárjában: Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri: Commedia* (Bologna: Zanichelli, 2001)

²⁰ Brunetto Latini a 13. század hatvanas éveinek első felében, Franciaországban írta *Il Tesoretto* című költeményét, ahová azután vonult száműzetésbe Firenzéből, hogy 1260. szeptemberében a Montaperti csatában a ghibellinek elsöprő győzelmet

fel, mint 'mastro Burnetto Latino', a szerző által egyes szám első személyben elmesélt allegorikus látomás főszereplője, aki hosszú utazásra indul, amelynek során allegorikus alakokkal (Természet – *Natura*, Szezelem Istene – *Dio dell'amore*), valamint egy lovaggal (aki tudását és tapasztalatait a négy kardinális Erénytől szerezte) és végül Ovidiusszal is találkozik.

Igazán figyelemreméltó és fontos momentum, hogy az utolsó szavak, amelyeket Dante Brunetto szájába ad a *Pokol* XV. énekében éppen a „kincs”-re utalnak: „Ajánlom neked Kincsemet, / amiben még mindig élek, mást nem kérek”. (*Pokol*, XV. 119-120. sor). Ma is vita folyik arról, hogy a „*Tesoro*” kifejezés a versben íródott allegorikus költeményre (*Il Tesoretto*) vagy a prózában íródott enciklopédikus munkára (*Trésor*) utal-e. Létezik egy harmadik teória is, miszerint mindkettőt jelzi, hiszen a két mű egymástól elválaszthatatlan, szorosan kötődnek egymáshoz, és ketten alkotnak egységet. Az irodalmi hagyomány kezdte a költeményt a nagy mű kicsinyítőképzős címével emlegetni, hogy jelezze a különbséget a két munka között (a *Trésor* ismertsége már Dante korában is jóval nagyobb volt, több, mint negyven kéziratban volt fellelhető). Legalábbis így magyarázza a kétféle címadást Delius, Dantéről és Brunettóról írt munkájában a legrégebbi (13. századi) kéziratra hivatkozva.²¹ Azóta, bár az alapgondolatával egyetértenek, többen is kiegészítették fejtegetéseit, például Segre²² újabb források bevonásával és vizsgálatával. Ezt a címbeli megkülönböztetést kezdték el azután rosszul értelmezve minőségbeli különbségként interpretálni. Eszerint az *Il Tesoretto* csupán a *Trésor* bevezetője, egyfajta összefoglalása, kivonata, verses formában megfogalmazott kommentárja. Így ír róla Carmody,²³ ezt erősíti Gmelin,²⁴ és árnyaltabban fogalmazva Scherillo.²⁵

A kritika kezdettől fogva tehát előítéletekkel közelített az *Il Tesoretto* felé. De Sanctis szerint egy hibrid alkotás tudomány és költészet határán,

arattak. A költemény öllelkező rímes, hétszótagú verssorokból épül fel. A 2944. során befejezetlen maradt.

²¹ Nicolaus Delius, „Dantes Commedia und Brunetto Latini” in *Jahrbuch der deutschen Dantesgesellschaft*, IV. (1877): 2.

²² Cesare Segre, *La prosa del Duecento* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1959)

²³ Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*

²⁴ Hermann Gmelin, *Commento a Dante*, vol.1. (Stuttgart: Klett, 1954)

²⁵ Michele Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante* (Torino: Loescher, 1896), 116-221.

amely rengeteg tudást próbál versbe szedve közvetíteni, s amely így csupán *prosa rimata* (rímekbe szedett próza) marad.²⁶ Ezt a kevert műfajiságot rója fel hibaként Bartoli is.²⁷ Benedetto szerint a mű egy rossz imitáció, amely felfedi a minden eredetiség híján lévő szerző hiányosságait.²⁸

Még hevesebb támadások érik a műve, amikor az *Isteni Színjáték*hoz viszonyítják: még azok a kritikusok is, akik Brunetto Latinit és munkáját Dante lehetséges modelljeként és forrásaként kívánják bemutatni, rossz költőnek és minden kreativitást nélkülözőnek tartják. Vossler²⁹ fogalmazza meg a legkeményebb kritikát, Latini szerinte stílus nélküli szerző, aki keveri a művészetet és a tudományt, a prózát és a költészetet, fenntartások nélkül vesz át elemeket Boethiustól, Alano de Lillától és Guillaume de Lorris-tól, és összekeveri ezeket személyes élményeivel és politikai meggyőződésével.

Ezekkel a kritikákkal szemben éles fordulópontot jelent Jauss nagy hatású munkája, amelyben tulajdonképpen „rehabilitálja” Latinit és az *Il Tesoretto*t. Jauss szerint az eddigi megközelítések abban voltak hibásak, hogy téves nézőpontból közelítettek a műhöz: a stílus tisztaságát, a téma egységét, az elbeszélés világos okát, a bemutatás és leírás harmonikus és arányos mértékét, a forma és tartalom, az alak és a jelentés egységét keresték benne. Ő egészen más interpretációs lehetőségekből indul ki, s így vizsgálja a szöveget, fogalmaz meg észrevételeket a forrásokkal kapcsolatban és elemzi a forma és tartalom viszonyát.³⁰

A költeményben a helyek és helyszínek allegorikusak, nincsenek világos topográfiai utalások, nem tudjuk meg azt sem, hogyan néznek ki a túlvilág tájai és milyen rendszer szerint szerveződnek azok részei, hiszen egymást követik (egymástól világosan nem szétválasztva) reális és fantasztikus, elképzelt helyszínek. Ebben a folyton változó, kaleidoszkopikus világban csupán az utazó személye az állandó. Tehát ez a vándorút egyáltalán nem hasonlít az *Isteni Színjáték*ban leírt utazásra. A főszereplő

²⁶ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce (Bari: Laterza, 1958)

²⁷ Adolfo Bartoli, *Storia della letteratura italiana* (Firenze: Sansoni, 1879)

²⁸ Luigi Foscolo Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana* (Halle: Niemeyer, 1910), 100.

²⁹ Karl Vossler, *Medieval Culture: An Introduction to Dante and His Times*, trans. W. C. Lawton (New York: Ungar, 1958)

³⁰ Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), 135-174.

egyedül teszi meg az útját, nincs állandó vezetője vagy támasza, mint Danténak. Útja során csak az allegorikus alakoktól kap némi tanítást és útbaigazítást, de ez össze sem hasonlítható például a Dante és Vergilius között fennálló kapcsolattal. Az elképzelt utazás leírása eszköz a szerző kezében: az a célja, hogy enciklopédikus jellegű tudást közvetítsen az olvasó felé. A költő, mint álmodó-szereplő, olyan tapasztalatokat és tudást szerez, amelyet meg kíván osztani olvasóival. A poéma egymástól oly különböző történései és részei arra hivatottak, hogy a figyelmet a kozmosz különböző részeire és aspektusaira irányítsák.

Brunetto Latini szerepei – a három aspektus

A szövegben Brunetto a neve a szerzőnek, a főszereplőnek és a narrátor-nak is. Amikor tehát Latini a saját nevét adja a narrátor-nak és a főszereplőnek is, egy olyan komplex univerzumba vonja be az olvasót, amely jóval túlmutat a költemény keretein. Nemcsak annak tartalmára van hatással, hanem a külső valóságot is manipulálja. Hiszen innentől kezdve a szerző Brunetto nemcsak azt határozza meg, hogy ki a költemény főszereplője, a tulajdonképpeni cselekvő, hanem arról is az ő nézőpont-jából kapunk információkat, hogy ki a történelmi, valós Brunetto, és ki a költő, a művet megalkotó Brunetto. Ez a fajta megszerkesztettség arra irányul, hogy az olvasónak egy kitalált és sokrétű alteregot mutasson be.³¹ A bemutatás folyamata jól felépített, mindvégig a szerző irányítja és bizonyos értelemben így manipulálja olvasói benyomásait. Ebből az előre megtervezett, minden lépésében kiszámított önbemutatásból bontakozik ki Latini irodalmi stratégiája és művészi intencióinak bonyolult hálózata.

A költemény különböző részeiben meg-megváltozik a narrátor hangvétele. A kiváló úrnak („*Al valente signore*” – *Tesoretto*, 1. sor) címzett ajánlásban Brunetto támogatást kér a költő-szerzőnek és az Úr figyelmébe ajánlja a költeményt (*Tesoretto*, 1-114. sor). A szerzői ajánlás után a narrátor hangja akkor tűnik majd fel először, amikor megismerjük Brunetto száműzetésének politikai és történelmi körülményeit (*Tesoretto*,

³¹ Néhány érdekes nézőponttal kapcsolatban vö. Elisabetta Sayiner, „*Brunetto in the Tesoretto*” (konferenciaelőadás: *La città e il libro, il manoscritto e la miniatura*, Firenze e Spagna, Accademia delle Arti del Disegno, 2002. szeptember 4-7.) Letöltve: 2015.09.01. <http://www.florin.ms/beth2a.html#sayiner>

114-185. sor). Amikor azonban az allegorikus utazás megkezdődik, a narrátor központi szerepe egyre gyengülni kezd, majd teljesen el is tűnik, és a szerző hangja azon perszonalizációk hangjával egyesül, akikkel a főszereplő Brunetto találkozik. A szerző-narrátor átadja domináns szerepét egy sor olyan tanítónak, akik felfedik a főszereplő Brunettonak azt a tudást, amelyet a szerző Brunetto akar az olvasónak feltárni. Didaktikai célokból tehát a szerző hangja a mesterek hangjával azonosul.³²

Brunetto egyéni hangja majd a *Szerelem kertjében* tűnik fel újra, ahol a költő érzelmi élménye pédaértékűvé válik. Mind a lírikus- mind a didaktikus hagyomány az „*Én*”-t használja, hogy a szerelmet bemutassa. A költő alakja ismét figyelmünk középpontjába kerül, mert a személyes élmény nélkülözhetetlen ahhoz, hogy bemutassa és elmagyarázza a szerelem történéseit.

Ajánlás – Brunetto Latini mint szerző

Amikor Brunetto hangja a szövegben viszonylag állandó, akkor is számtalan variációt találhatunk. A költemény ajánlásában a költő hangja nagyon közel áll a történelmi Brunetto személyiségéhez. Ezt az ajánlást két részre lehet osztani: az 1-69. sorok az Urat dicsőítik, míg a 71-112. sor figyelmébe ajánlják a költeményt. Hogy pontosan ki is ez a nagyhatalmú Úr, a poéma címezettje, arról ma is megoszlik a kutatók véleménye. Lehetséges, hogy X. Alfonz spanyol király, vagy IX. Lajos francia uralkodó, Rustico Filippi³³ vagy esetleg egy firenzei guelf, akinek a neve ugyan nem maradt fent, de valamilyen módon talán segíthette és védelmezhetette Brunettet száműzetése során. Teljesen világosan látható, hogy az ajánlás egyfajta tiszteletadás és főhajtás, amelynek azonban a pénzügyi támogatás, segítségkérés a célja. Ha figyelmesen vizsgáljuk a sorokat, látható, hogy Brunetto megfordítja a hagyományos hatalmi szerepeket a szövegen belül. Ez a perspektíva-váltás a 70. sortól van erőteljesen jelen, ahol a szerző megnevezi saját magát: „*Mint a tiszta arany / Én Burnetto Latino*” (*Tesoretto*, 69-70. sor). Az első sorban a ’*tiszta arany*’

³² Vö. Rita Librandi, „La didattica fondante di Brunetto Latini: una lettura del Tesoretto” *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23. (2012): 155-172.

³³ Olasz költő, aki kortársai között nagy elismertségre tett szert. Neki ajánlotta Brunetto másik művét, az *Il Favolello* címűt.

az urat írja le, akit az arannyal morális értékei és a gazdagsága miatt azonosít. A második sor azonban bevezeti a költő alakját, mégpedig elemen-táris erővel, hiszen elfoglalja az egész verssort, így hoz létre egy éles kontrasztot az Úr és öközötte. A költő gazdagsága nem a birtokolt kincsekből, a temérdek pénzből származik, hanem rendkívüli intellektuális és morális értékéből: tevékenysége didaktikai szempontból olyan hasznos, hogy ez alakjának nagy presztízst biztosít. Ebben az értelemben a költemény egy „tesoretto”, azaz kincsecske. Bár az Úr a földi gazdagságot birtokolja, azonban a költőnél van a tudás és az ismeret intellektuális és erkölcsi gazdagsága, amely képessé teszi őt arra – azáltal, hogy megosztja vele művét -, hogy felérjen az Úrig.

Költői szándék mutatkozik meg abban is, ahogyan Brunetto a 14-62. sorban az Urat dicséri. Olyan bölcsnek írja le, mint Salamon, olyan nemeslelkűnek mint Nagy Sándor, olyan hősiecsnek, mint Akhilleusz, Hektor, Lancelot vagy Tristan. Olyan retorikai képességeket tulajdonít neki, mint a szónok Ciceronak, illetve felruházza Cato és Seneca erkölcsi értékeivel. Sok szempontból ez a dicséret hagyományosnak, akár megszokottnak is számíthatna, szinte kötelező szófordulatnak, ám jelen esetben arra szolgál, hogy rámutasson: ő, a költő nélkülözhetetlen az Úr számára. Hiszen Akhilleusz, Hektor, Lancelot vagy Tristan alakját a költészet örökítette meg az utókor számára. Ahhoz, hogy valaki Salamon vagy Cicero lehessen, egy jogban és retorikában jártas segítőre van szüksége. Mindezt Brunetto, illetve kincse, poétikai műve jelentheti az Úr számára.

A szerző azzal is saját pozícióját erősíti az Úrral szemben, hogy bibliai idézeteket használ. Amikor például az égi és a földi kincsek közötti különbségről beszél, Máté evangéliumára hivatkozik: arra a részre, amikor Jézus arra int, hogy az égi, és ne a földi gazdagságot keressük, mert az utóbbi hiábavaló és múlékony. (Máté 6,19-20). Brunetto azonban módosítja az eredeti szöveg értelmét, mert míg Máté a hitről, addig Brunetto a tudás el nem múló gazdagságáról beszél, ez az a megronthatatlan, tartós gazdagság, amelyet az *Il Tesoretto*-ban bemutat (Tesoretto, 84-86. sor).

A második ilyen példa, amelyben Brunetto evangéliumi szöveget használ, hogy felértékelje saját költői szövegét és szerepét, a 93-98. sorokban található. Ebben a szintén Mátétól származó részletben (Máté, 5,15-16) Jézus azt mondja, hogy a hitnek olyan világosnak és egyértelműnek

kellene lennie, mint egy gyertyának, és nem olyan rejtett, pislákoló fényűnek, mint egy gyertyának a véka alatt. Brunetto itt is manipulálja az eredeti szöveg értelmét, nála a gyertya fénye nem a hit, hanem az *Il Tesoretto* által kínált tudás (*Tesoretto*, 93-98. sor). Ez az átfedés, rájátszás a hit és a brunettoi ismeret, illetve az evangélium és a költemény között ismét arra szolgál, hogy felruhazza a szöveget egy magasabb hatalommal, tekintélyt és befolyást adjon neki, és megmutassa különleges értékét.

A völgyben – Brunetto Latini, mint történelmi figura

Az ajánlás konklúziója után Brunetto „*En*”-je újra megváltozik, amikor elkezdődik az utazás elmesélése. A 114-162. sorban a költő Firenze és Toszkána eseményeivel, történéseivel foglalkozik. A történelmi és politikai háttér megismerése után érünk el a személyes történetéhez és itt beszél száműzetéséről is. A narrátor hangja ekkor átlép egyes szám első személyű elbeszélésbe: önéletrajzi jelleget vesz fel. Ez az autobiográfia így, ebben a formában egyáltalán nem jellemző az ilyen jellegű allegorikus-didaktikus költemények narratívájában. Habár a Firenzéről szóló információk történelmileg eléggé hitelesek és helyesek, a történelmi és önéletrajzi adatok nagyrésze a narratív dimenzió része. Sőt, az utazás elmesélése és az allegorikus találkozások története majd egyenesen a száműzetés epizódjából születnek meg.

A szakirodalom szerint a középkori allegorikus-didaktikus utazásleírásokban az életrajzi jellegű anyag autentikusságot és a narráció univerzalizmusát adja a szövegnek. Segre egyenesen pszeudoautobiográfiáról beszél, mert hagyományosan ez az anyagmennyiség minimális és túnyomórészt fiktív.³⁴ Brunetto esetében azonban az életrajzi utalások és elemek pontosak és viszonylagosan kiterjedtek. Ez a szöveget kevésbé konvencionálissá és igen pragmatikussá teszi. Egyrésztől autentikus jelleget kölcsönöz a költeménynek, és így az allegorikus-didaktikus hagyományhoz kapcsolja, másrésztől egy újfajta történelmi, politikai és erőteljesen személyes dimenzióba helyezi. Ez a nézőpont újradefiniálja a szerző történelmi alakját az olvasó felfogásában.

³⁴ Segre, *La prosa del Duecento*, 53.

A Roncesvallesra való utalás világos példája annak, hogyan manipulálja az olvasó érzékelését Brunetto.³⁵ Brunetto elmeséli, hogy főszereplője éppen Roncesvallesban jár, amikor hírt kap száműzetéséről (*Tesoretto*, 145-147; illetve 155-162 sor). A történészek azonban a mai napig nem tudják pontosan, hogyan szerzett tudomást Latini a száműzetéséről. Az egyik verzió szerint apjától (egy fennmaradt levél alapján apja értesítette), az *Il Tesoretto* viszont azt mondja el az olvasónak, hogy egy bolognai diáktól kapta a hírt.³⁶ Ennek a jelenetnek tehát rendkívül fontos szerepe és jelentősége van a költeményben. A középkori olvasó Roncesvalles nevét hallva azonnal Roland történetére és hősiség halálára gondolt.³⁷ Így tehát Brunetto párhuzamot von a roncesvallesi lovagok és a montaperti guelfek között. Az elárult guelfek úgy jelennek meg, mint az elárult frank lovagok, és a guelfek és ghibellinek közötti harc így válik egy város irányításáért folytatott harcból keresztes hadjáratá, egy olyan küzdelemmé, amely a kereszténységet és az egyházat kívánja megvédeni. Ez a versrészlet tehát egy politikai interpretáció, egy szinte propagandisztikus leírás, amellyel Latini a saját személyes történetét is újrainírja. Így válik Brunetto elárult hőssé és igazságtalanul megbüntetett üldözötté. Ebből a bemutatásból az következik az olvasó számára, hogy ha elfogadja azt az önbemutatót, amelyet Brunetto ad magáról, együtt kell éreznie vele a harcában és támogatnia a szerencsétlenségében.

Az utazás elkezdődik – Brunetto Latini alakja irodalmi kontextusban

Azután, hogy megnéztük, hogyan mutatja be Brunetto saját magát az ajánlásban és hogyan tűnik fel alakja az önéletrajzi jegyeket magán viselő történelmi jellegű szövegrészekben, érdekes

³⁵ Vö. Elio Costa, „*Il Tesoretto di Brunetto Latini e la tradizione allegorica medievale*” in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone (Ravenna: Longo, 1987), 52.

³⁶ Ld.: Davidsohn, *Storia di Firenze*, 2. Holloway kétségbe vonja a levél hitelességét: Vö. Julia Bolton Holloway, *Brunetto Latini. An analytic bibliography* (London: Grant and Cutler, 1986), 67.

³⁷ Roland frank gróf volt, Nagy Károly hispániai hadjáratában hősi halált halt, amikor a baszk csapatok rájuk támadtak. Később személyét használták fel példaképként, s a *Legenda Aurea*ban már mint hitvalló mártír tűnt fel a szaracénokkal szemben. Így született meg a 11. században a *Roland-ének*, amely a Dante előtti európai irodalom egyik legjelentősebb alkotásává vált.

lehet azt is megvizsgálni közelebbről, hogyan jeleníti meg magát irodalmi-allegorikus kontextusban. Az önéletrajzi rész után ismét változik az elbeszélés mód, és szigorúbban véve irodalmibb jelleget ölt. Amikor Brunetto hírt kap száműzetéséről, mély fájdalom járja át, s kétségbeesésében eltéved (*Tesoretto*, 180-187. sor). Bolyongása során először a Természettel (*Natura*) találkozik. A költemény eme részén világosan érződik Boethius *A filozófia vigasztalása* című munkájának hatása. Brunetto ugyanis főszereplője élményeit hasonló módon mutatja be, mint Boethius a sajátját. Mindkét alakot igazságtalanul büntetik politikai okok miatt, holott erényes és becsületes férfiak. Fontos kihangsúlyozni, hogy mindketten politikusok és egyben filozófusok, akik állami teendőik mellett az oktatásnak is szentelik magukat. További hasonlóság kettejük között, hogy a történetük során mindkét szereplő találkozik olyan allegorikus alakokkal, akikkel beszélgetéseik és elmélkedéseik a Szerencse (*Fortuna*) és az Erény (*Virtù*) témakör körül forognak. Mind Boethius, mind pedig Latini úgy mutatja be saját személyes szerencsétlenségét, mint amelyből majd a tanítás-nevelés igénye fakad. A száműzetés olyan kiemelkedő élmény és tapasztalat, amely lehetővé teszi Brunetto számára a filozófiai és erkölcsi valóság megértését, amelyet azután megoszthat költeménye olvasóival.

Nagyon fontos ezen a ponton kiemelnünk a *comunità* (közösség) fogalmának fontosságát. Brunettonak, csakúgy, mint Danténak, folyamatosan szüksége van arra, hogy kapcsolatban maradjon a várossal, amelyet elhagyni kényszerült. A költemény ilyen értelemben is eszköz a kezében: ezen keresztül tud „visszatérni” saját kis hazájába. Ez azért is nagyon fontos számára, mert száműzetése során is mindvégig Firenze városa marad neki az a morális, politikai és intellektuális központ, amelyre hivatkozhat.

Brunettonak tehát több célja is volt a költemény megírásával. Mindenekelőtt úgy akart feltűnni az olvasók előtt, mint egy nagy presztizsű tanítómester, egy igazi európai intellektuális figura. Ezenkívül azt is szeretné, hogy az olvasók egy mártírnak lássák, egy igazságtalanul üldözött embernek. Talán titkon azt is reméli, hogy valaki közülük majd a pártjára áll a szerencsétlen költőnek és valamilyen módon megbosszulja a vele esett méltánytalanságokat. Így talán a szegény száműzött visszatérhetne hazájába.

Összegzés

Írásomban Firenze két híres szülöttjét, Brunetto Latinit és Dante Alighierit, valamint műveiket vizsgáltam. Az őket elválaszthatatlanul összekötő számos tényező közül a mester, Brunetto alakját emeltem ki. Sokan úgy tartják, ha Dante nem örökíti meg tanítóját a *Színjátékban*, nem is maradt volna fent Latini neve. Véleményem szerint jól látható, hogy Dantét világos célok vezették, amikor szereplővé tette egykori pártfogóját, hiszen az ő alakján keresztül tulajdonképpen saját magát, az ő erkölcsi- és intellektuális értékeit ábrázolja. Brunetto Latini saját költeményében pedig már egyenesen hármass szerepben tűnik fel, és nem titkolt célja, hogy páratlan művével támogatókat szerezzen olvasói körében.

Valójában mi, olvasók, ismerjük is története végét: a szerző Brunetto kivívott irodalmi és filozófiai tekintélye révén bekerült Anjou Károly udvarába, és neki köszönhetően, néhány évvel az *Il Tesoretto* megírása után, elérte célját: mint csodált, elismert és köztiszteletben álló költő, visszatérhetett Firenzébe.

Bibliográfia

ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966-1967.

ARMOUR, Peter. „Brunetto, the stoic pessimist” *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, CXII. (1994): 1-18.

BARTOLI, Adolfo. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1879.

BENEDETTO, Luigi Foscolo. *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*. Halle: Niemeyer, 1910.

CALENDA, Corrado. „Reverenza e colpa: ancora sul rapporto fra Dante e Brunetto in Inferno XV” In *Del nome parean tutti contenti, Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, a cura di P. Guaragnella, M. B. Pagliara, P. Sabbatino, L. Sebastio, 1-12. Bari: Progedit, 2011.

CARMODY, Francis J. *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*. Berkeley, 1948.

- CELLA, Roberta. „Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)” *Nuova rivista di letteratura italiana* 6, no.1-2. (2003): 367-408.
- COSTA, Elio. „Il Tesoretto di Brunetto Latini e la tradizione allegorica medievale” In *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, 43-58. Ravenna: Longo, 1987.
- DAVIDSOHN, Robert., *Storia di Firenze*, trans. Giovanni Battista Klein, II., 2. Firenze: Sansoni, 1957.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari: Laterza, 1958.
- DELIUS, Nicolaus. „Dantes Commedia und Brunetto Latini” *Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft*, IV. (1877): 2.
- FRATI, Lodovico. „Brunetto Latini” *Giornale Dantesco*, 22. (1914): 207-209.
- GMELIN, Hermann. *Commento a Dante*, vol.1. Stuttgart: Klett, 1954.
- HOLLOWAY, Julia Bolton. *Brunetto Latini. An analytic bibliography*. London: Grant and Cutler, 1986.
- HOLLOWAY, Julia Bolton. „Chancery and „Comedy”: Brunetto Latini and Dante” *Lectura Dantis*, III. (1988): 73-94.
- HOLLOWAY, Julia Bolton. *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri*. New York: Peter Lang, 1993.
- JAUSS, Hans Robert. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989. 135-174.
- LATINI, Brunetto. *Il Tesoretto*, introduzione e note di M. Ciccutto, Milano: Rizzoli, 1985.
- LIBRANDI, Rita. „La didattica fondante di Brunetto Latini: una lettura del Tesoretto” *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23. (2012): 155-172.
- MAZZONI, Francesco. 'Latini, Brunetto' in *Enciclopedia dantesca*, III. 579-588. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971.
- MURESU, Gabriele. „Tra gli adepti di Sodoma („Inferno” XV)” *Rassegna della letteratura italiana*, CII. (1998): 375-414.
- ROSSI, Luciano. „Canto XV” In *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone 207-220. Firenze: Cesati, 2000.

SARTESCHI, Selena. „Inferno XV. L'incontro fra Dante e Brunetto” *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 29-30. (2007): 33-60.

SAYINER, Elisabetta. *Brunetto in the Tesoretto* (konferenciaelőadás: La città e il libro, il manoscritto e la miniatura, Firenze e Spagna, Accademia delle Arti del Disegno, 2002. szeptember 4-7.) Letöltve: 2015.09.01. <http://www.florin.ms/beth2a.html#sayiner>

SCHERILLO, Michele. *Alcuni capitoli della biografia di Dante*. Torino: Loescher, 1896. 116-221.

SEGRE, Cesare. *La prosa del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959.

VILLANI, Giovanni. *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, 3 voll, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore in Parma, 1991.

VOSSLER, Karl. *Medieval Culture: An Introduction to Dante and His Times*. trans. W. C. Lawton, New York: Ungar, 1958.

Kommentárok

ANONIMO SELMIANO. *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate da F. Selmi, Torino: Stamperia Reale, 1865.

BOSCO, Umberto és REGGIO, Giovanni. *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di U. Bosco, e G. Reggio, Firenze: Le Monnier, 1976.

CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria. *Dante Alighieri: Commedia*. Bologna: Zanichelli, 2001.

MARAMAURO, Guglielmo. *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di G. Pisoni, e S. Bellomo, Padova: Antenore, 1998.

SAPEGNO, Natalino. *Dante, La Divina Commedia, Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze: La Nuova Italia, 1985.

TOMMASEO, Niccolò. *La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommaseo, e introduzione di Umberto Cosmo*, Torino: UTET, 1927.

A kommentárok megtalálhatóak a következő oldalon:

<http://www.dante.dartmouth.edu>

utolsó megtekintés: 2016.03.01.

Az Isteni Színjáték hangszerei¹

Italianisztikai kutatásaim során a Dante Alighieri költészetében jelen levő zeneiséget, valamint műveinek zenei recepcióját vizsgálom. Ez a zeneiség több szinten is jelen van a költő fő művében: szavak szintjén, amikor a zenei jelentést hordozó szavak jelenítik meg a hangzást, a költészet zeneiségében hangulatfestő szavak, hangutánzó szavak, alliterációk és rímek formájában, valamint hasonlatokban és metaforákban, amikor a költő nem zenei elemet ír le zenei hasonlattal. Az *Isteni Színjáték* a hangszerek széles skáláját szerepelteti. Ezek a hangszerek szerepelhetnek teljes jelenléttel, a dantei elrendezés szerint megszólaló hangszerekként, mint például a *Pokol*ban szereplő jelzőhangszerek, vagy az angyali éneket kísérő orgonaszó. A szerző ezen kívül gyakran alkalmazza őket hasonlatok részeként, mint például Ádám mester nagy hasa. Jelen tanulmány a *Pokol*, *Purgatórium*, és a *Paradicsom* hangszerállományát mutatja be, kitérve arra, hogy a középkorban hogyan néztek ki, és milyen szerepet töltöttek be a korabeli társadalmi viszonyokban.

Pokol – tromba, trombeta, campane, cennamella, leuto, tamburo, corno.

„*E 'l duca disse a me: «Più non si desta
di qua dal suon de l'angelica tromba,
quando verrà la nimica podesta»»* (Inf., VI. 94-96.).

Az első hangszer, amely szerepel az *Isteni színjáték*ban, a trombita. A *tromba* – trombita rézfúvós hangszer, elején fúvóka található, a vége tölcészerűen kiszélesedik. A középkorban jelzőhangszer volt. A fenti idézetben szintén ezt a funkciót tölti be az angyal trombitája, jelezve a

¹ A kutatás az Emberi Erőforrások Minisztériuma „Az egyedi fejlesztést biztosító ösztöndíjak” című, NTP-EFÖ-P-15 kódjelű pályázatának támogatásával valósult meg.

nimica podesta – a zord uralom érkezését. Középkori kinézete különbözött a maitól. A 10. század környékén érkezett európai területekre Keletről, az arabok segítségével. Alakja egészen a 15. századig egyenes volt, mai kétszeresen hajlított formáját csak a 15. században kezdték alkalmazni. A különböző trombiták már az antikvitásban is jelen voltak. Magas hangjuk miatt kiemelkedően alkalmasak voltak jeladásra nagyobb csoportok részére a csatákban, háborúkban.

A trombitát említve fontos, hogy egy másik hangszerről, a tubáról is írjak. A tuba is említésre kerül többször az *Isteni Színjáték*ban. Raffaello Monterosso írt mindkét hangszerről. Ő írta az *Enciclopedia Dantesca* trombita és tuba címszavait.² A legtöbb állítása helyes, ám néhány kijelentése feltétlenül pontosításra szorul. A *tromba* szócikknél a trombitát a *tuba* szinonimájaként határozza meg. Ez ebben a formában nem teljesen igaz. Danténál a *tuba* latinizmusként a legtöbb esetben valóban trombitát jelent, ám ezt általánosságban nem lehet kijelenteni. A latin *tuba* szó jelentései: harsona; hosszú, egyenes trombita; mély hangzású kürt. A *tuba* történetét tekintve, amit ma tuba néven ismerünk, az a hangszer a 19. század elején került kialakításra és bevezetésre. Előtte a *tuba* egy hosszú, fokozatosan bővülő, trombitához hasonló hangszer volt, aminek a súlya miatt a játékos egyik kezével a hangszert tartotta, másikkal a hangszer végét egy lánccal segítségével. Ez a hangszer általánosan csak egy hangot tudott megszólaltatni. Monterosso azt is leírja, hogy a hangszert (trombitát) jelölő *tuba* csak a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* van jelen, mutatva ezzel a latinizmussal kifejezett hangszer nemesebb jellegét a *tromba* szóval kifejezett, azonos hangszerhez képest.

A XXI. ének végén az ördögök társasága gúnyos képpel köszön be az olvasóknak. A *canto* utolsó sora (139.) egy hiányos *terzina*, egy egyedül álló sor, ezzel is kiemelkedve a *cantoból*: „*ed elli aveva del cul fatto trombeta*.” Itt az ördögök gúnyolódását Dante szókimondásával fejezi ki. A *trombeta* az imént leírt hangszer, a trombita kicsinyítő képzős alakja. A fenti idézetben megszólaló trombita azonban csak alakjában és hangjában hasonlít a hangszerhez, mivel ez Barbariccia, a vezérördög feneke (*cul*).

² Raffaello Monterosso, 'Tuba', 'Cennamella' és 'Tromba' in *Enciclopedia Dantesca* Vol. V. (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970).

A pokoli bohózatban az ördögök társaságának forgatagában több hangszer is említésre kerül. Ezek a hangszerek a középkorban a jelzőhangszerek szerepét töltötték be, figyelemfelkeltésre, hangos hangok képzésére használták őket, ellentétben a dallamhangszerekkel és az akkordhangszerekkel.

„*Quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;
né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.*” (Inf., XXII. 7-12.).

„*miközben csengő csengett, kürt riadt,
dobok dobogtak és a várak ormán
ahány nép, annyiféle jel gyulladt.
De sohsem indult még trombitaformán
sem lovas, sem gyalog ily furcsa jellel,
sem gálya, melynek csillagfény a kormány.*” (Pokol, XXII. 7-12.).

A babitsi fordítás több zeneiséget tartalmaz az alliteráció miatt, mint az eredeti szöveg, ahol hangfestő szavak találhatóak. A megjelenő hangszerek: *trombe*, *campane*, *tamburi*, és *cennamella*. A *diece demoni*, tíz ördögöt kísérő hangok ezek. Az ördögök őrizték a szenvedő lelkeket, akik a forró szurokban főttek, nehogy kijussanak akár egy pillanatra is. A *cenni di castella* a felsorolás részének tűnik, ám ez nem konkrét hangszert jelöl. A *cenno* – trombitaszó, kürtszó, a *castella* pedig itt várormot, vagy vártornyot jelent. A hangszerek itt mind többes számban szerepelnek. A trombitáról már írtam az előző idézet kapcsán. A felsorolt hangszerek közül kiemelendő a *cennamella*. Egy olyan fúvós hangszer, amely ugyan rokonságba hozható a mai zenekari hangszerek közül az oboa és a klarinét középkori elődjével, mégis különbözik azoktól. A neve etimológiailag a latin *calamus* szóból ered, amelyből a volgare *cennamella* és *ciaramella* is származik. Ebből a latin szóból keletkezett a spanyol és a francia hangszernév is, ám ezek a hasonló

nevű hangszerek különböző fúvósokat jelölnek, amelyek más hangzással és felépítéssel rendelkeznek, mint az itáliai *cennamella*. A latin *calamellus* nevű hangszer a mai oboa egyik őséneke tekinthető, még a *calamus* a klarinét elődjének. Napjainkban jelentős különbség van a két hangszer hangzásvilága és felépítése között. A klarinét szimplanádás, még az oboa duplanádás, és mára mindkettő fém billentyűzettel egészült ki. A *campane* harangokat, csengőket és kolompokat jelöl. A szó elsődleges jelentésében csengőket, ám az ördögökkel párhuzamba hozva ezek kétség kívül kolompokra utalnak. A *tamburi*, dobok szintén a hangos zajkeltő eszközök voltak, emellett táncos mulatságokban az alap metrumot adták. Különböző dobok léteztek a középkorban. Átmérőjük, formájuk, és membránjuk széles változatosságot mutatott. A kora középkorban csak ritkán használták ezeket főleg jelzőhangszerként, a 12. századra azonban elterjedté váltak megtartva jelzőhangszer funkciójukat, és ritmushangszer funkciójukat különböző tánczenékben és harci gyakorlatokban. Formájuk lehetett henger alakú, vagy a mai üstdobhoz (*timpani*) hasonló félhold alakú. Az éles hangú fúvósok, dobok és kolompok a középkori vándorszínészek komédiáinak is kellékei voltak, a vásári komédiák hangulatát idézik, így az ördögcsoport bár felelősségteljes feladatot lát el a pokol büntetési szisztémájában, bemutatásukban és cselekedeteikben a gúny és humor is jelen van.

Ádám mester nagy hasa

A következő idézetben két hangszer szerepel. A *leuto* – lant, és a *tamburo* – dob. A *tamburo* két helyen szerepel az *Isteni Színjátékban*. Az előzőleg említett ördögök csoportjában, és itt Ádám mester hasának hasonlatában. A *tamburo* kiemelkedik a többi említésre kerülő hangszer közül, mivel itt nem csupán hangszert jelöl, hanem egy orvosi terminusként, az órás betegségére is utal. Monterosso kiemeli Bartholomeus Anglicus (~1203-1272), középkori enciklopédikus, filozófus meghatározását a vízkórra, amelyben Ádám mester szenvedett büntetése részeként: „*extenditur venter et sonat sicut tympana (...) et quum venter percutitur manu, auditur ex eo sonitus utris*”.³ A felfúvódás betegségét *timpani*

³ Fordítás: *Ezt a fajtáját tympanitesnek nevezzük (...) és ha kézzel megütjük, a has dobszót hallat. Raffello Monterosso, ‘Tuba’, ‘Corno’, ‘Cennamella’ és ‘Tromba’ in*

hasnak hívta a középkori tudományos gondolkodás. „Antik és középkori orvos szerzők a vízkórnak négy fajtáját különböztetik meg, amiből két altípust szokás a dantei Ádám mester betegségével kapcsolatba hozni: az *ascitest* (‘folyadékgyülemelés a hasüregben’) és a *tympanitest*.”⁴ A folyadék felhalmozódását a hasüregben a lant példája írja le, a dobszerűen kongó hasét pedig a *tamburo* szó, amely a hasonlatban betöltött szerepe mellett közeli rokonságban áll – szinte szinonimája – a betegség középkori terminusának.

„*Io vidi un, fatto a guisa di leuto,
pur ch’elli avesse avuta l’anguinaia
tronca da l’altro che l’uomo ha forcuto.*” (Inf., XXX. 49-51.).

A lant pengetős hangszer, amelynek rezgőteste igen nagy. Dante esetében a *leuto* kobzot jelent. Vincenzo Galilei⁵ 1581-es kiadású *Dialogo della musica antica et della moderna* című könyvében Dantét idézi a *leuto* leírásánál. Ő is kiemeli a hangszer keskeny nyakát és nagy, öblös testét. Leírja, hogy a Dante által ismert koboz kevesebb húrral rendelkezett, mint a Cinquecentóban használt kobzok, s ezek a húrok más elrendezésben helyezkedtek el a hangszeren. Kiemeli a koboz nemességét *più nobile strumento*, és azt is, hogy Pannóniából származik, és eredeti neve *laut* volt, amelyet rendkívül széles hangterjedelméről kapott.⁶ A *laut* az Arezzói Guido által elnevezett szolmizációs hangok⁷ két szélső

Enciclopedia Dantesca Vol. V. (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970), 213.

⁴ Draskóczy Eszter, „A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a *Pokol XXIX-XXX. énekében*” *Dante Füzetek* (2013): 64-129. Letöltve: 2015.07.25. [http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9\(2013\).pdf](http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9(2013).pdf)

⁵ Vincenzo Galilei (~1520-1591) itáliai zeneszerző, zenetudós és lantjátékos, Galileo Galilei apja.

⁶ Vincenzo Galilei, *Ancient and Modern Music*, trad. Claude V. Palisca (London: Yale University Press, 2003), 367.

⁷ Arezzói Guido (991-1033körül) megzenésítette Paulus Diaconus (~725-799) Keresztelő Szent János himnuszát. A himnusz soraink dallamvezetése úgy alakul, hogy minden sor eggyel magasabb hangról indul. A himnusz sorainak első hangjai alkotják a szolmizációs skálát. A szolmizációs hangok neveit a himnusz sorkezdő szótagjairól kapták: *Ut* queant laxis, *resonare* fibris, / *Mira* gestorum, *famuli* tuorum. / *Solve* poluti, *labii* reatum, / Sancte Johannes.

hangjának neveiből, *la* és *ut* tevődik össze. Dante a fentebb leírt *tympantes* betegséget a következő szavakkal írja le:

„*col pugno li percosse l’epa croia.*
Quella sonò come fosse un tamburo;” (*Inf.*, XXX. 102-103.)

A következő idézetben a *cornò* szerepel. Ez a szó tizennégyszer szerepel az *Isteni Színjáték*ban, ám nem minden esetben magát a hangszert jeleníti meg. Sokszor csupán helyek vagy alakok formára utal, vagy épp állati szarvra, mint például Rondabugyrod Hetedik bugyrában (XXV. ének) a csiga szarvai (*le corna la lumaccia*), a *Purgatórium* XXXII. énekében az egyszarvú és páros szarvú hasonlatban, vagy a *Paradicsom* XXVII. énekében a Kos csillagkép szarva. A mai szimfonikus zenekarban használt kürt csak a 18. században alakult ki. A vadászkürtből kezdték el építeni. Ez a hangszer a rézfúvósok közé tartozik, de őseit más anyagokból is készítették. A legelső kürtök, vagy tülkök állati szarvból vagy kagylókból készültek, és jelzőhangszerként használták őket. A középkori kürtök is ide tartoznak. A következő idézetben magas kúrtszó hangzik el, amely olyan félelmetes, hogy az égdörgés hangja eltölpül mellette. Danténál is figyelemfelkeltés céljából szerepel a kúrtszó. A költő követi szemével a hangot, megkeresi annak forrását. Ekkor látta meg a magas tornyokat, amelyekről kiderült, hogy nem épületek, hanem óriások a pokol fenekén:

„*sì che ’l viso m’andava innanzi poco;*
ma io senti’ sonare un alto corno,
tanto ch’avrebbe ogne tuon fatto fioco,
che, contra sé la sua via seguitando,
dirizzò li occhi miei tutti ad un loco.” (*Inf.*, XXXI. 11-15.)

A következő sor megfejtése az egyik legkutatottabb téma az *Isteni színjáték* kapcsán. Erre a témára nem térek ki jelen dolgozatom keretein belül. Ami a zenei elemzés, és jelen esetben a hangszerek kapcsán jelentős mozzanat, az az, hogy az emberi beszédre képtelen óriás a kürt segítségével fejezi ki magát. Dante megkereste a korábban hallott ijesztő, magas kürt hangjának forrását, ami az óriás nyakában lógott. A megszólalás felvezetése hasonlít a *Purgatórium*ban éneklő lelkekhez, akik

vezeklő zsoldárokat énekelnek, ám itt a *Pokol*ban nem a *musica sacra* szólalt meg, hanem annak torz képe, egy érthetetlen, alig elviselhető hangzású hangzavar az óriás szájából. Ezt a disszonáns hangzást a rendszer hiánya, az óriási lény értelmének hiánya hozta létre. Vergilius ezért részletes leírással – ismételten kiemelve az óriás értelmének hiányát – arra utasítja azt, hogy ne próbáljon énekelni, hanem használja a nyaka köré rögzített kürtöt, ha jelzést kíván adni.

„*«Raphèl mai amècche zabì almi»,
cominciò a gridar la fiera bocca,
cui non si convenia più dolci salmi.
E 'l duca mio ver' lui: «Anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga
quand' ira o altra passion ti tocca!
Cércati al collo, e troverai la soga
che 'l tien legato, o anima confusa,
e vedi lui che 'l gran petto ti dogà».*” (Inf., XXXI. 67-75.)

Purgatórium – organo, tuba

Még a *Pokol*ban csak jelzőhangszerek szólaltak meg, és hasonlatban is csak egyszer volt jelen dallamhangszer, addig a *Purgatóriumban* a *musica sacra* hangszere, az orgona kap szerepet. Bár az *organo* terminust gyakran használja Dante, ám a *Szent Poéma* kapcsán csak kétszer szerepel a hangszer értelmében, más helyeken szervekre, részekre utal. A Távol-Keleten és Kínában létezett egy olyan fúvós hangszer, amelyet szájorgonának neveztek. Abban tért el az egyszerű sípoktól, hogy egy légkamrához több sípot illesztettek. Így a játékos a közös kamrába fújta a levegőt, amelyet elosztatott az egyes sípokhoz. A mai orgonák közvetlen elődje a *hidraulisz* más néven a víziorgona volt, amely a 4. századtól vált elterjedté. A hangszer időbeli fejlődése során a hidraulikus rendszert felváltotta a tisztán pneumatikus rendszer. A 9. században kezdték a liturgikus használatban bevezetni ezt a hangszert, amely Dante idejében a templomi *musica sacra* mindennapos kísérőjévé vált. A költő felismeri az instrumentális és vokális zene együttes jelenlétét, és hasonlatában le is írja azt. Ez a költői felismerés Dante zenei érzékelésének és műveltségének egyik meghatározó példája.

„*Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;*” (*Purg.*, IX. 142-144.).

A következő hangszer tehát, amely a *Purgatóriumban* szerepel, az orgonához hasonlóan egy hasonlatban van jelen. Dante arról beszél, a képzelet milyen erősen el tudja fedni a tudatosságot. Olyan erővel hat az emberre, hogy amikor valaki ábrándozik, azt sem hallja meg, ha ezer trombitával játszanak körülötte. A költő itt is a *tuba* szót használja, amely latinizmus a középkori *volgare* nyelvben. A szó jelen esetben a trombita középkori változatát jelöli. Dante ezt a hangszert mindhárom *canticában* használja.

„*O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,*” (*Purg.*, XVII. 13-15.).

Paradicsom – tuba, corno, giga, arpa, lira, organo, cetra, sampogna

A *Paradicsomban* olyan hangszerek jelennek meg, amelyek az antik mitológiában az istenekhez tartoztak. Ilyenek a *giga* – fidula, *arpa* – hárfa, *lira* – líra, *cetra* – citera, vagy az ókori líra. A VI. *canto* 72. sorában a *tuba* jelenik meg, amely hangszerről már írtam részletesebben. Folytatva az isteni szférához tartozó hangszerek sorát, kiemelő, hogy a középkorban a *tuba* trombitát jelentett, és latinizmusként használta Dante. A *Paradicsomban* *tubaként* használja latinizmus formájában Dante, míg a *Pokolban* a *volgare* nyelvű, *tromba* szót írta. A *tuba* hangzásában is lágyabb a lágy mássalhangzók miatt, mint a *tromba* szó, amelynek hangzásbeli sajátosságát a hangfestő szavak csoportjában alkalmazta Dante a *Pokolban*. A *Paradicsomban* háromszor fordul elő a *tuba* szó, a XII. énekben majd ezután a *Paradicsom* XXX. énekében. A *Paradicsom* zenei keretét vizsgálva világos, hogy nem csak a megszólaló zenék adnak neki keretet, hanem a hangszerek is, mivel a *tuba* az első, és utolsó hangszer, amelyet a költő szerepeltet a *canticában*.

„*Da indi scese folgorando a Iuba;
onde si volse nel vostro occidente,
ove sentia la pompeana tuba.*” (Par., VI. 70-72.).

Szent Domokos földi munkásságát dicsérve Dante költői képeket alkalmaz, énekét lírai hangvétel jellemzi. A *canto–tanto* belső rím, a lágy magánhangzók, a *dolce* szó használata a *dolce stil nuovo* költészeti jegyeit hordozza magán. A *dolci tube* itt is trombitát jelent, az angyalok hosszúkás, sípszerű trombitáját. Babits sípnak fordította, megtartva ezzel a lágyabb hangzást és az angyali asszociációt. Az ének, múzsák, szirének, édes sípok, első ragyogás (sugár) a paradicsom zeneiségét és fényességét jeleníti meg:

„*canto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.*” (Par., XII. 7-9.),

„*hogy minden ének földi Múzsá nyelvén,
s szirének édes sípja ahhoz annyi
mint friss sugár mellett a visszavert fény.*” (Par., XII. 7-9.).

Érdekes megjegyezni ezen a ponton, hogy Liszt Ferenc a *Dante-szimfóniának* két befejezést komponált a *Magnificat* zárásaként. Az egyik egy *fortissimo* befejezés, amely Szent Domokost kívánta megjeleníteni, a másik egy *piano* befejezés. Wagner tanácsára végül a *piano* befejezést tartotta meg a végleges verzióban.

A Nap égbörében táncoló és éneklő lelkek alakzatát írja le Dante a következő hasonlattal. A kürt többször szerepel hasonlat formájában az *Isteni Színjátékban*. A *Pokolban* megszólaló hangszerként is jelen volt. A hangszerről korábban már írtam részletesebben, a *Pokolban* előforduló hangszerek tárgyalásánál. Itt a kürt csúcsa (a szarv hegye, mivel a középkori kürtök szarvából készültek) adja a tánc középpontját, amely körül újabb körök táncolnak:

„*imagini la bocca di quel corno
che si comincia in punta de lo stelo
a cui la prima rota va dintorno,*” (Par., XIII. 10-12.).

A következő hasonlat bővelkedik hangszerekben. Az idézet zeneiségét fokozza a *tintinno* hangutánzó szó és a *dolce* jelző. Az eddigi fűvös hangszerekkel ellentétben a most következő hangszerek húrokkal rendelkeznek, amelyek rezgése adja a hang alapját. Ezek a hangszerek alkalmasak bonyolultabb melódiák és akkordok megszólaltatására is. A *Pokolban* szereplő jelzőhangszerekkel ellentétben ezek dallamhangszerek. A következő énekekben szereplő húros hangszerek az isteni szférákat idézik. Ez a tulajdonságuk az antik görög és római mitológiához kapcsolódik, amelyekben a művészetek és szépség isteneinek attribútumaiként voltak jelen az égi harmóniát képviselve. A *giga* egy középkori vonós hangszer, amely ma már nincs használatban, fidulának lehet fordítani. Lágyabb hangja van, mint a lantnak, amelyet pengetve szólaltatnak meg. A *giga* szó valószínűleg a provanszál nyelvből került át a középkori itáliai gyakorlatba. Maga a szó eredete német, a *geige* a fel- és lemozgatni igéből származik, kifejezve ezzel a hangszer megszólaltatási módját, amely szerint a vonót fel- és lemozgatva hozzák rezgésbe a húrokat. A dantei értelmezésben más középkori húros hangszert is jelölhetett ez a kifejezés, nem csak a fidulát, mivel a trubadúrok énekes gyakorlatában többféle vonós hangszer volt jelen, amelyeket gyakran a zenészek maguk is pontatlan terminológiával illettek. A mai hegedűhöz és brácsához hasonló középkori hangszerek még a rebek, líra, és a tekerőlant, vagy forgólant, amely a középkori trubadúrok kedvelt öthúros hangszere volt. Monterosso szerint a dantei *giga* inkább pengetős hangszer volt, mint vonós, mivel a *dolce tintinno* hangutánzó szava pengetést jelöl, és nem vonóval megszólaltatott, lágyabb hangzást.⁸ Véleményem szerint épp a *dolce* jelző jelenléte miatt, és a *giga*, mint eleve vonós hangszer használata miatt a kérdéses instrumentum a vonósok családjába tartozik. Dante ismert és költészetében használt olyan hangszereket, amelyek pengetősek voltak, ha azt a hangzást kívánta volna kifejezni, akkor az annak megfelelő hangszer nevét írta volna a *Paradicsom* XIV. énekébe. Sok, a mai hegedűhöz és brácsához hasonló hangszert használtak a középkorban, így a Dante által leírt *giga* pontos meghatározása nem lehetséges, véleményem szerint annyi biztos, hogy a vonósok családjába tartozó zenei eszközről van szó.

⁸ Monterosso, 'Giga' in *Enciclopedia Dantesca Vol.V.*, 84.

A másik hangszer, amely ebben a hasonlatban szerepel, a hárfa. Ez az egyik legősibb hangszer, amely szinte eredeti formájában maradt fenn a mai korban is. Régebbi változata, az ívhárfa, amely 4-7 húros volt, már i.e. 2700-ban része volt az egyiptomi zenei gyakorlatnak. Később, i.e. 1900 körül Mezopotámiában eltűnt az ívhárfa a gyakorlatból, és megjelent helyette a szöghárfa, a mai hárfák elődje.

Egyiptomban a két hárfatípus azonos időben létezett. A különböző hárfákról számos miniatúra és ábrázolás maradt fenn, ennek köszönhetően pontos adataink vannak szerkezetéről, kinézetéről és hangzásáról. A középkorban igen kedvelt hangszer volt. Nem csak zenészek játszottak rajta, hanem az előkelő királyi és arisztokrata családok tagjai is. Az alábbi idézetben leírt hangzás bonyolultabb zenei textúrát jelöl, mint az eddig megszólalt, vagy leírt melódiák. A hárfa és fidulajáték bonyolultabb, zeneileg magasabb szintű képzettséget igényel, mint egy zsoldár éneklése. Dante erre utal a *cui la nota non è intesa* kifejezéssel.

*„E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,”* (Par., XIV. 118-120.).

A következő idézet újabb hangszert említ, a lírát. Ez a hangszer az előző két hangszerhez hasonlóan jelen volt az antik mitológiában is, az Istenek hangszereként. Kétszer szerepel a *Paradicsomban*. A középkorban két családja létezett a líráknak. Egyik a klasszikus líra, amely az antik görög lírához hasonlít. Ezekről pontos adatok maradtak fent a 7-8. században angolszász kódexekben, és a 8-9. században francia kódexekben. Ezeket a lírákat pengetve szólaltatták meg, és általában 4-6 húrral voltak felszerelve. A lírák másik családja két alkategóriára osztható: az első alkategóriába azok tartoznak, amelyeket 1000-ig pengettek, majd vonóval szólaltatták meg. Ezek a hangszerek rokonságban állnak antik görög elődjeikkel. A másik csoport líráin viszont a kezdetektől fogva vonóval játszottak. Ezek újabb, modernebb lírák, az imént leírt hangszerekhez képest.

*„silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quietar le sante corde
che la destra del cielo allenta e tira.”* (Par., XV. 4-6.).

A dantei leírás egyértelműen valamelyik pengetős lírára utal. Az égi jobb (kéz) játszik rajta. Az antik görög hagyománynak megfelelően itt is Égi hangszerként, transzcendenciát megidéző hangszerként van jelen. Emellett a középkori szimbolikus gondolkodás szerinti értelmezésben Albertus Magnus és Hrbanus Maurus értelmezésében a megfeszített húrok a test sanyargatását jelentették, vagy a húrok a szentek testét jelenítették meg, illetve a líra húrjait gyakran azonosították az egyház dogmaival.⁹ Az előző idézethez hasonlóan, itt is a *dolce* jelzőt illesztette Dante a hangszer neve elé, kifejezve ezzel az égi harmónia édességét.

A következő idézet szintén a *dolce* jelzőt használja, itt az orgona által megszólaltatott harmóniára. Az orgona népszerű templomi hangszer volt a középkorban. Az első nagyobb, szerény alakú orgonák a 10. században jelentek meg, így a Dante által ismert templomokban már széles hangterjedelmű, öblös hangú orgonákon játszottak. A hangszer kétszer szerepel az *Isteni Színjátékban*, előzőleg a *Purgatórium* IX. énekének végén.

„*Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia.*” (Par., XVII. 43-45.).

A következő hangszer a *cetra*, amely fordítható lantnak és citerának. A sas hangjának hasonlatában szerepel. Dante esetében a citera nem lehetséges, mivel leírja, hogy a hangszernek nyaka is van (*collo*). Mivel a citera egy zengő doboztest húrokkal, bár fogólappal rendelkezik, nincs klasszikus értelemben vett nyaka. Így Dante esetében lantról van szó. Ezt a hangszert valószínűleg jól ismerte a költő, akinek több trubadúr barátja is volt. Magát a hangszert pengetéssel szólaltatják meg, majd a hang a rezgőtestben felerősödve jut a levegőbe. A másik hangszer, amely szerepel a hasonlatban, a *sampogna*, síp. Mindkét esetben azt a folyamatot hasonlítja Dante a Sas szavaihoz, amikor a hang elhagyja a hangszert.

„*E come suono al collo de la cetra
prende sua forma, e sì com' al pertugio
de la sampogna vento che penètra,*

⁹ A citera háromszög alakja miatt jelentette a Szentháromságot, valamint 24 húrja miatt – melyek a 24 dogmát jelenítik meg – az Egyházat.

*così, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar de l'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio.*" (Par., XX. 22-27.)

A következő hasonlatban a *citarista* leírásában lantjátékosra és magára a lant játéokra irányítja az olvasók figyelmét a költő. A hasonlatban az énekes és lantjátékos pontos ritmikai és melodikus összhangját hasonlítja ahhoz, ahogy a szavak ütemére mozogtak a kis lángnyelvek (*fiammette*). Az üdvözült lelkek táncát Dante ahhoz hasonlítja, amikor a jó lantjátékos ujjai táncolnak hangszerének húrjain. Ebben a hasonlatban megmutatkozik a művészség, pontosság, és az is, Dante mennyire tisztelte a zenészeket, és munkájukat, az általuk létrehozott pontosságot és mértékeséget. A középkorban Platón tanításainak megfelelően a zene szorosan kapcsolódott a geometria tudományához, az arányok és mértékek fontos szerepet játszottak, elég a felhangrendszerre gondolni. Dante maga is leírja a *Lakoma Második értekezésének* XXIII. fejezetében, hogy azért a zene tudományát rendeli a Mars egéhez, mert mindkettőben a „legszebb viszonya” érvényesül, miszerint a mérték az alapja minden szépnek. Ennek a filozófiai gondolatnak a költői megfogalmazása van jelen az alábbi hasonlatban:

*„E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo de la corda,
in che più di piacer lo canto acquista, ”* (Par., XX. 143-145.);
vagy
„con le parole mover le fiammette.” (Par., XX. 148.).

A következő hangszer ismét a líra, amely másodjára kap szerepet az *Isteni színjátékban*. Itt nem derül ki a dantei leírásból, hogy a lírának mely változatára gondolt a költő. A hangzás tisztaságát hasonlítja az ég tisztaságához.

*„comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.”* (Par., XXIII. 100-103.).

A „szép Zafír” természetesen Mária. A zafír színe kék: az égbolt és a tenger színe, s ez a középkor színszimbolikájában a világegyetem egésze; Mária viszont *regina coeli* és *stella maris*.¹⁰

Az utolsó hangszer, amely a *Paradicsomban*, és ezzel együtt az *Isteni Színjátékban* szerepel, a *tuba*, amelyről már írtam korábban. Ez az első, és utolsó hangszere a *Paradicsomnak*. Dante kiért a legfelsőbb égi körből a Mennybe. Az ott látott fényáradat szépségét nem volt képes leírni olvasói számára, ezért vezetőjét, Beatricét kérte meg, hogy mondja el, mit lát. Saját maga kifejezésére a *tuba* – jelen esetben jelentését tekintve trombita – metaforáját írja Dante. Ezzel utalhatott a trombita, mint jelzőhangszer funkciójára, mivel a következő szavak, amelyeket vezére mond majd ki, a Menny első leírását jelenítik meg:

„*Cotal qual io la lascio a maggior bando
che quel de la mia tuba, che deduce
l’ardea sua matera terminando,
con atto e voce di spedito duce ricominciò.*” (*Par.*, XXX. 34-38.).

Az *Isteni Színjátékban* szereplő hangszerek amellet, hogy hangokat szóltatnak meg, földi funkciójukat is képviselik a középkor ontoteologikus rendszerében. A *Pokolban* főként jelzőhangszerek és kísérő hangszerek szerepelnek, amelyeket általában zajok szemléltetésére használ a költő. A *Paradicsomban* ezzel szemben több dallamhangszer is helyet kapott, és a jelzőhangszerek is megkülönböztetve szerepelnek a *Pokolban* található társaiktól. A *Paradicsomban* a *tromba* helyett a *tuba* szót használja Dante, amely latinizmus és lágyabb hangzású, mint *volgare* megfelelője, a *tromba*. A *Paradicsom* V. égköre a Mars ege, amelyhez Dante a zene tudományát rendelte. Itt a hangszerek és a *dolce* jelző formájában kiemelten jelen van a zeneiség, a vers zeneisége. A XV. *cantótól* a XVIII. *canto* 48. soráig a Mars ege a helyszín. Ezekben az énekekben többször előfordul a *dolce* jelző, amely itt zenei hangokra vonatkozik. A *dolce tintinno* a XIV. ének végén már a Mars egéből átszűrődő zenére vonatkozik. A XV. énekben a *dolce* líra hangja hallatszik, A XVII. énekben pedig a *dolce armonia da organo*, az orgona édes hangzása. A hangszerek és az általuk kiadott édes hangok segítségével Dante a vers zeneiségében

¹⁰ Bán Imre, *Dante-tanulmányok* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 73.

is kiemeli a Mars égkörének zeneiségét. A költő a hangszereket nem csupán formák és hasonlatok alakjában használja, hanem hangzásukat is ismerve, mindig az adott szituációnak megfelelő hangulat megteremtésére.

Bibliográfia

BÁN Imre. *Dante-tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988.

DRASKÓCZY Eszter. „A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a *Pokol XXIX-XXX. énekében*” *Dante Füzetek* (2013): 64-129.

Letöltve: 2015.07.25. [http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9\(2013\).pdf](http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9(2013).pdf)

GALILEI, Vincenzo. *Ancient and Modern Music*. transl. Claude V. Palisca. London: Yale University Press, 2003.

MONTEROSSO, Raffello. ‘Tuba’, ‘Corno’, ‘Cennamella’ és ‘Tromba’ In *Enciclopedia Dantesca* Vol.V. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

„DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM”

(Dante Alighieri: *Isteni színjáték. Paradicsom XVIII. ének 91; 93.*)

E tanulmány keretei azt teszik lehetővé, hogy a *Paradicsom XVIII.*, *XIX.* és *XX.* énekének legfőbb témájára, legjelentősebb szimbólumaira helyezzen hangsúlyt. Az *Igazság*, amely kérdéskörének Dante az említett énekeket szenteli, s amelynek az egész teremtett világra jellemzőnek kell lennie, Isten legfőbb ismertetőjegye, a *Színjáték* központi témáinak egyike. Az említett énekeket megelőző Cacciaguida-epizód azáltal, hogy abban a költő ükapja visszaemlékezik korának békében, tisztességben élő Firenzéjére,¹ kárhóztatja a város Dante korában bekövetkezett erkölcsi és politikai hanyatlását (*Par. XV. – XVI. ének*), valamint megjövendőli Dante száműzetésének keserveit és bátorítást ad főművének megírásához (*Par. XVII. ének*), az Isteni Színjáték „keletkezési magvait”² alkotó részeinek egyike.

A *Paradicsom XVIII.* éneke az említett epizód folytatásával, ugyanakkor a Dante és ükapja közötti bensőséges beszélgetés megszakításával veszi kezdetét: a költő ükapja szavainak hatására gondolataiba mélyed, hogy az édessel, az ellenségeit egykoron sújtó büntetésekhez kapcsolódó jóslattal, valamint a művének sikerére vonatkozó ígérettel csillapítsa a megjövendőli száműzetés keserűségét.³ A dialógus megszakítása, két részre történő felosztása egyrészt jelzi azt a nyugtalanító szenvedélyt, amelyet Cacciaguida szavai keltettek Dantéban, s amelynek feloldódását Beatrice költőhöz intézett beszéde teszi lehetővé, másrészt előre érezteti azt a feszültséget, amelyet Dante e három ének fő témájával, Isten

¹ Ezzel Dante szándéka az, hogy követésre méltó példával szolgáljon.

² A *Paradicsom XV.*, *XVI.* és *XVII.* énekének Cacciaguida-epizódja mellett Vittore Branca a *Pokol* bevezető énekeit, valamint a *Földi Paradicsomban* Beatrice szemrehányásait tekinti a *Színjáték* keletkezési magvainak. Kardos Tibor (szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 354.

³ Dante száműzetését (kínjait, viszontagságait) már megjövendőlte Brunetto Latini (*Pokol XV. 5*), Ciaccio (*Pokol VI. 7*), Farinata (*Pokol X. 15*), Vanni Fucci (*Pokol XIV. 16*), Conrad Malaspina (*Purg. VIII. 20*), Oderisi (*Purg. XI. 21-22*).

igazságosságával kapcsolatos kétkedései és ebből fakadó érzelmei keltenek. Utóbbi szempontjából e lélektani folyamatot bemutató jelenetnek előkészítő szerepet tulajdoníthatunk. A költő a *szavakkal ki nem fejezhetőre* vonatkozó, korábban már több helyen is hangsúlyozott (*Inf.*, V. 81.; *Par.*, I. 5-6) koncepcióját fogalmazza meg a 9-11. verssorokban: lemond arról, hogy a Beatrice szeméből sugárzó szeretetről szóljon.

Dante Beatrice tanácsára figyelmét az üdvözülés felé vezető útja folytatásának szenteli, hiszen Isten, igazságossága révén, minden szenvedésért kárpótolni fogja Őt – pontosan e szenvedések teszik lehetővé a költő számára, hogy megvalósítsa művének célját, hogy az egész emberiségre érvényes, az üdvözüléssel kapcsolatos üzenetet közvetíthessen.⁴ Dante ismét ükapjához fordul, aki a témához illeszkedően, ünnepélyes hangnemben folytatja beszédét.

Cacciaguida a Paradicsomot olyan örökzöld gyümölcsfaként jeleníti meg, amely táplálékához nem a földből, a gyökerein keresztül jut, hanem Isten lakhelyéből, az Égből nyeri azt. Az örökzöld fa az öröklét szimbóluma, a fa az isteni szférába történő emelkedés útjának jelképe, ágai a mennyet, az örökkévalóságot érik el, gyümölcse pedig a halhatatlanság biztosítója, amelynek már a Teremtés könyve 2,9-ben megjelenő „élet fája” is kifejezője. Az Isten által teremtett ember a tudás fája tiltott gyümölcsének elfogyasztása miatt nem csupán az öröklét, hanem az *igazság* ajándékát is elveszítette.

A katolikus hagyományban a kivirágzó keresztfa életfaként jelenik meg, s Krisztus örök életét hozó, megváltó tettét szimbolizálja. A keresztény művészetben a Jézus származását bemutató Jessze fája ábrázolás a legismertebb, amelyen az alvó Jessze ágyékából sarjadó fa csúcsán végső hajtásként, ágként ábrázolták Krisztust: Jessze fáját Jézussal a csúcsán az élet fájának is értelmezik.⁵

⁴ Dante főművének célja az – ahogyan azt a Can Grande della Scalanak írott levélben kifejti, – hogy „*az ez életben élőket a nyomorúság állapotából eltávoztassa, és a boldogság állapotára vezesse*”.

⁵ Pál József és Újvári Edit (szerk.), *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 232.



Jessze fája

*Verona, Basilica di S.Zeno Maggiore bronz kapujának részlete, relief a XII. századból
Forrás: <http://www.scalarchives.it>*

Danténál a földi paradicsom fája életfák (*Purg.*, XXVIII. 109-111.), a Purgatórium hegyének csúcsa pedig számára a *tökéletes igazság* felé vezető út kiindulópontja.

A Mars szférája üdvözült keresztény harcosainak szemléjével lezárul a mű ötödik Égnek szentelt epizódja.⁶ A műnek e részében kiemelt szerepet kap a fény motívuma, a fény többek között a tudás, az élet, a Hit, az *Igazság*, az isteni kinyilatkoztatás, az üdvösség jelképe, ezáltal a szakrális művészet alapvető eleme; a keresztény hagyományban az isteni szféra, a Paradicsom örök világosságának kifejezője.

⁶ A Mars szférájának üdvözült keresztény harcosai: Jozsué, Makkabeus, Nagy Károly, Orlando, Vilmos, Reonardo, Gottfried herceg, Guiscard Robert.

A költő tudatosan készíti elő a következő énekek hittel, valamint a megváltás, az üdvözülés problémájával szorosan összefonódó, isteni igazságszolgáltatásra vonatkozó elméleti kérdését az azt megelőző ének elején az 51. versszak *jobb* melléknevével, amely a jó, az egyenes, az igaz, s mint ilyen, az *Igazság* jelképe. Dante *jobbra*, az igaz felé, Beatrice, a természetfeletti igazságok ismeretének szimbóluma felé fordul. A Hölgy szemei oly tiszták és örömtől sugárzóak, hogy tündöklésükben minden korábbi ragyogásukat felülmúlják.⁷ E sorok lényegében a költő *Vendégség* című művének második értekezésében (XV. fejezet) megfogalmazott gondolait idézik, ahol Dante Hölgyét a bölcsesség erényének fényében dicsőíti, akinek:

„[...] arcán olyan dolgok tűnnek fel, amelyek a Paradicsom gyönyöreit mutatják; és feltünteti a helyet, ahol ez lejátszódik, tehát szemeiben és nevetésében [...] a Bölcsesség szemei a bizonyítások, amelyekkel igen biztosan látjuk az Igazságot, nevetése pedig meggyőzés, amelyben a Bölcsesség belső fénye némileg elfátyolozottan világít [...].”

A „három kör, három szín s egy tartalom” legfelsőbb víziójához vezető zárandokút végső szakaszát érzékletes hasonlatok vezetik be, amelyek hat tercínát ölelnek fel: a fény ragyogásának növekedéséhez, az erény felett érzett öröm fokozódásához hasonlóan tágul ki az Ég íve, s Beatrice *Az Új élet* hölgyeit idéző, a szégyenkezés pirosából ismét fehér színűvé váló arcához hasonlóan fordul a Mars vöröse a Jupiter szférájának ezüstös fehérjébe. A fehér a teológia erények közül a Hit szimbóluma, amelynek e három énekben betöltött kulcsszerepe vitathatatlan Isten igazságosságával, az örök üdvösségre vonatkozó eleve elrendelés hittételével kapcsolatban.

A 70. verssorral kezdődően jelenetváltás történik, a hatodik Égbe érkezünk, ahol Dante a mű szimbolizmusa tekintetében fontos, különleges vízió részesévé válik, amely köré az ének szövődik. A költőt fogadó újabb boldogok serege madárrajhoz hasonlóan röpköd, s repülése közben, saját énekének ritmusára, geometrikus rend szerint különböző

⁷ Beatrice halálát követően a költő rossz útra tért, s végül oly mélyre süllyedt, hogy megmentésének egyedüli módja: „*megmutatni a veszett népet az örök bilincsben*”.

alakokba rendeződik. A lelkek először *D*, majd *I*, ezt követően *L* betűt rajzolnak az égre. A három betű Isten három nevének kezdőbetűje:

- a *D* a latin *Deus* és az olasz *Dio* szó kezdőbetűje
- az *I* az Ádám által *I*-nek nevezett Isten
- az *(E)L* pedig a zsidók és az Ótestamentum istenének neve (*Par.*, XXVI. 133-138).⁸

A lelkek harmincöttször alakítanak magán- és mássalhangzókat, ahogyan Dante fogalmaz, „*hétszer öt*” betűt formálnak. A hét az égi harmónia kifejezője, az Isten felé vezető út jelképe, amelynek a költő a végső szakaszához érkezett, a négy és a három összegeként értelmezett hetes az anyagi és az égi világ együttese, ahogyan az ötös szám kettő és három összegeként a kreatúra, a földi létforma és a teremtő aktus száma, *égi és földi összefonódása*.

Az égen kibontakozó, Dante emlékezetébe vésett, majd összeolvasott betűk a *Bölcsesség könyvének* kezdősorát alkotják: „*DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM*”.⁹ Az idézet *szó szerinti* értelmezésben azt jelenti, hogy a Jupiter egébe helyezett királyok, császárok, államférfiak lelkei, akik földi életükben *Iustitia* erényét gyakorolták, utódaikat e nemes erény követésére, a polgári életet irányító törvények tiszteletben tartására szólítják fel.¹⁰

Az égen kirajzolódó idézet kezdetén a *DIL* betűk Istent jelentik, a bibliai irányelv Jupiter csillagának ezüst háttérében aranyló utolsó *M* betűje esetében pedig a legvalószínűbb a Monarchia politikai intézményére vonatkozó jelentés, amelynek meg kell valósulnia, s Isten szándéka szerint, akitől az egyeduralom hatósága közvetlenül függ, az a feladata, hogy a földön megteremtse és fenntartsa a legfőbb jót, az egyetemes békét és *Igazságot*.¹¹ Ahogyan Dante az *Egyeduralom* című művében kifejti:

„*Az igazság csak a monarchia uralma alatt lehet a legáltalmasabb. Ezért a világ legjobb rendje érdekében szükséges*”

⁸ Maurizio Palma di Cesnola, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*. (Ravenna: Longo Editore, 1995), 138.

⁹ „*Szeressétek az Igazságot, ti, akik ítélkeztek a föld fölött!*” (*Bölcsesség könyve I/1.*)

¹⁰ Dante Alighieri, Conv. IV. XVI. 1. in *Tutte le opere* (Roma: Newton, 1993)

¹¹ A római népet az isteni gondviselés tette a világ urává (*Egyeduralom*, Második könyv, I.)

*a monarchia avagy császárság [...] az igazságosság akkor uralkodik leghatalmasabban a világon, ha egyetlen legnagyobb akaratú és leghatalmasabb valakiben jelenik meg: ilyen ember csak a monarcha lehet [...]*¹².

*„[...] s ez az a cél, amelyre a földkerekség gondviselőjének – aki nem más, mint a római fejedelem – mindenkinél jobban törekednie kell: vagyis arra, hogy az emberek halandó életüket a földön szabadon, békességben élhessék le...”*¹³

Az M betű Dante koncepciója szerinti, az Igazság isteni elvének földön történő egyedüli megvalósulásaként értelmezett Monarchiára vonatkozó jelentését az igazságos Salamon királyt kezében liliummá változott jogarral történő ábrázolásának középkori heraldikai hagyománya is alá-támasztja.¹⁴

A nagy gótikus M csúcsára újabb „fények” szállnak, amely egy liliumhoz válik hasonlónvá, s több jelentést is hordozhat.¹⁵ Utalhat az Anjou liliumra, a francia uralkodóházra, valamint, korabeli címere által, Firenzére.¹⁶

Ezt követően a lelkek egy sas fejét és nyakát rajzolják az égre, a lilium kétoldalt lefelé hajló szirmai pedig a sas szárnyaivá válnak: a madarak királyának Dantéhoz intézett szavai fogják uralni a színt. A több kultúrában az isteni és a királyi hatalom jelképeként értelmezett sas „földi, hősi jelvénné” (*Paradicsom*, XX. 8.), a Római Birodalom jelképévé vált, amelynek katonai zászlaján Róma törvényeken alapuló hatalmának kifejezőjeként szerepelt és annak szentesítését jelenti,

¹² Dante Alighieri, *Egyeduralom*, Első könyv, XI. in *Tutte le opere* (Roma: Newton, 1993)

¹³ Dante Alighieri, *Egyeduralom*, Harmadik könyv, XVI. in *Tutte le opere* (Roma: Newton, 1993)

¹⁴ Pál József, *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 99.

¹⁵ Parodi az M első megjelenési formáját elválasztja a liliumtól és a francia dinasztíára vonatkozó utalásként értelmezi.

¹⁶ A lilium szintén e jelentésekben értelmezhető a *Purgatórium* VII. énekének 105. (francia királyok), illetve a *Paradicsom* XVI. énekének 152. sorában (Firenze városa).

hogy a Császárság intézménye lényegében Jupiter törvényeinek földre történő helyezése.¹⁷

Marcello Craveri szerint a gótikus M egyértelműen a Monarchia szó szimbóluma, amely Dante számára a Császárság szinonimája, az isteni rendelkezésen alapuló legfőbb világi hatalom, a földi igazság megvalósulásának feltétele.¹⁸

Más kommentárok is, többek között azok, amelyek Andrea Gustarelli és Pietro Beltrami,¹⁹ Maurizio Palma di Cesnola,²⁰ Daniele Mattalia²¹ nevéhez kötődnek, ugyancsak az M monarchiára vonatkozó jelentése mellett foglalnak állást. Az említettek összegzéseként kijelenthetjük, hogy a terram szó utolsó betűje Dante politikai koncepciója fontos elemének, a Monarchia politikai intézményének kifejezője, ugyanakkor az M jelentése nem szűkíthető le pusztán a földi monarchiára.

Vittore Branca ugyanis a terram szó utolsó M betűjére vonatkozóan megjegyzi, hogy az M körüli hagyományos olvasat visszhangjai és bonyodalmi sokszorozódnak, gyarapodnak. Az M valóban az egyetemes földi monarchiának is szimbóluma, elsősorban azonban az égi monarchiát jelképezi.²² Úgy véli, hogy az általános monarchiára való hivatkozás mellett a gótikus M-ben és a Sasban jól kivehető az utalás a „*Maestas Domini*”-ra és a „*Maestas Domini Imperatoris*”-ra: a költő politikai elképzelése teológiába fordul a „Krisztus- Császár tipológiai egyenletében”.

¹⁷ A keresztény ikonográfia a sást pozitív jelentésekkel ruházta fel: a madár többek között az *Igazság* szimbóluma, e kardinális erény egyik attribútuma. Az igazságon kívül olyan pozitív jelentések kapcsolódnak a sashoz, mint erő, megújulás, kontempláció, éleslátás, királyi természet. Negatív értelemben a gőg és a mértéktelenség kifejezője. Az állatok a legkorábbi időktől kezdődően az ember, illetve társadalmának metaforáiként szerepelnek, erkölcsi fogalmakat jelenítenek meg, mitológiai, kulturális, vallási, pszichoanalitikus vagy etológiai szempontból hordoznak üzenetet. Jelenlétük folyamatos a teológiában, az irodalomban, a filozófiában és a művészetekben, hangsúlyozva az ember lényegiségét az őt körülvevő világgal való kapcsolataiban.

¹⁸ Marcello Craveri, *Temi svolti sulla Divina Commedia* (Ravenna: Il Girasole, 1997), 269.

¹⁹ Andrea Gustarelli és Pietro Beltrami, *Tavole dantesche: Il Paradiso* (Milano: Carlo Signorelli Editore, 1994), 61.

²⁰ Palma di Cesnola, *Semiotica dantesca – Profetismo e diacronia*, 140.

²¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, III Paradiso*, a cura di Daniele Mattalia (Milano: Rizzoli Editore, 1981), 356.

²² Kardos, Dante a középkor és a renaissance között, 371.

A Liliommal kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy a költő valószínűleg a francia dinasztiára akart utalni, a virág ugyanis a francia heraldika „*Fleur-de-Lis*” motívuma, majd a Liliom sassá való alakulásának azt a jelentést szánta, hogy a Capet-ház ne akarjon a császársággal szembe helyezkedni, sem pedig azzal rivalizálni, hanem egyesüljön vele, s hagyjon fel az általános hatalomra való törekvéseivel, ami ellen már a *Purgatóriumban* Ugo Ciapettát is beszéltette.

Mindaz, amely Jupiter egében látható, jóslatként is felfogható, a *Paradicsomban* a mű nagy próféciára utal, a *Pokolban* a Vergilius által megjövendölt Agárra és a *Purgatóriumban* a Beatrice által megjósolt 515-re. Utóbbi esetében Bernini rámutat arra, hogy az 515-öt latin betűkkel DXV-nek írják, s azokat a *Veltro di Cristo* szavak kezdőbetűiként értelmezi. Guénon már a DIL betűk egymás mellé állítását is Beatrice jóslatával hozza kapcsolatba annak hangsúlyozásával, hogy a „DIL betűk [...] értéke 551, mely számot, bár más sorrendben, de ugyanazok a számjegyek alkotnak, mint az 515-öt [...]”²³

Az Igazság erényének Jupiter bolygóval történő összefonódása már a görög mitológiában megfogalmazódott, a görögök Zeusztól, Jupiter megfelelőjétől származtatták a földi királyok hatalmát, a törvényeket és az Igazságot.²⁴

E mitológiai háttérnek köszönhetően már az *Iliás*ban is olvashatóak a fent említettekkel kapcsolatos gondolatok, s a klasszikus elődök közül a „legnemesebb dal mestere” meghatározó jelentőséggel bír Dante esetében:

„[...] hordozzák a kezükben, a bírák, kikre a nagy Zeusz
bízta a rendeletét; a nagy esküt erre teszem, halld [...]”²⁵
„[...] nép ura vagy, s kormánypálcád Zeusz adta kezedbe,
és neked adta a törvényt is, hogy a népet igazgasd [...]”²⁶

²³ René Guénon, *Dante ezoterizmusa: Szent Bernát* (Budapest Libri Arkhé, Stella Maris, 1995), 65.

²⁴ Pallas Athéné Zeusz fejéből született, miután az lenyelte Métist, az Értelem, a Bölcsesség és Megfontoltság istennőjét, amikor már szíve alatt hordozta magzatát, s bekebelezve az isteni bölcsességet, Zeusz intézményesítette az Igazságot, a törvényeket és az istenek közötti rangsort. [Trencsényi-Waldapfel I., *Mitológia*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1983), 91-101.]

²⁵ Homérosz, *Iliász*, I, 238-239. Letöltve: 2016.03.05. <http://mek.oszk.hu/00400/00406/>

²⁶ Homérosz: *Iliász*, IX, 98-99. Letöltve: 2016.03.05. <http://mek.oszk.hu/00400/00406/>

Az Igazság isteni eredére maga Dante is utal:

„[...] *hogy minden igazság
az égből jő* [...]”²⁷

A költő számára az asztrológia tudománya kínált útmutatást a bolygók különböző erényekre gyakorolt hatásait illetően. Az európai asztrológiában a Jupiter az *Igazság* az egyensúly, a tekintély, a rend, a törvényesség megtestesítője. A bolygóhoz, többek között, a boldogság és a béke állapota kötődik, a Jupiter ösztönzi azokat a törvényeket, amelyek szentesítik az egyének jogait, kedvez a kölcsönös egyetértésnek. A Jupitert a két káros bolygó, a Mars (heve) és a Szaturnusz (hidege) közé helyezték, hogy azok gonoszságát enyhítse; az állatövi jegyek közül uralja a Nyilast, az igazság jegyét, szimbóluma a sas.²⁸

A költő a bolygót az Igazság ösztönzőjének tekinti (*Par.* XVIII. 116-117),²⁹ „*mérsékelt fényű csillagnak*” nevezi (*Par.* XVIII. 68-69), s e tulajdonságát a *Paradicsom* XXII. énekében is hangsúlyozza (145-146.):

„*Láttam a mérsékletet Juppiterben
apja s fia közt* [...]”³⁰

A szóban forgó képet maga Isten festette az égre, akinek „*nincs szüksége tervezőre, Ő maga a Tervező és belőle támad teremtő erő és forma* [...]”.³¹

²⁷ *Paradicsom*, XVIII. 116-117.

²⁸ Az említetteken kívül pozitív értelemben a társadalmi legalitás, a gazdagság, az optimizmus, a szelídség, a jóság és a bizalom, negatív értelemben a nagyravágyás, a túlzott kiterjeszkedés, a felelőtlenység, az *irigység* – a dantei pokol bugyrai és a *Purgatórium* második párkánya adnak helyet az irigység bűnében vétkezőknek – és a gyűlölet megtestesítője, pozíciójától függően adományai az ellenkezőjükbe fordulhatnak.

²⁹ „*La nostra giustizia è effetto dell'influenza che esercita sulla terra la dolce stella di Giove*”: a mi igazságunk annak a hatásnak a következménye, amelyet Jupiter édes csillaga gyakorol a Földre.

³⁰ Az *Isteni Színjáték* jelen tanulmányban szereplő idézeteinek magyar fordításaihoz használt kötet: Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*, Babits Mihály (ford.) (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986)

³¹ A szöveghűség kedvéért az idézet Szabadi Sándor fordításában olvasható.

A Dante főművében előforduló legkifejezőbb *perifrázisok* egyikének alapjául azok a teremtést ábrázoló középkori miniatúrák szolgálnak, amelyeken az Úr, mint egy földmérő, körzővel a kezében jelenik meg, s szab határokat.



Isten mint geométer

*Bible Moralisée, Codex Vindobonensis 2554. sz., 1220–1230;
Österreichische Nationalbibliothek, Bécs*

E középkori ábrázolások alapját a *Példabeszédek* könyvének 8. fejezetében leírtak adják:

„Ott voltam, amikor az eget teremtette, s az ősvíz színére a kört megvonta, amikor a felhőket fölerősítette, s az ősforrások

erejét megszabta; amikor kijelölte a tenger határát – és a vizek nem csaptak ki –, amikor megrajzolta a föld szilárd részét.”³²

A *körző* esetében a Teremtővel kapcsolatos ábrázoláshoz tartozó jelentés összefüggésben áll a betűjelként körzőhöz hasonlító alpha betűszimbó-lummal, amely a kezdet, a teremtés jelképe. Alpha és ómega, a görög ábécé első és utolsó betűje, a kezdet és a vég, a véges és a végtelen szim-bóluma, a teljesség kifejezője, a keresztény szimbolikában Isten nevét jelöli. A *körző* a hét szabad művészet ábrázolását illetően a *geometria* attribútuma, a geometria tudománya pedig, a megfeleltetések doktrínája alapján, a Jupiter egéhez kapcsolódó tudomány, így Istennek e perifrázissal ebben a szférában történő megjelenítése nem tekinthető véletlennek:

*„S azután így szólt: „Az, aki a Körzőt
a világ széleibe tűzte s benne
írt nyíltat s titkot, utolsót és elsőt...” (Paradicsom, XIX. ének 40-42.)*

A *Paradicsom* XIX. énekében Dante arra a kérdésre vár választ a Sastól, amely immár az Isteni Igazság szimbóluma, hogy mennyiben tekinthető igaznak Isten igazságossága, amely csak a keresztényeket jutalmazza meg, és megfosztja mindazokat az üdvözülés lehetőségétől, akik a helyes erkölcsi törvényeket követték életük során, azonban nem voltak keresztények?

A Sas fideista szemléletű válaszából kiderül, hogy az Örök Igazságból csak annyi ismerhető meg, amennyit szemünk feltárhat a tenger mélyéből, s Isten igazsága, éppúgy, mint a tenger mélye, annak ellenére létezik, hogy nem látható az ember számára.³³ Mivel Isten a legfőbb Igazság, nem lehetséges, hogy ne létezzen, s minden, ami összhangban áll vele, igazságként létezik, minden hívő ember tudatában van annak, hogy ami Isten szándéka, akarata, az csakis jó lehet.

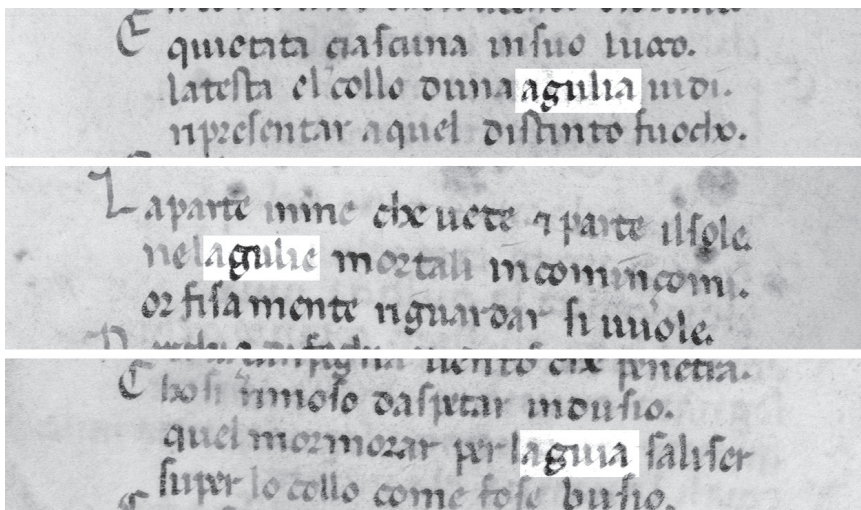
Senki sem üdvözült még a Krisztusban való hit nélkül, sem keresztre feszítését megelőzően, sem pedig azt követően.

³² Letöltve: 2016.03.16. <http://szentiras.hu/kereses/search?textToSearch=P%C3%A9ld+8%2C27-29>

³³ A Tenger, amely végtelensége által Istenhez hasonlítható, magát Istent jelenti a *Paradicsom* III. énekének 85. sorában.

Az említettek összhangban állnak Aquinói Szent Tamás igazság definíciójával, amelynek gyökerei az arisztotelészi filozófiához nyúlnak vissza, amely szerint az igazság, az etikai erények egyike, sőt a legfőbb erény, a lélek igazsága, amelynek minden alárendelt, s amelynek megismerése az értelmes lélekrész feladata. Szent Tamás azonban jelentősen kitérít az igazság fogalmát, beemeli abba a kereszténység elvárásait, követelményeit, számára az igazság mindenekelőtt Istennek, valamint az ő akaratának való alávetettséget jelenti.

Thomas Mann *Doktor Faustus*ának főhőse, Adrian Leverkühn megzenésítette az *Isteni színjáték*ból többek között „*a kemény, kegyetlen versorokat, amelyekben az ártatlanok, a nem ismerők elkárhozásáról van szó, és az érthetetlen igazságosságról, amely szerint a jók és tiszták, ám Istent nem törvény szerint imádók, a kereszteleltenek pokolra vettetnek. És sikerült hangokba öntenie a mennydörgő választ is, mely a teremtett jók tehetetlenségét hirdeti a magánvaló Jóval szemben, amelyet, mint az Igazság forrását, semmi sem téríthet el magamagától, amit véges értelmünk netán igazságtalanságnak vélne.*”³⁴



A sas szó előfordulásai a Jupiter egének szentelt epizódban
(Pd., XVIII. 107.; Pd., XX. 32.; Pd., XX. 26.) Forrás: Codex Italicus

³⁴ Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 211.

A XIX. ének 115. sorától az első három L, a következő három V, az utolsó három E betűvel kezdődő, a keresztény királyok bűneinek szentelt 9 tercina kezdőbetűinek összeolvasása egy *akrosztikont* eredményez: az LVE, a gót betűs írásmód esetében az U és a V írásmódjának megegyezéséből következően LUE: a szó súlyos csapást, szerencsétlenséget, pestist jelent, amely az említett bűnök mértékének hangsúlyozását szolgálja.³⁵ A földön bűnös életet élt vezetők, az igazság szempontjából negatív példák sorát a XVIII. ének végének ironikus hangvételű soraiban XXII. János pápa indítja el,³⁶ aki, sem a *Halász* antonomáziával jelölt Szent Pétert, sem az egyszerűen általa „*Polonak*” nevezett Pált nem ismerte, egyedül Keresztelő Szent János után vágyakozott, vagyis az ő képmását viselő firenzei arany forint iránt érzett mohó vágyat.³⁷

A Sas szemét és szemöldökét alkotó igaz lelkek bemutatását a XX. ének elején a természethez és a zene világához kapcsolódó, a Paradicsom ábrázolása szempontjából jellegzetes, olyan költői eszközök, hasonlatok készítenek elő, mint a lelkek fényességének növekedése, amelyet a költő azzal a természeti jelenséggel tesz hasonlóvá, amikor napnyugtakor a sötét ég a csillagok fénye által ismét világos lesz, valamint a lelkek fuvolák hangjához hasonlító éneke.³⁸ A folyó zúgását idéző szemléletes képek előre jelzik a következő párbeszéd közeledtét, majd a citera s a duda hangjának keletkezéséhez hasonlóan a Sas nyakából felzendül

³⁵ A keresztény világ negatív példái: Habsburg Albert, Szép Fülöp, I. Eduard, IV. Ferdinánd, II. (Anjou) Károly, II. (Aragóniai) Frigyes, II. (Aragóniai) Jakab, Portugália királya, Diniz, Rácország (Szerbia) királya: Uros István.

³⁶ E sorok a Pokol XIX. énekének VIII. Bonifác pápa Pokolba érkezését megjósoló, szintén ironikus hangvételű terzináit, valamint Jacopone da Todi *Ó Bonifác pápa* kezdetű laudáját idézik.

³⁷ Az aranypénz a romlottság jelképe. Pál – Újvári (szerk.), *Szimbólumtár*, 54. A XVIII. ének végén a költő arra kéri Istent, hogy fordítsa tekintetét és haragját a korrupct Egyházra, a vallási üzérkedésben vétkes, a világi hatalomra áhítozó Pápák felé; az égi sereget pedig arra, hogy imádkozzanak azokért, akik a rossz példa nyomán a rosszat követik. Vittore Branca A Paradicsom XVIII. éneke című tanulmányában megfogalmazza, hogy az ének 115. verssorának kezdő sóhaja visszahívja a költő figyelmét a zord földi valóságra, az invokáció pedig minden egyes terzinában szomorúbbá válik. A jóslatszerű, prófétai látomást a Magyarországgal és Navarrával kapcsolatos remények zárják: előbbi akkor lesz boldog, ha nem hagyja, hogy zsarnokoskodjanak felette (III. András), utóbbi abban az esetben, ha hegyeitől védve megvédheti magát (a Pireneusok megakadályozhatják a Franciaországgal történő egyesülést).

³⁸ A Sas elcsendesül, beszédét kettészakítja az égi fények seregének éneke.

valamiféle zúgás, amely szavakká formálódik, s a madár folytatja beszédét. A földi életükben az Igazság erényét követő, s e kardinális erény szempontjából pozitív példaként felsorolt lelkeknek szentelt tercinák közül minden második, az üdvözülés módjával kapcsolatos gondolatokat tartalmazó tercinát, az „*ora conosco*” – „most már tudja” kifejezés vezeti be.

A madár szemöldökét formáló boldogok között, Dante meglepetésére, Trajánusz császárt és a trójai Rifeust találjuk, akik, a sas magyarázata értelmében, nem pogány, hanem keresztény módon haltak meg.³⁹ Előbbi, a legenda szerint, I. Gergely pápa imáinak köszönhetően rövid időre feltámadt, megtért, s hite által az igaz szeretet olyan tüze lángolt fel szívében, hogy második halálakor a Mennybe kerülhetett, utóbbi esetében, Isten kegyelmének, kifürkészhetetlen döntésének köszönhetően, a három teológiai erény birtoklása helyettesítette a keresztséget.⁴⁰ Az isteni igazság fogalma tehát kiegészül az isteni kegyelemével.

A költő a *poliptóton* retorikai gondolatalakzatával fogalmazza meg annak elvét, hogy Isten győzelemként értékeli azt, hogy legyőzhető az ember szeretete által:

„*Regnum coelorum eltűri az önkényt
élő reménytől s forró szeretettől,
amely legyőzi az isteni törvényt
nem ahogy szokott ember emberektől
győzetni; de nem akar lenni győzve,
s jósága győz, mikor győzelve megtör.*” (*Paradicsom*, XX. 94-99.)

Dante a *Paradicsom* XX. énekének 105. sorában található, Trajánusz császár és a trójai hős üdvözülésének magyarázatakor a *szinekdochét* költői eszközéhez folyamodik: a *tűrendő* és a *tűrt Sebek*, amelyekben az említett lelkek hittek, Krisztus kereszten történt szenvedéseit, valamint a megváltást jelentik. E lelkek példája is bizonyítja, hogy a pogányok között vannak olyanok, akik jobban megérdemelnék Isten kegyelmét, mint sokan a keresztények közül.

³⁹ A madár szembogara Dávid király, szemöldökét, az említettekén kívül, Ezékiás király, Konstantin császár, a normann II. Vilmos alkotják.

⁴⁰ Vergilius *Aeneis*-ében úgy írja le Rifeust, mint a legigazabb embert a Trójaiak között.

Az Isten általi, üdvözülésre és kárhozatra vonatkozó eleve elrendelés hittételét, amelynek gyökerei Pál teológiájához⁴¹ nyúlnak vissza, s amelynek merevségét Szent Tamás enyhítette *Summa Theologiae* című művében azáltal, hogy az akarat szabadságát (*liberum arbitrium*) felértékeli, Dante nem vonja kétségbe. Nem tagadja, hogy Isten kegyelmétől függ az üdvözülés lehetősége, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy azt a szeretet erejével és jó cselekedetekkel ki lehet érdemelni, s e koncepció megerősítésként Máté evangéliumára tesz utalást a 94. sorban.⁴²

Az *Isteni Igazság* kérdésköréhez tartozik a *Paradicsom* III, valamint VI. éneke is: a Paradicsomban a boldogság különböző fokainak létezése következtében Dantéban felmerül a kérdés, hogy miként egyeztethető össze a Paradicsom lelkeinek tökéletes boldogsága azzal, hogy egyesek kisebb, mások nagyobb mértékben részesülhetnek Isten látásában?

A *Paradicsom* III. énekében⁴³ e kérdésre Piccarda Donati⁴⁴ a következő szillogizmussal ad választ: A Paradicsomban a *Caritas* erénye szerint kell élni; a szeretet erejének köszönhetően az ott élő lelkek azt akarják, amit Isten akar; tehát a Paradicsomban elhelyezett valamennyi lélek azt akarja, amit Isten:

„Óh testvér, békét igéz vágyainkra
a Szeretet, mely köti szomjúságunk,
úgy hogy csak arra vágyhatunk, amink van.
Ha felsőbb körbe volna jutni vágyunk,

⁴¹ II. „Mielőtt azonban világra jöttek volna, s mielőtt még jót vagy rosszat tettek volna, – hogy érvényesüljön Isten szabad választása, /12 mely a tettektől függetlenül csak a meghívó akaratától függ [...]” Pál apostol levele a rómaiakhoz. 9. fejezet: A zsidó nép magatartása a megigazulással szemben.

⁴² Keresztelő Szent János idejétől fogva pedig mind mostanig erőszakoskodnak a mennyek országáért, és az erőszakoskodók ragadják el azt. *Máté evangéliuma* 11:12. *Biblia fordítások – Károli Biblia*. Letöltve: 2016.03.16. <http://www.immanuel.hu/biblia/biblia.php?konyv=40&fejezet=11&o1=2&o2=3&o3=4>

⁴³ E jelenet *szerkezete* tekintetében hasonló a XVIII. énekével: Dante és Piccarda diológusa két részre oszlik, egy doktrinális és egy személyes jellegűre; a lelkek megjelenésének és ábrázolásának módja, fényességük növekedése a szeretet jegyében; Beatrice fényességének növekedésétől elragadtatott Dante.

⁴⁴ Dante feleségének (Gemma) unokatestvére, politikai ellenfelének, Corso Donatinak a nővére, akit, akaratára ellenére, Corso elvitt a kolostorból, hogy férjhez adja egyik politikai párthívéhez – a Hold szférájában azoknak a lelke lakozik, akik, szándékuk ellenére, nem teljesítették fogadalmukat.

*ellenkeznék a renddel, az örökkel,
mely e gyűrűbe keríté világunk,
s ily ellentét nem férhet e körökkel,
ha szeretetben élni itt necesse
s ha jól tisztában vagy a szeretettel.” (Par., III. 70-78.)*

Lényegében ugyanez a gondolat fogalmazódik meg az isteni eleve elrendelés hittételével kapcsolatban, a *Paradicsom* XX. énekének 137-138. soraiban:

*„[...] hogy csupán azt
akarjuk, amit Isten, és az Istent.”*

A Merkúr szférájában⁴⁵ Jusztiniánusz császár⁴⁶ a Római Birodalom kiterjedésének történetét vázolja fel Aeneas érkezésétől kezdődően, Augusztusz győzelmén keresztül, Nagy Károly uralkodásáig, amelynek révén a költő a Római Birodalom Isten akarata szerint történő, üdv-történetben betöltött szerepét kívánja igazolni.⁴⁷ A császár a boldogság különböző fokozatainak létezését az *Igazság* erényének szempontjából magyarázza meg, az *Igazság* kérdését úgy vezeti be, mint a boldogság eleméét, amelynek lényege abban áll, hogy a *Paradicsom* lakói annak tudatában élnek, hogy Isten a Földön szerzett érdemeiknek megfelelő mértékű jutalomban részesíti őket:

*„Ám díjat az érdemmel összevetve
örömünk része: látni sem kicsiny, sem
túlosnagy ömlését az érdemekre.”⁴⁸ (Par., VI. 118-120.)*

⁴⁵ Itt azok élvezhetik az üdvösség jutalmát, érdemeik elismerésére (tisztelet és hírnév) történő vágyakozásból éltek tisztességben életüket, nem pedig önmagáért a jó szeretetért: emiatt kisebb mértékben részesülnek Isten látásában.

⁴⁶ Dante a császár jogalkotásban betöltött jelentős szerepét kívánja hangsúlyozni, hiszen Ő állította össze a római jog törvénygyűjteményét – *Corpus Iuris Civilis*, amely mind a mai napig a római polgárjog alapja.

⁴⁷ A Római Császárság Isten birodalma mennyei beteljesedésének földi figurája, Krisztus akkor született, amikor Augustus uralkodása idején a világ békében élt – politikai-történeti szempontból e földi jelenség isteni üdvtervvel való kapcsolata rendkívül fontos.

⁴⁸ „De az érdemünknek megfelelő jutalom is része boldogságunknak, és az is, hogy a jutalom sem nem több, sem nem kevesebb, mint az érdem.”

Jusztiniánusz és Piccarda válasza azt bizonyítja, hogy ahogyan az *Igazság* a boldogság részeként, úgy a Szeretet is annak elemeként fogalmazódik meg: A *Caritas*, illetve a helyes cselekedetek, azaz *Iustitia* erényének gyakorlása meghatározzák az individuuum túlvilági sorsát, hiszen a cselekvés és döntés szabadságának köszönhetően, érdemeiknek és elkövetett bűneiknek megfelelően történik a Túlvilágon a lelkek besorolása.

Az isteni igazságosság a földi igazságszolgáltatás folytatásaként fogható fel, s ezek a fogalmak, ahogyan a Sasnak szentelt paradicsomi epizód is bizonyítja, összefonódnak.⁴⁹ E tény az is alátámasztja, hogy az ezzel kapcsolatos érvelés éppen egy olyan császár szájából hangzik el, aki a római törvényhozást, és mint ilyen, az igazságszolgáltatást illetően óriási jelentőséggel bír, Isten kegyelméből a politikai hatalom szimbolikus figurája.⁵⁰

Dante a műben már korábban is kifejtette Isten igazságosságával kapcsolatos kétkedéseit: *Pokol*, IV. 31-39; (*Purgatórium*, III. 40-44).

*„A jó mester szólt hozzám: Meg se kérded,
mily lelkeket látsz itten? Nos, kívánom,
tudd meg, míg tovább mennél: semmi vétek
nem volt szívükben; ámde, mert a vámon
nem mentek át, mely kapuja hitednek,
érdemük mind megtörik e hiányon.
Mert a kereszténység előtt születtek,
és Istent nem törvény szerint imádták:
és én is tagja vagyok e seregnek!”⁵¹*

⁴⁹ Valamennyi szféra esetében egyezés áll fenn az egek neve között pogány mitológikus jelentésük tekintetében, illetve azokat az erényeket illetően, amelyeket az egyes egek a keresztény hit számára gyakorolnak. Jupiter szférájához az Isteni Igazságszolgáltatás elve kapcsolható, a középkori asztrológia szerint pedig e bolygó jelentős hatást gyakorol az élők lelkének igazsághoz fűződő szeretetére, Jupiter hatása révén az isteni és földi igazságosság szoros kapcsolatban állnak egymással.

⁵⁰ A *Paradicsom* 6. éneke a Római Birodalom kormányzásának isteni eredetével kezdődik és a rossz uralom szomorú példájával zárul. Valamennyi *Cantica* 6. éneke mély politikai tartalommal telített, amíg azonban a *Pokol* 6. éneke Firenze hanyatlásáról, a *Purgatóriumé* Itáliáéről szól, addig a *Paradicsom* 6. énekében e határok a Birodalom határaival egyezöek.

⁵¹ „Mesterem így szólt: „Nem is kérdezed, miféle lelkek ezek, akiket itt látsz? Úgy gondolom, mégis meg kell tudnod, mielőtt továbbmég, azt, ezek semmi bűnt nem

Vergilius megváltásból történő kizárása a műben visszatérő motívum, akit, mint a *Purgatórium* XXII énekéből megtudjuk, Statius nem csupán a költővé válás, hanem a kereszténnyé válás útján is vezetőjének tekint.

*„Te mutattad meg a Parnasszus ormát
s itattál forrásából – szólt – te benned
találta lelkem világító tornyát.
[...] Általd lettem költő és keresztény;
de hogy szavamat könnyebben megértse,
talán rajzomat kissé kiszinezhetném...” (Purg., XXII. 64-66; 73-75.)*

A középkorban a *IV. Eclogát* a megváltás fényében olvasták újra, s úgy értelmezték, hogy Vergilius Krisztus születését jövendőli meg, amely az eredendő bűntől való megváltás lehetőségét, az aranykor visszatérését hozza magával, s ez által a keresztény igazságok figurájának tekinthető. Az antik mítoszok és az aranykor közötti kapcsolatot, amelynek eljövételét „a Pásztorénekek dallosa”⁵² a *IV. Ecloga* kezdetén megjövendőli,⁵³ maga Dante is hangsúlyozza a *Purgatórium* XXVIII énekének 139-141. soraiban.

*„Poéták, akik hajdanán regéltek
az aranykorral s boldog életéről,
talán Parnasszust álmodák helyének.”*

A Megváltó pokolra szállása nyitotta meg az örök Boldogság felé vezető az utat a keresztények számára, a pogányság nagyjainak azonban a Limbusban kellett maradniuk, annak ellenére, hogy büntelenek, közöttük olyanok, mint Homérosz, Horatius, Ovidius, Lucanus, Vergilius. Dante

követtek el, és ha vannak is érdemeik, ez magában nem elég, mert nincsenek megkeresztelve: pedig ez a kapuja annak a hitnek, amibe te is beleszülettél. Születésük a kereszténység kora elé esik, és nem úgy imádták a Szentháromság-Egy-Istent, ahogy ez illő. Én is ezek közé tartozom.”

⁵² *Purgatórium*, XXII. 57.

⁵³ A *Purgatórium* XXII. énekének 70-72. soraiban Dante idézi a vonatkozó részletet Vergilius IV. Eklogájából (5-7): „Uj század száll – daloltad – uj remény ég; / uj nemzedék jön, égből ereszkedvén; / igazság és aranykor visszatér még!” A 40-41 sorokban az arany átkozott éhére vonatkozó részt idézi az Aeneisből (III. 56-57.): „Mire nem viheted még, óh aranyak / átkozott éhe, a halandók vágját?”

az első, aki az antik kultúra költőinek, filozófusainak, a pogány antikvitás kiemelkedő személyiségeinek lelkei számára a túlvilágon a kárhozottaktól elkülönített helyet teremtett⁵⁴ – közöttük olyanokat is találhatunk, akik Krisztus születése után nem követték a kereszténységet⁵⁵ – ezek a lelkek az üdvözülés utáni örök vágyban, azonban a beteljesedés lehetősége nélkül élnek. Az ebben az énekben felsorolt személyek felé történő ilyen jellegű nyitás ismeretlen volt Dante korában. Dante egy, az üdvözülés felé vezető kivételes utat vázol fel abból a célból, hogy biztosítsa a remény lehetőségét az olyan pogány kiválóságoknak, mint például Vergilius, illetve a Limbusban elhelyezett más jelentős személyiségek. A fent említett énekekben összefonódik a földi és az égi igazságszolgáltatás, a *TERRAM* szó utolsó betűje, nem csupán az egyetemes földi monarchia, hanem Jupiter törvényeinek földre történő helyezése révén, az égi monarchia jelképe is. Égi és földi műben történő együttes jelenlétét Vittore Branca gondolatai is igazolják: „[...] a *Színjáték* vallásos, keresztény alkotás ugyan, de nem utasítja el a földi valóságot, Isten országának eljövételét jósolja a földön, békét, győzelmet, az igaznak uralmát.”⁵⁶

Jupiter egében a *gótikus M*, valamint a *sas* szimbólum révén kapcsolódnak össze Dante politikai koncepciójának olyan fontos kulcselemei, mint a *Monarchia*, illetve az *Igazság*, amelynek megteremtése és fenntartása a *Római Birodalomhoz*, a *Császársághoz* kötődik. Francesco Ercole szerint Dante költeménye nem más, mint a Császárságra vonatkozó igaz prófécia.⁵⁷

⁵⁴ A Limbus fogalma Aquinói Tamás tanításán alapul: nála a Limbus a megkeresztetlenül meghalt gyermekek és az Ószövetség hívő embereinek helye. (*Summa Theologiae*, III. supp., q. 69, art. 1-6.)

⁵⁵ Többek között *Szaladin*, egyiptomi szultán, akit a középkorban igazságossága, erkölcsi nemessége, nagylelkűsége és lovagi erényei miatt övezett tisztelet.

⁵⁶ Kardos, *Dante a középkor és a renaissance között*, 379.

⁵⁷ Ercole Francesco, *Il pensiero politico di Dante* (Milano: Alpes), 1927. A szerző hangsúlyozza a Kereszt és a Sas, azaz az Egyház és a Császárság közötti fontos kapcsolatot létezését.

Bibliográfia

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia, III. Paradiso*, a cura di Daniele Mattalia. Milano: Rizzoli Editore, 1981.

ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*. Roma: Newton, 1993.

ARISZTOTELÉSZ. *Eudémoszi etika*. Letöltve: 2016.03.16. <http://mek.oszk.hu/05700/05709/05709.htm>

BABITS Mihály. *Dante Isteni Színjáték*. Debrecen: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1927.

Biblia, Máté evangéliuma 11:12. Letöltve: 2016.03.16. <http://szentiras.hu/kereses/search?textToSearch=P%C3%A9ld+8%2C27-29>

Biblia, Példabeszédek könyvének 8. fejezet 27-29. Letöltve: 2016.03.16. <http://www.immanuel.hu/biblia/biblia.php?konyv=40&fejezet=11&o1=2&o2=3&o3=4>

BIEDERMANN, Hans. *Szimbólumlexikon*. Budapest: Corvina, 1986.

BOSCO, Umberto. *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1984.

CHAMPEAUX, de Gerard. *I simboli del medioevo*. Milano: Jaca Book, 1981.

CRAVERI, Marcello. *Temi svolti sulla Divina Commedia*. Ravenna: Il Girasole, 1997.

DAVY, Marie Madeleine. *Il simbolismo medievale*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1988.

ELIADE, Mircea. *Képek és jelképek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997.

ERCOLE, Francesco. *Il pensiero politico di Dante*. Milano: Alpes, 1927.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana I*. Milano: Einaudi Scuola, 1991.

GUÉNON, René. *Dante ezoterizmusa: Szent Bernát*. Budapest: Libri Arkhé, Stella Maris, 1995.

GUSTARELLI, Andrea és Pietro BELTRAMI. *Tavole dantesche: Il Paradiso*. Milano: Carlo Signorelli Editore, 1994.

HOMÉROSZ. *Iliász*. Letöltve: 2016.03.05. <http://mek.oszk.hu/00400/00406/>

- KARDOS Tibor (szerkesztette). *Dante a középkor és a renaissance között*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- KELEMEN János. *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2002.
- MANN, Thomas: *Doktor Faustus*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
- PALMA DI CESNOLA, Maurizio. *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*. Ravenna: Longo Editore, 1995.
- PÁL József és Gian Paolo MARCHI (szerkesztette). *Commedia: Biblioteca Universitaria di Budapest: Codex Italicus I*, Verona: Università degli studi di Verona; Szeged: Szegedi Tudományegyetem 2006.
- PÁL József. „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színháték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa. Ikonológia és műértelmezés*. VI. Szeged: JATEPress, 1997.
- PÁL József és ÚJVÁRI Edit (szerkesztette). *Szimbólumtár. Jelképek motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi kiadó, 2001.
- SEIBERT, Jutta. *A keresztény művészet lexikona*. Budapest: Corvina, 1966.
- SINGLETON, Charles Southward. *La poesia della Divina Commedia*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1978.
- Physiologus*. Budapest: Helikon Kiadó, 1995.
- SZABADI Sándor. *Dante Alighieri, Isteni színháték*. Budapest: Püski Kiadó Kft., 1983.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre. *Mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983.

A Petrarca-hagyaték sorsa és a *De remediis utriusque fortunae* 14. századi másolatai

Petrarca élete utolsó évtizedében abban az inspiráló szellemi közegben élt, amelyet a venetói művelt értelmiségiek társasága jelentett. 1362 őszén Velencét választotta lakóhelyéül, majd 1368-ban, több hónapos paviai tartózkodás után Padovába költözött. Pártfogója, a város akkori ura, Francesco da Carrara il Vecchio neki ajándékozott egy földterületet Arquában, ahol Petrarca 1369-ben házat épített, kertjébe növényeket, fákat telepített – lányával, Francescával, annak férjével és az unokáival itt töltötte el hátralévő éveit, ahogyan azt leveleiben is megörökítette (*Sen.*, XV, 5; XIII, 8).¹ Házának dolgozószobája óriási kincset rejtett: évtizedek fáradságos munkájával összegyűjtött, értékesnél értékesebb köteteit és saját műveinek kéziratait. 1374-ben bekövetkezett halála után hatalmas könyvtárát végakarátának megfelelően két részre osztották: a nagyobbik rész Francesco da Carrara tulajdonába került, a kisebbik rész, amely főként másod-, harmadpéldányokból, értéktelenebb kódexekből állt, az író családjánál maradt. Ők örökölték Petrarca eredeti kéziratait is, amelyeknek értékét fel sem becsülhették.² Így lett a kéziratos hagyaték gondozója az író veje, Francesco da Brossano, aki – bár apósát szerette és tisztelte – nem tett szert kiemelkedő műveltségre. Petrarca ezért halála előtt felkérte a padovai Lombardo della Setát, akivel utolsó éveiben, legközelebbi barátait sorra elveszítve, igen szoros kapcsolatba

¹ Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca (e La formazione del „Canzoniere”)*, a cura di Remo Ceserani (Milano: Feltrinelli, 1990, 3. ed.), 285.

² Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947), 298. – Mivel Petrarca 1370-es Arquába költözése után is megtarthatta a városban álló házat, valószínű, hogy mindkét helyen voltak könyvei. Ezek egy része került a halála után a Carrara-könyvtárba, más részét Francesco da Brossano és családja új lakóhelyükre, a Stra' Maggiorén lévő házba vihette. (Vö. Wilkins, *Vita del Petrarca*, 288.)

került, hogy segítsen Francescuolónak kéziratai megőrzésében, a velük kapcsolatos teendők ellátásában.³

Az író halálának híre rövid időn belül messzire eljutott: családja, barátai levélben tudatták a távolabbi ismerősökkel. Köztük például Coluccio Salutati megrendülten számolt be a fájdalmas veszteségről Roberto Guidinak, 1374. augusztus 16-án kelt levelében.⁴ Salutati 1368-ban küldött először üzenetet Petrarcanak, Francesco Brunni közvetítésével, s bár sohasem találkoztak, leveleik útján állandó kapcsolatban voltak az író haláláig.⁵ A Guidinak írott levélben Salutati hosszan magasztalja az elhunyt mestert, s fontosabb műveit is felsorolja, megemlíti a *De remediis ad utramque fortunam* címűt is, amelyet *sacrum opus*-nak nevez.⁶ Azt, hogy Salutati honnan szerzett tudomást a *De remediis utriusque fortunae*, vagy a magyar nyelvű szakirodalomban *Fortuna-könyv* elnevezésű műről,⁷ nem tudjuk, talán Petrarca neki vagy egy közös ismerősüknek szóló leveléből, de az is elképzelhető, hogy Boccaccio *De genealogia deorum gentilium* című munkájából. Ahogyan az alábbiakból kiderül, a műnek csak a címét ismerhette, a szöveg akkoriban valószínűleg még nem állt rendelkezésére Firenzében.

Az itáliai és Itálián kívüli humanista körök Petrarca művei iránti érdeklődése az író halálát követően még inkább felerősödött. Levélben érkeztek a kérések Olaszország több pontjáról, Franciaországból, Csehországból, hogy az örökösök készítsenek vagy készíttessenek, és küldjenek másolt példányokat. Kiemelendő a becses másolatokra igényt tartó tudós olvasóközönség két jeles tagja: XI. Gergely pápa, aki egy bíborosa révén, valamint a Petrarccal évekig levelezésben álló IV. Károly császár, aki egy olasz küldöttje útján intézte a másolatok megvásárlását.⁸

³ Billanovich, Petrarca letterato, 297.

⁴ *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di Francesco Novati, vol I. (Roma: Forzani E.C. Tipografia del Senato, 1891–1911), 176–187.

⁵ Wilkins, Vita del Petrarca, 282.

⁶ *Epistolario di Coluccio Salutati*, 180.

⁷ A *De remediis* 18. századi magyar fordításának új kiadása a mű keletkezését, tartalmát, irodalom-, eszme- és filozófiatörténeti szerepét bemutató kísérőtanulmánnyal: Petrarca Ferenc, *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól: Székely László fordítása (1760–1762)*, Szövegek és tanulmányok a neolatin filológia köréből, szerk. Bíró Csilla, Lengyel Réka, Máté Ágnes (Szeged: LAZI Könyvkiadó, 2015)

⁸ Billanovich, Petrarca letterato, 323. Tudjuk, hogy avignoni könyvtár 1375 és 1379 között tíz Petrarca-kódexet vásárolt, majd 1403-ig további ötöt. Vö. Nicholas Mann,

A nagy érdeklődésre az író hírneve és elismertsége mellett az adott okot, hogy művei közül többnek csak a címét ismerték a kortársak, a szövegét nem. Petrarca nehezen vagy soha nem adta ki ugyanis a kezéből azokat az írásokat, amelyeket félbehagyott, s még dolgozni, csiszolni szeretett volna rajtuk. Tudjuk, hogy barátai közül néhányan kaptak vagy készíthettek másolatot még az író életében a *De vita solitariából*, a verses levelekből, a *Bűnbánó zsoldárokból*, s a *Familiarek* egyes kötetei is megvoltak egy-két szerencsés humanista könyvtárában.⁹ Petrarca 24 kötetes leveleskönyvének végleges változatát még halála előtt le tudta tisztázni, így egy részben autográf, részben az író által élete utolsó éveiben foglalkoztatott írnok, Giovanni Malpaghini kezétől származó változat alapján készítették további másolataikat a Lombardo által megbízott másolók.¹⁰ Az 1378-ban Padovába érkezett Lapo da Castiglionchio – aki 1348-tól állt kapcsolatban Petrarccal és személyesen is több alkalommal találkozott vele¹¹ – nem az eredetiről, hanem egy másolat másolatáról készítette

„Petrarch’s role as moralist in fifteenth-century French Humanism” in *France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, ed. A. H. T. Levi (Manchester, New York: Manchester Univ. Press, 1970), 9.

⁹ Boccaccio például 1351-ben Padovában készített néhány másolatot (vö. Wilkins, *Vita del Petrarca*, 136). A *De vita solitariát* Petrarca 1366-ban küldte el Philippe de Cabassoles-nak, akihez az ajánlás szól; egy vagy két évvel később ugyanezt a művét és a hét bűnbánó zsoldárt Sagremor de Pommiers-nek is eljuttatta (vö. uo., 81, 269). Benintendi Ravignaninak Velencében volt egy 1356-os másolata a *Familiarek* első nyolc könyvéről, de a levelek közül csak az ókori írókhoz szólók terjedhettek Petrarca életében (vö. Billanovich, *Petrarca letterato*, 303).

¹⁰ A *Rerum familiarium libri* kézírathagyományáról ld. a kritikai kiadás bevezetőjét: Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Umberto Bosco, voll. I–IV. (Firenze: Sansoni, 1933–1942.) Reprint kiadása: Francesco Petrarca, *Familiarium rerum libri. Le Familiari*, testo critico di Vittorio Rossi, Umberto Bosco, trad. e cura di Ugo Dotti, voll. I–V. (Torino: Arago, 2004–2009). A kritikai kiadás hibáiról, hiányosságairól l. Billanovich, *Petrarca letterato*, 304–316.

¹¹ Petrarca 1350-es firenzei látogatása alkalmával Lapo könyvtárában olvasta először Quintilianus *Institutiones* c. művét és Cicero néhány beszédét. Az előbbiről a firenzei humanista még abban az évben másolatot készített az író számára, az utóbbiakat tartalmazó kódexet később kölcsönadta neki, amelyért cserébe Petrarca elküldte neki Cicero *Pro Archiájának* másolatát. Többek között a Lapóval folytatott levelezéséből tudunk *Philologia* című, azóta elveszett komédiájáról, amelyet azért nem tudott kölcsönadni fiatal barátjának, mert Itáliában tartózkodva nem fért hozzá avignoni könyvtárához (vö. Wilkins, *Vita del Petrarca*, 127–129, 130, 136–137).

el saját példányát a *Familiares* második részéről (XII–XXIV. könyv).¹² Lapo – Billanovich szerint többségében Boccacciótól kölcsönzött példányokat alapul véve – összeállított egy olyan gyűjteményt is, amelyben szerepel az *Invectivae contra medicum* (Petrarcának Boccaccióhoz szóló kísérőlevelével együtt), néhány verses levél, a *De vita solitaria*, további levelek a firenzei írótarshoz (a *Seniles* utolsó könyvének darabjai), az *Apologia contra Gallum*, a *Sine nomine* egyik darabja, az *Africa* egy részlete (Mago halála) és a *Psalmi penitentiales*.¹³ Egy másik kódexbe Lapo a *De remediis* másolta le, Petrarcától származó imákkal együtt.¹⁴ Mivel a firenzei humanista 1381-ben meghalt, a kódex legkésőbb ebben az évben készült vagy korábban, de nem lehet pontosabban megállapítani, hogy mikor, mint ahogyan azt sem, vajon Lapo hol dolgozott rajta és milyen kéziratot használt.

Petrarcának a korban legtöbbször értékelt művei, történeti munkái, a *De viris illustribus* és a *Rerum memorandarum libri*, valamint eposza, az *Africa* befejezetlenül maradt, több különböző, korábbi, illetve javított változatban. Lombardo della Seta feladatának érezte, hogy gondozza azok szövegét, amennyire lehetséges. Megpróbálkozott többek között a *Rerum memorandarum* különböző változatainak összevetésével és egy javított, a hibáktól megtisztított változat elkészítésével, de talán a tehetség, talán a szorgalom hiánya miatt nem járt sikerrel.¹⁵ Ő és megbízottai készítettek másolatokat továbbá Francesco da Carrarának a *De viris* eredetijéről, valamint ennek Lombardo által további életrajzokkal bővített változatáról és egy kivonataról (*Epithoma, Compendium*).¹⁶ Petrarca főúri barátja

¹² Lapo *Familiares*-kódexének magyar vonatkozása is van: a XV, 7. levélhez fűzött egyik széljegyzetében utal a Padovától nem messze éppen akkor zajló chioggiai ütközetre és Nagy Lajos királyra („*inclitus rex Ungariae*”). (A széljegyzetet közli Billanovich, Petrarca letterato, 306).

¹³ Ez a kódex a mai Vat. Lat. 4518. Ld. erről Billanovich, Petrarca letterato, 342-343.

¹⁴ Vat. Lat. 4519, ld. továbbá: Nicholas Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist,” *Italia Medievale e Umanistica* 14, (1971): 57-90; 119. sz. kézirat, 75. lap. A tanulmányban említett kódexek nagy része az utóbbi években digitalizált változatban elérhetővé vált az azokat őrző gyűjtemények honlapjain. Így például a párizsi és a firenzei kódexeket a következő internetes oldalakon lehet tanulmányozni: gallica.bnf.fr; teca.bmlonline.it; www.bl.uk/manuscripts/

¹⁵ Billanovich, Petrarca letterato, 320.

¹⁶ Billanovich, Petrarca letterato, 318-320. Lombardo másolata ma is megvan a párizsi Bibliothèque Nationale-ban (Par. Lat. 6069F).– Petrarca mind a *De viris*, mind az *Africa* megírásába az 1330-as évek végén, Avignonban fogott bele, és egész élete

1368 óta biztatta, hogy fejezze be végre és ajánlja neki a híres férfiakról szóló művét – ezt a kívánságát teljesítette a hagyaték gondozója 1380-ban.¹⁷ A *De viris* és a *Rerum memorandarum* másolatát Coluccio Salutati is kérte Lombardótól: az előbbi 1380 októberére készült el.¹⁸

Míg Lombardo elhunyt mestere két legfontosabb történeti műve szövegének javításával, átírásával foglalatосkodott, minden bizonynyal Salutati ösztönzésére Firenzéből Padovába érkezett egy ferences szerzetes, Tedaldo della Casa.¹⁹ 1378-ban érkezhetett, s nem tudjuk pontosan, mennyi időt töltött Padovában, de ott tartózkodása alatt több Petrarca-művet is lemásolt vagy lemásoltatott. Tedaldo kötetei közül jelentőségét tekintve kiemelkedik a Plut. 26. sin. 8. jelzetű,²⁰ amelyben a következő művek szövege őrződött meg: *De vita solitaria*, *Invectivae contra medicos*, *De remediis utriusque fortunae*, Petrarca egyik levele Boccaccióhoz (*Seniles*, II, 1), valamint a Griselda-novella. Tedaldo 1406-ban a teljes könyvgyűjteményét a firenzei Santa Croce-kolostor könyvtárára hagyta. A kolostor teljes könyvállománya a Biblioteca Laurenzianában található, a Petrarca-kódexeket legújabbban, és a korábbiakhoz képest legalaposabban Giulia Perucchi tanulmányozta. Perucchi megállapította, hogy a szövegek egy részét, köztük a *De remediis*t nem Tedaldo másolta, hanem egy egyelőre azonosítatlan másoló, és az is elképzelhető, hogy a kódex 1377-ben, tehát Tedaldo padovai útja előtt készült.²¹ De nemcsak emiatt kiemelkedő fontosságú: a kutatás eddig nem tulajdonított kellő figyelmet annak, hogy alapjául minden valószí-

során dolgozott rajtuk. Amikor IV. Károly 1354-es itáliai útja során Mantovában vendégül látta az író-t, szerette volna megkapni a *De viris* másolatát, de Petrarca elutasította a kérést, arra hivatkozva, hogy a mű még nincsen kész. Vö. Wilkins, *Vita del Petrarca*, 188.

¹⁷ Wilkins, *Vita del Petrarca*, 284.

¹⁸ Billanovich, *Petrarca letterato*, 322; Salutati levélben köszönte meg a kódexet (ld. *Epistolario di Coluccio Salutati*, 330–333.), amely ma a Vatikáni Könyvtárban található (Vat. Ott. 1833).

¹⁹ Tedaldo della Casa (de Mucello) (1330 k., Mugello – 1409 k., Firenze) iskoláit a Santa Croce-templom ferenceseinél végezhetette, s fiatalon középiskolai állt. Neve első előfordulása egy 1357-es, általa másolt kódexben maradt fenn. További kódexeket másolt, köztük Boccaccio *De genealogiáját* és a *De casibus*, Benvenuto da Imola *Dante-kommentárjának* egy részét és az *Isteni Színjátékot*.

²⁰ Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist,” 28. sz. kézirat.

²¹ Vö. Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortunae*, I 37–42 (Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2014), 114–117.

nűség szerint az autográf kézirat szolgált, amint arra az alább ismertető közvetett bizonyítékok rávilágítanak. A Biblioteca Laurenzianában további négy, Petrarca-műveket tartalmazó Tedaldo-féle kódex van: a Plut. 26. sin. 3-ban az *Epistolae metricae* szövege, a Plut. 26. sin. 4-ben az *Africa*, a Plut. 26. sin. 10-ben az *Itinerarium* és a *Familiares XIII.* könyvének utolsó levelei, a Plut. 26. sin. 9-ben a *Rerum memorandarum*, a *De otio*, az *Itinerarium*, az *Epistolae metricae*, a *Bucolicarum pars*, a *De ignorantia*, a *Secretum*, a *Sine nomine* és az *Invectiva contra Gallicum* olvasható.²² Az utóbbi egy kódex kivételével a többi háromban nincsen olyan utalás, amely alapján egyértelműen kijelenthetnénk, hogy azok is Padovában, 1378–79-ben készültek. Elképzelhető, hogy Tedaldo mindegyiket ott másolta, talán nem egyszerre, hanem újra visszatérve a városba, de az is lehetséges, hogy Firenzében, mások révén, esetleg (jóval) később jutott hozzájuk.

Tény azonban, hogy a Plut. sin. 9-ben, a Petrarca által befejezetlenül hátrahagyott *Rerum memorandarum* szövege után ez olvasható: „[...] *de Chaldaeis Mathematicis, & Magis sequebantur titulus, sed ultra nihil plus; nam istud incompletum dimisit Dominus Franciscus Petrarcha, quia ego Frater Thedaldus de Mucello tantum scripsi Paduae ab exemplari de manu dicti Domini Francisci.*”²³ Tedaldo tehát szükségesnek tartotta megmagyarázni, miért marad félbe a szöveg, és azt is az olvasó tudtára adta, hogy Petrarca saját példánya alapján készült a másolat. A firenzei ferences atya másolatainak értékét a 20. századi kutatók közül Giuseppe Billanovich, a *Rerum memorandarum* kritikai kiadásának sajtó alá rendezője ismerte fel először, s az általa gondozott szöveg leszármazásában kiemelt szerepet tulajdonított a Plut. sin. 9. kódex szövegváltozatának.²⁴ Tedaldo megbízhatósága abból adódik, hogy,

²² Ld. Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, 5 voll. (Florentiae: s. e., 1774) IV, 191–196. Tedaldónak volt egy *Familiares*-másolata is, amely Lapo 1378–79-es kódexe alapján készült. (ld. Billanovich, *Petrarca letterato*, 342–343.)

²³ „[...] következik a 'Káldeus matematikusok és mágusok' fejezetcím, de utána nincs tovább; mert ezt befejezetlenül hagyta Franciscus Petrarca úr, és én, fráter Tedaldo de Mucello, ennyit írtam le arról a példányról, melyet Franciscus úrénak mondanak.” ld. Bandini, *Catalogus codicum Latinorum*, 192.

²⁴ Vö. Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, trad. di Marco Petoletti (Firenze: Sansoni, 1945), XI–XVII; Billanovich, *Petrarca letterato*, 321–322. A latin szöveg újabb, javított kiadása: Francesco Petrarca, *Rerum*

Lombardóval ellentétben, nem igyekezett kijavítani az általa lemásolt szöveget, vagy kitölteni a *lacunákat*: mindent a lehető leghűségesebben átvett, megőrzött. Ez a – Billanovich kifejezésével élve – szinte „fényképszerű” pontosság²⁵ jellemzi a Padovában készült másolatokat, még a rendkívül hiányos állapotban fennmaradt *Africát* is. Valószínűnek látszik, hogy Tedaldo az autográfáról másolta a *Secretumot*, átvéve a szerzőnek műve keletkezésével kapcsolatos, illetve egyéb jellegű bejegyzéseit, margináliáit is.²⁶ A *De remediis* vonatkozásában meg kell jegyezni, hogy semmilyen adattal nem rendelkezünk arra nézve, vajon hány másolata volt meg Petrarca könyvtárában, s esetleg lehettek-e egymástól eltérő változatok.

Lapo és Tedaldo padovai tartózkodását követően talán mások is jártak hasonló céllal a Petrarca-kéziratok őreinél, de az 1380-as évek első feléből nem maradt fenn olyan *De remediis*-kódex, amely ehhez a „műhelyhez” lenne köthető. Ezekben az években készültek viszont a híres padovai orvos és humanista, Giovanni Dondi másolatai, aki átírta magának a *De vita solitariát* (amelyről magától Petrarcatól már jóval korábban tudomást szerzett az író egy neki szóló leveléből, ld. *Seniles*, XIII, 14), a *Rerum vulgarium fragmenta* 32 szonettjét és a Boccaccio által írott Petrarca-életrajzot.²⁷ (Amikor Dondi később a Viscontiak paviai udvarába került, magával vitte kézirateit; tudjuk, hogy egy ágoston-rendi szerzetes másolatot készített a *De vita et moribus*ról.) Petrarca veje, Francescuolo da Brossano 1384-ben családjával a Carrarák székhelyéhez közeli Trevisóba ment, a városka ugyanis ekkor a nagyhatalmú család fennhatósága alá került. Francescuolót a kereskedelmi ügyek felügyeletével, közigazgatási feladatokkal bízták meg, s a következő négy évet, míg a Carrarák uralma tartott, itt töltötte.²⁸ Valószínű, hogy az apósától rá és családjára maradt könyvtárat is magukkal vitték Trevisóba, ahol szintén készülhettek másolatok.

memorandarum libri, a cura di Marco Petoletti (Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2014).

²⁵ Ld. uo.

²⁶ Vö. 58. o. ld. erről Fenzi bevezetőjét a *Secretum* általa gondozott kiadásához: Francesco Petrarca, *Secretum/Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi (Milano: Mursia, 1992), 5.

²⁷ Billanovich, Petrarca letterato, 343-346.

²⁸ Billanovich, Petrarca letterato, 325-326.

Részben a Carrarák könyvtárából, részben más gyűjteményekből került a 14. század végén a Viscontiak paviai könyvtárába összesen tizenegy, Petrarca különböző műveit tartalmazó kódex. Billanovich feltételezése szerint kb. 1388-tól dolgozhatott Padova urainak udvarában egy német származású írnok, Armano del fu Corrado (más néven Armannus de Alemannia), aki a Carrara-könyvtár számára lemásolta a *De remediis* és az *Epistolae metricae*-t.²⁹ Az 1388-as év azonban a Carrara-család bukását hozta: a Viscontiak átvették a város irányítását és Trevisóban letartóztatták Francesco il Vecchiót. A Visconti-család feje, Gian Galeazzo maga is nagy tisztelője volt Petrarcanak, így nagyra értékelte az írónak a Carrara-könyvtárban meglévő írásait. Későbbi kutatók alapján azonban kiderült, hogy azon kódexek szövegét, amelyekben megtalálható az Armannus név, jórészt más írnokok másolták. A másolatok feltehetően Paviában készültek Pasquino Capelli, a Viscontiak titkára számára, és annak 1398-ban bekövetkezett kegyvesztése folytán jutottak urai tulajdonába. Köztük van a *De remediis* szövegét is tartalmazó Par. Lat. 6496 jelzetű kódex, amelynek kiemelt jelentősége van a szövegahagyományozódás folyamatában. A könyvek egyébként 1499-ben a Viscontiktól a Sforzákhöz, Paviából a blois-i kastélyba kerültek, onnan pedig később egyenesen a párizsi Bibliothèque Nationale-ba.³⁰

Szintén 1388-as, de egészen másutt készült a *De remediis* első illuminált kézírata.³¹ Másolója, Andreas „presbiter” Milánóban dolgozott és 1388. január 8-án ért munkája végére. Sajnos semmit sem tudunk arról, ki volt ez a bizonyos Andreas, és az sem tisztázott, mikor, milyen úton jutott a *Fortuna-könyv* egy példánya Milánóba. (Talán egy olyan, a Viscontiak köréhez tartozó humanista révén, amilyen a Padova után Paviában is működő Giovanni Dondi volt.) A kötetet díszítő miniatúrák Trapp szerint Firenzében készülhettek; több különböző ruhában,

²⁹ Billanovich, Petrarca letterato, 325-326.

³⁰ Ld. erről: Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist” 71. Vö. Billanovich, Petrarca letterato, 328-330. Vö. Perucchi, Petrarca e le arti figurative, 117-122.

³¹ Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist” 67. Ld. továbbá J. B. Trapp, „Illustrated manuscripts of Petrarch’s *De remediis utriusque fortunae*” in *Poetry & Philosophy in the Middle Ages: A Festschrift for Peter Dronke*, (*Mittellateinische Studien und Texte*, 29), ed. John Marenbon (Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000), 220-221.

helyzetben ábrázolják a szerzőt (nem költőként), de egyik portré sem lehet hiteles.

A következő két, említésre érdemes kódex az 1390-es évekre datálható. Az egyik közülük, a későbbi, kiemelt szerepet tölt be a *De remediis* szöveghagyományozódásának történetében.³² Érdekességét az adja, hogy másolója, Franceschino da Fossadolce, átírta a Petrarcatól származó eredeti datálást, és azt is közölte, hogy „*ex originali proprio scripto manu [...] Petrarcae*” másolt, Trevisóban. Bár természetesen nem szükséges teljesen elvetnünk annak esélyét, hogy mind az eredeti keltezés, mind az „*ex originali*”-kezdetű mondat csupán átvétel egy megelőző másolatból, de a fentiekben elmondottak alapján Fossadolce kijelentése hihetőnek tűnik: tudjuk, hogy Francescuolo da Brossano az 1380-as években élt Trevisóban s családjának egy része később sem tért vissza Padovába. Így megtörténhetett, hogy a *De remediis* autográf kéziratát Trevisóba vitték és ott is maradt, de az is, hogy Petrarca veje csak a másolás idejére kölcsönözte az ott tevékenykedő írnoknak. Giulia Perucchi feltételezése szerint a Fossadolce-kódex egy Petrarca által revideált és javított szövegváltozatot tartalmaz a szöveghagyományozásban szintén nagy fontosságú, egy másik, de valószínűsíthetően szintén autográf vagy ahhoz nagyon közel álló szöveg alapján készült változatot közlő Par. Lat. 6496 jelzetű kódexhez képest.

Mindenesetre – és ennek a kutatók eddig nem szenteltek elegendő figyelmet – nem ez az egyetlen kódex, amelyben az 1366-os datálás megtalálható. A Mann listáján 104-es számmal szereplő kódexről az ott közölt adatokból nem derül ki, hogy fel van tüntetve benne a mű befejezésének eredeti időpontja.³³ A ma Rómában, a Biblioteca Corsiniana gyűjteményében lévő kódex 93r fólióján ez olvasható: „*Editus et ad exitum perductus Ticini, anno Domini. 1366. III. Jo non(as) octobris hora tertia*”.³⁴ A 6v, 28r és 38r lapokra bejegyzett datálás szerint a kódex 1391-ben készült, de másolója ismeretlen, és sem a vízjelek vizsgálata, sem az egyéb jellegzetességek alapján nem következtethető ki, hogy hol dolgozott. A *De remediis* szövegét egy későbbi kéz, egy (valószínűleg jobbnak vélt) változat alapján kijavítgatta, valamint kis, beragasztott

³² Ld. XXX. lapon.

³³ Ld. Mann, „The manuscripts of Petrarch's 'De remediis': a checklist” 73.

³⁴ Armando Petrucci, *Catalogo sommario dei manoscritti del Fondo Rossi, sezione Corsiniana* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1977), 175.

papírtéglalapokkal pótolta az eredetileg a mű két könyvének első szavait kezdő, bizonyára szépen díszített, de késsel kimetszett iniciálék helyét, s a szöveget ugyanott kiegészítette a hiányzó részekkel. Sajnos ez a gondos második tulajdonos sem fedte fel kilétét, így valóban semmilyen támpontunk nincs ahhoz, hogy konkrét személy(ek)hez, helyhez kössük a kódexet.

A most bemutatott kódexek keletkezési helyének és idejének ismeretében levonhatjuk azt a következtetést, amely szerint a *De remediis utriusque fortunae* szövegét az 1380-as évektől már nemcsak Padovában, hanem más észak-olasz városokban, így Firenzében, Trevisóban és Milánóban is ismerték, másolták. Az ebben az időszakban, a 14. század utolsó negyedében vagy a 15. század legelején készült kódexek közül érdemes megemlíteni további ötöt, amelyek illumináltak és Észak-Itáliához köthetők. Az egyik ma Velencében található, de másutt is készülhetett; korábban a San Giovanni e Paolo-bazilika mellett működő domonkos rendi kolostor könyvtárának tulajdona volt. Az 1r főliót Petrarca mellportréjával díszítették: itt sem koszorús költőként, hanem *cappucciót* viselő egyházi személyként látjuk.³⁵ A velenceivel nagyjából egyidős lehet két másik, lombardiai kódex: a szerzőt mindkettőben a megszokott módon, papi ruhában jelenítették meg.³⁶

A következő két kódexet nemcsak Petrarca sematikus ábrázolásaival, hanem a kötetben olvasható mű, a *De remediis* tartalmához kötődő alakokkal, képekkel is díszítették. Közülük az egyik ma Milánóban található, és bizonyos jelek arra engednek következtetni, hogy Pietro da

³⁵ Velence, Bibl. Marciana, lat. VI. 86 (2593). Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist” 76; Trapp, „Illustrated manuscripts of Petrarch’s *De remediis utriusque fortunae*,” 221–222. – Trapp felhívja rá a figyelmet, hogy a miniatúra nagyon hasonlít egy másik 14. század végi kódexben lévő Petrarca-ábrázoláshoz, ezért lehetséges, hogy az szolgált alapul a művész számára. Egy *Rerum memorandarum*-kódexről van szó (Párizs, Bibl. Nat. lat. 6069T, fol. 1r), s a benne látható portréről korábban azt feltételezték, hogy hiteles lehet.

³⁶ Az egyik 1670-ben Carlo do Tommaso Strozzi tulajdonában volt, ma a firenzei Bibl. Laurenziana tulajdona, jelzete: Strozz. 90 (Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist” 33. sz. kódex). A másik a British Museumban van: Harleian 3579 (uo., 55. sz. kódex). Vö. Trapp, „Illustrated manuscripts of Petrarch’s *De remediis utriusque fortunae*,” 222–223.

Pavia műhelyéből került ki.³⁷ Az 1r fólión kezdődik a mű első könyvének előszava: a két hasábra tördelt szöveget növényi ornamentika fogja körül, a szöveg fölött, a felső margón a szerző portréja látható, amint egy gótikus stílusú katedrán ül, barna ruhában, jobb kezében tollal, ölében könyvvel, amelynek szövege a *De remediis*, ahogyan az az első szavakból („*Cum res fortunasque*”) nyilvánvalóan kiderül. Az író figurájától jobbra és balra további alakokat látunk, akik a szereplői, de egyben az olvasói is lehetnek a *Fortuna*-könyvnek: egy botjára támaszkodó pásztort birkával; egy szőke hölgyet, hosszú, piros ruhában; egy ifjút sólyommal és kutyákkal; egy koronás királyt hermelinpalástban stb. Ugyanezen az oldalon, lentebb, a „C”-iniciáléban a kódex illusztrátora ismét a szerzőt jelenítette meg, egy padon ülve, egy másik személy társaságában, akivel együtt olvassák a könyvet. A kódex 3v fólióján, a *De aetate florida* című dialógus „E” iniciáléja egy ifjú férfit ábrázol, egy ülő nőalakkal szemben, akiről koronája, jogara alapján egyértelmű, hogy a *Ratiót* jeleníti meg.

A másik, mindenképpen észak-itáliai, talán ferrarai kódexbe Petrarca több morálfilozófiai írását is lemásolták.³⁸ A miniatúrák kivitelezése egy, az előző kódexet díszítő mesternél szerényebb képességű alkotóról árulkodik. Az első előszó fölött itt is egy katedrán ülő férfit látunk, valószínűleg ő a szerző, előtte egy másik férfi térdel, könyvet tartva. Az első dialógus szövege mellett egy korabeli ifjú tipikus ábrázolása látható: karján sólyom ül. Azon a fólión (71r), amelyen a mű második könyvének előszava kezdődik, a miniatúra újra a szerzőt mutatja, ahogyan egy tájképi háttér előtt ülve írja a *Második előszó* első szavait („*Ex omnibus quae vel mihi lecta*”); fölötte és mögötte a Nap és a Hold látszik. A *De remediis* második könyvének fő témáját, a balszerencsét egy allegorikus kép jeleníti meg, amelyen az erős szél zátonyra futtat egy hajót.

A *De remediis* fontosabb korai kéziratának bemutatása után térjünk vissza Padovába, ahol az 1388-as Visconti-hatalomátvétel után is tovább

³⁷ Milánó, Bibl. Naz. Braidense, AD XIII 30 (Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ‘De remediis’: a checklist” 61. sz. kódex). Vö. Trapp, „Illustrated manuscripts of Petrarch’s *De remediis utriusque fortunae*,” 224-225.

³⁸ Róma, Vatikáni Könyvtár, Pal. lat. 1596, ff. 1r–152v (Mann, „The manuscripts of Petrarch’s ‘De remediis’: a checklist” 128. sz. kódex). Vö. Trapp, „Illustrated manuscripts of Petrarch’s *De remediis utriusque fortunae*,” 225. – A kódex a 15. században Giannozzo, majd Angelo Manetti tulajdonában volt: megtalálhatóak benne széljegyzeteik, rajzaik.

élt a város leghíresebb kanonokának emlékezte. A családjánál maradt köteteket Francesco da Brossano továbbra is szívesen kölcsönözött másolás céljából, vagy fogadta be házába az ezzel a szándékkal érkező humanistákat. Egészen biztosan az általa őrzött könyvtárban voltak még – eredetiben vagy másolatban – azok a Cicero-szövegek, amelyeket Petrarca olvasott és jegyzetelt, 1394-ben ugyanis átírta őket egy ifjú, aki hamarosan a padovai egyetemen lett írnok, Enrico del fu Enrico di Prussia.³⁹ A *Studio Padovano* tanárai is hozzájárultak nagy tudású mestereik szellemének életben tartásához. Köztük a legkiemelkedőbb személyiség a jogász, humanista Francesco Zabarella volt.⁴⁰ Jó kapcsolatot ápolt Francesco da Brossano családjával: a Petrarcától rájuk maradt pármái házzal kapcsolatos peres ügyekben tanácsaival segítette az író vejét; unokájának, Silvanónak tanára volt az egyetemen.⁴¹ Az író műveit egészen biztosan ismerte, olvasta, s például a *Secretumot* másoknak is ajánlotta; 1398-ban pedig híres elődje nyomdokaiba lépett, amikor ugyanannak a padovai egyházkerületnek az esperesévé nevezték ki, amelynek kanonoka huszonnégy évvel azelőttig Petrarca volt. Ő is folytatta azoknak a megemlékezéseknek a sorozatát, amelyeket Petrarca halálának évfordulóján évente megtartottak, az aznapi misét az ő emlékének szentelve. (Érdekesség, hogy a megemlékezések anyagi háttérének biztosításáról – a tőle megszokott előrelátással – végrendeletében maga az író gondoskodott.⁴²) Zabarellának két tehetséges tanítványa is nagy szerepet játszott a Petrarca-hagyomány fenntartásában, továbbvitelében, sőt európai terjesztésében. Egyikük a holland Arnold Gheylven, másikuk a magyarországi humanizmus kutatói számára is közeli ismerős.

Köztudott, hogy Pier Paolo Vergerio a padovai egyetem bölcsészeti és orvosi fakultásán doktorált, s jogi tanulmányokat is folytatott. Valószínűsíthetően Zabarella vagy az egyetem más tanárai révén ismerkedett meg

³⁹ Ez a kódex a mai Vat. Pal. 1820-as jelzetű. Ld. erről Billanovich, Petrarca letterato, 348.

⁴⁰ Francesco Zabarella (Piove di Sacco, 1360 – Kostanz, 1417), kánonjogász, a padovai egyetem tanára volt. 1410-ben elhagyta Padovát és Firenze püspöke, majd bíboros lett. Részt vett a konstanzi zsinaton. Saját álláspontját a *De schismate* (1403–1408) című művében tette közzé.

⁴¹ Billanovich, Petrarca letterato, 352-353.

⁴² Ld. erről az eredeti levéltári dokumentumok közlésével, amelyekből kiderül, hogy ezt a hagyományt még a 15. század második felében is tiszteletben tartották, Billanovich, Petrarca letterato, 362-363. lapokon lévő jegyzetek.

Petrarca írásaival. Híres az a két levele, amelyek közül az első 1394-ben keletkezett: Vergerio Petrarca egyik fiktív, Ciceróhoz szóló levelének (*Fam.*, XXIV, 3) párját, az ókori szerző képzeletbeli válaszát írta meg. A másik, Petrarcanak Giovanni Colonnához szóló levelének (*Fam.*, VI, 2) mintájára, valószínűleg 1398-ban íródott levélben, íróelődjéhez hasonlóan, Rómát mutatja be.⁴³ Vergerio legnagyobb, Petrarca életművéhez, jobban mondva annak egyik darabjához kötődő vállalkozása azonban a töredékes formában fennmaradt eposz, az *Africa* javított szövegváltozatának létrehozása volt. A firenzei humanista körből Coluccio Salutati volt az, aki több alkalommal biztatta Lombardo della Setát, hogy fogjon bele ebbe a nagy munkába, amelyre azonban akkor nem került sor.⁴⁴ Vergerio 1397-re, amikor Padovából Bolognába ment, el is készült a szöveg javításával: az azidőtájt a padovai egyetemen dívó szokásnak megfelelően a saját *editió*ját készítette el, vagyis sok helyütt átírta az eredetit, hozzátett, pótolta a hiányokat. (Az *Africa* szövegének eredeti változatát éppen ezért sokkal pontosabban tudjuk rekonstruálni Tedaldo atya korábbi, a szöveg javítására egyáltalán nem törekvő kézírata alapján.)⁴⁵ Attól függetlenül, hogy Vergerio „szövegkiadása” sok helyütt eltér az eredetitől, az általa készített másolat, amelyet azután többen átírtak, nagyban hozzájárult az eposz mind szélesebb körű ismertségéhez. Ráadásul Vergerio összeállított egy Petrarca-életrajzot is, amelyhez részben a Boccaccio-féle biográfiából, részben Petrarcanak az *Utókorhoz* írott, töredékben maradt fiktív leveléből gyűjtötte össze az adatokat. Ez utóbbi szöveg éppen Vergeriónak köszönhetően maradt ránk, ő másolta le először az eredeti, félbehagyott kéziratról. Az életrajzot, amely címében megidézi Boccaccio írását (*Sermo de vita moribus et doctrina illustris et laureati poete Francisci Petrarce*), Vergerio kétségtelenül azzal a szándékkal írta és illesztette saját *Africa*-másolata elé, hogy életben tartsa a Petrarca-kultuszt, s olyan olvasókat tájékoztasson hitelesen a híres költő-író életéről

⁴³ Billanovich, Petrarca letterato, 358; *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, a cura di Leonard Smith (Roma: Forzani E.C. Tipografia del Senato 1934), 436-445.

⁴⁴ Salutati eleinte azt remélte, hogy Boccaccio útján eljut majd hozzá a mű másolata, Francescuolo ugyanis Petrarca halálát követően úgy rendelkezett, hogy készüljön egy példány apósa firenzei barátjának. Boccaccio azonban rövid idő múlva meghalt, így Salutati ezirányú reményei nem válhattak valóra. Ld. Billanovich, Petrarca letterato, 359.

⁴⁵ Billanovich, Petrarca letterato, 363-365.

és műveiről, akik őt személyesen már nem és hallomásból is csak kevéssé ismerhették.⁴⁶ Vergerio Petrarca írásaival kapcsolatos foglalatosságát az eddig elmondottak ellenére Billanovich szerint egyfajta érdektelenség jellemezte: a rendelkezésére álló óriási szöveganyagnak csak egy részét tanulmányozta, és azt is elsősorban grammatikai és retorikai tudásának kiegészítése céljából. Az olasz kutató megállapítja, hogy Vergerio egyáltalán nem érdeklődött Petrarca levélgyűjteményei iránt, nem másolta le őket, de ez aligha elképzelhető; sokkal valószínűbb, hogy a később Magyarországra települt humanista saját leveleihez is mintául szolgálhattak a *Familiares* vagy a *Seniles* darabjai.⁴⁷

Arról, hogy Francesco Zabarella könyvtárában milyen Petrarca-művek voltak meg, 1410 decemberében kelt végrendelete tanúskodik. A padovai jogász minden bizonnyal Francescuolo engedélyével, a nála lévő (eredeti) kéziratok alapján készített vagy készítettett másolatokat az *Africáról* (bár ez lehetett a Vergerio-féle változat is), a verses levelekről, a *De vita solitariáról*, a *De otióról* és a *De remediisről*. Ezeket a köteteket Zabarella egyik legkedvesebb tanítványára, Petrarca értő olvasójára, Pier Paolo Vergerióra hagyta. Az 1410-es években mindketten a pápai udvar vonzáskörében tevékenykedtek, részt vettek a konstanzi zsinat előkészítésében, s magán a nagy horderejű tanácskozáson is. Zabarella eközben, 1417-ben hunyt el, s ami Vergeriót illeti, a zsinat végeztével, 1418-ban Magyarországra jött, Zsigmond király udvarába. Billanovich szerint „magával kellett hoznia” a Zabarella halálával őt megillető örökséget, a Petrarca-kódexeket, s noha ezt nem vehetjük biztosra, mégis könnyen elképzelhető, hogy saját Petrarca-szövegeivel, és ezekkel együtt akár a tanárától ráhagyott könyvekkel felszerelve költözött Budára.⁴⁸ Azt azonban, hogy mi lett ezeknek a kódexeknek a sorsa, nem tudjuk, Vergerio könyvtára ugyanis a humanista halála után ismeretlen helyre került, elenyészett.⁴⁹

⁴⁶ Billanovich szerint nagy a valószínűsége annak, hogy Vergerio elő is adta Petrarca bemutatását azon ünnepségek egyikének alkalmából, amelyeket hagyományosan az író halálának évfordulóján rendeztek meg. Ld. uo., 361.

⁴⁷ Ld. uo., 383-384.

⁴⁸ Ld. uo., 382.

⁴⁹ Huszti József azt feltételezte, hogy Vergerio könyvei Vitéz János könyvtárába kerülhettek, de ezt az újabb kutatások megcáfolták. Vö. Huszti József, „Paolo Vergerio és a magyar humanizmus kezdete” *Filológiai Közlemények* 1, (1955): 521; Pajorin Klára, „Vitéz János műveltsége” *Irodalomtörténeti Közlemények* 108 no.5-6. (2004): 538.

Több, a padovai egyetemen tevékenykedő humanistához hasonlóan Vergerio is akkor hagyta el a várost, amikor a politikai légkör változása nem kedvezett tovább a nyugodt alkotómunkának. 1404-ben a Carrarák csillaga végleg leáldozott, az ifjabb Francesco velencei fogságban halt meg. Ugyan- ebben az évben vagy a rákövetkezőben elhunyt Francescuolo da Brossano, s halálával a Petrarca-hagyaték gondos és hozzáértő ör nélkül maradt.⁵⁰ Az addig nagy becsben tartott családi örökséget szétszthatták a Padovában és Trevisóban élő unokák között, akik közül egyik sem lépett tudományos pályára, kereskedésből éltek. Nagyapjuk, dédapjuk hosszú évtizedek munkájával összegyűjtött könyvtárát, szeretett kódexeit sorra eladták: Petrarca *Isteni színjáték*-példánya (amelyet Boccacciótól kapott) egy szerény tehetségű velencei költőhöz került, aki verseit írta a címlap hátuljára; a Palladius-kódex V. Márton pápa könyvtárát gazdagította, a *Historia Augusta* szép másolatának (amely az összes későbbi, 14–15. századi változat őse) új tulajdonosa az illuminált *De remediis*-kódexe kapcsán már említett Giannozzo Manetti lett, míg a gyönyörű Horatius-kötetről a rendelkezésre álló adatok alapján tudható, hogy 1443-ban árulták Veronában, majd későbbi gazdája 1458-ban Padovában újra túladdott rajta.⁵¹ Petrarca saját műveinek eredeti, autográf kéziratai azonban még ennél is rosszabb sorsra jutottak, eltűntek, elvesztek. Ekkoriban és így vesztetett nyoma a *De remediis* autográf kódexének is, amely bizonyára megsemmisült.

Bibliográfia

BANDINI, Angelo Maria. *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, 5 voll. Florentiae: s. e., 1774.

BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

HUSZTI József. „Paolo Vergerio és a magyar humanizmus kezdete” *Filológiai Közöny* 1 (1955): 521-533.

MANN, Nicholas. „Petrarch’s role as moralist in fifteenth-century French Humanism” In *France at the end of the Middle Ages and in the early*

⁵⁰ Billanovich, Petrarca letterato, 386-387.

⁵¹ A kódexek lelőhelyét jelzetszámokkal ld. uo., 1947, 396-397.

Renaissance, edited by A. H. T. Levi, Manchester, New York: Manchester University Press, 1970.

MANN, Nicholas. „The manuscripts of Petrarch’s ’De remediis’: a checklist” *Italia Medioevale e Umanistica* 14 (1971): 57-90.

NOVATI, Francesco (a cura di). *Epistolario di Coluccio Salutati*. Roma: Forzani E.C. Tipografia del Senato, 1891–1911.

PAJORIN Klára. „Vitéz János műveltsége” *Irodalomtörténeti Közlemények* 108, no.5–6. (2004): 533-540.

PERUCCHI, Giulia. *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortunae, I. 37–42*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2014.

PETRARCA, Francesco. *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Umberto Bosco, voll. I–IV. Firenze: Sansoni, 1933–1942.

PETRARCA, Francesco. *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, trad. di Marco Petoletti. Firenze: Sansoni, 1945.

PETRARCA, Francesco. *Secretum/Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi. Milano: Mursia, 1992.

PETRARCA, Francesco. *Familiarium rerum libri. Le Familiari*, testo critico di Vittorio Rossi, Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, voll. I–V. Torino: Arago, 2004–2009.

PETRARCA, Francesco. *Rerum memorandarum libri*, a cura di Marco Petoletti. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2014.

PETRARCHA, Ferenc, *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól: Székely László fordítása (1760–1762), (Szövegek és tanulmányok a neolatin filológia köréből)* szerkesztette Bíró Csilla, Lengyel Réka és Máté Ágnes. Szeged: LAZI Könyvkiadó, 2015.

PETRUCCI, Armando. *Catalogo sommario dei manoscritti del Fondo Rossi, sezione Corsiniana*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1977.

TRAPP, J. B. „Illustrated manuscripts of Petrarch’s De remediis utriusque fortunae” In *Poetry & Philosophy in the Middle Ages: A Festschrift for Peter Dronke, (Mittelateinische Studien und Texte, 29)* edited by John Marenbon, 217–250. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000.

WILKINS, Ernest H. *Vita del Petrarca (e La formazione del „Canzoniere”)*, a cura di Remo Ceserani. Milano: Feltrinelli, 1990.

Le postille del Petrarca al *Bellum Iugurthinum* di Sallustio (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 64, 18)

Pochi sono gli autori del Medioevo la cui biblioteca sia così conosciuta come quella di Francesco Petrarca. Ci sono rimasti circa settanta codici da lui posseduti, spesso con le sue caratteristiche graffe e con le sue glosse di varia lunghezza, che ci rendono possibile di entrare nei penetrali dello scrittoio del “padre dell’umanesimo”.¹ Confrontando le postille con i passi corrispondenti dell’opera petrarchesca, possiamo determinare quando egli conobbe o cominciò a studiare intensamente un autore, quale rapporto aveva con le sue fonti e come utilizzava i pensieri e le informazioni che attingeva da loro. Di conseguenza, l’analisi e l’edizione commentata delle postille sono uno dei campi più fruttuosi della filologia petrarchesca degli ultimi decenni.² Il presente contributo

¹ Per un elenco dei codici della biblioteca di Petrarca, con notizie bibliografiche essenziali v. *Petrarca nel tempo: Tradizione lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo (Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2003): 461–496.

² Le edizioni più notevoli, senza alcuna pretesa di esaustività sono: Francisco Rico, „Petrarca y el «De vera religione»” *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974): 313–364; Caterina Tristano, „Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193 (Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio)” *Ibid.*: 365–468; Maria Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)* (Firenze: Le Lettere, 1988) [= *Quaderni petrarcheschi* 5 (1988)]; Giuseppe Billanovich, „Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca: L’Eusebio-Girolamo-PseudoProspero” in *Id.*, *Petrarca e il primo umanesimo* (Padova: Antenore, 1996), 187–236; Marco Petoletti, “Petrarca, Isidoro e il Virgilio Ambrosiano: Note sul Par. Lat. 7595,” *Studi petrarcheschi* n. s. 16 (2003): 1–48; *Il codice parigino latino 7880.1: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, a cura di Tiziano Rossi (Milano: Edizioni Libreria Malavasi, 2003), per il quale cfr. anche l’importante recensione di Marco Petoletti in *Aevum* 78 (2004): 887–894; Laura Refe, *Le postille di Petrarca a Giuseppe Flavio (Codice Parigino Lat. 5054)* (Firenze: Le Lettere, 2004); Federica Santirosi, *Le postille del Petrarca ad Ambrogio (Codice Parigino Lat. 1757)* (Firenze: Le Lettere, 2004); Francesco Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti, voll. I–II (Roma–Padova: Antenore, 2006); Monica Berté, „Petrarca e le *Philippicae*: la lettura del Par. lat. 5802” *Studi medievali e umanistici* 7 (2009):

vuole aggiungere un piccolo tassello alla nostra conoscenza sulla biblioteca del poeta, esaminando le sue postille al *Bellum Iugurthinum* di Sallustio vergate sui fogli dell'odierno manoscritto Plut. 64, 18 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.³

Sallustio apparve presto sull'orizzonte culturale di Petrarca: la sua presenza nell'elenco degli «ystorici» dei *libri mei peculiare*s (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 2201, f. 58v) attesta una conoscenza approfondita dei suoi scritti da parte del giovane poeta già alla fine degli anni 1320 o all'inizio degli 1330.⁴ Un giudizio favorevole nei suoi confronti venne espresso nei *Rerum memorandarum libri*, scritti tra il 1343 e il 1345, in cui Petrarca elogiò l'attendibilità dello storiografo romano e gli riconobbe uno stile conciso e virile nelle opere storiche, anche se aggiunte pure una nota di Seneca il Retore sulla limitata eloquenza di Sallustio nelle orazioni.⁵ Sembra sicuro che Petrarca possedeva più manoscritti con le due opere integre dello storico, ma ci è giunto il solo Laurenziano Plut. 64, 18, un codice membranaceo del secolo XI/XII, contenente il *Bellum*

241–288; Gemma Donati, „Petrarca e Osberno di Gloucester” *Ibid.*: 225–239; Monica Berté, *Petrarca lettore di Svetonio* (Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2011); *Reliquiarum servator: Il manoscritto parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di Marcello Ciccuto, Giuliana Crevatin, Enrico Fenzi (Pisa: Edizioni della Normale, 2012).

³ Ho consultato il codice in formato digitalizzato sul sito della biblioteca: teca.bmlonline.it (ultima consultazione: 15.03.2016).

⁴ Per una nuova interpretazione e datazione dei *libri peculiare*s v. le belle pagine di Vincenzo Fera, „I libri peculiare” in *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea: Atti del Convegno Internazionale Firenze, 5–10 dicembre 2004*, a cura di Donatella Coppini e Michele Feo, voll. I–II (Firenze: Le Lettere, 2012) [= *Quaderni petrarcheschi* 15–16 (2005–2006) e 17–18 (2007–2008)]; vol. II, 1077–1100.

⁵ *Mem.*, I 17: «Crispus Salustius, nobilitate veritatis historicus – sic enim de illo apud auctores verissimos scriptum video [cfr. Aug., *Civ.*, I 5] –, quo fidelius res Africe complecteretur libros punicos perquisivit peregrinamque linguam per interpretem flagranti studio scrutatus est; quin et maria transgressus dicitur, ut oculis suis crederet de conditionibus locorum. Bellum Iugurthinum coniurationemque Catiline compendioso et ad unguem, ut dici solet, castigato complexus est stilo. Sed nullo famosior quam *Historiarum* libro, qui etati quoque nostre – ne tertium eius sileam dedecus – amissus est: veterum quidem testimonio illustris et apud nos solo iam nomine superstes.»; e II 17, 13: «Sane quod de eloquentia Salustii dicitur [in Macr., *Saturn.*, V 1, 7, citato da Petrarca poco sopra, nel par. 11], ita temperandum est ut ad historias tantum referatur. In quibus suo quodam prurupto acrique et plane masculo stilo utitur. In ceteris enim [...] sua sibi non respondit eloquentia: ut enim

Iugurthinum, con una trentina di postille scritte dalla mano dell'insigne possessore.⁶

La maggior parte delle glosse appartiene alla categoria dei segni di attenzione – fiorellini, *maniculae* e *notae* – che riguardano temi e locuzioni cari al nostro poeta: detti famosi, sentenze morali, virtù e vizi umani o i costumi degli antichi Romani. Alcune di queste postille trovano corrispondenze nelle sue opere.

Procedendo in ordine, a f. 2r del libro sallustiano la bella sentenza «Frustra autem niti neque aliud se fatigando nisi odium querere extreme est dementie [dementie est *ed.*]» (Sall., *Iug.*, 3, 3)⁷ è posta in risalto sul margine destro da un fiorellino e dalla postilla «Nota». Le stesse parole sallustiane ritornano nella *Senile*, IX 1, indirizzata a papa Urbano V alla fine del 1367 o nei primi mesi dell'anno seguente, in cui Petrarca afferma di essere costretto dalla pietà della patria a non tacere, e rimprovera ai cardinali francesi di gloriarsi dei titoli ecclesiastici italiani che nello stesso tempo trovano odiosi:

*Ego etiam, nisi michi vocem pietas patrie et rerum indignitas
extorsisset, cum aliis tacuissem, et fortasse consultius
memorans illud Crispi pueris quoque notissimum: «Frustra»*

est apud eundem Senecam, “orationes Salustii in honorem historiarum leguntur” [Sen., *Controv.*, III praef., 8].» Per il testo dei *Rerum memorandarum libri* il rinvio va sempre all'edizione critica: Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, edizione critica per cura di Giuseppe Billanovich (Firenze: Sansoni, 1943 [stampa 1945]). Due postille posteriori vergate sui ff. 48vb e 72vb del manoscritto di Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7720, le quali evidenziano il nome dello storiografo, attestano l'attenzione di Petrarca verso il giudizio di Quintiliano sullo stile di Sallustio, v. Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano*, 61, n° 455 e 70, n° 543, e cfr. anche 95, n° 799 e 99, n° 839.

⁶ L'identificazione della paternità petrarchesca delle glosse si deve a Sebastiano Gentile: *Firenze e la scoperta dell'America: Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, a cura di Sebastiano Gentile (Firenze: Olschki, 1992): 29–30, da vedere anche per una descrizione più dettagliata del manoscritto; cfr. anche Giuseppe Billanovich, „Petrarca e i libri della cattedrale di Verona,” in *Petrarca, Verona e l'Europa: Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19–23 sett. 1991)*, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso (Padova: Antenore, 1997): 175–177, che ipotizza un'origine veronese del codice.

⁷ L'edizione di riferimento è C. Sallusti Crispi *Catilina. Iugurtha. Fragmenta ampliora*, post A. W. Ahlberg edidit Alphonsus Kurfess (Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1981).

inquit «niti neque aliud se fatigando nisi odium querere extreme est dementie». (Sen., IX 1, 114)⁸

La citazione si ripete in *Sen.*, XI 3, inviata a Francesco Bruni il 4 ottobre 1368, con la quale Petrarca rispondeva alle caute obiezioni del segretario apostolico che aveva incaricato di leggere e giudicare la missiva al pontefice prima di presentargliela:

«At nequicquam niteris; “frustra autem niti”, ait Crispus, “neque aliud se fatigando nisi odium querere extreme dementie est”»: ego vero nonnichil, imo plurimum quero. Evaporo animum et tristitiam questu levo, posteritati me approbo et excuso, bonis placeo et, ni fallor, Deo, malis certe displiceo et, quoniam verecundie aut conscientie nichil est, aculeos saltem doloris infligo, sed non inscius quam sint multi mali et quam pauci boni; libro nempe, non numero. Parva ne tibi igitur hec videntur? (Sen., XI 3, 11–12)⁹

Nella bellissima *Senile*, XVI 1, scritta il 27 aprile 1374 al segretario pontificio Luca da Penne, ripercorrendo alcuni momenti salienti della sua vita, Petrarca non manca di ricordare i mesi felici della primavera-estate del 1330 trascorsi a Lombez in compagnia dell'amico Giacomo Colonna, che poco dopo lo introdusse nella familiarità di suo fratello, il cardinale Giovanni e di suo padre, Stefano il Vecchio. Giunto a menzionare quest'ultimo, per bloccare il flusso eccessivo delle memorie, Petrarca adopera una frase di Sallustio:

Reversus inde, me in familiaritatem perduxit reverendissimi fratris sui Iohannis, supra morem cardinalium viri optimi atque innocentissimi, fratrumque omnium; ad extremum, magnanimi senis patris Stephani, de quo, ut de Carthagine

⁸ Cito da Francesco Petrarca, *Res seniles: Libri IX–XII*, a cura di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté (Firenze: Le Lettere, 2014): 44; per la datazione della lettera v. *ibid.*: 19n.

⁹ *Ibid.*: 244–246; per la datazione: 243n.

ait Crispus, «silere melius puto quam parum dicere». (Sen., XVI 1, 13)¹⁰

Nel codice Laurenziano, sul margine destro di f. 13r, la frase corrispondente (Sall., *Iug.*, 19, 2: «Nam de Cartagine silere melius puto quam parum dicere.») è accompagnata da un fiorellino.¹¹

Avanzando nel manoscritto, a f. 37r, nella breve caratterizzazione di Quinto Cecilio Metello Numidico: «Cui Metello [Metello *om. ed.*] quamquam virtus, gloria atque alia optanda bonis superabant, tamen inerat contemptor animus et superbia, comune nobilitatis malum.» (Sall., *Iug.*, 64, 1), il giudizio negativo conclusivo sulla superbia della nobiltà è evidenziato da un fiorellino sul margine destro. La sentenza è impiegata due volte nell'epistolario di Petrarca: in *Fam.*, XI 16, indirizzata originariamente nel 1351 ai quattro cardinali incaricati della riforma del governo romano, e in *Fam.*, XIV 1, destinata nel 1352 a Elie de Talleyrand; ma di ambedue le lettere disponiamo solo della redazione definitiva (α), sicuramente posteriore al 1356.¹²

¹⁰ Pètrarque, *Lettres de la vieillesse*, vol. V, *Livres XVI, XVII et XVIII (Posteritati)*, édition critique d'Elvira Nota (Paris: Les Belles Lettres, 2013): 27; datazione: 257.

¹¹ La frase ricorre in contesto simile anche in *Fam.*, II 13, 2 (assegnata idealmente al 1337), con lievi modifiche in *Fam.*, VIII 2–5 γ , b (1349) e in *Mem.*, I 25, 1 e si sente il suo influsso anche in *Fam.*, VIII 1, 5 (1348/1349). Per le *Familiari* il rinvio va sempre a Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, voll. I–IV [vol. IV per cura di Umberto Bosco] (Firenze: Sansoni, 1933–1942); per la datazione delle singole epistole cfr. da ora in poi le note introduttive di Ugo Dotti in Francesco Petrarca, *Le Familiari*, traduzione e cura di Ugo Dotti, voll. I–V (Torino: Nino Aragno Editore, 2004–2009).

¹² *Fam.*, XI 16, 25: «*Superbiam igitur solam dico „comune nobilitatis malum”, ut Salustius ait, non utique novam pestem in republica, siquidem et veros illos et veteres Romanos attigit interque virtutes maximas lividus tumor obrepsit, semper tamen humilitatis gravitate compressus, vestro etiam nunc, ut spero, gloriosissimi patres, arbitrio comprimendus.*»; *Fam.*, XIV 1, 32: «*Age, quam graves discordie contentionesque verborum dum delicatas aures dictum omne liberius pungit ac sautiat! Pudet cedere, pudet vinci; quod ipsum etsi inter omnes ordines videamus, salustianum tamen illud est verum, “comune nobilitatis malum” esse superbiam.*». Per le diverse redazioni delle *Familiari* rinvio all'introduzione di Vittorio Rossi al primo volume dell'edizione critica da lui curata (v. la nota precedente); per l'evoluzione dell'epistolario petrarchesco cfr. il libro ormai classico di Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947): 1–55.

Nel 50° capitolo del primo libro del *De remediis utriusque fortune*, dialogo scritto probabilmente tra il 1354 e il 1366, al vanto sfrenato del Gaudio che afferma di avere abbastanza amici, la Ragione oppone l'esempio contrario del popolo Romano:

Gaudium. *Amicorum satis magna copia est. Ratio. At id ipsum neque populo Romano, tum dum maxime floreret, neque ulli mortalium contigisse apud illustrem legis historicum.* (Rem., I 50 [De amicorum abundantia], 13–14)¹³

I commentatori moderni del *De remediis* non sono riusciti a trovare la fonte concreta del passo, dato che cercavano di identificare l'illustre storico con Tito Livio.¹⁴ Ma, benché questi fosse davvero lo storico *par excellence* per Petrarca, diversi autori soddisfacevano ai criteri dell'epiteto 'illustis' nel suo lessico, tra cui troviamo evidentemente anche Sallustio, da cui Petrarca attinse in realtà le informazioni sulle amicizie

¹³ Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes: De remediis utriusque fortune. 1354–1366*, texte, traduction et notes par Christophe Carraud, voll. I–II (Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2002): vol. I, 250, dove si legge «Ad» invece di «At», e «flore» invece di «floreret». Per controllare il testo abbastanza inaffidabile di Carraud che trascurando la vasta tradizione manoscritta del dialogo si basa su quattro stampe antiche, ho preso in considerazione cinque codici: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 475 (= 1660); Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 6496; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 26 sin. 8; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 7 e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, San Marco 340. Ho consultato il Marciano *in situ*, per gli altri manoscritti sono ricorso alle immagini digitalizzate sul sito delle rispettive biblioteche: gallica.bnf.fr e teca.bmlonline.it (ultima consultazione: 15.03.2016). Per la descrizione dettagliata dei manoscritti del *De remediis* da me usati (a parte il Marciano), per la loro valutazione e per la riconsiderazione dei risultati della bibliografia precedente si veda Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative: De remediis utriusque Fortune, I 37–42* (Firenze: Le Lettere, 2014): 85–140; per una descrizione essenziale del Marciano v. Nicholas Mann, „The Manuscripts of Petrarch's «De remediis»: a Checklist” *Italia medioevale e umanistica* 14 (1971): 76, no 132.

¹⁴ *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul: A Modern English Translation of De remediis utriusque Fortune, with a Commentary*, by Conrad H. Rawski, voll. I–V (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991): vol. II, 238, n. 6: «Probably a reference to Livy»; Francesco Petrarca, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, traduzione e note a cura di Ugo Dotti, voll. I–IV (Torino: Nino Aragno Editore, 2013): vol. I, 427, n. 4: «Sicuramente Tito Livio, ma dove?». Carraud lascia il passo senza nota.

insufficienti dei romani. A f. 57v del codice Laurenziano il poeta poteva leggere le frasi iniziali dell'orazione di Lucio Silla tenuta davanti a Bocco re di Mauretania: «Ad hoc populo Romano iussum est melius [Ad hoc populo Romano iam a principio imperi melius visum ed.] amicos quam servos querere, tutiusque rati volentibus quam coactis imperitare. Tibi vero nulla oportunior est amicitia quam nostra [opportunior nostra amicitia ed.], primum quod [quia ed.] procul absumus, in quo offense est [est om. ed.] minimum, gratia par ac si prope adessemus; dein quod [quia ed.] parentes abunde habemus, amicorum copia [copia om. ed.] neque nobis neque cuiquam omnium satis fuit.» (Sall., *Iug.*, 102, 6–7)

Accanto al passo, sul margine destro, un fiorellino segnala le parole: «Ad hoc populo Romano iussum est melius amicos quam servos querere», e pare evidente che nel *De remediis* la Ragione alluda proprio alle ultime parole del brano, mentre la lezione «amicorum copia» del manoscritto, differente dal testo critico, rende il Sallustio fiorentino ancor più vicino alla battuta sopracitata del Gaudio.

Anche nell'invettiva *Contra eum qui maledixit Italie*, stesa nel 1373 contro lo scritto del teologo parigino Jean de Hesdin, per rispondere alle accuse del suo avversario che aveva incolpato i Romani – tra l'altro – di ingratitude, Petrarca si giovò delle parole dello storiografo:

«[...] etsi adversus quosdam cives severi patris in morem durior non negetur quam vel suum reique publice decus vel illorum merita postularent, erga amicos tamen, non solum reges et populos sed humillimas quoque personas, nil gratius populo romano. De quo verissime scriptum est: «Senatus et Populus Romanus beneficii et iniurie memor esse solet». [...] Et rursus: «Hoc in pectus tuum demitte: nunquam populum romanum beneficiis victum esse; nam bello quid valeat tute scis». (Inv. mal., 179–181)¹⁵

Nella prima citazione Petrarca riutilizzò la risposta dei Romani ai legati del re Bocco che richiedevano l'amicizia del popolo di Roma (Sall., *Iug.*, 104, 5), mentre la seconda è di nuovo presa dall'orazione di Lucio Silla davanti allo stesso re (Sall., *Iug.*, 102, 11). Nel Sallustio Laurenziano

¹⁵ Cito da Francesco Petrarca, *Contra eum qui maledixit Italie*, a cura di Monica Berté (Firenze: Le Lettere, 2005): 66.

ambidue le frasi sono accompagnate dal consueto fiorellino, ripettivamente sul margine sinistro di f. 59r e di f. 58r.

Un secondo, ristrettissimo gruppo di postille è formato da note esplicative e riassuntive.

A f. 37v Petrarca poteva leggere su Gauda, figlio di Mastanabale e nipote di Massinissa: «Erat preteera in exercitu nostro quidam Numida [Numida quidam ed.] nomine Gauda, Manastabalis [Mastanabalis ed.] filius, Masinisse nepos, quem Micipsa testamento secundum eredem scripserat, morbis confectus et ob eam causam mente paululum [paulum ed.] imminuta.» (Sall., *Iug.*, 65, 1). Sopra la parola «*filius*» il poeta appose un segno di richiamo che ripeté davanti alla postilla corrispondente sul margine sinistro: «sic Iugurte frater»; ricordandosi di quanto scritto sulla discendenza di Giugurta all'inizio dell'opera: «Dein Micipsa filius [*scil.* Massinissae] regnum solus obtinuit Manastabale [Mastanabale *ed.*] et Gulussa fratribus morbo assumptis. Is Adherbalem et Hiempsalem ex sese genuit Iugurthamque filium Manastabalis [Mastanabalis *ed.*] fratris sui [sui *om. ed.*], quem Masinissa, quod ortus ex concubina erat, privatum dereliquerat, eodem cultu quo liberos suos domi habuit.» (f. 3r–v; Sall., *Iug.*, 5, 6–7).

A f. 43v, ripercorrendo la storia dei Fileni, i due fratelli cartaginesi che avevano assunto la morte volontaria per ampliare il territorio della loro patria, sul margine sinistro Petrarca segnò l'inizio del passo (Sall., *Iug.*, 79, 2: «Qua tempestate Cartaginenses plereque Africe [pleraque Africa *ed.*] inperitabant, Cyrenenses quoque magni atque opulenti fuere.») con una glossa riassuntiva: «De Fillenis fratribus ystoria».¹⁶ In *Sen.*, IV 1, indirizzata nel 1364 a Luchino dal Verme, i Fileni sono nominati tra gli eroi che volevano morire per i loro compatrioti, e il loro nome appare anche in *Sen.*, XVII 4, scritta dieci anno dopo al Boccaccio.¹⁷

¹⁶ Billanovich, „Petrarca e i libri,” 176, legge erroneamente «De Sillenis fratribus ystoria».

¹⁷ *Sen.*, IV 1, 79–81, Francesco Petrarca, *Res seniles: Libri I–IV*, a cura di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté (Firenze: Le Lettere, 2006): 278 (datazione: 263n): «In altera [*scil.* parte] autem hi sunt quibus modicum fuit suorum ab iniuriis abstinere, nisi ultro pro eis etiam morerentur. Ex his Rome Curtius et duo Decii – addit et tertium Cicero [*cf.* Cic., *Tusc.*, I 37, 89], sed ille historicis videtur ignotior –, Athenis autem Codrus, Carthagine Phileni fratres sese ante alios offerunt; quorum primus ut terrorem publicum sedaret, secundi ut victoriam quererent labantemque aciem firmarent, tertius ut patriam instanti excidio eriperet, quarti ut

Una terza categoria di postille è formata dalle citazioni e dai rinvii esterni. Gli autori menzionati sui margini del codice sono tre: Valerio Massimo, Virgilio e Curzio Rufo.

A f. 12r la frase sallustiana «Ceterum fides eius rei penes auctores erit.» (Sall., *Iug.*, 17, 7) richiamò alla mente di Petrarca un'espressione simile di Valerio Massimo. Sul margine sinistro, davanti alla parola «fides» troviamo un segno di richiamo costituito da tre puntini disposti a triangolo, ripetuto davanti alla postilla sul margine superiore: «fides penes auctores; Valerius: “fidem auctores vindicent”, libro 1°, capitulo *De miraculis*, § “Nec me preterit”» (Val. Max., I 8, 7). Le parole di Valerio, a quanto mi pare, non trovano riscontro negli scritti petrarcheschi, ma quelle sallustiane sono rielaborate per introdurre la traduzione latina della novella di Griselda in *Sen.*, XVII 3, indirizzata al Boccaccio nella primavera del 1373:

Quisquis ex me queret an hec vera sint, hoc est an historiam scripserim an fabulam, respondebo illud Crispi: «Fides penes auctorem, meum scilicet Iohannem, sit». (Sen., XVII 3, 5)¹⁸

finis patrios prorogarent, ad mortem voluntariam sunt profecti et ut civibus suis bene esset ipsi non esse voluerunt.»; *Sen.*, XVII 4, 5, Pètrarque, *Lettres de la vieillesse*, 197 (datazione: 289): «Quis est enim, exempli gratia, qui non Curium, ex nostris, et Mutium et Decios, ex externis autem, Codrum et Philenos fratres, vel, quoniam de feminis sermo erat, quis vel Portiam vel Hipsicratheam vel Alcestim et harum similes non fabulas fictas putet?». Per rievocare la storia dei Fileni Petrarca poté ricorrere, oltre a Sallustio, anche a Valerio Massimo, V 6, ext. 4 e a Pomponio Mela, I 7, 38.

¹⁸ Pètrarque, *Lettres de la vieillesse*, 165; per la datazione v. *ibid.*, 281–282. In scritti anteriori il detto si legge in una formulazione leggermente diversa e senza riferimento concreto a Sallustio; v. *Fam.*, I 4, 6 (datata idealmente al 1333): «Ubi [scil. *Aquis*] fabellam audivi non inamenam cognitu a quibusdam templi sacerdotibus, quam scriptam michi ostenderunt et postea apud modernos scriptores accuratius etiam tractatam legi; quam tibi quoque ut referam, incidit animus, ita tamen ut rei fides non apud me queratur, sed, ut aiunt, penes auctores maneat.»; *Fam.*, V 4, 16 (1343): «Verum huiusce rei fides, ut ceterarum quas auditui credidimus, penes narratores maneat [...]»; *Fam.*, XVI 9, 2 (1353): «Alii quidem aliter narrant; fides, ut dici solet, penes auctores maneat; ego referam quod audivi [...]»; e *Mem.*, II 52, 2: «Quenam sane verior fideliorque narratio, fides, ut aiunt, penes auctores maneat.».

Poco dopo, a f. 21v del manoscritto, Petrarca poteva leggere come il tribuno della plebe Gaio Memmio placava il popolo indignato contro Giugurta che era arrivato a Roma ricevuta la promessa di incolumità: «At C. Memmius advocata contione, quamquam regi infesta plebs erat et pars in vincula duci iubebat, pars, nisi socios sceleris sui aperiret, more maiorum de hoste supplicium sumi, dignitati magis quam ire [dignitati quam irae magis *ed.*] consulens sedare motus et animos eorum mollire, postremo confirmare fidem publicam per sese inviolatam fore.» (Sall., *Iug.*, 33, 3). Il passo «dignitati magis ~ animos eorum mollire» è messo in risalto sul margine sinistro dal consueto fiorellino, mentre su quello destro gli è affiancata la nota: «Virgilius in primo: “mollitque animos et temperat iras”» (Verg., *Aen.*, I, 57).¹⁹ Lo stesso verso del poeta mantovano viene citato da Francesco nel secondo libro del *Secretum*, a prova decisiva dell'interpretazione allegorica di *Aen.*, I, 52–63, secondo la quale i venti furiosi chiusi nelle spelonche del regno di Eolo significano l'ira e le passioni impetuose dell'animo umano.²⁰ Sebbene l'interlocutore Agostino esprima i suoi dubbi riguardo all'esattezza di tale interpretazione, consiglia tuttavia a Francesco di marcare tutti i passi delle sue letture che possano essere utili contro l'ira e le altre passioni, per afferrarli alla memoria labile:

Augustinus. *Laudo hec, quibus abundare te video, poetice narrationis archana. Sive enim id Virgilius ipse sensit, dum scriberet, sive ab omni tali consideratione remotissimus,*

¹⁹ Nessun segno di attenzione per questo verso nel Virgilio Ambrosiano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf.), cfr. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*.

²⁰ Francesco Petrarca, *Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi (Milano: Mursia, 1992): 194–196; il verso virgiliano si legge a 196. La stessa interpretazione viene riproposta, ma senza citando *Aen.*, I, 57, in *Sen.*, IV 5, 14–23, indirizzata a Federico d'Arezzo probabilmente nel 1365; Petrarca, *Res seniles: Libri I–IV*, 316–318; per la datazione v. *ibid.*, 311n. E cfr. Michele Feo, s. v. 'Petrarca, Francesco' in *Enciclopedia Virgiliana*, dir. Francesco Della Corte, vol. IV (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988): 72–74; Adelia Noferi, „La Senile IV 5: Crisi dell'allegoria e produzione del senso” in AA.VV., *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo: Atti del Convegno internazionale Firenze 19–22 maggio 1991*, voll. I–II (Firenze: Le Lettere, 1996) [= *Quaderni petrarcheschi IX–X* (1992–1993)]: vol. II, 683–695; ed Enrico Fenzi, „L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen. IV 5)” in *Id.*, *Saggi petrarcheschi* (Fiesole: Cadmo, 2003): 553–587.

maritimam his versibus et nil aliud describere voluit tempestatem; hoc tamen, quod de irarum impetu et rationis imperio dixisti, facete satis et proprie dictum puto. Sed, ut unde discesseram revertar, et adversus iram et adversus reliquos motus precipueque adversus hanc, de qua multa iam diu loquimur; pestem [scil. accidiam], aliquid semper excogita; quod cum intenta tibi ex lectione contigerit, imprime sententiis utilibus (ut incipiens dixeram)²¹ certas notas, quibus velut uncis memoria volentes abire contineas. (Secr., II)²²

La postilla del Sallustio fiorentino che segna una locuzione sull'ira, riconoscendone la somiglianza al verso memorabile dell'*Eneide*, corrisponde perfettamente ai consigli di Agostino, avvicinando il manoscritto al mondo del *Secretum*, opera terminata, secondo la datazione oggi generalmente accettata, nel 1353.²³

I pochi rimandi esterni del manoscritto Laurenziano si concludono con un rinvio a Curzio Rufo. A f. 43v, leggendo una digressione di Sallustio sulle guerre dei cartaginesi contro i Cirenei nei pressi di Leptis Magna (vicino all'odierna Al Khums, Libia), Petrarca annotò un'osservazione dello storiografo sulle frequenti tempeste di sabbia in quella zona desertica: «Ceterum solet in illis locis tempestas haud secus atque in mari retinere. Nam ubi per loca equalia et nuda gignentium ventus cohortus haridam humum [harenam humo *ed.*] excitavit, ea magna vi agitata ora oculosque implere solet: ita prospectu inpedito morari²⁴ iter.» (Sall., *Iug.*, 79, 6). Sul margine sinistro il nostro poeta appose la nota: «Simile apud Curtium, carta 48, columna 4». A f. 48vb del Lat. 5720 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, codice di Petrarca contenente l'*Historia Alexandri* di Curzio Rufo, si legge la descrizione della regione di Battria: «Magnam deinde partem eiusdem terre steriles

²¹ Cfr. Petrarca, *Il mio segreto*, 192.

²² *Ibid.*, 196.

²³ Datazione proposta da Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca: I. Lectura del Secretum* (Padova: Antenore, 1974).

²⁴ Nel testo si legge originariamente «morali», ma c'è un segno di correzione non del tutto evidente che riguarda la «l»; Billanovich, "Petrarca e i libri," 176, legge «moratur».

harene tenent: squalida siccitate regio non hominem, non frugem alit. Cum vero venti a Pontico mari spirant, quicquid pabuli [sabuli *ed.*] in campis iacet, converrunt [convenerunt *corr. in* converrunt *in textu*]: quod ubi cumulatum est, magnorum [magnarum *corr. in* magnorum *in textu*]²⁵ collium procul species est, omniaque pristini itineris vestigia intereunt. Itaque pertranseunt [Itaque, qui transeunt *ed.*] campos navigantium modo noctu sidera observant, ad quorum cursum iter dirrigunt: et propemodum clarior est noctis umbra quam lux. Ergo in die [interdiu *ed.*] invia est regio, quia qui [qui *om. ed.*] nec vestigium, quod sequuntur [sequantur *ed.*], inveniunt et nitor syderum caligine absconditur. Ceterum si quos ille ventus, quia mari [qui a mari *ed.*] exoritur, deprehendit, harena obruit.» (Curt., *Hist. Alex.*, VII 4, 27–29).²⁶ Oltre ai due interventi testuali²⁷ il passo non presenta segni di attenzione, ma la sua lettura da parte di Petrarca doveva ovviamente precedere la stesura della postilla del manoscritto Laurenziano. In base all’ipotesi di Giuseppe Billanovich, sembra probabile che l’umanista si facesse copiare l’*Historia Alexandri* a Verona, intorno al 1356, che sfruttò abbondantemente per l’elaborazione della vita di Alessandro inserita nel *De viris illustribus* proprio a quell’altezza cronologica.²⁸ Quell’anno serve quindi per *terminus a quo* possibile alla postilla del *Bellum Iugurthinum* fiorentino.²⁹

²⁵ Questa sarebbe la correzione giusta, ma avendo visto solo l’immagine digitalizzata, non sono del tutto sicuro se sia davvero la «o» a leggersi sopra la «a», oppure al contrario.

²⁶ Ho consultato il codice in formato digitalizzato sul sito della biblioteca: gallica.bnf.fr (ultima consultazione: 15.03.2016); cfr. Billanovich, „Petrarca e i libri,” *ibid.*, che legge «nec hominem, nec frugem» e «Quod vero conculatum est». L’edizione di riferimento è Q. Curti Rufi *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, iterum recensuit Edmundus Hedicke (Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1908).

²⁷ Non so se siano attribuibili a Petrarca.

²⁸ Billanovich, „Petrarca e i libri,” 149–175; cfr. Francesco Petrarca, *De viris illustribus: Adam–Hercules*, a cura di Caterina Malta (Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2008): XLV–XLVII; e gli studi di Enrico Fenzi, „Petrarca lettore di Curzio Rufo” e „Alessandro nel *De viris*” in Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, 417–445 e 447–468.

²⁹ Cfr. Billanovich, „Petrarca e i libri,” 175–176: «[...] quando [...] ottenne [*scil.* Petrarca] questa *Giugurtina* scritta in preziosa carolina dell’Italia del nord del s. XI–XII, fu attratto a ristudiare quella nobile opera e in una lettura veloce vi segnò un blocco, anche se rado, di note e richiami. Mi arrischio a proporre, in accordo con la scrittura di quelle note, nel 1356.».

Tirando le fila del discorso, in base agli incroci tra le postille e le opere possiamo collocare la lettura del Sallustio Laurenziano da parte di Petrarca in età matura e tarda, dalla seconda metà degli anni 1350 al 1374, anno della morte del poeta. Ma data la relativa scarsezza delle postille, l'uso di questo codice non doveva essere esclusivo, ed è quindi probabile che Petrarca consultasse contemporaneamente più manoscritti; delle opere sallustiane doveva infatti avere a disposizione vari esemplari, come testimoniano le citazioni frequenti e i riferimenti in opere e postille anteriori all'acquisizione del *Bellum Iugurthinum* fiorentino.³⁰

³⁰ Dati i limiti di estensione di questo articolo, per quelle citazioni sallustiane nelle opere petrarchesche che non trovano corrispondenze sui fogli del Sallustio Laurenziano, mi permetto di rinviare sommariamente agli apparati e agli indici delle edizioni di riferimento, e mi limito ad elencare alcune postille ulteriori in riguardo: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2193, ff. 102va e 103ra (Tristano, „Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193” 444, n° 1085 e 446, n° 1104); Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf., ff. 4v; 71v e 109v (Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, vol. II, 484, n° 83; 662, n° 741 e 748, n° 1037); e Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1757, f. 44v (Santirossi, *Le postille del Petrarca ad Ambrogio*, 164, n° 448).

Postille del Petrarca al *Bellum Iugurthinum*³¹

[f. 2r] 3, 3
Frustra autem niti neque aliud se fatigando nisi odium querere extreme
est dementie [dementiae est *ed.*] [...].

1. * *m. d.*

2. Nota *m. d.*

Frase impiegata in *Sen.*, IX 1, 114 e in *Sen.*, XI 3, 11 (ed. Rizzo), cfr. sopra. Nel secondo caso la citazione è conforme al testo critico, perciò è possibile che Petrarca ricorresse ad un altro codice.

[f. 12r] 17, 7
Ceterum fides eius rei penes auctores erit.

3. fides] fides penes auctores; Valerius: «fidem auctores vindicent», libro 1^o, capitolo *De miraculis*, § “Nec me preterit” [Val. Max., I 8, 7] *m. sup.*

La postilla è preceduta da un segno di richiamo ripetuto davanti alla parola «fides». Il detto sallustiano rielaborato introduce la traduzione latina della novella di Griselda in *Sen.*, XVII 3, 5 (ed. Nota); e si legge in una formulazione leggermente diversa e senza il nome dell'autore in *Fam.*, I 4, 6; V 4, 16; XVI 9, 2 e in *Mem.*, II 52, 2; cfr. sopra.

[f. 13r] 19, 2
Nam de Cartagine silere melius puto quam parum dicere.

³¹ L'edizione qui offerta va ritenuta provvisoria per più motivi: da un lato, non ho potuto esaminare il codice *in situ* e nelle immagini digitalizzate le note non erano sempre ben leggibili; dall'altro lato, ho ritenuto meglio tralasciare quelle postille della cui paternità petrarchesca non ero sicuro. (Penso soprattutto alle *maniculae* scritte con un inchiostro più scuro rispetto a quello usato nelle postille sicuramente petrarchesche e alle glosse con il nome dei fiumi «Muthul» e «Mulucha» sul margine destro dei fogli 29r, 52r e 61r.) Di conseguenza, una sistematica ricerca posteriore potrà correggere e completare questa edizione. Nella trascrizione del testo e delle postille mantengo la grafia originale, sciogliendo solo le abbreviazioni, distinguendo *u* da *v* e introducendo la punteggiatura moderna. Indico la posizione delle postille con le abbreviazioni seguenti: *m. d.* = margine destro; *m. s.* = margine sinistro; *m. sup.* = margine superiore. Con asterisco (*) indico i fiorellini e uso la sbarra (/) per segnalare che la postilla è disposta in più righe.

4. * *m. d.*

La frase ricorre in *Sen.*, XVI 1, 13 (ed. Nota) e in *Fam.*, II 13, 2; è rielaborata in *Fam.*, VIII 2–5γ, b e in *Mem.*, I 25, 1, e si sente una sua eco in *Fam.*, VIII 1, 5; cfr. sopra. In una postilla vergata sul margine sinistro di f. 17va del Vat. Lat. 2193 della Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano: «Salustius scilicet», corrispondente ad Apuleio, *De mundo*, XXIV, 342 («De rectore quippe omnium non, ut ille ait [ait ille *ed.*], silere melius est, sed ut [vel *ed.*] parum dicere.»),³² Petrarca identificò senza difficoltà l'allusione alla sentenza di Sallustio, cfr. Tristano, «Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193,» 401, n° 397.

[f. 21v]

33, 3

At C. Memmius advocata contione, quamquam regi infesta plebs erat et pars in vincula duci iubebat, pars, nisi socios sceleris sui aperiret, more maiorum de hoste supplicium sumi, dignitati magis quam ire [dignitati quam irae magis *ed.*] consulens sedare motus et animos eorum mollire, postremo confirmare fidem publicam per sese inviolatam fore.

5. dignitati ~ mollire] * *m. s.* 6. animos eorum mollire] Virgilius in primo: / «mollitque animos / et temperat iras» [Verg., *Aen.*, I, 57] *m. d.*

Cfr. Marco Baglio, ««Tibi Grecorum dedit hic attingere metas»: le postille a Virgilio,» in Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, vol. I, 68, n. 21. Il verso virgiliano, che è carente di postille nel Virgilio Ambrosiano, è citato in *Secr.*, II (ed. Fenzi, 196); cfr. sopra. La sua eco si sente in più passi dell'opera petrarchesca, v. ad esempio *Afr.*, III, 82: «Perge animum placare ferum et mollire loquendo»; e VI, 687–690: «Libertas equidem Xantippo vindice nobis / Tunc periit: tandemque, precor, trux ira quiescat! / Molliat ille animos: uni satis ultio tanta / Una sit offense. [...]»;³³ *Fam.*, XIII 5, 7: «[...] et ad eam etatem pervenisset que mollire ac temperare soleat affectus [...]»; *Ar. Nov.*: «[...] nunc recordatio proprie condicionis severitatem iudicii mollit ac temperat [...]»;³⁴ *Sen.*, XVI 9, 16 (ed. Nota): «Est michi liber in manibus de Remediis ad utranquem fortunam, in quo pro viribus nitor et meas et legentium passiones animi mollire,

³² L'edizione di riferimento è Apulei Platonicus Madaurensis *Opera quae supersunt*, vol. III, *De philosophia libri*, edidit C. Moreschini (Stuttgartiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1991).

³³ Cito da Francesco Petrarca, *L'Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa (Firenze: Sansoni, 1926).

³⁴ Conrad H. Rawski, „Petrarch's Oration in Novara: A Critical Transcription of Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS Pal. 4498, fols. 98r–104v” *The Journal of Medieval Latin* 9 (1999): 178.

vel, si datum fuerit, extirpare.»; „extirpare.»; e *SN*, II, 2: «[...] que [*scil.* litere] marmoreos animos mollire potuissent [...]».³⁵

[f. 22v] 35, 7
Fit reus magis ex equo bonoque quam ex iure gentium Bomilcar, comes eius, qui Romam fide publica venerat.

7. * *m. d.*

Le ultime parole della frase sono rievocate in *Mem.*, III 54, 2: «[...] Romam sub fide publica venisset [*scil.* Iugurtha] [...]».

[f. 23r] 35, 10
Sed postquam Roma egressus est [*scil.* Iugurtha], fertur sepe eo tacitus respectans [*respiciens ed.*] postremo dixisse: ‘O [O *om. ed.*] urbem venalem et mature perituram, si emptorem invenerit.’

8. O urbem ~ invenerit] * *m. s.*

La famosa sentenza di Giugurta è citata nello stesso *Mem.*, III 54, 2. Sono indeciso ad attribuire a Petrarca la glossa sul margine destro: «Nota verba Iugurte».

[f. 25r] 40, 3
Sed plebes incredibile memoratu est quam intenta fuerit quantaque vi iusserit, voluerit, decreverit rogationem [vi rogationem iusserit *ed.*], magis odio nobilitatis, cui mala illa parabantur, quam cura rei publice: tanta libido in partibus populi [populi *om. ed.*] erat.

9. tanta libido ~ erat] * *m. d.*

[f. 25v] 41, 2
Nam ante Kartaginem deletam et [et *om. ed.*] senatus et populus [populus et senatus *ed.*] Romanus placide modesteque inter se rem publicam tractabant, neque glorie neque dominationis certamen inter cives erat: metus hostilis in bonis artibus civitatem retinebat.

³⁵ Francesco Petrarca, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio (Firenze: Le Lettere, 2015): 46.

10. neque dominationis ~ retinebat] * *m. s.*

Il noto concetto secondo il quale la scomparsa del *metus Punicus* causò la degradazione morale dei Romani ricorre più volte nell'opera petrarchesca, v. ad esempio *Mem.*, IV 3, 1–2; *Fam.*, XII 2, 6–7; XIV 5, 19; *Ot.*, I 4, 61–70³⁶ e *Rem.*, I 106, 4 (ed. Carraud).

[f. 26r–v]

42, 4–5

Que res plerumque magnas civitates pessum dedit, dum alteri alteros vincere quovis modo et victos acerbius ulcisci volunt. Sed de studiis [f. 26v] partium et omnibus [omnis *ed.*] civitatis moribus si singulatim [singillatim *ed.*] aut pro magnitudine parem disserere, tempus quam res maturius me deseret [desereret *corr. in deseret in textu*].

11. Que res ~ ulcisci volunt] * *m. s.* 12. Sed de studiis ~ deseret] * *m. s.*

[f. 37r]

64, 1

Cui Metello [Metello *om. ed.*] quamquam virtus, gloria atque alia optanda bonis superabant, tamen inerat contemptor animus et superbia, comune nobilitatis malum.

13. superbia ~ malum] * *m. d.*

La critica sallustiana nei confronti della nobiltà superba è rievocata in *Fam.*, XI 16, 25 e in *Fam.*, XIV 1, 32; cfr. sopra.

[f. 37v]

65, 1

Erat preterea in exercitu nostro quidam Numida [Numida quidam *ed.*] nomine Gauda, Manastabalis [Mastanabalis *ed.*] filius, Masinisse nepos, quem Micipsa testamento secundum eredem scripserat, morbis confectus et ob eam causam mente paululum [paulum *ed.*] imminuta.

14. filius] sic Iugur/te frater *m. s.*

La postilla è preceduta da un segno di richiamo ripetuto sopra la parola «filius». Petrarca si ricordò che anche Giugurta era stato figlio di Mastanabale secondo quanto scritto in *Sall.*, *Iug.*, 5, 7, passo che invece è privo di postille a f. 3r–v del codice; cfr. sopra.

³⁶ Francesco Petrarca, *De otio religioso*, a cura di Giulio Goletti (Firenze: Le Lettere, 2006), 60.

[ff. 43v–44r]

79, 2–10

Qua tempestate Cartaginenses plereque Africe [pleraque Africa *ed.*] inperitabant, Cyrenenses quoque magni atque opulenti fuere. [...] Postquam Cyrenenses aliquanto posteriores se esse vident et ob rem corruptam domi penas metuunt, criminari Cartaginenses ante tempus domo digressos, [f. 44r] conturbare rem, denique omnia malle quam victi abire. [...] Cartaginenses in eo loco Philenis fratribus aras consecravere, aliique illis honores domi [domi honores *ed.*] instituti.

15. Qua tempestate ~ fuere] De Fillenis / fratribus / ystori/a *m. s.*

Per la trascrizione precedente di Giuseppe Billanovich cfr. sopra, n. 16. Sotto la «a» finale una linea verticale leggermente ondulata segnala che la postilla riferisce ad un brano più lungo. La storia dei fratelli Fileni, che Petrarca poteva conoscere anche da Valerio Massimo (V 6, ext. 4) e da Pomponio Mela (I 7, 38), è menzionata in *Sen.*, IV 1, 79–81 (ed. Rizzo) e in *Sen.*, XVII 4, 5 (ed. Nota); cfr. sopra.

[f. 43v]

79, 6

Ceterum solet in illis locis tempestat haud secus atque in mari retinere. Nam ubi per loca equalia et nuda gignentium ventus cohortus haridam humum [harenam humo *ed.*] excitavit, ea magna vi agitata ora oculosque implere solet: ita prospectu inpedito morari iter.

16. Simile apud Curtium, / carta 48, columna 4 *m. s.*

Per la lezione «morari» cfr. sopra, n. 24. Nella postilla Petrarca rinvia alla descrizione della regione di Battria in Curt., *Hist. Alex.*, VII 4, 27–29, che poteva leggere – ma lasciò senza postille – a f. 48vb dell’odierno codice di Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 5720, copiato per lui probabilmente a Verona, verso il 1356, *terminus a quo* possibile di questa postilla; cfr. sopra.

[f. 44v]

80, 6–7

Verum ea necessitudo apud Numidas Maurosque levis ducitur, quia singuli pro opibus cuiusque [quisque *ed.*] quam plurimas uxores, denas alii, alii plures habent, sed reges eo amplius. Ita animus multitudine distraitur: nulla pro socia optinet, pariter omnes viles sunt.

17. cuiusque quam ~ distraitur] * *m. s.*

[f. 57v]

102, 6–7

Ad hoc populo Romano iussum est melius [Ad hoc populo Romano iam a principio imperi melius visum *ed.*] amicos quam servos querere, tutiusque rati volentibus quam coactis imperitare. Tibi vero nulla oportunior est amicitia quam nostra [oportunior nostra amicitia *ed.*], primum quod [quia *ed.*] procul absumus, in quo offense est [est *om. ed.*] minimum, gratia par ac si prope adessemus; dein quod [quia *ed.*] parentes abunde habemus, amicorum copia [copia *om. ed.*] neque nobis neque cuiquam omnium satis fuit.

18. Ad hoc populo ~ servos querere] * *m. d.*

Il passo serve da fonte per *Rem.*, I 50, 13–14 (ed. Carraud); cfr. sopra. Petrarca citò la prima frase – probabilmente seguendo il testo di un altro codice sallustiano – anche sul margine superiore di Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 2201, f. 31r: «Populo Romano visum est melius amicos quam servos querere, tutiusque rati sunt volentibus quam coactis imperitare. Salustius in *Iugurtha*, non procul a fine», collegandola con un segno di richiamo ad Agostino, *De vera religione*, XIV, 27: «Tales enim servos suos et [et *om. ed.*] meliores esse deus iudicavit, si ei servirent liberaliter, quod nullo modo fieri posset, si non voluntate, sed necessitate servirent.»³⁷ cfr. Rico, „Petrarca y el «De vera religione»” 330, no 131a.”

[f. 58r]

102, 11

Postremo hec in pectus tuum demitte, numquam populum Romanum beneficiis victum esse. Nam bello quid valeat, tute scis.

19. * *m. s.*

Le parole di Lucio Silla sono citate in *Inv. mal.*, 181; cfr. sopra.

[f. 58v]

103, 6

Nam etiam tum largitio multis ignota erat; munificus nemo putabatur, ni [nisi *ed.*] pariter volens; dona omnia in benignitate habebantur.

20. munificus ~ habebantur] * *m. s.*

³⁷ L'edizione di riferimento è Sancti Aurelii Augustini *De doctrina christiana. De vera religione*, cura et studio J. Martin, K.-D. Daur (Turnholti: Brepols, 1962).

[ff. 58v–59r] 104, 2
[...] pauci ferocius de-[f. 59r]-cernunt, scilicet ignari rerum humana-
rum [humanarum rerum *ed.*], que fluxe et mobiles sepe [semper *ed.*] in
adversa mutantur.

21. ignari ~ mutantur] * *m. s.*

[f. 59r] 104, 5
Senatus et populus Romanus beneficii et iniurie memor esse solet.

22. * *m. s.*

La frase è citata in *Inv. mal.*, 179; cfr. sopra.

105, 2
Is [*scil.* Sulla] missus cum presidio equitum atque peditum funditorum
Balearum [Baliarium *ed.*].

23. funditorum / Balearium *m. s.*

L'espressione ricorre soltanto in *Gest. Ces.*, VI 10: «funditores Balea-
ricos»,³⁸ ma lì la fonte diretta di Petrarca è Caes., *BG*, II 7, 1. Si veda
comunque anche la sua postilla sul margine sinistro di f. 341va del Livio
Parigino (Paris, Bibliothèque Nationale de France, 5690): «funditores
balearibus meliores», scritta in corrispondenza di Liv., XXXVIII 29,
3–5: «Centum funditores ab Egio et Patris et Dymis acciti. A pueris hii
more quondam gentis saxis globosis, quibus ferme harene immixtis strata
litora sunt, funda mare apertum incessentes exercebantur. Itaque longius
certiore et validiore ictu quam baliaris funditor eo telo usi sunt.»; cfr.
Ciccuto et al., *Reliquiarum servator*, 528, no 1133.

[f. 61r] 110, 3
Id imminutum, quod ceteri dolere solent, ego letor. Fuerit michi eguisse
aliquando pretium tue amicitie, quam aput animum meum nichil carius
habeo [qua apud meum animum nihil carius est *ed.*].

24. * *m. d.*

³⁸ Francesco Petrarca, *De gestis Cesaris*, a cura di Giuliana Crevatin (Pisa: Scuola
Normale Superiore, 2003), 49.

110, 4

Arma viros pecuniam, postremo quicquid animo libet, sume utere, et, quoad vives, nunquam tibi redditam gratiam putaveris: semper apud me integra erit; denique nichil me sciente frustra voles.

25. et, quoad vives ~ voles] * *m. s.*

[f. 62r]

112, 3

Cum talem virum in potestate [potestatem *ed.*] habuisset, tum fore uti iussu senatus aut populi Romani [Romani *om. ed.*] fedus fieret; neque hominem nobilem non sua ignavia sed ob rem publicam in hostium potestatem [potestate *ed.*] relictum iri.

26. neque hominem ~ relictum iri] * *m. s.*

113, 1

Sed plerumque regie voluntates uti [ut *ed.*] vehementes sic mobiles, sepe ipse sibi adverse.

27. *manicula m. d.*

Petrarca esprime un pensiero simile in *Rem.*, I 49, 18 (ed. Carraud): «[*Ratio*] Vide ergo ubi struxeris: ut fortuna, sic voluntas regum varia et inconstans ac semper incerta est, quanquam nec stantibus illis boni aliquid ista res habeat, mali multum.»

113, 2–3

[...] Bochus Sillam modo, modo Iugurthe legatum appellare, benigne habere, idem ambobus polliceri. Ipsi [Illi *ed.*] pariter leti ac spei bone pleni esse. Sed nocte ea, que proxima fuit ante diem colloquio decretum, Maurus adhibitis amicis et [ac *ed.*] statim immutata voluntate remotis ceteris dicitur secum ipse multum agitavisse [...]

28. [postilla erasa] *m. d.*

La lunga postilla, erasa in un secondo tempo e illeggibile (lo è almeno nell'immagine digitalizzata), è stata notata da Marco Baglio, ««Scripsi in margine manu mea» (*Sen.*, XVI 3): la *mise en page* e la cronologia delle postille,» in Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, vol. I, 45, n. 51. Per l'espunzione delle postille in Petrarca cfr. anche Michele Feo, «La nota penetrata nel testo (*Rem.*, II 78),» in *Petrarca nel tempo*, 396–399.

113, 3–4

[...] que scilicet tacente [ita tacente *ed.*] ipso occulta pectoris patefecissent [patefecisse *ed.*]. Tamen postremo Sillam accersi iubet et ex illius sententia Numide insidias tendit.

29. * *m. d.*

Ringrazio Giuseppe Frasso per le sue osservazioni utili, nonché Dávid Falvay e Marco Petoletti che hanno letto l'abbozzo di un altro mio contributo in cui tocco il tema qui presentato, e seguendo i loro preziosi consigli ho potuto correggere anche questo scritto.

Bibliografia

ACCAME LANZILLOTTA, Maria. *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)*. Firenze: Le Lettere, 1988.

[Apuleius Madaurensis, Lucius] Apulei Platonici Madaurensis *Opera quae supersunt*, vol. III, *De philosophia libri*, edidit C. Moreschini. Stuttgartiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1991.

BAGLIO, Marco, Antonietta NEBULONI TESTA e Marco PETOLETTI (a cura di). *Francesco Petrarca: Le postille del Virgilio Ambrosiano*. Roma-Padova: Antenore, 2006.

BERTÉ, Monica. „Petrarca e le *Philippicae*: la lettura del Par. lat. 5802” *Studi medievali e umanistici* 7 (2009): 241–288.

BERTÉ, Monica. *Petrarca lettore di Svetonio*. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2011.

BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

BILLANOVICH, Giuseppe. „Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca: L’Eusebio-Girolamo-PseudoProspero” In ID., *Petrarca e il primo umanesimo*, 187–236. Padova: Antenore, 1996.

BILLANOVICH, Giuseppe. „Petrarca e i libri della cattedrale di Verona” In *Petrarca, Verona e l’Europa: Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19–23 sett. 1991)*, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, 117–178. Padova: Antenore, 1997.

CICCUTO, Marcello, Giuliana CREVATIN e Enrico FENZI (a cura di). *Reliquiarum servator: Il manoscritto parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*. Pisa: Edizioni della Normale, 2012.

[Curtius Rufus, Quintus] Q. Curti Rufi *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, iterum recensuit Edmundus Hedicke. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1908.

DONATI, Gemma. „Petrarca e Osberno di Gloucester” *Studi medievali e umanistici* 7 (2009): 225–239.

FENZI, Enrico. *Saggi petrarcheschi*. Fiesole: Cadmo, 2003.

FEO, Michele. 'Petrarca, Francesco' In *Enciclopedia Virgiliana*, dir. Francesco Della Corte, vol. IV, 53–78. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988.

FEO, Michele (a cura di). *Petrarca nel tempo: Tradizione lettori e immagini delle opere*. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2003. 396–405.

FERA, Vincenzo. „I libri peculiari” In *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea: Atti del Convegno Internazionale Firenze, 5–10 dicembre 2004*, a cura di Donatella Coppini e Michele Feo, vol. II, 1077–1100. Firenze: Le Lettere, 2012.

GENTILE, Sebastiano (a cura di). *Firenze e la scoperta dell'America: Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*. Firenze: Olschki, 1992.

MANN, Nicholas. „The Manuscripts of Petrarch's «De remediis»: a Checklist” *Italia medioevale e umanistica* 14 (1971): 57–90.

NOFERI, Adelia. „La Senile IV 5: Crisi dell'allegoria e produzione del senso” In *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo: Atti del Convegno internazionale Firenze 19–22 maggio 1991*, vol. II, AA.VV., 683–695. Firenze: Le Lettere, 1996.

PERUCCHI, Giulia. *Petrarca e le arti figurative: De remediis utriusque Fortune, I 37–42*. Firenze: Le Lettere, 2014.

PETOLETTI, Marco. „Petrarca, Isidoro e il Virgilio Ambrosiano: Note sul Par. Lat. 7595” *Studi petrarcheschi* 16 (2003): 1–48.

PETOLETTI, Marco. Recensione a „*Il codice parigino latino 7880.1: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, a cura di Tiziano Rossi. Milano: Edizioni Libreria Malavasi, 2003.” *Aevum* 78 (2004): 887–894.

PETRARCA, Francesco. *L'Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa. Firenze: Sansoni, 1926.

PETRARCA, Francesco. *Le Familiari*, edizione critica per cura Vittorio Rossi, Umberto Bosco. Firenze: Sansoni, 1933–1942.

PETRARCA, Francesco. *Rerum memorandarum libri*, edizione critica per cura di Giuseppe Billanovich. Firenze: Sansoni, 1943 (stampa 1945).

PETRARCA, Francesco. *Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi. Milano: Mursia, 1992.

- PETRARCA, Francesco. *De gestis Cesaris*, a cura di Giuliana Crevatin. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2003.
- PETRARCA, Francesco. *Le Familiari*, traduzione e cura di Ugo Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2004–2009.
- PETRARCA, Francesco. *Contra eum qui maledixit Italie*, a cura di Monica Berté. Firenze: Le Lettere, 2005.
- PETRARCA, Francesco. *De otio religioso*, a cura di Giulio Goletti. Firenze: Le Lettere, 2006.
- PETRARCA, Francesco. *Res seniles: Libri I–IV*, a cura di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté. Firenze: Le Lettere, 2006.
- PETRARCA, Francesco. *De viris illustribus: Adam–Hercules*, a cura di Caterina Malta. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2008.
- PETRARCA, Francesco. *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, traduzione e note a cura di Ugo Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2013.
- PETRARCA, Francesco. *Res seniles: Libri IX–XII*, a cura di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté. Firenze: Le Lettere, 2014.
- PETRARCA, Francesco. *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio. Firenze: Le Lettere, 2015.
- [Petarcarca, Francesco] Pétrarque. *Les remèdes aux deux fortunes: De remediis utriusque fortune. 1354–1366*, texte, traduction et notes par Christophe Carraud. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2002.
- [Petarcarca, Francesco] Pétrarque. *Lettres de la vieillesse*, vol. V, *Livres XVI, XVII et XVIII (Posteritati)*, édition critique d'Elvira Nota. Paris: Les Belles Lettres, 2013.
- RAWSKI, Conrad H. (edited). *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul: A Modern English Translation of De remediis utriusque Fortune, with a Commentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- RAWSKI, Conrad H. „Petrarch's Oration in Novara: A Critical Transcription of Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS Pal. 4498, fols. 98r–104v.” *The Journal of Medieval Latin* 9 (1999): 148–193.

REFE, Laura. *Le postille di Petrarca a Giuseppe Flavio (Codice Parigino Lat. 5054)*. Firenze: Le Lettere, 2004.

RICO, Francisco. „Petrarca y el «De vera religione»” *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974): 313–364.

RICO, Francisco. *Vida u obra de Petrarca: I. Lectura del Secretum*. Padova: Antenore, 1974.

[Sallustius Crispus, Caius] C. Sallusti Crispi *Catilina. Iugurtha. Fragmenta ampliora*, post A. W. Ahlberg edidit Alphonsus Kurfess. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1981.

Sancti Aurelii Augustini. *De doctrina christiana. De vera religione*, cura et studio J. Martin, K.-D. Daur. Turnholti: Brepols, 1962.

ROSSI, Tiziano (a cura di). *Il codice parigino latino 7880.1: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*. Milano: Edizioni Libreria Malavasi, 2003.

SANTIROSÌ, Federica. *Le postille del Petrarca ad Ambrogio (Codice Parigino Lat. 1757)*. Firenze: Le Lettere, 2004.

TRISTANO, Caterina. „Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193 (Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio)” *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974): 365–468.

**Római matrónák erényei híres államférfiak árnyékában.
Valerius Maximus *Factorum et dictorum memorabilium*
librije mint a *De mulieribus claris* forrása**

A százhat híres/hírhedt hölgy életrajzát száznégyszer fejezetben, az első nőtől, Évától Johanna nápolyi királynőig hozzávetőleges kronológiai rendben felvonultató *De mulieribus claris* (*Híres hölgyekről*) Boccaccio három nagy, latin nyelvű prózai műve között tartják számon. Jelentőségét nem csupán az adja, hogy a kizárólag nők tetteit felvonultató mű a korábbi irodalomban példanélküli, hanem az is, hogy a boccacciói *corpus* egységes voltát hivatott hangsúlyozni és alátámasztani. Hiszen Boccaccio teljes életművét áthatja a híres nők életrajzainak összegyűjtése: nápolyi nemesasszonyok felsorolásával találkozunk már első művében, a *Caccia di Dianában*, firenzei és nápolyi hölgyek dicsőítő felsorolása mellett szintén híres nők életrajzait olvashatjuk az *Amorosa visionében*, a téma iránti elkötelezett érdeklődése pedig a *Fiammettában* kap a korábbiaknál nagyobb hangsúlyt. Ez utóbbi mű nyolcadik fejezetében ugyanis a hősnő, Fiammetta saját szenvedéseit ókori hősök és hősnők lelki megpróbáltatásaival veti össze, hogy saját gyötrelmeit ezzel is hangsúlyozza. Lényeges különbség a két mű között azonban, hogy Fiammetta történetében a szereplők még csak a főhős érzelmeinek kifejezését szolgáló eszközök. Számos életrajz állítható párhuzamba továbbá a boccacciói életmű legmeghatározóbb és legnagyobb hatású darabjával, a *Decameronnal* is.¹ Azonban egyéb közös jellemzővel is bír a két mű: a nőknek szóló ajánlás, a vigaszt nyújtó könyv témája, amely egyszerre tanít és gyönyörködtet, az olvasói *imitatio* és *aemulatio* mind összekapcsolják őket.² Mindezek alapján tehát elmondható, hogy a női életrajzok összegyűjtésének szándéka egyidős Boccaccio irodalmi tevékenységével, ám míg kezdetben főként kortárs hölgyekkel találkozunk műveiben, érdek-

¹ Elsa Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris* (Milano: Led, 2012), 79-87.

² Elsa Filosa, „Intertestualità tra *Decameron* e *De mulieribus claris*: La tragica storia di Tisbe e Piramo” *Heliotropia* 3, no.1-2 (2005-2006), Letöltve: 2016.03.18. <http://www.heliotropia.org/03-0102/filosa.pdf>

lődése fokozatosan az ókori nőalakok felé fordul, ami a *De mulieribus* egy újabb jellegzetességét adja: a középkori nőkatalógusokkal ellentétben ugyanis e műve a hat kortárs életrajztól eltekintve szinte kizárólag pogány hölgyalakokat említ.

Már a mű címének és általános jellemzőinek áttekintése is számos kérdést vet fel, amelyekre Boccaccio rögtön az *Előszó*ban igyekszik választ adni. Ezek közé tartozik a *clarus/claritas* szavak értelmezése, amelyek, ahogyan a klasszikus latinban is, pozitív jelentésükön túl, vagyis híres/híresség, Boccacciónál is hordoznak negatív jelentésárnyalatot, tehát hírhedt/hírhedtség értelemben egyaránt használatosak. A szerző álláspontját támasztja alá az előszóban megfogalmazott „*claritatis nomen in amplio rem sensum trahere*”, vagyis „*a híresség elnevezést tágabb jelentésben [kell] értelmezni*”. Ezzel egy újabb sajátosságot kap a mű, amikor a pozitív példákon túl a negatívokban rejlő tanító jelleget is kihasználja. Azzal, hogy Boccaccio a címadás során a *clarus* melléknevet választja a híres férfiak tetteit összegyűjtő munkákban megszokott *illustris*³ helyett (Plutarkhosz és Szt. Jeromos egyaránt a *De viris illustribus* címet adja művének), valószínűleg azt igyekszik hangsúlyozni, hogy a korábbi katalógusoktól eltérő elveket kíván követni. A szóhasználat legvalószínűbb magyarázatát a két kifejezés etimológiája adja. Az *illustris* a latin *in lustro*, vagyis fényben kifejezésből, a *clarus* a *clamo*, kiabál, kihirdet igéből származik, tiszta, világos jelentése eleinte a beszédre vonatkozott és társadalmi elismerés jelentésben is használatos volt. A szóválasztással így valószínűleg nem csupán a melléknév ellentétes jelentésárnyalataira akarja felhívni a figyelmet a szerző, hanem a retorikához is kapcsolja azt.⁴ Egy másik, Boccaccio részéről magyarázatot igénylő szempontot szándékozom még kiemelni, ez pedig a kor irodalmától idegen, döntően pogány női jelenlét. Ezt azzal indokolja, hogy irrelevánsnak tűnik számára két különböző kultúra alakjait keverni, a keresztény szentek már az örök fényben tündökölnek, róluk és tetteikről a földön is megemlékeznek, így további említésükre nincs szükség. Választását az *Előszó*ban, a

³ Mind az ókorban, mind pedig a középkorban használatos mnemotechnikai eljárás volt a „helyek módszere”, az egyes tények, adatok könnyebb memorizálása érdekében azokat képzeletükben egy meghatározott helyen rögzítették. Ezeket a képzeletbeli helyeket illeti Cicero *loci illustres*, vagyis nevezetes helyek elnevezéssel.

⁴ Glenda McLeod, *Virtue and venom. Catalogs of women from Antiquity to the Renaissance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), 64-65.

következőképpen indokolja: „*Attamen visum est, ne omiserim, excepta matre prima, his omnibus fere gentilibus nullas ex sacris mulieribus hebreis christianisque miscuisse;[...] Preterea he, vera et indeficienti luce corusce, in meritam eternitatem non solum clarissime vivunt, sed earum virginitatem, castimoniam, sanctitatem, virtutem et, in superandis tam concupiscentiis carnis quam suppliciis tiramnorum invictam constantiam, ipsarum meritis exigentibus, singulis voluminibus a piis hominibus, sacris literis et veneranda maiestate conspicuis, descriptas esse cognoscimus; ubi illarum merita, nullo in hoc edito volumine speciali – uti iam dictum est – et a nemine demonstrata, describere, quasi aliquale reddituri premium, incohamus.*”⁵ Boccaccio egyedi látásmódja, a sajátos értelmezési keretek mind a mű jelentőségét és a vállalkozás egyedülálló voltát hivatottak hangsúlyozni.

A *De mulieribus* életrajzai egységes felépítést mutatnak: Boccaccio csak az adott hölgy történelmi, társadalmi és földrajzi kontextusba helyezése után tér rá magára az életrajzra és az említésre méltó tetteire, valamint az illető nő külső és emberi tulajdonságaira. A bemutatás nem minden esetben az adott fejezetben leírtakhoz szorosan kapcsolódó, moralizáló tartalommal zárul.⁶ A fejezetek felépítése a források újszerű használatának szükségességét jelzi, valamint az *inventiók* és *amplificatiók* létjogosultságának is nagyobb teret enged.

⁵ „Mégis úgy láttam jónak, nem szeretnék hallgatni róla, hogy az őszanya kivételével, nem keverek a szinte kizárólag pogány nők közé egyet sem a szent zsidók és a keresztények közül.[...] Továbbá ezek (ti. a keresztény nők) igaz és örök fénytől ragyogva nem csupán, hogy az őket joggal megillető örökkévalóságban élnek, hanem mint tudjuk, szüzességük, tisztaságuk, szentségük, erényük és mind a testi vágyak, mind a zarnokok büntetése terén legyőzhetetlen állhatatosságuk, érdemeik szerint az egyes kötetekben le vannak írva a szent irataik és tiszteletreméltó nagyságuk miatt híres kegyes embereknek köszönhetően. Azonban azoknak (ti. a pogány nőknek) az érdemei – ahogyan már említettem – egyetlen, ebből a célból kiadott önálló kötetben sem lettek bemutatva senki által, így én kezdek hozzá leírni ezeket, mintegy azzal a szándékkal, hogy valamiféle elismerésben részesítem őket.” A *De mulieribus claris*ből származó valamennyi idézet a saját fordításom, amelyeknek alapjául az alábbi kiadás szolgált: Vittorio Zaccaria (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Vol. 10: De mulieribus claris*. (Milano: Mondadori, 1967) Jelen idézetet ld. 16-19.

⁶ Boccaccio munkásságát átszövik az életrajzok, alkalmazott technikáiról, különös tekintettel a *De casibus virorum illustrium*ra ld. Massimo Miglio, „Boccaccio biografo” in *Boccaccio in Europe*, edited by Gilbert Tournoy, (Leuven: Leuven University Press, 1977), 149-163.

Boccaccio a *De mulieribus claris* megírása során a rendelkezésére álló antik irodalmi forrásokat sajátos módon dolgozza fel, hiszen nem csupán a bennük olvasható információkat építi be a hölgyek életrajzaiba, hanem azokból kiindulva, saját *inventiói* révén tovább is bővíti híres vagy éppen hírhedt tetteik bemutatását. A forrásfeldolgozásnak eme sajátos módját a *Előszó*ban a következőképpen fogalmazza meg és indokolja: „*Et ne more prisco apices tantum rerum tetigisse videar, ex quibus a fide dignis potuero cognovisse amplius in longiusculam hystoriam protraxisse non solum utile, sed oportunum arbitror; exstimans harum facinora non minus mulieribus quam viris etiam placitura; que cum, ut plurimum, hystoriarum ignare sint, sermone prolixiori indigent et letantur*”.⁷

Mindez a több szempontból újszerű és egyedi boccacciói forrásfeldolgozás vizsgálatának szükségességét indokolja, ami lehetőséget biztosít Boccaccio humanista műveltségének pontosabb meghatározására is. A pozitivisták kritika még viszonylag alaposan, ám a teljesség igénye nélkül foglalkozott a boccacciói források azonosításával. Attilio Hortis monográfiát szentelt Boccaccio latin nyelvű műveinek, ám a *Degli autori consultati dal Boccaccio per le opere latine* c. fejezetben csak az általa feltételezhetően ismert szerzők felsorolását adta, nem tért ki szövegszerű egyezések bemutatására, illetve az egyes latin nyelvű művek antik irodalmi forrásaira.⁸ Erre hivatkozva Laura Torretta mellőzi Boccaccio klasszikus műveltségének általános bemutatását, és szövegszerű egyezéseket, konkrét szöveghelyeket vizsgál négy részből álló *De mulieribus*-tanulmányának⁹ második, *I fonti del „Liber de claris mulieribus”* címet viselő részében. A két pozitivisták szerző kutatásait

⁷ „*És, hogy ne tűnjön úgy, régi szokás szerint csak a dolgok felszínét érintem, nem csupán hasznosnak, hanem szükségesnek is látom, hogy a megbízható források megismerése után azok felhasználásával egy kissé hosszabb elbeszélésbe bocsátkozzak. Úgy vélem ugyanis, hogy ezeknek a hölgyeknek a tettei éppúgy elnyerik a nők, mint a férfiak tetszését, és mivel a hölgyek az esetek többségében nem ismerik a történelmet, hosszabb elbeszélésre van szükségük és örömeiket lelik benne.*” Zaccaria, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 10: *De mulieribus claris*, 16-17.

⁸ Vö. Attilio Hortis, *Studj sulle opere latine del Boccaccio* (Trieste: Julius Dase, 1879), 363-542.

⁹ Laura Torretta, „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” *Giornale storico della letteratura italiana* 39 (1902): 252-292. és Laura Torretta, „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” *Giornale storico della letteratura italiana* 40 (1902): 35-65.

követően a *De mulieribus* hosszú ideig kikerül a kutatók látóköréből. Ezután, a 20. század második felében újjáéledő modern kritika döntően a mű szerkesztési fázisaira, annak filológiai szempontok szerinti vizsgálataira korlátozódott, a források kérdését csak érintőlegesen, felsorolásszerűen tárgyalta.¹⁰ Számos antik szerző művének változatos módon történő feldolgozásával találkozunk Boccacciónál, aki a rendelkezésére álló források közül céljainak megfelelően választ. Ha ugyanannak a hölgynek a híres tettéről több műben is történik említés, ő az adott erény hangsúlyozása szempontjából legmegfelelőbb változatot választja, valamint nem csak hozzátesz forrásaihoz, hanem esetenként el is vesz belőlük, ha lényegtelennek tart valamit vagy elhallgatni kényszerül egy-egy pozitív példaként kiemelt hölgy előnytelen tulajdonságait. Felhasznált forrásait számos okból szükséges tehát pontosan azonosítani, hiszen Boccaccio két kivételtől¹¹ eltekintve nem nevezi meg azokat. Az azonosításnak köszönhetően ugyanis *inventiói*, *amplificatiói* és az életrajzok megírása során alkalmazott munkamódszerei is azonosíthatóakká válnak, valamint segítségükkel felderíthetőek a kézírathagyomány szövegromlásai, illetve Boccaccio hiányos görög nyelvtudásából adódó félreértések.¹² Legfontosabb antik irodalmi forrásai között említhetjük Cicero, Ovidius, Livius, Vergilius, id. Plinius, Tacitus, Valerius Maximus, Lucanus, Statius, Gellius műveit, míg középkori forrásai között Iustinus, Orosius, Paulus Diaconus és Szt. Jeromos emelendők ki.

A *De mulieribus claris* antik forrásai között Valerius Maximus jelentősége megosztónak bizonyul. Míg Torretta álláspontja szerint a Boccaccio által leggyakrabban felhasznált és kiaknázott szerző,¹³ addig Zaccaria¹⁴ a kevésbé érdekesekek és fontosak között említi. Ám több életrajzból kitűnik a *Factorum et dictorum memorabilium libri* meghatározó jellege, amelynek Boccaccio nem csupán egy példányát birtokolta, hanem a firenzei

¹⁰ A 21. századig kellett várni a *De mulieribus*szal foglalkozó két monográfia megjelenésére: Stephen Kolsky, *The genealogy of women: studies in Boccaccio's De mulieribus claris* (New York: Peter Lang, 2003) és Elsa Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris* (Milano: Led, 2012)

¹¹ Likofrönt nevezi meg Pénélopé (XXXVIII), valamint Szent Jeromost Cornifitia (LXXXIV) életrajzának forrásaként

¹² Vittorio Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo* (Firenze: Olschki, 2001), 10.

¹³ Torretta, „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” 274.

¹⁴ Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, 10.

Santo Spirito leltárának tanúsága szerint könyvtárában megtalálható volt Petrarcával közös Ágoston-rendi barátjának, Dionigi da Borgo San Sepolcrónak a műhöz írt kommentárja is.¹⁵ Az európai könyvtárakban számos kéziratban¹⁶ fennmaradt szövegmagyarázat ismerete és vizsgálata újabb távlatokat nyithat e forrás értelmezésében, árnyalja Boccaccio Valerius Maximus-képét, így mindenképpen további kutatásokat indokol. A valerius maximusi mű meghatározó voltát támasztja alá az is, hogy Boccaccio több művére, így a *Filocolóra* is hatást gyakorol.¹⁷

Valerius Maximus műve a római történelem radikális változásokat hozó korszakában, a császárkorban született és a mindennapok létbizonytalansága közepette a régmúlt erényeit volt hivatott felidézni, biztosságot nyújtva ezzel a bizonytalanságban. Az antik *auctorok* műveiből (Cicero, Sallustius, Varro, Livius stb.) történetírói igény nélkül összeállított példagyűjteményben kilencvenöt kisebb témakörre osztva, a *varietas* jegyében, híres görögök és rómaiak emlékezetes tettei olvashatóak kilenc könyvben, erkölcsi tanulsággal ellátva. Ezeket a teljesség igénye nélkül, azzal a céllal gyűjtötte össze, hogy a rétorok példákat meríthessenek belőlük anélkül, hogy teljes egészében át kellene tekinteniük az elmúlt évszázadok irodalmi műveit („*ut documenta sumere volentibus longae inquisitionis labor absit*”¹⁸), másfelől olvasmányak is szánta művét, ez utóbbira a *variatio*ra törekvéséből következtethetünk.¹⁹ Minden bizonynyal nem Valerius Maximus volt az első, akiben megfogalmazódott az *exemplumok* összegyűjtése iránti igény, ám mégis az ő műve volt az, amely nem csupán meghatározta az antikvitásról alkotott képet évszázadokon át, hanem rögzítette az *exemplum* mint irodalmi műfaj paradigmáját is. A gyűjtemény említésre méltó helyet foglal el a középkori

¹⁵ Antonia Mazza, „L’inventario della „Parva libraria” di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio” *Italia Medioevale e Humanistica* 9 (1966): 54-56.

¹⁶ A fennmaradt kéziratok listáját ld. Giuseppe di Stefano, „Dionigi da Borgo San Sepolcro e Valerio Massimo” in *Dionigi da Borgo Sansepolcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner (Città di Castello: Petrucci, 2001), 155-156.

¹⁷ *A Factorum et dictorum memorabilium* és a *Filocolo* kapcsolatáról ld. Antonio Enzo Quaglio, „Valerio Massimo e il Filocolo di Giovanni Boccaccio” *Cultura neolatina* 20 (1960): 45-77.

¹⁸ „*hogy a példákat gyűjteni szándékozóktól távol maradjon a hosszúságos kutatás fáradtsága*”

¹⁹ Adamik Tamás, *Római irodalom. A kezdetektől a Nyugatrómai Birodalom bukásáig* (Pozsony: Kalligram, 2009), 429-431.

kultúrában is. Egyfelől sorainak köszönhetően elevenedik meg a középkor embere számára az antik világ történelme, másfelől neki köszönheti egyik legmeghatározóbb irodalmi műfaját.²⁰ A 14. században a műhöz számos kommentár készül, nem csupán a fent említett Dionigi da Borgo Sansepulcróé, hanem születnek szövegmagyarázatok többek között Massimo Giovanni Cavallini de Cerronibus, Pierre Hérard de Reims, Frater Lucas, Luca da Penne, Benvenuto Rambaldi da Imola, Giovanni da Camerino tollából is, illetve ekkoriban jelennek meg népnyelvi fordításai is.²¹

Valerius Maximus és Boccaccio céljai abból a szempontból közösek, hogy műveikkel az erényeket kívánják magasztalni, valamint a bűnöket elítélni, ám ennek megvalósításához más-más utat járnak be. Míg a latin szerző a korábbi irodalom által hosszasan kifejtett eseményeket a lehető legrövidebben kívánja összefoglalni, addig utódja a szűkszavú összefoglalókat csupán kiindulópontként használja és szabadon bővíti.

A kutatók álláspontja nem egységes azzal kapcsolatban, hány hölgyéletrajz forrásául szolgál a mű. Torretta véleménye szerint Valerius Maximus húsz hölgyéletrajz ihlető forrása.²² Továbbá Semiramis (II), Artemisia (LVII) és a kimberek feleségeinek (LXXX) kapcsán egy-egy epizód, esemény forrásaként is őt jelöli meg. Filosa a százhatból összesen huszonnyolc²³ olyan nőt említ, akiknek életrajzához Boccaccio

²⁰ Salvatore Battaglia, „L'esempio medievale” *Filologia Romanza* 6, no.1 (1959): 60-63.

²¹ Giuseppe di Stefano, „Dionigi da Borgo San Sepolcro e Valerio Massimo” in *Dionigi da Borgo Sansepulcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner (Città di Castello: Petrucci, 2001), 148-151.; A valerius maximusi mű népnyelvi fordításhoz ld. Maria Teresa Casella, „Sul volgarizzamento boccacciano di V. Massimo” *Studi sul Boccaccio* 19 (1990): 191-208.

²² Ld. Torretta, „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” 274-275. *De coniugibus Meniarum (XXXI)*; *De Hyppone (LIII)*; *De Megulia Dotata (LIV)*; *De Claudia Vestali virgine (LXII)*; *De Romana iuencula (LXV)*; *De Sulpicia Fulvii Flacci coniuge (LXVII)*; *De Armonia (LXVIII)*; *De Busa Canusina (LXIX)*; *De coniuge Orgiagontis Gallograeci (LXXIII)*; *De Berenice (LXXII)*; *De Tertia Aemilia (LXXIV)*; *De Dripetrua (LXXV)*; *De Sempronia Gracci (LXXVI)*; *De Hypsicratea (LXXVIII)*; *De Iulia Gai Caesaris filia (LXXXI)*; *De Portia (LXXXII)*; *De Curia (LXXXIII)*; *De Hortensia (LXXXIV)*; *De Sulpitia Truscellionis coniuge (LXXXV)*; *De Antonia (LXXXIX)*

²³ Ld. Elsa Filosa, „Boccaccio tra storia e invenzione. Dal *De fide uxorum erga viros* di Valerio Massimo al *De mulieribus claris*” *Romance Quarterly* 54, no.3 (2007):

felhasználja Valerius Maximus művét, amely tizenkettő²⁴ bemutatásának kizárólagos forrásává vált.

A tizenkét nőalak közül hárman, Tertia Aemilia, Curia és Sulpicia a házastársuk iránt tanúsított hűségükkel tűnnek ki Valerius Maximus művében, a hatodik könyv *De fide uxorum erga viros* c. fejezetében. Alakjuk Boccacciónál a *De mulieribus* következő fejezeteiben köszön vissza: *De Tertia Aemilia primi Africani coniuge* (LXXIV), *De Curia Quintii Lucretii coniuge* (LXXXIII), *De Sulpitia Truscellionis coniuge* (LXXXIV). A továbbiakban a három hölgy életrajzának részletes elemzésén keresztül térek ki arra, hogyan használja fel forrásként Boccaccio a *Factorum et dictorum memorabiliumot*, és hogyan alakulnak át a rövid példázatok életrajzokká.

A *De mulieribus*ban a házastárs iránti szerelem *topos*ának két kategóriája különíthető el, egyfelől annak megkérdőjeleződése, másfelől mindenáron történő védelmezése és megerősítése. Utóbbi két további alkategóriára osztható: a szerelem megvédése valamiféle csellel, [*De coniugibus Meniarum* (XXXI), *De Hypsicratea* (LXXVIII), *De Curia* (LXXXIII), *De Sulpitia Truscellionis coniuge* (LXXXV)], valamint véres eszközökkel, vagy lelki erővel. A szerelmüket kivételes lelki erővel védelmező hölgyek négy típusát különíthetjük el. Az első csoportba tartoznak azok, akiket házastársuk iránt érzett szerelmük lélekben az életükről való lemondásra ösztönöz [*De Iulia Gai Caesaris filia* (LXXXI), *De Antonia* (LXXXIX)], a második csoportot az öngyilkosságot elkövető nők alkotják [*De Didone* (XLII), *De Portia* (LXXXII), *De Lucretia*

228-229. *De coniugibus Meniarum* (XXXI); *De Semiramide* (II); *De Lucretia* (XLVIII); *De Thamiri* (XLIX); *De Cloelia* (LII); *De Hyppone* (LIII); *De Megulia Dotata* (LIV); *De Veturia* (LV); *De Artemisia* (LVII); *De Viriginea* (LVIII); *De Claudia Vestali virgine* (LXII); *De romana iuvenula* (LXV); *De Sulpicia Fulvii Flacci coniuge* (LXVII); *De Armonia* (LXVIII); *De Busa Canusina* (LXIX); *De Berenice* (LXXII); *De coniuge Orgiagontis Gallograeci* (LXXIII); *De Tertia Aemilia* (LXXIV); *De Dripetrua* (LXXV); *De Sempronia Gracci* (LXXVI); *De Hypsicratea* (LXXVIII); *De coniugibus Cymbrorum* (LXXX); *De Iulia Gai Caesaris filia* (LXXXI); *De Portia* (LXXXII); *De Curia* (LXXXIII); *De Hortensia* (LXXXIV); *De Sulpitia Truscellionis coniuge* (LXXXV); *De Antonia* (LXXXIX)

²⁴ Ld. Filosa, „Boccaccio tra storia e invenzione. Dal *De fide uxorum erga viros* di Valerio Massimo al *De mulieribus claris*” 229. *De coniugibus Meniarum*; *De Hyppone*; *De Megulia Dotata*; *De Claudia Vestali virgine*; *De Armonia*; *De Tertia Aemilia*; *De Sempronia Gracci*; *De Dripetrua*; *De Curia*; *De Sulpitia Truscellionis coniuge*; *De Antonia*; *De Hortensia*

(*XLVIII*)]. A harmadik kategóriába olyanok sorolhatóak, akik osztoznak férjük sorsában [*De Tertia Aemilia (LXXIV)*], végül pedig azokat különíthetjük el, akik férjük iránt tanúsított könyörületükkel tűnnek ki [*De coniuge Orgiagontis Gallograeci (LXXIII)*, *De Ypermestra (XIV)*].²⁵

Nem véletlen, hogy Valerius Maximus, akiről Boccaccio az *Amorosa visionéban*²⁶ épp *brevitasa*, rövidsége, tömörsége kapcsán tesz említést, mindhárom, a házastársi hűség példájaként fentebb említett hölgy kiválóságának leírására csupán néhány sort szentel, amelyek csupán kiindulópontként szolgálnak a *De mulieribus* soraihoz és számos *inventiónak* engednek teret.

Valerius Maximus a *brevitas* jegyében, szinte felsorolásszerűen tárja elénk a tényeket Tertia Aemiliáról, majd röviden leírja emlékezetes tettét: Scipio Africanus felesége, Cornelia anyja, aki olyan jóságos és türelmes volt, hogy amikor tudomást szerzett arról, hogy férjének viszonya van egy rabszolgánnyal, értesülését titokban tartotta, nehogy a világ leigázójának érzelmi téren tanúsított gyengesége kitudódjon. Emellett olyannyira távol állt tőle bárminemű bosszú, hogy férje halála után a rabszolgánnyt felszabadította és férjéhez adta egy szabadosához. Tertia Aemilia hűségéről Scipio Africanus iránt a korábbi források nem tudósítanak, jellemzően teljesen más kontextusba helyezve említik őt, többnyire Aemilius Paulus kapcsán térnek ki arra, hogy a hadvezérnek volt egy Aemilia nevű lánya.²⁷ Megemlítik továbbá gazdagságát és fényűzés iránti vonzalmát, valamint nagyszámú rabszolgáját. Egyértelműen a valerius maximusi leírásból indul ki Boccaccio, aki sokkal közelebb hozza olvasóihoz Tertia Aemilia alakját és egy olvasóközönsége számára megfogható, hús-vér nőt ábrázol, példaként állítva őt mindenki elé. Azonban nem csupán a feleség ábrázolása szokatlanul realiztikus, hanem a híres férjé is, akiről Boccaccio a korábbi szerzőkkel ellentétben, akik kizárólag Scipio legyőzhetetlen-

²⁵ Anna Cerbo, „Techniche narrative nel Boccaccio latino” *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 22, no.2 (1980): 336-337.

²⁶ A műben Valerius Maximus a következőket mondja: „*Brieve mostrai il mio intendimento*” (*Amorosa visione* 5, 63.), vagyis „*Röviden adtam elő szándékomat*” ld. Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Vol. 3: Amorosa visione* (Milano: Mondadori, 1974)

²⁷ „*Ennek leánya volt Aemilia, aki a nagy Scipióhoz ment feleségül, és azt az Aemilius Paulust szülte, akinek életrajzát most írom.*” Ld. Plutarkhosz, *Párhuzamos életrajzok* Letöltve: 2016.03.18. <http://mek.oszk.hu/03800/03892/html/>

ségét és nagyságát hangsúlyozták, kijelenti, hogy ő is megöregedett és ez nem csak testi, hanem lelki erejének hanyatlásával is járt. Mint-hogy a történetek alapvető információin Boccaccio nem változtat, így továbbra is a házasságtörő férj titkát megőrző Tertia Aemilia páratlan erényének bemutatását olvashatjuk a fejezetben, ám jóval nagyobb terjedelemben. Mivel további adatokat tartalmazó irodalmi források nem álltak rendelkezésre, Boccaccio egyéb eszközökhöz folyamodott, hogy színesítse, bővítse narrációját: ahogyan azt számos életrajz esetében teszi, megfogalmazza saját véleményét, több kérdést is feltesz, kiszól a műből, valamint saját bevallása szerint más nők véleményét is közli, akik megerősítik, milyen megalázó ilyen helyzetbe kerülni. A női lélek jó ismerőjeként, a mindentudó narrátor Boccaccio olvasói elé tárja az ilyen helyzetben a nőket általánosan jellemző gyanakvást, majd Tertia Aemilia dicséretre méltó tettét mutatja be. A narráció az ilyen esetekben általánosan jellemző női megnyilvánulások bemutatásával zárul, amelyekkel összevetve még inkább kiemelkedik Scipio feleségének nemes tette. Ugyanazon történet két változatának összevetéséből nyilvánvaló, hogy Boccaccio számos, a forrásául szolgáló műből hiányzó elemmel gazdagítja az életrajzot, *inventiói* révén a korábbi nőkatalógusok statikus, szimbolikus alakjai kilépnek jelképeik mögül és absztrakciók helyett valódi, érző, cselekvő lényekké válnak.²⁸ Tertia Aemilia hozzáállása I. (Öreg) Károly királyéhoz hasonlítható leginkább,²⁹ aki szemet vetett Neri degli Uberti ikerlányaira, Ginevrára és Isottára, miközben a családnál vendégeskedett. Ezt követően számos alkalommal, különféle ürügyekkel visszajárt látogatóba, egy nap pedig feltárta házassági ajánlatát Neri előtt. Az apa emlékeztette a királyt erkölcsére és korára, így Károly tette miatt annyira elszégyellte magát, hogy a lányt és egy nővérét is bőséges hozománnyal férjhez adta.³⁰

Curia (vagy Turia) leírása hasonló elveket követ mindkét szerzőnél. Valerius Maximus ragaszkodik a tényekhez és *in medias res* („*Q. Lucretium proscriptum a triumviris uxor Turia inter cameram et tectum*

²⁸ Filosa, „Boccaccio tra storia e invenzione. Dal *De fide uxorum erga viros* di Valerio Massimo al *De mulieribus claris*” 221-225.

²⁹ Ld. *Dekameron* X, 6.

³⁰ Cerbo, „Tecniche narrative nel Boccaccio latino” 347.

cubiculi abditum...”³¹) elmondja, hogy Quintus Lucretiust, akit a triumvirek proskribáltak, felesége, Curia egy biztonságos helyen rejtett el, saját otthonukban, így a férfi, többi társával ellentétben nem kényszerült bujdosni, hanem bátor és leleményes hitvesének köszönhetően biztonságban vészelte át a válságos időszakot. Ez a rövid leírás olvasható egyébként Appianosnál³² is, így ebben az esetben nem csupán Boccaccio, hanem Valerius Maximus forrása is azonosítható. Boccaccio a leírtakat ez alkalommal is csak kiindulópontként használja, és lényegesen hosszabban írja meg Curia esetét. Ahogyan azt Tertia Aemilia ábrázolásánál is láthattuk, Boccaccio először Curia társadalmi hovatartozását és azt az erényt nevezi meg, amelynek példajaként kívánja bemutatni, majd viszonylag hosszú elbeszélésbe kezd, amelyből ezúttal sem hiányozhat a nő lelkiállapotának leírása. A fikció és a mindentudó szerző kérdései még képszerűbbé teszik olvasói számára a történeteket: „*Quotiens ad contegendum facinus arte credere possumus mulierem hanc, exoleta veste, habitu sordido, mesta facie, flentibus oculis, neglecto crine, nullis comptam de more velamentis, anxio suspiriis pectore, ficto quodam amentis stupore, in medium prodisse et, quasi sui inscia...*”³³ Valerius Maximus nem ad részletes leírást arról, hogyan sikerül Curiának titokban tartania, hogy férjét otthonukban rejtegeti, csak annyit mond: *una conscia ancillula*, vagyis egyetlen szolgálólány tudtával. Ez szolgál kiindulópontul Boccaccio számára, hogy elképzelje Curia tetteit, a cseleket, amelyek minden kétséget kizáróan fikciók, de az olvasók lelkére jelentős hatást gyakorolnak. Ezért is fogalmazza meg azokat olvasóihoz intézett kérdések formájában: hányszor járta be a templomokat, hogy férje után kérdezősködjön, hányszor hangoztatta, hogy szívesen társa lett volna

³¹ „*Q. Lucretiust, akit a triumvirek proskribáltak, felesége, Turia a hálószoba boltozata és teteje között rejtette el*” (saját fordítás) ld. Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili* (Torino: UTET, 2009), 508.

³² „*Itt megvárta rabszolgáját, majd megosztva vele ruháját, feleségéhez ment, s az háza kettős tetőzetének rétegei között rejtegette mindaddig, míg néhány barátja le nem vétette nevét a proskribáltak lajstromáról.*” [Róma története XVI. A római polgárháborúk története 4, 44., ld. Appianos, Róma története (Budapest: Osiris, 2008), 729.]

³³ „*El tudjuk képzelni, hányszor ment ez a nő az emberek közé, feslett ruhában, elhanyagolt külsővel, szomorú arccal, könnyes szemmel, fésületlen hajjal, nem csinositva magát semmilyen fátyollal, ahogy szokás, nyugtalan szívvel sóhajtozva, tébolyodott módjára, színlelt kábulatban, hogy csellel leplezze tettét, mint aki magán kívül van.*” Zaccaria, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 10: *De mulieribus claris*, 330-331.

a száműzetésben, hányszor fordult efféle cselekhez, hogy az igazságot leplezze? Curia nagyságát a többi proskribált szenvedéseinek Valerius Maximushoz képest hosszabb, fantáziájával kibővített leírásával tovább hangsúlyozza.³⁴ Ha újra áttekintjük az eseménysort és kiemeljük belőle a legfontosabb információkat, egy novella váza rajzolódik ki előttünk. Felfedezhetjük benne annak tipikus jegyeit, kellékeit: egy politikai fordulat következtében Lucretiust proskribálják, ő felesége hatására saját otthonukban rejtőzik el, erről csak egy szolgálólány tud (a *Dekameron*ban is fontos szerep jut számos alkalommal a titokba beavatott szolgálónak), az események irányítója egy nő, és nem utolsó sorban a történet valóság-tartalma nem bizonyított. A novellavázlattal számos ponton hasonlóságot mutató eseteírás így akár a *Dekameron*ban is megállná a helyét.³⁵

Curia tettének fényét tovább növeli és párhuzamba állítható vele Sulpicia esete, aki egy másik proskribáltként, Lentulus Cruscelliónak a feleségeként követte férjét a száműzetésbe. Itt is a házastárs iránti szerelmet valamiféle csellel megvédő feleség motívuma köszön vissza, nem először a *De mulieribus* életrajzainak sorában: Sulpicia álruhában szökik férje után. Ám a csel megjelenése eltérő célzatú a *De mulieribus*ban, nem a nevetetést szolgálja, mint általában a *Dekameron*ban, hanem szorosan az adott nő erényeihez kapcsolható. Az akár klasszikus *topos*ként is értelmezhető álruha, álca motívuma pedig nem egyedülálló a műben, több életrajzban³⁶ is kulcsfontosságú elem.³⁷ Valerius Maximusnál a három leírás közül ez foglalja össze a legrövidebben a nevezetes esetet, csupán ennyit olvashatunk nála: a hűségével kitűnő Sulpicia annak ellenére, hogy anyja, Iulia fogva tartotta őt, nehogy követhesse férjét, szolgaruhát öltve mégis utána szökött, kockáztatva, hogy őt is proskribálják. Ebben az esetben szintén Appianost azonosíthatjuk Valerius Maximus forrásaként, aki római utódjánál valamivel bővebben tudósít a történekekről.³⁸

³⁴ Filosa, „Boccaccio tra storia e invenzione. Dal *De fide uxorum erga viros* di Valerio Massimo al *De mulieribus claris*” 225-227.

³⁵ Cerbo, „Tecniche narrative nel Boccaccio latino” 340-341.

³⁶ *De coniugibus Meniarum* (XXXI), *De Penelope* (XL), *De Hypsicratea* (LXXVIII), *De Curia* (LXXXIII), *De Sulpitia Truscellionis coniuge* (LXXXV)

³⁷ Cerbo, „Tecniche narrative nel Boccaccio latino” 341.

³⁸ „Lentulus felesége arra kérte, hogy meneküljenek együtt, és minden mozdulatát figyelte; mivel a férj nem akarta az asszonyt magával együtt veszélybe sodorni, titokban menekült Szicíliába, s itt Pompeius által hadvezérré nevezetvéen ki, üzenetet küldött megmeneküléséről és vezéri rangjáról. Mihelyt a feleség megtudta,

Boccaccio ismét felhasználja a forrásául szolgáló *valerius maximusi* történet valamennyi elemét és az életrajzainál megszokott szerkezeti felépítést (bevezetés – elbeszélő rész – moralizáló epilógus) követve építi fel azt. Ezúttal is feltárulnak az olvasó előtt Sulpicia érzelmei és gondolatvilága: Boccaccio szerint a nő nem tartotta helyesnek, hogy a feleségek ne kövessék a férjüket, majd hozzáfűzi, hogy akár meg is házasodhatott volna. Tényként közli továbbá, hogy Sulpicia nem félt. Mindezek a mindentudó narrátori szerepet hangsúlyozzák. Nem hiányozhat ezúttal sem a moralizáló epilógus, amelyben Boccaccio a következő álláspontra jut: szégyellje magát az, aki fél a tengeri betegségtől vagy attól, hogy csak az ökor bőgését hallja, tehát nem követi férjét tengeren és szárazföldön, ezzel szemben dicséretre méltó az, aki lelke kiválóságát megmutatva követi szerelmét. A Boccacciónál megszokott nagyszámú *inventio*, *amplificatio* narrációs technikájának jellemző eleme ebben az életrajzban is, ragaszkodik forrásához, ám mégis jelentősen bővíti azt.

A fenti életrajzok elemzéséből is látható, milyen sokszínű, irodalmi párhuzamokban, narrációs technikákban gazdag életrajzgyűjteménnyel állunk szemben, amely méltatlanul szorult a kutatások háttérébe és jogtalanul érte a pozitivisták vádja, miszerint mizogin szemléletű.³⁹ Ahogyan Zaccaria is hangsúlyozza, Boccaccio három nagy latin nyelvű prózai műve közül egyiket sem szabad csupán egy művelt ember antik és középkori forrásokat rendszerező és összegyűjtő munkájának tekinteni, hanem észre kell vennünk bennük a szerző rendkívül gazdag narrátori eszköztárát is.⁴⁰ Tökéletesen kirajzolódik továbbá az út, amelyet a humanista Boccaccio azzal a céllal jár be, hogy helyreállítsa, árnyalja az

merre rejtőzködik férje, elszökött anyjától – aki viszont őt őrizte –, és mindössze két rabszolgáját vitte magával. Ezek kíséretében vándorolt nyomorúságos, szegényes rabszolgaruhában, mígnem egy este Rhégionból áthajózott Messanába. Itt már könnyen rábukkant a vezéri sátorra, de Lentulust nem hadvezéri díszben találta, hanem puszta szalmaszákon fekvő, gondozatlan hajzattal, és a felesége utáni vágytól egészen leromlott állapotban.” (Róma története XVI. A római polgárháborúk története 4, 39., ld. Appianus, Róma története, 726.)

³⁹ Ld. Attilio Hortis, *Le donne famose descritte da Giovanni Boccaccio* (Trieste: G. Caprin, 1877) és Attilio Hortis, *Studj sulle opere latine del Boccaccio*

⁴⁰ Vittorio Zaccaria, „Il genio narrativo nelle opere latine del Boccaccio” *Italianistica* 21 (1992): 581.

antikvitásról alkotott képet.⁴¹ A boccacciói életmű egységébe illeszkedő mű antik irodalmi forrásainak azonosításán túl több szempontú elemzése, vizsgálata elengedhetetlen feltétele annak, hogy teljes képet kapjunk Boccaccio sokrétű irodalmi tevékenységéről és műveltségéről.

Bibliográfia

ADAMIK Tamás. *Római irodalom. A kezdetektől a Nyugatrómai Birodalom bukásáig*. Pozsony: Kalligram, 2009.

APPIANOS. *Róma története*. Budapest: Osiris, 2008.

BATTAGLIA, Salvatore. „L’esempio medievale” *Filologia Romanza* 6, no.1 (1959): 45-82.

BRANCA, Vittore (a cura di). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Vol. 3: Amoroza visione*. Milano: Mondadori, 1974.

CASELLA, Maria Teresa. „Sul volgarizzamento boccacciano di V. Massimo” *Studi sul Boccaccio* 19 (1990): 191-208.

CERBO, Anna. „Il *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio” *Atti e Memorie dell’Arcadia* serie 3, volume 6, fascicolo 3 (1974): 51-75.

CERBO, Anna. „Techniche narrative nel Boccaccio latino” *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 22, no.2 (1980): 317-357.

DI STEFANO, GIUSEPPE. „Dionigi da Borgo San Sepolcro e Valerio Massimo” In *Dionigi da Borgo Sansepulcro fra Petrarca e Boccaccio*, a cura di Franco Suitner, 147-164. Città di Castello: Petrucci, 2001.

FILOSA, Elsa. „Intertestualità tra *Decameron* e *De mulieribus claris*: La tragica storia di Tisbe e Piramo” *Heliotropia* 3, no.1-2 (2005-2006)

Letöltve: 2016.03.18. <http://www.heliotropia.org/03-0102/filosa.pdf>

FILOSA, Elsa. „Boccaccio tra storia e invenzione. Dal *De fide uxorum erga viros* di Valerio Massimo al *De mulieribus claris*” *Romance Quarterly* 54, no.3 (2007): 219-230.

⁴¹ Anna Cerbo, „Il *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio” *Atti e Memorie dell’Arcadia* serie 3, volume 6, fascicolo 3 (1974): 51.

- FILOSA, Elsa. *Tre studi sul De mulieribus claris*. Milano: Led, 2012.
- HORTIS, Attilio. *Le donne famose descritte da Giovanni Boccaccio*. Trieste: G. Caprin, 1877.
- HORTIS, Attilio. *Studj sulle opere latine del Boccaccio*. Trieste: Julius Dase, 1879.
- KOLSKY, Stephen. *The genealogy of women: studies in Boccaccio's De mulieribus claris*. New York: Peter Lang, 2003.
- MASSIMO, Valerio. *Detti e fatti memorabili*. Torino: UTET, 2009.
- MAZZA, Antonia. „L'inventario della „Parva libraria” di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio” *Italia Medioevale e Humanistica* 9 (1966): 1-74.
- MCLEOD, Glenda. *Virtue and venom. Catalogs of women from Antiquity to the Renaissance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.
- MIGLIO, Massimo. „Boccaccio biografo” In *Boccaccio in Europe*, edited by Gilbert Tournoy, 149-163. Leuven: Leuven University Press, 1977.
- PLUTARKHOSZ. Párhuzamos életrajzok.
Letöltve: 2016.03.18. <http://mek.oszk.hu/03800/03892/html/>
- QUAGLIO, Antonio Enzo. „Valerio Massimo e il Filocolo di Giovanni Boccaccio” *Cultura neolatina* 20 (1960): 45-77.
- TORRETTA, Laura. „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” *Giornale storico della letteratura italiana* 39 (1902): 252-292.
- TORRETTA, Laura. „Il „Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio” *Giornale storico della letteratura italiana* 40 (1902): 35-65.
- ZACCARIA, Vittorio (a cura di). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Vol. 10: De mulieribus claris*. Milano: Mondadori, 1967.
- ZACCARIA, Vittorio. „Il genio narrativo nelle opere latine del Boccaccio” *Italianistica* 21 (1992): 581-595.
- ZACCARIA, Vittorio. *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*. Firenze: Olschki, 2001.

Pier Paolo Vergerio és az indexek¹

Pier Paolo Vergerio,² úgy tűnik, kész tervvel érkezett 1549 májusában a graubündeni Poschiavóba, hogy „közelebbről tudjon harcolni a római Antikrisztussal”.³ Neki köszönhetően nemsokára napvilágot látott Bázelen Juan de Valdès két posztumusz írása: még 1549 második felében a *Latte spirituale* (Szellemi anyatej), néhány hónappal később pedig a *Cento e dieci divine considerazioni* (Száz tíz isteni észrevétel).⁴

Valdès szellemi hagyatéka⁵

Juan de Valdès (1509(?)-1541) a kor egyik legnagyobb kasztíliai filozófikus keresztény gondolkodója. Erasmus tisztelője, bátyjával, Alfonsóval együtt a rotterdami nézeteinek és írásainak fontos spanyol terjesztője. Emellett mestere, Pedro Ruiz de Alcaraz, Luther és Melancthon írásaival foglalkozik. 1529-ben jelenik meg *Diálogo de doctrina cristiana* (Párbeszéd a keresztény tanításról) című értekezése. 1526 és

¹ A témában a legalaposabb írás Ugo Rozzo, „Pier Paolo Vergerio censore degli Indici dei libri proibiti” in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento* Convegno internazionale di studi, a cura di Ugo Rozzo (Udine: Forum, 2000), 143-178.

² A legrészletesebb életrajz Anne Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia, 1498-1549* című műve (Roma: Il Vetro, 1986), ám ez nem követi Vergeriót az emigrációba.

³ Baldassare Altieri fogalmaz így Heinrich Bullingernek írott 1549. augusztusi levelében. In *Bullingers Korrespondenz mit den Graubündnern*, I. h. T. Schiess, (Basel: Geering, 1904), 475. Idézi Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 143.

⁴ Vergerio svájci tevékenységéről bővebben: Silvano Cavazza, „Pier Paolo Vergerio nei Grigioni e in Valtellina (1549-1553): attività editoriale e polemica religiosa” in *Riforma e società nei Grigioni Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di Andrea Pastore (Milano: Angeli, 1991), 33-62.

⁵ Salvatore Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento* (Torino: Claudiana, 1992¹), V-VI. fej., 81-116., illetve Dizionario Biografico degli Italiani online. Letöltve: 2016.02.16. http://www.treccani.it/enciclopedia/juan-de-valdes_%28Enciclopedia-Italiana%29/

1530 között Alcalà egyetemén tanul görögöt, latint, hébert és olaszt. 1529-ben és 1531-ben lutheránus eretnokség vádjával az inkvizíció elé kerül. (Nem ok nélkül: a *Diálogo* számtalan helyen idéz egész bekezdéseket, szó szerint vagy némileg átfogalmazva, Luther *Decem praecepta praedicata populo* című 1518-as illetve *Explanatio dominicae orationis pro simplicioribus* című 1521-es írásaiból. Kiemeli a lutheri tanítás fő pozitív üzenetét, és elhagy belőle minden Róma-ellenességet: a hit általi megigazulás, Melanchthon kifejezésével a *beneficium* kapja a fő hangsúlyt; ez Krisztus váltságműve és az abból fakadó kegyelem.)⁶

Juan 1535-től haláláig V. Károly császár nápolyi alkirályi adminisztrációjában tevékenykedik. Életének utolsó hat éve a hihetetlenül termékeny, kapcsolatokban gazdag időszak, amely alapvetően határozza meg az itáliai reformáció sorsának későbbi alakulását. Kommentárt ír a Zsoltárokhoz, Pál apostol leveleihez (ezek közül a Római és a Korinthusi levelekhez írottak maradtak fenn), az Evangéliumokhoz (ezekből a Mátéhoz írottat ismerjük), befejezi az *Alfabeto Cristiano* (Keresztény ábécé) írását, amely egy beszélgetés Giulia Gonzagával. Chiaiai házában rövid idő alatt kialakul körülötte egy csoport, akiket tanít, vezet, akikkel néha vitázik, de folyamatosan gondozza és építi a lelküket.

Valdès hagyomány-, dogma- és hierarchia-ellenességével, illetve a lutheri tanítás lecsupaszított és finomabban megfogalmazott pozitív üzenetét hirdetve az evangéliumi és apostoli állapotokhoz és hithez visszatérni áhító itáliai evangéliumi csoportok világitótornyává vált. Az Isten előtt igazgatóvá vált hívő felemelkedéséről, megszentelődéséről, Szent Szellem általi vezetéséről tanít. A hit általi megigazulás központi tanítását Luther illetve Melanchthon írásaiból veszi át és gondolja tovább. Legkésőbbi, legérettebbnek tekinthető írása, a Máté Evangéliumához írt kommentár bevezetőjében leszögezi, hogy a Biblia szövege kizárólagosan mértékadó, semmilyen személyes tapasztalat nem írhatja felül. Lutheren, Melanchthonon és Kálvinon keresztül visszajut Ágoston egyház-felfogásához. Az igazi egyház Isten választottjainak egyháza, Isten városa.

Valdès írásainak egy részét, az *Alfabeto Cristianót*, a *Sul principio della dottrina cristianát* (a *Diálogo* olasz fordítását) és egy Vergerio által *In qual maniera si dovrebbono instituire i figliuoli de Christiani* (*Mily módon kellene nevelni a keresztények gyermekeit*) címmel említett

⁶ Caponetto, La Riforma protestante, 83.

katekizmust 1545-ben, Valdès halála után három évvel, a Trentói zsinat összeülésére időzítve Mario Galeota, Pietro Carnesecchi, Marcantonio Flaminio és Guilia Gonzaga, Valdès szellemi örökösei és kézíratainak őrzői kiadták. Az időzítéssel nyilvánvaló volt a kiadók szándéka: békés eszközökkel, amennyire lehetséges, hatással lenni a zsinati atyákra és jobb belátásra bírni őket a hit általi megigazulás dogmatikai, és egy- más keresztényi szeretetben való elviselésének gyakorlati kérdésében. Ugyanez áll az anonim *Beneficio di Cristo*⁷ újranomálásának időzítése mögött is. Más kérdés, hogy a szövegek nemsokára az indexen végezték, és a zsinaton éppen az áhított folyamatok fordítottja zajlott.

Valdès fent említett két szövege, a *Latte spirituale* és a *Cento e dieci divine considerazioni* kézírata pedig valahogyan Vergerióhoz került. Ő 1549-ben az eretnekség vádja elől capodistria püspöki székéből Svájcba menekülve sok más kézíráttal együtt ezeket is magával vitte és az itt felállított nyomdájában kinyomtatta. Az üzenet világos. Bár nem tudjuk biztosan, hogy Vergerio látogatta Valdès nápolyi alkalmait, szel- lemi örökösének tekinti magát és hozzájárul kéziratban maradt művei- nek fennmaradásához. Csak ezek után lát saját írásainak közléséhez.

Első saját írások

1549. augusztus végére készen lehetett Vergerio „kommentárja” a Giovanni Della Casa velencei pápai legátus által néhány hónappal koráb- ban összeállított, a köztársaság területét érintő tiltott könyvek listájához.

1549 végén jelenhetett meg szintén Poschiavóban, név nélkül, egy *Istruzione christiana (Keresztény tanítás)* című kiskaté, amelyet következő év elején egy *L’Oratione de’ persequitati et forusciti per lo Euangelio et per Giesu Cristo (Az Evangélium és Jézus Krisztus miatt üldözöttek és menekültek imája)* című rövid írás követett. Ez utóbbi kettő nem nyomdai minősége, kezelhető terjedelme vagy teológiai mélysége miatt érdekes, hanem egyrészt mert egyfajta programot fel- tételez Vergerio részéről. Valdès tanító jellegű írásaitól szép ív vezet saját korábbi és jelenlegi lelkipásztori nézeteinek katé szintű összegzé- séig. Másrészt egyben egy fontos átmenetet is jelez Vergerio korábbi, reformokat bevezető capodistria püspöki tevékenysége és az új feladat

⁷ Caponetto, La Riforma protestante, VI. fejt. 95-116.

között. Innentől egy Itálián kívüli, Svájcchoz tartozó olasz ajkú protestáns közösség lelkeit kell gondozni, hitüket erősíteni. Bármilyen, olasz nyelvű protestáns katekizmus, hittani összefoglaló, tisztázó, hitmélyítő írás általánosságban is hiánypótló, és emiatt különös fontosságú.

Vergerio stratégiai helyen, a keleti svájci kantonokat és azokon keresztül a délnémet protestáns vidékeket a velencei köztársaság bergamói területeivel összekötő úton állapodott meg. És rendelkezésére állt egy kis nyomda.



Mindezt az elkövetkező hónapokban tervszerűen kihasználta. Megérezte, milyen irodalomra van az Itáliában maradt protestánsoknak szüksége, ezeket, ha kellett, lefordította latinról, illetve saját maga írta, vagy állította össze, felügyelte a nyomdászati munkákat, megszervezte a terjesztést, sőt, eleinte maga is útra kelt.

Igényesebbnek szánt írásait, latin nyelvű szövegeit, illetve más szerzők műveit ugyanakkor nem itt, hanem Bázelen jelentette meg.

Térjünk most rá a feltehetőleg Vergerio által kitalált új műfajra, amelynek első írásai éppen itt és ekkortól, tehát Poschiavóban, 1549 végétől jelennek meg – és amely sorozatnak talán a legfontosabb és egyben utolsó darabja a tíz évvel később, már Tübingenben összeállított és bevezetővel ellátott *Postremus Catalogus Haereticorum Romae*

conflatus. Continens Alios Quatuor Catalogos, qui post decennium in Italia, nec non eos omnes, qui in Gallia & Flandria post renatum Evangelium fuerunt aediti. Cum nonnullis annotationibus Vergerii... című mű, amelynek egy példánya ma Budapesten található.⁸

Ami a két műfaj, tehát a tiltott könyvek listáinak illetve az ezeket javítók írásainak XVI. századi történetét illeti, előbbit Vergerio jól összefoglalja, amikor megindokolja, hogy miért érzett készletet magyarázó jegyzetek készítésére.

Meghatározás, műfaj, módszer – és szándék

Vergerio első ilyen, saját kifejezésekkel „controcatalogo”, „catalogo commentato” vagy „catalogo corretto” műfajú írásának teljes címe *Il catalogo de libri li qvali nvovamente nel mese di maggio nell'anno presente M.D.XLVIII sono stati condannati et scomunicati per heretici, da M. Giouan Della Casa legato di Vinetia & d'alcuni frati. È aggiunto sopra il medesimo catalogo vn iudicio & discorso del Vergerio.*

Vergeriónak ezek az 1549 és 1559 között megjelent, indexeket korrigáló és kommentáló írásai lényegében inkvizíciós dokumentumok javított, bővített újrakiadásai, utólagos magyarázó jegyzetekkel. Nem változtatnak a kiindulási szövegeken, mégsem másolatok, utánnomások vagy másodkiadások. Nem úgy tesznek hozzájuk megjegyzéseket, kiegészítéseket, javításokat, hogy ne lehetne világosan elkülöníteni az eredeti szövegeket Vergerióéitól – mégis, teljesen megváltoztatják az eredeti szerkesztői szándékot.

A két 1549-es szöveg, Della Casa 149 tételt tartalmazó májusi listája és Vergerio év végi magyarázott változata esetében Vergerio az eredeti szövegeket változatlan formában közli újra.⁹ Kiegészítései jól elkülönülnek Della Casa szövegétől. Vergerio a „fő” szövegben megjeleníti Della

⁸ Pier Paolo Vergerio jun., *Postremus Catalogus Haereticorum Romae conflatus. Continens Alios Quatuor Catalogos, qui post decennium in Italia, nec non eos omnes, qui in Gallia & Flandria post renatum Evangelium fuerunt aediti. Cum nonnullis annotationibus Vergerii...* (Pfortzheim: Corvinus, 1560), OSZK, Régi nyomtatványok tára, V 134 Ant. 5365.

⁹ Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 145.

Casa nevét, a kiegészítéseken pedig feltünteti a saját szerzőségét.¹⁰ Az – egyébként elég hamar beazonosított – *Athanasio* szerzői álnevet akkor használja, amikor attól tart, hogy eredeti neve akadályt képezhet írása terjesztésében.

Vergerio javított jegyzékeinek négy módszertani jellegzetessége van.¹¹ Egyrészt a bevezető szövegek és a magyarázó megjegyzések hiteltelenné, sőt, nevetségessé teszik az inkvizítorok munkáját. Másrészt felkeltik, illetve fenntartják az olvasók érdeklődését az olasz nyelvű protestáns irodalom iránt. Egyfajta, a témában megjelenő könyvújdonságokról szóló hírlevélként is működhetek volna, mivel Vergerio kiegészítő megjegyzéseiben gyorsan reagált az aktuális eseményekre. Harmadrészt figyelmeztetésként is működtek: a könyveket megszerezni szándékozók illetve már birtoklók mindenféleképpen veszélyben vannak, szükséges óvatosnak lenniük. Negyedrészt a különböző európai nyomdák munkatársainak volt hasznára: mivel a negyvenes évek közepétől egyre több, elsősorban svájci nyomdába kerültek olasz szövegek, egyre nagyobb szükség volt nem csupán olasz betűkre, szedőkre és korrektorokra, hanem a nyomdai munkák során olyan finommunkákra is, mint hogy az addig Itáliában név nélkül vagy nem valós paraméterekkel (kitalált álnevek alatt, elfogadott személyeknek tulajdonított, nem megfelelő keletkezési hellyel, évszámmal ellátott, vagy éppen ez utóbbiak feltüntetése nélkül)¹² terjesztett szövegek könyvészeti adatait végre autentikus módon fel lehetett tüntetni, ha a könyv Itálián kívüli terjesztésre volt szánva, illetve ezeket a hiányos vagy hamis adatokat továbbra is meg kellett tartani, legalább részben, ha a könyveket katolikus felségterületen élő nem katolikus olvasóknak szánták.

Ami a szándékot illeti, Vergerio az *A gl'Inquistori che sono per l'Italia*, című, az 1559-es, első, egyetemes indexhez írt olasz nyelvű controcatalogójában azzal indokolja, hogy ő maga annak idején, tíz évvel korábban tollat ragadott és megjegyzéseket írt tiltott könyvek

¹⁰ Az 1554-es és 1560-as szövegekhez kiegészítő jegyzetekként illeszti az *Annotationes Vergerii*-t.

¹¹ Georges Bonnant, „Les Index prohibitifs et expurgatoires contrefaits par des protestants au XVIe et au XVIIe siècle” *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXI. (1969): 620-622. Idézi Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 150-151.

¹² Ld. bővebben: Caponetto, La Riforma protestante, III. fej., 29-52.

listáihoz, hogy az első, 1549-es, Della Casa-féle velencei katalógusban annyi hibát talált, hogy muszáj volt tollat ragadnia. Bár az 1555-ös listában a Vergerio által 1549-ben jelzett hibák egy részét eltüntették, beleírtak helyettük számtalan továbbit, szerinte nagyságrendileg ötször annyit. Ugyanez igaz a firenzei illetve a milánói jegyzékekre is, amely utóbbi lett Vergerio megítélése szerint a legzavarosabb – jöllehet ő mindent megtett ennek elkerülésére. Vergerio a firenzeire is egy javított változat kiadásával válaszolt. Ezek után jelent meg Itáliában, ráadásul Rómában, a korábbi párizsi illetve a leuveni listák átvétele is – azok összes hibájával együtt.¹³

Az 1559-es római index lényegében megismétli az összes korábbi ilyen jegyzék pontatlanságait és tévedéseit. De nem ez adja a fontosságát, és nem is önmagában az, hogy Rómában jelent meg. Ezen a listán ugyanis szerepel a pápai jóváhagyás, vagyis ez az egyetemes egyház első központi tiltólistája. Vergerio számára ez a csúcspontja az egész, a megfigyelők és szerkesztők ellen folytatott évtizedes kiegyenlített küzdelmének, amelyben a cenzorok tájékozatlansága és önteltsége újabb és újabb, egyre bővülő, teológiai és egyéb tévedésektől hemzsegő tiltólistákat eredményezett.

Vergerio 1559-ben úgy véli, éveken át tartó javításainak eredménye az kellett volna hogy legyen – már ha komolyan vették volna őt és követék volna a javításait (amivel kapcsolatban nem sokat tudunk, leszámítva azt, amit maga Vergerio itt állít, vagyis hogy javításainak egy részét azért beépítették a későbbi jegyzékekbe), akkor csak részben felhasználható adatok közlése helyett valóban létező műveket tudtak volna elítélni, illetve a sötétben tapogatózás helyett ismeretlen szerzőket illetve műveket sikerült volna beazonosítani.

A húsz évvel korábban az itáliai reformáció irodalmának szárnybontogatósaiból nagyon sokáig semmit észre nem vevő, a könyvek terjedéséről először első, 1532-es bécsi missziója során értesülést szerző Vergerio¹⁴ a század derekára megbízható és alapos tájékozottságra tett szert, sőt, a téma egyik szakértője lett, olyannyira, hogy míg akkor másodkézből szerzett hírek alapján hívta fel egy-egy könyvre a

¹³ Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 147-148.

¹⁴ Schutte, Pier Paolo Vergerio e la Riforma, 94-102.

velencei vagy a római hatóságok figyelmét, most könyvek tiltólistáinak szerkesztőivel vitázik.

Vergerio abban bíz, hogy mindig több könyvet nyomtatnak, mint amennyit el lehet pusztítani. Ha majd az inkvizíció egész kiadókat lehetetlenít el Itáliában, azzal, hogy magukat a nyomdákat helyezi indexre,¹⁵ gondoskodni kell a kéziratok Itáliából protestáns európai területre juttatásáról, illetve az ott kinyomtatott könyvek itáliai terjesztéséről. Reméli azt is, hogy a tiltott könyvek jegyzékeinek összeállítására, illetve ezen könyvek felkutatására és megsemmisítésére vállalkozók alkalmatlanok a feladat ellátására, mert teológiailag tudatlanok, illetve mert nem rendelkeznek megfelelő tájékozottsággal az egyes konkrét irodalmi termékekkel kapcsolatban.

Ezeken túlmenően Vergerio külön felhívja a könyvterjesztők és könyvárusok figyelmét a nehezen és kockázatosan beszerezhető, az olvasóhoz nehezen és korántsem veszélytelenül eljuttatható, ám éppen az ő ellen-listáinak köszönhetően keresett, és ráadásul egy viszonylag jól behatárolható létszámú és megbízható olvasóközönség által igényelt könyvekben rejlő haszonszerzési lehetőségre.

De Vergerio végső célja saját bevallása szerint ennél is több volt: használható, valós adatokat tartalmazó katalógusokat akart, „*Indici di libri da leggere*”, a protestáns reformáció itáliai követői számára olvasásra ajánlott könyvek jegyzékeit.¹⁶

Mai kutatások és kritikák

Amikor a múlt században az itáliai történettudomány elkezdett behatóbban foglalkozni az itáliai protestáns reformáció időszakával, Vergerio e korrektori és kommentátori tevékenységével kapcsolatban kétféle álláspont alakult ki. Delio Cantimori már 1939-ben árulónak tartotta őt.¹⁷ Tanítványa, Adriano Prosperi pedig egyenesen az inkvizíció besúgójának

¹⁵ Az első velencei, milánói és firenzei még nem, de a római index könyvek felsorolása mellett szerzők összes művét, illetve kiadókat is említ, melyeknek minden terméke legalábbis gyanús és kerülendő.

¹⁶ Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 148.

¹⁷ Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, a cura di Adriano Prosperi (Torino: Einaudi, 1992.)

nevezte Vergeriót.¹⁸ Nagyjából ugyanezen a véleményen van Prosperi több pisai tanítványa, erről az elmúlt években személyes beszélgetéseken volt alkalmam meggyőződni.

Ugo Rozzo és udinei tanítványai többsége szerint ellenben Vergerio nem ártott senkinek.¹⁹ Silvano Cavazza szerint szinte lehetetlen bizonyítani, hogy a két legélesebb helyzetben akár Giorgio Siculónak, akár Vittore Soranzónak ártott volna Vergerio azzal, hogy inkvizíciós perük idején írt róluk, a többi eset pedig még ezeknél is kevésbé kényes.²⁰

Szerintem ártó szándék nemigen érhető tetten sem a controcatalogók aprólékosságában, sem pedig abban, hogy abban a néhány évben, amíg még valóban volt erre némi lehetőség, igaz, egyre kevesebb, igyekezett tartani a lelket Itáliában maradt hittestvéreiben, minden lelkesedésével, tudásával, könnyelműségével és hirtelenségével. Nem sok esetben látszik világosan, hogy bizonyos emberekhez vagy csoportokhoz az ő írásain keresztül jutott volna el az inkvizíció.²¹ Afféle utolsó mohikán volt inkább, aki későn érkezett meg az új, bizonyos biztonságot jelentő földrajzi-politikai és egyben felekezeti-világnézeti helyzetbe, és későn is adta fel, hogy egy egyre inkább vereségre ítélt harcban harcoljon.

Ahhoz, hogy megítélhessük, milyen hatással lehettek „cenzúrázott indexei” kortársaira, elérte-e a kívánt célközönséget és a várt hatást, illetve voltak-e negatív hatásai (például javításainak köszönhetően

¹⁸ Adriano Prosperi, „Ricerche sul Siculo e i suoi seguaci” in *Studi in onore di Armando Saitta del suoi allievi pisani*, a cura di Regina Pozzi e Adriano Prosperi (Pisa: Giardini, 1989.)

¹⁹ Ld.: Ugo Rozzo, „Gli anni ferraresi e la morte sul rogo dell’eremitano Ambrogio da Milano (1547-1556)” in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, a cura di Marco Bertozzi (Ferrara: Università degli Studi, 1994.)

²⁰ Cavazza, Pier Paolo Vergerio nei Grigioni, 36.

²¹ Andrea Del Col, „I contatti di Pier Paolo Vergerio con i parenti e gli amici italiani dopo l’esilio” in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l’Europa del Cinquecento Convegno internazionale di studi*, a cura di Ugo Rozzo (Udine: Forum, 2000.), 53-81. Del Col azt elemzi, hogy Vergerio az 1550-es években leginkább rokonaira próbált támaszkodni könyveinek terjesztésében, és végül is senki nem került miatta életveszélybe.

Ami Vergerio írásainak tartalmát illeti, a két említett komolyabb „ügy” van, ahol felvetődik az ő besúgó szerepe: Giorgio Siculo és Vittore Soranzo esete – ám ezek elemzése kimerítené jelen dolgozat kereteit.

hatékonyabbá vált az inkvizíció) tudnunk kell, hogy kikre, milyen olvasótáborra számított. Nos, olasz nyelvű írásait illetően nem az általa egyre kevésbé tisztelt és szeretett „evangéliumiakra” vagy „spirituálisokra”, a Reginald Pole környezetében lévő, teológiai kérdésekben jártas egyházi személyekre,²² hanem világiakra, illetve esetleg az egyházban alacsonyabb szinten szolgálókra,²³ ezeken belül is földrajzi értelemben leginkább az általa és írásai által ideig-óráig még elérhető, velencei területen élő, illetve működő rokonokra, barátokra, ismerősökre gondolt, mint célközönségre. Őket minden bizonnyal elérte, hiszen nézeteinek hatása még évtizedekkel a halála után is kimutatható.²⁴

Más a helyzet az alaposabban megírt, igényesebben kialakított latin nyelvű szövegekkel: egy sor témában ugyanis Vergerio bizonyos körök teológiai érdeklődésére is számíthatott, Itálián belül csakúgy, mint az Alpokon túl.

Nos, Vergerio szándékainak megfelelően, illetve a Tridentinum eseményeinek alakulása miatt a javított jegyzékek olvasói itáliai protestánsok vagy azok nézeteivel rokonszenvezők, azon belül is földrajzilag elsősorban északkelet-itáliaiak voltak. Még a *iudicio* címzettjei és olvasói is,

²² Ennek a heterogén csoportnak a megítélése nem egyértelmű. Többen közülük, maga Reginald Pole illetve a környezetében lévő kardinálisok például elfogadták a hit általi megigazulás tanítását, igyekeztek a maguk eszközeivel előmozdítani az Egyház belső reformjainak ügyét, ám legkésőbb a Trentói zsinat első ülésin ellehetetlenültek. Maga Pole később Anglia főinkvizitoraként vált hiteltelenné a protestánsok szemében. Mások Valdès környezetéből kerültek ki, és igen változatos életpályát futottak be. A magukra használt megnevezések („evangelici”, „spirituali”) közösek, illetve közös a befelé fordulás és a csendes reformok előmozdításának szándéka is. (Caponetto, *La Riforma protestante*, 118-123.)

Vergerio az emigrációban, az 1540-es évek derekától, Pole reformpárti csoportjának zsinati veresége, illetve Pole 1554-es angliai inkvizitori tevékenysége következtében fokozatosan fordul szembe ezzel a viterbói közösséggel illetve válik egyre kritikusabbá visszamenőleg is kiváró, kockázatkerülő politikájukkal szemben. Erről bővebben: Silvano Cavazza, „*Quei che vogliono Cristo senza croce*. Vergerio e i prelati riformatori italiani (1549-1555)” in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento Convegno internazionale di studi*, a cura di Ugo Rozzo (Udine: Forum, 2000), 107-142.

²³ Schutte, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma*, 16.

²⁴ Vergerio ebbéli tevékenységének hatékonyságával kapcsolatban ld.: Robert A. Pierce, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist* (Roma: Ed. Di Storia e Letteratura, 2003), leginkább a IV. fejezetet, 129-164.

bár úgy tűnik, Vergerio Della Casával folytat négyeszmeközti filológiai és teológiai természetű vitát, valójában „fratelli d’Italia”,²⁵ a katolikus püspökből lett protestáns lelkész hittestvérei.

A példányszámokkal kapcsolatban érdemes tudni, hogy mind Vergerio, mind a cenzorok keze meg volt kötve. Vergerióé azért, mert a nyomdászati eszközök korlátozottan álltak rendelkezésére, és a papírt Velencéből kellett hozatnia. Ez technikai értelemben körülményes, a határellenőrzések miatt pedig kockázatos volt. Az inkvizíció viszont saját dolgát nehezítette meg azzal, hogy azért, hogy a tiltott, illetve gyanús könyvek jegyzékei ne jussanak illetéktelen személyekhez, akik negatív kampányt folytatnak ellene vagy éppen belepiszkálnak, esetleg meghamisítják, csak bizonyos, erre felhatalmazott nyomdákban sokszorosíthatták a listákat. Így azután a szabályos kiadású jegyzékek példányszáma még Vergerio ellenpropagandájának példányszámait is alulmúlta (ez utóbbiak az olasz controcatalogók esetében nagyságrendileg százszáz példányra tehetők).²⁶ Az érdeklődők szembe kellett, hogy menjenek az inkvizíció rendelkezéseinek betűjével és a tiltott könyvek listáit tiltott formában voltak kénytelenek sokszorosítani.²⁷

Vergerio „adatközlései”, mai szemmel szinte hihetetlen tájékozottságának köszönhetően, rendkívül értékesek. A korabeli itáliai protestáns irodalom természetéből, néha a legfontosabbakról, máskor a legritkábban fennmaradtakról vagy éppen a homályos eredetűekről, történetűekről a mai kutatás alapvető fontosságú információkat Vergerio jegyzékeiből szerezhetett meg. Az itáliai protestáns reformáció manifesztuma, a *Trattato utilissimo del Beneficio di Christo*²⁸ Vergerio pontosításai nélkül egy rejtély lenne számunkra. Több esetben Vergerio utalásai, pontosításai kizárólagos források, melyek nélkül, esetleg csupán az eredeti tiltólistákra támasz-

²⁵ A kifejezés Vergerióé.

²⁶ Ld.: Cavazza, Pier Paolo Vergerio nei Grigioni, 36.

²⁷ Bonnant, Les Index prohibitifs, 622.

²⁸ A korabeli itáliai reformáció „bestsellere”, a *Trattato Utilissimo del Beneficio di Giesu Christo Crocifisso verso i christiani* (Venezia: Arrivabene, 1545) eredetileg szerző nélkül jelent meg, és többek között Vergerio utalásainak köszönhetően derült fény Benedetto Fontanini da Mantova (1495-1556) fő szerzőségére Fontanini halála után nem sokkal. Ma már azt is tudjuk, hogy végül Marcantonio Flaminio (1498-1550) fejezte be és juttatta el a kéziratot Velencébe. Bővebben ld: Caponetto, La Riforma protestante 95-103., Rozzo, Pier Paolo Vergerio censore, 151.

kodva nagy bizonytalanságban lennének szerzők, álnevek, kiadók, évszámok, példányszámok tekintetében. Ezek nélkül pedig az itáliai reformáció története az utókor számára csupán egy, a Trentói zsinat történetének egy zárójelbe vagy lábjegyzetbe szorítható rövid kiegészítése lenne. Az emberek visszatértek az anyaszentegyház oltalmába, elmenekültek, elhallgattak vagy kivégezték őket. A könyveket bezúzták, elégették, megcsonkították. A kiadókat ellehetetlenítették. Vergerio javított katalógusai nélkül az egész jelenségről alig lenne valami fogalmunk, a méreteiről és konkrétan a szellemi termékeiről szinte elképzeléseink sem lennének.

Keletkezéstörténet, felépítés, érvek

Vergeriónak mindemellett nagy adag szerencsére is szüksége volt, többszörösen is. Della Casa még 1546-ban indította el Vergerio ellen a peres eljárást eretnokség vádja miatt. Mikor 1547 végén magához rendelte Velencébe Vergeriót, a püspök könyvtárát is lefoglalták. Nem tudjuk biztosan, mi maradt nála. Szinte a pusztta véletlenül múlt, hogy mit tudott magánál tartani, majd magával vinni. Mégis, ritka könyvek és kéziratok is nála maradhattak. Emellett az emlékezetére illetve vendéglátója saját könyvgyűjteményére támaszkodhatott. Capodistriai gyűjteményének további sorsáról semmit nem tudunk szinte onnantól kezdve, hogy könyveit és iratait elkobozták, éppen miközben ő Trentóban azt próbálta meg elérni, hogy bejuthasson a zsinat üléseire és felszólalhasson.

Feltehetőleg nála volt Ortwin Graes *Fasciculus rerum expetendarum ac fugiendarum* (Köln, 1535) címmel, hitvédelmi szándékkal²⁹ összeválogatott dokumentum-gyűjteménye, benne olyan írásokkal, mint például Enea Silvio Piccolomini *Commentarii de Concilio Basileae*ja vagy Lorenzo Valla *De falsa donatione Constantini*ja. Vergerio az Itáliában

²⁹ Ld.: James V. Mehl, „Ortwin Gratius, Conciliarism, and the Call for Church Reform” *Archiv für Reformationsgeschichte*, no. 76 (1985): 169-193. Letöltve: 2016.02.16. https://www.researchgate.net/publication/280823403_Ortwin_Gratius_Conciliarism_and_the_Call_for_Church_Reform

először 1554-ben Velencében elítélt³⁰ szöveggyűjteményből idéz, bőven és hálásan, ha nagyobb súlyt akar adni érveléseinek.³¹

Amikor Vergerio 1549 áprilisának végén elhagyta a velencei köztársaság területét, Della Casa katalógusa még nem volt a felhatalmazással rendelkező nyomdákban. A velencei tanács január közepén határozott a megjelentetésről. A kéziratos jegyzék viszont elkészült, mielőtt Vergerio északnak indult volna, így akár magával is vihetett egy nyomdakész katalógust. Az sem kizárt, hogy valaki az engedéllyel bíró nyomdászok közül, például az erazmiánusnak tartott Vincenzo Valgrisi eljuttatott hozzá egy példányt, mihelyt május második hetében³² hozzájutott, így az Vergerióval gyakorlatilag egyszerre érkezett Poschiavóba. Ez összefüggésben lehet a velencei tanács júniusi visszakozásával, de erre nézve nincsenek adatok.

Vergerio könnyen és gyorsan hozzájutott ehhez a jegyzékhez, csakúgy mint korábban és mint később is, számtalan más, csak belső katolikus köröknek szánt könyvekhez, dokumentumokhoz, információkhoz. Például a Trentóban üléselő zsinat jegyzőkönyveihez, a határozatok szövegeihez, az ülésekkel kapcsolatos hírekhez. Jelenleg fogalmunk sincs, milyen csatornákon keresztül.³³

Vergerio legkésőbb 1549 májusában megszerezte a Della Casa-féle listát. Szinte azonnal elkezdhetett dolgozni a válaszában. Vergerio maga írja a megjegyzéseiben, hogy megszerezte Francesco Negri engedélyét, hogy ellenkatalógusában nyilvánosságra hozza a *Tragedia del libero*

³⁰ Gratius szövege teljes és pontos címmel szerepel az 1554-es velencei [*Index de Venise, 1549, Venise et Milan, 1554 c.* Jesús Martínez de Bujanda, René Davignon (Université de Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Québec: Librairie Droz, 1987), tétel n.191, 273.], és a római indexen [*Index de Rome: 1557, 1559, 1564: les premiers index romains et l'index du Concile de Trente c.* Jesús Martínez de Bujanda, René Davignon, Ela Stanek (Université de Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Québec: Librairie Droz, 1990), tétel n.309, 107. illetve 471-472.]

³¹ Pier Paolo Vergerio, *Il Catalogo de libri, li quali nuovamente nel mese di Maggio nell' anno presente 1549 sono stati condannati e scomunicati per heretici, da Giovan della Casa, legato di Venetia, e d'alcunifrati. E' aggiunto sopra il medesimo catalogo un iudicio e discorso del (Pietro Paolo) Vergerio* (Poschiavo, saját kiadás, 1549), cc. [c 7v], g 2r. (a továbbiakban *Il catalogo*)

³² *Ld.: Index de Venise 1549.*, 384.

³³ Vergerio naprakészen ismeri a Trentói zsinat belső használatra illetve megvitátásra szánt dokumentumait is *Ld.: S. Cavazza, „Vergerio nei Grigioni...”, 54.*

arbitrio szerzőjének³⁴ nevét.³⁵ Erre május második felében kerülhetett sor, amikor Vergerio Negrinél járt, még Chiavennában. Július közepén tért vissza Poschiavóba, szeptemberre a „korrektori” munka nagy része készen lehetett.

Az ajánlás 1549. július eleji, ez azonban nem a szöveg keletkezési ideje, hanem Vergerio capodistriai püspöki címtől történt megfosztásának dátuma, vagyis egy szimbolikus időpont-megjelölés.³⁶ Néhány

³⁴ A *Tragedia del libero arbitrio* (Bázel: Oporinus, 1546), a bassanói Francesco Buonamonte, később frà Simeone da Bassano néven padovai bencés szerzetes, majd Francesco Negri da Bassano néven svájci olasz lelkipásztor (1500-1563) fő műve. Letöltve: 2016. 02. 16.

https://books.google.hu/books?id=JkuV24S7SasC&dq=tragedia+del+libero+arbitrio&hl=hu&source=gbs_navlinks_s

Negri 1525-ben európai útra indul, előbb Luthert, majd Butzert és Köpfelt hallgatja. 1538-ban Chiavennában létrehoz egy humanista iskolát. 1555-től Tiranóban, Vergeriótól nem messze, a svájci-velencei határon lelkipásztor. 1562-től haláláig Krakkó mellett működtet egy iskolát.

A *Tragedia*... első két, rövidebb kiadása (Bázel, 1546 illetve Velence 1547) olasz nyelvű. Giovanni Della Casa 1548-as *Catalogójában* már szerepel. Az 1550-es, poschiavói, Vergerio-féle kiadás hosszabb. Francia (1558 illetve 1559), Negri saját kezű latin, illetve angol (1589) fordításai nagy európai népszerűségnek örvendtek. A szöveg itáliai sikere a kezdetekben nagy, köszönhetően többek között annak, hogy Pietro Perna a Trentói zsinaton népszerűsítette, illetve hogy Vergerio Svájcban a kezdetektől részt vett a terjesztésében, sőt, úgy tűnik, a későbbi kiadások szövegének tisztázásában is. Utóbbiról bővebben: Edoardo Barbieri, „Pier Paolo Vergerio e Francesco Negri: tra storia, storiografia e intertestualità” in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento Convegno internazionale di studi, a cura di Ugo Rozzo* (Udine: Forum, 2000), 239-276.

³⁵ Vergerio, Il catalogo, c.g VIIv.

A *Tragedia* egy, a polemikus protestáns iratok közé sorolható drámai mű, ám az elkeseredett hitvitázó tartalom eléggé kevésbé költői és még kevésbé színdarab-szerű. Kevés benne az eltalált költői kép, az allegorikus figurák nem nagyon életszerűek. A szöveg nem szorosan vett irodalmi értékei miatt érdekes, hanem azért, mert valami olyasmit próbál meg megvalósítani, mint Dante Alighieri a *Commediával*, vagyis a kor vallásos vitáinak legfontosabb kérdését igyekszik költői formában tárgyalni. Az öt színben megismerjük *Libero Arbitrio*, azaz Döntési Szabadság királyt és az Antikrisztus által neki ajándékozott királysághoz tartozó, de uralma ellen lázadó tartományokat. A tanácstalan uralkodó zsinatot hív össze a Vatikánba, hogy ott tisztázdjanak a lázadás okai. A nyolc tartomány – *Monacato* (Szerzetesség), *Culto dei santi* (Szentkultusz), *Fabbrica dei luoghi pii* (Kegyes helyek gyára), *Penitenza* (Bűnbánat), *Digiuno* (Böjt), *Orazione* (Könyörgés), *Elemosina* (Alamizsna), *Messa*

szerzői álnév tisztázása között felfedi, hogy Gerolamo Savonese nevű író nem létezik, ő Giulio della Rovere, Vergerio tulajdonképpeni házigazdája Poschiavóban. Lehet, hogy találkoztak már korábban is, sőt, az sincs kizárva, hogy Vergerio akár korábban is olvashatta “Savonese” *Opere christiane* illetve *Prediche* című válogatásait,³⁷ az itt közölt részletek arra engednek következtetni, hogy Vergerio itt, Poschiavóban, ahol della Rovere a tulajdonképpeni lelkipásztor, és ahol ők ketten így napi kapcsolatban voltak, állította össze az első ellen-jegyzékének nagy részét, vagyis július második és augusztus első felében.

Valószínűleg októberben Vergerio ellenkatalógusa már Velencében volt.³⁸ A szöveg véglegesítése, nyomtatása és terjesztése tehát minden nehézség ellenére igen gyorsan sikerült. Della Casa november elején tájékoztatta a szövegről Rómát, mint írja, az Úr bocsássa meg Vergerio keménységét, ő amennyire lehetett, lassan és kíméletesen járt el a volt püspökkel szemben.³⁹ A szöveg a poschiavói Dolfino Landolfi nyomdából került ki.⁴⁰

(Mise) – azonban hajthatatlan. Ekkor az Úr elküldi a *Grazia giustificantét*, a Megigazító Kegyelmet, aki megöli a királyt. Ezután válik világossá a világ számára, hogy kicsoda az Antikrisztus: a pápa, aki nem Krisztus, hanem a Sátán földi helytartója. Érdekes, hogy a gyilkos irónia nem csak a művelt humanistáknak, tudósoknak, szerzeteseknek tetszett, hanem kétkezi munkásoknak, iparosoknak, kereskedőknek is, akik munkájuk szabad perceiben szórakoztatták egymást a *Tragediából* vett idézetekkel. (Caponetto, *La Riforma protestante*, 48-49.)

³⁶ Vergerio, *Il catalogo*, c. [a ijv].

³⁷ Giulio (Della Rovere) da Milano műveivel kapcsolatban ld.: Ugo Rozzo, „Sugli scritti di Giulio da Milano” *Bollettino della Società di Studi Valdesi [BSSV]*, no. 134 (1973): 69-85., illetve Ugo Rozzo, „Le *Prediche* veneziane di Giulio da Milano (1541)” *BSSV*, no. 152 (1983): 3-30., és szintén Ugo Rozzo, „L’Esortatione al martirio di Giulio da Milano” in *Riforma e società nei Grigioni Valtellina e Valchiavenna tra ‘500 e ‘600*, a cura di Andrea Pastore (Milano: Angeli, 1991), 63-88.

³⁸ 1549. november 16-án kerülnek elkobzásra Velencében Francesco Stella ügyvéd könyvei, közöttük Vergerio több írása: a *Della affittione* és a *Commento all’Indice*: bővebben ld.: Leandro Perini, „Ancora sul libraio tipografo Pietro Perna e su alcune figure di eretici italiani in rapporto con lui” *Nuova Rivista Storica*, LI. (1967): 394.

³⁹ L. Campana, „Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi” *Studi Storici*, XVII. (1908): 263. (lábj.)

⁴⁰ Cavazza, Pier Paolo Vergerio nei Grigioni, 33-62.

A magyarázatokkal ellátott katalógus elején Vergerio arról ír, hogy tevékenysége isteni ihletésű. A belső borító János evangéliumából vett (Jn. 9.34) verssel indít, majd a második zsoltárral folytatja az allegóriát: a vakon született Vergerio Isten kegyelméből csodálatos módon meggyógyul, ezután pedig menekülnie kell, szülőföldjéről, Itáliából, illetve vallási közösségéből, megfosztva a püspöki címtől – ő azonban a száműzetésben Isten eszközévé válik, hogy a hit ellenségeit nevetségessé tegye.

Isteni ihletés hatására hagyta abba szerény, fáradtságos, ám eredményes lelkipásztori munkáját, illetve a Szentírás tanulmányozását, amikor a *Catalogo* megjelent, hogy tollat ragadjon, és ott folytassa a hit harcát, ahol Capodistriában abbahagyta.

A javított jegyzék, amilyen gyorsan lett kész, olyan alapos munka gyümölcse – és akkora hatása is lett. Vergerio, mint írtam, innentől kezdve egy évtizeden keresztül állít össze hasonló szövegeket.

Az *Errata corrige* végén, az *Epilogo* előtt Vergerio tulajdonképpen megfogalmazza a maga programját, ami nem más, mint Róma cenzorainak *lényegi*, tartalmi tévedéseit kijavítani. Ennek a tervezett következő lépése a javított katalógus egy latin változatának összeállítása, illetve magyarázatokkal kiegészítése, azért, hogy minden olaszul nem tudó európainak is tudomására jusson, hogy Itáliában üldözik Krisztus követőit. A *iudicio* latin szövegváltozatáról semmit nem tudunk, valószínűleg Vergerio végül is nem készült el vele.

Nem világos, hogy Vergerio ekkor della Rovere mellett látott-e el segédlelkészi feladatokat, mindenestre úgy tűnik, hogy ezzel együtt próbálta megtalálni a helyét az új emigrációs közegben, azon belül is még olasz nyelvterületen, de európai útvonalak kereszteződésében, közel Velencéhez, de még közelebb Zürichhez. Ekkor érzett rá arra, hogy a gyorsan elkészülő, gazdaságos kiadású és kényelmes formátumú könyvek írása, szerkesztése, megjelentetése mind olaszul, mind latinul nagy fegyvertény. Az olasz lelkesítő kiadásokat kiterjedt és jól működő kapcsolati hálózatán keresztül könnyen el tudta juttatni a közeli északkelet-itáliai olvasókhöz. A latin szövegek pedig megfelelő eszközzé váltak arra, hogy az európai közvéleményt első kézből értesítse az itáliai eseményekről és összefoglaljon történéseket. Meg volt róla győződve, hogy könyveivel nagy segítségére lesz Isten egyházának.

Vergerio szerint a libertinus⁴¹ Della Casa felfuvalkodottságból és dicsőségvágyból kerülhetett olyan helyzetbe, hogy miközben mindenki az egyetemes zsinattól várja, hogy egyházi és világi bölcsek, teológusok és irodalmárok közreműködésével megállapítsa, mely könyveket kell részben vagy egészen cenzúrázni, illetve melyeket ajánlani helyettük, addig Della Casa néhány szerzetessel egy szobába bezárkózva egyedül megtartotta a zsinat e részét, egyszemélyes döntést hozva arról, hogy mely könyvek megsemmisítendők.⁴² Ez pedig már csak azért is szokatlan, mert az ilyen jegyzékek eddig Itáliában helyi jellegűek voltak, maga a listák kinyomtatása és terjesztése igen korlátozottra sikerült. Della Casa jegyzéke ezzel szemben egyetemes igényűnek tűnik, az egész világon megjelent rossz könyveket próbálja szemlélni.⁴³

Teszi ezt Della Casa akkor, amikor az augsburgi *Interim* úgy beszél ugyanerről a heterodox irodalomról, mint kortárs szerzők oly műveiről, amelyekben igaz dolgok vannak, még ha ellent is mondanak Róma

⁴¹ Della Casa 1544-es velencei nunciusi kinevezése előtt hat évvel lépett egyházi pályára. Vergerio nem homoszexualitással vádolja, hanem azzal, hogy az inkvizítorként például Boccaccio *Decameronjának* sem kegyelmező nuncius múltjában homoszexuális aktusra történő kétértelmű utalásokat megfogalmazó versek szerepelnek. Semmit nem tudunk ugyanakkor arról a konkrét műről, melyre Vergerio külön utal a sokatmondó *De laudibus sodomiae seu pederastiae* címmel. Elképzelhető, hogy nem címről van szó, hanem egy vers tartalmának összefoglalásáról. 1549 végétől Della Casa ismét Rómában tartózkodott, azonban III. Gyula pápánál kegyvesztetté vált, és a Treviso melletti Nervesába vonult vissza. Della Casa 1555-ben IV. Pál pápa titkára. Leghíresebb írásában, a Galeazzo Florimonte (1484-1565) sessai püspök barátjának írt udvari viselkedési szabálykönyvében, a posztumusz, 1558-ban megjelent *Il Galateo overo de' costumi* című írásában ismét számos szándékosan kétértelmű megjegyzés olvasható. Ezzel együtt olaszul mind a mai napig a viselkedési szabályokat 'galateo'-nak hívják; az 'etichetta' címkét jelent.

Nem egyértelmű, hogy III. Gyula pápa ellenszenve, illetve az, hogy kitartó kilincselése ellenére sem lehetett kardinális, ennek a szodómia-afférnak köszönhető, vagy annak, hogy pártfogásába vette Lorenzino de' Medicit.

Mindenesetre a katolikus polemisták, mintegy válaszul minderre, Kálvin munkatársa, Théodore de Bèze (1519-1605) *Juvenilia* címmel 1548-ban megjelent latin nyelvű ifjúkori verseiben is találtak egy Audebert nevű ifjú iránti szerelemre való utalásokat, sőt, magáról Kálvinnról is azt terjesztették, hogy ifjúkorában a francia törvények értelmében szodómiáért szégyenbélyeget kapott.

⁴² Vergerio, *Il catalogo*, cc.[a 7r] – c 4r.

⁴³ Vergerio, *Il catalogo*, c.[a 8v].

hagyományos tanításainak.⁴⁴ Vergerio szerint nem véletlen, hogy az *Interim* szövege nem aratott tetszést Rómában.

Teológia és retorika

Vergerio általánosabb teológiai kérdéseket is beépít megjegyzései közé. Kitér például a szentségi *opus operatum* kérdésére is, világosan tagadva a katolikus tant, amely szerint a megfelelően kiszolgáltattott szentség saját erejéből közli a kegyelmet⁴⁵ – mintegy megmutatva, hogy Vergerio adott esetben tudott teológiai témakörben megfelelően felkészülten érvelni.

Vergerio leginkább ellentmondásokat keres katolikus írók, hitvitázók, tudósok szövegeiben. Például idéz VI. Hadrianus pápa egy 1522-es leveléből, amely a Francesco Chiericati (1480-1539) püspök, akkori német nunciussnak szánt követi utasításokat tartalmazza. Az instrukciók között több helyen olvasható annak a beismerése, hogy az egyház számos bajának oka a lelkipásztorok bűne és lelki hanyatlása illetve a még Rómában is tapasztalható eltávolodás az eredeti krisztusi küldetéstől.⁴⁶ Ha néhány évtizeddel később valaki hasonlókat állít, Róma eretneknek nyilvánítja és üldözni kezdi. De ezeket a vádakokat az eretnekeket üldözők szerint elvileg tévedhetetlen pápa írta le. Della Casa az egyház megjobbítását célul kitűző művekkel akar harcba szállni?

Egy közelebbi példával élve Vergerio feleleveníti a frissen megválasztott III. Pál pápa 1536 őszén összehívott reformbizottságának ügyét. A Contarini, Carafa, Sadoletto e Pole kardinálisból, Ridolfi, Alejandro és Giberti püspökből, Cortese apátból és Badia palotamesterből álló bizottság reformtervezete, az 1537 márciusára elkészült *Consilium de emendanda ecclesia...* szövege⁴⁷ Vergerio szerint elismeri, hogy az egyház vezetői hűtlenekké váltak Isten Igéjéhez, az egyház hanyatlása arra

⁴⁴ Vergerio az *Interim*ről: Il catalogo cc.[a 8v] – b 4r.

⁴⁵ Vergerio, Il catalogo, c.b Iv.

⁴⁶ Vergerio, Il catalogo, cc.[6 5r – b 6r]. Chiericati eligazításáról ld.: M. Marocchi, *La Riforma cattolica. Documenti e testimonianze*, I. (Brescia: Morcelliana, 1967), 477-478.

⁴⁷ A teljes címén *Consilium Delectorvm Cardinalivm Et Aliorvm praelatorum, de emendanda Ecclesia* (Romae, apud Antonium Bladum, 1538) szövegét ld.: *Concilium Tridentinum, XII*, szerk. V. Schweitzer, Freiburg: k.n., 1930), 131-145. illetve online. Letöltve: 2016. 02. 16.

vezethető vissza, hogy a pápák Isten akarata helyett a saját vágyaikkal és szeszélyekkel voltak elfoglalva.⁴⁸

Az Itáliában először az 1559-es római indexen szereplő, de Portugáliában már 1551 óta betiltott bizottsági állásfoglalás, amelyet egyébként Vergerio 1555-ben újra kiadott (tehát feltehetőleg volt nála egy példány, amelyből idézhetett, amikor ezt az első ellen-jegyzéket szerkesztette) egyébként ugyanezt a vádat még Vergeriónál is súlyosabban fogalmazza meg.⁴⁹ Még egy pápa, aki nem tévedhetetlen?

Vergerio felteszi a kérdést, hogy vajon Della Casa és velencei inkvizítor társai tisztában vannak-e felelősségük súlyával. Összeállításukkal ugyanis számtalan, VI. Hadrianus pápa instrukcióival, a *Consilium de emendanda ecclesia...* megállapításaival, a Trentói zsinaton ülészők nyilvánosan elhangzott beismeréseivel azonos tartalmú iratot ítélnék el. Ezt akarta a velencei tanács?⁵⁰ Della Casa catalogója a köztársaság jó hírnevét veszélyezteti, mivel bölcs, művelt, Európa-szerte ismert és elismert emberek műveit ítéli el.⁵¹

Vergerio tisztában van azzal, hogy a Trentói zsinat egyik fő kérdése a pápa Szentlélektől kapott tévedhetetlenségének kérdése. Szerinte a pápák életében a Szentléleknek a Bibliában olvasható gyümölcsei alig láthatók, ezek nélkül az isteni vezetettség pedig nem biztos, hogy létezik.⁵²

A könyvekkel kapcsolatban Vergerio általánosságban azon a véleményen van, hogy az inkvizítorok alábecsülik azoknak a számát, akik a catalogo hatására nem elrejtteni vagy megsemmisíteni akarják ezeket a műveket, hanem éppen ellenkezőleg, büszkék lesznek rájuk és beszélni fognak róluk másoknak.⁵³

Vergerio ezek után, logikai és pszichológiai szinten egyszerre kitűnően érvelve, a visszájára fordítja az inkvizítorok munkájának célját és értelmét; az ortodoxia szigorú védelmezőiből így veszélyes felforgatók

<https://books.google.it/books?id=IVU8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Consilium+delectorum+cardinalium+et+aliorum+praelatorum,+de+emendanda+ecclesia&hl=it&sa=X&ei=-aSLUYK3Me3b7Aa1nIHQAQ#v=onepage&q&f=false>

⁴⁸ Vergerio, *Il catalogo*, c.[b 7v].

⁴⁹ „*sed ut eorum studio et calliditate inveniretur ratio, qua liceret id quod luberet.*” A *Consilium*ról Vergerio a *Catalogo* cc.[b 6r] – c 3r oldalain ír.

⁵⁰ Vergerio, *Il catalogo*, c.c 2r.

⁵¹ Vergerio, *Il catalogo*, cc.c 3v – c 4r.

⁵² Vergerio, *Il catalogo*, c.[b 7v].

⁵³ Vergerio, *Il catalogo*, c.c 3v.

lesznek, akik ahelyett, hogy eltüntetnék az emberek tudatából a veszélyes könyveket, felhívják rájuk a figyelmet és népszerűsítik azokat.

Vergerio szerint a Della Casa jegyzékét böngészők közül azok is észre fogják venni, akik eddig nem voltak mindezzel tisztában, hogy közel százharminc, művelt, bölcs, értékes és bátor szerző ragadott tollat és szállt szembe Rómával – így aki a Rómában folyó szégyenletes dolgokról, hatalommal való visszaélésről és eltévelyedésekről akar olvasni, a catalogónak köszönhetően immár bőven van miből válogatnia. A nyomdászok és terjesztők pedig éppen hogy még többet fognak ezekből az írásokból kiadni és árulni, mivel számolnak a megnövekedett érdeklődéssel és a zúzdában végző példányokkal is.

Vergerio azt javasolja, hogy – esetleg már nem élő – kardinálisok és más egyházi előljárók neve alatt jelentessenek meg betiltott műveket.⁵⁴ Vergerio ezzel az egyébként már tőle függetlenül is elterjedt gyakorlatban emlékeztet, hogy például a *Prefazione dei reverendiss. Cardinal di Santa Chiesa M. Federigo Fregoso nella Pistola di San Paolo a Romani* (Venezia, Arrivabene, 1545) nem Fregoso kardinális műve, hanem éppen Luther sorsfordító Római Levél-magyarozatának fordítása. Ennek megfelelően a szöveg az 1559-es római és a további indexeken már így szerepel. Vergerio persze nem hagyja szó nélkül, hogy Della Casa és segítői nem ismernek fel egy eredeti Luther-szöveget a római anyaszentegyház egy kardinálisának álneve alatt.

Vergerio ezután arról ír, hogy a Della Casa és munkatársai által elítéltek majdnem mind életben vannak, nagyobb részük szerte Európában, néhányan (még) Itáliában, legtöbben prédikátorok, lelkipásztorok, egyetemi oktatók, illetve néhányan különböző vezető testületek, illetve uralkodók tanácsadói – ha ők felháborodásukban mind tollat ragadnak, Velencében rájönnek, hogy darázsfaszékbe nyúltak.⁵⁵ Így pedig a catalogo ahelyett, hogy rendet váгна a Róma-ellenes irodalomban, annak egy újabb hullámát kelti életre.

Ez a szinte önálló kezdeményezésből született jegyzék ráadásul leleplezi, hogy Della Casa egyrészt karriervágyból, másrészt pozícióféltésből

⁵⁴ Vergerio, *Il catalogo*, cc.c 4v -[c 5v].

⁵⁵ Vergerio, *Il catalogo*, c.c 4r.

igyekezett elszántnak mutatkozni.⁵⁶ Félti a kardinálsi pozíciójával járó javadalmakat, sőt, további javak reményében még előrébb szeretne jutni.⁵⁷

Hozzá nem értés, tájékozatlanság, pontatlanság, sietség: ezek Della Casa listájának legnagyobb gyakorlati gyengéi. Ez Vergerio visszatérő, a további jegyzékek magyarázataiban is sűrűn előforduló vádja.

Vergerio a *iudicio* végén még egyszer elsorolja fontosabb mondani-valóit.⁵⁸ A főbb témák az említett *Consilium de emendanda Ecclesia*, illetve *De falsa donatione Constantiniana* szövegei mellett Assisi Ferenc *Fioretti*-je, illetve olyan kritizált intézmények, mint a cölibátus, és hitgyakorlatok, mint a loretoi ház, a rózsafüzér, illetve Szent György és Kristóf kultusza. Ebben a tekintetben a Della Casa katalógusához írt magyarázat Vergerio következő években írt munkáinak egyfajta összefoglalójaként is értelmezhető.

Ezek mellett más Rómával szembeni kritikák is ismétlődnek, így a bőjt be nem tartásának vádja, különböző szexuális bűnök: homoszexualitás, pedofília, házasságtörések, családos (és szeretőt tartó) egyházi eljárók éles elítélése, szerencsejátékok kritikája.⁵⁹

Megbocsáthatatlanok számára a teológiai szélsőségek: a szentháromság-ellenesség tűrése, bizonyos szentek és főként azok ábrázolásainak babonás, pogány elemekkel keveredő és történeti alapokat nélkülöző kultusza.⁶⁰

Mivel ő maga is állított össze katekizmust hívei számára, külön figyelmet szentel annak, hogy a tiltott könyvek között hat „eretnek” káté is szerepel, miközben Róma egy hasonló összegzéssel sem rukkolt elő az előző évtizedekben.⁶¹

Bár Vergerio a szó szoros értelmében nem volt tagja Reginald Pole „Ecclesia Viterbensis” csoportjának, úgy tűnik, jól ismeri ezt a közösséget. Ekkor még szimpátiával van irántuk, nyilvánosság elé lépésre, elvei melletti határozott kiállásra, következetes érdekérvényesítésre biztatja annak központi alakját, Pole kardinálist.⁶²

⁵⁶ Vergerio, *Il catalogo*, uo.

⁵⁷ Vergerio, *Il catalogo*, c. [c 7v].

⁵⁸ Ld.: Vergerio, *Il catalogo*, cc.l lr – 1 3v.

⁵⁹ Vergerio, *Il catalogo*, cc.f 2v – f 3r.

⁶⁰ Vergerio, *Il catalogo*, cc.h 6r – h 7r.

⁶¹ Vergerio, *Il catalogo*, cc.g 3v – g 4r.

⁶² Vergerio, *Il catalogo*, cc.g 5v – g 6r.

Tisztelettudó, dicsérő hangnemben ír Erasmusról, akit pedig Bécsben nunciusként még minden rossz forrásának tartott. Itt a rotterdami *mester*, egy megújult hit egyik első tanítója.⁶³ Ugyanakkor Luther gondolkodásának alakulására szerinte Ágoston van a legnagyobb hatással, tőle vette át a hittel, kegyelemmel, eleve elrendeléssel kapcsolatos elgondolásait.⁶⁴

További ellen-katalógusok

Vergerio 1549 és 1559 között összesen hét, magyarázatokkal ellátott jegyzéket adott ki.⁶⁵ Della Casa jegyzékének 1549-es *iudiciója* után elvégezte az 1552-es, 520 tételt felsoroló firenzei index javítását, ez azonban valószínűleg nem készült el; mindenesetre nem maradt fenn belőle példány, így semmit nem tudunk róla. Néhány évvel ezelőtt maga a firenzei index sem volt ismert a kutatás számára.⁶⁶ 1554-ben, már Tübingenben jelenik meg a *Catalogo dell'Arcimboldo arcivescovo di Melano. Con una risposta fattagli in nome d'una parte di quei valenti huomini*, amelyben az eredeti milánói könyvlista után olvashatóak Vergerio névvel ellátott megjegyzései.⁶⁷ 1555 elején jelenik meg az előző év végére keltezett új

⁶³ Vergerio, *Il catalogo*, cc. [i 7r – i 8v].

⁶⁴ Vergerio, *Il catalogo*, c.K lr.

⁶⁵ „*A Postremus catalogus haereticorum...* (Pforzheim: Corvinus, 1560; cc. 5v – 6r.) így adja vissza az időrendi sort: *Contra hunc, qui omnium primus in Italia prodiit, novum scilicet monstrum, anno scilicet 48 Venetiis impressum, scripsi quaedam Italice etc. Quare haud multo post, anno scilicet 1552, alterum Florentiae promulgarunt, in quo emendaverunt quidem (quod fuissent a me moniti) nonnullos errores, sed novos et quidem valde pudendos addiderunt. Cum vero contra hunc quoque stilum acuere zelus gloria Dei me impulisset, ecce tertium concinnatum 1554 Mediolani, emendatis quidem aliquot erroribus quos ego indicaveram, sed additis interim nonnullis nihilo deformioribus, quam fuerant priores. Quid multa? Quartum quoque Venetiis eodem anno 1554 ediderunt, quem cum vidissem novis quibusdam ineptiis atque stultitiis, et pene furoribus refertum, hunc quoque excipiendum putavi meo scripto, non Italico amplius, sed Latino.*”

⁶⁶ Ld.: Ugo Rozzo, „In margine agli *Indici dei libri proibiti italiani del 1549 e 1554*” *La Bibliofilia*, XCII. (1990): 318-319.

⁶⁷ Pier Paolo Vergerio, *Catalogo dell'Arcimboldo arcivescovo di Melano. Con una risposta fattagli in nome d'una parte di quei valenti huomini*. (Tübingen: Morhard, 1554.), c.C lv.

velencei index,⁶⁸ amelyben immár a közel hatszáz tétel között a katolikus hitét elhagyó Pier Paolo Vergerio összes írása is szerepel.⁶⁹

Bár az utókor által cenzorsággal vádolt Vergerio észrevételeit a cenzorok beépítik a későbbi jegyzékekbe, maguk az észrevételek, Vergerio összes többi írásával együtt, maguk is tiltólistán végzik. Vergerio az 1555 eleji velencei indexre többféleképpen, de mindig azonos keménységgel válaszolt. Az 1553-tól tizenkét évvel később bekövetkező haláláig Tübingenben élő Vergerio gyakorlati okokból immár inkább latinul ír.

1556-ban adja ki az *Annotationes in catalogum haereticorum, Venetis impressum a Gabriele Iulito de Ferrariis... Autore ATHANASIO, Anno MDLVI*⁷⁰ című latin nyelvű katalógus-magyarázatot, amely azonban nem az 1549-es *iudicio* latinizált változata, ugyanakkor még nem az 1554-es velencei jegyzékre adott válasza.

1555 végén jelenhetett meg a *Catalogus haereticorum aeditus Venetiis de commissione tribunalis Sanctissimae Inquisitionis apud Gabrielem Iulitum et fratres de Ferraris cum annotationibus Athanasii*.⁷¹ Itt az 1554-es velencei tiltólistát egy néhány helyen módosított *Annotationes* követi.

Az utolsó és egyben legfontosabb lista, amellyel Vergerio foglalkozott, az 1559-es első egyetemes római index. Erre válaszul írja az *A gl'Inquisitori che sono per l'Italia. Del catalogo di libri eretici stampato in Roma nell'anno presente MDLIX* című összefoglaló megjegyzéseit olasz nyelven, illetve nem sokkal később ennek latin változatát *Postremus catalogus haereticorum Romae conflatus 1559. Continens alios quatuor Catalogus, qui post decennium in Italia, nec non eos omnes, qui in Gallia & Flandria post renatum Euangelium fuerunt aediti. Cum Annotationibus Vergerii. M.D.LX.*; [Corvinus excudebat Pforzheimij 1560], címmel.

Utóbbi Vergerio utolsó ilyen írása, és, ahogyan a *iudicio* tíz évvel korábban, ebbéli tevékenysége elején egyfajta megelőlegezése volt az

⁶⁸ A velencei újév március elsejével kezdődött. (PF. Grendler, in: *Index de Venise 1549*, 55. old.)

⁶⁹ Név (illetve egyéb adatok) nélkül megjelent és nem neki tulajdonított írásai már korábbi listákon is szerepeltek. Ezúttal név szerint így hivatkoznak rá: „*Vergerius epis. de capo d'Histria*”: *Az 1559-es és az 1564-es egyetemes indexekben mint „Petrus Paulus Vergerius”* illetve mint „*Vergerius*” szerepel.

⁷⁰ Bonnant, *Les Index prohibitifs*, 624. és 626.

⁷¹ Bonnant, *Les Index prohibitifs*, 626.

azt követő két év viharos gyorsasággal napvilágot látott könyveiben érintett témáknak, úgy az *Agl'inquisitori...* illetve a *Postremus catalogus...* összegzése mindazon megjegyzéseknek, észrevételeknek, kritikáknak, amelyeket Vergerio ezalatt az időszak alatt az indexekkel illetve összeállítóikkal kapcsolatban megfogalmazott.

1563-ban jelenik meg *Primus tomus Operum Vergerii. Adversus Papatum, Tubingae, apud viduam Ulricci Morhardi*, amely összefoglalóban, annak a végén változatlan formában olvasható az 1560-as *Postremus catalogus* is. Ezzel ér véget Vergerio közel másfél évtizedes, országokon, szerzőkön, műfajokon és nyelveken átívelő index-javító tevékenysége.

Bibliográfia

CAMPANA, L. „Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi” *Studi Storici*, XVII. (1908).

CANTIMORI, Delio. *Eretici italiani del Cinquecento*, a cura di Adriano Prosperi. Torino: Einaudi, 1992.

CAPONETTO, Salvatore. *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*. Torino: Claudiana, 1992.

Concilium Tridentinum, XII, edited by V. Schweitzer, Freiburg: k.n., 1930.

Letöltve: 2016. 02. 16.

<https://books.google.it/books?id=IVU8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Consilium+delectorum+cardinalium+et+aliorum+praelatorum,+de+emendanda+ecclesia&hl=it&sa=X&ei=-aSLUYK3Me3b7Aa1nIHQAQ#v=onepage&q&f=false>

Dizionario Biografico degli Italiani. Letöltve: 2016.02.16. http://www.treccani.it/enciclopedia/juan-de-valdes_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Index de Rome: 1557, 1559, 1564: les premiers index romains et l'index du Concile de Trente c. Jesús Martínez de Bujanda, René Davignon, Ela Stanek. Université de Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Québec: Librairie Droz, 1990.

Index de Venise, 1549, Venise et Milan, 1554 c. Jesús Martínez de Bujanda, René Davignon. Université de Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Québec: Librairie Droz, 1987.

JACOBSON SCHUTTE, Anne. *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia, 1498-1549*. Roma: Il Vetro, 1986.

MAROCCHI, M. *La Riforma cattolica. Documenti e testimonianze*, I. Brescia: Morcelliana, 1967.

MEHL, James V. „Ortwin Gratius, Conciliarism, and the Call for Church Reform” *Archiv für Reformationsgeschichte*, no. 76 (1985): 169-193. Letöltve: 2016.02.16. https://www.researchgate.net/publication/280823403_Ortwin_Gratius_Conciliarism_and_the_Call_for_Church_Reform

PASTORE, Andrea (a cura di). *Riforma e società nei Grigioni Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*. Milano: Angeli, 1991.

PERINI, Leandro. „Ancora sul libraio tipografo Pietro Perna e su alcune figure di eretici italiani in rapporto con lui” *Nuova Rivista Storica*, LI. (1967).

PIERCE, Robert A. *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*. Roma: Ed. Di Storia e Letteratura, 2003.

PROSPERI, Adriano. „Ricerche sul Siculo e i suoi seguaci” In *Studi in onore di Armando Saitta dei suoi allievi pisani*, a cura di Regina Pozzi e Adriano Prosperi. Pisa: Giardini, 1989.

ROZZO, Ugo. „Sugli scritti di Giulio da Milano” *Bollettino della Società di Studi Valdesi*, no. 134 (1973): 69-85.

ROZZO, Ugo. „Le Prediche veneziane di Giulio da Milano (1541)” *Bollettino della Società di Studi Valdesi*, no. 152 (1983): 3-30.

ROZZO, Ugo. „In margine agli *Indici dei libri proibiti* italiani del 1549 e 1554” *La Bibliofilia*, XCII. (1990): 318-319.

ROZZO, Ugo. „Gli anni ferraresi e la morte sul rogo dell'eremitano Ambrogio da Milano (1547-1556)” In *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI.*, a cura di Marco Bertozzi. Ferrara: Università degli Studi, 1994.

ROZZO, Ugo (a cura di). *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento. Convegno internazionale di studi*. Udine: Forum, 2000.

TOMIZZA, Fulvio. *Il male viene dal Nord. Il romanzo del vescovo Vergerio*. Milano: Mondadori, 1984.

VERGERIO, Pier Paolo. *Il Catalogo de libri, li quali nuovamente nel mese di Maggio nell' anno presente 1549 sono stati condannati e scomunicati per heretici, da Giovan della Casa, legato di Venetia, e d' alcunifrati. E' aggiunto sopra il medesimo catalogo un iudicio e discorso del (Pietro Paolo) Vergerio*. Poschiavo: saját kiadás, 1549.

VERGERIO, Pier Paolo. *Catalogo dell' Arcimboldo arcivescovo di Melano. Con una risposta fattagli in nome d'una parte di quei valenti huomini*. Tübingen: Morhard, 1554.

VERGERIO, Pier Paolo jun. *Postremus Catalogus Haereticorum Romae conflatus. Continens Alios Quatuor Catalogos, qui post decennium in Italia, nec non eos omnes, qui in Gallia & Flandria post renatum Evangelium fuerunt aediti. Cum nonnullis annotatiionibus Vergerii...* Pfortzheim: Corvinus, 1560. OSZK, Régi nyomtatványok tára, V 134 Ant. 5365.

Anton Francesco Doni, egy elfeledett poligráfus, vagy mégsem?

A firenzei származású Anton Francesco Doni a 16. századi velencei irodalmi élet egyik legsokoldalúbb, legtermékenyebb személyisége, egyben pedig az egyik legnehezebben meghatározható irodalmára volt. Érdek-lődése kiterjedt a korszak társadalmi, vallási, művészeti és kultúrtörté-
neti kérdéseire, írásai között nemcsak irodalmi témájú műveket találunk,
hanem különféle művészeti ágakról szóló traktátusokat is. Ezen kívül
nyitott volt az erkölcsi tanok, és az utópia kérdései felé is. Sokoldalú-
sága nemcsak műveiben nyilvánul meg, hanem rövid időre a szerzetesi
életformát választja, továbbá saját nyomdát alapít, zenét komponál és
többfajta hangszeren játszik, mindemellett rajzol és fest is. Ami a szemé-
lyiségét illeti, a szakirodalom inkább kissé bizarnak¹ írja le, nemcsak
zárkózott, haragtartó, irigykedő, olykor bosszúálló, de ugyanakkor jó
humorú természete miatt, hanem amiatt is, mert élete utolsó éveit szinte
teljesen magányosan tölti, a külvilággal alig érintkezve, szakálla a mell-
kasáig ér, éjszaka pedig mezítláb táncol Monselice utcáin.²

Doni alakja és munkássága kevésbé ismert a magyar italianisztikában,
művei magyar nyelven egyáltalán nem jelentek meg. Tanulmányom célja
Doni életének és munkásságának bemutatása, a 16. századi velencei iro-
dalmi életben betöltött helyének és szerepének meghatározása, és mind-
ezek mellett a korszak irodalmi életének ismertebbé tétele az érdeklődők
számára.

Anton Francesco Doni 1513. május 16-án született Firenzében,³ a csa-
lád eredetéről azonban elég kevés forrást találunk. Egy 1544-ben kelt
levélben olvashatunk Giovanni Battista Doniról,⁴ aki valószínűleg Doni

¹ Paul F. Grendler, *Critics of the Italian world (1530-1560)* (Madison: University of Wisconsin Press, 1969)

² Alessandro Zilioli, „Historia delle vite de' poeti italiani” in *Storia della letteratura italiana*, Vol. 4. Girolamo Tiraboschi (Roma: Luigi Perego Salvione, 1784)

³ Salvatore Bongi, *Vita di Anton Francesco Doni* (Firenze: Barbèra, 1863)

⁴ Anton Francesco Doni, *Lettere, 12 aprile 1544* (Venezia: Girolamo Scotto, 1544)

unokatestvére, akit nagyon szeretett volna viszontlátni, s akitől anyagi támogatást remélt. Donit 1534 és 1535 között Arezzóban találjuk, ahol Luigi Guicciardininek segít vikáriusi tisztségének ellátásában. Ezt követően visszatér Firenzébe, s bármiféle mélyebb elhivatottság nélkül az Annunziata kolostorban működő Mária Szolgái szerzetesrend tagja lesz, Fra Valerio néven.⁵ Nem sokáig tartózkodik a kolostorban sem, 1540 körül nemcsak a kolostort, de Firenzét és Toszkánát is maga mögött hagyja. Először Genovában találjuk Giovanni Angelo Montorsoli szobrász társaságában, akit még a kolostorban ismer meg és köt vele barátságot. Egy év múlva elhagyja Genovát is, hogy Alessandriába, majd pedig Paviába és Milánóba menjen. Milánóban Soncino márkija fogadja be, itt nagyon megszeretik Donit, kiváltságos bánásmódban részesítik, nagy fogadásokat, bálakat rendeznek a tiszteletére, ő pedig festőkkel, szobrászokkal, zenészekkel és írókkal köt szoros barátságot. 1543-ban már Piacenzában van, ahol rövid ideig jogot tanul, s Ludovico Domenichivel kerül szoros barátságba. Doni Piacenzában fiatal költőket és irodalmárokat ismer meg, akik a város irodalmi közegében, az Accademia Ortolanában gyűlnek össze, s amellet, hogy latin és vulgáris nyelven írt műveiket mutatják be egymásnak, filozófiát és retorikát is tanulnak Giovanni Battista Bosellótól.⁶

Az itáliai reneszánsz egyik fontos intézménye az ókori görög mintára létrehozott Akadémia. A humanizmus korában az Akadémiák főként a skolasztikus filozófia elveit vallják magukénak. Az első Akadémiák között a 15. századi firenzei Akadémiát kell megemlíteni, amelyet a kor jeles humanistái Marsilio Ficino és Pico della Mirandola alapítanak 1436-ban Cosimo de' Medici támogatásával a reneszánsz platonizmus szellemében.⁷ Hasonló elméleti alapokon jönnek létre azok az irodalmi akadémiák is, amelyek a 16. század második felében, az 1540-es és az '50-es években alakulnak nemcsak Firenzében, hanem Padovában, Piacenzában és Velencében. Míg a filozófiai, tudományos és művészeti akadémiáknak nincsen külön elnevezésük, addig az irodalmi akadémiáknak humoros,

⁵ *Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.41.* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992)

⁶ Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore* (Firenze: Sansoni Antiquariato, 1960)

⁷ Koltay-Kastner Jenő, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970)

olykor szokatlan elnevezést adnak. Előfordul az is, hogy az akadémián belül a tagok humoros álnevet használnak, illetve gúnynevet illesztenek egymásra. Ilyen például az 1543/45-ben alapított piacenzai Accademia degli Ortolani, ahol az akadémia tagjai zöldség- és gyümölcsneveket vesznek fel, mint például Uborka, Póréhagyma, Dinnye, titkáruk pedig a Hagyma nevet viseli.⁸

A mintegy tíz évig működő padovai Accademia degli Inflammati irodalmi akadémiát 1540 júniusában Leone Orsini, Fréjus püspöke, Ugolino Martelli püspök és Daniele Barbaro alapítja meg. Később még csatlakoznak hozzájuk Giovanni Corner, Galeazzo Gonzaga, Alessandro Piccolomini és Sperone Speroni is. Az akadémia tagjainak művei között filozófiai és irodalmi témájú verseket és elméleti írásokat találni.⁹

Az 1540-ben Giovanni Mazzuoli és Bernardo de' Medici által alapított firenzei Accademia degli Umidi, ahol a tagok a Fagyfalt, a Hattyú, a Humoros, stb. neveket veszik fel.

A velencei Accademia dei Pellegrini 1550 és 1553 között alapítják elszegényedett fiatal irodalmárok. Ezek a fiatal költők, írók, hogy személyük rejtve maradjon – a piacenzai irodalmárokhoz hasonlóan – átvitt értelmű neveket vesznek fel, mint a Kétkedő, Száműzött, Makacs, Kegyes, Lomha, stb.¹⁰

Ezeknek az akadémiáknak a többségét nem tudós irodalmárok vagy tanárok alapítják, inkább olyan fiatalok, akik hétköznapi tevékenységük mellett az irodalommal, a nyelvvel, illetve különböző irodalmi műfajokkal szeretnek foglalkozni. Az firenzei akadémia tagjai között például szabó, cipész és gyógyszerész is előfordul. Az akadémiák tagsága és felépítése is különböző, a firenzei Akadémia élén egy Konzul áll, akit hosszú időre választanak meg, a piacenzai Akadémia élén egy titkár látja el a hivatali teendőket.

Az irodalmi akadémiák mellett művészeti akadémiát is alapítanak Firenzében. Ez az 1563-ban I. Cosimo de' Medici által Giorgio Vasari

⁸ Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'Amore... Con una lettera piacevole del Doni in lode della Chiave* (Firenze: Doni, 1547)

⁹ Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Storia della letteratura italiana* (Milano: Garzanti, 1966)

¹⁰ Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia* (Bologna: Cappelli Editore, 1926); Paolo Ulvioni, *Accademie e cultura in Italia dalla Controriforma all'Arcadia. Il caso veneziano* (Milano: Archivio storico civico e biblioteca trivulziana, 1979)

építész, teoretikus javaslatára létrehozott Accademia delle Arti del Disegno, amelynek tagjai között megtaláljuk a korszak nagy építészeit és művészeit, mint Michelangelo Buonarrotit, Francesco da Sangallót, Andrea Sansovinót és másokat.

Amikor Bartolomeo Gottifredi, a piacentzai Accademia Ortolana titkára és levéltárosa, Magyarországra jön, Doni veszi át a titkári feladatokat. Piacenzában az akadémia hivatali munkája mellett barátságot köt Catelano Trivulzio püspökkel, aki egyben kiváló zenész is. Doni abban a reményben, hogy a római érsek felfigyel munkájára, Trivulzionak dedikálja a zenéről szóló háromkötetes, *Dialogo della musica* című értekezését. A traktátus Velencében jelenik meg 1544-ben Girolamo Scotto nyomdájában. Girolamo Scotto gondozásában leginkább zenei művek, kották, madrigálos könyvek jelennek meg. Doni Velencében Annibale Malvicino márki vendégszeretét élvezi, ebben a környezetben ismeri meg Pietro Aretinót, akinek munkássága sokáig hatással van írói pályafutására. 1545-ben elhagyja ezt a kellemes légkört, anyagi támogatást remélve Rómába megy, de útja eredménytelen lesz. Róma után Firenzében találjuk, ahol tagja lesz az Accademia degli Umidinak, és titkári teendőket is ellát, Lorenzo Ridolfi konzulsága alatt. Doni itt többek között olyan irodalmárokkal is találkozik, mint – Panciatichi, Carnesecchi és Pietro Gelido da Samminato, – akiket a kor vallási kérdései mellett a reformáció megjelenésének hatása és tanításai is érdekelnék. Doni annak érdekében, hogy a már megírt művei valamilyen módon megjelenhessenek, nemcsak további támogatókat keres, hanem 1546-ban saját nyomdát alapít Firenzében. A nyomda kiadásait az akadémia finanszírozza, ennek köszönhetően jelennek meg nemcsak Doni, de társainak művei is.¹¹ A nyomda azonban nem működik sokáig, 1547 végén két ok miatt be kell zárni. Az egyik ok az, hogy a nyomdai munka nagyon alacsony színvonalú, a tőle kikerült könyvek nyomdailag nem elég jó minőségűek, másik oka pedig a Giunta család nyomdájának monopóliuma, amely nyomda jól ismert és régóta jelen van Firenzében. Keserűséggel és kudarcélményekkel telve 1548 tavaszán úgy dönt, hogy végleg elhagyja

¹¹ Anton Francesco Doni, *Lettere. Libro primo* (Firenze: Doni, 1546), *Gli Spiriti folletti. Ragionamento primo di M. Celio Sanese* (Firenze: Doni, 1546), *Lettere. Libro secondo. Prose antiche di Dante, Petrarca e Boccaccio*, 1547. Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'Amore... Con una lettera piacevole del Doni in lode della Chiave ...* (Firenze: Doni, 1547)

szülővárosát, Firenzét és visszamegy abba a városba, amely korábban már befogadta őt, Velencébe.

Velence az érett reneszánsz idején nyomdászatának, a könyvkiadás mennyiségének és minőségének, valamint az ott élő és alkotó képzőművészeknek köszönhetően Itália második legfontosabb szellemi központjává válik. Olyan jelentős művészek alkotásai „díszítik” a várost, mint az építész Andrea Palladio, Antonio Sansovino és tanítványa Jacopo (Tatti) Sansovino, a festő Giorgione, Tiziano Vecellio, Jacopo és Domenico Tintoretto, Paolo Veronese és olyan muzsikusként máig maradandót, mint a zeneszerző Palestrina.¹² A velencei nyomdászat virágkora az 1540 és 1605¹³ közötti időszakra tehető. Olyan híres nyomdászok működnek ekkor, mint Gabriel Giolito de' Ferrari (1508-1578),¹⁴ vagy Francesco Marcolini (?-1559),¹⁵ Girolamo Scotto, Gualtiero Scoto, Francesco Rampazetto, Giovanni Battista és Melchiore Sessa, Domenico Farri, Tramezzino, Ziletti és Torresani.¹⁶ Valamennyi nyomda különféle műfajú műveket, írásokat jelentet meg. Gabriel Giolito de' Ferrari, aki – Aldo Manuzio nyomdájának fokozatos hanyatlását követően 1541-től veszi át apai örökségként az üzletet. 1541 és 1578 között színházi dialógusokat, traktátusokat és prédikációkat jelentet meg nyomdájában. Giolito nyomdája valóságos vállalatává válik az idők folyamán. Francesco Marcolini, aki korának igazi humanistája, többek között építész, régiségkereskedő, rajzoló és metszetkészítő mester – leginkább *volgare* nyelvű szövegeket ad ki, mint amilyen Pietro Aretino, és a legtöbb poligráfus, Doni, Ortensio Lando, Lodovico Dolce, Lodovico Domenichi, Giuseppe Betussi és Tommaso Porcacchi írása. Tramezzino nyomdász érdeklődése a lovagirodalom, a földrajzi térképek, a jogi szövegek és a *volgare* nyelvű történeti művek felé orientálódik.

Doni Velencében együtt él egy bizonyos Lena Gabbia nevű hölgygel, akit még korábban Piacenzában ismer meg. Tőle 1549-ben fia születik,

¹² Cecchi e Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, 432-443.

¹³ Paul F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*. (Roma: Il Veltro Editrice, 1983)

¹⁴ *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2001, vol. 55.

¹⁵ *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2007, vol. 69.

¹⁶ Tiziana Presenti, „Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in Terraferma” in *Storia della cultura veneta. Il Seicento vol.4/1*. (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981) 93-129.

akit Doni, Silvia di Somma Bagno grófnője után Silviónak nevez, s aki életének utolsó éveiben egyetlen támasza lesz a monselicei magányában. A szakirodalom¹⁷ ugyanakkor azt is megemlíti, hogy egy lánya is született Lenától, de róla semmilyen említést nem találunk későbbi műveiben. Velence Doni számára a kiteljesedés helyszíne, az 1548 és 1553 közötti időszakban írja meg legfontosabb műveit, járja a várost, vidékre is elutazik, elmegy többek között Arquàba, Petrarca sírjához, illetve Noaléba, ahol Cipriano Moresini mecénás saját villájában látja vendégül az irodalmárokat és művészeket; barátokra tesz szert, akik között nemcsak a korszak nagy művészeit és nyomdászait találjuk, hanem az úgynevezett poligráfusokat is, akik az Accademia dei Pellegriniben gyűlnek össze beszélgetni és megismerni egymás nézeteit.¹⁸ A szakirodalom¹⁹ leginkább azokat az itáliai irodalmárokat sorolja a poligráfusok körébe, akik 1530 és 1560 között rövidebb, hosszabb ideig Velencében tartózkodnak. Többségük a kiadói és nyomdai munkáknál is segédkezik. Vannak köztük olyanok, akikkel, mielőtt a lagúnák városba ment volna, a piacenai akadémián találkozik és barátkozik össze, mint Giuseppe Betussi, Ludovico Domenichi, Doni és Ortensio Lando. Mások közülük Velencébe érkezésük után szoros barátságba kerülnek Pietro Aretinóval, aki bevezeti őket a velencei társadalmi és kulturális életbe, mint például Dolcét, Domenichit, Porcacchit és Sansovinót.²⁰ A szakirodalom az előzőekben felsorolt alkotókhoz kapcsolódó irodalmat, vagyis a *letteratura dei poligrafi*²¹ alatt azoknak az íróknak a munkásságát érti, akik ha nem is valamennyi, de a legtöbb irodalmi műfajban írnak és jelentetnek meg munkákat. Ezen alkotók írásai között találunk színműveket: komédiákat és tragédiákat, prózát, novellát és mesét, eklogát, mitológiai és bibliai

¹⁷ Bongi, Vita di Anton Francesco Doni, 34.

¹⁸ Teofilo Folengo, *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni* (Milano-Napoli: Riccardo-Ricciardi Editore, 1976), 578-596.

¹⁹ Giovanni Aquilecchia, „Pietro Aretino e altri poligrafi a Venezia” in *Storia della cultura veneta* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1980), 61-98.; Claudia di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1988)

²⁰ Renzo Bragantini, „’Poligrafi’ e umanisti volgari” in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia, Vol. 9. Apogeo e declino del rinascimento* (Torino: Einaudi, 1988), 681-754.

²¹ Amedeo Quondam, „La letteratura in tipografia” in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Produzione e consumo* (Torino: Giulio Einaudi, 1988)

témájú verseket. Ezen kívül retorikai műveket, kommentárokat és értekezéseket. Az értekezéseket is olyan témákról írják, mint például a szerelem, a női nem szépsége vagy maga az udvarlás. Foglalkoztatja őket a történelem, az orvostudomány, a mezőgazdaság, a politika. Ami pedig leginkább *ars poeticá*juknak tekinthető, az a klasszikus művek lefordítása, többek között Plutarkhosz, Vergilius, Ovidius, Cicero, Dante, Petrarca és Boccaccio műveit fordítják. Az irodalmi műfajokon túl nyelvészeti és művészeti írásaik is megjelennek, olyan traktátusokat is ismerünk, amelyek az építészetről, a szobrászatról, a festészetéről, a rajzról és a zenéről egyaránt szólnak.²² A poligráfus jellemzői azonban nemcsak a különféle irodalmi műfajokban való úgynevezett „jártasságot” jelentik, hanem azt a szoros együttműködést és barátságot is, amely a velencei nyomdákkal alakul ki, s amely sok évre meghatározza életüket, és hatással van munkásságukra is. Többen közülük saját nyomdát alapítanak, és működtetésével próbálkoznak kisebb-nagyobb sikerrel. Ahogy már korábban említettem, Doni ugyan nem jár sikerrel, mert firenzei nyomdája hamar tönkremegy, de Francesco Sansovinónak már nagyobb szerencséje van. Éveken keresztül fenn tudja tartani saját nyomdáját, és számos könyvet ki tud adni.²³

Doni 1553 után elhagyja a számára oly kedves és munkásságának oly jelentős várost, Velencét. Ennek részben oka a pestisjárvány, amely ekkor kezdi elérni a tengerparti várost, illetve IV. Pál pápa üldöztetése. A szakirodalom²⁴ viszont azt is megemlíti, hogy inkább IV. Pál pápa maga küldi el Donit büntetésből az Ancona melletti hegyekbe. 1555 körül rövid ideig Pesaróban tartózkodik, hogy anyagi támogatást kérjen Guidubaldo della Rovere hercegtől, ám ezt a tervét Aretino mint a herceg jó barátja, megghiúsítja. Doni erre válaszolva írja meg a *Terremoto* című művét, amelyben szinte megjövendöli Aretino halálát, amely ténylegesen be is következik még abban az évben.²⁵ 1557 márciusában Ferrarába megy, majd visszatér Velencébe, hogy a *Pistolotti amorosi* című művé-

²² Ettore Bonora, „Anton Francesco Doni e i poligrafi” in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Vol. 4. *Il Cinquecento* (Milano: Garzanti, 1966), 432-444.

²³ Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato* (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994)

²⁴ Bonghi, *Vita di Anton Francesco Doni*, 37-38.

²⁵ Folengo, *Opere di Aretino e di Anton Francesco Doni*, 583.

nek harmadik kiadását ellenőrizze. Elhagyja Velencét és Monselicebe megy, ahol haláláig a várában tartózkodik. Doni Monseliceben nagy magányban él, megélhetési gondjai vannak, barátai, ha vannak is, egyáltalán nem látogatják meg, szinte teljesen elfeledve él, csupán fia, Silvio nyújt neki társaságot és lelki támaszt. Néha elmegy Petrarca sírjához, és felkeresi Velencét könyvei kiadása érdekében. Doni élete utolsó időszakában szokatlan külsővel, hosszú, egészen a tüdejéig érő szakállal, nem egyszer éjszaka mezítláb, hálóingben járkal Monselice utcáin, mezőin, saját és mások verseit énekelve, nappal pedig az emberek megdöbbenésére, kisgyermek módjára sípját fújva táncol az utcán.²⁶ 1574 szeptemberében hal meg.

Doni írói munkássága

Doni írói munkásságát három korszakra lehet osztani, az 1540-es, az 1550-es és az 1560-as évekre. Az 1540-es években megírt levelezéseinek és művészeti témájú értekezéseinek túl, napvilágot látnak ókori szerzők műveinek fordításai is. Levelezéseinek gyűjteményét többször kibővíti, az 1543-44 között íródott gyűjteményben 121 levél található, amit barátaihoz, nemes hölgyekhez és urakhoz, valamint egyházi személyekhez ír. Ezek a levelek utazási élményekről, vallási témákról, irodalmi kérdésekről, zenéről, történelmi eseményekről, szobrászatról, festészetről is szólnak. A szinte naponta írt levelek eleinte Piacenzából, majd Velencéből származnak. A korszak irodalmába is beleillik levélgyűjteménye, kortársai közül Aretino, Betussi, Calmo, Contile, Lando, Sansovino és sokan mások is írnak fiktív és valós leveleket egyaránt.

A *Disegno* című traktátusa 1549-ben jelenik meg Velencében Gabriel Giolito de' Ferrari nyomdájában. Az értekezés leginkább Paolo Pino²⁷ 1548-ban megjelent *Dialogo della pittura* című műve, illetve a korábbi²⁸ e témában napvilágot látott művek hatására készül el. Pino traktátusa is a rajzról, a festészetről és a szobrászatról szól. Doni művében a rajz mellett a festészet módszereiről és technikáiról, az ecsetfajtaokról, a festékek

²⁶ Zilioli, *Historia delle vite de' poeti italiani*, Vol.4.

²⁷ Paolo Pino, *Dialogo della pittura* (1548)

²⁸ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (1390-1400k); Leon Battista Alberti, *Della pittura* (1436); Lorenzo Ghiberti, *Commentarii* (1450k); Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (1490-1513); Francesco Lancillotti, *Trattato della pittura* (1509)

színeiről, a festményen szereplő alakok és ábrák nagyításáról és kicsinyítéséről szól. Különleges a mű első része, amelynek központi témája a szobrászat és a festészet összehasonlítása. A két művészeti ágazat elsőségéről és védelméről két valós szakértő vitatkozik. Az egyik Pino (Paolo), aki a Festészetet, a másik Silvio (Corsini), aki a Szobrászatot képviseli. Beszélgetésükbe bekapcsolódik egyfajta döntőbíróként Baccio Bandinelli, ismert firenzei szobrász, aki saját élete és alkotómunkájának tapasztalatai alapján a szobrászat javára dönti el a vitát.

Doni írói kiteljesedése az 1550-es években következik be. Érdeklődése ekkor nemcsak az ókori történelem eseményei felé fordul, hanem a kor emberét érintő kérdések felé is, éppen ezért az ide tartozó írásainak műfaja nehezen meghatározható. A *La fortuna di Cesare*²⁹ című művében részletes leírást találunk Julius Caesar életéről. Arról olvashatunk, hogy Caesar milyen épületeket emeltet Rómában, milyen törvényeket, határozatokat hoz. Továbbá, hogy miként ünnepelteti magát, és hogyan ünnepel, miként mutat be áldozatot a pogány isteneknek, hogyan szórakozik, illetve, hogyan bánik a római néppel, miként válik belőle császár, államférfi, egy hatalmas birodalom vezetője és irányítója, és miért lesz sok ellensége.

A kétkötetes *Libreria*³⁰ az Itáliában addig megjelent művek gyűjteménye. A gyűjteményben Doni olyan saját műveit is megemlíti, amik még meg sem íródtak, vagyis szinte előrevetíti, hogy még miről fog írni, illetve szerepelnek benne olyan művei is, amiket már megírt, de még nem jelentek meg. A bibliográfiák szerkezetét követve ábécésorrendben, egymás alá írja a szerzőket. Akiket jobban ismer, illetve ismertebbek, azokról röviden ír, majd felsorolja műveik címét. Érdekessége a bibliográfiának, hogy nem a vezetéknev alapján helyezi sorba a szerzőket, hanem keresztnév alapján. Minden egyes betű váltásakor egy dedikálás, illetve egy rövidebb levél található. A címzett keresztnéve megegyezik azzal a betűvel, ami éppen következik, a V betűnél például Vittoria Colonnának írt dedikáció, illetve rövidebb levél található. A mű hat szerkezeti egységre bontható. Az első részben körülbelül 100 szerző és műve szerepel.

²⁹ Anton Francesco Doni, *La fortuna di Cesare* (Venezia: Gabriel Giolito de'Ferrari, 1550)

³⁰ Anton Francesco Doni, *La libreria del Doni* (Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550); Anton Francesco Doni, *La seconda libreria del Doni* (Venezia: Francesco Marcolini, 1551)

A második részben a különféle fordítások találhatóak. A harmadikban versek, komédiák és más műfaj szerzői és műveik szerepelnek. A negyedik részben a latin nyelvről fordított írások szerzői és műveik szerepelnek. Az ötödik részben a bibliográfiában szereplő összes mű címe található ábécésorrendben. A hatodik részben pedig a zenéről megjelent könyvek, kották szerzői szerepelnek. A *Libreria* második kötetében 181 szerzőt sorol fel Doni ábécésorrendben évszám nélkül. Az első kötettől annyiban tér el, hogy ebben nem dedikációk találhatóak az egyes betűk elején, hanem lovagregényekből vett egyes epizódok, s a részlet kezdődik az adott betűvel, illetve szerzőjének a neve egyezik meg az adott betűvel. A két kötet közötti hasonlóság viszont az, hogy Doni ebben a kötetben is a keresztnév kezdőbetűje alapján teszi sorrendbe a szerzőket. Sorrendbeli tévedéseket találhatunk a kötetben, hiszen ha csak az A betűhöz tartozó szerzők neveit nézzük, akkor például előbb jön Alberto Lollo, mint mondjuk Acarisio da Cento, nem is beszélve Abel Hebreóról, és Amanio Lettiera után következik Agostino Liuti, és még sok hasonló ílyet lehetne felsorolni.

1551-ben szintén Velencében jelenik meg Francesco Marcolini nyomdájában a *Zucca*.³¹ Már a mű valódi címe is nagyon részletes és összetett, *La Zucca del Doni fiorentino divisa in cinque libri di gran valore, sotto titolo di poca considerazione. Il Ramo, di Chiacchiere, Baie e Cicalamenti. I Fiori, di Passerotti, Grilli e Farfalloni. Le Foglie, di Dicerie, Favole e Sogni. I Frutti, Acerbi, Marci e Maturi. E Il Seme; di Chimere e Castegli in aria*. A mű első része magáról a zöldségről, a Tökről szól, kiemelve a többi zöldség közül. Ezután többnyire rövidebb, olykor tanulságos, megtörtént és kitalált történetek, példázatok következnek. A *Tök* 5 nagyobb könyvre tagolódik, amik további alfejezetekre oszlanak. Mindegyik könyv egy dedikálással kezdődik. Az első könyv, a *Tök ága* címet viseli, ebben a részben találhatóak az *I Cicalamenti* (szószátyárkodások), a *Le Baie* (beugratások), a *Le Chiacchiere* (pletykák). A második könyv a *Tök virágai* címet viseli, ebben a részben találhatóak, az *I Grilli* (tücskök, amelyek történetekre és allegóriákra oszlanak), az *I Passerotti* (verebek, amelyek tárgyalásokra és azok megoldásaira oszlanak) és a *Farfalloni* (nagyobb lepke faj, amely szövegekre és kommentárookra oszlik). A harmadik könyv a *Tök levelei* címet viseli, ebben a

³¹ Anton Francesco Doni, *Zucca del Doni fiorentino* (Venezia: Francesco Marcolini, 1551)

részben olvashatóak a *Dicerie* (pletykák, álmokra és igazságokra oszlanak), az *I Sogni* (álmok), a *Le Favole* (a mesék, álmokra és pletykákra oszlanak) és a *Le Verità* (az igazságok). A negyedik könyv a *Tök gyümölcssei* címet viseli, amelyben hosszabb-rövidebb, közmondásokkal záruló történetek olvashatók. Az ötödik könyv a *Tök magja* címet viseli, és ebben a teljes *Le Pitture* című traktátust találhatjuk.

Az 1552-ben Velencében megjelent *I Mondi celesti, terrestri et Infernali degli Accademici Pellegrini* talán Doni főművének is tekinthető. Ez a legösszetettebb, legsokoldalúbb műve. Ebben mindaz megtalálható, ami Donit érdekli, jellemzi, és amiben leginkább kiteljesedik írói vénája. Szerkezete és bizonyos elemei párhuzamba állíthatók Dante *Isteni színjátékával*. A műben a szerző és az Accademia dei Pellegrini tagjai egy képzeletbeli utazást tesznek a világok és a poklok között, s a látottakat, hallottakat, átélt élményeiket írja le. Az első az *Il mondo piccolo* magáról az emberről, az emberi test formájáról, felépítéséről szól. Ebben a világban kezdődik a képzeletbeli utazás, az akadémia tagjai hajóra szállva hagyják el Velence városát, s jutnak fel az egekbe. A második az *Il mondo grande* a világról szól. Az akadémia tagjai az Isten alkotta és az általuk ismert, valóságos világról értekeznek érintve azokat a törvényeket, amelyek meghatározzák mind az életüket,³² mind a világ működését. A harmadik az *Il mondo immaginato*, amelyben Jupiter és Momus beszélget egymással. A istenek többek között arról beszélgetnek, hogy a körülöttük lévő lelkek közül kit küldjenek vissza a földre. A negyedik az *Il mondo misto* az emberek nyomorúságáról és gazdagságáról szól, emellett olvashatunk még az állatok földi életéről is. A rész végén Momus megkéri a lelkeket, hogy menjenek vissza a földre és tegyék jobbá a világot. Az ötödik az *Il mondo risibile*. Ebben a világban először arról értekeznek egymás között az akadémia tagjai, hogy mi mindenen lehet nevetni, mi az, ami megnevetteti az embereket. Ezután, áttérnek a halhatatlanság témájára, hogy mi marad belőlük, ki hogyan fog rájuk emlékezni haláluk után, hogy az ókori rómaiak miként törekedtek életük meghosszabbítására, és hogy miként örökítették meg magukat az utókor számára (épületek, pénzürmék, stb.). A hatodik az *Il mondo*

³² *Ius naturale, legem conditam, ad morem antiquus*. Az ókori jogtudósok hét részre osztották a törvényeket: *ius gentium, ius civile, ius consolare, ius publicum, ius Quiritum, ius militare, ius magistratus*. Vö. Patrizia Pellizzari, *I Mondi e gli Inferni di Anton Francesco Doni* (Torino: Einaudi, 1994), 70.

savio, ebben Momus egy új világról szóló látomását meséli el. Doni ebben a világban saját utópisztikus városát mutatja be nagyon aprólékosan Morus Tamás *Utópia* című műve alapján, amely a meglévő társadalom kritikájaként is értelmezhető.³³ A hetedik az *Il mondo massimo* a legfőbb világ. Ez az egyetlen világ, amely nem dialógus formában íródik. Ebben a részben megváltozik a hangnem, ezért egyfajta hitvallásnak is értelmezhető. Doni egy bibliai példázattal kezdi írását. Ezután összegzi a korábban vázolt világainak lényegét. A végén pedig Jézus Krisztusról, a betlehemi csillag misztériumáról és saját emberi mivoltáról, gyarlóságairól ír mély őszinteséggel. A hét világ bemutatása után következik az Alvilág, illetve a Pokol, amelynek szintén hét része, bugyra van. Doni ennél a résznél Dante művéből merít, öhöz hasonlóan Doni is élve kerül az Alvilágba. Az alvilági útja egy Pantheonra emlékeztető centrális épületben veszi kezdetét, ahol tudósok veszik őt körbe, s hívják fel arra a figyelmét, hogy milyen veszélyekkel fog majd útja során találkozni. Az első az iskolások pokla. Doni azt, hogy ki kerüljön ide úgy dönti el, hogy melyik diák miként bánik tanáraival és a könyveivel. A második pokol a rosszul házasodottak és szeretők pokla. Ebben a részben Vergilius és Momus a házasság előnyeiről és hátrányairól értekeznek, ide a lelkek házasságuk szerint kerülnek. A harmadik pokol a szajhák és kerítők pokla, a negyedik pokol a kapzsi gazdagok és a bőkezű szegények pokla. A teljes résznek a központi témája a kapzsiság, amit Doni bibliai idézetekkel szemléltet. Az ötödik pokol az okos tudósok és a vakmerő akadémiai tagok pokla. A hatodik pokol a szerzők és költők pokla. Itt a költők büntetéséről esik szó, akiket ördögök kínoznak halálra kegyetlenebbnél kegyetlenebb módszerekkel. A hetedik pokol pedig a lusta katonák és kapitányok pokla. Ebben is meglehetősen szörnyű körülmények között sínylődnek a lelkek. Ide Orfeusz vezeti Donit, Momust és egy akadémiai tagot. Egy tóban forró, bugyogó vérben kentaurók eszik az embereket, akiknek csontjait kupacba dobják.

Ugyanebben az évben írja az *I Marmi* című munkáját is. Ebben a műfajilag nehezen meghatározható művében, ami értekezések, beszélgetések, véleménynyilvánítások, kritikák és eszmecserék sorozata, illetve gyűjteménye, firenzei és néhány esetben velencei férfiak, leginkább az

³³ Hajnóczy Eszter, *Città e società ne „I Mondì” di Anton Francesco Doni e negli altri utopisti del Cinquecento* (Budapest: ELTE, 2006) [szakdolgozat]

Akadémiák tagjai, olykor kézművesek összegyűlnek estéről estére a firenzei dóm lépcsőjén beszélgetni, eszmét cserélni. Valaki felvet egy témát, amit azután az este folyamán közösen megvitatnak. A témák között van a csillagászat, a Föld és a Nap kérdése, a Föld és a Hold kérdése, a földrengés, az, hogy milyen könyveket kellene olvasni, továbbá beszélgetnek még a köztársaság kérdéséről, a város vezetéséről, az uralkodásról, a nők/asszonyok dicséretéről, az álmokról, a halál és az alvás közötti különbségről, festményekről és freskókról (Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Andrea del Sarto), magáról Firenzéről, esküvői szokásokról, a csúnya beszédről és az ékesszólásról, a temetkezésről, a nyelv kérdéséről, a ház építéséről, a könyvkiadásról és a könyvnyomtatásról, Aldo Manuziőról, a firenzei és a velencei Akadémia bemutatásáról, továbbá szó esik még a bosszúról és a bosszúvágyról, Michelangelo Auróra szobráról, Donatello Szent György szobráról, az evésről, a geometria és a matematika kapcsolatáról, Boccaccio műveiről, a lélekről, a Jelenések könyvének bizonyos részeiről, és Luther Mártonról mint magáról a Sátánról, az ortográfiáról, a tenyérjóslásról, a mágiáról és a szellemidézésről, a hosszú élet titkáról, az erényekről, a borról, a vízről és a fröccsről, magáról az emberről, a filozófia lényegéről, miért sírhat, mit sírhat meg egy vezető, és végül az időről.

Feltételezem, hogy Doni azért írta meg ezt a szinte összefoglaló munkáját, hogy valamilyen formába öntse mindazt, ami akkoriban foglalkoztatta, amikről akkoriban olvashatott vagy hallhatott. Ezt a feltételezést támasztja alá az a tény, hogy többnyire valós személyek által mondatja el mindazt, amit ő gondol, és ahogyan ő gondolkodik bizonyos kérdésekről. Emellett mivel nagyon sokrétű beszélgetések vannak benne, úgy gondolom, hogy egyfajta művelődéstörténeti műnek is értelmezhető. Több kortársa is foglalkozik Donihoz hasonló témákkal, mint Ludovico Domenichi, aki a nemes hölgyeken kívül vallásos kérdésekkel is foglalkozik. Ortensio Landót többek között a temetkezési szokások és a túlvilági élet érdeklik. Ludovico Dolcét a nyelvészet kérdései foglalkoztatják, mint ahogy Giovan Battista Gellit is. Tommaso Porcacchit a földrajzon kívül temetkezési szokások is érdeklik Landóhoz hasonlóan, Sansovino pedig a város kormányzásán túl várostörténetről is ír.

Az 1560-as évek elején egy filozófiai témájú műve és két traktátusa jelenik meg. A *Filosofia morale* először 1552-ben jelenik meg, Francesco Marcolini nyomdájában. Ezt bővíti ki és adatja ki később, 1567-ben

Melchiore Sessa örökösével, Francesco Rampazetto nyomdással. Műfaját nehezen lehet meghatározni, állat- és embertörténeteken, valamint példázatokon keresztül bemutatott egyfajta erkölcsstan-gyűjtemény. A mű többek között arról szól, hogy miként kell erkölcsös életre törekedni, hogyan kell hazugságok, és áruságok nélkül helyesen élni és viselkedni, vezetőként uralkodni, mit jelent az igaz barátság, s lehet-e, kialakulhat-e igaz barátság ellenségeinkkel is. Ezeket a kérdéseket állatpéldázatokon (egér-macska, kutya-macska, stb.) keresztül illusztrálja. Ezen kívül szó esik még arról, hogy hogyan vezessük le dühünket és haragunkat, hogy miért ne álljunk bosszút (szemet szemért, fogat fogért-elv elkerülése), hogy hogyan kellene megbocsájtanunk egymásnak, illetve, hogy miként kell a megbocsájtásra törekednünk.

Szintén ekkor látnak napvilágot értekezései a festészetről és az építészetről. Az előbbi 1564-ben Padovában jelenik meg Gratoso Porcicino nyomdájában, az utóbbi 1566-ban Bolognában jelenik meg, Alessandro Benacci nyomdájában. A *Le pitture* című kézirat megírását 1560-ban fejezi be, de ez nem jelenik meg soha. Ennek egy kiegészített változata jelenik meg 1564-ben Padovában Grazioso Porcicino gondozásában. Ez alatt a négy év alatt Doni még hozzáír és oldalakat is csatol a korábbi változathoz. A kéziratot Doni Luigi d'Estének dedikálja, s olyan allegorikus képek és leírások együttesét tartalmazza, amely az irodalom legszélesebb skálájából merít, azok tényleges megvalósítása céljából. Doni célja az, hogy leírásaival és rajzaival ötletet adjon híres emberek házáinak és palotáinak kidíszítéséhez. Federico Zuccari, velencei festő ezeket az ábrázolásokat használja fel a Tivoliban található Villa d'Este falainak freskódíszítéseikhez. A „festmények” témái a szerelemet, a halált, a válást, az időt, és a szerencsét érintik. A kézirat érdekessége többek között egyrészt az, hogy Doni saját maga illusztrálja a kéziratot nagyon gazdagon, iniciálékkal, rajzokkal, szójátékokkal, a lapok tetejére gyümölcsöket és zöldségeket is rajzol, amik növényi girlandokba olvadnak össze. Vannak olyan oldalak, ahol egész oldalas díszítés található, és van olyan, ahol a lap tetején, a sor elején is található díszítés. Másrészt az, hogy ezeken az egyedinek mondható növényi díszítéseken kívül a mű tartalmaz egy költeményt is, amit maga Doni zenésített meg négy szólamra, s kottázta le a kéziratba. A kottában a hangjegyek feje szólamonként váltakozik, ott is vannak gyümölcsök, zöldségek, de előfordulnak egerek is.

A *Le Ville del Doni, Con licentia de i Superiori* című öt könyvből álló traktátusa egy 1565-ben megírt, az úgynevezett reggianói kézirat³⁴ kiadása. Ezt a kéziratot Doni egy Orazio Malaguzzi Valeri nevű grófnak dedikálja, aki tekintélyes személyisége a 16. századi reggianói közéletnek, II. Alfonso d'Este nagykövete volt II. Fülöp spanyol király udvarában.³⁵ A reggianói kéziraton kívül további kéziratok is ismeretesek, létezik egy évszám nélküli velencei kézirat, amit Doni Pandolfo Attavanta nemesembernek dedikál,³⁶ illetve az 1566-ban elkészült traktátus, amit egy évszám nélküli, Lodovico Montecuccoli grófnak írt levél előz meg. Ezt a három kéziratot veti össze egymással Ugo Bellocchi, és adja ki újra 1969-ben.

A mű szerkezetét tekintve először általánosságban a villa milyenségéről és annak kinézetéről esik szó, arról, hogy hol helyezkedjen el. Ezt követi néhány konkrét villa leírása, jellemzése, mint például a firenzei herceg vagy az urbinói herceg vára. Az öt villatípus között megtalálható a polgári villa, amely urak, királyok, hercegek számára készül, a kikapcsolódásra épülő villa a városlakók, polgárok számára, a pihenés céljából épülő villa kereskedők számára, a kézművesek számára épülő egyszerűbb villa, és a parasztemberek számára épülő haszonépület. Doni a villák megtervezését és a helyiségek dekorációit nemcsak saját elképzeléseire, fantáziájára bízta, hanem ismert művészeket is megemlít, akik munkáikkal gazdagíthatnák a villa külsejét és belsejét. Ilyen például az első villa, ahol Andrea Palladio nevét említi az épület megrajzolásánál, a villa falain Andrea del Sarto, Raffaello da Urbino festményei lehetnének, a stukkódíszek elkészítéséhez a bolognai Tebaldi festő munkáit szeretné, máshol Tiziano festményei és flamand festők freskói találhatók a falakon.

³⁴ Anton Francesco Doni, *Ville del Doni Libro V*, 1565 (Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, Mss. Regg. F. 536.)

³⁵ Ugo Bellocchi, *Il Mauriziano. Gli affreschi di Nicolò dell'Abate nel „nido” di Ludovico Ariosto* (Reggio Emilia: Poligrafici S.p.A., 1967), 46.

³⁶ Anton Francesco Doni, *Attavanta. Villa di M. Anton Francesco Doni fiorentino* (Museo Correr di Venezia, D.5.11.)

Doni munkásságának utóélete

Doni nagyobb műveit halála után ismét kiadják. A 17. században az *I Mondi celesti, terrestri et infernali*, a *Filosofia morale*, a *Zucca*, az *I Marmi* és a *La fortuna di Cesare* című művei jelennek meg. A 18. századra azonban mind Doni, mind életműve teljesen feledésbe merül. Az írásaival való foglalkozás, életrajzának kutatása, megismerése, műveinek értelmezése, kritikai kiadásai és újrakiadásai³⁷ a 19-20. századra tehetőek. A 21. században tovább folytatódik Doni életművének és a 16. század második felének kutatása, egyre több olasz és külföldi irodalomtörténész foglalkozik a korszakkal, különösen a velencei nyomda virágkorával, a poligráfusokkal és az akadémiákkal. A technika újításai pedig lehetővé teszik, hogy a nehezen megszerezhető műveket digitális formátumban is el lehessen érni. Egy négyéves projektnek köszönhetően jött létre az Anton Francesco Doni-terv – Multimedia Archive of Texts and Sources. Ennek a négyéves (2008-2012) munkának a fő célja egy digitális levéltár létrehozása volt, amely a Scuola Normale Superiore, il Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria (röviden CTL) belül zajlott és, amely Giovanna Rizzarellinek és munkatársai kitartó munkájának köszönhető. Az elkészült digitális levéltárban³⁸ Doni kéziratai és nyomtatásban megjelent művei is megtalálhatóak.

³⁷ Salvatore Bongi, *Novelle di m. Anton Francesco Doni* (Lucca: Tipografia Fontana, 1852); Pino Vanzolini, *La Sibilla del Doni* (Pesaro: Stabilimento tipo-lit. Federici, 1880); Ezio Chiorboli, *I Marmi* (Bari: Laterza, 1928); Ugo Bellocchi, *Le ville di Anton Francesco Doni* (Modena: Aedes Muratoriana, 1969); Mario Pepe, *Disegno* (Milano: Electa, 1970); Vanni Bramanti, *La Libreria* (Milano: Longanesi, 1972); Alessandra Del Fante, *I numeri* (Roma: Bulzoni, 1981); Vincenza Giri e Giorgio Masì, *Umori e sentenze* (Roma: Salerno, 1988); Tiziana Pellizzari, *I Mondi e gli Inferni* (Torino: Einaudi, 1994); Francesco Sberlati, *Inferni. Libro secondo de' Mondi* (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1998)

³⁸ *L'officina scrittoria di Anton Francesco Doni*, Letöltve: 2016.03.10. www.cctl.sns.it/doni/

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura*. 1436.
- BAREGGI DI FILIPPO, Claudia. *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1988.
- BELLOCCHI, Ugo. *Il Mauriziano. Gli affreschi di Nicolò dell'Abate nel „nido” di Lodovico Ariosto*. Reggio Emilia: Poligrafici S.p.A., 1967.
- BELLOCCHI, Ugo. *Le ville di Anton Francesco Doni*. Modena: Aedes Muratoriana, 1969.
- BONGI, Salvatore. *Novelle di m. Anton Francesco Doni*. Lucca: Tipografia Fontana, 1852.
- BONGI, Salvatore. *Vita di M. Antonfrancesco Doni compilata da Salvatore Bongi*. Lucca: Tip. Di A. Fontana, 1863.
- BONORA, Ettore. „Anton Francesco Doni e i poligrafi” In *Storia della Letteratura Italiana, Vol. 4. Il Cinquecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 432-444. Milano: Garzanti, 1966.
- BONORA, Elena. *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.
- BRAGANTINI, Renzo. „Poligrafi”e umanisti volgari” In *Letteratura italiana. Storia e geografia, Vol. 9. Apogeo e declino del rinascimento*, a cura di Alberto Asor Rosa, 681-754. Torino: Einaudi, 1988.
- BRAMANTI, Vanni. *La Libreria*. Milano: Longanesi, 1972.
- CECCHI, Emilio és Natalino SAPEGNO. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 1966.
- CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*. 1390-1400k.
- CHIORBOLI, Ezio. *I Marmi*. Bari: Laterza, 1928.
- DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. 1490-1513.
- DEL FANTE, Alessandra. *I numeri*. Roma: Bulzoni, 1981.
- Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 41*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992.
- Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 55*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2001.

Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 69. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2007.

DONI, Anton Francesco. *Lettere di m. Antonfrancesco Doni fiorentino, con sonetti d'alcuni gentili huomini piacentini in sua lode. 1-2.* Venezia: Girolamo Scotto, 1543-1544.

DONI, Anton Francesco. *Gli Spiriti folletti. Ragionamento primo di M. Celio Sanese.* Firenze: Doni, 1546.

DONI, Anton Francesco. *Lettere. Libro primo.* Firenze: Doni, 1546.

DONI, Anton Francesco. *Lettere. Libro secondo.* Firenze: Doni, 1546.

DONI, Anton Francesco. *Prose antiche di Dante, Petrarca e Boccaccio.* Firenze: Doni, 1547.

DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina nobilta dell'una et dell'altra professione con historie, essempli, et sentenze & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia.* Venezia: Gabriel Giolito de'Ferrari, 1549.

DONI, Anton Francesco. *La fortuna di Cesare, tratta da gl'autori latini.* Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550.

DONI, Anton Francesco. *La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'autori volgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le traduttioni fatte dall'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra i librari. Libro primo.* Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550.

DONI, Anton Francesco. *La libreria del Doni. Nella quale sono scritti tutti gl'autori volgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le traduttioni fatte dall'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra i librari. Libro secondo.* Venezia: Francesco Marcolini, 1551.

DONI, Anton Francesco. *La Zucca del Doni fiorentino divisa in cinque libri di gran valore, sotto titolo di poca considerazione. Il Ramo, di Chiacchiere, Baie e Cicalamenti. I Fiori, di Passerotti, Grilli e Farfalloni. Le Foglie, di Dicerie, Favole e Sogni. I Frutti, Acerbi, Marci e Maturi. E*

Il Seme; di Chimere e Castegli in aria. Espurgata, Corretta, e riformata, con permissione de Superiori. Venezia: Francesco Marcolini, 1551.

DONI, Anton Francesco. *I Mondi celesti, terrestri ed infernali.* Venezia: Francesco Marcolini, 1551-1552.

DONI, Anton Francesco. *I Marmi del Doni.* Venezia: Francesco Marcolini, 1552-1553.

DONI, Anton Francesco. *Pitture del Doni.* Padova: Gratosio Porcacino, 1564.

DONI, Anton Francesco. *Ville del Doni Libro V.* Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, Mss. Regg., F. 536., 1565.

DONI, Anton Francesco. *Le ville del Doni fiorentino.* Bologna: Alessandro Benacci, 1566.

DONI, Anton Francesco. *Attavanta. Villa di M. Anton Francesco Doni fiorentino.* Museo Correr di Venezia, D.5.11.

DONI, Anton Francesco. *La filosofia morale. tratta da molti degni scrittori antichi prudenti. Scritta per amaestramento universale de governi, & reggimento particolare de gli huomini; dotti, & piacevoli novelle, motti, argutie, & sententie.* Venezia: Francesco Rampazetto, 1567.

FOLENGO, Teofilo. *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni.* Milano-Napoli: Riccardo-Ricciardi Editore, 1976, 578-596.

GHIBERTI, Lorenzo. *Commentarii.* 1450k.

GIRI, Vincenza és Giorgio MASI. *Umori e sentenze.* Roma: Salerno, 1988.

GOTTIFREDI, Bartolomeo. *Specchio d'Amore... Con una lettera piacevole del Doni in lode della Chiave.* Firenze: Doni, 1547.

GRENDLER, Paul F. *Critics of the Italian world (1530-1560).* Madison: University of Wisconsin Press, 1969.

GRENDLER, Paul F. *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605.* Roma: Il Veltro Editrice, 1983.

HAJNÓCZI Eszter. *Città e società ne „I Mondi” di Anton Francesco Doni (e negli altri utopisti del Cinquecento).* ELTE BTK, 2006. [szakdolgozat]

KOLTAY-KASTNER Jenő. *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.

- LANCIOTTI, Francesco. *Trattato della pittura*. 1509.
- L'officina scrittoria di Anton Francesco Doni*. Letöltve: 2016.03.10.
www.ctl.sns.it/doni/
- MAYLENDER, Michele. *Storia delle Accademie d'Italia*. Bologna: Cappelli Editore, 1926.
- PELLIZZARI, Patrizia. *I Mondi e gli Inferni*. Torino: Einaudi, 1994.
- PEPE, Mario. *Disegno*. Milano: Electa, 1970.
- PINO, Paolo. *Dialogo della pittura*. 1548.
- PRESENTI, Tiziana. „Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in Terraferma” In *Storia della cultura veneta, vol. 4/1. Il Seicento*, 93-129. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981.
- QUONDAM, Amedeo. „La letteratura in tipografia” In *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino: Einaudi, 1988.
- RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, Cecilia. *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1960.
- RIZZARELLI, Giovanna. *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 2013.
- SBERLATI, Francesco. *Inferni. Libro secondo de' Mondi*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1998.
- ULVIONI, Paolo. *Accademie e cultura in Italia dalla Controriforma all'Arcadia. Il caso veneziano*. Milano: Archivio storico civico e biblioteca trivulziana, 1979.
- VANZOLINI, Pino. *La Sibilla del Doni*. Pesaro: Stabilimento tipo-lit. Federici, 1880.
- ZILIOI, Alessandro. „Historia delle vite de' poeti italiani” In *Storia della letteratura italiana, Vol. 4. Girolamo Tiraboschi*, Roma: Luigi Perego Salvione, 1784.

Az itáliai színház mint a reneszánsz városi kultúrát meghatározó tényező

A 15. század végétől a humanisták között diskurzus alakult ki a színház körül, amelyben fontos szerepet kaptak a különböző drámai műfajok meghatározása, jellemzése mellett magának a színházi térnek a kialakítására vonatkozó javaslatok is. Ez a fokozódó érdeklődés abból az antik világ iránti vonzódásból eredt, amely az egész korszakot meghatározta a művészet minden területén. A színház nemcsak ezen eszménynek felelt meg, de más szempontból is illeszkedett a társadalom szövetébe, valamint a hatalom, a politika és a kultúra kapcsolatrendjébe is. A reneszánsz színház vizsgálata során bepillantást nyerhetünk abba a közegbe, amelyben a színház a hatalom gyakorlásának, propagálásának, a hatalmi kommunikációnak egyik fontos eszközévé, terepévé vált, amely nagyban segítette a fejedelem, az uralkodó által kívánt kép kialakítását, megerősítését. A 15. század második felében éledt fel az érdeklődés az antik színház rekonstruálása iránt. A színjátszásnak ugyan voltak más formái korábban, hiszen a középkorban az ünnepi látványosságoknak számos formája létezett, ilyen volt a *sacra rappresentazione* és a körmenet. A 15. században a vallásos ünnepeken megmaradtak a szakrális formák, de bizonyos alkalmakon (*carnevale*, városi ünnepek) már sokkal több világi elem kapott szerepet. A különböző felvonulások alkalmával keveredtek az ókori, mitologikus, középkori szakrális és bohózáti elemek és az allegória adta meg azt a nyelvet, keretet, amelyben ezek az elemek együtt jelenhettek meg.

A színház létrejöttének egyik fontos állomása volt a Római Akadémia és Pomponius Laetus munkássága, aki rekonstruálta az antik színházat, és olyan hely kialakítása volt a célja, ahol létrejöhetett az ókori világ mása. Mindenki, aki színházzal foglalkozott arra törekedett, hogy újjáélessze a klasszikus színházat. Először műkedvelők szólaltatták meg latinul a műveket egy kisebb közönség előtt. A humanisták már nem csak antik elemeket jelenítettek meg a színjátszásban, hanem az antik színházat kezdték felfedezni és utánozni. A városba érkező humanisták feladata

a kulturális élet megszervezése, propagálása is volt, emellett létrejöttek külön csoportosulások is. Rómában ilyen szerepet töltött be a Pomponius Laetus által vezetett Accademia Pomponiana. De nemcsak Rómában, hanem más, a színház fejlődésének vizsgálatával kapcsolatban fontos pozíciót betöltő városban is találhatunk erre példát (mint a firenzei Orti Oricellariban összegyűlő értelmiségiek köre). A pomponiusi akadémia az ókori színház kulturális és szociális presztízsét is vissza akarta állítani, hogy régi pompájukban tündökölhessenek az antik *auctorok* művei. A görög és latin műveken, az építészeti kihívásokon túl természetesen céljuk volt az örök városnak, Róma mítoszának öregbítése is, hiszen ahogy egyre többet felfedeztek, megismertek a klasszikus ókor világból, annál ismertebb lett ez a mítosz is. A klasszikus műveknek, a latin, görög nyelvnek az ismerete, az antik színházzal kapcsolatos tudás egyre inkább jelentették egyszersmind a hatalomhoz való hozzáférés kulcsát is. Egy olyan elemmé vált, amely megkülönböztette, elválasztotta a társadalmi csoportokat. Az északi városok egyre gyorsabban fejlődő színházi kultúrája mellett megmaradt Róma központisége, a különböző városok figyelme egyre inkább a pápák kultúráját érintő intézkedései, döntései felé irányult.

A 16. század folyamán egyes városok, fejedelemségek kulturális fejlődésének kiemelkedő eleme volt a színház (jól érzékelhető ez Ferrara vagy Firenze városának esetében), ezért nagy figyelmet szenteltek annak, hogy egyre több, egyre grandiózusabb előadást állítsanak színpadra. A helyzet még kielezettebb lett, amikor már a különböző városok mintegy presztízs kérdésként tekintettek a színházi előadások sikerére, népszerűségére, a különböző udvari írók elismertségére. A reneszánsz színdarabok ennek a fejedelmi kultúrának a produktumai, amelynek tükrözik erejét, politikáját, múlthoz való kötődését, visszanyúlását, de kísérletezéseit, újításait is. A fejedelmek azok, akik bár saját céljaikat, érdekeiket szem előtt tartva, de a kiváltói a színházzal foglalkozó kutatók, diskurzusok sokaságának, a humanisták ez irányú érdeklődésének, az antik szövegek újrafelfedezésének, valamint majd később a „modern” darabok megszületésének.

A Quattrocento utolsó évtizedeitől kezdve a színházzal foglalkozó szakemberek, humanisták arra is nagy hangsúlyt helyeztek, hogy tapasztalataikat, a látott előadások élményét írásban is rögzítsék kézikönyvek, traktátusok vagy egyszerű beszámolók, levelek formájában. Az egyik

fontos forrás az ismeretlen szerzőtől származó *Diario ferrarese*, amely közel száz év eseményeit írja le, vagy egy másik napló Bernardino Zambotti tollából, amely szintén a ferrarai udvarban történeteket meséli el, de nemcsak ferrarai ünnepekről olvashatunk, hiszen már a pomponiusi akadémia első előadásairól is születtek feljegyzések. Ezeknek a fennmaradt írásoknak a segítségével a tényszerű adatok mellett képet kaphatunk arról is, hogyan értették, értelmezték a színház fogalmát, a színháznak a városi létben, kultúrában betöltött szerepét a korabeli befogadók. Ennek jó példáját adja Leone de' Sommi a színházi előadásokról szóló művében (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1556–1589¹), amelyben a különböző műfajok (komédia, tragédia), a kosztümök, a színészi játék és a díszletek vizsgálata mellett a színház intézményéről, valamint annak célkitűzéséről is kifejti véleményét.² A színház de' Sommi szerint Istentől ered és célja, hogy az ideális, jól szervezett társadalom modelljét tükrözze. A város ellenpólusként, mint a vidék, a civilizálatlan világ ellentéte kerül bemutatásra. A színdarab szerinte annak az önképnek tekinthető, amelyet a városlakók önmagukról, önmaguknak akarnak megmutatni.³ A darabok a társadalom különböző rétegeiből származó emberek jellemét, cselekedeteit viszik színre, ezzel bemutatva ezeket a csoportokat, az elvárt vagy épp nem kívánatos magatartásformákat. Ezért is volt fontos az – amit több, a drámai műfajokat, a színelőadásokat elemző értekezésben is leírnak a Cinquecento folyamán –, hogy a színészek által viselt jelmezek legyenek pompásak, de mindemellett legyenek úgy kiválasztva, hogy pusztán a ruhák alapján beazonosítható legyen a szereplők között fennálló hierarchia.

A reneszánsz korában az ünnepek adtak alkalmat a színjátszásra (például ünnepi felvonulások, esküvők, magas rangú személyek érkezése a városba), ezen eseményeknek pedig elválaszthatatlan része volt a színjátszás. A különböző ünnepek nagyon fontos szerepet játszottak, hiszen

¹ A mű nem jelent meg a Cinquecento időszakában, csak kéziratból ismerjük. Olasz nyelven 1968-ban adták ki először Ferruccio Marotti szerkesztésében (néhány évtizeddel korábban, 1937-ben látott napvilágot az angol kiadás).

² De' Sommi nemcsak elméleti szakemberként volt jelentős a 16. században, hiszen a Gonzaga család felkérésére számos darab színpadra állításában tevékenykedett aktívan a Castello fából készített színházában, valamint a hercegi család palotáinak termeiben.

³ Fabrizio Cruciani, „Il teatro e la festa” in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli (Bologna: Il Mulino, 1987), 33-34.

ezeknek köszönhetően az emberek kiléphettek megszokott életükből, elszakadhattak kötelezettségeiktől, részeseivé váltak egy másik világnak. Az udvari szerzőknek írniuk kellett ezekről az alkalmakról, így ezen leírásokból pontos képet kaphatunk a Quattrocento előadásairól. Rögzítették az ünnep apropóját, a történések menetét, a résztvevő embereket, még az öltözéküket is. Csak ezekből a beszámolókból, valamint az udvari emberek levelezéseiből nyerhetünk képet a reneszánsz ünnepekről és előadásokról, hiszen nincs lehetőségünk más bepillantásra, csupán az egyes szerzők interpretációját ismerhetjük meg, nem láthatjuk a teljes képet. Talán az egyetlen közös eleme ezeknek a beszámolóknak az előadás gazdagságának, pompájának kiemelése. Természetesen sok esetben ezek a beszámolók, az adatok, információk hitelessége kérdéseket vetnek fel, azonban ezek is közelebb visznek a kor kultúrájának alaposabb megismeréséhez, hiszen megtudhatjuk, hogy mi az, amit láttatni akartak, amit meg szerettek volna őrizni az utókor számára is írásos formában, mik azok a részletek, amelyeket fontosnak tartottak hangsúlyozni. Betekintést nyerhetünk a korabeli befogadók gondolataiba, megpróbálhatjuk rekonstruálni az ő interpretációjukat.

Az előadások alkalmával a közönség szeme előtt megjelent egy másik, egy tökéletes világ a színpadon, amelynek segítségével a csoport önmagához kerülhetett közelebb, megélhette a közösséghez való tartozás érzését. Erre a sajátos helyzetre világít rá Puskás István *Herkules színpadán* című művében: „*A színház e megközelítés szerint tehát nem elsősorban dráma, nem irodalom, hanem cselekvés, melynek szerepe nem az esztétikai élvezet, hanem a közös szociális és ontológiai tapasztalat, egy a közösség számára elfogadott (elfogadandó, megtanulandó) modell, teória felmutatása.*”⁴ Az előadás ideje egy „másik” idő, az az idő, amely arra van szánva, hogy a közönség szembenézzon önmagával, megünnepelje saját értékeit, a dicső múlt emlékezetét. Az udvarok egyre nagyobb kultúrateremtő és –szervező szerephez jutottak, amihez hozzájárult a társadalmi átszerveződés is. A Gonzaga család, az Esték, a Mediciek irányította városokban nagyon erős volt a közösségi identitás érzése.

A reneszánsz színjátszás egyik legfontosabb központja Ercole I d’Este ferrarai udvara volt, ahol ideális környezet alakult ki az udvari színjátszás

⁴ Puskás István, *Herkules színpadán: Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában* (Budapest: Hungarovox, 2007), 11.

kibontakozásához.⁵ Az udvarok a színház segítségével hatalmukat erősítették és mutatták meg a többi udvarnak, illetve a külvilágnak, hiszen ez is egyfajta propagandaként szolgált. A hatalom és a kultúra egymás támaszaivá váltak, a város és a színház kapcsolata fokozatosan egyre szorosabbá vált. A polgár saját identitását és a közösséghez való tartozás érzését a városi létezésben találta meg. Először Plautus, Terentius és Seneca műveit fordították népnyelvre és ezeket adták elő. Ebben az időszakban a tragédia nem örvendett nagy népszerűségnek, hiszen a színházi előadás mindig valamilyen örömteli alkalomhoz kötődött, amelyhez nem illett a tragédiák borzalma. Mindemellett egy tragédia színpadra állítása sokkal nagyobb költségekkel járt, mind a díszleteket, mind a kosztümöket tekintve, ami még újabb érvként szólt a komédiák előadása mellett. A tragédiák előadásának háttérbe szorulását támasztja alá az a tény is, hogy általános jelenség volt a Cinquecento idején, hogy a tragédiaszerzők csupán olvasásra szánták munkáikat, nem előadásra.⁶

Az első ferrarai előadásra, amelyen Plautus *Manaechmijét* adták elő, 1486. január 25-én került sor Ercole I d'Este udvarában. Egész Itáliából jöttek erre az alkalomra hercegek, követek, tudósok, művelt emberek, akiket maga a herceg hívott meg. Ezen, illetve az ezt követő előadásokon az előkelőségeken kívül a város népe is (egyes források szerint körülbelül háromezer, mások szerint akár tízezer fő is) részt vehetett, számukra

⁵ Ercole d'Este udvaráról, a ferrarai színjátszásról ld. Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, *La corte e lo spazio: Ferrara estense* (Roma: Bulzoni, 1982) és Ludovico Zorzi, „Ferrara: il sipario ducale” in *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana* (Torino: Einaudi, 1977), 3-60.

⁶ Arisztotelész műve nyomán számos értekezés születik Itáliában arról, hogy hogyan is kell tragédiát írni. Ezek közül a legjelentősebbek Giangiorgio Trissino *Le sei divisioni della Poetica* (1562), Giovanni Battista Giraldi Cinzio *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), Angelo Ingegneri *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), valamint Leone de' Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* című írásai. Ezen művek alapos elemzése, összevetése azért fontos, hiszen ez is nagyban hozzájárul az adott korban megjelenő drámaszövegek megfelelő kontextusba helyezéséhez, valamint segítségükkel árnyaltabb képet kaphatunk arról is, milyen szerepet töltött be a dráma, a színház a kor kulturális életében. A tragédia körül kialakult diskurzus irodalomtörténeti és kultúrtörténeti jelentősége, hogy a *Poétika* mind erősebb hatásának, a normák követésének mind erősebb igényével társulva, a kritikai, kvázi tudományos gondolkodás megjelenése lesz az eredménye (az irodalommal foglalkozó szövegekben).

külön helyet is létrehozta. A *Manacchmit* is a herceg választotta, és a Palazzo Ducaléban a Cortile Vecchio adott teret az előadásnak. Nagyon fontos mérföldkő volt ez az udvar történetében, hiszen ezzel Ferrara kulturális fölényét jelezték a többi udvar számára és ezt a várost mint modellt állították a többi elé. Plautust és műveit nem csupán elő akarták hívni a múltból, hanem „élővé” akarták tenni, ezért fordították le őket népnyelvre, valamint felvonásokra osztották, versbe szedték (*ottava, terza rima*). Az előadások során is szem előtt tartották a korabeli udvari közönség elvárásait, igényeit, preferenciáit, s *intermezzókat* illesztettek az egyes felvonások közé.⁷ Ferrara városában az antik színház rekonstruálása mellett nagy hangsúlyt helyeztek arra is, hogy a reneszánsz újításokat is bemutassák, megismertessék, s saját kulturális felsőbbrendűségüket is kiemeljék. Arra törekedtek, hogy kitűnjenek, elkülönüljenek attól a színházi kultúrától, amely a félsziget más városaiban, Rómában, Firenzében vagy Mantovában kialakult. Ercole d’Estének egy teljes mértékben tudatos terve volt, amelynek célja, hogy Ferrarát az udvari kultúra fellegvárává, központjává tegye. Ebben a tervben jutott kiemelkedő hely a színháznak.

A múlt mind alaposabb megismerésével az Estéknek egyre fontosabbá vált saját nemességük, származásuk igazolása, felelevenítése. Ebben a folyamatban központi szerepet kapott Héraklész története, a félistené, aki értékeinek, erényeinek segítségével felemelkedik, bizonyítja, hogy méltó az istenekhez. Ercole d’Este is úgy vélte, hogy vállalkozásai dicsősége felemeli, legitimizálja nemesi voltát. A herceg és lánya, Isabella d’Este választották később is a műveket, amelyeket aztán színpadra vittek, kijelölték a színészeket, felügyelték a díszletek megépítését, műveket fordítottak latinról, hogy Ferrara egyre nagyobb hírnévre és egyediségre tegyen szert a népnyelvre fordított darabokkal. Az előadásoknak két típusát lehet elkülöníteni: voltak farsanghoz kapcsolódó előadások, amelyek a város teljes lakosságának az ünnepei voltak, valamint olyan előadások, amelyek az uralkodó család életéhez, ünnepeihez kapcsolódtak. 1490 után már nem a tereken és a hercegi palota udvarán tartották az előadásokat, hanem zárt, fedett helyeken.

⁷ Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento* (Roma: Edizioni Studium, 1999), 78.

Ercole tanácsadója Pellegrino Prisciani volt, aki emellett politikai és diplomáciai feladatokat is ellátott, latinról fordított műveket, előadásokat szervezett és foglalkozott az antikvitás újraélesztésével. Prisciani *Spectacula* című értekezésében az antik színházat vizsgálja, illetve a legfontosabb műveket, amelyek érintik ezeket a témákat (Vitruvius: *De architectura*, Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, Flavio Biondo: *De Roma instaurata*, Plinius: *Naturalis Historia*). A *Spectacula* keletkezésének időpontja bizonytalan, egyesek 1486-ra teszik, mások 1501-re, amikor Prisciani Rómába utazott hercegi követként.⁸ Értekezésének célja az volt, hogy segítségével a herceg bővíthesse tudását az antik színházról, valamint kézikönyvként szolgáljon számára. A *Spectacula* filológiai és nyelvészeti szempontból is fontos, hiszen ebben jelennek meg először építészeti szakszavak népnyelven. Prisciani a klasszikus civilizáció és kultúra mintájának tekintette a színházat. Úgy vélte, hogy a modern várost is az ókori modell alapján kell megépíteni. Idővel egyre inkább a város került Prisciani érdeklődésének a középpontjába. A modern terek, illetve a hercegi palota udvara a klasszikus példa nyomán különböző előadások színhelyévé váltak. Priscianinak az volt az elképzelése, hogy a színházi színtérnek és a városnak kölcsönösen tükrözniük és erősíteniük kell egymást, ugyanabból a kulturális közegből kell kialakulniuk. Az ebben az időszakban Ferrarában használt díszleteknek nem maradtak fent reprodukciói. A színpadot és a lépcsőket is minden előadás vagy ünnep után elbontották, csak néhány bonyolultabb színházi gépet használtak több alkalommal is. Minden alkalommal újra felépíteni a színpadot, a különböző díszleteket nem csekély mértékben növelte meg az előadások „előállítási” költségeit, de ily módon is megmutathatták a városlakóknak és a vendégeknek az udvar fényűzését, pompáját. A különböző leírásokból tudhatjuk, hogy a színpadon díszletként kétemeletes házak voltak, míg a színpad talapzatán a hercegi palotát mint a hatalom szimbólumát ábrázolták. Ezáltal kapcsolatot teremthettek a színházi és a valós, városi tér között. A közönségnek szánt teret úgy osztották fel, hogy a jelenlévők társadalmi rangjuknak megfelelően kaptak helyet, hiszen felismerték, hogy ugyanolyan fontos *látni* és *látszódni*.

⁸ Andrea Santorio, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*, Letöltve: 2016.02.25. http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578#_ftnref11.

Azonban nem elégedtek meg a klasszikus művek fordításával, megszülettek a reneszánsz első színpadra szánt művei. A ferrarai udvarban Ercole d'Este halálával a klasszikus művek ismét háttérbe szorultak, hiszen az őt követő Alfonso d'Este már kortárs szerzők műveit adatta elő. Ercole halála után habár újabb és újabb előadások láttak napvilágot, megszűnt az egységesítésre törekvés. Első lépcsőként az udvari szerzők azt a feladatot kapták, hogy a klasszikusokhoz hasonló darabokat írjanak („*comedia digna d'antiqui teatri*”⁹). A klasszikus dramaturgiai szabályok, az Arisztotelész *Poétikájában* megfogalmazott elvek követése azonban számos műfaji kötöttséget jelentett. Am idővel egyre fontosabbá vált az a szempont, hogy drámaszövegeiket saját koruk ízléséhez igazítsák, még akkor is, ha ezzel nem tesznek teljes mértékben eleget az arisztotelészi szabályoknak. Előtérbe kerültek a modernebb, kevesebb munkát és anyagi forrást igénylő műfajok.

Ahogy azt Ferrara példáján keresztül láthattuk, hogy hogyan használta fel az Este család saját hatalmának, dicsőségének közvetítésére a színházat, a firenzei Mediciek is mintának akarták állítani városukat nem csak Itáliában, de külföldön is (ami nem volt irreális elvárás, hiszen az előadásokon többször részt vettek külföldről jött követek, méltóságok is, akik a hazaküldött levelekben írásban vagy visszatérve szóban beszámoltak élményeikről).¹⁰ Marzia Pieri az itáliai Cinquecento udvari színházairól szóló tanulmányában így jellemzi Firenze helyzetét: „*Az ünnepek és előadások világának az egyes fejezetei egy állandó politikai és kulturális logika szerint rendeződnek el, visszatérő nyelvezeteket és magatartásformákat alakítanak ki, összekapcsolva az uralkodói fényűzés bemutatását, melynek elhagyhatatlan jegye az ingyenesség és a pompa, a bölcsen szabályozott, elrendezett, takarékoskodással és a managementre jellemző szakszerűséggel irányított folyamatok gondos szervezői és gazdasági irányításával, a sosem feledett kereskedői identitás és a díszletekkel, jelmezekkel, felszerelésekkel való sajátos takarékoság és újrafelhasználás*

⁹ Antonia Tissoni Benvenuti és Maria Pia Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento: Le corti padane* (Torino: UTET, 1983), 19.

¹⁰ A reneszánsz színjátszásról Firenzében bővebben ld. Sara Mamone, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze fra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)* (Roma: Bulzoni, 2003)

jegyében, amelynek nincs máshol párja.”¹¹ Firenze is szem előtt tartotta az antikvitás örökségét, de ezt az örökséget máshogy vizsgálták, tekintették, mint Rómában, más kapott hangsúlyt. Firenze azért is volt különleges, mert mint művészi központ olyan festők, művészek álltak itt a város, s a fejedelem rendelkezésére, akik alkotásaikkal nagyban hozzájárultak az előadások, a kialakított színházi terek sikeréhez. Elég csak arra gondolnunk, hány különböző „színpad” épült ebben a városban a reneszánsz időszakában. Míg Ferrarában inkább a drámaszövegekre helyezték a munkálkodásuk fő nyomatékát, addig Firenzében a színház épülete, tere kapta a hangsúlyt (helyet alakítottak ki színházi előadások számára a Via Largán álló Medici-palota udvarában, a Palazzo Vecchio és a Palazzo Pitti kijelölt termeiben, a Giardino di Boboli amfiteátrumában).

Az antik színházzal kapcsolatos kutatások következtében szinte azonnal megjelent a színházi tér problémája is. Azt kezdték el vizsgálni, hogy a görögök, rómaiak hol, hogyan adhatták elő a klasszikus műveket. Nemcsak a megmaradt ókori színházakat kutatták fel, hanem az építészettel kapcsolatos szövegeket is újra kézbe vették. Különös figyelmet szenteltek az urbanisztikával kapcsolatos forrásoknak, valamint tanulmányozták, hogyan tudnának olyan helyet kialakítani, amely a látás és a hallás szempontjából is megfelelő. Vitruvius *De architectura* című műve szolgáltatta az alapot az új színpad, illetve színház megalkotásához. Szélesebb játékteret írt elő, mint ami a görögöknél volt, illetve magasabb pódiumot. A *proscenium* mögé hatalmas és díszes *scaenae fronsot* tervezett. A színpadnak három típusát különítette el: „*az elsőt tragikusnak, a másodikat komikusnak, a harmadikat szatirikusnak nevezik. Ezek díszítése egymástól eltérő és különböző jellegű. A tragikus színt oszlopokkal, oromzatokkal, szobrokkal és más királyi tárgyakkal alakítják,*

¹¹ „*E infatti i singoli paragrafi di questa vita cerimoniale e spettacolare si dispongono secondo una logica politica e culturale costante, dispiegano linguaggi e attitudini ricorrenti, abbinando l'ostensione della magnificenza sovrana, con i suoi irrinunciabili attributi di gratuità e di pompa, all'oculata gestione organizzativa ed economica dei suoi processi, sapientemente formalizzati, sistematizzati e diretti con parsimonia economica e professionalità di management, nel segno di un'identità mercantile mai dimenticata e all'insegna di una peculiare risparmio e riuso di scenografie, costumi, suppellettili che altrove non trova equivalenti.*” Marzia Pieri, „Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca” in *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi (Avellino: Sinestesie, 2015), 53-54.

a komikusak képe pedig olyan, mint a magánházaké, erkélyekkel, kiugrásokkal és ablakokkal, amelyeket a közönséges épületek utáztaként szánnak; míg a szatirikus színt fákkal, barlangokkal, hegyekkel s más mezei tárgyakkal díszítik, amelyeket tájkép módjára alakítanak.”¹² Leon Battista Alberti 1443 és 1452 között készítette el *De re aedificatoria* című értekezését, amelynek alapját ugyan Vitruvius elgondolásai jelentették, ám ehhez képest számos újítást is tartalmaz. Ő az, aki a színházat már nemcsak az előadás tereként, hanem az ünneplés helyeként is értelmezi, az ókori, dicső Róma kultuszának éltetőjeként.¹³

A reneszánsz során a színházi tér, a színpad, a díszletek, a színpad-technika is fejlődött, átalakult. Az egységes színpadnak egyszerre kellett érzékeltetnie a cselekmény térbeli és időbeli dimenzióit. Megjelent, illetve idővel egyre nagyobb teret hódított a perspektivikus ábrázolás a díszletkészítésben. Vitruvius *scaenae fronsra* vonatkozó utasításaiból kiindulva három oldalú, forgatható hasábokból álló fakereteket alkalmaztak, amelyekre perspektivikusan festett vásznakat feszítettek, amelyek a mélység érzetét keltették. A 16. század elejétől a jeleneteket már nem egymás mellé, hanem időrendben sorakoztatták. A városi környezet mint a társas élet ideális helye behatolt a színházba, így a reneszánsz színpad uralkodó motívuma a 16. század végéig a városkép maradt a maga rekonstruált és idealizált formájában. A perspektivikus ábrázolásra azért is helyeztek kiemelt hangsúlyt, hiszen nagyon fontos volt, hogy mindaz, ami a színpadon megjelenik, hihető legyen, a befogadókban ne merüljön fel a hamisság érzése. Felismerték, hogy a térhatás nagyon fontos eleme a meggyőzésnek, annak, hogy a nézőkkel elhitethessék, hogy a látott cselekménysor megtörténhetett az épített színpadon. Ám sokszor a színházi szakemberek, építészek, *coragók*, irodalmárok, akik a tökéletes várost próbálták megjeleníteni a színpadon nem vették figyelembe azt az igényt, hogy egyre eredetibb előadásokkal láthassák el a várost. Az antik színház eszménye, a felkutatott drámaszövegek, drámával, építészettel foglalkozó értekezések annyira elbűvölték ezeket az

¹² Marcus Vitruvius Pollio, *Tíz könyv az építészetéről* (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988), 157.

¹³ Giovanni Attolini, „L’idea umanistica di teatro e l’evoluzione dello spazio teatrale” in *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (Bari: Laterza, 1988), 51-63.

értelmiségieket, hogy nagyobb nyomatékot kapott az elméleti diskurzus, mint a gyakorlati tapasztalatok.¹⁴

A színpadtechnikai kísérletezések jellemzőek voltak az egész Quattrocentóra, számos új szerkezetet, díszletet találtak fel, valamint modernizáltak. A technikai fejlődésnek, a színházi tér rekonstruálásának és a fejedelmek mecénatúrájának köszönhetően egyre színvonalasabb előadásokat tudtak rendezni a városokban, sőt egy időszakban több előadást is színre tudtak vinni. Ahogy az ünnepek, valamint az ezekhez kapcsolódó előadások az utcákról zárt térbe kerültek, úgy változott meg a színház városi kultúrában betöltött szerepe is. Az udvari színházak, a fejedelmi paloták belső udvarain, vagy termeiben berendezett előadótermekkel, majd később a kifejezetten erre a célra létrehozott épületekkel a lakosság egyre jobban kiszorult az előadásokról. A belépés a város urának engedélyétől függött. A színház a distinkció eszközévé vált, hiszen ebből a szempontból két részre tagolódott a lakosság: akik hivatalosak voltak az előadásra, és akik nem. A színház fokozatosan a hierarchizálás eleme lett, nem a demokratizálásé. Az előadáson való megjelenés jelezte a meghívott közelségét a hatalomhoz, illetve ahhoz a személyhez, aki az előadást elrendelte, anyagilag támogatta. Egyre inkább eltűnt a város utcáin helyet kapó szórakoztatás, illetve a didaktikus, erkölcsi tanulságokat közvetítő *sacra rappresentazione*.

*„A színház lehetőség, hogy a játék és a szimuláció védőpajzsa alatt megálljunk és értsünk; az a hely, ahol kockázat nélkül lehet kísérletezni fantasztikus szerkezetekkel, melyek a fellegekben merülnek el, s melyek között inkább repül az ember, semmint jár; és az emberi kapcsolatokkal is, melyek a valódi életben nagyon törékenyek és amelyeknek itt időt lehet adni, hogy más formát nyerjenek. A színház így tehát felülmúlja a valóságot.”*¹⁵ Ezeket a gondolatokat Clelia Falletti Cruciani a Cinquecento és Seicento itáliai színháza kapcsán fogalmazza meg. Hiszen a színház

¹⁴ Marzi Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo* (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), 88-99.

¹⁵ *„Il teatro è possibilità di fermarsi a capire sotto lo scudo protettivo del gioco e della simulazione; è il luogo dove si possono sperimentare, senza rischi, sia architetture fantastiche che affondano nelle nuvole e fra le quali più che camminare si vola, sia rapporti umani che nella vita reale sono fragilissimi e ai quali qui si può dare il tempo di trovare una diversa consistenza. Il teatro è così superiore alla realtà.”* Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento*, 380.

kiváló alkalmat nyújtott arra, hogy a fejedelmek saját képüket alakítsák, de emellett nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy a reneszánsz színház Itáliában teret adott festészeti, színpadtechnikai, mérnöki kísérletezéseknek is, amely próbálkozásokból olyan eredmények születtek, amelyekből az európai színház a későbbiekben is sok mindent átemelt, imitált, s amelyek a mai napig éreztetik hatásukat. A színház újjászülése nem csak az irodalmárokat érintette, különböző tudományterületekről foglalkoztatott szakembereket.

A 14. század közepétől kezdve a színháznak egyre kevésbé volt célja pusztán a szórakoztatás vagy a nevelés, mind jobban átszötte a politika. A színházat meghatározó körülmények a reneszánsz időszakában azonban legfőképp politikai alapúak voltak. A színház a hierarchikusan megosztott társadalom (ön)reprezentációjának eszközévé vált, a város urainak nemesítésére szolgált. A fejedelmek feladata volt az is, hogy kialakítsák, rendben tartsák a város életét, ehhez pedig ki kellett alakítaniuk a megfelelő környezetet, teret is, amelyben jelentős szerep jutott az előadás terének, a színház épületének is. A Cinquecento végén a fizető közönség megjelenése volt az, amely nagy hatással volt a színházi kultúrára, és a város vezetőinek művelődésformáló szerepére is, akik ettől kezdve a minél nagyobb bevétel érdekében a legjobb színészeket, zenészeket keresték, mintegy kiszolgáltatott helyzetbe kerültek, ami elvezetett egészen a szabad versenyhelyzetig, valamint a mecénatúra jelentőségének csökkenéséhez.¹⁶ Ez egy nagyon fontos állomása az alakulástörténetnek, hiszen az alkalmi, ünnephez kötött, udvari kulturális közegben működő színházból ezzel lett önálló intézmény. Ez a térhasználatban is megnyilvánult, létrejött a különálló, állandó színházi tér. A színháznak az udvari közegtől történő elszakadása a város és a színház kapcsolattörténetének már egy új fejezetét jelentette.

¹⁶ Marzia Pieri, „Spettacolo di corte e di accademia nell’Italia cinquecentesca” in *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi (Avellino: Sinestesie, 2015), 51.

Bibliográfia

ATTOLINI, Giovanni. „L’idea umanistica di teatro e l’evoluzione dello spazio teatrale” In *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, 51-63. Bari: Laterza, 1988.

CRUCIANI, Fabrizio. „Il teatro e la festa” In *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, 31-52. Bologna: Il Mulino, 1987.

FALLETTI CRUCIANI, Clelia. *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento*. Roma: Edizioni Studium, 1999.

PIERI, Marzia. *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

PIERI, Marzia. „Spettacolo di corte e di accademia nell’Italia cinquecentesca” In *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, 51-66. Avellino: Sinestesie, 2015.

PUSKÁS István. *Herkules színpadán: Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában*. Budapest: Hungarovox, 2007.

SANTORIO, Andrea. *Pellegrino Priscani e la pratica teatrale alla corte d’Este di Ferrara*. Letöltve: 2016.02.25. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578#_ftnref11

TISSONI BENVENUTI, Antonia és Maria Pia MUSSINI SACCHI. *Teatro del Quattrocento: Le corti padane*. Torino: UTET, 1983.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Tíz könyv az építészetéről*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.

Egy műfaj születése – itáliai utópiák a reformáció és a katolikus restauráció korában: Roseo, Doni, Patrizi – Agostini, Bonifacio, Zuccolo

Az olasz művelődéstörténet egyik legragyogóbb időszaka kétségkívül a reneszánsz korra datálható. A fejedelmi udvarok pompája (gondoljunk csak a Montefeltrók Urbinójára, a D'Esték Ferrarájára, vagy a Gonzagák Mantovájára) nemcsak a társas élet szabályainak – egész Európára kiterjedő – kodifikálásában szolgált modellként, hanem otthont biztosított a kor legnagyobb alkotóegyéniségeinek is.¹ A geopolitikai helyzet folyamatos változása,² s a nyomában megjelenő súlyos társadalmi és gazdasági problémák ugyanakkor sötét árnyékot vetettek a fejedelmi udvarok pompájára. A születőben lévő vallási széttagoltság, a földrajzi felfedezések negatív hatásai, vagy éppen az Oszmán Birodalom előrenyomulása egyaránt fenyegetettséget jelentett a darabokra szakadt és idegen hatalmak befolyása alá került Itáliának. Ebben a kaotikus helyzetben elementáris erővel jelent meg a már megszerzett tudás új rendszerbe foglalásának imperatívusa: a széttagoltság ellenpontjaként megszületett az igény az olyan jól kodifikált normák iránt, amelyek – felülemelkedve a fejedelmi

¹ Az itáliai udvari életről és irodalomról összefoglalóan magyarul ld.: Vigh Éva, *Éthos és Kratos között. Udvar és udvari ember a XVI-XVII. századi Itáliában* (Budapest: Osiris, 1999); Vigh Éva, *Udvari élet művészete Itáliában* (Budapest: Balassi, 2006)

² 1494-ben VIII. Károly francia király a Nápolyi Királyság meghódítására indul, aminek következtében a Mediciek hatalma Firenzében megdőlt; 1499-ben XII. Lajos francia király elüldözi Ludovico Sforzát, ismertebb nevén a Mórt, és elfoglalja Milánót; 1504-ben létrejön a lyoni egyezmény, amely Itáliát két részre osztja: délen a spanyoloknak, északon a franciáknak biztosítva befolyást; 1511-ben II. Gyula pápa létrehozta a franciák ellen tömörülő Szent Ligát, I. Károlyt 1519-ben (V. Károly néven) német-római császárrá koronázzák; az 1525-ös paviai csatában V. Károly szétkergeti a francia csapatokat és bebörtönzi I. Ferenc francia királyt; 1526-ban létrejön a cognac-i liga, melyben az olasz államok Franciaországgal (I. Ferenc) és Angliával (VIII. Henrik) közösen Spanyolország – a császári hatalom – ellen szövetkeznek, 1527-ben (Sacco di Roma) V. Károly német zsoldosokat küld VII. Kelemen megbüntetésére; 1559-ben létrejön a cateau-cambrésis-i béke, amely legitimálja Spanyolország hegemóniáját Itália fölött.

udvarok szembenállásán – képesek olyan hivatkozási pontként szolgálni, amelyek mindenkor és mindenhol érvényesnek bizonyulnak, legyen szó akár nyelvi, politikai, etikai vagy a társas együttélés szabályait vizsgáló kérdésekről. Ezt az univerzalitást megcélzó modellalkotási szándékot vélhetjük felfedezni Bembo *Értekezés a népnyelvről* című traktátusában, Machiavelli *Fejedelmében*, Castiglione *Udvari emberében*, vagy Della Casa *Galateójában*. Hasonló okok hívták életre az itáliai utópiákat is, hiszen az ideális város megteremtésének illúziója nem más, mint a kor legmagasabb szintű ismereteinek logika szerint való enciklopédikus újrarendezése. Az államszerkezet strukturális, funkcionális, valamint axiológiai problémáit vizsgáló traktátusok egytől-egyik attól a szándéktól vezéreltek, hogy választ adjanak koruk kihívásaira. Az ismeretek újszerű strukturálására az ad lehetőséget, hogy a leírás tárgyává váló város saját működéséből nem rejt el semmit, nem disszimulál.³ Vagyis az ideális város egy olyan mentális struktúraként jön létre, amely átlátszóságánál fogva, pontosan meg tudja jeleníteni azt a tudást, amelyből született, és amelynek maga is formát ad.⁴

Noha az utópiák létjogosultsága abból eredeztethető, hogy valóságuk időn és téren kívül esik – vagyis mindig képesek ajánlani egy olyan *hic et nunc*-ot, amelyben a társadalmi élet alapvető princípiumai a valóságostól teljesen eltérő módon jelennek meg – fiktív realitásuk sok esetben konkrét és jól meghatározható valóságra reflektál. A tudás újrarendszerezésével egyetemben a 16. századi utópiák célkitűzése tehát az, hogy megfelelő kiutat találjanak a kor gazdasági és társadalmi problémáiból:⁵ létrejöttükkel egy olyan társadalmi berendezkedés eszményét hirdetik meg, amelyben a vagyoni, de legalábbis a morális egyenlőség mindenki számára törvényileg garantált.⁶ Az igazságosabb társadalom utáni vágy gondolata alapvetően két pilléren nyugszik: egyrészt a racionális gondolkodás mindenhatóságába vetett humanista hiten, másfelől egy újfajta természetfelfogáson,

³ Vö. Bronislav Baczko, „Utopia” in *Enciclopedia* (Torino: Einaudi, 1981), XIV, 880.

⁴ Vö. Lina Bolzoni, „Le città utopiche del Cinquecento italiano: giochi di spazio e di saperi” *L’Asino d’oro*, no.7 (1993): 66.

⁵ A kor problémáinak explicit kifejtésével találkozunk Morus *Utópiájában* is, amikor Csupatúz Rafael felidézi a Sir John Morton bíboros érsek házában lezajlott parázs vitát. Vö: Morus Tamás, *Utópia* (Budapest: Szent István társulat, 2002), 35-52.

⁶ Vö. Carlo Curcio, *Utopisti e riformatori sociali del Cinquecento* (Bologna: Zanichelli, 1941), VII-VIII.

amely a természetet mindig olyan önmagában elégséges, belső okként értelmezi, ami a világ számára a működés harmóniáját biztosítja.⁷ A racionalitásba vetett hitből és eme újfajta természetfelfogásból vezethető le az ember végső feladata is: az pedig nem más, mint a természetnek műalkotássá történő átalakítása a racionalitás eszközén keresztül.⁸

Az utópiák morális értékrendjének kialakításában fontos szerepet játszik a természet felé fordulás szándéka is, hisz a természethez való visszatérés gondolata magába foglalja az egyenlőség és a törvényesség elvét is. A türannoszok korának felelőtlen zsarnokoskodása, az abszolutista, magának minden önkényt megengedő, kizsákmányoló állam embertelen szemlélete nyílt ellentétbe került az emberi természetből fakadó testvéri szeretet idilli víziójával.⁹ A természet szerinti élet elvével összhangban – amely egyébként nem más, mint a virtus maga¹⁰ – az utópiák törekvése kettős: egyfelől a politikai élet jobbá tételére törekszenek, másrésztől pedig az anyagi javak igazságosabb társadalmi elosztását célozzák meg, hogy ezzel is csökkentsék a visszaélések okozta szociális egyenlőtlenségeket.

Az első itáliai utópiák: Roseo, Doni, Patrizi

A műfaj első itáliai megjelenésére 1540-ig kellett várni, ekkor jelent meg ugyanis nyomtatásban Mambrino Roseo *Instituzione del principe cristiano* c. műve.¹¹ Roseo könyvecskéje valójában nem eredeti alkotás, pusztán Antonio de Guevara népszerű *Libro Llamado Relox de los Principes* című művének olasz nyelvű átdolgozása. A mű megjelenése

⁷ Vö. Luigi Firpo, „L’utopismo del Rinascimento e l’età nuova” in *Lo stato ideale della Controriforma* (Bari: Laterza, 1957), 245.

⁸ Ez a meggyőződés metaforikus formában is testet ölt Morus utópiájában: Utópo, az állam első királya, saját kezével szakítja le a szigetet a kontinenshez tartozó földnyelvről, mintegy szimbolikusan is tanúbizonyságot téve egy olyan autonóm emberi alkotás születéséről, melynek létrejötte nem Istenre, hanem kizárólag az emberi elme racionalitására vezethető vissza.

⁹ Vö. Firpo, L’utopismo del Rinascimento e l’età nuova, 245.

¹⁰ „a természet parancsa szerint élni: erény” in Morus, Utópia, 101.

¹¹ Vö. Mambino Roseo, *La istituzione del principe cristiano* (Vinegia: Gabriel Giolito De’ Ferrari, 1540). Luigi Firpo az *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma* c. alapvető fontosságú tanulmányában [in *Questioni di storia moderna*, a cura di Ettore Rota (Milano: Marzorati, 1948), 345-408], hibás adatot közöl, mivel ő 1543-ra datálja Mambrino művének első megjelenését.

ugyanakkor mégis döntő fontosságú, hisz a polgári társadalomkritika utópiákra jellemző alapmotívumai ebben az alkotásban kapnak helyet először Itáliában. Roseo királytükrebe egy rövid epizódot illesztet, amelyben elmeséli Nagy Sándor képzeletbeli utazását a Garamantik földjére. Az írói invencióként született nép nagy vallási szabadságnak örvend, s pusztán hét törvény szabályozza idealizált társadalmukat. A kapzsisággal és az egyéni haszonszerzéssel szemben az erkölcs és a mértékletesség elvét hirdetik, társadalmuk pedig a közjogi berendezkedés állandóságára épül.¹² A Garamantik államberendezkedése ugyanakkor disztópiaként is értelmezhető, hisz az egyéni szabadságot törvényeik nagymértékben korlátozzák: a vagyoni javak egyenlő elosztását születésszabályozással tartják fent, s az igazgatás minden szegmensében a mennyiségi korlátozás az irányadó. Ez a fajta szigorú szabályozás történelmileg motivált, hisz a hozzáférhető csekély anyagi forrás egy olyan társadalmat követelt meg, amely a szükségletek korlátozására épít: a lehetőségek szükségét megszorítással, illetve a meglévő javak igazságos elosztásával próbálták meg orvosolni, így viszont egy olyan totalitárius államberendezkedés jött létre, amelyben az erkölcs és a törvény határai összemosódnak.¹³

Néhány évvel később, 1552-ben látott napvilágot Velencében Anton Francesco Doni allegorikus dialógusa *Mondo Savio e Pazzo* címmel. Doni utópiája – amely a *Mondi* c. kötetben kapott helyet – valójában az alsóbb néprétegek törekvéseit fogalmazza meg, erősen materialista szemléletű, társadalmá pedig kommunisztikus elvek mentén szerveződik. Doni számára a műfaj nem volt ismeretlen, hisz kiadóként ő jegyezte az Ortensio Lando által lefordított Morus-utópia olasz nyelvű szövegkiadását.¹⁴ Doni művében követi a platoni-morusi hagyományt, eltörli a magántulajdont, mint a társadalmi egyenlőtlenség legfőbb okát, s polgárai közt teljes vagyoni egyenlőséget hirdet. Míg azonban Morus a társadalmi berendezkedés sarokkövének a családot tekinti, Doni nöközösséget hirdet, és mindent a testi szükségletek kielégítésének rendel alá. A célkitűzésként megfogalmazott természeti állapotba való vissza-

¹² Firpo, „Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma” in *Questioni di storia moderna*, a cura di E. Rota (Milano: Marzorati, 1948), 26.

¹³ Cristina Perissinotto, „‘Né mendicanti, né poveri’: la libertà nelle utopie italiane del Rinascimento” *Quaderni d’italianistica*, a cura di Zanini Silvia, Vol. 31., no. 1 (2010): 71-72.

¹⁴ Firpo, „Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma”, 26.

térés ugyanakkor nem jelent eltávolodást a polgári társadalmak ideájától. Szerepe inkább abban áll, hogy felhívja a figyelmet a 16. századi társadalom morális válságára, az erkölcsök megromlására, valamint a vagyoni egyenlőtlenség következtében kialakult társadalmi igazságtalanságokra. Doni polgárainak hitét deista szemlélet s egyfajta dogmamentes vallásosság jellemzi: az egyetlen irányadó elv a felebaráti szeretet, a másik iránt érzett szolidaritás, vagyis mindaz, amiről már Morus is beszélt.

Szinte Doni művével egyidőben (1553-ban) a fiatal Francesco Patrizi da Cherso is megjelenteti *Città felice* címmel saját utópiáját Velencében. A dalmát származású filozófus társadalmi elgondolása szöges ellentétben áll Doniéval: mivel Patrizi szeme előtt a Velencei Köztársaság példája és a *Politika* VII. könyvéből kiinduló arisztotelészi hagyomány lebeg, elveti a vagyoni és a jogi egyenlőség gondolatát, viszont a család intézményéről – amelyet a társas együttélés alapjának tekint – nem mond le. Idealizált társadalmát hierarchikus szemlélettel két részre osztja: elkülönít egy kiváltságokkal rendelkező nemesi és egy jogokkal nem bíró szolgálói osztályt. Az elsők közé a katonák, az államot irányító tisztségviselők és a lelki vezetők tartoznak, vagyis mindazok, akik erkölcsüknek köszönhetően eljuthatnak a földi boldogsághoz, míg az alsóbb néprétegbe a földművesek, a kézművesek és a kereskedők sorolhatók, kiknek a szerepe az, hogy a kiváltságosokat a boldogság eléréséhez hozzásegítsék. Patrizi szerint – platonai meggyőződéstől vezérelve – eme alacsonyabb társadalmi rétegbe tartozó emberek az élet irracionális részét testesítik meg, ezért megfosztja őket jogaiktól, városi tisztségeket nem tölthetnek be, s valójában polgárnak sem tartja őket. Azzal, hogy Patrizi a boldogság elérését – amely az arisztotelészi definíció nyomán a virtus gyakorlásában áll – pusztán egy jól körülhatárolt társadalmi réteg kiváltságává teszi, épp a reneszánsz utópiák legnagyobb vívmányát tagadja meg: a társadalmi igazságtalanság ellen való lázadást. Patrizi utópiája tehát egy olyan arisztokratikus köztársaság, amely alkotmányos alapelveken és szigorú törvényi szabályozáson nyugszik. A magisztrátus által előirányzott intézkedések azt a célt szolgálják, hogy megteremtsék a polgárok számára az erkölcsök szabad gyakorlásának lehetőségét, vagyis a boldogság elérését. Rendeleteikben egyaránt gondot fordítanak a testi és a lelki javak biztosítására, valamint mindazon körülmény orvoslására, amely meggátolja az egyént abban, hogy a virtusban kiteljesedve teljes életet élhessen. Carla Forno szerint Patrizi műve valójában egy

negatívjába fordult utópia: azzal ugyanis, hogy a társadalmi rétegek közt – törvényekkel is szentesített! – jogi, vagyoni és kulturális egyenlőtlenséget hirdet, épp olyan dolgot avat mértékké, amit – a műfaj logikája szerint – egy ideális város megalkotásakor el kell kerülni.¹⁵

Összességében megállapítható, hogy a Cinquecento olasz utópiái doktrinális jellegűek, s erősen elméleti indíttatásúak. Ez abból fakad, hogy a szerzőket az ideális városok megalkotásakor sohasem a megvalósítás szándéka vezérelte, hanem az, hogy egy kompromisszumoktól mentes, ideális modellt hozzanak létre. Erre azért volt szükség, mert a valóság javításra szoruló, strukturális hibái csak egy tökéletes mintával való összevetés során kerülhetnek a felszínre. Ily módon az 16. századi utópiákat sohasem a kivitelezhetőségük minősíti, sokkal inkább az, hogy a szerzői intenció által kidolgozott fikatív valóságuk mennyit képes fel tárni koruk társadalmi, szociális, gazdasági és morális problémáiból.¹⁶

Utópiák a katolikus restauráció korából: Agostini, Bonifacio, Zuccolo

A 16. század morális válságára – amely nem csak a politika és az erkölcs kettéhasadásában, hanem a református egyházak leszakadásában is jelentkezett – a katolikus egyház is igyekezett megfelelő választ adni. A megerősödő egyházi befolyás következtében az erkölcsök rehabilitációja fontos szerepet játszott a kor gondolkodásában, ez pedig a barokk utópiákra is hatással volt: az eddig célként megfogalmazott társadalmi és gazdasági átalakulás immáron a morális megújulás igényével is társult. A művekben megjelenő erős egyházi ideológia hierarchikus átrendeződéshez vezetett az államelméleti kérdésekkel kapcsolatban is: ahogy az erkölcsöt a vallás, úgy a politikát a morál alárendeltjévé tették. Ezzel pedig épp azt tették kockára, amely a műfaj lényege: elvetették az eredetiséget, s a politikai szabadgondolkodást a dogmatikus vallásosság keretei közé szorították vissza.

A barokk utópiák első példája Ludovico Agostini nevéhez köthető, kinek *Repubblica immaginaria* című alkotása húsz évvel követi Patrizi

¹⁵ Carla Forno, „Fra realtà e utopia. Dialoghi e trattati del Cinquecento sulla città ideale” in *I mondi possibili: l'utopia*, a cura di G. Barberi Squarotti (Torino: Tirrenia, 1990), 129.

¹⁶ Vö. Bruno Widmar, *Scrittori politici del '500 e '600* (Milano: Rizzoli, 1967), 20.

Città felicéjét. Agostini ideális városról való elmélkedése valójában nem is önálló alkotás, csak egy könyvfejezet, amely a *Dialoghi dell'Infinito* című kötet második könyvének negyedik részében kapott helyet. Agostini e fent említett dialógusaiban bibliai témákhoz kapcsolódó morális kérdéseket vizsgál, a Genézishez és az Exodoshoz fűz filozófiai reflexiókat. Az egész mű szellemiségét nagyban áthatja a katolikus restauráció szellemisége és a tridenti zsinat óta egyre inkább teret nyerő dogmatikus vallásfelfogás. Agostini utópiája egyébként sok elemében emlékeztet Patrizi *Città felicéjére*, a dalmát elődhöz hasonlóan ő is egy teokratikus-arisztokratikus államformát vizionál, amely a teljes egyenlőség helyett csak a javak igazságosabb elosztását irányozza elő. Jelentős különbség mutatkozik ugyanakkor a vallásnak tulajdonított szerepben: Agostini utópiájában – amelyet áthat az ellenreformáció szigorú erkölcsisége – az egyházi és állami intézmények nem különülnek el élesen egymástól, vallási elvek lesznek az irányadóak a világi társadalmi rend kiépítésében is. A politika területén a cél a világi és a vallási hatalom egyesítése, az egyház gazdagságának és befolyásának fenntartása, valamint az érvényben lévő nemesi kiváltságok megőrzése. Összességében egy represszív, az egyéni szabadságot nagyban restriktív módon kezelő államberendezkedés rajzolódik ki, amely a boldogságot nem az igények kielégítésével, hanem az azokról való lemondással kívánta elérni.

Hasonló szemlélet járja át Giovanni Bonifacio *Repubblica delle Api* c. művét, amely 1626-ban látott napvilágot Rovigoban. A mű már címével is az egyház megerősödött helyzetét és a világi hatalommal szembeni prioritását hivatott jelezni. A mű ajánlásából kiderül ugyanis, hogy az utópia VIII. Orbán pápához, vagyis Maffeo Barberinihez szól, akinek családi címerét az utópia címében szereplő méhek díszítik. Így *A méhek köztársasága* megnevezés – Vergilius *Georgicájának* felidézésén túl – egy olyan demokratikus államforma képét tárja rögtön az olvasó elé, amely mind erkölcsileg, mind politikailag a pápai hatalomra vezethető vissza. Bonifacio utópiájának politikai berendezkedése nagyban emlékeztet a pápai állam struktúrájára: a sziget egy demokratikus kormány által vezetett köztársaság, amelynek élén egy választott vezető áll, akit lelki nemessége és testi adottságai tesznek alkalmassá a feladatra.¹⁷

¹⁷ Bonifacio mindig is nagy figyelmet szentelt a *muta eloquentia* kérdéskörének: az *Arte dei cenni* c. fisiognómiai traktátusban a néma ékesszólás témáját járja körül, vagyis a test látható, külső jeleiből próbál meg levonni érdemi következtetéseket

A Katolikus Egyház iránti elkötelezettség azonban nemcsak az államformában, de az egész mű ideológiájában tükröződik: *Utópia* minden kötöttségtől mentes hitét a katolikus restauráció dogmatikus vallása váltja, amely egyeduralkodó normaként határozza meg a sziget erkölcsi, társadalmi és gazdasági berendezkedését.

Az elődeivel szemben Ludovico Zuccolo azért különleges, mert rögtön három olyan művet is fel tud mutatni, amelyek szorosan az utópia műfajához kapcsolódnak. A *L’Aromatario, ovvero della Repubblica d’Utopia* c. alkotás Morus *Utópiájának* szigorú kritikája: Zuccolo elsősorban azt veti az angol szent szemére, hogy műve nélkülöz mindenfajta analitikus eljárásmodot: számon kéri, hogy a szigetállamnak nincs kézzelfogható alkotmánya, hogy intézményeit csak példák nem pedig törvények szemléltetik, valamint, hogy még azt sem lehet eldönteni, hogy Utópia valójában egy föderáció vagy egy abszolút monarchia. Az összes kritika – amely a vagyonközösségtől kezdve, az erkölcsiségen át számos fontos pontot érint – elsősorban Zuccolónak abból a meggyőződéséből fakad, hogy Morus utópiája csak az elmélet síkján működik: hiányzik belőle a gyakorlati tapasztalat, és túlzottan elszakad a valóságtól.¹⁸

Zuccolo ideális városról alkotott elképzeléseit a *Repubblica d’Evandria* c. művében adta közre. Utópiája – amely tökéletes szintézist valósít meg a morusi hagyomány és ellenreformáció szellemiségéhez hozzátartozó államrezon-elmélet (Ragion di Stato) között – eltávolodik Doni társadalmi egyenlőséget hirdető kommunisztikus szemléletétől, s inkább Patrizi arisztotelészi hagyományon nyugvó arisztokratikus államberendezkedésével mutat rokonságot. Evandria egyfajta dinasztikus monarchiaként működik,

az ember természetére, jellemére vonatkozóan. A fiziognómia elfogadottságát és népszerűségét bizonyítja, hogy Bonifacio mellett a kor másik jelentős utópistája, L. Zuccolo is támaszkodik e tudomány ismereteire az ideális uralkodó meghatározásánál *Repubblica d’Evandria* c. utópiájában. A fiziognómiai szempontok figyelembevétele a barokk utópiáknak visszatérő elemévé vált, noha korábban (a Cinquecento irodalmában) nem tartozott a műfaj jellemzői közé. A fiziognómiával kapcsolatban ld.: Vigh Éva, *Természet az arcodon 1-2. – Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban* (Szeged: JATEPress, 2006); Vigh Éva, *Il costume che appare nella faccia. Fisiognomica e letteratura italiana* (Roma: Aracne, 2014).

¹⁸ Vö. Giuliano Pasqualetto, *Pazzi, patrizi e api – Dalla rilettura dell’utopia platonica al totalitarismo controriformista. Un percorso nel pensiero politico italiano fra Cinquecento e Seicento*, 13. Letöltve: 2016.03.20. http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/mondo_da_rifare/controutopia.pdf

hol az uralkodó (békében) a nagyszenátussal közösen irányítja az országot. A látszólagos demokratikus gondolkodás mögött azonban egy erősen elitista, klasszista államberendezkedés rajzolódik ki: az állami hivatalokat nemesi származáshoz és vagyoni cenzushoz kötik, vagyis szegények nem tölthetnek be politikai tisztségeket.¹⁹ Merkantilista gazdaságpolitikájuk nyomán jólétnek örvendhetnek, de a szigeten uralkodó integralista szemlélet miatt az egyén szabadsága korlátok közé van szorítva, s a politika minduntalan betör a magánélet szentségébe.

Zuccolo fenti utópiája – az arisztokratikus köztársasági rendszert idéző ideológiájával – valójában a Velencei Köztársaság politikai struktúrájából merít ihletforrást, s ez a fajta valós példára való támaszkodás fogja jellemezni Zuccolo másik utópikus színezető művét is, a *Belluzzi ovvero La città felice* c. alkotást. A faenzai születésű író eme dialógusát talán utópia helyett szerencsésebb *laudóciónak* hívni, hiszen San Marinó példáján keresztül festi meg az ideális város kritériumait. A monarchiával szemben itt most a köztársasági formát tartja a legmegfelelőbbnek, s a gazdagság és lelemény helyett a tisztességes szegénység és a szellemi egyszerűség eszményét hirdeti, mint a politikai állandóság és a kiszámítható, nyugodt, boldog élet legfontosabb követelményeit. Radikalizálja a gazdasággal kapcsolatos nézőpontját, megszünteti a kereskedelmet, s a polgárok közt szinte teljes vagyoni egyenlőséget hirdet.

Ha ezeket az irányelveket összevetjük a *Repubblica D’Evandria* c. műben megfogalmazottakkal, jelentős eltéréseket láthatunk. Az ellentmondás feloldását a műveket létrehozó ideológiában kell keresni: mindkét mű valójában egy-egy próbálkozás arra vonatkozóan, hogy Zuccolo újfajta államelméleti paradigmákat és társadalmi modelleket kínáljon. Értekezési ugyan más-más formában és eltérő tartalommal ugyan, de egyaránt attól a céltől vezéreltek, hogy működőképes, megvalósítható és harmonikus politikai struktúrát kínáljanak.

Az *anciem regime* korának itáliai utópiáit Campanella *Napvárosa* zárja. A mű betetőzi és koherens szintézissé alakítja azokat az olykor ellentmondásosnak tűnő gondolatokat, amelyek az ideális városhoz kapcsolódóan Morus óta megjelentek a különféle traktátusokban. Sajnos e tanulmány szűkös keretei nem teszik lehetővé a mű sokrétűségének és

¹⁹ Claudio De Boni, „Fra ragion di Stato e nostalgia repubblicana: l’Evandria di Lodovico Zuccolo” *MORUS – Utopia e Rinascimento*, no. 8 (2012): 224. Letöltve: 2016.03.30. <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/33/19>

könyvtárnyi szakirodalmának bemutatását, ezért inkább ebbe bele sem fognék. Összegzésként inkább azzal a megállapítással zárom, hogy az utópiák minden esetben hű tükrei koruknak: igyekeznek megoldást találni koruk gazdasági és erkölcsi problémáikra, választ adni a körülmények szülte új igényekre, és megörökíteni mindazt a tudást, amelyből merítették. Noha ítéletüket eltérő formában artikulálják (kritika vagy a *laudáció*) céljuk mindig ugyanaz: túllépni a jelen társadalmi valóságán, hogy ezáltal leleplező tanúbizonyságul szolgáljanak róla.

Bibliográfia

AGOSTINI, Ludovico. *La Repubblica immaginaria*, a cura di L. Firpo, Torino: Ramella, 1957.

BACZKO, Bronisław. „Utopia” In *Enciclopedia*, 856-920. Torino: Einaudi, 1981.

BOLZONI, Lina. „Le città utopiche del Cinquecento italiano: giochi di spazio e di saperi” *L’Asino d’oro*, no.7 (1993): 64-81.

BONIFACCIO, Giovanni. *Repubblica delle Api*. Rovigo: Daniel Bissuccio, 1627.

CURCIO, Carlo. *Utopisti e riformatori sociali del Cinquecento*. Bologna: Zanichelli, 1941.

DE BONI, Claudio. „Fra ragion di Stato e nostalgia repubblicana: l’Evandria di Lodovico Zuccolo” *MORUS – Utopia e Rinascimento*, no. 8 (2012): 219-229. Letöltve: 2016.03.30.

<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/33/19>

DONI, Anton Francesco. „Il mondo savio e pazzo” In *I mondi e gli inferni*, a cura di Patrizia Pellizzari, Torino: Einaudi, 1994.

FIRPO, Luigi. „Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma” In *Questioni di storia moderna*, a cura di E. Rota, 345-408. Milano: Marzorati, 1948.

FIRPO, Luigi. „L’utopismo del Rinascimento e l’età nuova” In *Lo stato ideale della Controriforma*, 241-261. Bari: Laterza, 1957.

FORNO, Carla. „Fra realtà e utopia. Dialoghi e trattati del Cinquecento sulla città ideale” In *I mondi possibili: l’utopia*, a cura di G. Barberi Squarotti, 111-138. Torino: Tirrenia, 1990.

MORUS, Tamás. *Utópia*. Budapest: Szent István társulat, 2002.

PASQUALETTO, Giuliano. „Pazzi, patrizi e api – Dalla rilettura dell’utopia platonica al totalitarismo controriformista. Un percorso nel pensiero politico italiano fra Cinquecento e Seicento”, Letöltve: 2016.03.20.
http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/mondo_da_rifare/controutopia.pdf

PATRIZI DA CHERSO, Francesco. *Di m. Francesco Patritio La città felice. Del medesimo dialogo dell’honore, il Barignano. Del medesimo, Discorso della diuersita de’ furori poetici. Lettura sopra il sonetto del Petrarca. La gola, e’l sonno, e l’ociose piume*. Venezia: Giouan. Griffio, 1553.

PERISSINOTTO, Cristina. „‘Né mendicanti, né poveri’: la libertà nelle utopie italiane del Rinascimento” *Quaderni d’italianistica*, a cura di Zanini Silvia, Vol. 31., no. 1 (2010): 61-90.

ROSEO, Mambrino. *La istituzione del principe cristiano*. Vinegia: Gabriel Giolito De’ Ferrari, 1540.

VÍGH Éva. *Éthos és Kratos között. Udvar és udvari ember a XVI-XVII. századi Itáliában*. Budapest: Osiris, 1999.

VÍGH Éva. *Természeted az arcodon 1-2. – Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*. Szeged: JATEPress, 2006.

VÍGH Éva. *Udvari élet művészete Itáliában*. Budapest: Balassi, 2006.

VÍGH Éva. *Il costume che appare nella faccia. Fisiognomica e letteratura italiana*. Roma: Aracne, 2014.

WIDMAR, Bruno. *Scrittori politici del ‘500 e ‘600*. Milano: Rizzoli, 1967.

ZUCCOLO, Ludovico. *Il Belluzzi ovvero La città felice*, a cura di A. A. Bernardi, Bologna: Zanichelli, 1929.

ZUCCOLO, Ludovico. *La repubblica d’Evandria e altri dialoghi politici*. Roma: Colombo, 1947.

Alberto Caprara: *Insegnamenti del vivere*

Bevezető. Filológiai szempontok és ezek problematikája

Alberto Caprara fent nevezett, először 1672-ben Bolognában kiadott, harminc novellából álló műve érdekes színfolt a Seicento olasz irodalmában. Magyarul az „Életvezetési tanácsok” címet adhatnánk neki. Műfajilag a *mesegyűjtemény*, a *pedagógiai novella*, vagy akár az *erkölcsi példázat* műfaji kategóriájába is besorolható. A könyv egy példányát néhány évvel ezelőtt találták meg az esztergomi Simor Könyvtárban – ebből az apropóból kezdtem meg a műre vonatkozó kutatásaimat 2012-ben. Az alábbiakban ismertetem az általam eddig elért kutatási eredményeket, amelyek természetesen a jövőben még bővítésre szorulnak.

Először is nézzük az *Insegnamenti del vivere* lehetséges műfaji besorolását. Én, személy szerint, elsősorban *mesegyűjtemény*ként hivatkozom rá, mégpedig azért, mert a benne található harminc novella mindegyikében fellelhető egy-egy aesopusi eredetű mese, és eddigi kutatásaim főként arra irányultak, hogy ezeket a mesenyomokat összevettem az „eredeti” aesopusi szövegekkel.¹ Az alábbiakban ki is fejtek majd néhány ilyen összehasonlítást. A másik lehetséges műfaji megnevezés a *pedagógiai novella* – egyelőre talán ez tűnik a leginkább helytállónak, mivel tulajdonképpen harminc kis (10-20 oldalas) novelláról van szó, amelyek mindegyikében a szerző életvezetési tanácsokkal látja el unokaöccsét, tehát nevelési célzattal íródtak. A pedagógiai novellával rokon a harmadik lehetséges műfaji meghatározás, az *erkölcsi példázat*, annyiban viszont más, hogy ez utóbbi alatt arra gondolok, hogy van egy gondolatmenet, egy ív, amely az egész művön végigfut, tehát összességében a sok kisebb erkölcsi jellegű tanácsból kirajzolódik egy nagyobb erkölcsi példázat. Láthatjuk tehát, hogy ez utóbbi két műfaj – jelen

¹ Az összehasonlításhoz az 1992-es kiadású, Giorgio Manganelli által jegyzetelt Aesopus-meséket használtam (ld. Bibliográfia).

esetben – egyáltalán nem zárja ki egymást. A mű pontos és végleges műfaji besorolása természetesen majd csak az összes novella elemzése után következhet.

Ahogy fentebb említettem, a mű egy példánya Esztergomból került elő. A kötet idekerülésének körülményei egyelőre nem világosak, csupán néhány homályos adat áll rendelkezésünkre. A szóban forgó kötetben található egy cédula, amelynek szerzője ismeretlen: valószínűleg egy könyvtáros vagy levéltáros írhatta, és az áll rajta, hogy a kötet Dr. K. Tóth János lateráni jegyző-kanonok ajándéka az Esztergomi Prímási Levéltárnak 1983-ból. A cédulán a szerző feltüntetett még két nevet: az egyik Gerolamo Boncompagni (1651-1684) érsek, a másik pedig Boncompagni gyóntató papja, Giuseppe Cribello (Kribello József), ez utóbbi volt a kötet cenzora, sőt, a cédula szerzője szerint a mű megírásában is részt vett. Maga Alberto Caprara előszavában megemlíti egy bizonyos Mario Marianit mint a könyvében közreműködő személyt, de azt nem tudhatjuk, hogy Mariani mennyiben vett részt a mű tényleges írásában, vagy esetleg csak lektora, korrektora volt a már kész könyvnek. Habár magától értetődő tény, de hangsúlyoznám, hogy Alberto Caprarának és az *Insegnamenti del vivere* Magyarországra kerülésének semmi köze nincs egymáshoz. Alberto Caprarának és nagybátyjának, Eneo Silvionak ugyan volt némi kapcsolódási pontjuk Magyarországhoz (mint arra később kitérek), ugyanakkor Magyarország vagy bármilyen magyar vonatkozás nem szerepel sem a szóban forgó kötetben, sem más, a Caprara család 17. századi tagjait és műveiket megemlítő forrásokban.

Érdeemes néhány szóban kitérni a szerző életére és munkásságára, habár erről is viszonylag kevés forrás áll rendelkezésünkre.² Alberto Caprara 1627-ben született Bolognában, a politikusokat, diplomatákat, szenátorokat és más tekintélyes személyeket felvonultató Caprara-dinasztia tagja, testvére, Enea Silvio Caprara az osztrák hadseregben szolgáló generális, akit a törökök elleni küzdelmekben vállalt szerepe miatt még I. Leopold császár is kitüntetett. Alberto jogot, filozófiát és történelmet tanult, elsősorban politikus és diplomata ember volt, Rinaldo d'Este kardinális titkára, ennek köszönhetően a francia és a német diplomata és arisztokrata körökben is jártas. 1675-ben császári nagykövetté

² A Treccani biográfiai szótárán túl felhasználtam még egy egykorú forrást is: Pompeo Scipione Dolfi *Cronologia delle famiglie nobili bolognesi* c. kötetét (ld. Bibliográfia).

nevezik ki, fő feladata a kapcsolattartás volt I. Leopold császár és az itáliai hadsereg között. Egy érdekes magyar vonatkozású epizód: 1682-ben megbízták azzal, hogy újítsa meg a vasvári békét, elejét véve ezzel egy esetleges újabb ütközetnek a törökök és a Thököly Imre vezette magyar felkelők között. Caprara két éven keresztül volt közvetítő Kara Musztafa (és más török méltóságok) és Thököly Imre között, de tulajdonképpen minden erőfeszítése hiábavaló volt, és végül – minden jel szerint – világossá vált számára, hogy ez a konfliktus diplomáciai úton nem megoldható. Ami Caprara irodalmi munkásságát illeti, fordított is és ő maga is írt történelmi jellegű, rövidebb-hosszabb tanulmányokat; az *Insegnamenti del vivere* tulajdonképpen egy rendhagyó eset a munkái között, amelyet karrierje elején, de már némi élettapasztalattal, valamint jókora műveltséggel írt meg, 1672-ben. A könyvet unokaöccsének, Massimo Capraranak címezte/ajánlotta – akinek a személye nem egészen világos. A források alapján két Massimo Caprara is élt akkoriban, azonban egyikről sem tudunk elegendő információt ahhoz, hogy akár csak valószínűsíteni lehessen, hogy neki szólt a kötet. Az egyik „*F. Massimo di Massimo, Caval. di Malta*” néven szerepel Dolfi bolognai nemesi családkról írt időrendi névsorában, és ő Enea Silvio Caprara fia, aki viszont már 1682-ben meghalt, és maga Alberto Caprara elmondása szerint, már nem élhette meg az *Insegnamenti del vivere* publikációját: Alberto éppen Bolognában várt a kiadásra, amikor is meghallotta a halálhírt. Ekkor a szerző szándéka némiképp meg is változott: a könyv vigasztalásul szolgált a szülők számára: Alberto szerint ugyanis a haláltól nem szabad félni, a haláltól való félelem elhessegetésének egyetlen módja pedig az, ha alaposan megismerjük az életet – nos, erre szolgálnak az ő életvezetési tanácsai.³ A másik Massimo Caprara aki szóba jöhet, „*Co. Massimo del Co. Girolamo*” néven található a forrásokban, és Dolfi kronológiai listájában rögtön Alberto és testvérei után következik, míg az előbbi Massimo előttük áll. Ugyanakkor nem kizárt, hogy ez utóbbi Massimo a másik nevét, a Girolamót (is) használta, és ebben az esetben valószínűleg mégsem róla van szó.

Tekintettel a fentiekből kirajzolódó filológiai problémákra (és személyes érdeklődésemre), az *Insegnamenti del vivere* megismerése után nem

³ Mindezt Caprara egy 1682-es könyvében fejti ki, amelyet a szóban forgó Massimo szüleinek címzett (ld. Bibliográfia).

sokkal úgy döntöttem, hogy a továbbiakban a mű irodalmi és folklorisztikai vonatkozásait elemzem, a filológiai aspektusok feltárása helyett. Az alábbiakban tehát ezen irányú kutatásaimat szeretném bemutatni röviden.

A mese mint műfaj jellemzői és rövid története

Különbség a „favola”, a „fiaba” és a „racconto popolare” között; Aesopus meséi

Tekintettel arra, hogy eddigi kutatásaim nagy részét az aesopusi és a Caprara-féle mesék összehasonlítása tette ki, ezért fontosnak tartom jelen tanulmányban is kitérni néhány bekezdés erejéig a mesére, annak műfaji sajátosságaira és történetére. Először is tisztázzuk a különbséget a fent említett három olasz műfaji elnevezés között – minthogy keveredésük gyakran előfordul, legfőképp a köznyelvben. A „racconto” egy, a regénynél rövidebb szöveget jelent, alapja pedig lehet egy valóságos történet, avagy kitaláció is. Amikor a „racconto popolare”-ról beszélünk, akkor egy olyan történetre gondolunk, amely egy nép hagyományos kultúrájának a része, és a nép körében is terjedt el, tehát szájhagyomány útján. Ennek témái ugyanolyan változatosak lehetnek, mint a „racconto” témái. A „fiaba” pedig egy olyan „racconto”, amelyben a varázslatos elemek dominálnak. Etimológiailag a latin „fabulae” szóból ered, és kezdetben ezek a történetek is a népi hagyományokból táplálkoztak és szájhagyomány útján terjedtek, mint például az Ezeregyéjszaka meséi Kr.u.800 körül. A reneszánsz korától kezdve egyre többen feldolgozták, lefordították ezeket a népi eredetű meséket („fiabákat”), és pontosan Itália volt az a hely, ahol megszülettek a legelső mesegyűjtemények, Gianfrancesco Straparola⁴ és Giambattista Basile⁵ jóvoltából. A Cinquecento kezdetétől egészen az Ottocentóig pedig az itáliai és a francia mesekedvelő elit (mesegyűjtők, tudósok, udvari személyek) szoros kapcsolatban állt egymással, így gyűjteményeik, fordításaik hatottak egymásra. A 17. századtól kezdve egyre inkább a „fiaba” névvel illettek minden irodalmi mesét (tehát amelynek volt szerzője), és a „racconto popolare” maradt a népmese olasz megfelelője (tehát amely népi eredetű, és a nép ajkán is él tovább). A „fiaba” tulajdonképpen tehát népi

⁴ *Le piacevoli notti*, 1550-1553.

⁵ *Lo cunto de li cunti*, 1634-1636.

eredetű, szóbeliség által elterjedt történetek átdolgozott változata, a drámai és a stilisztikai elemek felerősítésével, az olvasók igényeinek megfelelően, ugyanakkor mindvégig megtartva a lényegét, tehát a történetek csodás elemeit („*fiabesco*”), amelyből építkeznek, és amelyet egyúttal meg is halad, művészi, irodalmi formájával. Az előbbiekből következően ez a két műfaj folyamatos kölcsönhatásban állt egymással az irodalomtörténet során.

A fenti két műfajhoz képest egészen más a helyzet a „*favola*” műfaji meghatározásával. Ez egy, a „*fiaba*”-nál és a „*racconto popolare*”-nál is rövidebb történetet jelent, alapvetően szintén népi eredettel. A műfaj megteremtője Aesopus, elterjedése pedig Phaedrusnak és La Fontaine-nek köszönhető. Aesopus állatmeséihez valószínűleg népi eredetű forrásokat is felhasznált, a történetek végén szereplő erkölcsi tanulság azonban az ő újítása. Phaedrus azután Aesopus meséit magasabb irodalmi szintre emelte (Kr.u.1.sz.), olyannyira, hogy a grammatikai és a retorikai iskolákban kötelező tananyaggá vált, a mindennapi élet normáinak bemutatása céljából. La Fontaine átdolgozásaiban (1668-1679) már valamivel kevesebb a hasonlóság az eredeti Aesopus-mesékhez képest. Caprara és La Fontaine nagyjából kortársak voltak, azonban az *Insegnamenti del vivere* és La Fontaine mesegyűjteményének semmi köze nincs egymáshoz. La Fontaine és más nagyobb meseírók magára az aesopusi szövegre koncentráltak, ezt fordították, feldolgozták, átírták, formálták. Ezzel szemben Caprara egy eredeti ötlettel állt elő, amikor Aesopus meséit illusztrációként használta fel arra, hogy személyes tanácsait közvetítse unokaöccse felé, azért hogy minél helyesebb út felé vezesse őt. Ezen a ponton is megjegyezhetjük, hogy Caprara műve talán inkább pedagógiai novellák kötete, mintsem mesegyűjtemény. Ugyanakkor a mesegyűjtemények is többé-kevésbé, szándékosan, vagy akarva-akaratlan nevelési céllal íródtak, tehát esetükben sem lehet kizárni a pedagógiai jelleget. Ehhez még hozzátehetjük, hogy a barokk kor irodalmára különösen jellemző a műfaji átjárhatóság, nem véletlen tehát, hogy Caprara könyvének műfaji meghatározása ilyen összetett kérdés.

Mielőtt azonban konkrétan rátérnénk a tárgyra, térjünk vissza még röviden Aesopus állatmeséihez és ezek jelentőségéhez. Aesopus meséiben az állatok túlnyomó többségben a társadalom peremén élő embereket jelenítik meg (szemben az ókori művek többségével, ahol hősök, uralkodók, tekintélyes személyek szerepelnek, pl. Homérosznál is).

Ez nem véletlen, hiszen Aesopus maga is rabszolga volt, így miként életében, úgy műveiben is állandó az alávetettek és a hatalmon lévők konfliktusa. Aesopus eredetileg csak állatokat szerepeltetett meséiben: egyes állatok nemes érzelmeket (sas, ló, oroszlán), mások alázatot (hangya, egér, béka), megint mások pedig népi tudást (róka, majom) közvetítettek. A hellenizmus időszaka alatt kerültek be az aesopusi mesehagyományba emberek is mint szereplők, mégpedig kivétel nélkül hétköznapi, egyszerű emberek formájában: parasztok, matrózok, halászok, szakácsok, stb. (nagyon ritkán előfordultak még istenek is). Aesopus (és követői) célja a mesékkel tehát egyrészt a gyengébbek védelme volt, másrészt pedig az emberi (erkölcsi) gyengeségek és bűnök bemutatása – mindezt gyakran az irónia eszközével tették. Aesopus meséiben tulajdonképpen nem is szereplőkről, sokkal inkább *szerepekről* beszélhetünk, ezek a szerepek pedig személytelenek.⁶ A szövegekben a szerepek felbukkannak egy-egy pillanatra bizonyos helyzetekben, majd tovatűnnek, de ez a néhány pillanat (ti. pár sor) is elegendő ahhoz, hogy megértsük ezeket. Nem csupán állatok, hanem sokszor az állatok egyes testrészei, sőt akár tárgyak (pl. fa) is fontos szerepet kaphatnak a mesékben, mint azt később látni fogjuk, az egyes példáknál. Mint ahogy az a „*favola*” műfajára eredendően jellemző, az aesopusi mesék is rövidek és tömörek, a lényeg bennük az erkölcsi tanulság, amely Aesopusnál a mesék végén található, egyetlen mondatban összefoglalva. Nem céljuk az olvasó érzelmeire hatni (sokkal inkább az észére), mivel a térről, az időről és minden más külső körülményről nem vesznek tudomást, azzal hogy „lekicsinyítik” a világot, tehát megteremtik saját közegüket (amely ilyenformán tulajdonképpen a tényleges világ leképeződése). Aesopus alakja pedig, mint a legtöbb klasszikus mesélőé, a háttérben marad,⁷ csupán fel-felbukkan, hiszen az ő beazonosítása és személyisége nem szükséges a mese, vagyis az erkölcsi tanulság megértéséhez. Összefoglalva tehát az aesopusi mesék két legfontosabb alapelve a *nagy érzelmek és dimenziók hiánya*, valamint az *anonimitás*.

⁶ Mindazonáltal a továbbiakban az egyszerűség kedvéért többnyire a *szereplők* kifejezést fogom használni.

⁷ Ez abból a szempontból is igaz, hogy híres követőire, mint Phaedrusra vagy La Fontaine-re sokkal többet hivatkozik az irodalomtudomány, Aesopus velük szemben kissé háttérbe szorult.

Caprara mesegyűjteményében a maga módján részben továbbvitte Aesopus alapelveit. Ő maga mint mesélő/narrátor ugyan nem marad a háttérben, hiszen az írás kimondottan személyes jellegű, állat- és emberszereplői azonban anonimek. Le kell szögeznünk, hogy Caprara történeteinek keresztül saját korának és társadalmának tagjairól ír, és inkább koncentrálna az emberekre, mint az állatokra, mindazonáltal sehol semmilyen konkrétumot nem említ – az anonimitás itt így értendő. Ami a nagy érzelmek és dimenziók hiányát illeti, Caprara nem hazudtolja meg saját korának, a barokknak tipikus jegyeit: hosszú, körmönfont mondatai, helyenként pátoszos, ünnepélyes hangneme erre utal, ugyanakkor ez a barokk stílus nála inkább a formára vonatkozik, és arra is csak olyan mértékben, hogy a kor elvárásainak éppen megfeleljen; a mondanivaló tekintetében mindvégig az egyes mesék erkölcsi tanulságaira koncentrálna. Még ha látszólag messze is megy az eredeti témától néhány oldal után – pontosan a barokkos elnyújtott mondatoknak és nyelvi díszítőelemeknek köszönhetően –, később tökéletesen visszakanyarodik az adott mese, illetve az általa kidolgozott gondolatmenet erkölcsi tanulságához.

Összehasonlító elemzés Caprara fabuláiról és azok aesopusi előzményeiről

Mielőtt a konkrét elemzésre rátérnénk, előjáróban meg kell említenünk a maga Caprara által írott két bevezető szöveget, pontosan azért, mert ezek is kiindulópontot jelentenek az egybevetéshez, sőt, sok esetben viszonyítási pontot is, amelyhez én magam is vissza-visszatértem, amikor az összehasonlító kutatásokat végeztem. Az első szöveg a „*Carissimo Nipote*” címet viseli, és, mint a cím is mutatja, a szerző unokaöccséhez írta, valójában azonban legalább annyira szól a tágabb értelemben vett publikum felé. Homályos és összetett kérdés, hogy vajon Caprara csupán unokaöccsének szánta könyvét, tehát kizárólag személyes használatra,⁸ avagy egy pedagógiai alapmű létrehozása lebegett a szeme előtt. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a könyvben szereplő szövegek, történetek sokkal személyesebbek annál (mint azt később látni fogjuk az egyes

⁸ Ezt támaszthatja alá az a tény, hogy az *Insegnamenti del vivere* sem saját korában, sem később nem vált híressé.

példákból), mintsem hogy általában az olvasónak szóljanak. Ebben a bevezetőben Caprara beszél a mesékről általában, az erkölcsi tanulságról, és legfőképpen arról, hogy mi az ő célja ezzel a könyvvel: egyrészt az, hogy ellássa unokaöccsét az élet legkülönbözőbb területeit érintő jó tanácsokkal, másrészt pedig – és itt lesz megint lényeges a személyes, bensőséges hangnem – saját magát kívánja vele „gyógyítani”, tehát fiatal(abb) korában elkövetett hibáit, szerencsétlenségeit, rossz élményeit feledtetni. Itt és több novellában is visszatérő fordulat, hogy Caprara saját, múltban elkövetett hibáira céloz (habár konkrétan egyik esetben sem nevezi meg ezeket), és nem titkolja azon szándékát, miszerint szeretné megvédeni unokaöccsét az effajta hibáktól.

A másik bevezető szöveg, az „*Amorevole lettore*” csak a legelső, 1672-es kiadásban szerepel. Ebben Caprara utal a mű megjelentetésében és szerkesztésében közreműködő személyekre (elsősorban a már említett Mariano Marianira) és ismételten a mű céljára, de ami fontosabb, hogy elmeséli (magyarázza), hogy mivel ő saját magát nem tartja méltónak és elegendőnek ahhoz, hogy egyszerűen a saját szavaival tanítsa unokaöccsét, ezért „hívta segítségül” az állatokat, hogy rajtuk keresztül közvetítse tehát jótanácsait unokaöccse felé.

Caprara a bevezető szövegekben nem említi Aesopust, néhány novellájában viszont utal rá (pl. „*Fortuna, e Fanciullo addormentato*”), és alapvetően magától értetődőnek veszi, hogy olvasója jól ismeri Aesopus meséit, mivel nem minden novellában meséli el a teljes Aesopus-mesét, előfordul, hogy csak pár szóban utal rá. Míg Aesopusnál az erkölcsi tanulság a mesék végén található, egy mondatban összefoglalva, addig Caprara ezt novellái legelejére teszi, méghozzá úgy, hogy négy soros verseket ír arról, miről fogunk olvasni az adott mesében, és ebbe belefoglalja a mese erkölcsi tanulságát is. Az alábbiakban minden tárgyalt novella elé bemásolom a hozzá tartozó verset, így könnyebben érthető Caprara módszere, az összefüggés a versek és a mese erkölcsi mondani-
valója között.

„*Cervo alla fonte*”(12.)

„*Da le ga(m)be, che sprezza 'l Cervo hà sca(m)po
E da le corna, onde si pregia, è spento:
Servon così le po(m)pe à l'uom d'incia(m)po,
E trae da ciò, ch'egli abborria, contento.*”

Az aesopusi történet szerint a szarvas nézi magát a folyó vizében, és észreveszi, hogy a szarvai milyen szépek, ellenben a lábai csúnyák. Egyszer csak megtámadja egy oroszlán, a szarvas elkezd futni előle, azonban a szarvai beakadnak egy ágas-bogas fába, így elesik, az oroszlán elkapja és elejti. Miközben haldoklik, a szarvas megbánja, hogy lebecsülte a lábait, és hogy magasztalta a szarvait. A mese tanulsága Aesopus szerint, hogy sokszor azok az emberek, akiket barátainknak hiszünk, becsaphatnak, míg ellenségeink akár segíthetnek is nekünk. Ebben az esetben tehát nem elsősorban az állatok, hanem a testrészek jelképeznek embereket (ez nem ritka Aesopusnál – ahogy erre a 2. fejezetben utaltam).

Caprara ebből a történetből az oroszlánt teljes egészében kihagyja, így annyiban változik a történet, hogy Caprara nem tér ki arra, hogy miért fut a szarvas, egyszerűen csak a futást emeli ki. Ha belegondolunk, az oroszlánnak valóban nincs is szerepe ebben a történetben. Amit Caprara kiemel, az egyrészt a szépség, a hiúság és büszkeség nem megfelelő „használat” – merthogy önmagukban ezeket a jelzőket nem tekinti egyértelműen negatívnak. Ahogy ebben, úgy több más novellában is megfigyelhető, hogy Caprara az *egyensúlyra* törekszik, és az olvasónak is azt tanácsolja, hogy kerülje a végleteket, törekedjen mindig és mindenben az *egyensúlyra*. A másik fontos mozzanat, amelyet szerzőnk kifejt, az *önmagunk megismerése/ismerete* – ez az, ami hiányzott a szarvasból. Caprara gondolatmenete a következő: ha saját jó és rossz tulajdonságainkat jól ismerjük, azáltal *erősebbek* is leszünk, ha pedig *erőnk jósággal* („*buon cuore*”) és szerencséivel („*forza della fortuna*”) is társul akkor nagyobb bajtól nem kell tartanunk. Ebben a novellában tehát szerzőnk több kulcskérdést is fejteget, szinte az összes átfogóbb életvezetési tanácsát belefoglalja.

„*Leone, Asino, e Volpe*” (10.)
„*Di quel Giumento vil temi a lo scempio,
Che di prede al Leo(n) vuol parti eguali,
E de la saggia Volpe il cauto esempio
Corregga in te d’ogni alterigia i mali.*”

Ahogy azt Aesopus elmeséli, az oroszlán, a szamár és a róka elmennek együtt vadászni. Miután elejti a vadat, az oroszlán felszólítja a szamarat, hogy ossza el a prédát hármójuk között. A szamár három egyenlő részre

osztja a prédát, mire az oroszlán megharagszik, és azon nyomban meg is eszi a szamarat. Ezután megkéri a rókát, hogy akkor ossza el az elejtett vadat most már kettőjük között. A róka eltesz egy kis darabot magának, a többi mind az oroszlánnak adja. Az állatok királya erre megkérdezi tőle, hogy kitől tanulta ezt a felosztást, a róka pedig azt válaszolja, hogy a szamár kárán tanulta meg. A tanulság: mások szerencsétlenségéből okulhat is az ember.

Caprara is szinte ugyanígy meséli el a történetet, és ezzel kapcsolatban először az ősök, illetve az idősebbek iránti tiszteletre és az ő tanácsaik megfogadására (vagy legalábbis meghallgatására) hívja fel a figyelmet. Ezek után kiemeli az *óvatosságot* és a *tudást* („*saggezza*”, „*ragione*”). A szamár sem óvatos, sem okos nem volt, amikor a felosztásra került a sor, a róka azonban igen, sőt, ravasz, csavaros eszével azonnal megértette a helyzetet.

Caprara hosszan kifejti még a mese kapcsán a *méltóság* és a *becsület* fontosságát – ezekkel kapcsolatban azonban egy kisebb ellentmondásba ütközünk sorait olvasva, hiszen ha ez a két dolog lett volna fontos a felosztásban, akkor a szamár döntése lett volna a helyes. Ezt az ellentmondást Caprara úgy igyekszik feloldani, hogy ismét az *egyen-súlyra* való törekvésre int: „*Sarai superiore a molti, se non combatterai per apparirlo*”.⁹ Tehát feltűnés nélkül, az ésszerűség és a becsületesség határain belül kell megőrizni az embernek méltóságát (és felsőbbrendűségét).

„*Il leone innamorato*” (30.)

„*Se per goder de l'adorato oggetto,
Suo mal grado il Leon l'ugne si toglie:
Tù non soffrir, che l'amoroso affetto
De l'armi di ragion giammai ti spoglie.*”

Aesopus elmondása szerint az oroszlán beleszeret a földműves lányába, a földműves azonban csak akkor hajlandó nekiadni a lányt, ha az oroszlán megszabadul hatalmas fogaitól és körmeitől, mivel ezektől a lány nagyon fél. Az oroszlán meg is teszi, amire kéri, és immár fogak és körmök nélkül megy vissza a földműves házához. Az apa azonban rátámad

⁹ Alberto Caprara, *Insegnamenti del vivere* (Venezia: Pontio Bernardon, 1688), 122.

és csúnyán elkergeti. A tanulság, hogy aki túl könnyen megbízik a másik emberben, az egy védtelen helyzetben könnyen prédájává is esik annak, aki előtte félt tőle.

Caprara ebben az esetben nem meséli el a teljes történetet, sőt még annak töredékét sem, csupán utal az oroszlánra, akinek sorsa a fájdalmas vég lett. Rávilágít arra, hogy mint mindenkinek, az oroszlánnak is vannak gyenge pontjai, ami nem baj, sokkal inkább az lett a veszte, hogy nem volt tudatában saját gyenge pontjainak. Ez az utolsó mese a kötetben, és a szerző már a novella elején előrebocsátja, hogy ebben a szerelemről és a szépségről fog beszélni. A szerelmet az életben az egyik legfontosabb, legszükségesebb dolognak tartja, és hangsúlyozza azon álláspontját, amely szerint a Szerelem („*Amore*”) és az Ész („*Ragione*”) nem zárják ki egymást, ahogy azt sok filozófus gondolja. Ebben az összefüggésben úgy is folytathatnánk Caprara gondolatmenetét, hogy az oroszlánnak gondolkodnia kellett volna („*ragionare*”) mielőtt engedelmeskedik a földművesnek. Ugyanakkor feltehetjük a kérdést: az oroszlánt, aki még fogak és körmök nélkül is hatalmas és erős, hogyan győzheti le egy földműves (vagy bármilyen földi, halandó ember)? Ez a kérdés a mese erkölcsi tanulságát illetően nem lényeges, inkább arra jó példa, hogyan kicsinyíti le a mese a valóságos világot, és mennyire (nagyon) zárja ki a külső körülményeket.

Érdemes összehasonlítani ezt a mesét az előbb tárgyalt másikkal, mind az aesopusi, mind a Caprara-féle változatot megvizsgálva. Mindkét mesében szerepel az oroszlán, a két oroszlán azonban teljes mértékben különbözik egymástól. Az állatok megjelenésének ilyen fajta variálása nem ritka Aesopusnál: bár minden állatnak megvan a maga attribútuma, mégis szinte mindegyikük felbukkanhat többféle szerepkörben is – ez is csak megerősíti, hogy Aesopusnál nincsenek szereplők, hanem inkább szerepek. Az előbbi mese oroszlánja mindenképp hatalmasabb, és ezt tudja is magáról, míg az utóbbi mesében az oroszlán ennek pont az ellentéte: helytelenül méri fel helyzetét, vagy éppen azt gondolja, hogy ő még az embereknél is hatalmasabb, és azután védtelenül, „fegyvertelenül” rá kell jönnie, hogy ő is tud gyenge is lenni. Az előbbi mese oroszlánja egyáltalán nem becsületes, és ezt is tudja magáról, így ki is használja az ezzel járó lehetőségeket – ez az ő hibája, ami viszont egy orvosolható hiba. Az utóbbi mesében szereplő oroszlán már eleve nem ismeri eléggé önmagát, egyáltalán nem magabiztos és méltóságteljes, emiatt *sorsa* (a bukás) már az elején elkönnyelhető.

Összefoglalás az eddigi kutatási eredményekről

Ezzel az összefoglaló résszel az előző részek gondolatmeneteit szeretném továbbvinni, tekintve hogy eddigi kutatásaim nagy része a mesék formai és tartalmi összevetéséből áll. A párhuzamos elemzés, – amelyből a 3. fejezet során kiragadtam három példát – azt hiszem, kellően illusztrálja, hogy Aesopus fabulái kiindulópontként szolgáltak Caprara tanmegyűjteményéhez, ugyanakkor a 17. századi bolognai szerző műve nem parafrázisnak, hanem egy új kontextusba helyezett, önálló műnek tekinthető – ezt hangsúlyozzák a négysoros strófákban megszerkesztett történetösszegző szentenciák minden egyes novella elején.

Nézzünk most végig négy szempontot, amelyek mentén tovább folytatható az összehasonlítás. Elsőként a *korszakról* kell szólnunk néhány szót. Aesopus egy szűk körnek írta meséit, mivelhogy a Kr.e.5-4. sz. idején még az emberek nagy része nem tudott olvasni. Történetei tehát a szájhagyományra épülnek, így természetesen rengeteg változáson keresztülmentek, mielőtt írásba foglalták őket, ez után pedig még inkább. Caprara korszaka, a barokk, előtérbe helyezi a pompás, rafinált, nyelvi díszítőelemekkel (pl. metafora) tarkított írásmódot, valamint a keresztény értékrendet (ellenreformáció) – mindkettőre jó példa az *Insegnamenti del vivere*. Hozzá kell azonban tennünk, hogy ezzel együtt Caprara néhány helyen kiemeli saját társadalmi helyzetét, és nem is titkolja, hogy a nemesi rangot, tudatot és kultúrát (nem magukat a nemes embereket!) többre tartja, mint a „népet”, és ezt a hozzáállást „ajánlja” unokaöccsének is.

A második szempont, amelyet közelebbről megvizsgálhatunk, az a mesék *formája*, szerkezete. Mivelhogy Aesopus meséi egy szűk rétegnek szólnak, és a mesék lényege pedig az erkölcsi tanulság bemutatása egy rövid, csattanós történeten keresztül, erre a legalkalmasabb a rövid, tömör forma volt, szükségtelen volt hosszúra nyújtani a lényegi mondanivalót. Caprara műve viszont a barokk korhoz „mélto” hosszú mondatokkal, csavaros gondolatmenetekkel felépített *pedagógiai novellák* gyűjteménye – mert mindent összevetve ez a műfaj tűnik a legvalószínűbbnek. Az ő könyvében a mesék „csupán” a kiindulópontot jelentik, számára a legfontosabb a személyes mondanivalója, amelyet szeretne átadni unokaöccsének.

Ha már a pedagógiai novellákat említettük, térjünk ki még pár mondat erejéig erre a pedagógiai vonalra. Aesopus állatmeséi is nyilvánvalóan nevelési céllal is íródtak – hogy kinek/kiknek, az egy összetettebb kérdés, hiszen az aesopusi mesék (mint a legtöbb mese) számtalan átíráson, feldolgozáson mentek keresztül. Abból a tényből kiindulva, hogy Aesopus korában kevesek, tulajdonképpen csak a legfelsőbb réteg tudott olvasni, feltételezhetjük, hogy leginkább nekik szólnak a mesék, de biztosan ezt nem állíthatjuk. A rövid, tömör forma azonban mindenkor jellemzőjük – ez pedig abból adódik, mivel a mesék és más történetek (minden ami nem filozófiai-retorikai írás) az ókorban szinte mind rövidke és tömörek voltak. Láthattuk, hogy Caprara művének formája, szerkezete merőben más, de a célközönség hasonló, sőt itt még kizárólagosabb: a társadalom elit rétege. Esetében a hosszú, alaposan kidolgozott és megcsavart mondatok nem arra szolgálnak, hogy magát az erkölcsi tanulságot hosszabban kifejtse, hanem a barokk kor irodalmának formai elvárásaiból adódnak.

Végezetül foglaljuk össze azokat a témákat – tulajdonságokat – erényeket, amelyek vissza-visszatérnek Caprara novelláiban, és amelyeket már a 3. fejezetben is kiemeltünk. Elsőként az *egyensúly*, amelyre az élet minden területén törekedni kell. Nem kevésbé fontosak az *Ész* és a *Szerelem*, amelyek nem zárják ki egymást, mint láthattuk. Érdekes, hogy a bolognai szerző óva inti az olvasót a feltűnéstől és a *külsőségek* előtérbe helyezésétől – neki mint diplomata, arisztokrata embernek, ezekben valószínűleg volt tapasztalata. Fontosnak tartja még a *becsületességet*, de csak az ésszerűség határain belül, annak érdekében, hogy az embert ne csapják be, valamint az *egyediséget*, amely által igazán nagy ember lehet szerzőnk unokaöccséből. Végül a fentiekben már sokszor tárgyalt szempont: *önmagunk megismerése/ismerete*, amely elengedhetetlen egy ésszerű, boldog élethez.

Bibliográfia

ASOR-ROSA, Alberto. 'Giambattista Basile' In *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 7. Treccani (a Treccani online biográfiai szótára), 1970. Letöltve: 2014.02.20. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile_(Dizionario-Biografico)/)

BANFI, Emanuele. „Premessa al testo” In Esopo. *Favole* (a bevezetót és a jegyzeteket írta: Giorgio Manganelli, fordította: Elena Ceva Valla). 11-17. Milano: Biblioteca universale di Rizzoli, 1992.

BRIZZI, Gian Paolo. 'Alberto Caprara' In *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 19. Treccani. 1976. Letöltve: 2013.03.30. http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-caprara_%28Dizionario-Biografico%29/

CAPRARA, Alberto. *Insegnamenti del vivere (1)*. Bologna: Barbieri, 1672.

CAPRARA, Alberto. *Insegnamenti del vivere (2)*. Venezia: Pontio Bernardon, 1688. Letöltve: 2013.05.27.

<http://books.google.hu/books?id=wFtCAAAAcAAJ&pg=PP5&dq=insegnamenti+del+vivere&hl=hu>

CAPRARA, Alberto. *Consolatione per la Marchesa Olimpia Nari Caprara nella morte d'un suo Figlio*. Al conte Enea Caprara (...). Vienna, 1682. Letöltve: 2013.05.22. http://books.google.hu/books?id=LKFXAAAcAAJ&pg=PR4&dq=alberto+caprara+consolatione&hl=hu&sa=X&ei=O0ABU-nrF6eGywO3tYHwDw&redir_esc=y#v=onepage&q=alberto%20caprara%20consolatione&f=false

Dizionario Etimologico. Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi Libri S.r.l. 2006.

DOLFI, Pompeo Scipione. 'Caprari' In *Cronologia delle famiglie nobili bolognesi*. Bologna: Gio. Battista Feroni, 1670, 239-243.

FANTUZZI, Giovanni (gyűjtése). *Notizie degli scrittori bolognesi*. Bologna: Stamperia di San Tommaso D'Aquino. 1783.

Il Vocabolario della lingua italiana. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana S.p.A. (fondata da Giovanni Treccani). 2008.

MANGANELLI, Giorgio. „Introduzione” In Esopo. *Favole*. (a bevezetőt és a jegyzeteket írta: Giorgio Manganelli, fordította: Elena Ceva Valla.) 6-10. Milano: Biblioteca universale di Rizzoli, 1992.

TRECCANI, L'Enciclopedia italiana – Arte, lingua e letteratura: ‘*Gianfrancesco Straparòla*’ (A Treccani online enciklopédiája) Letöltve: 2014.04.11. <http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfrancesco-straparola/>

***Pinocchio* és a *Szív*: az olasz romantika két nagy gyermekregénye**

Jelen tanulmányomban, amely doktori disszertációm egyik fejezetét alkotja, azt vizsgálom meg, milyen hasonlóságok és különbségek vehetők észre Carlo Collodi *Pinocchio kalandjai* és Edmondo De Amicis *Szív* című regénye¹ között, hiszen a két mű elválaszthatatlanul összekapcsolódik, ezek nevezhetők az Ottocento és az egész olasz irodalomtörténet két legnagyobb gyerekregényének.² Az első kapcsolat a két mű között az, hogy a narrátor mindkét műben már a történet legelején megnevezi a célközönségét, ezzel mintegy kizárva a többieket a történetből. De Amicis azonban még tovább szűkíti a kört, mert míg Collodinál annyi szerepel, hogy „gyerekek”, addig a *Szív* egészen konkrétan a 9-13 éves fiúkat jelöli meg. Érdekes az is, hogy az olvasó a mű elején instrukciókat talál arra vonatkozólag, hogyan kell olvasni ezt a könyvet: bár az szerepel, hogy egy kisdíák naplójáról van szó, erről már a történet legelején elhangzik, hogy nem igaz, mert az említett gyerek csak feljegyzett magának különböző dolgokat a füzetébe, amelyet aztán az édesapja átalakított, könyvszerűvé formált, végül pedig, néhány évvel később maga a fiú véglegesítette a művet. Vagyis már az első lapon kérdésessé válik, ki is a könyv valódi szerzője, leginkább úgy tűnik, egy együttműködés eredménye. Az előszó végén megerősítést nyer, kinek szól a könyv, és középontba kerül a didaktikus szerep is: a narrátor elmondja, hogy reméli, jobbra teszi az olvasókat, vagyis teljesen nyilvánvalóvá válik, hogy tanító jellegű írásról lesz szó.

Az első dolog, ami feltűnhet, hogy a *Szív*, bár formailag napló, a benne leírtak egyáltalán nem felelnek meg ennek: egy egyes szám első személyű narrátor szerepel benne ugyan, de az egyes napokhoz kapcsolódó bejegyzések nem keltik azt a benyomást, hogy valójában erről lenne

¹ Edmondo De Amicis, *Szív*, ford. Zigány Árpád, átdolg. Varga Lászlóné (Budapest: Olvasók Háza, 2011)

² Bruno Traversetti, *Introduzione a De Amicis* (Roma-Bari: Laterza, 1991), 70-91.

szó, hiszen hiányzik belőle a naplóra jellemző személyesség, viszont az olvasó részletes beszámolót kap egy adott nap eseményeiről párbeszéd-ekkel és leírással egybekötve.

Joggal merül fel az olvasóban a kérdés: ha a *Pinocchio* is az Ottocentóban, az egységes Olaszország és a nagy európai forradalmak idején született, megmutatkozik-e ez a cselekményben? Utal-e valami arra, hogy a történet pontosan mikor, vagy hol játszódik? Megjelenik-e valami a kor nagy hazafias eszméiből? Ez a kérdés főleg a *Szív*vel való összehasonlítás után válik igazán érdekessé, mert míg ott jóformán minden fejezetben előkerül az egységes Olaszország, a *Pinocchio kalandjaiban* erre a kérdésre konkrét utalás nincs, hazafias gondolatok sem jelennek meg a regényben. Ennek oka minden bizonnyal az, hogy az egész cselekmény egy mitikus, fiktív térben játszódik, amely minden tér és idő fölött áll, így az olvasó nem mondhatja meg, hogy melyik esemény pontosan mikor történt.

Az viszont, hogy a *Szív* az olasz egység megteremtése után játszódik, egy percig nem hagy kétséget az olvasóban: szinte minden mondatban van közvetlen vagy közvetett utalás erre. A hazafias értékek mellett azonban megjelennek az általános erkölcsi normák is, mint a megbocsátás, a felelősségvállalás, illetve a gyengék védelme.³ Ez látszik például a *Nemes cselekedet* című fejezetben is, ahol Crossit, a nyomorék gyereket bántják a társai, amire ő hozzájuk vág egy tintatartót, ez azonban az éppen belépő tanítót találja el.⁴ A fejezet ezt követő részében nyílt didaxis jelenik meg: ez szép dolog, az csúnya; a rossz gyerekek így viselkednek, a jók úgy. Látható tehát, hogy míg a *Pinocchio kalandjaiban* a „kis olvasónak” magának kell levonnia a tanulságot arra nézve, hogy mi a helyes viselkedés, hiszen ha nem így tesznek, ugyanolyan rossz dolgok történhetnek velük, mint Pinocchióval és barátaival, addig itt ezek a szabályok teljesen nyíltan kimondva szerepelnek, vagy a főszereplő-narrátor, vagy más karakter, például a tanító által.

A következő fejezet a gyerek előző évi tanítónőjének a bemutatásáról szól: nem csupán az illető emberi és pedagógiai nagysága tűnik ki ebből,

³ Madarász Imre, „Az iskola költészete”. Edmondo De Amicis: *Szív*” in *Kalandozások az olasz Parnasszuson. Italianisztikai tanulmányok*, Madarász Imre (Budapest: Eötvös, 1996), 83-87.

⁴ De Amicis, *Szív*, 15.

hanem a gyerekeknek a hozzá fűződő szeretete, kötődése is.⁵ Fény derül arra, hogy amikor Enrico az előző évben súlyos beteg volt, meglátogatta, hogy lássa, mi a helyzet vele, és most sem vette le a kezét róla, pedig már nem is tanítja a kisfiút. Ez az alak ismerős lehet a *Pinocchio kalandjai* olvasói számára: olyan, mint a Tündér, aki állandóan figyel Pinocchióra, nem engedi, hogy nagy bajba kerüljön. Az általános erkölcsi értékek bemutatása nem szűnik meg ebben a fejezetben, hiszen a következő rögtön azzal kezdődik, hogy Enrico, az édesanyja és a nővére segít egy rászoruló asszonyon, akiről később kiderül, annak az osztálytársának az édesanyja, akit mindenki bántott korábban fogyatékossága miatt. A történet végén az édesanya az, aki levonja a tanulságot: sokkal értékesebb az a munka, amit erőfeszítéssel végez az ember, mint amit könnyedén, úgy, hogy minden feltétel adott. Az apa Enrico-hoz címzett levelében pedig, amikor elmondja a fiúnak, hogy ha nem lenne iskola, valószínűleg meghalna az unalomtól, az olvasó Pinocchio Játékokországban átélt megpróbáltatásait látja viszont: bár vonzónak tűnhet első pillantásra az iskola és a kötelezettségek nélküli élet, de egy idő után ebbe is belefásulna. Mint látható, itt, a *Pinocchióval* ellentétben csak mint fenyegetés jelenik meg az ellustulás és elbutulás, míg ott valóban meg is történik mindez.

A következő, *A kis padovai hazafi* című részben⁶ az olvasó a kisfiú sorsában egyértelműen a Pinocchióval történő eseményekre ismer: a szülei eladták egy mutatványosnak, ahol aztán szenvedés és megaláztatások sora várt rá. Mint látható, az a legfőbb különbség a két történet között, hogy a *Pinocchio kalandjaiban* nem Geppetto az, aki elküldi Pinocchiót, hanem a bábu maga dönt úgy, hogy elhagyja a teremtőjét, a De Amicis-történetben viszont a szülők azok, akik arra kényszerítik a fiút, hogy egy mutatványos színháznál dolgozzon.

A *Halottak napja* című fejezetben a korabeli társadalom nyomorúságairól lehet olvasni.⁷ Itt is az a különbség Collodi és De Amicis írása közt, hogy míg erre a *Pinocchio kalandjaiban* indirekt módon, az események alapján lehet következtetni (Geppetto eladja az ujjasát azért, hogy Pinocchiónak ábécéskönyvet vegyen, Pinocchio annyira éhes, hogy már egy darab száraz kenyérnek is örül), addig De Amicisnél le van írva, hogy „*Gondoltál-e arra, hogy hány apa dolgozta halálra magát a*

⁵ De Amicis, Szív, 16.

⁶ De Amicis, Szív, 21.

⁷ De Amicis, Szív, 24.

*munkában és hány anya szállt idő előtt a sírba, mert oly sokat kellett nélkülözniük, hogy fölnevelhessék a gyermekeiket!?! ...Tudod-e hány férfi szúrta szíven magát kétségbeesésében, mikor nyomorogni látta a gyermekeit, és hány anya ölte magát vízbe, halt meg fájdalmában vagy örvült meg, mikor gyereket elvesztette?”*⁸ Ami elidegenítheti Enricót az olvasótól, az a túlzott jósága: míg Pinocchio alakjában a gyerekek többnyire magukra ismerhetnek, hiszen ugyanúgy lázadnak a szülők ellen, ugyanúgy iskola és kötöttségek nélküli életre vágnak, addig Enrico mindig szó nélkül elfogadja azt, amit a szülei vagy a tanárai mondanak neki, és látszólag egyet is ért a dolgokkal, mert ezt tartja helyes viselkedésnek. Tehát az olvasókat, akik az ajánlás alapján éppen kamaszok, vagyis a lázadás korszakát élik meg, inkább idegesítheti ez a túlzott jóság, mint-hogy azonosulni tudnának a főhőssel.

A következő fejezet (*A barátom, Garrone*) nem hoz semmi olyat, amivel az olvasó ne találkozott volna korábban:⁹ Enrico bemutatja egy osztálytársát, akiről az derül ki, mennyire szegény: „*Mindig nevetnem kell, mert olyan nagy és vaskos, minden ruhája szűk és rövid – a kabátja, a nadrágja, a mellénye –, még a kalapja is csak a kopaszra nyírt feje búbján billeg, a cipője nagy, a nyakkendője pedig madzagként tekeredik össze.*”¹⁰ Ez is, mint ahogy azt már látni lehetett a *Szívben* is és a *Pinocchio kalandjaiban* is, a frissen egységesült Olaszországra nézve fogalmaz meg kemény kritikát, leírja, hogy mekkora szegénységben éltek az emberek abban az időben. Garrone a mesebeli szegénylegény alakjában jelenik meg, aki anyagilag sokkal rosszabb helyzetben van, mint osztálytársai, mégis mindenki vele akar barátkozni, mellé akar ülni.

A szenes ember és az úr című történet is tulajdonképpen egy erkölcsi tanítás: a gazdag gyerek lenézi a szegényt, majd az előbbinek az apja kér bocsánatot az utóbbiétól.¹¹ Ebből a történetből sem az irodalmi érték tűnik fel legelőször és legerősebben az olvasónak, hanem a közvetlen tanítói célzat. *Az öcsém tanító nénije* címét látva az olvasóban rögtön felmerül a kérdés, hogy vajon mennyire hasonlít arra, amikor Enrico tanítónőjéről lehetett egy leírást olvasni.¹² Ennek a résznek az elolvasása

⁸ De Amicis, *Szív*, 25.

⁹ De Amicis, *Szív*, 26.

¹⁰ De Amicis, *Szív*, 26.

¹¹ De Amicis, *Szív*, 27.

¹² De Amicis, *Szív*, 29.

után is kiderül, hogy itt is egy „igazi pedagógusról” van szó, aki mindent megtesz a gyerekekért, akinek azonban nem jut túl sok társadalmi megbecsülés, hiszen még az általuk tanított gyerekek is elhagyják, elfelejtik őket. Ezt követően Enrico ismét egy tanító jellegű levelet kap az édesapjától, amelyben az az édesanyja iránti szeretetre, tiszteletre és engedelmességre szólítja fel. Ez is abban különbözik a *Pinocchiótól*, mint a többi hasonló rész: itt a gyermekek közvetlen oktatást találhatnak arról, hogy kell viselkedni, míg Collodi regénye esetében a fabábuval történő eseményeken keresztül jöhetnek rá, mit kell vagy illik tenniük, vagy éppen elkerülniük.

A *társam*, *Coretti* című fejezet sok ezt megelőzőhöz hasonlóan Enrico egyik osztálytársának életét, küzdelmeit mutatja be.¹³ Ez a rész is, mint a korábbiak, egy szegényebb, de szorgalmas diákot ír le, aki amellet, hogy állandóan tanul, dolgozik is annak ellenére, hogy még csak általános iskolás korú. *Az igazgató úr* című rész pedig egy újabb „mintapedagógust” mutat be, aki a gyerekekért él, nem is tudja a tanítás, az iskola nélkül elképzelni az életét.¹⁴ Az igazgató életének tragédiájával kezdődik a következő fejezet (*A katonák*), azonban hamar átsap egy Risorgimento-korabeli hazafias tanításba, ahol azt tanítják a gyerekeknek, hogy tiszteljék és becsüeljék meg a katonákat, illetve tisztelgésre szólítják fel őket, amikor elhalad előttük a zászló.¹⁵ A *Pinocchio kalandjaiban*, mint azt látni lehetett, nem jelenik meg a korszellem ennyire erősen, ott legfeljebb a cselekményből lehet arra következtetni, hogy mikor is játszódik a történet. A *Nelli védelmezője* című fejezetben ezzel szemben nem annyira a hazafiasság, hanem a másik ember iránt érzett szeretet, tisztelet és segítőkészség, a gyengék védelme áll a középpontban, amikor az osztályból a legnagyobb fiú, Garrone kiáll a kis Nelli, a púpos, nyomorék gyerek mellett.¹⁶

A következő fejezetnek (*Az osztály legjobb tanulója*) már nem Garrone, hanem az osztályelső, Derossi a főszereplője.¹⁷ Az olvasó ebből a részből megtudhatja, hogy a bemutatott kisfiú nem csupán tanulmányi

¹³ De Amicis, Szív, 32.

¹⁴ De Amicis, Szív, 37.

¹⁵ De Amicis, Szív, 37.

¹⁶ De Amicis, Szív, 39-41.

¹⁷ De Amicis, Szív, 41.

eredményeit, hanem emberi tulajdonságait tekintve is a többiek felett áll. Ez leginkább a következő részben mutatkozik meg:

„Lehetetlen nem irigyelni őt, – lehetetlen: nem érezni, hogy mindenben különb nálunk!

Ó, én is irigylem, – éppen úgy, mint Votini! És néha keserűséggel, szinte haraggal gondolok rá, amikor otthon nehezen megy a feladat, amelyet ő már akkorra bizonyára játszva és kitűnően megoldott. De aztán, mikor az iskolában viszontlátom őt, mosolyogva és diadalmasan, vagy hallom, amikor habozás nélkül, szabatosan felel a tanító úr kérdéseire, amikor láttam, hogy milyen szép, udvarias, és mennyire szeretik mindannyian, akkor elszáll a szívemből minden bosszúság és keserűség, szinte szégyellem magamat ezek miatt a csúnya érzések miatt.”¹⁸

Vagyis Derossi itt olyannak tűnik, mint Pinocchio „ártatlan korában”: jó magaviseletű, jó tanuló, akire mindenki irigykedik, egyfajta „bezzeggyerek”. A két regény közti különbség leginkább az osztálytársaknak a „jó gyerekhez” történő viszonyulásában látszik: bár mindkét helyen megjelenik az irigység, a *Szív*ben a társak elismerik az osztályelső érdemeit, addig a *Pinocchio kalandjaiban* az irigység rosszindulattal párosul.

Ahogy az már a korábbi részekben látni lehetett, az egyik fejezet főhőse megjelenik a következő lelegején. Nincs ez másként ebben az esetben sem, hiszen *A kis lombardiai őrszem* nem más, mint maga Derossi alkotása.¹⁹ Vagyis a narrátor átadja a helyét az egyik szereplőnek, aki egy epizódot szűr be a történetbe. Természetesen ez a történet is a hazafiasság köré épül: a lombard kislány dicséri, aki hősi halált halt. Ezt követően ismét levelet kap Enrico az édesanyjától, amelyben az a szegények és elesettek megsegítésére szólítja fel.²⁰ Ebből is látszik, hogy a könyvben időről időre visszatérnek ugyanazok az értékek, más szövegek környezetben, más történet keretein belül, de ugyanaz a tanítás szerepel: hazafiasság, elesettek megsegítése, becsületesség, stb.

¹⁸ De Amicis, *Szív*, 41-42.

¹⁹ De Amicis, *Szív*, 42.

²⁰ De Amicis, *Szív*, 47.

A kereskedő című részben ismét egy osztálytárs, Garoffi tulajdon-ságait lehet megismerni. Megtudhatja róla az olvasó, hogy „*nagyon érdekes gyerek. Mindig a zsebében levő soldót számolgatja, ujjain nagyon-nagyon gyorsan kiszámol mindent, bármilyen szorzást elvégez fejből. Mindig gyűjt, takarékoskodik, már betétkönyve is van az iskolai takarékpénztárban. De ez nem csoda; mert soha nem költene el egy soldót sem, ha pedig véletlenül leejt egyet a pad alá, képes arra, hogy egész héten át is keresse.*”²¹ Vagyis a kisfiú jól bánik a pénzzel, köszönhetően talán annak, hogy az édesapja egy illatszerboltot üzemeltet, ahol a kis Garoffi minden bizonnal alkalmanként besegít. Azt is elárulja a főhős, hogy annak ellenére, hogy mindenki nagyon anyagiasnak tartja Garoffit, ő kedveli, szórakoztatónak találja, vagyis ismét kiáll egy olyan osztálytársa mellett, akit a többiek kiközösítenek.²²

A *Hiúság* címe felkeltheti az olvasó kíváncsiságát: vajon itt is Enrico lesz az, aki hivalkodik, és ezért újra leckét kap az édesanyjától vagy az édesapjától?²³ Az már a legelején kiderül, hogy itt nem egy újabb szülői levélről van szó, hanem Enrico mond el egy történetet, ami persze nem zárja ki azt, hogy Enrico fog megszégyenülni. A történetet olvasva azonban kiderül, hogy nem Enrico, hanem osztálytársa, Votini a „bűnös”, aki egy gazdag fiú, és kérkedni kezd a ruháival egy szemmel láthatóan rosszabb anyagi helyzetben levő fiú előtt. A következő, *Az első hó* című fejezetben a társadalmi különbségekre hívja fel a figyelmet az apa Enricónak írott levelében:

„Ti ünneplitek a telet és ujjongtok az érkezésének, de hány gyermek van, akinek se ruhája, se cipője, se meleg otthona nincsen! Ezren és ezren vannak, akik úgy ballagnak hosszú útjukon az iskolába, hogy a fagytól vérző, kicserepesedett kezükben viszik azt a darabka fát, amely arra kell, hogy majd befűtsék vele az iskolát. Száz meg száz olyan iskola van, amelyet szinte eltemet a hó – csupasz és sötét, mint a barlang, ahol a fiúk fulladoznak a füsttől vagy vacog a hidegtől. Míg ők rettegve nézik a fehér pelyheket, melyek hullanak, hullanak szakadatlan, és föltornyosulnak a kis viskók fölött,

²¹ De Amicis, Szív, 49.

²² De Amicis, Szív, 49-50.

²³ De Amicis, Szív, 50.

a lavinával fenyegetve őket. Ti ünneplitek a telet, fiúk. Gondoljatok arra a sok ezer gyermekre is, akikre nyomort, sőt halált hoz a tél!

Édesapád.”²⁴

Ebből is megállapítható, hogy a könyvben egy bizonyos idő eltelte után az olvasó nem találkozik újdonsággal: mindig ugyanazok az erkölcsi és hazafias tanmesék kerülnek elő, más helyszínekre és időszakokra helyezve. A könyv végén a tanév is véget ér, és ahogyan Enrico a történet elején régi tanítónőjétől búcsúzott, itt attól a tanítótól köszön el, aki a könyvben bemutatott év során végigkísérte őket, ezzel a búcsúval keretet adva a történetnek. Érdekes, hogy míg ott egy rövid részletben lehetett olvasni a tanítónő és a kisdíák búcsújáról, és a csak kettejük közt lezajló párbeszéd szerepelt, addig a végén a pedagógus egy záróvizsgaeredmény-hirdetés keretében köszön el az osztálytól. Ami érdekes itt, az Enrico viselkedése: még jobban meg van hatódva, mint akkor, amikor tanítónőjétől búcsúzott, egy szót sem tud szólni, helyette szülei köszönnek el az iskolától. Ez a különbség annak tudható be, hogy míg ott „csak” egy szeretett személytől vesz búcsút, itt az egész iskoláskortól, gyermekkorától köszön el.

Az előzőekből kiderült, hogy a *Szív*, bár a *Pinocchio kalandjai* kortársa volt, nem véletlenül kevésbé ismert, mint Collodi regénye, hiszen a benne megjelenő erős didaxis és a „mintagyerekek”, az idealizált alakok sokkal inkább elidegenítik a főhőst és a többi szereplőt a célközönségtől, minthogy azonosulni tudnának velük. Enrico jósága, alázata sokkal inkább idegesítheti a kamaszkorú, lázadó olvasókat, akik mindennapos küzdelmeket vívnak a felnőttekkel éppúgy, mint a kortársaikkal.

²⁴ De Amicis, *Szív*, 53-54.

Bibliográfia

DE AMICIS, Edmondo. *Szív*, fordította Zigány Árpád, átdolgozta Varga Lászlóné. Budapest: Olvasók Háza, 2011.

TRAVERSETTI, Bruno. *Introduzione a De Amicis*. Roma-Bari: Laterza, 1991, 70-91.

MADARÁSZ Imre, „Az iskola költészete”. Edmondo De Amicis: *Szív*” In *Kalandozások az olasz Parnasszuson. Italianisztikai tanulmányok*, Madarász Imre Budapest: Eötvös, 1996, 83-87.

Új irányok Carlo Gozzi *Színházi meséinek* kutatásában

Carlo Gozzi *Színházi meséi* (*Fiabe teatrali*) különleges szerepet játszanak a Settecento színháztörténetében. A történet keleti országokban, Kínában vagy Perzsiában, illetve mesebeli, kitalált királyságokban játszódik, a cselekményt pedig különböző csodák, átváltozások, varázslatok kísérik: az emberek állatokká és szobrokká változnak át, a tárgyak életre kelnek, az állatok beszélnek, a szörnyek alakot váltanak. A keleti vagy olasz népmeséken alapuló cselekmény kiindulópontja legtöbbször egy-egy prófécia vagy átok, amelyet csak úgy lehet megtörni, ha a főszereplő kiállja a mesebeli próbákat: megszerzi az éneklő almákat, a táncoló vizet, legyőzi az óriást vagy a sárkányt, vagy állattá és szörnyyé változva is elnyeri a szerelmet. A mesebeli téma illeszkedik a 18. században divatos egzotikus irányzatba, ugyanakkor Gozzi sajátos dramaturgiai elemekkel gazdagította a *Színházi meséket*, főleg a darabok szerkezetét, szereplőit és nyelvezetét illetően. A mesebeli szereplők – királyok, hercegek, varázslók, boszorkányok, tündérek és szörnyek – mellett jelen vannak a *commedia dell'arte* maszkos alakjai: Truffaldino, Brighella, Tartaglia, Pantalone és Smeraldina. A maszkok a hétköznapi valóságot képviselik a csodákban gazdag mesebeli cselekményben: kívül maradnak a varázslatos eseményeken, komikus jeleneteik ellenpontot képeznek a pátosszal teli, tragikus történettel. Bár Gozzi elméleti írásaiban a *commedia dell'arte*-színjátszáshoz való visszatérést sürgette, és a *Színházi mesék*ben valóban megőrizte ennek egyes elemeit – az improvizációt, a maszkokat, helyenként a kanavász formában írott szöveget –, a tíz mese mégis újítást jelent a *commedia dell'arte*-hagyományhoz képest. A sajátos dramaturgiai szerkezet, a *commedia dell'arte*-szereplők egzotikus környezetbe helyezése, a nyelvi sokszínűség, valamint a mese, a komédia és a paródia elemeit ötvöző cselekmény új, eredeti műfajt hoztak létre: a *Színházi meséket*.

Carlo Gozzi ellentmondásokkal teli személyisége és munkássága, valamint a *Színházi mesék* műfaji összetettsége változatos fogadtatásra talált a kritikusok körében. A német romantikában és az orosz

avantgárdban elért sikereket követően a 20. századi Gozzi-kritika leginkább a Goldonival folytatott vitára és a két színházi felfogás különbségére helyezte a hangsúlyt. Gozzi életműve az 1990-es évek végén, a 2000-es évek elején került újból a kritikai figyelem középpontjába. A legújabb, 21. század eleji Gozzi-kutatás már egészen más irányból, megújult figyelemmel közelíti meg a *Színházi meséket*, főként a gazdag kéziratgyűjtemény felfedezésének köszönhetően.

Gozzi és Goldoni vitája meghatározó pontja volt a 18. századi Velencei színházi életének. A kritika sokáig Goldonival összefüggésben értelmezte Gozzi életművét, azt a szempontot hangsúlyozva, amely szerint Goldoni volt a *commedia dell'arte* megújítója, a reformer, aki a polgári-próza színház felé közelítette az olasz komédia hagyományt, és a való életből vett mintákkal frissítette fel a karaktereket; ezzel szemben Gozzi a konzervatív-arisztokrata ízlést képviselte, és a *commedia dell'arte*hoz való visszatérést hirdette. Bár számos kutató igyekezett árnyalni ezt a felfogást, egészen a 2000-es évekig a Gozzi-kritika mégsem hozott átütő eredményt. Ernesto Masi már a 19. század végén törekedett arra, hogy visszahozza Gozzi – szerinte méltatlanul – feledésbe merült munkásságát az irodalmi körforgásba: az ő szerkesztésében jelent meg 1884-ben a *Színházi mesék* kétkötetes kiadása, és egyéb munkáiban is hangsúlyozta Gozzi színháztörténeti jelentőségét.¹ A Goldoni és Gozzi között zajló színházi vita irodalmi és színháztörténeti vonatkozásait kutatta Paolo Bosisio,² Giuseppe Ortolani pedig a 18. századi színházi reformok tükrében vizsgálta Gozzi színházi működését.³

A *Színházi mesék* önálló értelmezése a 20. század végén vett új irányt: a színháztörténeti felfogás mellett a kritika egyre inkább dramaturgiai irányból közelítette meg a darabokat. Az 1976-os zenetörténeti konferencia⁴ főleg a *Színházi mesék* operaadaptációira koncentrált, de fontos előadások és tanulmányok születtek a darabok szerkezeti és

¹ Carlo Gozzi, *Fiabe* (Bologna: Zanichelli, 1884); Ernesto Masi, *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII* (Firenze: Sansoni, 1891)

² Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari* (Firenze: Olschki, 1979)

³ Giuseppe Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti* (Venezia-Roma: Istituto Per La Collaborazione Culturale, 1962)

⁴ „Atti del Convegno internazionale di studi musicali. La fortuna musicale e spettacolare di Carlo Gozzi” *Chigiana rassegna annuale di studi musicologici*, no.31 (1976)

dramaturgiai jellemzőit illetően is: Ludovico Zorzi⁵ és Elvira Garbero Zorzi⁶ a Biblioteca Nazionale Marcianában megtalálható két korábbi kézirat felhasználásával elemezték az *Il re cervo* és az *Il corvo* című meséket.

Alberto Beniscelli *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi* című könyve (1986) fontos mérföldkő a *Színházi mesék* kutatásában.⁷ Beniscelli a népmesei hagyomány, a fantasztikum és a mesei elemek használata szempontjából elemezte a darabokat, kitérve a német és orosz színházban aratott sikerükre. Az ő nevéhez fűződik öt mese (*L'amore delle tre melarance*, *Il re cervo*, *Turandot*, *La donna serpente*, *L'augellin belverde*) legújabb kiadása (1994, 2. kiadás: 2004).⁸

A Carmelo Alberti által szerkesztett, *Carlo Gozzi scrittore di teatro* című 1996-ban megjelent tanulmánykötet szintén jelezte a megnövekedett érdeklődést a szerző életműve iránt.⁹ A kötet szerzői főként színháztörténeti szempontból közelítették meg Gozzi munkásságát: Franco Vazzoler¹⁰ és Arnaldo Momo¹¹ a *commedia dell'arte*-maszkokra és a színészekkel való együttműködésre helyezték a hangsúlyt, Ginette Herry¹² a *Színházi mesék* előtti időszakban született műveket és vitairatokat, Alberto Beniscelli¹³ és Gilberto Pizzamiglio¹⁴ az emlékiratokat vizsgálta.

⁵ Ludovico Zorzi, „Struttura – fortuna della «Fiaba» gozziana” *Chigiana rassegna annuale di studi musicologici*, no.31 (1976): 25-41.

⁶ Elvira Garbero Zorzi, „Intorno ai manoscritti di Carlo Gozzi” *Chigiana rassegna annuale di studi musicologici*, no.31 (1976): 233-248.

⁷ Alberto Beniscelli, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi* (Casale Monferrato: Marietti, 1986)

⁸ Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali* (Milano: Garzanti, 2004)

⁹ *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996)

¹⁰ Franco Vazzoler, „Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi” in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996), 151-169.

¹¹ Arnaldo Momo, „Due maschere apolidi a Venezia” in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996), 135-149.

¹² Ginette Herry, „1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi” in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996), 33-82.

¹³ Alberto Beniscelli, „Gozzi, Goldoni, l'approdo alle memorie” in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996), 103-121.

¹⁴ Gilberto Pizzamiglio, „Alle origini delle 'Memorie' gozziane” in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni, 1996), 123-134.

A 2000-es évek új irányt jelentettek a Gozzi-kutatás számára: 2001-ben Fabio Soldini egy szerencsés véletlennek köszönhetően megtalálta Carlo és Gasparo Gozzi rég elveszettnek hitt kéziratait a Gozzi-család visinalei villájában. Gasparo Gozzi levelei Fabio Soldini szerkesztésében jelentek meg 2000-ben. A könyvbemutatón a közönség soraiban jelen volt Loredana Marcello is, a Gozzi-család utolsó élő leszármazottja,¹⁵ aki a bemutató után meghívta Soldinit a Visinaléban található Gozzi-villába. A találkozóra a következő év tavaszán került sor. Amikor a beszélgetés során Soldini a családi könyvtárról érdeklődött, a grófnő felvezette az első emeleti könyvtárszobába. Soldini érdeklődését felkeltette egy tucatnyi, jelzés nélküli doboz, amelyekben a Gozzi-család régóta elfeledett kézírataira talált rá. A csaknem 9500 kézirat 2003-ban került a Biblioteca Nazionale Marciana könyvtárba, és egy új gyűjteményben, a Fondo Gozziban kapott helyet, amely 2004-től kezdve áll a kutatók rendelkezésére, új irányt nyitva a Gozzi-kutatásban. Az archívum dokumentumai hat fő csoportra oszthatók: Gasparo művei, Carlo színházi írásai, versei, egyéb irodalmi művei és vitairatai. Az irodalmi műveken kívül a család változatos jellegű iratai alkotják a gyűjtemény többi részét: gazdasági és adminisztratív feljegyzések, levelek, végrendeletek, családfák, képek és metszetek.

A gyűjtemény néhány kézírata már korábban a Biblioteca Nazionale Marciana tulajdonába került. A 19. század közepén Niccolò Tommaseo a kéziratok felhasználásával szerkesztette Gasparo Gozzi műveinek kiadását,¹⁶ de Carlo írásai sokáig feledésbe merültek. Az első világháborúban az archívum egy része elveszett, majd Gaspare Gozzi, Almorò dédunokája látott neki a családi kéziratok rendezésének. Pompeo Molmenti, Gaspare barátja is részt vett a gyűjteményrendezésben, és két tanulmányban is beszámolt a kéziratokról.¹⁷ 1932-ben Gaspare eladta a gyűjtemény egy kisebb részét a könyvtárnak.¹⁸ Ezek a dokumentumok a *Színházi*

¹⁵ Carlo Gozzinak nem született gyermeke, Loredana Marcello Almorò Gozzi leszármazottja volt, 2013-ban hunyt el.

¹⁶ Gasparo Gozzi, *Scritti di Gasparo Gozzi* (Firenze: Le Monnier, 1949)

¹⁷ Pompeo Molmenti, „La villa Gozzi a Vicinale nel Friuli” *Emporium*, no.62 (1925): 161-174.; Pompeo Molmenti, „Carlo Gozzi inedito” *Giornale storico della letteratura italiana*, no.87 (1926): 36-73.

¹⁸ MSS. Ital. Classe IX. 680. *Ragionamento ingenuo, Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance, Il corvo, Turandot, Il re cervo*; MSS. Ital. Classe IX. 681. *La donna serpente, Zobeide, Il mostro turchino, I pitocchi fortunati*; MSS. Ital. Classe IX. 682. *L'augellin belverde, Zeim, re de' geni, Il Cavaliere amico, Doride*;

mesék közül csak az *Il re cervo*¹⁹ és az *Il corvo*²⁰ korábbi szövegvariánsait tartalmazzák, a többi mese kézzel írt változata a nyomtatott kiadáshoz készült másolat volt, így a szövegük megegyezik az 1772-es Colombani-kiadás szövegével.

Carlo színházi írásai alkotják a gyűjtemény legnagyobb részét. A kéziratok kirajzolják a *Színházi mesék* szerkesztési folyamatát: az első egy-két oldalon a történet vázlatos összefoglalója olvasható, ezután következik a prózában szerkesztett, de már felvonásokra osztott cselekményleírás. A részleges versbe szedés és a javítások után a szép kézírással lemásolt, végleges szöveggel zárul minden kézirat. A kutatás új iránya elsődlegesen filológiai szempontból vizsgálja a *Színházi meséket*, összehasonlítja a kéziratokat az első nyomtatott kiadás szövegével, egyúttal rámutat a kéziratok dramaturgiai jelentőségére, hiszen – mint a kutatások kimutatták – a kéziratok szöveggönyvként szolgáltak az előadásokhoz, így számos olyan szerzői utasítást tartalmaznak, amelyek nincsenek, vagy csak leegyszerűsített formában vannak jelen a nyomtatott kiadásban. A korai szövegváltozatok, az írás jól elkülöníthető fázisai, valamint a szerző javításai, módosításai, lapszéli megjegyzései értékes forrást szolgáltatnak a filológiai kutatás részére.

A korábban nem ismert, kiadatlan darabok felfedezése fontos adalékokkal gazdagította Gozzi életművének megítélését. Az újonnan megtalált darabok bizonyítják, hogy Gozzi drámaírói tevékenysége nem a *Színházi mesékkel* kezdődött, hanem már 1751-ben (tíz évvel az első mese írása előtt) is születtek darabjai. Fabio Soldini és Piermario Vescovo 2011-ben adták ki a *La cena mal apparecchiata, Le gare teatrali, Le convulsioni o sia il contrattempo* című darabokat tartalmazó kötetet.²¹ Szintén korai darabja a *La sempice in cerca di spirito*, amely a cenzúra miatt nem került kiadásra.²²

MSS. Ital. Classe IX. 684. *La rappresentazione del Corvo*; MSS. Ital. Classe IX. 685. *La rappresentazione del Re cervo*

¹⁹ MSS. Ital. Classe IX. 685. *La rappresentazione del Re cervo*

²⁰ MSS. Ital. Classe IX. 684. *La rappresentazione del Corvo*

²¹ *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo (Venezia: Marsilio, 2011)

²² Fabio Soldini, „Una farsa inedita rimasta nelle maglie della censura: La sempice in cerca di spirito” in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi (Venezia: Marsilio, 2009), 567-581.

Az elmúlt évtized a Gozzi-kutatás „reneszánszát” jelentette, és 2011-től kezdve folyamatosan jelennek meg az életmű kritikai kiadásának kötetei: az Edizione Nazionaleban eddig a *Commedie in commedia: Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata* (2011), *La donna serpente* (2012), *La donna vendicativa* (2013), *Il re cervo* (2013), *Ragionamento ingenuo* (2014) és a *La Marfisa bizzarra* (2016) láttak napvilágot. A Biblioteca Nazionale Marciana 2006-ban, Gozzi halálának 200. évfordulójára nagyszabású kiállítást rendezett *Carlo Gozzi 1720-1806: Stravaganze sceniche, letterarie battaglie* címmel,²³ és ugyanebben az évben a párizsi Sorbonne-on tartott konferencia a *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen* címet kapta. A konferencia tanulmánykötete a *Problemi di critica goldoniana* különszámában jelent meg,²⁴ és a tanulmányok egy része a kéziratok filológiai kutatásának legújabb eredményeit tartalmazza: Giulietta Bazoli a *La donna serpente*,²⁵ Javier Gutiérrez Carou a *Turandot*,²⁶ Vincenza Perdichizzi²⁷ és Alberto Beniscelli²⁸ az *Il re cervo* kéziratait vizsgálja, Fabio Soldini a korábban ismeretlen levelek kéziratait tanulmányozza,²⁹ Marzia Pieri³⁰ és Anna Scannapieco³¹ pedig Gozzi és a színészek viszonyát helyezi új megvilágításba a kéziratokban található új információk alapján. A 2006-2007-es

²³ *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, a cura di Fabio Soldini (Venezia: Marsilio, 2006)

²⁴ „Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen” *Problemi di critica goldoniana* no.13 (2007)

²⁵ Giulietta Bazoli, „Dal ’Serpente’ alla ’Donna serpente’: prime riflessioni sulla vicenda compositiva” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 107-127.

²⁶ Javier Gutiérrez Carou, „Il Fondo Gozzi e la genesi della ’Turandot’” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 129-139.

²⁷ Vincenza Perdichizzi, „Didascalie ed indicazioni registiche nelle ’Fiabe’ di Gozzi” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 93-105.

²⁸ Alberto Beniscelli, „Nel laboratorio delle ’Fiabe’, tra vecchie e nuove carte” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 75-91.

²⁹ Fabio Soldini, „Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle ’Memorie inutili’” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 51-73.

³⁰ Marzia Pieri, „Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 29-50.

³¹ Anna Scannapieco, „Le convenienze di una ’volontaria amichevole assistenza’: Carlo Gozzi e i comici” *Problemi di critica goldoniana*, no. 13 (2007): 11-27.

kettős Goldoni- és Gozzi-évforduló tiszteletére 2008-ban szervezett nemzetközi konferencia tanulmánykötete (*Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*)³² tovább árnyalja a két szerzőről alkotott képet, színházi működésüket nem egymáshoz képest és egymással szemben, hanem a 18. századi itáliai és európai kontextusban értelmezve.

A 2006-os bicentenáriumhoz kapcsolódik Javier Gutiérrez Carou *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica* című monográfiája.³³ A *Színházi meséket* Susanne Winter *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi* című könyve strukturális és dramaturgiai szempontból tanulmányozza, amelyben a darabok belső szerkezetében található ellentétekre építi fel az elemzés vezérfonalát.³⁴ Giulietta Bazoli 2012-ben megjelent *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico* című művében a kéziratok születésétől a *Színházi mesék* színpadra állításáig vezető folyamatot rekonstruálja, kitér a társulat összetételére és viszonyaira, valamint a darabok időrendi elhelyezkedésére és a datálás problematikájára.³⁵

Bár a Gozzi-kutatás a 19. század végétől kezdve zajlik, és korábban is születtek jelentős tanulmányok, valamint a *Színházi mesék* különböző kiadásai, a 2003-ban kezdődött kutatás mégis különleges jelentőséggel bír. Olyan átfogó és egységes munkára nem volt korábban példa, ami a kéziratok megtalálásával kezdődött, és a mai napig tart. Az *Edizione Nazionale* folyamatosan zajló megjelenésének jelentőségét jelzi, hogy Gozzi teljes munkásságának 1804, az összes *Színházi mesé*nek 1884 óta nem jelent meg korszerű kiadása; a jelenlegi kritikai kiadás pedig több kutató nemzetközi összefogásával készül.

³² *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi (Venezia: Marsilio, 2009)

³³ Javier Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano* (Venezia: Supernova, 2006)

³⁴ Susanne Winter, *Realtà illusoria e illusione vera. Le Fiabe di Carlo Gozzi* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2009)

³⁵ Giulietta Bazoli, *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico* (Padova: Il Poligrafo, 2012)

Personaggi

Prologo Cigolotti Barone di Piazza in sottana nera, ^{rosso} barba di lino tinto, bavetta di lana
 Deramo Re di Serendippo amante di Angela
 Tartaglia primo ministro secreto amante di Angela
 Magnifico secondo ministro
 Angela figliuola di Magnifico amante di Deramo
 Clarice figliuola di Tartaglia amante di
 Scandoro Cavalier di Corte figliuolo di Magnifico
 Smeradina sorella di Brighella promessa sposa a
 Truffadino uccellatore
 Brighella credenziere di Corte.
 Due Guardie che porta
 Cacciatori
 Guardie

Per la decovazione sopra due tavolini come si dirà a suo loco.
 Due mezzi busti di fuoco uno de quali deve ridere col guffo del viso e
 della bocca come si dirà, e questo si potrà fare d'un uomo vivo nascosto
 sino al petto in un tavolino, e con cartoni. Sia bianco tutto sino agli occhi
 che terrà chiusi e formato simile all'altro busto che sarà dall'altra
 parte sopra simile tavolino. Sia fatto in modo che l'indienza non
 s'accorda che sia uomo vivo prima del tempo.

Due cervi movibili.

Un papagallo movibile, e volante.

Un orso e cani

La Rappresentazione del Re papagallo
 Fiaba di non più veduti accidenti.

Az *Il re cervo* egyik kéziratváltozata, *La rappresentazione del Re papagallo*, szereplők és dekorációs elemek felsorolása.³⁶ Az alábbi szerzői utasítások hiányoznak a nyomtatott kiadásból, így értékes forrást jelentenek az eredeti színrevitel kutatásához.

Bibliográfia

ALBERTI, Carmelo (a cura di). *Carlo Gozzi scrittore di teatro*. Roma: Bulzoni, 1996.

„*Atti del Convegno internazionale di studi musicali. La fortuna musicale e spettacolare di Carlo Gozzi*” *Chigiana rassegna annuale di studi musicologici*, no. 31. Firenze: Olschki, 1976.

BAZOLI, Giulietta. „Dal 'Serpente' alla 'Donna serpente': prime riflessioni sulla vicenda compositiva” *Problemi di critica goldoniana* no. 13 (2007): 107-127.

BAZOLI, Giulietta e Maria GHELFI (a cura di). *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*. Venezia: Marsilio, 2009.

BAZOLI, Giulietta. *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Padova: Il Poligrafo, 2012.

BENISCELLI, Alberto. *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*. Casale Monferrato: Marietti, 1986.

BENISCELLI, Alberto. „Nel laboratorio delle 'Fiabe', tra vecchie e nuove carte” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 75-91.

Bibliografia gozziana. Letöltve: 2016.03.07. <http://carlogozzi.com/>

³⁶ *Per la decorazione*

Due mezzi busti di stucco sopra due tavolini come si dirà a suo loco. Della bocca come si dirà, e questo si potrà fare d'un uomo vivo nascosto sino al petto in un tavolino, e con cartoni. Sia bianco tutto sino agl'occhi che terrà chiusi e formato simile all'altro busto che sarà dall'altra parte sopra simile tavolino. Sia fatto in modo che l'udienza non s'avveda che sia uomo vivo prima del tempo.

Due cervi movibili

Un papagallo mobile e volante

BORDIN, Michele e Anna SCANNAPIECO (a cura di). *Antologia della critica goldoniana e gozziana*. Venezia: Marsilio, 2009.

BOSISIO, Paolo. *Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari*. Firenze: Olschki, 1979.

FABIANO, Andrea (a cura di). „Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen” *Problemi di critica goldoniana* no. 13 (2007)

GOZZI, Carlo. *Opere del Conte Carlo Gozzi*, voll. 8. Venezia: Colombani, 1774.

GOZZI, Carlo. *Opere edite e inedite del Conte Carlo Gozzi*, voll. 14. Venezia: Zanardi, 1801-1804.

GOZZI, Carlo. *Fiabe*, a cura di Ernesto Masi, voll. 2. Bologna: Zanichelli, 1884.

GOZZI, Carlo. *Fiabe teatrali*, a cura di Alberto Beniscelli. Milano: Garzanti, 2004.

GOZZI, Carlo. *Lettere*, a cura di Fabio Soldini. Venezia: Marsilio, 2004.

GOZZI, Carlo. *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo. Venezia: Marsilio, 2011.

GOZZI, Carlo. *La donna serpente*, a cura di Giulietta Bazoli. Venezia: Marsilio, 2011.

GOZZI, Carlo. *Il re cervo*, a cura di Valentina Garavaglia, introduzione di Paolo Bosisio. Venezia: Marsilio, 2013.

GOZZI, Carlo. *La donna vendicativa*, a cura di Alessandro Cinquegrani. Venezia: Marsilio, 2013.

GOZZI, Carlo. *Ragionamento ingenuo. Dai 'preamboli' all' 'Appendice'*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco. Venezia: Marsilio, 2013.

GOZZI, Carlo. *La Marfisa bizzarra*, a cura di Marta Vanore, introduzione di Piermario Vescovo. Venezia: Marsilio, 2016.

GOZZI, Gasparo. *Scritti di Gasparo Gozzi*, a cura di Niccolò Tommaseo, voll. 3. Firenze: Le Monnier, 1949.

- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*. Venezia: Supernova, 2006.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. „Il Fondo Gozzi e la genesi della 'Turandot'” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 129-139.
- MASI, Ernesto. *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*. Firenze: Sansoni, 1891.
- MOLMENTI, Pompeo. „La villa Gozzi a Vicinale nel Friuli” *Emporium*, no.62 (1925): 161-174.
- MOLMENTI, Pompeo. „Carlo Gozzi inedito” *Giornale storico della letteratura italiana*, no.87 (1926): 36-73.
- ORTOLANI, Giuseppe. *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*. Venezia, Roma: Istituto Per La Collaborazione Culturale, 1962.
- PERDICHIZZI, Vincenza. „Didascalie ed indicazioni registiche nelle 'Fiabe' di Gozzi” *Problemi di critica goldoniana*, no. 13 (2007): 93-105.
- PIERI, Marzia. „Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia” *Problemi di critica goldoniana*, no. 13 (2007): 29-50.
- SCANNAPIECO, Anna. „Le convenienze di una 'volontaria amichevole assistenza': Carlo Gozzi e i comici” *Problemi di critica goldoniana*, no. 13 (2007):11-27.
- SOLDINI, Fabio (a cura di). *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio, 2006.
- SOLDINI, Fabio. „Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle 'Memorie inutili'” *Problemi di critica goldoniana*, no.13 (2007): 51-73.
- WINTER, Susanne. *Realtà illusoria e illusione vera. Le Fiabe di Carlo Gozzi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2009.

Kéziratok

Biblioteca Nazionale Marciana

MSS. Ital. Classe IX. 680. Ragionamento ingenuo, Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance, Il corvo, Turandot, Il re cervo

MSS. Ital. Classe IX. 681. La donna serpente, Zobeide, Il mostro turchino, I pitocchi fortunati

MSS. Ital. Classe IX. 682. L'augellin belverde, Zeim, re de' geni, Il Cavaliere amico, Doride

MSS. Ital. Classe IX. 684. La rappresentazione del Corvo

MSS. Ital. Classe IX. 685. La rappresentazione del Re cervo

Fondo Gozzi 3.1. Prefazioni

Fondo Gozzi 3.2. Prefazioni teatrali e altri scritti di carattere teatrale

Fondo Gozzi 3.3. Prologhi e congedi teatrali

Fondo Gozzi 3.4. Ragionamento ingenuo e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali

Fondo Gozzi 3.5. Turandot

Fondo Gozzi 4.1. Il Re Cervo

Fondo Gozzi 4.2. La donna serpente

Fondo Gozzi 4.3. La Zobeide

Fondo Gozzi 4.4. Il mostro turchino

Fondo Gozzi 4.5. I Pitocchi fortunati

Fondo Gozzi 4.6. L'augellino belverde

Fondo Gozzi 4.7. Zeim, re dei genj

KARIZMA: Vajh feminin vagy-e? Egy weberi kísérlet

Bevezetés

Hétköznapi életünk során számtalanszor találkoztunk már azzal a szóval, hogy karizma. Különbőféle karizma hatja át a politikust, a sportolót, a hadvezért, a zenészt, a különbözőféle vallási és világi vezetőt. A karizma népszerűsége töretlen, mind a hétköznapi, mind a tudományos nyelvhasználatban. A neten szörfözve első találatként a Magyar Katolikus Lexikon karizma szócikke jelenik meg, ahol az alábbi meghatározás olvasható: karizma „(a gör. *kharidzesztai*, 'kedvesnek lenni' szóból): tág értelemben bármely kegyelmi ajándék, személy sajátos erénye, képessége, hivatása; szoros értelemben a Szentlélek olyan ajándéka, mely az Egyház (felebarát v. a közösség) javára végzett szolgálatban mutatkozik meg; a hétköznapi szóhasználatban a személynek az a nagy belső, lelki ereje és hatása, mellyel képes másokat irányítani, befolyásolni, függetlenül attól, hogy e befolyásolás jó vagy rossz irányban történik-e.”¹ Az Idegen Szavak Gyűjteményében a karizma rendkívüli képesség, adomány jelentéssel bír.² A karizma ezen túlmenően egy sportágat is jelöl, egészen pontosan egy olyan mexikói fallabdajátékot, amelyet ütőkkel és speciális gumilabdával játszanak. Sőt, a karizma nevet viseli egy Hero versenymotor is. A példák széles sorából jól kitűnik, hogy a karizmának annyiféle jelentése van, ahány előfordulási helye. Ebben a tanulmányban azonban a karizmát a társadalomtudományok szemszögéből kívánom megközelíteni, azon belül is Max Weber elméletéből, aki behatóan tanulmányozta a karizmát, és a karizmatikus uralmat.

¹ Magyar Katolikus Lexikon, Letöltve: 2016.01.07. <http://lexikon.katolikus.hu/K/karizma.html>

² Idegen Szavak Gyűjteménye, Letöltve: 2016.01.07. <http://idegen-szavak.hu/karizma>

A kutatás tárgya

Roslyn Wallach Bologh felvetéséből kiindulva, amely szerint „Weber lenézte az erő és a hatalom önmagában való értéként való bemutatását, gyerekes erőfitogtatásnak és dicsekvésnek tekintette. Szerinte a szellem és az inspiráció az, ami megkülönbözteti a férfiasságot a maszkulinitástól. Azaz, a karizma egyes elemei a férfiasság szerves részét képezik. Weber explicit módon írt a „belső, karizmatikus tulajdonságokról, amelyek vezetővé tesznek valakit” és ezeket a jellemzőket az elkötelezettségnek és a hivatástudatnak tulajdonítja.”³ Jelen dolgozatban arra keresem a választ, hogy a weberi karizma igazoltan maszkulin volta lehet-e feminin, avagy kiterjeszhető-e a weberi karizma a hangsúlyos női jelenlétre a középkori társadalomban. Ahhoz, hogy a kérdést alapos vizsgálatnak vethessük alá, mindenekelőtt látnunk kell mit értett Weber karizma alatt, mit takar a hangsúlyos női jelenlét a középkori nyugat-európai keresztény társadalomban és mindez hogyan modellezhető.

A weberi karizma fogalma, mibenléte

Max Weber monumentális művében a *Gazdaság és társadalomban* behatóan foglalkozott a karizma kérdéskörével. Vizsgálta egyfelől a vallásszociológiai írásaiban (a magyar nyelven megjelent *Vallásszociológia – A vallási közösségek típusai* c. művében, ami valójában a *Gazdaság és társadalom* 2/1-es kötete. Jelen tanulmányban a Helikon Kiadó *Vallásszociológia* c. művéből dolgozom a vallásszociológia fejezet kapcsán), illetve politikai szociológiájában is részletesen elemezte, szintén a *Gazdaság és társadalom* 1. és 2/3-as kötet keretein belül.⁴

Martin Riesebrodt *Karizma Max Weber Vallásszociológiájában*⁵ c. kitűnő tanulmányában megállapítja, hogy Weber karizma fogalma

³ Roslyn Wallach Bologh, „Szeretet vagy nagyság. Max Weber és a maszkulin gondolkodás – feminista vizsgálódás” *Férfikutatások. Online szöveggyűjtemény*, 2011, 1-2; 26-39. Letöltve: 2015.12.21. <http://tatk.elte.hu/file/Hadas.pdf>

⁴ A konfúzió elkerülése végett hangsúlyosan fontosnak tartom leírni, hogy a *Gazdaság és társadalom – A megértő szociológia alapvonalai* mint teljes mű magyarul 1987 és 1999 között, öt kötetben jelent meg a Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó gondozásában Budapesten.

⁵ Martin Riesebrodt, „Charisma in Max Weber’s Sociology of Religion” *Religion*, 29, no.1 (1999): 1-14. DOI: 10.1006/reli.1999.0175

különféle és egymásnak ellentmondó értelmezéseket kapott a társadalomtudományokban. Riesebrodt véleménye szerint ez nem az egyes tudósok inadekvát olvasási-és értelmezési kísérletei miatt van így, hanem sokkal inkább azért, mert magában a weberi fogalomalkotásban következetlenségek figyelhetőek meg. Weber a fogalmat egyfelől politikai szociológiájában, másfelől pedig vallásszociológiájában fejtette ki. A politikai szociológiájában a karizmatikus uralom ideáltipikus fogalmát alkotja meg, Rudolf Sohm kánonjogi művének⁶ hatására. Vallásszociológiájában a korszak antropológiai diskurzusának fordulatához csatolja a karizma fogalmát, ami a mágikusról és a vallásról szól (ld. R.R. Marett). Mindkét említett munkájában a karizma fogalmát a definiálás különböző szintjén dolgozta ki Weber, amelyeket nem tisztázott és rendszerezett kielégítően. Ebből fakadnak a különféle értelmezési kísérletek között megfigyelhető színes és éles különbségtételek.

Weber *Vallásszociológiájában* a karizma sok helyen előfordul, különféle összefüggésben. A vallások keletkezése kapcsán beszél először róla. A vallásos vagy mágikus cselekvés eredetét vizsgálja itt Weber. *„Nem mindig csak ezeket, de kiváltképpen ezeket a nem mindennapi erőket szokták a 'mana' vagy 'orenda' – az irániaknál: 'maga' (innen ered a mágikus szó) – névvel illetni, mipedig itt mindvégig a 'karizma' szót fogjuk ennek jelölésére használni.”*⁷ Weber megadja a kulcsot karizmájához. Tovább folytatja: *„A karizma – amennyiben tökéletesen rászolgál e névre – vagy teljességgel valamilyen tárgyhoz vagy olyan, őt már természetből fogva birtokló személyhez kötődő titokzatos adomány, melyre semmiféleképpen nem lehet szert tenni. Vagy olyan valami, amire az illető tárgynak vagy személynek valamiféle – természetesen nem mindennapi – eszköz révén, mesterségesen lehet és kell szert tennie.”*⁸ Ebből is jól látszik, hogy a karizmatikus képességet csak abból lehet kibontakoztatni, akiben legalább csírájában megvan ez a képesség. Már ebben a kezdeti korszakban is látszik, hogy már itt megtalálható a vallási kegyelem mint tan.

A karizma bemutatása a próféta esetében is fontos. A „próféta” kapcsán Weber a következőket mondja. *„A következőkben az olyan – merőben személyes tulajdonságaik folytán karizmát hordozó – embereket*

⁶ Vö. Rudolph Sohm (1892) és (1923) *Kirchenrecht*, München & Leipzig 2 vols

⁷ Max Weber, *Vallásszociológia – A vallási közösségek típusai* (Budapest: Helikon, 2005), 10.

⁸ Weber, *Vallásszociológia – A vallási közösségek típusai*, 10-11.

fogjuk 'prófétának' nevezni, akiknek az a küldetésük, hogy meghirdes-
senek valamilyen tant, vagy isteni parancsot."⁹ A próféta esetében a
„személyes elhivatottság” a döntő, ez különbözteti meg a paptól. Ebben
található ez a sajátos karizma.

A *Gazdaság és társadalom* c. művében további két helyen is ír a
karizmáról. Az első kötetben, a szociológiai kategóriatanban, az uralom
típusai kapcsán foglalkozik Weber a karizmatikus uralommal a 4. pont-
ban.¹⁰

Weber értékmentes szociológiájában „'Karizmának' nevezzük egy
személyiség nem mindennapinak számító képességeit (kezdetben eze-
ket mind a próféták, mind a gyógyító erővel rendelkezők, mind a bölcs
bírák, mind az ügyes vadászok – a vezérek -, mind háborús hősök eseté-
ben mágikus eredetűnek tartották), amelyek miatt ezeket a személyeket
természetfölötti vagy emberfeletti vagy legalábbis sajátos, nem minden-
nap, nem mindenki számára hozzáférhető erőkkel vagy tulajdonságok-
kal (megáldott) embereknek vagy isten küldöttének vagy példaképnek, s
ezért 'vezérnek' tekintették.”¹¹

Weber a karizma kapcsán öt distinkcióval operál ebben a fejezetben.
A karizma érvényességével (ha beigazolódik, elismerik), az érvényesség
elvesztésével (ha a vezetés nem hozza meg a karizmának alávetettek-
nek a boldogulást és a jólétet), az uralmi szervezet közösségével (ami
jellegzetesen egy irracionális társulás, szemben a tradicionális uralom
racionálisával szemben). Formáját tekintve gazdaságtól idegen (hiva-
tásként, küldetesként, vagy feladatként (belső készítésre végrehajtandó)
definiálható), végezetül pedig egy olyan forradalmi erő a tradíciókhoz
kötődő korszakokban, amely belülről forradalmasítja az embereket és
képes megváltoztatni a leglényegesebb érületi és cselekvési irányokat.¹²

Az 5. pontban a karizma mindennapivá válásáról ír. „A karizmati-
kus uralom eredeti formájában nem mindennapi jellegű, és szigorúan
személyes – a személyes karizmatikus képességek érvényességéhez és

⁹ Weber, *Vallásszociológia – A vallási közösségek típusai*, 64.

¹⁰ Max Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai I. Szocio-
lógiai kategóriatan* (Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1987), 248-260.

¹¹ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai I. Szociológiai
kategóriatan*, 248.

¹² Vö. Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai I. Szocioló-
giai kategóriatan*, 248-252.

beigazolódásához kötött – társadalmi kapcsolatot jelent. De ha ez mármost nem csupán múló jelenség, hanem tartós kapcsolattá (...) válik, akkor a karizmatikus uralomnak, amely ideáltipikusan tiszta formában úgyszólván csak *in statu nascendi* létezik, lényegi változásokon kell átmennie: tradicionális vagy racionális (legális) formát kell öltenie vagy – más-más tekintetben – mind a kettőt.”¹³ Ennek különféle hajtóerőiről ír Weber, amelynek részletes bemutatásától most eltekintek.

A *Gazdaság és társadalom* 2/3. kötetében Weber ismét előveszi a karizmat. ¹⁴ A karizmatikus uralmat és a karizmatikus uralom átalakulását vizsgálja az 5. szakaszban, ahol először is a karizma lényegét és hatását határozza meg, majd a második részben a karizmatikus autoritás létrejöttéről és átalakulásáról számol be. „A mindennapok gazdasági igényein túlmenő szükségleteket viszont elvileg mindig egészen másképpen fedezték, és pedig minél régebbi történeti korokat vizsgálunk, annál inkább azt látjuk, hogy az ilyen szükségletek fedezése karizmatikus alapokra épült.”¹⁵ „[...] a karizmatikus struktúrában nincs forma vagy rendezett eljárás a megfelelő személy alkalmazására, vagy leváltására [...] a karizma csak a maga belső meghatározottságait és határait ismeri. [...] az dönti el sikerét, hogy követőkre talál-e.”¹⁶

„A küldetés értelmének és tartalmának megfelelően szólhat egy helyileg, etnikailag, társadalmilag, politikailag, foglalkozás szerint vagy bármilyen más módon körülhatárolt embercsoportnak, és rendszerint tényleg valamilyen körülhatárolt csoportnak szól: ekkor a csoporthoz tartozók köre jelenti a határt.”¹⁷ „A karizmatikus autoritás lényegéből fakadóan jellegzetesen ingatag”¹⁸

Weber nagyon sokat foglalkozik művében a karizma mindennapivá válásával, vagyis azzal, amikor a karizma hordozója és maga a karizmatikus uralom már elveszíti „akut hit” jellegét, és vagy racionális, vagy tradicionális uralmi formává válik. Ez sok problémát vet fel.

¹³ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 1. Szociológiai kategóriatan, 252.

¹⁴ Max Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 2/3. (Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1987), 205-242. (5. szakasz)

¹⁵ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 2/3., 205.

¹⁶ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 2/3., 206.

¹⁷ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 2/3., 209.

¹⁸ Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai* 2/3., 208.

A vezér kiválasztásának a problémáját (vagy az utódét). A közösségi élet karizmatikus struktúráknak és tartós alakulatainak a kérdését, a karizma „eldologiasodásának” problematikáját és így tovább. Weber hosszan boncolgatta a „tisza” értelemben vett karizmatikus uralmat. Elmondja, hogy *„megteremtése mindig valamilyen szokatlan külső – kivált politikai vagy gazdasági –, vagy pedig valamilyen belső lelki, főképpen vallási helyzetnek, esetleg mind a kettőnek a származéka, és abból a közös felindultságból születik, amelyet a rendkívüli vált ki az emberek egy csoportjából, illetve abból az odaadásból ered, amelyet az emberek egy csoportja a hősiesség iránt érez, függetlenül attól, hogy mi a tartalma a hősiességnek. Már pusztán ebből következik, hogy a karizmába vetett hit (...) rendszerint csak in statu nascendi fejt ki töretlen hatalmat, működik töretlen egységben, és hat töretlen erővel.”*¹⁹ A karizma uralma amint megszűnik „tisza” karizma lenni, rendszerint „intézményesül”. Így történik meg, hogy a karizma szigorúan konkrét személyhez fűződő jellege átalakul, Webernek kedves szóhasználattal élve „eldologiasul”. A karizma eldologiasulása három módon megy végbe (ahol kegyelmi ajándékból olyan képesség lesz): átruházással, személy által megszerelve, hivatal viselőjéhez vagy pedig intézményes alakuláshoz kötődik. A karizma innentől kezdve társadalmi funkciót lát el.²⁰

Az eddig idézett weberi szakaszokból nem kifejezetten rajzolódott ki, hogy Weber valójában maskulin értékekkel ruházta volna fel karizma fogalmát. Egyetlen egy pontot találtam a karizma elemzésében, amely maskulin értékrendet sejtethet, mégpedig a karizmatikus nevelés leírása kapcsán. *„Eredetileg a harcosok, illetve a papok nevelése is mindenekelőtt a karizmatikus képességekkel rendelkezők kiválasztását jelentette. Aki a harcosok nevelése során a hősiesség próbáját nem állja ki, az ugyanúgy „asszony” marad, ahogy az a személy „laikus” marad, aki-ben nem lehet életre kelteni a mágikus képességeket.”*²¹ Így az elemzés további részében a női jelenlét beható vizsgálata következik, ahol a weberi elmélet megismert kulcsfogalmait analizálom a középkori női misztikusok életútján.

¹⁹ Weber, Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai 2/3., 215.

²⁰ Vö. Weber, Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai 2/3., 215-240.

²¹ Weber, Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai 2/3., 237.

A női jelenlét a középkori nyugat-európai keresztény társadalomban

Ebben a szakaszban az érdeklődésem középpontjában a női jelenlét áll a középkori nyugat-európai társadalomban (az érett középkor 12-15. századai). A női jelenlétben belül is kifejezetten azok a nők érdekelnek, akik ún. misztikus tapasztalatokban részesültek és a megszerzett tapasztalat birtokában jelentékeny társadalmi befolyásra tettek szert.

A középkori nők szerepéről, helyzetéről, társadalmi státusáról Shulamith Shahar izraeli történész *A negyedik rend. Nők a középkorban* c. mára klasszikussá vált munkájában foglalkozik behatóan.²² Shahar kérdésfelvetése egyetlen mondatban összegezhető: a nők vajon külön osztályt alkottak-e a középkori társadalomban? A válasza egyértelmű igen. A középkori társadalmat két értelmezés mentén vizsgálhatjuk. Az egyik értelmezési kísérlet a hármasszoros társadalmi rend, amely a 11. században volt a jellemző. Alapvetően a társadalom három osztály képződménye: *oratores* (papok), *bellatores* (katonák) és *laboratores* (dolgozók). Ez egy alapvetően horizontális társadalomszemlélet, amelyben kifejeződik az isteni akarat és harmonikus, keresztény társadalmat eredményez. A másik társadalomszemlélet a 12. századtól kezdve alakul ki, egy társadalmi-gazdasági szemlélet. A társadalom „*társadalmi-szakmai*” osztályokra tagozódik, az előbb ismertetett hármasszoros társadalmi rend logikáját követi, de még kisebb alegységekre bomlik (pl.: a papok szerzetesekre, világi papokra stb.). Ebben a sokkal inkább emberi felosztásban a nők külön kategóriaként (osztályként) jelennek meg és családi állapotuk alapján újabb kategóriákra oszthatóak. (hajadon, férjes asszony, özvegy, szajha). A 12. századtól uralkodó társadalom felosztás vertikálisnak tekinthető. Shahar kötetében pontról pontra elemzi a középkor negyedik rendjét, amit a nők alkotnak. Külön fejezetet szentel az apácáknak, a férjes asszonyoknak, a nemeseknek, a városi nőknek, a parasztoknak, a boszorkányoknak és az eretnekmozgalmaknak. A továbbiakban azokkal a nőekkel foglalkozom, akik közelebbi kapcsolatba kerültek a misztikával (Isten közvetlen megtapasztalásával), mert a középkor során a női jelenlét egyértelműen és bizonyíthatóan csak a misztikában nyilvánult meg hitelt érdemlően. A nők ugyanis nem gazdagították a korszak skolasztikájának sem a filozófiai, sem a teológiai

²² Shulamith Shahar, *A negyedik rend. Nők a középkorban* (Budapest: Osiris, 2004)

ágait, és nem járultak hozzá a kor jogi és természettudományi ismereteinek kibővítéséhez sem. Ennek okai nyilvánvalóan a nők speciális társadalmi helyzetében keresendők. A formális oktatásból ugyanis a nőket a kor kizárta. Egyetlen területen tudtak érvényt szerezni létezésüknek, közvetlen Isten élményeikben – a misztikában. A keresztény miszticizmus természetének beható vizsgálata nem képezi részét jelen dolgozatnak, egyetlen tanulmányban egyébként is lehetetlen volna összegezni.

„A középkorban a nők a keresztény miszticizmus körét gazdagították legjelentősebben szellemi alkotókedvükkel. A középkori miszticizmus nehezen képzelhető el Folignói Angéla, Svédországi Brigitta, Sienai Szent Katalin, Szent Gertrúd, Bingeni Hildegárd, Norwichi Julianna, Hackeborni Mechtild és Magdeburgi Mechtild nélkül.”²³

A misztika társadalmi dimenziójáról elmondható, hogy kiterjed és hatással van mind a misztika intézményesült formáira, mind a tág értelemben vett társadalomra. Emellett a misztika nem csak társadalmi, hanem politikai aspektusokkal is rendelkezik. A misztika, jelentős szerepet játszott a különféle vallási tanok fejlődésében, azok hagyományában, reformjában, megújulásában és tiltakozásában és olykor eretnek, messianisztikus és millenárius mozgalmakban egyaránt.²⁴

A női misztikusok speciális helyzetét mutatja, hogy minden más nőhöz viszonyítva nagyobb tiszteletben és elismerésben álltak a középkori keresztény társadalomban. Szentségük teljességgel független volt mindenféle hivatalos pozíciótól és egyházi rangtól. Elfogadásuk a Biblia kevés számú női profétájához és a korábbi századok kanonizált női szentjeihez volt hasonlítható. Műveik azért maradtak fent, mert az őket segítő férfi szerzetesek lejegyezték műveiket. Majdnem minden misztikus nőnek volt egy ilyen *frater scriptora*, akinek diktálta művét.

A weberi modellezés elvégzése előtt röviden ismertetem azt a három kiemelt női misztikust, akiknek az életútján elvégzem a kísérletet. A három női alak név szerint Bingeni Szent Hildegárd, Folignói Szent Angéla és Svéd Szent Brigitta.

Bingeni Szent Hildegárd (1098-1179) német bencés apátnő volt, önálló, független monostort alapított Eibingenben. Kora gyermekkorától kezdve misztikus látomásai voltak, amelyek egész életén át elkísérték.

²³ Shaha, A negyedik rend. Nők a középkorban, 79.

²⁴ Mircae Eliade, *Encyclopedia of Religion* (New York: MacMillan Reference Books, 2005), 6358.

Kiterjedt levelezést folytatott 12 ciszterci apáttal, II. Barbarossa Frigyes német-római császárral és III. Ince pápával. Hozzá fordultak a korszak meghatározó apátjai miszticizmus, szentírás-magyarázatot és teológiai kérdéseket érintő ügyekben is. Legismertebb műve a latin nyelven írt *Scivias* (A megváltás tüzes műve).

Folignói Szent Angéla (1248–1309) számos kutató szerint az itáliai női misztika legfontosabb képviselője Sienai Szent Katalin mellett, és a legnagyobb ferences női misztika hírében áll. Annyit tudunk megtérése előtti életéről, hogy férjnél volt, gyermekei is születtek, majd később ismeretlen körülmények között elvesztette családját, megtérése azonban 1285-ben történik, amikor megjelenik előtte Szent Ferenc, s e jelenés hatására bűnbánó életet kezd. 1291-ben pedig Assisibe zárandokol és a ferences harmadrend tagja lesz. Legismertebb műve a latin nyelven íródott *Liber*.

Svéd Szent Brigitta (1303-1373) Angélához hasonlóan laikus, férjével együtt lépnek a ferences harmadrend kötelékeibe. Részt vesz abban a küzdelemben, amely a pápa Avignonból Rómába való visszatéréséért folyt (*Cattivitas*). Illetve a százéves háború ideje alatt megegyezést próbált létrehozni Anglia és Franciaország királyai között. Legismertebb műve a latin nyelven íródott *Revelationes*.

A karizmatikus uralom jelenlétének vizsgálata és összevetése Bingeni Szent Hildegárd, Folignói Szent Angéla és Svéd Szent Brigitta életútjában

A dolgozat elején részletesen ismertettem, mit ért Weber karizmatikus uralom alatt, és azt is, hogyan valósulhat meg a társadalomban. Ebben a fejezetben a három misztika életútjában, írásaiban keresem a karizmatikus uralom nyomait, vagy annak esetleges hiányait.

A karizmatikus uralom definíciója alapján az ilyen társadalmi uralmi forma a már idézett módon „(alapulhat) nem mindennapi odaadáson egy szent, hősi és vagy példamutató személy, illetve az általa kinyilatkoztatott vagy megteremtett rend iránt (karizmatikus uralom).”²⁵

²⁵ Weber, Gazdaság és társadalom. A megértő szociológiai alapvonalai 1. Szociológiai kategóriáiban, 224.

Bingeni Szent Hildegárd bencés apátnő lévén – karizmájától függetlenül – jelentékeny közösség irányításáért felelt. A katolikus egyház által legitimnek tekintett bencés rendet, annak szabályait képviselő Hildegárd sajátos karizmája révén azonban kiemelkedett ebből a homogén bencés közezből. Kijelenthetjük, hogy a III. Ince pápa által megvizsgált, Clairvaux-i Szent Bernát által dicsőített szent asszony kinyilatkoztatásai, látomásai és azok magyarázata révén már életében követőkre talált.

Folignói Szent Angéla kezdeti életútjából aligha következtethetne a ma embere karizma által uralt életre és uralomra. Misztikus válsága, valamint a ferences harmadrendbe lépése után azonban kirajzolódni látszik karizmatikus mivolta. A nyolc francia teológus által megvizsgált Arnaldus testvér által lejegyzett írások (*Liber*) már bizonyítékai is a válságra adott válasznak. „*Környezetében és messze élő 'szellemi fiaiból' álló kört gyűjtött maga köré, amelyet magistraként vezetett és irányított. Még a nagy spirituális, Ubertino da Casale is e körhöz tartozott.*”²⁶ Giacomo Colonna bíboros nagyrabecsülését is élvezte.

Svéd Szent Brigitta Hildegárdal mutat rokon vonásokat, jóllehet maga is – csakúgy, mint Angéla – férje halála után a ferences harmadrendben szolgál. Profetikus elhivatottsága, a középkori diplomáciában betöltött szerepe viszont Hildegárd életművével mutat rokon vonásokat. Az általa alapított szerzetesrendben (az *Ordo SS. Salvatoris*) pedig egyértelmű bizonyítékát láthatjuk annak a karizmatikus uralomnak, amely a karizma hordozójának halála után, akut hit jellegét elvesztve tradicionális uralommá válik.

Weber distinkcióit követve, a karizmatikus vezető természetfeletti testi, vagy szellemi adottságok jellemzik. Belsőleg, s nem külsőleg meghatározott. Kívül áll a világ kötelékein, vagy elfordul a világtól. Újszerű, teljesen egyedülálló és pont ezért isteni.

Hildegárd életútja mind rendtársai, mind kora viszonylatában egyedülálló. Ruh ellenpontozásaként úgy vélem, hogy a nyugati női misztikának nyitányt, forradalmi ereje révén mégis csak Hildegárd adott, s nem Elisabeth von Schönau.²⁷ Természetfeletti tulajdonságként aposztrofálhatjuk karizmáját, amely kora gyermekkorától elkísérte, és pontosan ennek a karizmának a révén volt belsőleg meghatározott. Kolostori élete

²⁶ Kurt Ruh, *A nyugati misztika története II.* (Budapest: Akadémia Kiadó, 2006), 578.

²⁷ Vö. Ruh, *A nyugati misztika története II.*, 578.

is arra predesztinálta, hogy a világ kötelékein kívül álljon, azt azonban esetében nem jelenthetjük ki, hogy el is fordult volna tőle. Sőt. Kinyilatkoztatásai révén egészen pontosan láthatjuk, mennyire harcolt ezért a világért. II. Barbarossa Frigyessel, ha kellett, nyíltan szembehelyezkedett. A rajnai szibilla újszerűségét, egyedülálló hangját, isteni közvetítő erejét lehetetlen tagadni.

Angéla viszonylag későn, 37 éves korában tért meg, amikor megjelent előtte Szent Ferenc és megfelelő gyóntatót mutatott neki Frater Arnaldus személyében, aki hűségesen, ám olykor meglehetősen pontatlanul jegyezte le Angéla spirituális fejlődését. 1291-ben lép a ferences harmadrend (bűnbánó) kötelékébe, jóllehet nem élt klauzúrában. Élete során személyes kapcsolatot Arnaldussal és egy *sociával* (társnő) tartott. Nagyfokú szellemi feszültségek jellemezték életének első szakaszát, karizmatikus erejének megtapasztalása (Krisztus szeretetének teljes megtapasztalása) hisztérikus rohamokat váltott ki belőle. Messzemenően kívül állt a világ kötelékein, misztikus tapasztalatai is Istenben, semmint Istennel hozhatóak összefüggésbe. A krisztusi szegénység hirdetése, felvállalása, a világ elutasítása rokon vonást mutat Weber elméletével, amely szerint „*ebben a világban, de mégsem ebből a világból*” élt. Újszerű, egyedülálló mivolta keresztközponitú spiritualitásában érhető leginkább tetten.²⁸

Brigitta az elemzésnek ezen a pontján is inkább Hildegárrdal mutat rokon vonásokat, jóllehet maga is, mint Angéla, a ferences harmadrend tagja. Kora gyermekkorától kezdve gazdag látomások (különösen Szűz Mária jelenléte jelentős, aki már gyermekkorában hírnöki szolgálatra szánta őt) kísérik életét. Kitartóan olvasta és tanulmányozta a Szentírást és más szentek írásait egyaránt. Revelációi 5. könyvének (Kérdések Könyve) bevezető szakaszában leírta, hogy elméjében egyetlen pillanat alatt, tudata segítségével felfogta ezt az egész könyvet egyetlen revelációban. Kezdetben, a Sátán cselszövésének hitte látomásait. Természetfeletti képességének tanúbizonyítéka, hogy Brigitta extázisban túllépett rendes fizikai és tudatállapotán, és egyfajta módosult tudatállapotba jutott el. Ahogyan írja „maga mögé” vagy „maga fölé” került. Egy másik igen rendkívüli tapasztalata, Szűz Mária anyaságához kapcsolta, amely révén Brigitta „misztikus terhességet” élt át. „*Mintha egy élő gyermek*

²⁸ Vö. Ruh, A nyugati misztika története II., 577-593.

forgolódna bennem” – mondta. Tanácsadói megérintették és érintéssel igazolták annak hitelességét. Kinyilatkoztatásai, azok ereje hasonlóságot mutatnak a fenyegető héber próféciákkal, amely női hangja révén egyeduralkodó tette őt a középkorban. Követői az általa alapított rendben őrizték meg tanításait, amely V. Orbán pápa jóváhagyását is élvezte.²⁹

A karizma célcsoportja Weber szerint mindig egy körülhatárolt embercsoport. Mindhárom női alak esetében elmondható, hogy egyetemes vágyuk – egyetemes üzenetük végett – a teljes emberiség megszólítása volt. Természetesen a megszólított célcsoport térben és időben mindhárom esetben determinált. Hildegárd elsődleges célcsoportja nem is lehetett más, mint a 12. századi Német-római Császárság. A pápaság és a császárság küzdelmeiben emelte fel szavát és közvetített az isteni útmutatásokat, nyíltan ostromozta a katarok eretnekmozgalmát.

Angéla elsődleges célcsoportja kezdetben egyetlen személy, Arnaldus testvér. Később terjed csak híre Spoleto völgyében és a távolabbi vidékeken. A már idézett módon „szellemi fiaiból” álló körét *magistraként* irányítja. Életrajzában korábban már idézett írásából jól kiolvasható, hogy kiket tekint tanítványainak és hagyatékkul mit adott nekik:

*„Rátok hagyom minden vagyonomat örökségbe, azt a vagyont, ami az Úr Jézusnak is volt: szegénységet, szenvedést, a megvettetést: a krisztusi életet. Akik ezt az örökséget megbecsülik, azok az én gyermekeim, mert az istenei is. Ezek az örök életet is megnyerik.”*³⁰

Brigitta elsődleges célcsoportja a 14. századi Svédországban Magnus Eriksson király udvara, később Róma népe, és ezzel egyidejűleg az egyetemes egyház megszólítása. Valódi missziós tevékenységként értelmezhetjük a keresztény világ három pillérének tett zarándoklatait és a zarándoklatai során átélt misztikus élményeit. Brigitta esetében az általa alapított rendben megtaláljuk azokat, akik követőinek vallják magukat. Weber hangsúlyozza, hogy a karizma sikere mindig azon múlik, hogy képes-e követőkre találni? Mind Hildegárd, Angéla és Brigitta életútjából egyértelműen kirajzolódik a siker, amellyel mérhető a karizma ereje – azaz mindhárman követőkre találtak.

Weber autoritás tekintetében a karizmatikus uralomról kijelenti, hogy saját tanításának beigazolódása által nyerhet csak létjogosultságot.

²⁹ Vö. Claire L. Sahlin, *Svéd Szent Brigitta Európa társvédőszentje* (Budapest: Bába, 2008), 45-90.

³⁰ Schütz Antal, *Szentek élete* (Budapest: Pantheon, 1995), 25.

Hatalma a kinyilatkoztatásba vetett hiten alapszik, és mint uralom, alapvetően ingatag. Felelősséggel tartozik az alávetettnek. Legnagyobb kérdése, követői boldogulnak-e az életben?

A karizmatikus uralom weberi kitételei közül talán a legnehezebb annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a karizma hordozóinak alávetettek képesek-e boldogulni az életben. Ennek a megválaszolása egy elmélyültebb, és lényegesen nagyobb dolgozatban lenne csak lehetséges, így most csak egy feltételezéssel élhetünk a kérdésben. Tétélezzük fel, hogy az életben boldogulni nem jelent mást, mint harmonikusan illeszkedni a környezetbe. Kijelenthetjük továbbá, hogy a már bizonyítottak alapján a misztikus profil létjogosultságot kapott a középkorban. Az olyan emberek számára, akik nem bírták az intézményes kalitkát, szerepigazolási alapot adott, s nem kellett máglyahalált halni, vagy exkommunikációt elszenvedni. Boldogulás így egyenlő a legitimált társadalmi státusszal – ami persze nem konfliktusmentes. Ez a gondolat rárímel arra, amit a vallás funkciójaként ismerünk: meghúzni a mi és az ők közötti vonalat. Boldogulás = a „mi” térfelére kerülni, ott maradni.

A karizmatikus uralmi típus általános jellemzése során Weber leírja, hogy forradalmi a tradicionális és racionális normákhoz és mindent átértékel, ami előtte volt.

„A vizsályok elsimításának jellegzetesen karizmatikus módja a próféta által közvetített, kinyilatkoztatás, a jóslat vagy a „salamoni” ítélet, melyet egy karizmatikus képességekkel rendelkező bölcs az értékek szigorúan konkrét és egyedi, de általános érvényre igényt tartó mérlegelés alapján hoz.”³¹

Eklatáns példa a weberi kijelentésre Hildegárd és az exkommunikált nemes esete, amikor Hildegárd kinyilatkoztatást kap arról, miért volt jó döntés eltemetni egy kiközösített nemest egyházi földben. Épp ezért igaz, hogy az igazságszolgáltatás tekintetében, amennyiben szükséges, nyíltan szembemegy a szent tradícióval, valamint a formális és tradicionális kötöttségekkel. Angéla és Brigitta estében ennyire egyértelmű és világos példát nem tudok hozni.

A női misztikusokra gyakorolt weberi út hatás-elemzése után nem maradt más hátra, mint összegezni az elért eredményeket.

³¹ Weber, Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai 1. Szociológiai kategórián, 209.

Összegzés

Jelen dolgozatban arra a kérdésre kerestem a választ, hogy a weberi karizma igazoltan maszkulin volta lehet-e feminin, avagy kiterjeszhető-e a weberi karizma a hangsúlyos női jelenlétre a középkori társadalomban. Weber karizma definíciójának részletes és beható elemzésében egyetlen ponton találtam bizonyítékát Roslyn Wallach Bologh felvetésének, amely szerint a weberi karizma egyes elemei igazoltan maszkulinok volnának. Ez az egyetlen elem azonban véleményem szerint igen kevés annak az állításnak a bizonyítására, amelyet Bologh tett. Úgy látom, hogy ezzel párhuzamosan azt sem állíthatjuk, hogy a weberi karizma egyes elemei igazoltan femininek lennének.

Az elemzésből számomra sokkal inkább igazolhatónak tűnik az az állítás, hogy Weber fogalomalkotásában a maszkulin-feminin kérdésfelvetés egyáltalában nem játszott szerepet. Ideáltipikus karizma fogalma tág keretet biztosít bármelyik értelmezési modell számára, lehetővé téve egy univerzális értelmezés megalkotását.

Nyilvánvalóan a weberi társadalomértelmezésben nem determinisztikus törvényszerűségek, hanem sokkal inkább valószínűségi jellegű összefüggések érvényesülnek. Weber elméletalkotásában racionalizál és rutinizál, ahol a mindenkori társadalmi állapot felfogható a karizmatikus uralom és a bürokratikus uralom oldaláról is. Jelen dolgozatban a középkori női misztikák társadalomba ágyazottságát vizsgáltam a karizmatikus uralom oldaláról, ahol egyértelműen bizonyítást nyert, hogy karizma és misztika egymásra referáló társadalmi erők, függetlenül annak maszkulin, vagy feminin voltától.

Bibliográfia

- BOLOGH, Roslyn Wallach. „Szeretet vagy nagyság. Max Weber és a maszkulin gondolkodás – feminista vizsgálódás” In *Férfikutatások. Online szöveggyűjtemény*, szerkesztette Hadas Miklós, 2011, 1-2; 26-39. Letöltve: 2015.12.21. <http://tatk.elte.hu/file/Hadas.pdf>
- ELIADE, Mircea. *Encyclopedia of Religion*. New York: MacMillan Reference Books, 2005.
- Idegen Szavak Gyűjteménye*, 'karizma' szócikk
Letöltve: 2016.01.07. <http://idegen-szavak.hu/karizma>
- Magyar Katolikus Lexikon*, Letöltve: 2016.01.07. <http://lexikon.katolikus.hu/K/karizma.html>
- RIESEBRODT, Martin. „Charisma in Max Weber’s Sociology of Religion” *Religion* 29, no.1 (1999): 1-14. DOI: 10.1006/reli.1999.0175
- RUH, Kurt. *A nyugati misztika története II*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.
- SAHLIN, Claire L. *Svéd Szent Brigitta Európa társvédőszentje*. Budapest: Bába, 2008.
- SCHÜTZ Antal. *Szentek élete*. Budapest: Pantheon, 1995.
- SHAHAR, Shulamith. *A negyedik rend. Nők a középkorban*. Budapest: Osiris, 2004.
- SOHM, Rudolph. *Kirchenrecht I*. München, 1892.
- SOHM, Rudolph. *Kirchenrecht II*. Leipzig, 1923.
- WEBER, Max. *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai 1. Szociológiai kategóriatan*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1987.
- WEBER, Max. *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai 2/3*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1987.
- WEBER, Max. *Vallásszociológia – A vallási közösségek típusai*. Budapest: Helikon, 2005.

Bábok, maszkok, valósággrétegek: Luigi Pirandello és William Butler Yeats metaszínháza

Luigi Pirandello színházi elméleteit és technikáit ritkán említik a 20. századi ír költő és drámaíró, William Butler Yeats színházával összefüggésben. Ezidáig kevés olyan tanulmány vagy könyv született, amely a drámáik közötti hasonlóságokat vizsgálja, annak ellenére, hogy metaszínházi technikáik és maszk-elméletük szembetűnő hasonlóságokat mutat, ami részben annak köszönhető, hogy az 1920-as évektől kezdve Pirandello színháza nagy hatást gyakorolt nemcsak Yeats munkáira, hanem az általa alapított Abbey Színház tevékenységére is. Mindketten nagyon jól ismerték egymás színházi munkásságát, és 1934 októberében többek között Yeats és Pirandello is részt vettek a Római Akadémia által szervezett Volta-konferencián.¹ A Pirandello és Yeats színháza közötti párhuzamokra való rávilágítás nemcsak az olasz-ír összehasonlító irodalom szempontjából releváns, hanem a modern színházi tanulmányok tekintetében is. Kettejük munkásságának hasonlósága jól szemlélteti a 20. század eleji olasz és ír színház egymással való kapcsolatát, egymásra való reagálását és a közös célt, amelyért dolgoztak: egy anti-naturalista, szimbolista színház népszerűsítése olyan hagyományos színházi formák újragondolásán keresztül, mint a középkori japán Nó-színház Yeats esetében, illetve a *commedia dell'arte* Pirandellónál. Yeats-et lenyűgözte az Abbey Színház és a Dublini Dráma Társulat (*Dublin Drama League*) 1924-es *IV. Henrik* előadása, mert Lennox Robinson nagyszerű alakítása jól szemléltette Pirandello maszk-elméletét, amely Yeats munkásságának

¹ A prózai színházról szóló Volta-konferencián Pirandello elnökölt és a meghívottak között Yeats-en kívül jelen volt még többek között Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Gabriele D'Annunzio, Jacques Copeau, Gerhard Hauptmann és Alexander Tairoff. A meghívottak közül azonban sokan nem tudtak megjelenni az eseményen, köztük G. B. Shaw, Federico García Lorca és Molnár Ferenc sem. Erről a konferenciáról és annak politikai vonatkozásairól Fried Ilona ír részletesen nagyszerű monográfiájában: Fried Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico: Roma 1934: un evento culturale nell'età dei totalitarismi* (Corazzano: Titivillus, 2014).

is központi részét képezte.² Ezen kívül Yeats-re nagy hatást gyakorolt még Pirandello abszurdizmusa, a gondolat logikájának felborítása, és az a képessége, hogy különválassa a mítoszt és a ténnyt (illúziót és valóságot) a színpadon.³ Pirandello technikái jól illettek Yeats és munkatársa, Edward Gordon Craig új, ír színházról alkotott forradalmi elképzeléseéhez.

Ebben a dolgozatban három olyan jelenséget szeretnék vizsgálni, amelyek közösnek bizonyulnak kettejük színházában: a Craig-féle übermarionett-szereplő jelenléte, a különféle egybeágyazódások és valóságok alkalmazása és megjelenítése a metaszínház segítségével, valamint az 'én' magával való küzdelmeinek színházi ábrázolása.⁴ Azokra a szereplőkre fogom az übermarionett kifejezést használni, akik viselkedésére szenvedélyes intenzitás, kivételes intellektus, és bizonyos esetben látszólagos, színlelt örület jellemző. Első érvem az, hogy az übermarionett-szereplő jelenléte, a különböző valóságrétegek és az 'én' szerepeinek dramatizálása Pirandello húr-elméletével szemléltethető a leghatásosabban, miszerint az ember viselkedésére három húr lehet hatással: az udvariasság, a komolyság és az örület húrjai. Még fontosabb, hogy ez a húr-elmélet szembetűnő hasonlóságokat mutat Yeats

² Pirandellóra 1923-tól kezdve kezdett felfigyelni Dublin. Az *Irish Times* ebben az évben ismertette először Pirandello munkásságát a dublini közönséggel, és az évek előrehaladtával egyre lelkesebben írt róla, illetve az Abbey Színházban előadott darabjairól. Az Abbey 1924-ben vitt először színpadra Pirandello művet, a *IV. Henriket*, ami óriási sikert aratott. Ezt követte a *Becsület öröme*, az *Így van, ha úgy tetszik* és a *Hat szerep keres egy szerzőt*. 1924-től Yeats haláláig (1939) ezeket a Pirandello darabokat játszották. Paige Reynolds szerint 1924-ben azért a *IV. Henrikre* esett a választás, mert a *Dublin Drama League* ezen a külföldi darabon és főleg IV. Henrik alakján keresztül óvatos kritikát tudott megfogalmazni az Ír Szabad Állam álszentségét illetően [Vö. Paige Reynolds, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007): 194-195.] A választáshoz az is hozzájárult, hogy az 1920-as években az Abbey, az *Irish Times* és Yeats is nagyon naivan szemlélték Mussolini tevékenységét, és több ízben lelkesen írtak / nyilatkoztak tekintélyelvű politikájáról.

³ W. B. Yeats, *The Collected Works of W. B. Yeats Volume XIII: A Vision: The Original 1925 Version*, ed. Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper (New York: Scribner, 2008), 174.

⁴ Alexandra Poulain esszében részletesen foglalkozik az übermarionett-jelenséggel és a valóságrétegek egybeágyazódásával Yeats *Emer egyetlen féltékenysége* című darabja kapcsán: „Westward ho!”: *The Only Jealousy of Emer*, from Noh to Tragedy” *The South Carolina Review* 43, no. 1 (2010): 74-90.

szféra-elméletével, miszerint az ember három különböző létezés-szférába tartozhat: az *Anima Mundiba* ('a tűz szférája', avagy *condition of fire*), az *Anima Hominis*-ba, vagy az ún. 'lég-szférába' (*condition of air*).⁵ Szeretnék rámutatni a következő párhuzamokra: a pirandellói udvarias-ság húr és a yeats-i *Anima Hominis* (hétköznapi emberek szférája, akik társadalmi normákhoz alkalmazkodnak); az örület húrja és az *Anima Mundi* (azok szférája, akik szembemennek a társadalmi normákkal; akik kiteljesítik az egyéniségüket, és elérik a 'létezés egységét'); végül pedig a komolyság húrja és a 'lég-szféra' (*condition of air*). Nagyon fontos, hogy a yeats-i *Anima Mundi* csak egyfajta intellektuális, színlelt örülettel érhető el, és ezért működik hasonlóan a pirandellói örület húrjával. A két drámaíró metaszínházi technikái, a valóságrétegek egymásba ágyazódása ezen húrok, illetve szférák közötti ingadozásokat mutatják az übermarionett-szereplők viselkedésén belül.⁶

Dolgozatomban amellet is érvelek, hogy az, ahogyan Pirandello átformálta és modernizálta a hagyományos *commedia dell'arte* elemeket az 1920-as években, sok szempontból megfelelt Yeats, Craig és Ezra Pound⁷ forradalmi, új ír színházról alkotott elképzeléseivel, és ez az egyik fő oka annak, hogy Yeats-et lenyűgözte Pirandello színházi munkássága. Mindez nem véletlen, hiszen úgy a japán Nó-színháznak, mint az olasz *commedia dell'arte*-nek sokat köszönhet a modern színház és dráma. Fried Ilona szavaival élve, „[a]z olasz színház az évszázadok során többször megszólította Európát: az egyik ilyen hagyománya, az egész európai színház máig ható élménye, a *commedia dell'arte*. Nemrégiben a *Culture*

⁵ Vö. W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae* (London: Macmillan, 1918), Digitalizált kiadás, 76-77. Letöltve: 2016.01.18. <https://archive.org/details/peramicasilenti00yeatgoog>.

⁶ Dolgozatomban az idézett szakirodalom a saját fordításom. Az eredeti angol nyelvű szöveget mindig a lábjegyzetben idézem.

⁷ Yeats Ezra Poundnak köszönhetően ismerkedett meg a Nó-színházzal. Pounddal három télen keresztül (1913-14; 1914-15; 1915-16) dolgoztak együtt a sussex-i Ashdown Forestben. Ez a közös munka a Stone Cottage Spirituális Műhely (*The Stone Cottage Spiritual Workshop*) néven lett ismert. Pound ekkor Ernest Francisco Fenollosa *Certain Noble Plays of Japan* című művének átdolgozásán, befejezésén dolgozott, amely négy japán Nó-dráma fordítása, és amelyhez végül a bevezetőt (1916-ban) Yeats írta. Ez a bevezető nemcsak a Nó-színházról szól, hanem Yeats saját dramaturgiájáról, saját színházi módszereiről is ír benne, vagyis arról, hogy hogyan építette bele a Nó-elemeket a saját dramaturgiájába.

Teatrali című folyóirat a *commedia dell'artét, mint a legmodernebb multimediális színház előfutárát mutatta be.*⁸ Az, ahogyan Pirandello feldolgozta a *commedia dell'artét*⁹ nagymértékben hasonlít arra, ahogyan Yeats modernizálta a középkori japán Nó-színházat.¹⁰ Mindketten átvettek, majd radikálisan átformáltak egy hagyományos színházi formát azért, hogy közelebb vigyék saját országuk színházát a modern, nyugat-európai színházi világhoz. Ezen új színház pedig az emberi maszkok, szerepek váltakozására, egybeágyazódására épül. Yeats-re és Pirandello-ra is igaz, hogy műveikben ötvözik a hagyományt és az újítást. Ahogyan Yeats a középkori Nó-elemekre, illetve az ír mitológiára támaszkodik csak azért, hogy teljesen újragondolja őket, „*Pirandello műveiben hagyomány és újítás találkozik. Drámájában a vándortársulatok szerepeire, drámamodelljeire támaszkodik, részben megtartja, de ugyanakkor át is alakítja őket, s úgy lép tovább.*”¹¹

Tehát a továbbiakban ezen maszkok és szerepek rétegződését fogom vizsgálni Pirandello és Yeats metaszínházában és az egybeágyazódásokra épülő dramaturgiájukban, amelyek mind a különböző szerepek közötti ingadozást hivatottak kifejezni (ezeket a szerepeket jelképezik a pirandellói húrok és a yeats-i szférák). Kétféle egybeágyazódást fogok vizsgálni: először a maszkok, majd a valósággrétegek egymásba fonódását.

⁸ Fried Ilona, *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2004): 13.

⁹ A *commedia dell'arte* egy hagyományos, olasz színházi forma, amely az itáliai reneszánsz idején alakult ki. Ez a színház improvizációra és képzeletre épül, szatirikus elemeket tartalmaz, és egyszerre spirituális és intellektuális. A képzelet, a spiritualitás és az intellektualitás kapcsán nagyon hasonlít Yeats Nó-színházi elemeire. James Fisher szavaival élve, ez a színházi forma „a képzelet határozottan erőteljes nyelvezete lett.” [James Fisher, „James Fisher on Pirandello’s Pervasive Knowledge and Use of *Commedia dell'arte*” in *Comprehensive Research and Study Guide: Bloom’s Major Dramatists: Luigi Pirandello* (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003), 133].

¹⁰ A Nó egy arisztokrata, középkori japán színházi forma, amely nagy hangsúlyt fektet a fizikai maszkokra és a maszk-elméletre azáltal, hogy a szereplő énjében lejátszódó intellektuális konfliktust ábrázolja a színpadon. A Nó elsősorban a főszereplő belső harcát, képzeletét, és ami még fontosabb, a különféle valósággrétegek közötti kommunikációt mutatja be. Ezek a valósággrétegek általában az élők látható világa és a holtak láthatatlan birodalma (Vö. Poulain, „Westward ho!”, 74-90).

¹¹ Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 27.

Érveim bizonyítására Pirandello *Csörgősipka* (1917) és Yeats Írás az ablaküvegen (1934) című színműveit fogom részletesen elemezni.

A pirandellói *commedia dell'arte* és a yeats-i Nó egyik legfontosabb közös vonása a szereplők kezelésében rejlik: mindketten aláássák a szereplőkről alkotott hagyományos nézetet az absztrakt dialógusok és a főszereplők (akik mindig az übermarionettek) belső konfliktusainak és kettősségének ábrázolása segítségével. Pierre Longuenesse észrevétele szerint, Yeats-nél interszjektív párbeszéd helyett intraszjektív dialógusokkal találkozunk.¹² Ez Pirandello színműveinek nagy részére is jellemző. Pirandello új szereplő-koncepciót hoz létre: a komédiák főszereplője (az ún. szerep vagy *personaggio*) egyfajta absztrakcióvá válik, és a párbeszéd elsősorban szerepek és színészek (*persone*), szerepek és a rendező, vagy a szerepek / színészek / rendező és a közönség között alakul ki. A pirandellói színészek a legtöbb esetben a szerepek második énjét, maszkját jelképezik a színpadon. Longuenesse szerint Yeats ezt a hasadást egy szereplőn belül szemlélteti, aki különböző hangokon szólal meg / szerepekben jelenik meg.¹³ A szereplő hangjai pedig az alapján váltakoznak, hogy az übermarionett éppen milyen maszkot / szerepet ölt magára.¹⁴

Színházuk további szembetűnő közös vonása a báb-szerű szereplők (marionettek) és a bábmesterek (übermarionettek) alkalmazása. Az övék nemcsak maszkok, második-ének, kettős személyiségek és tükörképek színháza, hanem bizonyos értelemben bábszínház is. Az egyetlen különbség az, hogy míg Yeats implicit módon, addig Pirandello látványosabban alkalmazza a bábszínházi elemeket és gondolatokat. Ahogy Ciampa fogalmaz a *Csörgősipkában*:

„Bábok vagyunk, Fifi úr! Belénk költözik az isteni szellem – és báb lesz belőle. Én is báb vagyok, maga is az, mindenki

¹² Pierre Longuenesse, „Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats’s Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March*”, in *Yeats’s Mask: Yeats Annual No. 19: A Special Issue*, ed. Margaret Mills Harper and Warwick Gould (Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2013), 104. Letöltve: 2015.11.07. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0038>.

¹³ Longuenesse, „Playing with Voices” 104.

¹⁴ Pirandello komédiájában mindig a szerepek (*personaggi*) lesznek az übermarionett-szereplők, míg Yeats-nél a színmű központi szereplői, akiket a kirívó, nem mindennapi viselkedésük alapján ismerünk fel.

az. Nem volna baj, ha az ember Isten akaratából születne bábként. De nem, uraim! Mindenki maga csinál bábót magából! Olyan bábót, amelynek a lehetősége benne rejlik, vagy akinek hiszi magát. És akkor kezdődnek a veszekedések. Mert minden báb azt szeretné, hogy tiszteljék – nem is annyira amiatt, ami a szíve mélyén hisz magáról, hanem a miatt a szerep miatt, amit a külvilág számára játszania kell.”¹⁵

A modern olasz színházban és Pirandello munkásságában a bábok vagy bábhatású szereplők megjelenése egyrészt annak köszönhető, hogy a *commedia dell'arte* alakulására a huszadik században a futurizmus is hatást gyakorolt, amelynek következtében „a szerepek nem rendelkeznek személyiséggel, maszkok, vagy bábok, megnő a tárgyak fontossága, szimbólumteremtő ereje.”¹⁶ Másrészt úgy Pirandello darabjaira, mint az avantgárd mozgalomra és a groteszk színházra is nagy befolyással bírtak a hagyományos szicíliai bábelőadások. A bábok átültetése modern kontextusba azért volt szükséges és helytálló, mert társadalomkritikát tudtak vele megfogalmazni. Ahogy Fried fogalmaz, a színművek „központi témája az álarc, a társadalmi hipokrizis, az ember bábbá alakulása”¹⁷ lett.

Yeats implicit bábszínháza a Craiggel való együttműködésének eredménye.¹⁸ Marion Baraitser szavaival élve, „*Craiget lenyűgözte a bábszínház, és saját darabjait is bábokra írta, így érdeklődni kezdett az iránt, hogy az 'élő' színészekkel hogyan lehetne bábszerű hatást elérni.*”¹⁹ Ahogy Craig fogalmaz:

¹⁵ Luigi Pirandello, „Csörgősipka” in *Színművek*, ford. Török Tamara, szerk. Fried Ilona (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 52.

¹⁶ Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 22.

¹⁷ Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 22.

¹⁸ Craig übermarionett- és báb-elméletét az *A színész és az übermarionett* című esszéjében fejti ki részletesen [Vö. Edward Gordon Craig, „A színész és az übermarionett” *Színház* 27, no. 9 (1992. szeptember): 34-46]

¹⁹ Marion Baraitser, „Theatre of Animation: Contemporary Adult Puppet Plays in Context” *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4, ed. Marion Baraitser (Overseas Publishers Associations, 1999): 7. [„Craig was fascinated by puppet theatre and wrote his own plays for puppets, and so became interested in the idea of making ‘live’ actors more like puppets.”]

Vajon nem várhatjuk-e reményteljesen a napot, amidőn visszakapjuk ezt a, részint a ravasz művészi tudásból is születő figurát vagy szimbolikus lényt, és ekképpen ismét rátalálunk az ősi szerző emlegette „nemes mesterkéeltségre” is? Akkor majd megszabadulunk a gyengeség érzelmes vallomásainak gonosz hatásától, amely vallomások estéről estére elhangzanak az emberek előtt, s nézőikben is életre hívják a feltálat gyengeségeket. Ha erre törekszünk, meg kell tanulnunk a módját, hogy ismét előállítsuk e képeket; a bábbal nem érhetjük be többé, most már übermarionettet kell teremtenünk. Az übermarionett nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.²⁰

Ez volt az a bábszerű színjátszás (szimbolikus mozgás, nemes mesterkéeltség, és a belőle sugárzó eleven szellem), amely lenyűgözte Yeats-et úgy a Nó-színészek mozgásában (pl. Mitchio Ito-ban), mint Pirandello *personaggio*-szereplőiben. Úgy a yeats-i, mint a pirandellói übermarionetteknek egy képet, egy szimbólumot, valami emberfelettit kell megidézniük vagy jelképezniük a színpadon. Nagyon fontos azonban, ahogy arra Craig is utal, hogy alapvető különbség van az egyszerű marionettek és az übermarionettek között. Ez egy olyan jelenség, amellyel Pirandellónál és Yeats-nél is gyakran találkozunk. A maszkok, illetve valóságok rétegződése ugyanis éppen a marionettek és az übermarionettek saját magukkal folytatott harcának, vagy az egymással való kommunikálásra tett kísérleteiknek az eredménye.

Pirandello és Yeats színdarabjai között sok, általánosabb jellegű párhuzam is felfedezhető, akárcsak az önéletrajzi vonatkozások, egzisztenciális problémák és a látszat – valóság kettősségének ábrázolása, valamint a tény, hogy bár mindketten kiemelkedő színházi emberré váltak, költőnek tartották magukat, és képekből indultak ki (ez Yeats-re különösen igaz). Amikor Pirandello Budapestre érkezett színtársulatával, Kosztolányi Dezső a következő szavakkal foglalta össze a Pirandellóval való találkozást: „*Előadás után a lámpák elé lépett Luigi Pirandello is.*

²⁰ Craig, „A színész és az übermarionett” 45.

Gondolatrendszeréről beszélt, amelyért semmi felelősséget nem vállal. Ő költő. Mindig képekből indul ki, sohasem egy esszéből vagy gondolatból, munkáiból csak később lehet levonni bizonyos tanulságokat, mint minden költői alkotásból.”²¹

Susan Valeria Harris Smith *Masks in Modern Drama* című könyvében rámutat Pirandello színházának jellegzetességeire, amelyek több tekintetben is Yeats színházát idézik. Először is Pirandello számára „az ideális színház egy privát, képzeletbeli, spirituális színház, amelyben a maszk kötődik a gondolathoz.”²² Akárcsak Yeats, Pirandello is a „teljes, képzeletből eredő szabadság vigaszát kereste,”²³ valamint állandó feszültséget és konfliktust.²⁴ Ami még ezeknél is fontosabb, „Pirandello színpadán [...] álom és valóság egyesül, hogy magukból megalkossák a legalapvetőbb emberi tapasztalatokat. A maszk, akárcsak a színpad, amelynek szimbóluma, egyszerre testesíti meg az emberi arcot [human face] és a mögötte rejlő képzeletbeli életet.”²⁵ A szereplők különböző maszkjai a különféle szerepek közötti váltakozást, ingadozást jelenítik meg. Yeats úgy vélte, az embernek van egy látható, külső énje (*self*) és egy láthatatlan, rejtett belső énje vagy második énje (*anti-self* vagy *mask*), amely csak ritkán válik láthatóvá, és amely nem ellentéte a külső ének, hanem kiegészítése, és a kettő nem létezhet egymás nélkül. Hasonló módon, Pirandello is meg volt arról győződve, hogy az embernek nem csak egy énje van, és ennek egyik színpadi megnyilvánulása a *persona* és *personaggio* (marionett és übermarionett) közötti látványos különbségtétel: „Mindenki a lehető legjobbnak tűnteti fel a maszkját – mármint

²¹ Kosztolányi Dezsőt idézi Fried, *Modern olasz irodalom és színház*, 65.

²² Susan Valeria Harris Smith, *Masks in Modern Drama* (Berkeley—Los Angeles—London: University of California Press, 1984), 116. [„the ideal theatre is a private, visionary, and spiritual theatre in which the mask links to the idea.”]

²³ Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 118. [„the solace of total imaginative freedom”]

²⁴ Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 160.

²⁵ Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 116. [„On Pirandello’s stage...dream and reality converge to produce the most essential forms of human experience. The mask, like the stage of which it is the symbol, is the embodiment of both the human face and the imaginative life behind it.”]

*a külső maszkját, mert van egy belső maszkunk is, amely gyakran változik a külsővel. És semmi nem igaz.*²⁶

Ezt a kettős maszkot vagy kettős ént gyakran úgy ábrázolják, hogy a színpadon megjelenik a főszereplő ellenpárja vagy alakmása (második énje). Pirandellónál ez a jelenség a szerepek és a színészek közötti explicit beszélgetésben, interakcióban jelenik meg, míg Yeats-nél ez kevésbé kifejezett és kevésbé látványos, mert Yeats színpadán a főszereplő publikus arca kommunikál a saját antitetikus képmásával, maszkjával, amely egy másik szereplő beszédében vagy viselkedésében tükröződik. Ahogy Harris Smith fogalmaz Yeats *A színészkirálynő* és *A nagy óratorony királya* című darabjaira utalva, „*a yeats-i színpadon a maszk-elmélete konkrét valósággá válik. Az ilyen maszkolás tudatos színházi természetét a színdarab a színdarabban kontextus hangsúlyozza.*”²⁷

A vizsgált színművekben az übermarionett különböző maszkokat ölt magára (láthatatlan maszkokat, nem valóságokat), és kettős játszmat kezdeményez a többi szereplővel, és ezen maszkolás drámai jellege miatt az übermarionettek a legtöbb esetben kiváló színészeknek bizonyulnak. A hurok vagy szférák közötti ingadozásuk különféle maszkok váltakozásának az eredménye: nyilvános maszkok (udvariasság húrja / *Anima Hominis*), privát arcok (komolyság húrja / *condition of air*), valamint privát maszkok (őrület húrja / *Anima Mundi*).²⁸ Az übermarionettek képesek a szerepek cserélgetésére, gond nélkül veszik fel és le énjük különböző maszkjait; önelemzőek és látszólag képtelenek egy társadalmi normák által uralt környezetben létezni; láznak, veszélyesen szenvedélyesek és manipulatívak; örülnek tartják őket, mert álcájukkal zavart és megdöbbenést okoznak úgy a többi szereplőben, mint a közönségben. Továbbá állandó belső harc jellemzi őket és kiváló színészi képességek; egyszerre szenvednek a társadalommal és a többiekkel vívott harc miatt és élvezik

²⁶ Pirandellót idézi Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 118. [„*Everybody straightens up his mask the best he can—that is the external mask, for we have the inner mask, which often is at variance with the outer. And nothing is true.*”]

²⁷ Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, 161. [„*On the Yeatsian stage, the idea of the mask is transformed into a concrete reality. The conscious theatrical nature of such masking is heightened by the play-within-a-play context.*”]

²⁸ Harris Smith könyvének ötödik fejezetében részletesen tárgyalja a nyilvános maszkok, privát arcok, és privát maszkok (*public masks, private faces, private masks*) jelenlétét a legnagyobb huszadik századi drámaírók, köztük Yeats munkáiban is, elsősorban *A színészkirálynő*ben.

azt; képesek a többieknek csak a nyilvános arcukat mutatni, elrejtve a privát arcukat, és teljes mértékben azonosulni a privát maszkjukkal. Az örület látszata a leghatékonyabb manipulálási eszközük. A szerepeikké válnak, és így az identitás nélküli állapotból egységes identitást teremtenek pontosan annak köszönhetően, hogy kilógnak a környezetükből. Látni fogjuk, hogy ezek a szereplők médiumokként is működnek, akiken keresztül egy másik realitás (általában a holtak láthatatlan szférája) előtérbe tud kerülni; valamint gyakran olyan szereplők, akik hallatni kívánják hangjukat egy másik szereplőn (valóságon) keresztül – akik a második énjük belső hangján beszélnek.

Pirandello egyszerű, *persona*-szereplőiben mindig az udvariasság húrja lesz domináns, míg az übermarionett *personaggio*-szereplőkben a komolyság, illetve az örület húrjai. Hasonlóképpen Yeats-nél az übermarionettek képesek az *Anima Mundi* közelébe kerülni (megközeleltetni vagy elérni létezésük egységét), míg a többi szereplő az *Anima Hominis*, a földi, hétköznapi élet ürességében és értelmetlenségében vergődik.

A pirandellói és yeats-i übermarionettben nagyon gyakran mind a három húr vagy szféra jellemvonásai megfigyelhetők a vizsgált drámákon belül, míg a többi szereplő és a közönség csak egyféle viselkedést észlel, és szavaikat vagy viselkedésüket elmezavar jeleinek tudják be. A *Csörgősipkában* Ciampa a domináns übermarionett, aki látszólag egy nagyon egyszerű, szerény írnok, aki a Fiorica családnak dolgozik. Beatrice Fiorica Palermóba szándékozik őt küldeni azért, hogy Ciampa visszaszerezzen neki bizonyos ékszereket, amiket a férjétől kapott, és amiket Beatrice testvére, Fifi, korábban zálogba tett. Most, hogy Beatrice férje hazaérkezik a hétvégére, muszáj visszavenni az ékszereket, és Beatrice mindenképpen ragaszkodik ahhoz, hogy Ciampa végezze el ezt a feladatot. Mindezzel Beatrice csapdát kíván állítani férjének, mert azt hiszi, Ciampa felesége viszonyt folytat a férjével, így bosszút akar állni, és meg szeretne bizonyosodni arról, hogy mialatt ő lebuktatja őket, Ciampa nincs otthon. Ciampa azonban előre sejtí Beatrice tervét és annak tragikus kimenetelét, és már a darab legelején kéri őt, legyen őszinte vele (ez a komolyság húrjának előhívására tett kísérlet). Ciampa legelső megnyilvánulásától kezdve érződik, hogy a beszéde megkülönbözteti őt a többi szereplőtől; senki nem érti, mire gondol, amikor elmagyarázza a három húr elméletét, ezzel figyelmeztetve Beatricét, váltsa

át az udvariasság húrját a komolyság húrjára nehogy az örület húrjába essen később (anélkül, hogy megfelelő módon kezelni tudná) tervének következtében:

„Tudnia kell, hogy minden ember fejében három húr van – mint egy felhúzható ingaóra húrjai. [...] A komolyság, az udvariasság és az örület húrja. Mivel az ember társadalomban él, leginkább az udvariasság húrjára van szüksége [...]. Enélkül úgy falnánk fel egymást, asszonyom, mint dühödt kutyák. Ezt nem lehet. Csak a példa kedvéért: én szívem szerint felfalnám Fifi urat. De nem lehet. Tehát mit csinállok? Meghúzzom az udvariasság húrját, és mosolygó arccal, tárt karokkal közeledem hozzá: „Ó, annyira örülök, hogy látom, Fifi úr!” Érti már, asszonyom? De előfordulhat, hogy minden összezavarodik. Akkor... akkor megpróbálom meghúzni, itt, a komolyság húrját, hogy tisztázzam és elrendezzem magamban a dolgokat, elszámoljak magammal, és kereken kimondjak mindent, amit kell. És ha ez nem segít, felhúzzom, asszonyom, az örület húrját, elvesztem a fejem, és többé nem állok jól magamért.”²⁹

Ezek a sorok világosan szemléltetik, hogy Ciampa felsőbbrendű tudással rendelkezik a többiekhez képest. Tudatosan változtatja a húrokat a helyzetektől függően, míg a többi szereplő azzal sincs tisztában, hogy ezek a húrok egyáltalán léteznek. Annak ellenére, hogy Ciampa azt mondja, hogy amikor meghúzza az örület húrját, többé nem tudja irányítani önmagát, a darab befejezése ennek az ellenkezőjét bizonyítja. Beatrice kínos helyzetbe hozza férjét és Ciampa feleségét azért, hogy rajtakapja őket, de végül nyilvánvalóvá válik, hogy gyanakvása alaptalan volt. Azonban Ciampa érzései és házassága Beatrice miatt helyrehozhatatlan sérüléseket szenvedtek; most már Ciampa kíván bosszút, és elhatározza, előhúzza az örület húrját Beatricéből, örültté teszi őt, mivel Beatrice sosem lesz képes helyesen kezelni az örület húrját. Ciampa erre már a darab elején is utalt: *„Ön, asszonyom – már megbocsásson –, úgy tűnik, hogy jól meghúzta vagy a komolyság, vagy az örület húrját [...], úgy zúg*

²⁹ Pirandello, „Csörgősipka” 49.

*a fejében, mint száz darázs, csakhogy közben az udvariasság húrján akar velem beszélni.*³⁰ A darab végére Ciampa mindent és mindenkit Beatrice ellen fordít, meggyőzve őket arról, hogy az egyetlen létező megoldás a kialakult helyzetre az, ha bizonyítják Beatrice elmezavarát. Annak ellenére, hogy Beatrice rögtön ellenzi Ciampa tervét, dühösen, őrjöngve felkiált: *„Nem! Őrült vagyok? Akkor azt kell kiabálnom, hogy beee!, beee!, beee!”*³¹ Vagyis miközben azt hiszi, ellentmond Ciampának, valójában ugyanabban a pillanatban már rögtön teljesíti is azt, amit Ciampa várt tőle. A színmű az übermarionett Ciampa győzedelmes felkiáltásával zárul:

*„Őrült! Itt a bizonyíték: örült! Ez csodálatos! Be kell zárni! Be kell zárni! Táncra perdül, tapsol örömeiben. Nagy kavarodás támad, mert a kiabálásra megjelennek Fioricáék szomszédai is, és elképedve kérdezik mindnyájan egyszerre, inkább gesztusokkal, mint szavakkal, hogy vajon mi történhetett. Ciampa, aki ujjongva tovább tapsol, és az örömmámor tetőpontján hol ennek, hol annak mondja válaszképpen: Megörült! Megörült!... Viszik a bolondokházába! Őrült!”*³²

Ciampa tehát itt mindhárom húrját aktívan és hozzáértéssel mozgatja: az udvariasság húrját, amikor a családdal vagy Beatricével beszélget; a komolyság húrját, amikor Beatricével vagy Fifivel beszél, megpróbálva őszinte beszélgetést kezdeményezni az előbbivel; és végül az örület húrját, amikor bebizonyosodik, mindenkin túltesz intellektus terén, úgy játszva a többi szereplőkkel, mint bábmester teszi bábjaival. Ezeket a váltásokat az olyan Ciampa által saját magához intézett mondatok jelzik, mint a következő: *„Hagyom a komoly húrt, és visszatérek az udvariashoz. (Meghajol) Parancsoljon velem, asszonyom.”*³³ Ciampa örülete más, mint Beatricéé, mert Ciampa hozzáértéssel, mesterien kezeli az összes húrt, míg Beatrice egyszerűen megörül, képtelen lévén arra, hogy az örület húrjából egyfajta intellektuális, felsőbbrendű örültséget öltson magára.

³⁰ Pirandello, „Csörgősipka” 49.

³¹ Pirandello, „Csörgősipka” 88.

³² Pirandello, „Csörgősipka” 88-89.

³³ Pirandello, „Csörgősipka” 50.

Hasonlóképpen, Mrs Henderson viselkedésében az *Írás az ablaküvegen* szeánszán szintén mindhárom yeats-i szféra jellemzői megjelennek, és végül sikerül elérnie a létezés legmagasabb szféráját Jonathan Swift szellemén keresztül. Hat ember gyülekezik egy dublini házban Mrs Henderson médiummal. Régen a ház Swift szerelmének, Stellának a barátaihoz tartozott, és valaki az ablaküvegre írta Stella Swift ötvennegyedik születésnapjára írt versének néhány sorát. Megtudjuk, hogy Mrs Henderson éppen pihen, mert fél, hogy egy rossz szellem megint meg hiúsítja a szeánszukat. Ekkor még Mrs Henderson hétköznapi, praktikus énjét látjuk, aki beismeri a szellemidézésekkel kapcsolatban:

„Kezdetben egyikünk sem volt hívő. De ne várjon nagyon sokat az első szeánsztól. Legyen türelmes. [...] Nem tudom, kik fognak ma eljönni [szellemek]; néha nagyon sokan vannak, s az útikalauzok választanak közülük. Az útikalauzok megpróbálnak minden résztvevőhöz küldeni valakit, de ez nem mindig sikerül. Ha Corbet úr [az új részvevő; cambridge-i Swift-kutató] beszélni kíván valamelyik eltávozott kedves barátjával, egészen nyugodtan gondoljon rá. Lehet, hogy a barátja most nem tud eljönni, de majd eljön legközelebb.”³⁴

Ezzel elindul a változás, a maszk változik, és az *Anima Hominis*-ből Mrs Henderson elindul a *condition of air* irányába (amely a legalacsonyabb és a legmagasabb szférát köti össze): elkezd egy öt-hat éves lányka, Lulu hangján beszélni, aki a vezérlője, közvetítője a szeánszok során. Ekkor azonban a rossz szellem újra megjelenik, hogy megzavarja a szellemidézést, és ez a szellem Swift szelleme, aki elkezd visszaálmódni a Stellával és Vanessával való zaklatott érzelmi kapcsolatát. Egy másik részvevő, Abraham Johnson, kijelenti, hogy ez a szellem „[l]egutóbb kisajátította magának az egész szeánszot,”³⁵ és nem hagyta, hogy más is szóhoz jusson. Mrs Henderson ekkor elkezd felváltva Swift, Vanessa és Stella hangján beszélni; eljátssza a holtak drámáját. A szeánsz végén Mrs Henderson egy kis időre visszatérni látszik az *Anima Hominis*-ba, a hétköznapi valóságba, csak hogy aztán újra visszatérjen a legmagasabb

³⁴ W. B. Yeats, „Írás az ablaküvegen” in *A csontok álmodása: Drámák*, ford. Gergely Ágnes, szerk. Mesterházi Márton (Budapest: Nagy Világ, 2004), 145-147.

³⁵ Yeats, „Írás az ablaküvegen” 147.

szférába, az *Anima Mundiba*, egyé válva Swifttel, majd visszatér még egyszer a saját énjébe, és végül felveszi Swift maszkját, ami már a saját privát maszkja:

„Milyen fáradt vagyok! Főzök magamnak egy csésze teát. (Megkeresi a teáskannát, fölteszi a tűzre a teafőzőt, aztán ahogy a kandalló fölé görnyed, hirtelen fölemeli a kezét, ujjain számol. Swift hangján) Öt nagy politikus volt a barátom, mind meghalt, tíz nagy politikus volt a barátom, mind meghalt! Nincs annyi ujjam, ahány nagy politikus a barátom volt, és mind meghalt, mind...! (Felriad. Saját hangján) Hová tettem azt a teásdobozt? Áhá, itt van. És ott kell hogy legyen a csésze meg a kistányér. (A kistányért meg is találja) De hol lehet a csésze?... (Tétován jár-kei a színpadon, leejt a kistányért, a tányér összetörik; Swift hangján) ‘Vesszen el az a nap, amelyen születtem!’”³⁶

Ezek a sorok azt mutatják, ahogyan Mrs Henderson egyik szférából a másikba kerül egyik pillanatról a másikra, és mindez azt a belső harcot is illusztrálja, amely az énjén belül zajlik. Bár Mrs Henderson egyértelműen kivételes, a többiek felett álló szereplő, az a tény, hogy Swift hangja uralja a darabot, arra enged következtetni, hogy valójában itt két, más-más realitásba tartozó übermarionettel van dolgunk. Az elsődleges Swift, aki egy láthatatlan valósággrétegből emelkedik ki a másodlagos, látható valósággréteghez tartozó Hendersonon keresztül. Úgy tűnik tehát, hogy Mrs Henderson csak egy másik übermarionetten keresztül érheti el a létezés egységét, az *Anima Mundit*, aki, mivel már halott, csakis egy médiumon keresztül kelhet újra életre oly módon, hogy a médiumot is übermarionetté teszi. Egyenként nem nevezhetőek übermarionettnek, csakis együtt, egyesítve a két valósággréteget.

Úgy tűnhet, Mrs Henderson valójában nem is übermarionett, hiszen képtelen irányítani saját énjét a színmű végén. Azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy Henderson egy médium, ami Yeats munkássága szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír. Egyrészt Yeats maga is gyakran részt vett szeánszokon, másrészt szoros

³⁶ Yeats, „Írás az ablaküvegen” 155.

összefüggést látott a médiumok és a manipulatív, a közönséget megbabonázni képes színészek között. Ahogy Peter Ure fogalmaz, „*médiumnak lenni, Yeats írja, egyenlő dramatizálni. A médium úgy működik, mint egy színész azáltal, hogy készít magának egy második személyiséget,*”³⁷ és „*minden médium egy többé-kevésbé kész színész, dramaturg.*”³⁸ Ebből a szempontból nézve, John Corbet megjegyzése a darab végén különösen figyelemreméltó: „*Amikor élményről beszélek, nem azt akarom mondani, hogy most már elhiszem: ami itt történt, az a szellemek műve. Inkább arra gondolok, mindez az ön műalkotása: ön kiművelt színésznő és tudós.*”³⁹ Corbet szavai szerint az egész szellemidézés (beleértve Henderson szerepek közötti ingadozását) egy külön színdarab volt Yeats színdarabján belül, amelyet egy szenvedélyes intenzitású, manipulatív, de szellemileg felsőbbrendű színésznő adott elő. Mrs Henderson tehát egy übermarionett, mert a szeánsz dramatizálásán keresztül tudatosan megteremti és eljátssza a saját drámáját, amely az ő felvett valósága, és így megtéveszt Corbet kivételével minden résztvevőt.

Longuenesse felhívja a figyelmet egy olyan jelenségre az *Írás az ablaküvegen* kapcsán, amelyet nemcsak Yeats legtöbb darabjában, de bizonyos szempontból Pirandello komédiáiban is megfigyelhető: „*Yeats egymásba ágyaz hangokat olyan módon, hogy a (láthatatlan) Holtakat halljuk a (látható) Élők hangján.*”⁴⁰ Ezzel arra a hasadásra utal, amely a szavak kiejtője és a tényleges beszélő között jön létre, és amely a szereplők énjének hasadtságára utalhat. Yeats drámájában a kettő közül az egyik csak egy médium, akin keresztül a másik (láthatatlan) szereplő hallatni tudja a hangját (ez történik Swift és Mrs Henderson között). Pirandellónál ez a hasadás a szerepek és színészek, marionettek és übermarionettek közötti párbeszédben, kijelentésekben mutatkozik meg. Pirandello legtöbb komédiájában (*Hat szerep keres egy szerzőt, IV. Henrik, Mindenki a magáét*) a szerepek és a színészek, a marionettek

³⁷ Peter Ure, *Yeats the Playwright* (New York: Barnes & Noble, 1963): 101. [„*Mediumship, he writes, is dramatizing. The medium works like an actor by creating a 'secondary personality'.*”]

³⁸ Yeats-et idézi Peter Ure, *Yeats the Playwright*, 101. [„*every medium is...an actress, a dramatizer, more or less accomplished*”]

³⁹ Yeats, „*Írás az ablaküvegen*” 154.

⁴⁰ Longuenesse, „*Playing with Voices*” 104. [„*Yeats embeds voices in such a way that the (invisible) Dead are heard via the voices of the (visible) living.*”]

és az übermarionettek hangja a színpadon úgy tűnik, hogy különböző szereplőkhöz tartozik, de valójában az übermarionettnek mindig megvan a marionett párja, és a kettejük közötti párbeszéd valójában egy szereplőnek a belső dialógusa. Ez elmondható Ciampa és Beatrice viszonyáról és párbeszédeiről is. Tehát olyan ez, mint egy-egy szereplő saját magával folytatott vitája, aminek már-már költői hatása van. Ez pedig Yeats híres gondolatát idézi, miszerint „*a másokkal folytatott vitából retorikát, míg a magunkkal folytatottból költészetet teremtünk.*”⁴¹

Ha mindezek alapján a *Csörgősipkában* Beatricére úgy nézünk, mint Ciampa tükörképére vagy Ciampára, mint Beatrice elérhetetlen másik énjére, akkor az, hogy ketten egymás ellen fordulnak kiemelkedő jelentőséggel bír. Azzal, hogy Ciampa utálni kezdi Beatricét és fordítva, azt jelenti, hogy saját maguk tükörképétől undorodnak.⁴² Erre már a darab elején utal Ciampa: „*Bizalmasan megmondhatom: senki sem elégedett a szerepével. Bárki, aki szembeállíthatná magával a saját bábfiguráját, legszívesebben arcul köpné talán. De a többiektől ezt nem viselné el, nem: azt akarja, hogy mindenki más tisztelje.*”⁴³ Ciampa még idejében figyelmezteti Beatricét, és felszólítja arra, hogy váltson egyik húrrol a másikra, mert ha nem teszi, majd más fogja rángatni a húrjait: „*Csak még annyit hadd mondjak: vigyázzon, asszonyom, aki nem húzza meg idejében a komolyság húrját, az már csak az örületét tudja meghúzni, vagy azt éri el, hogy más húzza meg a saját fejében az örület húrját. Csak figyelmeztetem...*”⁴⁴

A maszkok rétegződése / váltakozása mellett különböző valósággrétegek is egymásba fonódnak ebben a két darabban. A *Csörgősipkában* két realitás ágyazódik egybe: az egyik Beatricéé, a másik Ciampáé. Az utóbbi nemcsak egybeágyazódik az előbbivel, de el is nyomja és megsemmisíti azt Beatrice megőrzítésén keresztül. A két valósággréteg egymással való kommunikálása jól szemléltethető a Ciampa és Beatrice közötti übermarionett – marionett kapcsolattal, amelynek konfliktusa pont abból adódik, hogy az egyik realitás be akar avatkozni a másik

⁴¹ W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, 29. [„*We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry.*”]

⁴² Ez a jelenség még szembetűnőbb Pirandello *Mindenki a magáét* című komédiájában Delia Morello és Amelia Moreno között.

⁴³ Pirandello, „*Csörgősipka*” 52.

⁴⁴ Pirandello, „*Csörgősipka*” 50.

valóság rendjébe (Beatrice tönkreteszi Ciampa házasságát, Ciampa pedig meg akarja változtatni Beatricét, majd megőrjíti). Ciampa eleinte mindent megtesz, hogy előhúzza Beatricéből a komolyság húrját. Arra az isteni lényre, amely minden emberben ott lakozik, csak elő kell húzni, a lelkiismeret (*coscienza*) szóval utal. Valójában az történik, hogy Ciampa (akárcsak Mrs Henderson) megrendezi és eljátssza a saját drámáját a többi szereplő megtévesztésén keresztül: „*Ó, nem, asszonyom! Lehetetlen, hogy ne tudta volna, mit tesz velem! [...] Akkor mi voltam én? Semmi? Köszörűkő? Földhöz vágott, aztán felvett így, két ujjal, bedobott az egyik sarokba – mintha egyáltalán nem számítanék! Mindent tudni akarok, asszonyom, be akarok hatolni a lelkiismeretébe, egész a mélyébe [...]*.”⁴⁵ Ez az a pillanat, amitől kezdte Ciampa elszánja magát arra, hogy tönkretegye Beatricét. Ez az übermarionett drámája – egy második valóságként az eredeti, keret-realitáson (Beatrice háza és az ottani események) belül. Nyitva marad a kérdés azonban, hogy ha Beatrice valóban Ciampa tükörképe, akkor a darab végére vajon Ciampa nem örül-e meg valóságosan is Beatricével együtt.

Az *Írás az ablaküvegen*ben három valóságként ágyazódik egymásba: a szeánsz előtti valóság, amikor még minden hétköznapi tünik; a szeánsz valósága, amikor Mrs Hendersont uralni kezdik a holtak, és amelyre úgy tekinthetünk, mint egy összekötő realitásra a látható, hétköznapi és a láthatatlan, földöntúli, absztrakt valóság között; végül a harmadik realitás egy szeánsz-utáni valóság, amely nem egyenlő a szeánsz előtti állapottal, ugyanis egy új valóság keletkezett azáltal, hogy Swift és Mrs Henderson, a láthatatlan és a látható valóság, találkoztak és eggyé váltak.

A valóságként egymásba ágyazódásának egy alkategóriája tehát a láthatatlan és a látható realitások találkozása. Yeats legtöbb darabjáról elmondható, hogy mindig van egy implicit vagy explicit találkozás vagy találkozási kísérlet a konkrét, földi valóság és egy láthatatlan, emberfeletti szféra között. Alexandra Poulain szavaival élve, „*Yeats láthatóvá teszi a láthatatlant, így kifejezve a különböző valóságként együttlétezését.*”⁴⁶ Ez a láthatatlan világ megjelenhet úgy, mint a főszereplő elméjének látomása vagy azon látomás kivetülése a konkrét valóságba (mint Ciampa esetében), de lehet egy konkrét találkozás is az élők és a holtak

⁴⁵ Pirandello, „Csörgősipka” 80.

⁴⁶ Poulain, „‘Westward ho!’” 95. [„*he makes the invisible visible, thus asserting the coexistence of several strata of reality.*”]

között, amikor az élők belépnek a holtak birodalmába vagy fordítva (mint Mrs Henderson). Ez a jelenség nemcsak a jelen dolgozatban vizsgált darabokra igaz, hanem a Yeats és Pirandello színművekre általában.

Yeats esetében ez a jelenség a Nó-színházból ered és annak átformálásának, újragondolásának tekinthető, ugyanis a Nó-darabok mindig az élők és a holtak sikeres találkozását ábrázolták, miközben a legtöbb Yeats-darabban ez a találkozás sikertelen (például *A csontok álmodásában*, az *Emer egyetlen féltékenységében*, vagy a *Purgatóriumban*, amelyek ez által felfordítják a Nó-hagyományt). Az *Írás az ablaküvegen* azonban többé-kevésbé hű a Nó-konvenciókhoz, hiszen itt a két valóságréteg sikeresen egyesül. Az ilyen találkozások szemléltetéséhez és kifejezéséhez Yeats az ún. visszaálmodás elméletet alkalmazta, amelyről az *A Vision* (Látomás) című munkájában ír részletesen. A yeats-i visszaálmodás lényege, hogy a holtak szellemei újraélnék egy olyan eseményt a múltjukból, amely különös fontossággal bírt. Mindezt addig teszik szüntelenül, amíg meg nem szabadulnak minden érzelemtől, vagy amíg az élők (amennyiben érintettek) meg nem bocsátanak nekik. Az *Írás az ablaküvegenben* Dr. Trench magyarázza el a többieknek a visszaálmodás lényegét:

„Vannak persze földhöz ragadt szellemek, akik azt hiszik, még élnek, s ezért újra meg újra elkövetnek valamit, amit elmúlt életük során már elkövettek, éppúgy, ahogy mi is újra meg újra visszatérünk egy-egy fájdalmas gondolathoz – de hát ott, ahol ők vannak, a gondolat is valóság. Ha például az a szellem, aki erőszakos halált halt, első ízben jön el a médi-umhoz, újraéli a halál minden szenvedését.”⁴⁷

Az *Írás az ablaküvegenben* a visszaálmodás metaszínházi technikaként működik, mert lehetővé teszi a két valóságréteg látványos érintkezését és eggyé válását. A szeánsz egyik részvevője, Mallatné, utal a szellemek visszaálmodásának színházi jellegére, amikor kijelenti, olyanok „*[m] intha csak szereplők volnának valami rémdrámában!*”⁴⁸

Pirandellónál ez a találkozás nem elsősorban az élők és a holtak között történik meg (bár *Lázár* című darabjában erre is találunk példát), hanem

⁴⁷ Yeats, „Írás az ablaküvegen” 143.

⁴⁸ Yeats, „Írás az ablaküvegen” 143.

a színészek vagy marionettek (*persone*) látható, kézzelfogható valósága és a szerepek (*personaggi*), übermarionettek absztrakt valósága között. A pirandellói színészek a hamis, de színpadon bemutatható művészetet ábrázolják, míg a szerepek a maguk absztraktságában az igaz, de színpadon ábrázolhatatlan művészetet képviselik. Erre a hasadásra a legjobb és legtöbbet idézett példa a *Hat szerep keres egy szerzőt*, amelyben a szerepek absztrakciókként jelennek meg és kéri meg a rendezőt, rendezze meg a tragikus történetüket és vigye színpadra azt a színészeivel, amiről aztán kiderül, hogy lehetetlen, mert az egyszerű színészek sosem lesznek képesek úgy ábrázolni a szerepek valóságát, ahogy azt a szerepek látják és szeretnék. Tehát ebben a darabban sikertelen volt a két realitáskéreg találkozás. A *Csörgősipkában* viszont létrejön a találkozás, még akkor is, ha itt ez nem olyan látványos és nyilvánvaló, mint a *Hat szerepben*. Ciampa viselkedése és szavai egyértelműen azt mutatják, hogy kivételes szereplővel van dolgunk: egy ravasz, nagy tudású, manipulatív übermarionettel. A Ciampa és a többiek (főleg Beatrice) közötti vita már a darab elején azonnal létrehoz egy hatalmas szakadékot az intellektualitásuk és spiritualitásuk mértékét illetően, és Ciampát magasan a többiek fölé emeli a néző, illetve olvasó számára. Pirandello tehát ilyen módon teszi láthatóvá a láthatatlant.

A fentiekben arra tettem kísérletet, hogy bebizonyítsam, a modern olasz és ír színház közötti párhuzamok, valamint a komparatív irodalom és színháztudomány e területe még nagyon sok lehetőséget tartogat. Bár dolgozatomban nem volt alkalmam a Pirandello és Yeats közötti kölcsönhatások és hasonlóságok mindenre kiterjedő, részletes elemzésére, abban reménykedem, e két színmű összehasonlításán keresztül sikerült szemléltetnem a kettejük színháza közötti hasonlóságok jelentőségét és létjogosultságát. A *commedia dell'arte* és a Nó-színház elemeinek radikális újraértelmezésén keresztül mindketten egy anti-naturalista, egyszerre intellektuális és spirituális, valamint ún. népszerűtlen (*unpopular*), látnoki-színházat szorgalmaztak új színháztechnikai módszerek bevezetésén keresztül. Úgy Yeats, mint Pirandello számára a maszk jelképezte a különböző valóságok és identitások közötti ingadozást, és főleg a valóság és az illúzió közötti átmenetet. A Pirandello által használt új színházi technikák nagyon hasonlóak voltak azokhoz, amelyeket az Abbey Színház közönsége láthatott a különböző színpadra vitt kísérleti drámákban 1920-as és 1930-as években, így nem meglepő, hogy az Abbey az 1920-as évek elejétől egyre

több Pirandello darabot dolgozott fel egyre sűrűbben és növekvő lelkesedéssel Pirandello munkája iránt. Yeats, az új színházi technikák kidolgozása és az azokkal való kísérletezés során, hasonló módon dolgozta fel a Nó-elemeket, mint ahogy Pirandello modernizálta a *commedia dell'arte* technikáit. Pirandello színházához hasonlóan, ahol marionettekkel, bábmester-szerű szereplőkkel és hipnotikus, manipulatív képességekkel rendelkező übermarionett-szereplőkkel találkozunk, „a Yeats által javasolt technikák hasonlóak voltak a hipnotizőr, a hirdető, a mágus és a színházi rendező módszereihez.”⁴⁹ A már-már látomás-jellegű, implicit bábszínházukkal mind a ketten arra törekedtek, hogy szinte hipnotizálják, megbabonázzák a közönségüket, mert Pirandello és Yeats is úgy gondolták, hogy a színház a leghatékonyabb és legmegfelelőbb nemzetformáló erő a tömegpolitika korában, annak ellenére, hogy Olaszországban Pirandello bánatára az operának mindig is nagyobb nemzetformáló szerepe volt, mint a színháznak. Azonban Pirandello művei, ha az olasz közönséget kevésbé is, a dublini közönséget mindenképpen lenyűgözték. Marjorie Howes következő sorai így nemcsak Yeats színházát, hanem Pirandello színműveit is segítenek jobban megérteni: „a képzett politikus/művész [itt az übermarionett] olyan hatalmat tud gyakorolni a közönségére, amely a hipnotizőr vagy mágus transzformatív erejéhez mérhető.”⁵⁰ A maszk-konceptió alkalmazása, a láthatatlan és a látható valóság rétegek közötti szembetűnő ide-oda mozgás, és az übermarionett-színész magával ragadó, lehengerlő és felkavaró jelenléte segítségével Pirandello és Yeats hasonló hatást tudtak elérni közönségeikben, akik úgy érezhették, egy látomás vagy felzaklató, sokszor érthetetlen álom részei. Így Yeats is elérte az a célt, amiről úgy gondolta, Pirandello is elérte: a rideg tény és a mítosz (a maszk), a valóság és az illúzió kettéválasztását és az ilyen hasadás sikeres színpadai bemutatását.⁵¹

⁴⁹ Marjorie Howes, *Yeats's Nations: Gender, Class, and Irishness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 80. [„The techniques he recommended were similar to those of the hypnotist, the advertiser, the magician and the theatre manager.”]

⁵⁰ Howes, *Yeats's Nations*, 80. [„the skillful politician/artist could wield a power over his audience akin to the transformative power of the hypnotist or magician.”]

⁵¹ Vö. Yeats, *The Collected Works of W. B. Yeats Volume VIII: A Vision*, 175. [„It is as though myth and fact, united until the exhaustion of the Renaissance, have now fallen so far apart that man understands for the first time the rigidity of fact, and calls up, by that very recognition, myth—the Mask—which now but gropes its way out of the mind's dark but will shortly pursue and terrify.”]

Bibliográfia

BARAITSER, Marion. „Theatre of Animation: Contemporary Adult Puppet Plays in Context” *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4 (1999), edited by Marion Baraitser, Overseas Publishers Associations.

CRAIG, Edward Gordon. „A színész és az übermarionett” *Színház* 27, no. 9 (1992. szeptember): 34-46.

FISHER, James. „James Fisher on Pirandello’s Pervasive Knowledge and Use of Commedia dell’arte” In *Comprehensive Research and Study Guide: Bloom’s Major Dramatists: Luigi Pirandello*, 132-136. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

FRIED Ilona. *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2004.

FRIED Ilona. *Il Convegno Volta sul teatro drammatico: Roma 1934: un evento culturale nell’età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus, 2014.

HARRIS SMITH, Susan Valeria. *Masks in Modern Drama*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984.

HOWES, Marjorie. *Yeats’s Nations: Gender, Class, and Irishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LONGUENESSE, Pierre. „Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats’s Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March*”, *Yeats’s Mask: Yeats Annual No. 19: A Special Issue*, edited by Margaret Mills Harper and Warwick Gould, 103-120. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2013.

Letöltve: 2015.11.07. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0038>.

PIRANDELLO, Luigi. „Csörgősipka” *Színművek*, ford. Török Tamara, szerkesztette Fried Ilona, 35-89. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

POULAIN, Alexandra. „‘Westward ho!’: *The Only Jealousy of Emer*, from Noh to Tragedy” *The South Carolina Review* 43, no. 1 (2010): 74-90.

REYNOLDS, Paige. *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

URE, Peter. *Yeats the Playwright*. New York: Barnes & Noble, 1963.

YEATS, W. B. „Írás az ablaküvegen” In *A csontok álmodása: Drámák*, ford. Gergely Ágnes, szerkesztette Mesterházi Márton, 135-155. Budapest: Nagy Világ, 2004.

YEATS, W. B. *The Collected Works of W. B. Yeats Volume XIII: A Vision: The Original 1925 Version*, edited by Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper, New York: Scribner, 2008.

„... salt, onest, lavoradôr!”¹ Friuliak Magyarországon a 19–20. század fordulóján

Az angol ipari forradalom a 19. század elején még nem érezte hatását a szétagolt Itáliában, amelyet még az 1860-as években is a kontinens szegényebb országai között tartottak számon. Mivel a belső vámok útját állták a fejlődésnek,² a német Zollverein mintájára IX. Piusz már 1847-ben az itáliai államok közötti vámunió létrehozását tervezte a gazdasági egység elérése céljából, amely egy közös vámtarifa elfogadásával egységesítette és egyszerűsítette volna az államok közötti kereskedelmet, jelentős előrelépést téve az egységes piac kialakítása felé.³ A tervek megvalósítása azonban a forradalom zürzavarába veszett, s csak az olasz egység létrejöttével teremtődött meg az egységes pénzrendszer, vámterület és közlekedési hálózat. A 70-es évek alapítási láza ellenére azonban az olasz ipar eredményei mérsékeltek maradtak, az ipari fejlődés jó része az északnyugati területekre korlátozódott, ahonnan az itt kiépült jelentősebb vasúthálózatnak köszönhetően könnyebb volt bekapcsolódni a nemzetközi kereskedelemben. Csak az 1880-as évektől figyelhető meg általános fellendülés a vasútépítésben, amely a mérsékelt növekedés szakaszát hozta el. Emellett az elmaradottabb országok között Olaszországnak volt a legnagyobb népsűrűsége, amellyel Európában a negyedik helyen állt a fejlett Anglia, Belgium és Hollandia után. Lakosságszámának mérsékelt növekedése a kedvezőtlen gazdasági helyzetben kialakult munkanélküliség és az alacsony életszínvonal miatt meginduló egyre nagyobb

¹ A friuli ember jellemzői: erős, becsületes, dolgoz. Bindo Chiurlo e Arturo Zardini, „*Il Ciant de Filologiche Furlane.*” *Canti friulani: musiche, testo dialettale e versione italiana* (Udine: La panarie, 1930)

Letöltve: 2016.03.16. <http://www.uscifvg.it/layout/set/print/content/view/full/431>

² Berend T. Iván és Ránki György, *Európa gazdasága a 19. században. 1780–1914.* (Budapest: Gondolat, 1987), 421–487.

³ Mario di Gianfrancesco, „Un papa federalista. Pio IX propone nel 1847 la lega doganale tra gli stati italiani” *Rassegna Storica del Risorgimento* 96, no.4 (2010): 483–509.

mértékű kivándorlásnak volt csak köszönhető: 1881 és 1910 között már 6 millió fő, a lakosság 20%-a hagyta el az országot.⁴

A jelenlegi Friuli-Venezia Giulia tartomány nyugati része, azaz Friuli területe 1797-ig a Velencei Köztársasághoz tartozott; ekkor viszont a campoformiói békeszerződés értelmében a Habsburg Birodalomhoz került, majd 1815-ben a bécsi kongresszus az Ausztriával perszónálunióban álló Lombard-Velencei Királysághoz csatolta. A terület 1866-ban a porosz-osztrák-olasz háború révén az Olasz Királyság része lett, mivel a prágai, majd az ennek nyomán Bécsben aláírt olasz-osztrák békeszerződés Olaszországnak ítélte Friuli és Veneto tartományt Velence városával együtt, míg Kelet-Friuli (Görz-Gradiska) Ausztria fennhatósága alatt maradt egészen az első világháborúig. A terület hanyattatott sorsa ellenére néhány, legnagyobb részben a helyi mezőgazdaságon alapuló iparág meghonosodott ezen a vidéken. A nagy tőkeszükségletet nem igénylő textilipar, főként a selyemkészítés hosszú időn át vezető szektora volt a friuli ipari termelésnek. Az üzemek századvégi működésére azonban nemcsak a korabeli vámterhek és a kereslet csökkenése volt negatív hatással, hanem az ekkoriban terjedő, a selyemhernyókat megtámadó betegség is visszavetette termelésüket.⁵

Az Európa más részein bekövetkezett fejlődésnek köszönhetően az iparban új munkalehetőségek nyíltak, így erős lett a kereslet mind a képzett, mind a képzetlen munkaerő iránt, amely Nyugat-Friuliban nagy számban rendelkezésre állt. Ebben az időszakban kezdődött meg a munkaerő tömeges, időszakos vagy végleges elvándorlása, amely folyamat eredete a carniai vándorkereskedők (*cramârs*) tevékenységére vezethető vissza.⁶ A lakosság kivándorlása az 1800-as évek közepétől vett nagyobb lendületet. Főként a hegyvidéki, nehezebb körülmények között élő lakosok éltek a lehetőséggel, mivel a termelési viszonyokhoz mérten jelentős népességtöbblet alakult ki a területen, továbbá a mezőgazdasági népesség

⁴ Berend és Ránki, Európa gazdasága a 19. században, 421-487.

⁵ Gianfranco Ellero, *Storia dei Friulani* (Udine: Arti Grafiche Friulane, 1977), 95-107.

⁶ A *cramârs* friuli (carniai) vándorkereskedők elnevezése, akik az Alpokon keltek át, hogy eljussanak Ausztriába vagy más vidékekre, hogy ott fűszerekkel, szövetekkel és egyéb, kisebb árukkal házaljanak. Az árusok megjelenésére jellemző volt a *crassigne* nevű tárolóeszköz (egy többfiókos szekrényke), amelyet a vállukon vittek, mint egy hátikosarat. Davide Miriam, Michele Bernardon és Sara Bernardon, *L'emigrazione friulana prima e dopo l'Unità d'Italia* (Cavasso Nuovo: Ergo grafica – stampa Menini, 2011), 3.

körében figyelhető meg, ahol az életfeltételek javítását és a családok növekvő szükségleteit az elégtelen fizetések nem fedezték. Az emigráció az elszegényedett terület társadalmi életének egyik fő jelenségévé vált, amelyet többek között számos ekkor keletkezett népdal (*villotte*) is megörökített. Míg Itália déli területeiről elsősorban az Egyesült Államokba és Brazíliába vagy más dél-amerikai államba vándoroltak ki, az északi régiók lakosainak jelentős része az európai államok felé vette az irányt.⁷

A lakosság egy része idénymunkásként dolgozott, így segítve családját, más részük viszont véglegesen külföldön telepedett le.⁸ A kivándorlás fő iránya a viszonylagos közelsége miatt is népszerű Osztrák-Magyar Monarchia lett. Az olasz egység létrejötte és a terület annexiója után az emigránsok legnagyobb része itt helyezkedett el.⁹ A Monarchiában munkát vállalók döntését nagyban befolyásolhatta az a tény is, hogy hasonlóan a többi európai országhoz, az erős bankrendszer kialakulásának köszönhetően itt is a bankok által finanszírozott gazdasági növekedés került főszerepbe, ami gyors ütemű iparosodáshoz és ugrásszerű fejlődéshez vezetett. 1898 és 1913 között a gyáripar rohamos növekedésnek indult, az üzemek száma 2747-ről 5521-re emelkedett, az alkalmazott munkások száma 302 000-ről 563 000-re nőtt. A Monarchiában az osztrák-cseh ipar és a magyar-bukovinai-galíciai mezőgazdaság fejlődése szorosan összekapcsolódott és ez a kölcsönhatás az élelmiszeripart emelte az iparosítás középpontjába. Az 1850-es 60-as évektől 1880-ig az élelmezési iparok fejlődése minden más ágazatot megelőzött és megközelítette az össztermelés egyharmadát, s 1913-ra már a 40%-át is elérte; a gyáripari termelésből pedig majdnem 50%-ban részesedett a századfordulón.¹⁰ A Monarchiában illetve Magyarországon így kialakuló munkaerő-szükséglet tehát kiváló lehetőséget biztosított a Nyugat-Friuliból érkező szezonális munkások elhelyezkedéséhez, akik a század

⁷ Berend és Ránki, Európa gazdasága a 19. században, 486.; *Bollettino dell'emigrazione* no.7, (Roma: Ministero degli Affari Esteri Commissariato dell'Emigrazione, Tipografia Nazionale di G. Bertero e. C., 1904), 64–65. Letöltve: 2016. 03.17. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

⁸ Dino Barattin, *Artegna Novecento. Autobiografia di un paese* (Artegna: Grop Pignot, 2001), 20.

⁹ Angelo Filipuzzi, „L'emigrazione dello Spilimberghese” in *Spilimberc* a cura di Novella Cantarutti e Giuseppe Bergamini (Società Filologica Furlana: Udine, 1984), 479-500.

¹⁰ Berend és Ránki, Európa gazdasága a 19. században, 385-412.

utolsó harmadában nagy számban érkeztek Ausztriába, Németországba, Boszniába, Bulgáriába, Szerbiába, Romániába és szerte Európába.¹¹

Az Alpokon túlra irányuló időszakos kivándorlás növekedésének a korszakban zajló vasútépítések különös módon kedveztek, gyorsabb helyváltoztatást téve lehetővé a távoli területeken munkát vállalók számára. Elsőként az osztrák-olasz határon elhelyezkedő Pontebbát érte el a vasút, amely az emigránsok fontos állomása lett. A Pontebbana medrében húzódott az államhatár, amely a várost is két részre osztotta: egyik oldalán Pontebba (*Veneta*), másik oldalán Pontafel helyezkedett el. Míg a vándorok korábban fa, széna, állatok vagy különféle áruk szállítására használt szekereken utaztak vagy gyalog tették meg az utat – akárcsak a 60 km-re fekvő Villacóig, ahonnan vonatra szállva már eljuthattak Bécsig¹² –, a pontebbai vasút Béccsel való közvetlen összeköttetésének létrejötte után¹³ az utazás kevésbé volt nehézkes, és könnyebben elérhetővé váltak az emigráció távolabbi célterületei is.

Az 1800-as évek közepén Nyugat-Friuliban mintegy 20 ezer főre volt tehető azoknak a férfiaknak a száma, akik a téli időszakra a földmunkák végeztével alkalmi munkát vállaltak Európa más országaiban.¹⁴ A Földművelés- Ipar- és Kereskedelmi Minisztérium statisztikái szerint 1876-ban 17 871 útlevelet adtak ki Friuli-Venetóban (északon Pontebba, keleten Cormons határral). Az 1899-es statisztikák szerint Moggio környékén a lakosság 24,9%-a, Gemonának 18,52%-a, San Danielének 15,25%-a

¹¹ Nicolò Mantica, *L'emigrazione in Friuli* (Udine: Tipografia Patria del Friuli, 1889), 19.

¹² Italo Copetti, gemonai lakos visszaemlékezése alapján, aki 16 évesen indult Luxemburgba, majd idénymunkásként más országokban is dolgozott. Édesapja szintén emigráns volt. Gianfrancesco Gubiani, *Le origini friulane del salame ungherese* (Gemona, 2010), 89-90. [kézirat]

¹³ Az 1850-es években a Bruckból Villach érintésével Tarvisiót és Udinét összekötő vasútvonal építését tervezték, amelynek révén direkt összeköttetés létesült volna Bécs és Velence között. Az első Velence-Udine szakasz 1860-ban készült el, míg a Bruck-Villach vonalat 1864-ben fejezték be. 1875. november 15-én megnyílt az Udine-Gemona vonal, amelyhez 1876. december 18-án csatlakozott Carnia, 1877. május 17-én Resiutta, 1878. március 14-én Chiusaforte, 1879. július 25-én Pontebba, míg a teljes útvonal ünnepélyes átadására 1879. október 30-án került sor. Gubiani, *Le origini friulane del salame ungherese*, 94.

¹⁴ Filipuzzi, *L'emigrazione dallo Spilimberghese*, 482.; *Bollettino dell'emigrazione* no. 7. (1904): 64.

Letöltve: 2016.03.17. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

volt emigráns, az alacsonyabb mutatókkal rendelkező községek közül Tarcento 12,48%, Maniago és San Pietro al Natisone a 9,04%-kal szerepel. A statisztikai adatok pontossága viszont megkérdőjelezhető, mivel sokan illegálisan emigráltak vagy községi utazási engedéllyel indultak útnak, esetleg toborzás útján hagyták el lakóhelyüket.¹⁵ A vasúti statisztikákból, amelyek értékes információval szolgálhatnak az emigránsok számának megállapításához, érthető módon hiányoznak azok, akik gyalog vágtak neki az útnak, mint a vándorkereskedők, köszörűsök, s a kimutatásokban azok sem szerepelnek, akik a tartomány alacsonyabban fekvő területei felől Trieszt felé indultak és Cervignanónál lépték át a határt.

A legtöbb faluból azonos tevékenységet űző mesterek emigráltak, így az asztalosok, ácsok Preonéból, Carnia területéről (San Pietro), a takácsok Ampezzóból és Laucóból és a két Forni Savorgnaniból, a szabók Zuglióból, Ampezzóból és Ovaróból; de rajtuk kívül kőműveseket, kőfaragókat, mozaikkészítőket, asztalosokat és sajt készítőket (*fedârs*) is találunk az emigránsok sorában. Resiuttából néhány ezer lírás árukészlettel indultak vándorkereskedők a világ minden tájára; készleteiket újra és újra feltöltve 2–3 évig is távolmaradtak, amíg egy jelentősebb összeget meg nem kerestek. A belső migráció mellett a kivándorláshoz szintúgy hozzájáruló más vándorok, mint a köszörűsök Paluzza, Paularo, Treppo Carnico és Ligosullo településekről vándoroltak ki. Resia völgyéből nagy létszámú kazánkovács emigrált, San Pietro al Natisone körzetéből pedig szintén vándorúrusok indultak útnak. A tavasz kezdetével Cadoreból kirajzottak a messze földön keresett téglalegető munkások. Az égetett kerámia friuli specialitás volt, az osztrák és bajor égetőkemencék szinte mind friuliak kezében voltak. A tél közeledtével a gesztenye- és tésztaúrusok keltek útra.¹⁶

A nők bejárónői állást, gyermekfelügyelést, főzést vállaltak, a fentebb említett mesterségekben járatlan férfiak hordárként, kuktaként, szállodai vagy gyógyszertári kiszolgáló személyzetként, kávézóknak vagy

¹⁵ Giovanni Cosattini, „L'emigrazione temporanea del Friuli” *Bollettino dell'emigrazione* no. 3. (Roma: Ministero degli Affari Esteri Commissariato dell'Emigrazione Tipografia Nazionale di G. Bertero e. C., 1904): 28. Letöltve: 2015.12.23. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

¹⁶ *Bollettino dell'emigrazione* no.7. (1904): 65.

Letöltve: 2015.08.10. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

előkelők házáinál, szolgálóként helyezkedtek el.¹⁷ Többen a Praterben *salamucciként*, sajttal és szalámmal kereskedő mozgó árusként dolgoztak, itt ismerhette meg őket és árujukat a bécsi arisztokrácia. A szalámit és sajtot áruló friuliak Tarcento és Gemona körzetéből érkeztek a városba és Mária Terézia engedélyével végezték tevékenységüket.¹⁸ Nagy népszerűségnek örvendő termékeikkel hamarosan feltűntek Budapesten is. Jókai Mór így ír róluk: „... a *salamuccio nagy szatyorral a vállán ügetett végig a gyalogjárón, ez egyetlen szóból álló programmal: 'kező', ami olaszul valószínűleg sajtot jelent.*”¹⁹

A Tagliamento partjáról érkező, az artegnai, bujai, osoppói, gemonai és spilimbergói szalámikészítők (*salamârs*) legnagyobb részben földművesek voltak, akik kis földterülettel rendelkeztek, földet béreltek vagy feles gazdálkodást folytattak, de mivel minden háznál tartottak sertéset, már gyerekkoruktól kezdve elsajátították a húsfeldolgozás technikáját.²⁰ Az emigrációs lehetőségeket legnagyobb mértékben ezeknek a szegényebb körzeteknek a lakói használták ki. A téli időszakban három-négyhónapos időtartamra 400–600, a disznóhús feldolgozásában jártas munkás emigrált a területre, akik osztrák, magyar és horvát gyárakban találtak munkát.²¹ A jól dolgozó mestereket akár már a nyár folyamán zajló toborzás során igyekeztek megnyerni a gyárak, akár jelentős fizetés-előleget is felajánlva.

A magyarországi szalámigyártás kezdetei

Magyarországon egészen a 19. század végéig a szalámikészítés kis- és kézműipari jellegű tevékenység maradt, amelyet kizárólag a téli időszakban, idényjelleggel folytattak. Ezt a kisüzemi gyártást is a Monarchia területére érkezett friuli emigráns vállalkozók végezték. Néhányan

¹⁷ Cosattini, „L'emigrazione temporanea del Friuli” 13.

Letöltve: 2015.12.23. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

¹⁸ Lodovico Zanini, „I salamucci del Prater” in *Friuli migrante* (Udine: Doretti, 1964), 277-284.; Jalsovszky Katalin, „A bécsi utca népe” *História* 16, no.5-6. (1994): 33.

¹⁹ Jókai Mór, *A hajdani hangos Budapest (1900)* Letöltve: 2015.12.23. <http://mek.oszk.hu/00800/00834/html/jokai25.htm>

²⁰ Filipuzzi, L'emigrazione dallo Spilimberghese, 482.; Renato Contessi visszaemlékezése alapján. Gubiani, *Le origini friulane del salame ungherese*, 40.

²¹ Miriam, Bernardon and Bernardon, *L'emigrazione friulana prima e dopo l'Unità d'Italia*, 8.

közülük társtulajdonosok lettek egy-egy ekkor alakuló nagyobb üzemben vagy új, immár nagyipari jellegű gyárat alapítottak. A Magyarországon, illetve a Monarchia területén létrejött szalámigyárak tehát nagyrészt olasz tulajdonú vagy olasz munkaerőt és szaktudást felhasználó üzemek voltak, amelyek a friuli hagyomány átvételével új piacot teremtettek a szaláminak, ami egyben lehetővé tette egy egész iparág kifejlődését. A korszakban elterjedő szalámigyártás és a Magyarországon alapított gyárak létrejöttének körülményeiről Rinaldo Vidoni, a jó hírű debreceni szalámigyáros familia tagja *Origini friulane di un'industria ungherese* című 1932-ben írt cikkében így számol be:

„A múlt század közepén egy Grünhut nevű budapesti kereskedő százszámnyi kétkerekű kordéval indult Itáliába, Udine volt a célja. Burgonyát, babot és kukoricát hozott magával, amit később a piacon cserélt el gesztenyére, citrusfélékre és egyéb árukra. A vétel-eladásnál Giovanni Piazzoni segédkezett neki, aki 1854-ben – Grünhut termékeny magyar földről szóló elbeszéléseitől megigézve – megrakta szekerét néhány zsák gesztenyével és Budapestre indult szerencsét próbálni. A hosszú (jó 40–50 napig tartó) út alatt a magyar nyelv alapjait a bárdolatlan alföldi kocsisoktól sajátította el.

Alighogy megérkezett, nem állván rendelkezésére elegendő pénz, felállított egy sütödét a Király utca egyik kapuja alatt és elkezdte sütni a Friuliból hozott gesztenyéket. Télen, ahogy mindig is szokása volt, Piazzoni Budapesten is vásárolt egy sertést és a húsból gondosan szalámit készített. A nyár beköszöntével a barátok és ismerősök izletesnek találták ezt a számukra újdonságnak számító különlegességet és sokan közülük arra is megkérték, hogy az ő költségeikre is készítsen belőle.

Egy nap tudomására jutott, hogy csemegekereskedő szomszédja azon sopánkodik, hogy tavaszra és nyárra nem tudja nagy mennyiségben tartósítani a szalonnát és a zsírt, mivel nincs lehetősége a megmaradó húst felhasználni. Ekkor Piazzoni beteljesülni látta két nagy vágyát: egyrészt, hogy befektesse a gesztenyesütéssel megtakarított pénzét, másrészt, hogy otthagyja a sütödét és olyan mesterségnek szentelje

magát, amely kedvére való. Rögtön meg is egyezett a szomszédjával a sertéshús szerény áron való átvételéről. A terve friuli szalámi előállítására volt, melyet aztán szándéka szerint, a nyár folyamán hazájába vitt volna értékesíteni. Piazzoni kis üzeme így kezdett működni. Azonban minden gondossága és erőfeszítése ellenére az előállított szalámi nem felelt meg az elképzeléseinek, mivel egyáltalán nem hasonlított a friuli szalámira; ezért fel kellett adnia azt a tervét, hogy az áruval együtt Grünhut karavánjával Friuliba induljon.

Viszont miután látta, hogy Magyarországon a kóstolást követően mindenki vásárolt belőle, felkeresett egy csemegekereskedőt és megkérte, árulja szalámiját a boltjában. A kereskedő könnyűszerrel értékesítette az egész árut, ami Piazzoni rendelkezésére állt, a következő évre rögtön jóval nagyobb mennyiséget rendelve meg tőle.

Ott, ahol egy évvel azelőtt Piazzoni még a gesztenyét sütötte, egy kis műhelyt létesített a magyar szalámi (salame ungherese) gyártására. Mivel évről-évre nőtt a termelés, arra kényszerült, hogy egy igazi üzemet nyisson. De amikor látta, hogy még ez sem tudja kielégíteni a szükségletet, egy társának, Giuseppe Medunának némi tőkét adott, hogy az Budapest környékén egy hasonló gyárat alapíthasson.

Friuliban szintén érdeklődni kezdek ezen ipar után, mely kedvező jövőt ígért, így 1860 körül Magyarországon a friuli hentesek egyik gyárat a másik után nyitották meg, mint a Del Medico testvérekét, a Guglielmini, a Suberca, a Molinari és a Boschetti gyárat, melyek mára szinte mind elenyésztek.

Ennek az iparágaknak a jellegzetessége az volt, hogy szinte kizárólagosan friuli munkásságot foglalkoztatott a mesterségbeli tudásuk miatt, s ez a szokás mintegy ötven éven keresztül meg is maradt, azaz egészen a világháború kitöréséig. Száz és száz friuli hentes talált itt munkát a téli hónapokban szétszóródva aztán tavasszal Közép- és Kelet-Európában mint kőműves vagy tégláégető munkás.

Követve a friuliak vállalkozó kedvét, az évek múlásával a magyarok is nyitottak új gyárat, szinte mindig friuliakra bízva rá az irányítást és a munkát. Épp a magyar gyárat

egyikének volt a vezetője a frisancói lovag Dozzi Dávid, aki mintegy negyven éven át tevékenyen járult hozzá a magyar szalámiipar fejlődéséhez. Jelenleg az egyetlen olasz szalámigyár Magyarországon a Vidoniké, mely 1886-ban alakult Debrecenben, friuli tulajdonban áll és friuli vezetéssel működik.

Az általános munkanélküliség miatt az emigrációra vonatkozó megszorító törvények mérsékeltek vagy szinte meg is szüntették a téli hónapokban Magyarországra érkező friuli munkások engedélyezett létszámát.

Bécsben a korábban meglévő más gyárak mellett a háborút követően majdnem minden magyar szalámigyár nyitott filiálékát hozzájuk tartozó kiegészítéseként. A friuli munkaerő, a tapasztalt mesteremberek hiánya miatt igen keresett, munkások százai találnak állást: viszont mivel igen kevés legényt foglalkoztatnak, a mesterség a védelmi intézkedések következtében, újoncok hiányában hanyatlásnak indulhat. Noha a friuli hentéseket csekély számban foglalkoztatják Csehszlovákiában csakúgy, mint Jugoszláviában: mindig kelendők rátermettségük és megbízhatóságuk miatt.”²²

Suberca tevékenységének említése az eddig megismert forrásanyag tükrében csak Rinaldo Vidoninál szerepel, Piazzonit²³ és Faddinit²⁴ más források a kis mennyiségben előállított, kisipari jellegű szalámigyártás képviselőiként említik, és a rendelkezésre álló adatok alapján hasonló volumenű lehetett a Molinari,²⁵ a Meduna, a Guglielmini és a Forgiarini üzemek tevékenysége is. A Venturini²⁶ gyárat 1904-ben a nagyobb foglalkoztatók sorában találjuk csakúgy, mint a Dozzi, a Del Medico, a Boschetti és a Vidoni családok tulajdonában álló gyárakat, amelyek

²² Rinaldo Vidoni, „Origini friulane di un’industria ungherese” *Ce fastu?: bollettino ufficiale della Società filologica friulana* 8, no.5-6 (1932): 132-133.

Letöltve: 2016.03.16. <http://clmr.infoteca.it/bw5net/Opac.aspx?WEB=SFF-B&OPAC=RIVI&SRC=SSMP> Az eredeti cikket ld. a függelékben.

²³ Gyáralapítás 1875-ben. Budapest Főváros Levéltára VII. 174. cs. 1876 – 0192. t.

²⁴ BFL VII. 175-1882-611 Fadini Jakab és felesége nyilatkozata tulajdon-átruházásról.

²⁵ BFL VII. 185.-1891-2887 és 1892-1107 Közjegyzői okiratok: kötelezvény és meghatalmazás, Molinari Lajos.

²⁶ Zanini, Friuli migrante, 284.

esetében a korabeli dokumentumok már nagyobb mennyiségű információval szolgálnak. Pietro Del Medico Tarcentoból vándorolt Budára az 1840-es évek elején, s 1850-ben alapította meg szalámigyárát, amely fennállásának ötvenedik évfordulóján a Del Medico Péter és Fia Szalámigyár nevet viselte.²⁷ A budoiai „barbe Nane”²⁸ néven ismert, korábban kőművesként dolgozó mester Budapesten hozta létre műhelyét, ahol többek között a Frisancóból érkező Dozzi fivérek²⁹ is munkát vállaltak, akik hamarosan három üzemet is magukénak tudhattak. A debreceni lovag Vidoni János a Dozzi József Szalámigyár igazgatósági tagja és hitelezője volt.³⁰ Egy Boschetti nevű itáliai 1830-ban alapított bécsi gyára mellett 1863-ban már Budapesten is egy hasonló üzem birtokosa. Boschetti András Debrecenben terménykereskedőként,³¹ selyemkészítéssel,³² téglá- és cserépgyártással³³ foglalkozó vállalkozóként ismert, Boschetti József pedig mint szalámigyáros³⁴ és kőbányatulajdonos kerül említésre.³⁵ A város jelentősebb üzeme azonban a Vidoni Szalámigyár

²⁷ Az üzem 1912-ben szüntette be működését. Del Medico Imre, *Életem. Egy mai polgár vallomása* (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2006), 7.

²⁸ *La vera storia dell'ungherese*.

Letöltve: 2016.03.18. http://www.ilfriuli.it/articolo/Archivio/La_vera_storia_dell_quote-ungherese/29/89373

²⁹ Zanini, Friuli migrante, 88.; BFL VII. 193.-1911-17 Dozzi József kötelezvénye.

³⁰ 1933-ban Vidoni János igazgatósági tagságának és cégjegyzési jogosultságának bejegyzése a Dozzi József Szalámigyár Részvénytársaságban. *Központi Értesítő* 58, no.44 (1933. november 2.): 692-693.; MNL OL Z 19 4 d.-1010; MNL OL Z 41 PMKB Okmánytár 11. cs. 535a-d. és 1342. cs. 7703.

³¹ *Központi Értesítő* 1, no.82 (1876. szeptember 14.) 592.

³² Szücs Ernő, „Átmeneti üzemi formák jelentkezése Debrecen ipari életében 1848-1867 között” in *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1989-1990* (Debrecen, 1992), 244.

³³ Szendiné Orvos Erzsébet, „A Debreceni Fazekas Ipartársulat története a levéltári források tükrében (1872-1933)” in *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve* 21. (Debrecen, 1994): 207.; Szücs Ernő, „Debrecen ipara az abszolutizmus korában” in *Debrecen ipartörténete*, szerk. Ránki György (Debrecen, 1977), 50-63.; Szücs Ernő, „Téglagyártás Debrecenben a kapitalizmus korában” in *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1978* (Debrecen, 1979), 225.

³⁴ Mózes Mihály, „Az urbanizáció főbb jellemzői a dualizmuskori Erdélyben, a Bánátban és a Tiszántúlon” in *Alföldi Társadalom*, 2. kötet (Békéscsaba, 1991), 146.; *Központi Értesítő* 18, no.100 (1893. december 7): 1987.; *Debrecen története 1849-1919*, 3. kötet, szerk. Gunst Péter (Debrecen, 1997) 244.

³⁵ *Központi Értesítő* 20, no.15 (1895. február 17.): 259.

volt, amelyet 1886-ban alapítottak az artegnai Vidoni-fivérek.³⁶ 1926-ban Himbergben a legtöbb gyárhoz hasonlóan a Vidoni is fióküzemet hozott létre. Ekkor már legalább tizenegy szalámigyár mintegy hatszáz, legnagyobb részben friuli munkást foglalkoztatott, amelyek között megtalálható a Vidonin kívül a Del Medico, a Forgiarini, a Venturini és a Dozzi gyártelep is.³⁷

Szegeden először Rolando Péter gyártott szalámit az 1840-es években,³⁸ akit hamarosan Forgiarini János követett 1905-ben Francesco Tianinak adva el üzemét.³⁹ Részvénytársasága, amelynek tagja volt többek között Dozzi Dávid is, erzsébetfalvi székhellyel is rendelkezett.⁴⁰ Ismert továbbá egy Forgiarini-üzem Győrben is, amely 1867-ben kezdte meg működését, s vezetőségi tagjainak sorában többek között Forgiarini Ferenc gemonai és Vidoni Tobia, győri lakosokat nevezik meg a források.⁴¹

Az 1870-es évektől magyar tőkések alapította üzemek is létrejöttek, mint a Pick és a Herz Szeged és Budapest központtal, amelyek szintén olasz szakmunkásokat alkalmaztak, akiket csak a század első éveiben kezdtek fokozatosan felváltani a szakmát eltanuló magyar munkások. A friuliakat nagyobb létszámban foglalkoztató gyárak az 1904. évi adatok szerint a következők voltak:⁴²

³⁶ Magyar Nemzeti Levéltár Hajdú-Bihar Megyei Levéltára VII. 4/d. 96 d. 20028 Vidoni Testvérek és tsa, Debrecen 1890-1950.

³⁷ Zanini, Friuli migrante, 284.

³⁸ ifj. Lele József, „Üzemtörténeti Gyűjtemény a szegedi Pick Gyárban” *Honismeret. A Hazafias Népfront folyóirata*. X, no.1 (1982): 46.

³⁹ Tiani bécsi üzletét később a Vidoni család vette meg. Gubiani, Le origini friulane del salame ungherese, 54.; *Budapesti Hírlap* 25, no.124 (1905. május 6.): 10.; Bálint Sándor, „A disznótartás és disznótor szegedi hagyományai” in *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1972/73-1*, (1974): 115.

⁴⁰ *Központi Értesítő* 45, no.32. (1920. április 18): 419.

⁴¹ MNL OL K 70 1919-B-10/32285 Forgiarini-féle szalámigyár, Lenínváros; BFL VII. 217. 1905–0205 Adásvételi szerződés, Szeged, 1905 és BFL VII. 186.–1905–0629 és 0630. Letéti jegyzőkönyv, Tápiószele, 1905. *Központi Értesítő* 17, no.21. (1892. március 1): 333.

⁴² Cosattini, L'emigrazione temporanea del Friuli, 61.

Letöltve: 2015.12.23. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

Gyár neve, helye	Munkáslétszám	Termelés mázsában
Forgiarini Giovanni, Szegedin	60	2000
Fratelli Vidoni di Artegna, Debreczin e Vienna	60	2000
Job u. Burghart, Hunberg	50	1500
Dozzi, Budapest	40	1500
Dal Medico Giovanni, Budapest	70	2500
Creisser Rodolfo, Budapest	80	3000
Venturini e Busolini, Lubiana	30	500
Andretto Antonio, Lubiana	30	450
Hermann Härz und Sohn, Budapest	150	5000
Grausmann u. C., Budapest	40	1500
Rüdlich, Raab	50	1800

Összességében megállapítható, hogy a Monarchia területén a korszak ugrásszerűen fejlődő iparágai kialakuló munkaerő-kereslet azon felül, hogy a mezőgazdasági népességet az ipar felé vonzotta, lehetőséget kínált messze földről érkező szakmunkások, mesteremberek elhelyezkedésére is. A korszakban igen erős magyar élelmiszeripar és a mezőgazdasági művelés korszerűsítésének köszönhetően szintén fejlődő állattenyésztés, ezzel összefüggésben a húsfeldolgozás is megújuláson ment keresztül. Ebben a folyamatban a Magyarország területére érkező friuliak is központi szerepet játszottak. Az ekkor kifejlődő, helyi nyersanyagokon alapuló új iparág, a szalámigyártás azonban nemcsak a friuli szalámikészítők százainak, hanem a magyar munkavállalóknak is elhelyezkedési lehetőséget adott. A magyar szalámi pedig nemcsak elfogadottá, hanem igen kedvelté is vált a vásárlóközönség körében, amelynek köszönhetően nemcsak a belső piacon, hanem világszerte is ismert és keresett terméké vált.

A 20. század közepén zajló államosítások a még működő gyárak termelésének végét jelentették, s egy, a negyvenes években íródott cikk is nosztalgiával állapítja meg, hogy erre az időre már eltűntek a fővárosból a szalámi árusításával foglalkozó itáliaiak is: „*Nyoma sincs már a vándorló olasz salamucci-nak, a házaló szalámisnak, aki ékes Salmi! Salamucci! Mortadella! Signori e Signore! kiáltással kínálgatta valódi 'Veronese'-jét, azaz veronai szalámiját és mortadella nevű pástétomait.*”⁴³

Függelék

Rinaldo Vidoni: Origini friulane di un'industria ungherese

Verso la metà del secolo scorso, ogni anno da Budapest, un modesto commerciante, compare Grünhut, con un centinaio di carrette a due ruote, partiva alla volta dell'Italia; e la sua meta era Udine. Portava con sé patate, fagioli e granoturco che barattava poi sul mercato contro castagne, agrumi ed altri prodotti. Lo aiutava nel disbrigo delle comper e vendite certo Giovanni Piazzoni. Il quale nel 1854, ammaliato dai racconti che il Grünhut gli andava facendo sulla ferace terra magiara, caricò un bel giorno, sulle carrette di questi, alcuni sacchi di castagne e parti verso Budapest, in cerca di fortuna. Durante il lungo viaggio (esso durava la bellezza di 40-50 giorni) apprese i primi rudimenti della lingua ungherese dai rozzi carradori, figli del Gran Bassopiano.

Appena giunto, non avendo molto denaro a disposizione, rizzò un fornello, sotto un portone della via Kiraly, e cominciò ad arrostitire le catagne portate dal Friuli. Anche a Budapest, com'era stata sempre sua consuetudine, il Piazzoni, nell'inverno, acquistò un maiale e colla carne pazientemente fece dei salami. Amici e conoscenti, nell'estate trovarono squisita questa specialità nuova per loro, e molti di essi lo prepararono anzi di prepararne anche per loro conto.

Un giorno venne a conoscenza che un pizzicagnolo, suo vicino, si lamentava di non poter conservare per la primavera e per l'estate lardo e grasso in grande quantità, perchè non aveva la possibilità di utilizzare la carne restante. Il Piazzoni vedeva avverarsi così due suoi grandi

⁴³ Hetényi Imre, „Mi tünt el a régi Pest és Buda uccáiról?” *Tolnai Világlapja* 42, no.45 (1940. november 6.): 12.

desideri: uno di collocare il denaro risparmiato colle caldarroste, e l'altro, di abbandonare il fornello, e dedicarsi ad un mestiere che gli andava a genio. S'accordò subito col vicino per la cessione della carne di maiale, ad un prezzo esiguo. Era intenzione sua manipolare salami alla friulana, divisando di portarli poi, in estate, a vendere in Patria. Così ebbe principio la piccola industria del Piazzoni. Malgrado tutte le sue cure e tutti i suoi sforzi, però, il salame prodotto non si presentava come era sua intenzione: esso non voleva assolutamente assumere la compattezza del salame friulano; dovette perciò abbandonare l'idea di partire per il Friuli, colla merce, assieme alla carovana del Grünhut.

Ma quando vide che in Ungheia tutti, dopo averlo gustato, ne acquistavano, si recò da un pizzicagnolo e chiese di mettere in vendita il salame nel suo negozio. Il pizzicagnolo vendette con grande facilità tutta la merce che il piazzoni aveva disponibile, ordinandogli subito un quantitativo ben superiore per l'anno susseguente.

Là dove un anno prima il Piazzoni arrostita le castagne, eresse un piccolo laboratorio per la produzione del salame ungherese. Anno per anno la produzione aumentò ed egli fu costretto così ad aprire una fabbrica, vera e propria. E quando vide che anche questa era insufficiente ai bisogni, diede un piccolo capitale ad un suo compagno, Giuseppe Meduna, perchè fondasse una fabbrica simile nei dintorni di Budapest.

In Friuli si cominciò pure ad interessarsi a quest'industria che prometteva prospero avvenire, e verso il 1860 in Ungheria, una dopo l'altra, vennero aperte da salumai friulani diverse fabbriche, quali quelle dei fratelli del Medico, del Guglielmini, del Suberca, del Molinari, Del Boschetti: fabbriche ormai tutte scomparse.

Caratteristica di questa nuova industria era che in essa venivano assunte quasi esclusivamente maestranze friulane per la conoscenza che esse avevano del mestiere e quest'uso perdurò quasi una cinquantina d'anni, cioè fino allo scoppio della guerra mondiale; centinaia e centinaia di salumai friulani trovavano qui lavoro durante i mesi invernali, sparpagliandosi poi a primavera nell'Europa Centrale ed Orientale, quali muratori o fornaciai.

Seguendo lo spirito d'iniziativa dei friulani, anche gli ungheresi aprirono, con l'andare degli anni, delle nuove fabbriche, affidandone al direzione ed il lavoro quasi sempre a friulani. Direttore appunto di una di queste fabbriche ungheresi è il cav. Davide Dozzi, di Frisanco, che da

una quarantina d'anni fattivamente ha contribuito e contribuisce allo sviluppo dell'industria ungherese del salumi. Attualmente, unico salumificio italiano in Ungheria, è quello dei Vidoni, a Debrecen, fondato nel 1886, di proprietà e diretto da friulani.

Le leggi restrittive sull'emigrazione, a causa della disoccupazione generale, hanno ridotto o quasi annullato il contingente degli operai friulani che nei mesi invernali si recavano in Ungheria.

A Vienna, accanto ad altre fabbriche preesistenti, quasi tutti i salumifici ungheresi hanno aperto, dopo la guerra e per contingenze ad essa inerenti, delle filiali: la mano d'opera friulana, per mancanza di maestranze esperte, è ricercata e un centinaio di operai trovano occupazione: però vengono assunti ben pochi garzoni e così questo mestiere verrà forse, a causa di queste misure protettive, un po' alla volta a decadere per mancanza di nuove reclute. Un esiguo numero di salumai friulani è occupato pure in Cecoslovacchia e in Jugoslavia: ricercati sempre per la loro capacità e serietà.

Bibliográfia

BÁLINT Sándor. „A disznó tartás és disznótor szegedi hagyományai” *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1972/73-1*, 11-130. Szeged, 1974.

BARATTIN, Dino. *Artegna Novecento. Autobiografia di un paese*. Artagna: Grop Pignot, 2001.

BEREND T. Iván és RÁNKI György. *Európa gazdasága a 19. században. 1780-1914*. Budapest: Gondolat, 1987.

Bollettino dell'emigrazione no.7 (1904) Roma: Ministero degli Affari Esteri Commissariato dell'Emigrazione, Tipografia Nazionale di G. Bertero e. C.

Letöltve: 2016.03.17. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>
Budapesti Hírlap 25, no.124 (1905. május 6): 10.

COSATTINI, Giovanni. „L'emigrazione temporanea del Friuli” *Bollettino dell'emigrazione* no.3 (1904) Roma: Ministero degli Affari Esteri Commissariato dell'Emigrazione, Tipografia Nazionale di G. Bertero e. C.
Letöltve: 2015.12.23. <https://archive.org/details/bollettinodelle05emigoog>

DAVID, Miriam, Michele BERNARDON és Sara BERNARDON. *L'emigrazione friulana prima e dopo l'Unità d'Italia*. Cavasso Nuovo: Ergo grafica-stampa Menini, 2011.

DEL MEDICO Imre. *Életem. Egy mai polgár vallomása*. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2006.

ELLERO, Gianfranco. *Storia del Friulani*. Udine: Arti Grafiche Friulane, 1977.

FILIPUZZI, Angelo. „L'emigrazione dello Spilimberghese” *Spilimbèrc* (1984): 479-500.

GUBIANI, Gianfrancesco. *Le origini friulane del salame ungherese*. Gemona, 2010. [kézirat]

GUNST Péter (szerkesztette). *Debrecen története 1849—1919*, 3. kötet. Debrecen, 1997.

HETÉNYI Imre. „Mi tünt el a régi Pest és Buda uccáiról?” *Tolnai Világlapja* 42, no.45 (1940): 12.

JALSOVSZKY Katalin. „A bécsi utca népe” *História* 16, no.5-6 (1994)

JÓKAI Mór. *A hajdani hangos Budapest* (1900)

Letöltve: 2015.12.23. <http://mek.oszk.hu/00800/00834/html/jokai25.htm>

Központi Értesítő 1, no.82 (1876. szeptember 14.): 592.

Központi Értesítő 17, no.21 (1892. március 13.): 333.

Központi Értesítő 18, no.100 (1893. december 7.): 1987.

Központi Értesítő 20, no.15 (1895. február 17.): 259.

Központi Értesítő 45, no.32 (1920. április 18.): 419.

Központi Értesítő 58, no. 44 (1933. november 2.): 692-693.

La vera storia dell'ungherese.

Letöltve: 2016.03.18. http://www.ilfriuli.it/articolo/Archivio/La_vera_storia_dell-quote-ungherese/29/89373

LELE József, ifj. „Üzemtörténeti Gyűjtemény a szegedi Pick Gyárban.” *Honismeret. A Hazafias Népfront folyóirata* 10, no.1 (1982): 46-47.

DI GIANFRANCESCO, Mario. „Un papa federalista. Pio IX propone nel 1847 la lega doganale tra gli stati italiani” *Rassegna Storica del Risorgimento* 96, no.4 (2010): 483-509.

MÓZES Mihály. „Az urbanizáció főbb jellemzői a dualizmuskori Erdélyben, a Bánátban és a Tiszántúlon” *Alföldi Társadalom* 2, 136-156. Békéscsaba, 1991.

MANTICA, Nicolò. *L'emigrazione in Friuli*. Udine: Tipografia Patria del Friuli, 1889.

SZENDINÉ Orvos Erzsébet. „A Debreceni Fazekas Ipartársulat története a levéltári források tükrében (1872-1933)” In *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve* 21, 197-210. 1994.

SZÜCS Ernő. „Debrecen ipara az abszolutizmus korában” In *Debrecen ipartörténete*, szerkesztette Ránki György, 50-63. Debrecen, 1977.

SZÜCS Ernő. „Téglagyártás Debrecenben a kapitalizmus korában” In *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1978*, 199-234. Debrecen, 1979.

SZÜCS Ernő. „Átmeneti üzemi formák jelentkezése Debrecen ipari életében 1848–1867 között” In *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1989-1990*, 239-255. Debrecen, 1992.

VIDONI, Rinaldo. „Origini friulane di un'industria ungherese” *Ce fastu?: bollettino ufficiale della Società filologica friulana* 8, no.5–6 (1932): 32-33.

ZANINI, Lodovico. „I salamucci del Prater” In *Friuli migrante*. Udine: Doretti, 1964.

ZARDINI, Arturo. *Canti friulani: musiche, testo dialettale e versione italiana*. Udine: La panarie, 1930.

Letöltve: 2016.03.16. <http://www.uscifvg.it/layout/set/print/content/view/full/431>

Levéltári források

Budapest Főváros Levéltára

VII. A jogszolgáltatás területi szervei (1841-1966)

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára

K 70 Polgári kori kormányhatósági levéltárak, Külügyminisztériumi Levéltár, Jogi Osztály

Z 19 Gazdsági Levéltár, Magyar Nemzeti Bank Rt. és intézményei, vállalatai, Hitelinformációk 1922-1948.

Magyar Nemzeti Levéltár Hajdú-Bihar Megyei Levéltára

VII. A jogszolgáltatás területi szervei, A Debreceni Királyi Törvényszék iratai.

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale sulle pagine delle riviste culturali italiane *L'Unità-problemi della vita italiana*, *La Voce*, e dell'ungherese *Nyugat* (luglio-agosto 1914)

Introduzione

L'improvviso attentato di Sarajevo del 28 giugno 1914 risveglia con colpo di pistola l'Europa della *Belle Époque* dal suo sogno a occhi aperti, precipitando in poco più di un mese il Vecchio Continente nella più crudele e sanguinosa guerra mai vista dall'umanità di allora.

Nel corso della Crisi di Luglio 1914, che seguirà ai fatti di Sarajevo, vengono a formarsi i due blocchi contrapposti degli Imperi Centrali e dell'*Entente* che, tra il 28 luglio e il 4 agosto, dichiarandosi reciprocamente le ostilità, danno inizio alla Grande Guerra.

Nel panorama europeo l'Italia rappresenta una singolare eccezione: da un lato è legata agli Imperi Centrali dalla Triplice Alleanza, un accordo difensivo in cui la Penisola ha sempre recitato un ruolo subordinato a quello di Berlino e Vienna, mai totalmente convinte della sincerità e della lealtà di Roma; dall'altro lato la posizione geografica del Bel Paese e i suoi obiettivi irredentisti verso Trento e Trieste, sotto dominio asburgico, fin dall'inizio del cataclisma potrebbero far pendere l'ago della bilancia in favore di Parigi e Londra. Il nodo gordiano della posizione italiana sullo scacchiere europeo viene sciolto dal Ministro degli Esteri Di San Giuliano dichiarando il 2 agosto la neutralità della Penisola.

A prescindere dalle implicazioni strategiche e militari, la decisione del Governo è in grado di garantire all'Italia un bene divenuto improvvisamente inestimabile nel corso della breve estate del 1914: il tempo. La dichiarazione di neutralità italiana infatti, se da un lato concede all'industria bellica della Penisola, ancora malconcia dopo la sfortunata impresa della Guerra Italo-Turca in Libia nel 1911-1912, di tentare di colmare il proprio ritardo logistico, dall'altro per lo studioso moderno

essa costituisce una grande ricchezza, rendendo possibile l'analisi e la comparazione del variopinto e animato dibattito nato e sviluppatosi tra l'agosto 1914 e il 24 maggio 1915 tra gli intellettuali della Penisola, altra faccia dell'Italia militante e completamento morale necessario alle forze armate in mobilitazione.

Infatti già alcuni studi, come *Il mito della Grande Guerra* di M. Isnenghi e *Terra di nessuno* di L. Mosse, dimostrano come sia stata proprio la classe media formata dagli intellettuali, arruolati come sottufficiali e ufficiali di complemento, a costituire il collante patriottico tra il contadino-soldato e la *élite* dirigenziale, contribuendo in modo fondamentale non solo alla tenuta militare della Penisola in guerra, ma anche, soprattutto, a quella morale.

L'obiettivo di questo articolo, estratto dalla tesi di dottorato dell'autore, dal titolo *Gli intellettuali e la transizione dalla neutralità all'intervento armato: un confronto tra riviste culturali italiane e austro-ungariche (1914-1915)* (La Sapienza, tutor prof. Péter Sárközy), è di presentare e analizzare le immediate reazioni allo scoppio della Grande Guerra sulle pagine delle riviste culturali *La Voce* (Firenze 1908-1916, dir. Giuseppe Prezzolini, successivamente Giuseppe De Robertis) e *L'Unità-problemi della vita italiana*¹ (Firenze, successivamente Roma, 1911-1921, dir. Gaetano Salvemini e Antonio De Viti De Marco), sia la risposta allo scoppio del conflitto mondiale data dagli intellettuali ungheresi della rivista *Nyugat* (Budapest, 1908-1944, diretta durante la prima parte della Grande Guerra da Hugó Ignóty). Nella ricerca di dottorato il panorama culturale austro-ungarico viene completato con l'analisi dei fogli austriaci *Der Brenner* (Innsbruck, 1910-1954, dir. Ludwig von Ficker) e *Die Fackel* (Vienna, 1899-1936, dir. Karl Kraus) lungo l'arco cronologico compreso tra luglio 1914 e maggio 1915.

La comparazione delle riviste culturali italiane con quelle austro-ungariche *in primis* evidenzia come, mentre per la Penisola si tratta di elaborare e reagire ad una crisi in cui, almeno inizialmente, Roma non gioca un ruolo da protagonista, al contrario per i sudditi della Monarchia il conflitto rappresenta fin dal primo colpo di cannone la Prova del Fuoco per l'Impero, a cui sono possibili due esiti: o una riorganizzazione e un

¹ Da qui in poi semplicemente *L'Unità*.

ricompattamento in stretta sinergia con il potente alleato tedesco, o la dissoluzione nelle sue numerose componenti nazionali.

In particolare, questo articolo si focalizza sulla reazione degli intellettuali italiani e ungheresi alla Crisi di Luglio e allo scoppio della guerra, soffermandosi quindi in particolare sui mesi di luglio e agosto 1914.

Dalla Crisi di Luglio 1914 alla formazione della Comunità d'Agosto

La morte violenta dell'Arciduca Francesco Ferdinando dà inizio a quell'insieme precipitoso di eventi, susseguirsi tra il 28 giugno e il 28 luglio 1914, identificati successivamente come Crisi di Luglio. Questa crisi diplomatica e politica, degenerata nella Grande Guerra, è caratterizzata dal fatto che «*il massimo di decisioni si concentra nelle due o tre settimane fra luglio e agosto*».²

Gli intellettuali italiani della *Voce* e dell'*Unità* hanno poco tempo per rendersi conto della gravità della situazione internazionale all'indomani dei fatti di Sarajevo, concentrandosi invece durante luglio 1914 su diatribe territoriali rimaste in sospeso con l'Austria-Ungheria nei mesi precedenti, in particolar modo nei Balcani. *L'Unità* sembrerebbe infatti voler chiarire al lettore italiano alcuni punti relativi al futuro politico dell'Albania,³ abituale pomo della discordia tra i governi di Roma e Vienna.

Inoltre, come a voler preparare il suo pubblico alle questioni che nell'arco di poche settimane sarebbero diventate estremamente importanti per il Bel Paese e soprattutto per la frangia irredentista e nazionalista degli intellettuali della Penisola, *L'Unità* si prodiga in vari articoli sulla questione di Fiume,⁴ vera e propria ferita aperta agli occhi tanto dell'intelligenza più estrema che di quella più moderata, frangia che vede nella rivista culturale di Salvemini un faro e un'assennata analisi della situazione controversa che nel corso degli anni si è andata a creare tra l'Italia e la Monarchia danubiana le quali, seppur unite dal patto formale della Triplice Alleanza, di fatto rivaleggiano per l'egemonia sui

² Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918* (Bologna: Il Mulino, 2008), 77.

³ Cfr. Observer, „La nuova Albania” *L'Unità* anno III n. 27, 3 luglio 1914.

⁴ G.D., „La questione di Fiume” *L'Unità*, anno III n.30, 24 luglio 1914.

Balcani,⁵ premessa fondamentale per capire lo sviluppo successivo dei rapporti italo-austro-ungarici, deterioratisi fino alla fatale dichiarazione di guerra del 24 maggio 1915.

Al contrario, da parte ungherese la Crisi di Luglio viene vissuta con immediata ansia e trepidazione, coinvolgendone la popolazione e gli intellettuali fin da subito: la morte violenta dell'Arciduca Francesco Ferdinando viene lamentata in un breve trafiletto pubblicato *in extremis* poco prima di dare alle stampe il numero di fine giugno della rivista *Nyugat*,⁶ stendendo una prima analisi dell'evento di Sarajevo solo sul numero successivo del periodico budapestino.

A fare da portavoce alla classe intellettuale magiara è il direttore del periodico, Hugó Ignótus, che nell'editoriale *F.F.-al di là della politica*⁷ si incarica di chiarire la posizione della rivista nei confronti dei fatti di Sarajevo e dell'Ungheria nell'ambito della Monarchia Duale. Se infatti la reazione iniziale degli intellettuali di *Nyugat* è conforme a quella di gran parte dell'intelligenza asburgica, assistiamo cioè a improvvise manifestazioni di solidarietà e attenzione verso la casata d'Asburgo anche da parte di individui che in passato si erano dimostrati recalcitranti a lodare la politica imperialista seguita da Vienna sulla scia del potente alleato tedesco (in questo caso forse il caso più eclatante è quello di Karl Kraus, analizzato più in dettaglio nel corso della ricerca di dottorato precedentemente menzionata), di fatto la morte violenta dell'Arciduca viene seguita da uno stringersi a quadrato in difesa dell'anziano Imperatore Francesco Giuseppe. L'attentato di Sarajevo viene quindi vissuto dall'intelligenza magiara, e non solo da quella ungherese, come un attacco terroristico che ha colpito fatalmente l'erede al trono, mettendo contemporaneamente a repentaglio tutta la popolazione della Monarchia, direttamente esposta ai colpi di pistola del 28 giugno. Allo stesso tempo, l'evento infuato concede al direttore del foglio budapestino Ignótus l'opportunità di poter esprimere le proprie considerazioni sull'assetto politico del sistema duale dell'Austria-Ungheria.

⁵ G.D'A., „La Bosnia e l'Austria” *L'Unità*, anno III n. 27, 10 luglio 1914.

⁶ „Ferenc Ferdinánd Főherceg” [L'Arciduca Francesco Ferdinando] *Nyugat*, anno VII, n.13, 1 luglio 1914.

⁷ Ignótus, „F.F. – A politika mögöl” [F.F. – al di là della politica] *Nyugat*, anno VII n.14, 16 luglio 1914.

Ignotus, difendendo la casata d'Asburgo, si schiera a favore dell'ordinamento duale della Monarchia, a suo dire preferibile alla dittatura democratica e, soprattutto, al centralismo slavo. L'autore, e come lui molti altri sudditi dell'Impero, dimostra di vedere già nel luglio 1914 la Russia quale principale pericolo per l'Austria-Ungheria, temendone le ingerenze e l'eventuale dilagare in Europa. L'ordinamento politico assunto dall'Impero dal 1867, anno del Compromesso con l'Ungheria, è incompleto, nel senso che, accusa Ignotus, Vienna non ha mai preso veramente sul serio il nuovo corso duale. Il caporedattore sostiene caldamente che Budapest avrebbe le capacità per amministrare autonomamente la propria metà dell'Impero e gestire i molteplici irredentismi che minacciano i confini meridionali e orientali della Monarchia. Se Budapest non dovesse difendere da Vienna la propria autonomia, allora, argomenta Ignotus, avrebbe un atteggiamento più accondiscendente verso l'Impero e maggior libertà nel trattare con gli irredentismi. La soluzione ai problemi della Monarchia non sarebbe quindi il famigerato progetto di riforme in chiave trialista propugnato dall'ormai defunto Arciduca Francesco Ferdinando, con Zagabria come terzo centro politico accanto a Vienna e Budapest, ma l'attuazione pedissequa dei principi del Compromesso del 1867.

Di fatto l'Arciduca Francesco Ferdinando, tenendo un atteggiamento accondiscendente verso gli italiani della Monarchia e, soprattutto, verso i sudditi slavo-meridionali (sloveni, croati e serbi), ha cercato di evitare lo scontro politico con le minoranze in agitazione, fatto particolarmente significativo se si tengono presenti le brevi ma sanguinose Guerre Balcaniche del 1912-1913, perturbatrici degli animi dei sudditi dell'Impero e delle casse dello Stato, costretto a mantenere una vigilanza armata lungo i confini meridionali della Monarchia. Di fatto le Guerre Balcaniche sono risultate in un mutamento dello *status-quo* nella regione sud-orientale d'Europa, e aver evitato lo scontro con Belgrado significa probabilmente aver scampato quello con la Russia. Al contrario, secondo Ignotus, le Guerre Balcaniche avrebbero dovuto coronare la riscossa dell'Austria-Ungheria, che con un colpo energico avrebbe dovuto ristabilire l'ordine al di là dei confini meridionali dell'Impero, scoraggiando in particolar modo i serbi dal tentare futuri tentativi di destabilizzazione della Monarchia.

Per questi motivi, vedendo naufragare drammaticamente a Sarajevo il sogno trialista dell'Arciduca Francesco Ferdinando, Ignotus esorta Vienna a mettere alla prova l'Ungheria, tradizionale bastione difensivo dell'Impero contro la Russia e l'Islam, accordandole finalmente ciò che era già stato promesso con il Compromesso del 1867: il direttore di *Nyugat* sembrerebbe voler sfruttare l'occasione del conflitto per chiedere all'Ungheria un salto di qualità che le permetterebbe finalmente di trovarsi alla pari con l'Austria, qualora la vittoria arridesse all'Impero.

Avvicinandosi il fatidico 28 luglio, giorno della dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria alla Serbia, la preoccupazione degli intellettuali italiani dell'*Unità* sembra crescere, seguendo gli sviluppi della politica. Nonostante il *milieu* socialista che caratterizza la rivista di Salvemini, il foglio si trova a dover tristemente constatare la disgregazione dei vari partiti socialisti di fronte alle minacciose manovre dei rispettivi governi. Ad esempio, *L'Unità* commenta⁸ negativamente la proposta dei Socialisti francesi di uno sciopero generale contro la guerra, avvertita ormai come imminente, adducendo come motivazione che, data la delicatissima situazione internazionale, la sola consapevolezza che un Paese come la Francia si trovasse menomato nelle forze da un'azione del genere, piuttosto inviterebbe la Germania alla guerra immediata per sfruttare l'occasione propizia e neutralizzare rapidamente Parigi.

Alla vigilia dello scoppio della guerra, mentre la rivista budapestina ha un atteggiamento decisamente bellicoso verso la Serbia e la Russia, *L'Unità* sembra smarrita: presaga del conflitto imminente, sembra voler descrivere ai propri lettori la situazione etno-politica dell'Austria-Ungheria e dei territori irredenti, registrando la disgregazione istantanea del fronte dei partiti socialisti europei di fronte alle pressioni dei rispettivi governi.

Lo scoppio della guerra

Con l'editoriale *Guerra*⁹ del I agosto 1914 il caporedattore di *Nyugat* Ignotus apre la stagione bellica del periodico ungherese: quando viene pubblicato il numero della rivista il conflitto è ancora limitato alle sole

⁸ „Sciopero generale e guerra” *L'Unità*, anno III n.30, 24 luglio 1914.

⁹ Ignotus, „Háború” [Guerra] *Nyugat*, anno VII n.15, I agosto 1914.

Austria-Ungheria e Serbia, lasciando quindi aperta la speranza di una guerra rapida e circoscritta. Ignotus reagisce sdegnato alla proposta di mediazione tra Vienna e Belgrado avanzata dal Ministro degli Esteri britannico Sir Edward Grey nei primi giorni della Crisi di Luglio, rivendicando l'indipendenza della Monarchia nelle questioni internazionali.

Una volta consegnata la dichiarazione di guerra ufficiale a Belgrado, Ignotus cavalca l'ondata di lealtà che coinvolge la popolazione della Monarchia nei confronti della dinastia asburgica, caratteristica che, ripetutasi in forme diverse e modalità analoghe tra i cittadini di tutte le potenze europee coinvolte nel cataclisma, dà vita al fenomeno della Comunità d'Agosto.¹⁰ Nonostante i vistosi difetti della Monarchia, essa è per Ignotus garanzia di sicurezza e rispetto delle leggi, nonché bastione contro il minaccioso orso russo che sovrasta i confini orientali dell'Impero.

Ignotus, prendendo atto dell'inizio delle ostilità, se ne rammarica, ma d'altro canto la posizione geografica della Monarchia, circondata da Stati rivali con forti tendenze irredentiste (Romania e Serbia) e imperia- listiche (Russia), nell'ottica del direttore non può che scegliere la guerra per sciogliere il nodo gordiano delle minoranze nazionali. Per Ignotus, essere patrioti ungheresi dopo il 28 luglio significa schierarsi a fianco degli Asburgo: il caporedattore è favorevole alla guerra europea quale mezzo per spezzare i legami irredentisti balcanici e per consentire l'avvento di un nuovo corso per l'Ungheria.

Sul fronte italiano è *La Voce* ad esprimere il massimo di bellicosità, in special modo nella figura del direttore Giuseppe Prezzolini, il quale nell'editoriale *L'ora*¹¹ del 13 agosto commenta con toni solenni l'inizio della guerra europea e la decisione di neutralità italiana. Di fatto l'azione del Ministro Di San Giuliano è l'*escamotage* per ottenere tempo per prepararsi all'intervento armato e per permettere all'intelligenza di creare

¹⁰ «È un mondo di giovani maschi armati, o in procinto di armarsi, quello che conquista in quei giorni il proscenio: classica e dovunque diffusa l'immagine delle lunghe file di volontari, dei coscritti e dei richiamati avviati alle caserme e ai luoghi di riunione. [...] Difficile per tutti – mentre si levano le note degli inni nazionali e dei canti tradizionali di caserma, le bande suonano, la gente applaude e grida, i furieri tracciano scritte eroiche lungo le pareti dei vagoni – preservare zone di silenzio e di rispetto, dove il privato non sia invaso e coinvolto dalle urgenze del pubblico». Isnghi e Rochat, *La Grande Guerra*, 80.

¹¹ „L'ora” *La Voce*, anno VI n.1, 13 agosto 1914.

nella popolazione italiana, piuttosto restia alla guerra, un clima socio-politico analogo a quello avvertito a Parigi, Berlino e nelle altre grandi capitali europee. È infatti possibile identificare per l'Italia una Comunità di Maggio, formatasi a ridosso delle «radiose giornate» della primavera del 1915, analoga alla Comunità d'Agosto creatasi nell'estate del 1914 ma grandemente ridimensionatasi dopo i primi disastri bellici, sostituita in Austria-Ungheria da una tetra rassegnazione.

L'editoriale della *Voce* però, oltre a fornirci un commento sulle decisioni politico-diplomatiche di Roma, consente di completare il quadro dell'atteggiamento di una parte degli intellettuali italiani introducendone il motivo esistenziale, quello della Grande Guerra in corso al di là delle Alpi come un momento fondamentale e irripetibile nella storia dell'uomo, a cui i giovani lettori della rivista fiorentina potrebbero mancare, qualora la neutralità italiana da abile gioco diplomatico si tramutasse in peso e ostacolo.

La Grande Guerra è per moltissimi intellettuali italiani l'ultima guerra d'indipendenza contro l'Austria, coronamento glorioso di un processo iniziato dai loro nonni e padri che punta all'unità d'Italia a diretto scapito dell'Austria. Il motivo della paura dell'occasione mancata è tra i più ricorrenti lungo le pagine della *Voce*, che sul finire dell'estate 1914 si augura che la neutralità del 2 agosto sia solo una tappa verso l'intervento armato contro l'Austria-Ungheria.

Anche *L'Unità* di Salvemini vuole mettere in guardia il suo pubblico contro quella speranza, quasi un'espressione per scongiurare la sfortuna, che gli stati maggiori europei andavano ripetendo subito dopo l'inizio del conflitto, che cioè la guerra sarebbe stata di breve durata: nell'articolo *Fra la Grande Serbia e una più grande Austria*¹² il direttore Salvemini cerca di prevedere il futuro che attenderebbe Roma, qualora le sorti delle operazioni militari arridessero rapidamente agli Imperi Centrali. Salvemini non ha dubbi sul fatto che la decisione di neutralità italiana, la migliore scelta possibile nell'agosto 1914, potrebbe rivelarsi controproducente se non si modulasse in reazione ai fatti bellici dello scacchiere europeo, sottolineando ai lettori del foglio la differenza tra una scelta tattica di neutralità, primo passo verso azioni più concrete, e il disinteres-

¹² Gaetano Salvemini, „Fra la Grande Serbia e una più grande Austria” *L'Unità*, anno III n.32, 7 agosto 1914.

sarsi delle questioni militari del Continente, di fatto aiutando gli Imperi Centrali nella loro sete di egemonia assoluta.

Subito dopo l'inizio del conflitto gli intellettuali italiani, come d'altro canto quelli della *Nyugat*, guardano all'Inghilterra come possibile paciere tra i due schieramenti contrapposti, auspicando che la nazione insulare, in virtù della propria potenza e delle proprie tradizioni democratiche, faccia da mediatore tra Parigi e Berlino. Infatti, gli equilibri tra Francia e Germania si confermano essere, di fatto, gli equilibri dell'Europa, facendo dei rapporti fra i due potenti stati continentali una vera e propria cassa di risonanza della tranquillità del Vecchio Mondo. Nell'articolo summenzionato Salvemini segue una ferrea logica geopolitica, individuando quindi nella creazione di una Grande Serbia il mezzo migliore per controbilanciare l'Austria per terra e sull'Adriatico, «aprendo» a una terza potenza regionale, balcanica, lo scacchiere europeo, a dispetto di Vienna, sempre più legata a Berlino nelle questioni internazionali.

La seconda parte dell'articolo del direttore dell'*Unità* è destinata a confutare le richieste avanzate dal gruppo nazionalista, in agitazione subito dopo la dichiarazione di neutralità di Roma. Le parole di Salvemini testimoniano quindi non solo l'ampiezza e la vastità del dibattito sorto tra le fila degli intellettuali nell'estate 1914, ma anche il rischio concreto di una possibile guerra contro la Francia, almeno nei primissimi momenti dell'agosto di quell'anno.

Salvemini guarda al partito degli «austriacanti» (nazionalisti e, in parte, cattolici), i quali all'inizio dell'agosto 1914 vorrebbero seguire pedissequamente Berlino nella folle guerra contro Parigi in cambio di compensi territoriali «*nell'Egeo, in Asia Minore, in Arabia, in Abissinia, in Tunisia, in Corsica, di qua, di là, di su, di giù*»,¹³ sbandierati dalla cancelleria tedesca e che, secondo l'intellettuale pugliese, costituirebbero un boccone avvelenato per l'Italia. Infatti, qualora Roma veramente ottenesse a guerra conclusa, in cambio della propria neutralità amichevole verso gli Imperi Centrali, Nizza, la Corsica, la Tunisia (vecchio pomo della discordia dei nazionalismi italiano e francese) e alcune isole nell'Egeo, tutto ciò sarebbe possibile solo dopo la sopraffazione della Serbia, il crollo catastrofico della Francia, la cacciata della Russia dall'Europa e il ridimensionamento della potenza inglese, dichiarando le

¹³ Salvemini, „Fra la Grande Serbia e una più grande Austria”

armi austro-tedesche vincitrici. Ora, argomenta l'intellettuale, ammesso uno scenario geopolitico di disfatta dell'*Entente*, cosa impedirebbe a Vienna e Berlino di unirsi in un nuovo «*Sacro Romano Impero della nazione germanica*»,¹⁴ dando luogo alla creazione di una vastissima unione mitteleuropea che dal Belgio si estendesse fino a Pietrogrado e Istanbul, protesa verso il petrolio del Medio-Oriente? È chiaro che, in un quadro del genere, non vi sarebbe certo spazio per un'Italia unita e indipendente, che, qualora mantenesse la propria autonomia, certo sarebbe sopraffatta egemonicamente da Vienna e Berlino, trasformandosi in un semplice trampolino verso la conquista tedesca dell'Africa e del Mediterraneo, venendo ridotta a Stato vassallo.

La fine dell'agosto 1914

I due periodici italiani presi in esame in questo studio chiudono il mese di agosto con toni radicalmente diversi. Mentre infatti *La Voce* esprime il massimo di bellicosità con un editoriale del suo direttore Prezzolini, *L'Unità* si avvia alla conclusione temporanea del proprio lavoro, in rispetto di un vagheggiato clima di concordia nazionale che porterebbe la rivista a tacere per non disturbare il lavoro del governo Salandra, nella prospettiva che, salvo una fine improvvisa del conflitto, prima o poi anche l'Italia dovrà unire i suoi sforzi a quelli dell'*Entente* per lottare contro gli Imperi Centrali.

Prezzolini prende la penna sulla *Voce* del 28 agosto scrivendo un editoriale dall'eloquente titolo *Facciamo la guerra*,¹⁵ in cui il direttore esprime la propria mancanza di fiducia verso un atteggiamento saggio e distaccato della politica nazionale italiana riguardo al conflitto, affermando che la neutralità di Roma, per rimanere una risposta di fermezza e disciplina alla confusione che regna nel Vecchio Continente, non potrà d'altro canto esser mantenuta a lungo e contemporaneamente rimanere una decisione moralmente accettabile: secondo Prezzolini, quando continuare a non volersi battere si tradurrà direttamente o indirettamente nel vantaggio dell'Austria-Ungheria e della Germania, allora l'Italia dovrà riscuotersi e colpire le potenze conservatrici del

¹⁴ Salvemini, „Fra la Grande Serbia e una più grande Austria”

¹⁵ Giuseppe Prezzolini, „Facciamo la guerra” *La Voce*, anno VI n.16, 28 agosto 1914.

continente. Per Prezzolini è evidente che la situazione dell'estate 1914 non è che una tappa verso l'intervento armato contro gli Imperi Centrali, sia perché la Grande Guerra continua ad esser vista come un momento irripetibile nella storia dell'uomo e un'occasione unica per completare l'unità d'Italia, sia perché, sul piano europeo, è secondo l'autore giunto il momento per Roma di mostrare che anche la Penisola ha dei propri interessi geopolitici e strategici che potrebbero e dovrebbero essere indipendenti tanto da quelli di Vienna e di Berlino che di Parigi. Paradossalmente Londra è vista tanto dagli intellettuali di *Nyugat* quanto da quelli italiani come, ancora una volta, una garanzia di lungimiranza e relativa imparzialità nella catastrofe europea: Prezzolini, guardando storicamente al conflitto, osserva chiaramente come per conseguire l'obiettivo dell'unificazione della Penisola il nemico da battere è sempre stato Vienna, mentre Londra ha giocato il ruolo di alleato affidabile, tanto che il direttore della *Voce* scrive che «dal punto di vista politico noi non vediamo per l'Italia alcuna ragione di decidere fra la Francia e la Germania ma piuttosto parecchio di decidere fra l'Inghilterra e l'Austria».¹⁶

Le affermazioni di Prezzolini riguardo l'Austria testimoniano il divario tra l'alta politica internazionale e il sentire di una parte cospicua dell'intelligenza italiana: se infatti l'ingresso di Roma nella Triplice Alleanza nel 1882 è stato una necessità geopolitica in risposta alle mutate caratteristiche del panorama europeo dopo l'unificazione tedesca,¹⁷ per quella generazione dei «nati dopo il '70»,¹⁸ cresciuta all'ombra del Risorgimento, il solo e unico ostacolo da abbattere affinché l'Italia adempia al proprio compito nazionale è Vienna, prigioniera dei popoli di mazziniana memoria.

Attraverso una dichiarazione d'intenti Prezzolini rende noto il compito patriottico che la rivista fiorentina vuole assumersi, preparando la strada all'intervento armato italiano contro gli Imperi Centrali. Nei mesi successivi l'ardore di Prezzolini crescerà, fino al punto di passare la direzione del foglio a Giuseppe De Robertis nel dicembre 1914 per

¹⁶ Prezzolini, „Facciamo la guerra”

¹⁷ Cfr. Magda Jászai, „La Triplice Alleanza nella politica italiana ed austro-ungherese” in *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy (Budapest, 1990)

¹⁸ A. D'Orsi, „Una voce pro, una voce contro” *La Voce 1908-2008*, 46. Perugia, 2010.

sostenere il socialista Benito Mussolini sulle colonne del giornale da lui fondato a Roma, *Il Popolo d'Italia*, culminando con la fondazione del periodico *La Voce-edizione politica* all'inizio del maggio 1915, proprio a ridosso della riscossa italiana, pubblicando fino a dicembre 1915 per sostenere l'intervento armato italiano. *La Voce*, una volta che la direzione sarà passata a Giuseppe De Robertis, smorzerà i propri toni in favore del conflitto, entrando in un nuovo corso della propria storia che si concluderà nel dicembre 1916, quando la rivista dovrà chiudere i battenti per via della diaspora della redazione, arruolata e destinata in massa al fronte, e del costo crescente della carta. Paradossalmente, dei due periodici italiani qui analizzati, proprio quello che più si è mosso in favore della guerra italiana non ne vedrà la conclusione.

Mentre il bellicoso Prezzolini esprime una visione del conflitto assimilabile a quella del Ministro degli Esteri italiano Sidney Sonnino, firmatario dei patti segreti di Londra dell'aprile 1915 che, coniando la formula «guerra nostra», se da un lato afferma con forza gli obiettivi di Roma nella Grande Guerra, dall'altro scava un profondo solco di sospetto e ritrosia tra la Penisola e le altre potenze dell'*Entente*, la posizione dell'*Unità* verso la catastrofe è più europea e maggiormente legata ad una visione idealistica.

Infatti è proprio la rivista diretta da Salvemini e De Viti De Marco ad introdurre il pubblico italiano, in un articolo pubblicato¹⁹ alla fine dell'estate, al concetto di derivazione pacifista britannica (Norman Angell, autore pacifista de *La grande illusione* è tra le personalità intellettuali progressiste del Regno Unito maggiormente seguite dal pubblico del circolo salveminiano) della guerra per la pace, di un ultimo, grande, bagno di sangue che aprirà all'Europa la via della pace perpetua, da attuare attraverso la fondazione degli Stati Uniti d'Europa.

Guardando infatti al futuro del Vecchio Continente, *L'Unità* evidenzia che, qualora la vittoria arridesse all'*Entente*, le differenze di interessi e culture tra le potenze che la formano (Francia, Gran Bretagna e Russia) limiterebbero certamente gli appetiti reciproci, portando ad un'Europa più equilibrata e pacifica: per la rivista fiorentina è fondamentale risolvere le questioni legate alle minoranze, *in primis* quella degli italiani del Trentino e della costa orientale dell'Adriatico, oltre a sistemare

¹⁹ „La guerra per la pace” *L'Unità*, anno III n.35, 28 agosto 1914.

definitivamente la condizione degli slavi meridionali, in perpetua agitazione. Al contrario, argomenta il foglio, una vittoria degli Imperi Centrali esaspererebbe i problemi di cui il Vecchio Continente è già preda da tempo (come la questione delle minoranze, tanto in Europa orientale che lungo il Reno). Soprattutto, una vittoria tedesca significherebbe l'affermazione del principio della forza su quello della diplomazia, con cui, fin dai tempi dell'unificazione del Paese sotto Bismarck, lo Stato mitteleuropeo terrorizza i propri vicini nella sua corsa verso un «posto al sole».

In particolare, sulla visione che gli intellettuali italiani hanno della Germania pesa il proditorio attacco contro Belgio e Lussemburgo, Stati neutrali i quali, a fine agosto 1914, sono definitivamente sottomessi sotto il tallone tedesco. L'invasione dei due Stati-cuscinetto aliena al popolo tedesco le simpatie dell'intelligenza democratico-interventista italiana. L'occupazione del Belgio creerà un vuoto diplomatico intorno a Berlino e Vienna, e i successivi, timidi e sporadici tentativi di un accordo pacifico tra i due blocchi saranno destinati a fallire anche per colpa dell'atteggiamento ambiguo tenuto dalla dirigenza tedesca verso i due Paesi conquistati.

Allineandosi ai Paesi democratici, *L'Unità* dell'agosto 1914 non esclude che l'Italia sia costretta a scendere in guerra per perseguire l'obiettivo della «liquidazione degli Hohenzollern e degli Asburgo»,²⁰ rappresentanti di forze conservatrici che dovrebbero essere fuori luogo in un'Europa moderna e pacifica.

Conclusioni

Il 4 settembre 1914 *L'Unità* interrompe le proprie pubblicazioni fino al dicembre dello stesso anno, per poi sospenderle nuovamente da giugno 1915 a dicembre 1916. Infatti, fin dalla fine dell'estate *L'Unità*, analogamente ad altre riviste culturali dell'epoca (come ad esempio sulla *Fackel* di Karl Kraus, presa in esame nello studio di dottorato summenzionato), denuncia le mistificazioni ordite da numerosi organi di stampa. Fin dai primissimi giorni della neutralità italiana, l'opinione pubblica viene ad essere pesantemente bombardata da quotidiani

²⁰ *L'Unità*, „La guerra per la pace”

nazionalisti che inquinano con informazioni tendenziose la campagna per l'ingresso armato della Penisola contro gli Imperi Centrali: sarà questo il motivo per cui, vista la precaria stabilità della posizione italiana nel quadro europeo, nel dicembre del 1914 il periodico di Salvemini riprende il proprio lavoro per scongiurare il prolungarsi di una neutralità benevola verso l'Austria-Ungheria e per combattere le mistificazioni slavofobe diffuse da alcuni quotidiani del tempo (a tal riguardo è molto interessante l'opera di Valerio Castronovo *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Bari 1970) che, almeno fino alla *Conferenza delle nazionalità oppresse dall'Austria-Ungheria*, tenutasi nell'aprile 1918 e grandemente sostenuta dal circolo salveminiano, innalzeranno un muro invalicabile tra italiani e slavi meridionali, che pure dovrebbero sostenersi nella comune lotta contro Vienna, condizionando in chiave nazionalistica e imperialistica la «guerra nostra» voluta da Sonnino. Non bisogna neanche dimenticare le due missioni diplomatiche a Roma condotte rispettivamente dall'ex-Cancelliere tedesco Von Bülow (dicembre 1914) e dell'ex-Ministro degli Esteri austriaco Goluchowski (aprile 1915), viste con preoccupazione dalla frangia democratico-interventista.

L'Unità coglie l'occasione di commentare²¹ un articolo del Socialista Ettore Ciccotti (1863-1939) pubblicato sulla rivista del P.S.I. *Avanti!* il 31 agosto 1914, testimoniando la confusione e la disgregazione dei Partiti Socialisti europei di fronte alla guerra. Il clamoroso voltafaccia dei socialisti francesi e tedeschi, subito in prima linea nel votare in favore dei crediti di guerra, potrebbe concedere, a detta dell'*Unità*, maggior spazio di manovra al P.S.I. Fin da subito infatti il rifiuto perentorio alla guerra europea professato dai Socialisti si dimostra essere una formula sterile e ingombrante che verrà gradualmente diluita fino a giungere al motto «non aderire né sabotare» e allo scisma dei Socialisti dissidenti, guidati da Mussolini, che sosterranno a gran voce la guerra contro gli Imperi Centrali.

Nei mesi di silenzio dell'*Unità* parte della redazione si trasferisce sulla *Voce* di Prezzolini, continuando la propria battaglia spirituale per la campagna interventista italiana e contro l'immobilità del P.S.I. Da parte sua, *L'Unità* conclude le proprie riflessioni sul futuro della Penisola

²¹ Ettore Ciccotti, „Le prospettive della guerra” *L'Unità*, anno III n.36, 4 settembre 1914.

con un articolo²² in cui ribadisce la necessità di tacere, lasciando fiduciosamente mano libera al governo: «*questo non è tempo di scrivere, ma di tacere e più avanti per ora sentiamo l'obbligo di tacere, perché proprio, in coscienza, non abbiamo niente da dire, che valga la pena di esser detto e che non sia letteratura miserabile e vile*»,²³ salvo poi riprendere a pubblicare, nel dicembre 1914, in reazione alla pesante campagna mistificatoria portata avanti da alcuni quotidiani nazionalisti.

Al contrario, *Nyugat* deve per forza di cose seguire una politica editoriale differente: anche se al già accennato sentimento di solidarietà e lealtà verso la dinastia verrà presto a sostituirsi un clima tetro di accettazione del conflitto che, una volta scoppiato, è vitale necessità per l'Austria-Ungheria vincere, dato che fin da subito è chiaro che la posta in gioco per la Monarchia è la propria sopravvivenza.

In conclusione, è chiaro che la situazione geopolitica della Monarchia, dove la guerra è una realtà concreta fin dal 28 luglio 1914, condiziona gli intellettuali magiari di *Nyugat* in un modo totalmente diverso dalla neutralità ribadita da Roma il 2 agosto la quale, al contrario, viene a tradursi un profondo respiro prima della discesa nella catastrofe. L'*ultimatum* inviato a Belgrado è, paradossalmente, un *ultimatum* per tutta la Monarchia, messa di fronte ad un *aut-aut* che impone la via della guerra. L'intelligenza, almeno nel primo semestre del conflitto, sembra dover seguire e assecondare le decisioni prese a Vienna e a Berlino.

L'operato mistificatorio della stampa quotidiana è individuato e denunciato con forza dai periodici italiani e, tra gli altri, da Karl Kraus, mentre *Nyugat*, pur sostenendo la guerra con vigorosi articoli del suo direttore Ignotus e di altre personalità di spicco della cultura magiara, mai si trasforma in un gretto organo nazionalista al servizio della propaganda militare. Per ascoltare una voce chiara contro il macello dobbiamo aspettare gli articoli del grande traduttore e poeta Mihály Babits che per primo, già nel novembre 1914, si risveglierà dal proprio obnubilamento scrivendo una rivisitazione del *Padre Nostro*,²⁴ seguita da altre poesie pacifiste che gli costeranno il posto da docente di liceo.

²² „Non abbiamo niente da dire” *L'Unità*, anno III n.36, 4 settembre 1914.

²³ *L'Unità*, „Non abbiamo niente da dire”

²⁴ Mihály Babits, „Miatyánk” [Padre nostro], *Nyugat*, anno VII n.22, 16 novembre 1914.

La via dell'intervento armato contro gli Imperi Centrali è data dal circolo degli intellettuali italiani democratico-interventisti per scontata già nell'estate 1914: il circolo di Salvemini infatti, pur plaudendo alla decisione di neutralità del Governo, variando da un massimo di bellicosità caratterizzata da una volontà esistenzialista in Prezzolini alla fine analisi geopolitica di Salvemini, aspetta con trepidazione il momento del confronto bellico con l'Austria-Ungheria, predicando l'olocausto di uomini che, attraverso il sacrificio nella Grande Guerra, farà dell'Italia un Paese unito, sancendone l'ingresso nella modernità.

Bibliografia

AA. VV. *La Voce*, Firenze, giugno-settembre 1914.

Scaricato: 12.03.2016 <http://www.vieusseux.it/coppermine/index.php?cat=2>

AA. VV. *L'Unità-problemi della vita italiana*, Firenze, giugno-settembre 1914.

AA.VV. *Nyugat*, Budapest, giugno – settembre 1914.

Scaricato: 15.02.2016 <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>

CASTRONOVO, Valerio. *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*. Bari: Laterza, 1970.

FUSSEL, Paul. *La Grande Guerra e la memoria moderna*. Bologna: Il Mulino, 1984.

GENTILI, Sandro (a cura di). *La Voce 1908-2008. Atti del convegno internazionale dedicato al centenario della rivista „La Voce”*. Firenze: Morlacchi, 2008.

ISNENGI, Mario. *Il mito della Grande Guerra*. Bologna: Il Mulino, 1989.

ISNENGI, Mario e Rochat, Giorgio. *La Grande Guerra 1914-1918*. Bologna: Il Mulino, 2008.

JÁSZAI Magda. „La Triplice Alleanza nella politica italiana ed austro-ungherese” In *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

KANN, Robert A., KIRÁLY K. Béla e Paula S. FICHTNER (a cura di). *The Habsburg Empire in World War I: Essays on the Intellectual, Military, Political, and Economic Aspects of the Habsburg War Effort*. New York: Columbia University Press, 1977.

MAY, Arthur J. *La monarchia Asburgica*. Bologna: Il Mulino, 1991.

PIERI, Piero. *L'Italia nella Prima Guerra Mondiale: 1915-1918*. Roma: Nuova iniziativa editoriale, 2003.

La scrittura per la sopravvivenza

Poesie di guerra e di prigionia

Miklós Radnóti è un poeta ungherese di origini ebraiche che, durante la sua breve esistenza, ha scritto numerose poesie. La maggior parte di esse, pubblicate postume, ha ottenuto un grande successo in Ungheria. La vita di Radnóti è stata abbastanza tormentata e dolorosa perché vittima dell'antisemitismo; egli, infatti, oltre ad essere considerato un poeta classico nazionale, è anche il massimo rappresentante ungherese della letteratura della Shoah. Attraverso le sue poesie, Radnóti ha voluto esprimere la consapevolezza di una generazione che si stava avviando alla morte poiché dalle deportazioni non c'era scampo. Nella sua drammatica situazione, il poeta esprime il sogno irrealizzabile di poter rivedere un giorno la sua amata patria, l'Ungheria, e la sua cara moglie. Ebbe coraggio e decise di abbandonarsi al proprio destino, cercando quel conforto di cui aveva bisogno nella poesia; infatti, la sua massima ambizione era quella di diventare un giorno un grande poeta.

I suoi primi componimenti sono datati 1930 e quindi molti anni prima della Seconda Guerra Mondiale. Radnóti è ritenuto da sempre un poeta magnanimo, in grado di mostrare grande considerazione verso il mondo e gli esseri umani e, in tutte le poesie che ha scritto, emerge questo lato della sua personalità; l'amore per gli altri e per il luogo in cui è nato si riflette in tutte le sue poesie che in qualche modo risultano essere lo specchio della sua anima. Fin dall'inizio ha ben chiara l'idea di diventare un poeta e infatti i suoi studi mirano proprio a questo; il suo scopo principale è quello di lasciare, attraverso la poesia, un messaggio rivolto ai giovani e alle generazioni future. Il periodo storico in cui Radnóti scrive è un periodo difficile e costituisce uno dei temi di maggior rilevanza delle poesie che andrò ad analizzare, perché è in questo momento che il poeta, mediante anche un sapiente lavoro di introspezione su sé stesso, dà libero sfogo ai suoi pensieri più intimi. Tra il 1935 e il 1936 Radnóti

scrive *Háborús Napló* (Diario di Guerra¹), una poesia molto intensa perché, come si evince dal titolo, parla della guerra o meglio del sentore di una probabile guerra e, in particolare, delle sensazioni che il poeta prova al pensiero di dover morire. Tuttavia, come si evince dai versi che seguono, egli si libera da questa paura mediante la scrittura:

*«Se talora ti metti a lavorare,
prendi la sedia un po' timidamente,
e come se vivessi in un morbido fango grigio,
le mani, nobilitate dalla penna, si muovono
sempre più austere e gravi.»* (vv. 13-17)

Da questa strofa è possibile capire quale funzione egli attribuisca alla scrittura, intesa come atto di scrivere; quello che il poeta intende dire è che se ti fermi un attimo, ti siedi e prendi una penna e inizi a scrivere, automaticamente la mano va per la sua strada senza neanche potersene rendere conto. Usare l'espressione *«mani nobilitate dalla penna»* dà maggiore enfasi e probabilmente Radnóti intende sottolineare, con queste parole, l'importanza e il prestigio che lo strumento per scrivere è in grado di conferire al poeta stesso. Nei momenti di grande solitudine interiore e di sconforto, causati dalla paura di poter perdere tutto con l'avvento della guerra, egli cerca rifugio nella scrittura e compone poesie; naturalmente la guerra è ancora lontana ma nonostante ciò Radnóti prevede che questo periodo di stabilità e tranquillità durerà poco visto che, negli anni in cui scrive i versi in questione, la Germania sta attuando una politica di oppressione nei confronti degli ebrei e quindi il poeta percepisce che anche gli ebrei d'Ungheria sono prossimi al pericolo. Nella penultima strofa della poesia *Diario di Guerra* è possibile vedere come, per comporre i versi che lui scrive, trovi ispirazione nella natura; lo dimostrano infatti i versi seguenti:

*«Nella quiete della mia stanza irrompe uno scoiattolo
atterrito, e fuggono veloci i due versi giambici,
un guizzo di marrone tra il muro e la finestra,
poi scompare, senza lasciare traccia.»* (vv. 53-55)

¹ Tutte le poesie citate nel testo di questo capitolo sono raccolte in Miklós Radnóti, *Poesie*, traduzione a cura di Bruna Dell'Agnese e Anna Weisz Rado (Roma: Bulzoni, 1999)

Naturalmente il fatto di trarre ispirazione dal paesaggio circostante è una cosa comune alla maggior parte dei poeti; nel caso di Radnóti è la vista di un animale come lo scoiattolo che gli dà un input per scrivere. Nei versi che ho citato precedentemente non emerge in realtà molto riguardo la funzione della scrittura; tuttavia, ho ritenuto importante citarli perché ci fanno entrare nel mondo di questo poeta e perché scritti nel momento in cui Radnóti percepisce che qualcosa nel mondo esterno sta per cambiare. Questa sua «intuizione» avrà un impatto molto forte sulle poesie successive, nelle quali emerge il reale significato della scrittura, o meglio il valore che la scrittura assume nel periodo della guerra, quando il poeta si trova a dover fare i conti con un'orribile realtà. Nel 1938 Radnóti compone la poesia *Első Ecloga (Prima Ecloga*²), nella quale intesse un discorso tra il pastore e il poeta stesso; queste due persone si fanno domande a vicenda e cercano di dare una risposta. La guerra fa da sfondo alla poesia ma il problema su cui essi discutono ha a che fare con la scomparsa del poeta spagnolo Garcia Lorca,³ di cui nessuno ha dato notizia in Europa; questa circostanza sconvolge i due personaggi perché, secondo il loro punto di vista, è assurdo non compiangere un poeta del genere. Significativa è la domanda che il pastore rivolge al poeta: «*E come vivi tu? Possono i tuoi versi avere un'eco?*» e il poeta gli risponde:

*«Nel rombo dei cannoni? Fra le rovine fumanti? Negli orfani villaggi?
Eppure vivo, e scrivo in questo pazzo mondo; sono come quella quercia,
vedi? Sa che dovrà cadere, già reca la bianca croce che la segna
per l'ascia di domani, ma genera nuove gemme e foglie,
attendendo il destino.»* (vv. 30-34)

Il pastore intende sapere, attraverso la sua domanda, in che modo il poeta viva la sua vita e se secondo lui i suoi versi verranno un giorno ricordati o se saranno presi a riferimento dalle generazioni future. Il poeta risponde in modo molto chiaro e pieno di significato; mediante immagini

² L'ecloga è un componimento della poesia bucolica in forma dialogica. Miklós Radnóti è considerato l'innovatore ungherese di questo genere. Il poeta latino Virgilio si occupò del genere della poesia bucolica e infatti Radnóti trae ispirazione proprio da lui.

³ Poeta e drammaturgo spagnolo, nato nel 1898, e ucciso da ignoti, quasi sicuramente legati al nazionalismo fascista, allo scoppio della Guerra civile spagnola nel 1936.

che richiamano la natura, afferma di riuscire a vivere nonostante il rumore assordante dei cannoni, le città che bruciano e i villaggi rasi al suolo e privi di gente. Continua a comporre la sua poesia e proprio questa gli dà la forza necessaria per andare avanti. In questi versi Radnóti introduce una similitudine molto importante; infatti scrive di sentirsi come una quercia che, in attesa di essere abbattuta, non smette di generare gemme e foglie. Sa di essere sull'orlo del precipizio e che la morte è vicina ma non si butta a terra; anzi è attraverso la creazione di nuove poesie che trova un modo per affrontare la situazione che lo affligge. Le gemme e le foglie della quercia sono per Radnóti le poesie stesse che rappresentano la vera essenza del poeta; è attraverso di esse che egli trova una sorta di contatto con il mondo esteriore che definisce «pazzo». Grazie alla scrittura, infatti, Radnóti riesce in qualche modo a convivere con il macigno che si porta dentro ossia il peso della morte che incombe. Il tema della morte ricorre frequentemente nelle sue poesie; tuttavia, il poeta non lo tratta con angoscia. Al contrario, il fatto stesso di affrontarlo mediante la poesia e, più in particolare, mediante la scrittura gli consente di esorcizzarlo; la scrittura in questo senso gli offre un aiuto e un sostegno.

Il 27 aprile 1941 Radnóti scrive la poesia *Második Ecloga* (Seconda Ecloga), anch'essa in forma dialogica, come nel caso della Prima Ecloga. Radnóti compone i suoi versi quasi due mesi prima dell'inizio della guerra ma il suo senso di anticipazione o meglio la sua capacità di presagire gli eventi futuri fa sì che nella sua poesia già si respiri un'atmosfera diversa, dove la paura e la frustrazione per quello che sta per accadere sono fortissime. Anche in questa poesia troviamo due persone intente a dialogare, il poeta e il pilota, il quale chiede al primo: «*Dimmi da ieri hai scritto?*» e il poeta risponde:

*«Già, che altro potrei fare? Il poeta scrive, miagola il gatto, uggia il cane, prolifico il pesciolino
dissemina nuove uova...*

[...]

Ed io scrivo,

*che altro potrei fare? Anche le poesie, sai, sono pericolose,
i versi delicati e capricciosi. Anche per questo, vedi,
ci vuole del coraggio.» (vv. 10-12, 20-23)*

La risposta del poeta potrebbe quasi sembrare scontata: cosa mai potrebbe fare il poeta se non scrivere? Tuttavia, il compito del bravo poeta è quello di comporre poesie usando le parole giuste o quelle che meglio di altre siano in grado di trasmettere i sentimenti e le emozioni più profonde. Radnóti intende dire, attraverso questi versi, che l'operazione della scrittura nasconde rischi e trappole; ovvero è un'impresa paragonabile a un'azione militare. Inoltre egli scrive che talvolta le parole di una poesia possono risultare ingannevoli agli occhi di chi le legge e nascondere dei significati ambivalenti, tali da rendere la lettura e la comprensione difficile. Creare quindi una poesia è un'impresa ardua e richiede tanto impegno. Il poeta afferma che ci vuole coraggio per scrivere quello che si vuole scrivere e quello che si pensa e sottolinea questo concetto perché vuole dire al pilota che non solo il suo lavoro richiede dei sacrifici ed è degno di rispetto, ma anche comporre dei versi è laborioso e merita lo stesso apprezzamento. Pilotare un aereo è qualcosa di grande e dà naturalmente delle gratificazioni ma mai come quelle che ottiene il poeta quando scrive, perché è in questo modo che si apre alla vita e agli altri. Verso la fine della poesia il pilota chiede al poeta di scrivere di lui ed egli gli risponde: «Sì, se sopravvivo, e se ci sarà qualcuno che vorrà ancora leggere» (vv. 43-44). Da questo verso emerge un certo disincanto perché Radnóti non sa se sopravviverà e quindi non può dire con certezza al pilota che parlerà di lui nelle sue prossime poesie; inoltre, non sa se la gente avrà ancora interesse a leggere, in generale. Una volta che la guerra sarà finita, i sopravvissuti dovranno affrontare una sofferenza talmente grande che di certo non penseranno, come prima cosa, alla lettura.

La prossima poesia di cui parlerò è stata scritta nel luglio del 1944 quando Radnóti si trovava imprigionato in Serbia, nella zona mineraria di Bor, nel lager di Heidenau presso la città di Zagubica. Durante la prigionia, il poeta scrisse i suoi versi su un taccuino che sarà ricordato come *Il Taccuino di Bor*⁴ e che verrà ritrovato nel giugno del 1946, dopo la riesumazione del corpo di Radnóti da una fossa comune, in una tasca dell'impermeabile che indossava. I versi contenuti nel Taccuino di Bor sono quelli scritti durante i tre mesi dell'ultima, estenuante marcia di seicento chilometri dai lager serbi verso l'Ungheria e verso la morte. La poesia, di cui intendo analizzare alcuni versi, si intitola *Hetedik Ecloga*

⁴ Miklós Radnóti, *Bori Notesz* (Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó, 1971)

(Settima Ecloga). In questo componimento non troviamo più il dialogo tra il poeta e un altro personaggio; infatti il dialogo lascia spazio alla descrizione della cruda realtà del lager, delle condizioni in cui i condannati sono costretti a vivere e quindi della prigionia nel vero senso della parola. Il poeta inoltre si pone delle domande retoriche sulla vita e sull'esistenza e ciò gli dà modo di riflettere. Quello però su cui vorrei soffermarmi è la condizione in cui il poeta è costretto a scrivere e questo problema si evince dai versi seguenti:

*«A tentoni, senza punteggiatura scrivo questa poesia,
così come vivo, nel crepuscolo, avanzando lentamente
sulla carta come un bruco accecato. Il guardiano del Lager
ha sequestrato torce elettriche e libri. La posta è ferma.
La nebbia avvolge le baracche.»* (vv. 15-19)

Questa poesia viene composta in un momento difficile perché, come si può ben capire, non c'è luce e Radnóti fa davvero fatica a scrivere; la condizione di oscurità riflette anche la sua disperazione esistenziale. Tuttavia egli procede, omettendo però la punteggiatura, e utilizza la carta che gli rimane dal momento che anche i libri sono stati sequestrati insieme alle torce elettriche che servivano per l'illuminazione. L'uso anche qui della similitudine serve per sottolineare ancor di più la condizione di «cecità» in cui si trova il poeta; egli si paragona ad «*un bruco accecato*» che avanza pian piano perché privo di vista. Radnóti scrive al buio e questa circostanza sembra volerci dire che anche i versi che compone riflettono lo stato del mondo esteriore; c'è da dire però che non si ferma davanti a questo impedimento, ma va avanti perché questo è quello che fa un vero poeta. La voglia di scrivere e di lasciare un messaggio morale supera qualsiasi cosa.

Razglednicák (Cartoline Illustrate)

Nel *Taccuino di Bor*, scritto da Radnóti durante la sua prigionia nel lager di Heidenau, sono contenute, oltre alle poesie, anche quattro *Razglednicák (Cartoline Illustrate)*, nelle quali il poeta parla della reclusione nel lager ma soprattutto della sua vicinanza alla morte. Le cartoline in questione sono scritte sotto forma di epigramma e, a dispetto della

loro brevità, racchiudono un profondo significato perché composte in un momento di disperazione; il poeta è consapevole che le possibilità di rivedere la sua terra e i suoi affetti sono davvero minime e le *Cartoline Illustrate* rispecchiano il suo stato d'animo. Per spiegare ancora di più il lavoro letterario di Radnóti e per dargli maggior risalto, mi propongo di analizzare due delle quattro cartoline poiché ritengo che in esse le parole utilizzate dal poeta riflettano immagini importanti. Effettivamente le cartoline scritte da Radnóti non possono essere considerate come vere e proprie cartoline dalle quali traspare un felice ricordo di vacanza e un'immagine di un luogo incantevole ma il contrario perché dai versi seguenti emergono immagini davvero atroci e disumane delle condizioni in cui si trovano i prigionieri durante la debilitante marcia; in un certo senso il poeta mira a creare un brutale effetto ironico che ha un grande impatto sul lettore. La prima *Razglednica* che mi appresto ad analizzare e che, in ordine cronologico, è la numero tre è datata 24 ottobre 1944, quando il poeta insieme ad altri prigionieri giunge a Mohács in Ungheria; in questo luogo egli scrive:

*«I buoi schiumano saliva rossa.
La gente urina mista a sangue.
Il reparto fetido e sbandato
si ammuccia in sporchi crocchi.
Ovunque la morte soffia il suo infernale fiato.»* (vv. 1-5)

In questa cartolina Radnóti dà un'immagine macabra e per alcuni aspetti rivoltante dell'ambiente che lo circonda; il tema della morte è sempre presente e lo ritroviamo anche in questi versi, attraverso i quali è possibile comprendere la condizione del poeta e degli altri prigionieri che si trovano nella sua stessa situazione. Qui Radnóti parla di buoi che producono saliva di colore rosso, uomini la cui urina è mista a sangue e di un gruppo di prigionieri. Questi ultimi emanano cattivo odore e per via della stanchezza e del dolore insopportabile ai piedi, provocato dalla faticosa marcia, arrivano quasi a perdere i sensi e si ammassano in gruppi. Il colore rosso è il colore del sangue e in queste immagini esso allude alla morte che «soffia il suo infernale fiato» perché si fa sempre più vicina e talmente atroce poiché inflitta da altri esseri umani. Ci troviamo di fronte alla fase ultima della vita di Radnóti; egli è convinto che a breve morirà

e proprio per questo in questi versi egli non manifesta più la speranza di una vita dopo la guerra che invece emerge inizialmente. Arrivato a questo punto il poeta si rassegna e si abbandona al proprio destino senza alcun timore. Di grande importanza è la quarta ed ultima *Razglednica* scritta presso Szentkirályszabadja sempre in Ungheria e datata 31 ottobre 1944. Radnóti ed altri prigionieri furono trasportati in questo luogo su carri bestiame e proprio qui egli scrive quelli che saranno i suoi ultimi versi:

*«Cado giù sul suo corpo che si è rigirato,
teso come una corda subito spezzata.
Lo sparo è nella nuca. – La stessa sorte a te –
mi vado mormorando. – Sta' calmo, sta' sdraiato,
il fiore della morte fiorisce qui, nella tua pazienza.
Der springt noch auf⁵ – sopra di me una voce.
E sangue misto a fango sul mio orecchio s'addensa.»* (vv. 1-7)

In quest'ultima cartolina il poeta descrive l'uccisione di un compagno, prefigurando allo stesso tempo la propria morte. Radnóti pensa ed immagina di morire allo stesso modo, con un colpo alla nuca. La rassegnazione al proprio destino è espressa nell'auto-esortazione alla calma, pur nella scioccante esperienza che viene descritta: cadere su un corpo privo di vita e venire a contatto con il sangue di un altro essere umano. Attira l'attenzione di chi legge la frase in tedesco che il poeta introduce nel penultimo verso. Il tedesco non era la sua lingua madre, ma la scelta è motivata dal fatto che non furono i tedeschi ad ucciderlo bensì i collaborazionisti ungheresi e, dal momento che Radnóti non voleva credere all'idea di poter essere ucciso dai suoi compatrioti, negò a sé stesso questa verità; egli non si aspettava un tradimento del genere dai figli della terra amata, l'Ungheria.⁶ La frase *«der springt noch auf»* probabilmente venne pronunciata da un soldato dopo aver visto il corpo dell'uomo rialzarsi, naturalmente prima di sparare il colpo finale. Ovviamente non si sa con certezza come siano andate realmente le cose ma per quanto riguarda

⁵ *«Si sta rialzando».*

⁶ Questa è un'affermazione che Edith Bruck, scrittrice e poetessa ungherese di origine ebraica, ha fatto nella nota al libro, Miklós Radnóti, *Mi capirebbero le scimmie* (Roma: Donzelli, 2009)

la frase in tedesco può anche darsi che il poeta abbia deciso di utilizzare questa lingua non perché si sentisse tradito dai suoi connazionali ma semplicemente perché i soldati tedeschi rappresentavano l'incarnazione del male assoluto e forse sarebbe questa la spiegazione più plausibile. Radnóti muore il 9 novembre del 1944 dopo essere stato fucilato dai soldati ungheresi nazisti che, prima dell'esecuzione, avevano trasportato i prigionieri, i quali non erano più in grado di proseguire la marcia, presso Abda.⁷ Quando nel giugno del 1946 venne ritrovato il corpo del poeta e il taccuino contenente i suoi ultimi versi nella tasca del suo cappotto, si vide che in esso Radnóti aveva scritto in cinque lingue diverse la prefazione, nella quale egli pregava chi avesse ritrovato i suoi scritti di inviarli al professore universitario Gyula Ortutay; questo ci fa ben capire quanto il poeta sperasse che le sue poesie venissero lette e di poter essere ricordato un giorno dalle generazioni future. Radnóti ha voluto mostrare al mondo che, nonostante le avversità e le sofferenze, bisogna cercare sempre di andare avanti perché la vita è talmente breve che va vissuta a pieno e con la consapevolezza del suo valore.

Poetica ed etica di Miklós Radnóti

Radnóti è uno dei più grandi poeti ungheresi dell'Olocausto, divenuto famoso in Ungheria per le sue poesie nelle quali il tema della morte predomina fin dal principio. La scelta di questo tema, oltre ad essere un argomento di interesse comune a molti poeti, è sicuramente motivata dal presentimento di quello che accadrà agli ebrei, dal momento in cui entrano in vigore le leggi antisemite. Radnóti si impone sin da subito come un poeta davvero singolare e i suoi scritti rispecchiano questo suo modo di essere, per certi versi anche fuori del comune. Il fatto di presagire un evento terribile è una circostanza strettamente legata al contesto storico; dalle sue poesie si percepisce che lui sente, ancor prima della sua deportazione, di essere condannato a morte ed è consapevole di non poter sfuggire al proprio destino e questo sentimento si riflette nei suoi componimenti già a partire dal 1936. In particolare nella poesia, *Su cammina, condannato a morte!*, Radnóti esprime questa sensazione

⁷ Comune situato nella provincia di Győr-Moson-Sopron, nell'Ungheria nordoccidentale.

esistenziale, insieme alla consapevolezza di morte dell'uomo che cade nella lotta eroica e la certezza della sua morte violenta⁸ e l'immagine che emerge dalla poesia in questione è quella dell'uomo destinato proprio alla distruzione.

Radnóti è un autore maturo, un poeta dall'attività già avviata, quando la guerra travolge la sua vita e lui inizia a scriverne. Egli mostra una visione abbastanza pessimistica della vita e del periodo storico in cui vive; nelle sue poesie non traspare la minima speranza di sopravvivere alle deportazioni poiché è consapevole che nessuno, tantomeno lui, si salverà dall'atto di crudele violenza commesso dai nazisti. Il poeta era pronto a morire e in realtà, a differenza di altri, fu lui stesso a scegliere il proprio destino; egli, infatti, prese questa decisione deliberatamente, cercando di trasformare l'orrore in poesia con lo scopo di lasciare una traccia significativa degli eventi dell'epoca ai posteri. Miklós Radnóti è un poeta e come tale scrive versi e una fonte d'ispirazione per i suoi componimenti, in particolare le Ecloghe, sembra essere stato il poeta latino Virgilio; infatti la *Prima Ecloga* si apre proprio con una citazione dalle Georgiche⁹. Tuttavia nei suoi componimenti spesso Radnóti nomina anche autori, ungheresi e non, che in qualche modo hanno influito sul suo percorso letterario e sulla sua formazione; tra questi Attila József¹⁰ e Garcia Lorca.

C'è da dire inoltre che Radnóti ha scritto poesie anche in forma di lettera, diario e cartolina e questo dimostra quanto egli sia un poeta davvero completo, in grado di affrontare le difficoltà derivanti da questa scelta. Leggendo le sue poesie è possibile capire che tipo di valore egli attribuisca alla scrittura: un valore umano in grado di arginare la disumanità del contesto in cui si trova. Dopo l'ascesa di Hitler, Radnóti si vede condannato e una delle cose che più lo tormentano è sapere come dovrà morire; il poeta in realtà si domanda in che modo avverrà la sua morte

⁸ Questa è un'affermazione che Tibor Melczer, storico ungherese, ha fatto nella prefazione all'opera, Miklós Radnóti, *Poesie* (Roma: Bulzoni, 1999)

⁹ Poema di Virgilio, scritto in esametri e dedicato al lavoro nei campi, all'arboricoltura e all'allevamento del bestiame. La citazione in questione è: «*Quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem, tam multae scelerum facies*» (Poiché dovunque il lecito è confuso con l'illecito: tante le guerre sulla Terra, tanti i volti della scelleratezza).

¹⁰ Considerato uno dei più importanti poeti ungheresi del XX secolo.

e se sarà davvero brutale come l'immagina. Questo «*modus moriendi*» sarà infatti una delle sue preoccupazioni principali¹¹. Un grande punto di riferimento nella sua vita sembra essere stata la moglie Fanny Gyarmati, il cui amore è stato in un certo senso la sua ancora di salvezza e l'unica cosa alla quale potersi aggrappare durante i momenti di disperazione. L'amore per questa donna era infinito e proprio a lei è dedicata una poesia davvero toccante che si intitola *Lettera alla moglie*. Il ritorno alla rima e all'uso dei metri classici, che il poeta aveva già sperimentato nelle prime poesie composte negli anni Trenta del Novecento, segna un grande cambiamento nella sua espressione artistica; per un uomo che stava scrivendo al limite della sopravvivenza, la cui opera più intensa è fiorita in condizioni di oscurità intellettuale e anarchia morale, l'espressione dei pensieri e dei sentimenti all'interno dell'ordine dell'esametro latino è sembrato un atto morale e ha costituito una barriera difensiva contro l'incertezza del mondo. Le sue poesie, soprattutto le ultime, esprimono il dolore di una generazione, privata di tutto e costretta a morire per via del male che dilaga nel mondo; la voce del poeta diviene così un grido e un appello universale all'umanità. Radnóti ha lottato fino alla fine, cercando anche di incoraggiare i suoi compagni di prigionia; la consapevolezza di dover morire e la sofferenza, sia fisica che dell'animo, non gli hanno però impedito di scrivere poesie. «*Poiché egli era poeta, volle 'per testimoniare alle età future' sconfiggere il silenzio con la propria poesia. Le sue liriche hanno saputo varcare tutti i fili spinati, tutte le barriere dell'assurdo, per giungere fino a noi nella pienezza di una dignità umana e di un'arte che nessun tiranno potrà mai annichilire. La sua poesia è, in mezzo alla degradazione, una continua ascesa dello spirito verso l'amore, la bellezza, la libertà*».¹²

¹¹ Come è sottolineato nel sito: http://www.hlo.hu/news/modus_moriendi Scaricato: 15.03.2016

¹² Come sottolineato nelle note di Bruna Dell'Agnese al libro: Miklós Radnóti, *Poesie*.

Bibliografia

RADNÓTI Miklós. *Válogatott versek (1930-1940)*. Budapest: Almanach Kiadó, 1940.

RADNÓTI Miklós. *Bori Notesz*. Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó, 1971.

RADNÓTI Miklós. *Ero fiore sono diventato radice*. Roma: Fahrenheit 451, 1995.

RADNÓTI Miklós. *Poesie*, traduzione a cura di Bruna Dell'Agnesse e Anna Weisz Rado. Roma: Bulzoni, 1999.

RADNÓTI Miklós. *Mi capirebbero le scimmie*, a cura di Edith Bruck. Roma: Donzelli, 2009.

<http://radnoti.mtak.hu/index-en.htm>. Ultima consultazione: 30.01.2016

http://www.hlo.hu/news/modus_moriendi. Ultima consultazione: 30.01.2016

Italia e Ungheria: una partnership altalenante (1946-1947)¹

Nel corso della prima metà del Novecento la politica estera italiana trovò nella regione danubiana lo spazio in cui soddisfare le proprie ambizioni internazionali. Ungheria e Romania erano (e sono) i paesi, tra quelli dell'area, più vicini all'Italia per affinità politiche, economiche e culturali. Gli unici due popoli non slavi in un mare slavo potevano vantare solidi legami culturali con l'Occidente e Roma, capitale del mondo latino, ne incarnava lo spirito. I sentimenti nazionali emergenti nel periodo risorgimentale, inoltre, facevano leva proprio su quel bagaglio culturale che – fatto di lingua, religione, usi e costumi – inevitabilmente portò i due Stati a sentirsi parte di un mondo che neanche geograficamente era loro distante. La storia e la politica che ne seguì fu un concatenarsi di avvenimenti tesi a quella che potremo definire la riconquista dell'Occidente da parte di Ungheria e Romania. L'Italia, in questo, rappresentava, volente o nolente, il simbolo dell'occidentalità.

All'inizio del XX secolo, però, (e come inizio intendiamo gli anni dopo la conclusione della prima guerra mondiale facendo nostra la tesi dello storico Hobsbawn sul secolo breve²) gli eventi storici furono tali da condizionare i rapporti di questi due paesi con l'Italia.

Per quanto riguarda l'Ungheria il revisionismo magiaro degli anni Venti ben combaciò con il mito italiano della vittoria mutilata e anche il fatto di trovarsi – durante e al termine del secondo conflitto mondiale – negli stessi schieramenti e nelle stesse condizioni internazionali fomentò un'amicizia già di lunga data. La Romania, invece, nonostante alcuni importanti tentativi di riavvicinamento, fu condizionata da fattori interni ed esterni e ridusse di fatto l'influenza italiana nel proprio paese.³ Il cambio di governo Averescu-Brătianu, con l'incarico agli Esteri

¹ Estratto della monografia dal titolo: *Guardando ad est. La politica estera italiana e i progetti di confederazione danubiana. Prima e dopo il 1947* (Roma: Aracne, 2013).

² E.J. Hobsbawn, *Il secolo breve 1919-1991* (Roma: Rizzoli, 2006).

³ Per il tema sui rapporti Italia-Romania si rimanda al recente lavoro di G. Caroli, *La Romania nella politica estera italiana 1919-1965. Luci e ombre di un'amicizia*

affidato a Titulescu, l'annosa questione degli optanti (proprietari terrieri di etnia magiara a cui Bucarest negava gli indennizzi dopo la confisca delle loro terre) che inacidiva i già tesi rapporti tra ungheresi e romeni, nonché l'intolleranza romena ad accordi triangolari tra Roma, Budapest e Bucarest e l'incapacità di fondo italiana di incalzare le posizioni politiche con una presenza economica e finanziaria più audace in terra romena furono i fattori che finirono per ridimensionare l'interesse italiano per la Romania. A nostro avviso fu dunque proprio negli anni Venti che la partita tra Budapest e Bucarest per accattivarsi l'amicizia italiana venne giocata e vinta dagli ungheresi. L'Ungheria divenne così il partner privilegiato dell'Italia nell'area danubiano-balcanica.

I secolari rapporti culturali tra Roma e Budapest, che indussero uno dei più grandi poeti magiari di tutti i tempi Mihály Babits (tra l'altro dantista e cultore della letteratura italiana) a parlare di affinità elettive dei due paesi,⁴ trovarono terreno fertile nel periodo Horthy-Mussolini: diplomazia, commercio, letteratura, cultura, università furono i numerosi settori in cui i rapporti tra i due paesi si intensificarono.⁵ In realtà, facendo perno sulla comune cultura latina e cattolica, più volte il destino storico del popolo magiario si era incrociato ed intrecciato con quello italiano: come nel caso dell'Apostolo d'Ungheria, il missionario veneziano Gerardo Sagredo (980-1046), vescovo di Csanád, precettore di Emerico (figlio del primo re magiario cristiano Stefano d'Ungheria), poi morto martire su una collina di Buda che ancora oggi porta il suo nome (Szent Gellért); oppure durante i primi sette mesi del 1348 quando Napoli fu occupata dall'esercito ungherese guidato dal re Luigi d'Ungheria sceso in Italia per vendicare l'assassinio di suo fratello Andrea d'Angiò, cugino

storica (Milano, 2009). In particolare il capitolo II. Si veda inoltre A. Biagini, *Storia della Romania contemporanea* (Milano: Bompiani, 2004).

⁴ «[...] Se esiste tra gli uomini la *Wahlverwandschaft*, l'affinità elettiva, perché non potrebbe esistere qualcosa di simile anche tra le nazioni?», M. Babits in *Italia e Pannonia*, 1942 citato in P. Sárközy, *Roma, la patria comune. Saggi italo-ungheresi* (Roma: Lithos, 1996), 31.

⁵ Nel periodo fra le due guerre mondiali preziosa per i rapporti italo-magiari fu l'opera dello storico Rodolfo Mosca (1905-1978), secondo il quale l'Ungheria è «*elemento d'ordine e di equilibrio politico nel tormentato Oriente europeo*» in R. Mosca, *Problemi politici. L'Ungheria contemporanea* (Bologna: Zanichelli, 1928), 295. Più in generale, per i rapporti letterari e culturali fra i due paesi vedi anche P. Sárközy, *op. cit.*, in particolare il capitolo I e II.

e marito di Giovanna d'Angiò, erede legittima del regno di Napoli alla morte di suo padre, Roberto il Saggio; ed ancora durante il regno di Mattia Corvino (1458-1490), quando la corte magiara si aprì alla cultura rinascimentale italiana. Non possiamo dimenticare, in età moderna, il ruolo svolto dal militare, politico e scrittore modenese Raimondo Montecuccoli (1609-1680), protagonista della campagna militare cristiano-imperiale contro i turchi ottomani nel 1663-1664. Nel periodo risorgimentale, poi, la primavera dei popoli risuonò per gli ungheresi come per gli italiani ed il fatto che uno dei più celebrati eroi nazionali magiari, Lajos Kossuth (1802-1894), abbia passato gli ultimi trent'anni della sua vita a Torino la dice lunga sul legame politico e culturale che si era già instaurato tra i due popoli. Ma il momento storico più significativo fu la convivenza tra italiani e magiari (nonché croati, sloveni, tedeschi) nella città di Fiume, dichiarata – nel 1868 – *corpus separatum* della corona ungarica. Il particolare *status* creò un comune senso di appartenenza alla città da parte dei suoi abitanti, indipendentemente dalle proprie origini etniche, che poi però non avrebbe trovato soddisfazione a livello internazionale.⁶ Ed ancora, al termine del primo conflitto mondiale, fu proprio un italiano, il colonnello Guido Romanelli a svolgere l'importante ruolo di mediatore tra il mondo occidentale, di cui per alcuni mesi del 1919 fu l'unico rappresentante ufficiale in terra magiara, il governo rosso bolscevico di Béla Kun, l'opposizione bianca riunitasi attorno alla figura dell'ammiraglio Miklós Horthy in quel di Szeged e le truppe militari straniere occupanti.⁷

I secolari rapporti tra italiani e magiari, fin qui sommariamente indicati, dovettero però superare il banco di prova della seconda guerra mondiale con la sua scia di crimini e devastazioni. Con difficoltà si riattivò i normali canali diplomatici e per Italia e Ungheria si aprì un nuovo, interessante capitolo delle loro relazioni. Isolate dal contesto internazionale per l'esito ed il modo in cui si era conclusa la guerra,

⁶ Al termine del primo conflitto mondiale Fiume venne dichiarata Stato libero col trattato di Rapallo del 1920 e rimase tale *de iure* solo per 4 anni, quando la città venne poi annessa all'Italia col benestare più o meno sincero del regno di Jugoslavia. Al termine del secondo conflitto mondiale, poi, i trattati di pace di Parigi del 1947 assegnarono Fiume alla Repubblica socialista federale jugoslava in barba ad ogni speranza di autonomia dei fiumani. Ora la città appartiene alla Croazia.

⁷ Vedi *supra* cap. II § 2 nota 4.

Italia e Ungheria si affacciarono timidamente al resto del mondo con un unico, comune obiettivo: riallacciare relazioni diplomatiche per evitare l'isolamento e cercare appoggi politici tra le grandi potenze. E fu proprio il silenzio delle grandi potenze sul destino ungherese, nella primavera del 1946, a favorire indirettamente un nuovo riavvicinamento tra Italia e Ungheria. Il governo magiaro organizzò una delegazione diplomatica guidata dal – di lì a poco – ministro ungherese in Italia, István Kertész, al fine di, viaggiando per alcune capitali europee, ottenere appoggi politici sulla questione della nazionalità e dei confini territoriali, argomenti delicati, allora come negli anni Venti, per il futuro della nazione magiara. Mosca e Washington accolsero i delegati ungheresi con cordialità ma senza dar loro grandi soddisfazioni; Londra nicchiò dal momento che considerava l'Ungheria già appartenente alla sfera di influenza sovietica; Parigi, poi, non si trovava nella situazione politica di poter intervenire in questioni così delicate.⁸ Effettivamente durante il 1946 il governo ungherese ebbe una certa libertà di azione in politica estera e la impiegò cercando appoggi politici tra le grandi potenze. Da Washington l'ambasciatore ungherese Aladár Szegedy-Maszák, in una lettera dai toni amichevoli indirizzata a Kertész,⁹ fornì un'interessante chiave di lettura del problema magiaro: l'unico, vero ostacolo all'amici- zia Stati Uniti-Ungheria era la Cecoslovacchia, il cui prestigio era ancora forte tra gli ambienti politici statunitensi perché considerata ponte tra est e ovest. L'unico modo per ridimensionare Praga agli occhi di Washington sarebbe stato quello di far vedere agli americani l'intransigenza dei cechi nella gestione del problema profughi e dei conseguenti sfollamenti da un confine all'altro. Gli americani, ostili per principio all'utilizzo di civili come merce di scambio e da sempre sensibili alla garanzia dei diritti umani, avrebbero forse guardato con maggiore interesse alla causa magiara. Ma Szegedy-Maszák, diplomatico di lunga esperienza, sapeva che era più facile dirlo a parole che non realizzarlo coi fatti. La questione territoriale era, poi, legata alla firma del trattato di pace (di cui lo stesso Kertész sarebbe stato il capo delegazione a Parigi) e, visto come andavano le cose per l'Italia con Trieste, era bene – secondo l'ambasciatore magiaro – mandare le cose per le lunghe dal momento che «la

⁸ Vedi I. Romsics, *Az 1947-es Párizsi békeszerződés* (Il trattato di pace di Parigi del 1947). (Budapest, 2006) ed in particolare il capitolo III e le pp. 155-187.

⁹ MOL, XIX-J-1-g-6-66/res Bé/1946, Washington, 4 aprile 1946.

situazione può cambiare e ci troviamo davanti una nuova fase» e che «i mesi a venire saranno critici»; bastava essere consapevoli che, in ordine di importanza, i magiari non erano al primo posto nell'agenda statunitense.¹⁰ Il diplomatico magiaro, poi, già autore nel 1943 di un memorandum sul futuro dell'Ungheria post bellica,¹¹ aveva detto la sua anche sulla questione di una confederazione di Stati nell'area danubiana: accanto ai principi etnici sarebbe stato necessario prendere in considerazione anche i punti di vista geografico ed economico in modo che alla confederazione avrebbero aderito tutti i popoli del bacino carpatico, compresa Croazia e Slovacchia. Non un ritorno indietro ai vecchi confini e alla revisione integrale del trattato del Trianon, ma un'unità politica ed economica sull'esempio del *Commonwealth* anglosassone e con il suo ruolo ben definito di difensore della cristianità.¹² Ma la rigida presa di posizione del presidente della Cecoslovacchia Eduard Beneš sulla questione dei confini ungaro-slovacchi e dei magiari in terra cecoslovacca e soprattutto il mancato coinvolgimento delle quattro grandi potenze (Usa, Francia, Gran Bretagna e Urss) alla causa magiara chiusero le speranze degli ungheresi. Sicuramente il contenzioso magiaro non era all'ordine del giorno dei paesi vincitori, come sosteneva Szegedy-Maszák, ma sta di fatto anche che sulla questione Transilvania, per esempio, altro capitolo ricco di discussioni e controversie, Washington e Mosca giocarono a carte coperte, mentre Londra assunse l'atteggiamento di chi preferiva lasciare tutto nelle mani dei due piccoli Stati e sarebbe intervenuta ad offrire il suo sostegno solo quando e se Budapest e Bucarest sarebbero riuscite ad accordarsi da sole. La Francia del primo ministro Georges Bidault, inoltre, aveva più volte fatto intendere di non trovarsi nella

¹⁰ Ivi. Nel *post scriptum* Szegedy-Maszák illustra un particolare tanto curioso quanto indicativo della sua percezione dei fatti: a due giorni dal loro arrivo a Washington James F. Byrnes, segretario di Stato americano dal 1945 al 1947, non li aveva ancora ricevuti, mentre sua moglie li aveva cordialmente inviati per un tè. Escluso il motivo personale a Szegedy-Maszák non restava altro che commentare amaramente che gli ungheresi erano privi di interesse agli occhi degli americani.

¹¹ Vedi A. Szegedy-Maszák, *Az ember ősszel visszanez ... Egy volt magyar diplomata emlékirataiból* (L'uomo in autunno si guarda indietro. Dai ricordi di un ex diplomatico ungherese), vol II. (Budapest, 1996), 230-282.

¹² Il tema dell'Ungheria come baluardo della cristianità è anche di Sándor Márai (1900-1989), celebre scrittore ungherese pubblicato anche in lingua italiana per i tipi Adelphi.

posizione tale da poter influenzare la risoluzione di questioni così controverse come quelle che, a fine seconda guerra mondiale, agitavano il bacino danubiano. La firma del trattato di pace di Parigi il 10 febbraio 1947, insieme ad Italia, Romania, Bulgaria e Finlandia, mise la parola fine alle speranze magiare.¹³

L'ultima possibilità rimaneva l'Italia, ovverosia concludere con Roma un accordo, prima economico e poi politico, che avrebbe permesso all'Ungheria di non essere lasciata in balia della prepotenza sovietica. L'ennesimo riavvicinamento tra Roma e Budapest venne ufficializzato con la ripresa post bellica delle relazioni diplomatiche italo-magiare avvenute nel dicembre 1945 per il tramite della Commissione Alleata di Controllo, che, nella persona – si badi bene – del generale sovietico Sviridov, consentì il 17 giugno 1946 al governo magiario di intavolare relazioni diplomatiche con l'Italia e poi anche con Romania e Bulgaria.¹⁴

Il 9 novembre del 1946 venne firmato a Roma un accordo commerciale, ma i presupposti e le conseguenze di tale accordo non furono dei migliori. Un documento strettamente confidenziale della Legazione magiara a Roma indirizzato a Budapest, al ministro degli Esteri János Gyöngyösi informò il governo ungherese delle trattative in corso relativamente al viaggio in Italia del ministro per il Commercio Sándor Rónai e alla conseguente firma di un accordo con l'Italia.¹⁵ Il viaggio sarebbe stato preceduto dall'arrivo di una commissione di tre esperti (Rublovszky, Csonka, Csáky) che avrebbe dovuto intavolare trattative con il capo della sezione economica del ministero degli Esteri, l'ambasciatore Grazzi e con il primo console Natali, a capo della sottosezione per gli affari con l'Ungheria, quali rappresentanti italiani. In realtà si era già intrufolato nei canali ufficiali un certo Glausius, definito nel documento un impostore, il quale privo di incarichi ministeriali, riuscì a

¹³ I. Romsics, *Magyar békeelképzelések a második világháború alatt és után, 1942-1947* (Idee di pace magiare durante e dopo la seconda guerra mondiale) in *1945 a világtörténelemben. Milyen jövőt képzelt magának a világ?* (Il 1945 nella storia mondiale. Quale futuro si immagina il mondo?), a cura di I. Feitl e Gy. Földes (Budapest, 2005), 177-190.

¹⁴ Tali documenti sono consultabili presso l'archivio di Stato ungherese, sezione ministero degli Esteri (MOL Küm res pol XIX-J-1) o direttamente sul http://www.natarch.hu/archivnet/old/rovat/forras.phtml?forras_kod=422

¹⁵ MOL, Küm res pol, XIX-J-1-j-Olasz-5/1-100/pol-1946 (15.), Roma, 12 settembre 1946. Strettamente confidenziale.

proporre una visita ufficiale in Ungheria per l'autunno seguente addirittura al ministro per il Commercio Campilli promettendo al governo italiano una fornitura di benzina e petrolio in grande quantità. La legazione magiara dovette prima di tutto smentire l'impostore e poi, con difficoltà, riacquistare credibilità agli occhi degli italiani, ma ormai i contatti erano compromessi se, durante un incontro a Palazzo Chigi – allora sede del ministero degli Esteri – con Grazzi, Natali e Coppini, incaricato d'affari italiano a Vienna, gli italiani si permisero di ironizzare sul fatto che se il ministro Rónai pensava di venire a Roma senza un piano di accordo predefinito e solo in visita di cortesia sarebbe stato meglio spostare l'arrivo di qualche settimana *«ché per il momento [n.d.a. a settembre] fa ancora troppo caldo [a Roma]»*, ovvero *«a meno che non porti con sé [n.d.a. letteralmente, nelle sue tasche] più di cento, ossia mille vagoni di petrolio e benzina»*.¹⁶

Il primo grande errore della diplomazia magiara fu, dunque, interno: permettere che persone non incaricate ufficialmente dal governo di Budapest avessero contatti diretti con la parte italiana significava provincialismo e in sostanza poca professionalità nel gestire i contatti diplomatici. L'altro grave errore fu poi considerare inequivocabile il fatto che l'idea di una visita ufficiale e di un conseguente accordo economico avesse paternità esclusivamente italiana, come se – a secondo conflitto mondiale terminato – fosse solo l'Italia a trovarsi in difficili situazioni economiche e, soprattutto, che fosse l'Ungheria l'unico paese in grado di fornire al governo di Roma le materie prime di cui questi abbisognava. L'offerta di frutta e macchinari italiani in cambio di petrolio e benzina magiari e soprattutto la richiesta di un accordo per più anni abbagliarono gli ungheresi facendo perder loro l'orientamento diplomatico. In realtà la preferenza italiana per un accordo esclusivamente commerciale più che finanziario (la richiesta di crediti a castelletto venne prontamente abbandonata) era dettata dal fatto che il quadro politico alla fine del 1946 era ancora poco chiaro e i diplomatici italiani, in questo decisamente più abili, preferivano vaghi accordi commerciali a veri e propri trattati economici. Infatti, quando il ministro dell'Industria Antal Bán propose nella primavera successiva un viaggio a Roma per siglare un vero e proprio accordo economico a lungo termine con il collega italiano Morandi,

¹⁶ Ivi.

il nuovo ambasciatore magiaro, il già ricordato Kertész, prontamente avvertito dal suo segretario di legazione Pál Soltész, mandò una comunicazione strettamente confidenziale al ministro degli Esteri Gyöngyösi avvertendolo che, visto il fiasco (*sic*) dei contatti diplomatici precedenti, non sarebbe stato conveniente l'arrivo di Bán a Roma.¹⁷

Il riavvicinamento italo-ungherese sul piano economico si poteva considerare concluso: quello che era stato ottenuto era un vago accordo commerciale che aveva oltretutto lasciato un cattivo ricordo per incompetenza e mancanza di professionalità. Non tutto era però andato a monte: rimaneva da percorrere la strada del riavvicinamento politico, anche se – date le premesse e date soprattutto le condizioni internazionali in cui esso prese corpo – il percorso era tutto in salita.

La partita si giocò nel corso del 1947 e fu per entrambi gli Stati un'occasione perduta. Vediamo come. Il 19 marzo 1947 il ministro plenipotenziario a Budapest Assettati avvertì il gabinetto del ministero degli Esteri a Roma che una delegazione ungherese, guidata da Mihály Károlyi (già presidente della Repubblica nel 1919 e allora membro del parlamento magiaro), in visita a Il Cairo in occasione di una conferenza interparlamentare, avrebbe sostato qualche giorno in Italia nel viaggio di ritorno. Károlyi aveva manifestato il desiderio di rivedere il bel paese e, «approfittando dell'occasione», di incontrare il Conte Sforza, ministro degli Esteri.¹⁸ Camuffato da viaggio di piacere l'arrivo in Italia di Károlyi era in realtà l'occasione per stabilire concreti contatti politici tra i due paesi e porre le basi per una cooperazione fra gli Stati danubiani. Il cerimoniale italiano organizzò tre incontri: il primo il 30 aprile con Umberto Elia Terracini (1895-1983), l'allora presidente dell'Assemblea Costituente italiana, nonché esponente del Partito comunista italiano; il secondo e il terzo venerdì 1 maggio rispettivamente con il capo provvisorio dello Stato Enrico De Nicola (1877-1959) e con il primo ministro

¹⁷ MOL, Küm res pol XIX-J-1-j-Olasz-5/i-164/res/pol-1947 (15.). Roma, 21 aprile 1947. Da Kertész a Gyöngyösi, strettamente confidenziale; Roma, 17 aprile 1947. Da Soltész a Kertész, urgente.

¹⁸ ASMAE, Affari politici (1946-1950), Ungheria, b. 3 (1947), f. 1. Rapporti politici. Budapest, 19 marzo 1947. Telespresso n. 1004/190. Ed anche Gabinetto ministro (1943-1958), pacco n. 50 (1944-1947), rapporti politici per nazioni, riservato, fasc. Ungheria. Roma, 9 aprile 1947. A margine del documento sono redatte a penna le seguenti note: «tenerlo in evidenza e parlarne al ministro» ed ancora «il cerimoniale ci farà sapere quando giungerà Károlyi. 26.4. '47».

Alcide De Gasperi (1881-1954). A tutti e tre gli incontri partecipò István Kertész, diplomatico di consolidata esperienza, già a capo della delegazione magiara per la firma dei trattati di pace, e nominato appena un mese prima ambasciatore straordinario a Roma e ministro plenipotenziario.¹⁹ L'ufficiale, rapida investitura di Kertész rappresentò una mossa diplomatica importante per Budapest: giocare il tutto per tutto dirottando in Italia il miglior diplomatico magiario e sperare in un accordo politico fruttuoso. Come nel '27 e nel '43²⁰ anche nel 1947 l'Ungheria si ritrovò – in mancanza di meglio – a cercare il supporto italiano.

L'incontro Károlyi-Terracini²¹ durò circa un'ora: Terracini parlò con dovizia di particolari della situazione interna italiana e solo più tardi, sollecitato dall'ungherese, espose le questioni di politica estera. Il problema cruciale in quel momento era senza dubbio la questione di Trieste, non solo per i rapporti diretti tra Italia e Jugoslavia, e per il conseguente clima politico internazionale che si era creato intorno ad essa, ma anche per le relazioni italo-ungheresi. Károlyi stesso ricordò, durante l'incontro, che «la via [n.d.a. magiara] per Roma passa attraverso Belgrado, perché è necessario per noi [n.d.a. ungheresi] stabilire stretti rapporti con la Jugoslavia prima di tutto ed in generale con gli Stati vicini».²² L'ex presidente della Repubblica ungherese aveva, in poche righe, tracciato il profilo della politica estera magiara in quei pochi mesi di autonomia diplomatica dall'Urss: dal momento che le grandi potenze nicchiavano sul futuro dell'Ungheria e dell'intera area danubiana giocando d'attesa ed evitando di prendere posizioni chiare e distinte, a Budapest non rimaneva altro che cercare accordi con gli Stati

¹⁹ Dalle memorie di Kertész sappiamo che Károlyi avrebbe incontrato – in via non ufficiale – anche Carlo Sforza, ministro degli Esteri, Pietro Nenni, ex ministro degli Esteri e leader del Partito socialista ed alcuni altri diplomatici di Palazzo Chigi (allora sede del Ministero degli Esteri) durante un pranzo organizzato dallo stesso Kertész. Cfr. I. Kertész, *Between Russia and the West. Hungary and the illusions of peacemaking. 1945-1946* (Hunyadi, 1992), cap. III § 11, *The Aftermath*.

²⁰ Nell'aprile del 1943 il primo ministro magiario Kallay venne in Italia per guadagnare il sostegno italiano nella resistenza alle pressioni tedesche. In quel momento – scrive Kertész – gli ungheresi «*saw no other alternatives*». *Idib*.

²¹ Resoconto dettagliato dell'incontro si trova, a firma di Kertész, presso il MOL, Küm res pol XIX-J-1-j-Olaszország-5/b-2523/pol-1947. Da Kertész a Gyöngyösi. Roma, 1 maggio 1947.

²² *Ivi*.

limitrofi. L'intransigenza di Praga e l'antipatia reciproca con Bucarest compromettevano qualsiasi tipo di accordo, mentre Belgrado risultava essere l'unica capitale disponibile ad un riavvicinamento politico. Il legame Budapest-Belgrado era però condizionato dal forte senso di colpa che l'Ungheria soffriva nei confronti della Jugoslavia. Nel 1941 il primo ministro Conte Pál Teleki aveva dovuto cedere alle pressioni di Hitler, deciso quest'ultimo ad occupare la Jugoslavia in preparazione dell'attacco alla Russia, e aveva lasciato, senza fare obiezioni, che la *Wehrmacht* attraversasse il suolo magiaro per le operazioni militari. L'Ungheria era così venuta meno al trattato di amicizia che la legava a Belgrado: il tradimento, l'incapacità di opporre resistenza allo strapotere tedesco e il non aver trovato appoggio nel governo britannico spinse Teleki al suicidio nella notte fra il 3 e il 4 aprile. Il gesto non fu solo un dramma umano, ma nazionale dal momento che i futuri rapporti con la Jugoslavia furono da questo condizionati.²³ Nei mesi successivi alla seconda guerra mondiale la diplomazia magiara pose come *conditio sine qua non* di qualsiasi altro legame internazionale, l'amicizia con Belgrado. Stando a queste premesse le relazioni con l'Italia, che a sua volta aveva in sospeso con la Jugoslavia la delicatissima questione di Trieste, partivano col piede sbagliato.

Nei due colloqui successivi, avvenuti in data 1 maggio 1947, Károlyi ebbe modo di incontrare il capo provvisorio dello Stato italiano Enrico De Nicola, al cui colloquio assistette anche il marchese Emanuele Schinina, console di primo livello, e più tardi, separatamente, il primo ministro De Gasperi. Durante l'incontro con De Nicola,²⁴ Károlyi fu ancora più diretto: introducendo le questioni di politica estera, giacché De Nicola indugiava sui problemi economici dell'Italia postbellica e sulla ricostruzione del paese, segnalò l'importanza per il futuro dell'Ungheria della creazione di una cooperazione tra Stati danubiani e chiese apertamente a De Nicola se l'Italia avrebbe potuto aderirvi ed in quali termini. La risposta fu evasiva a tal punto che Kertész commentò amaramente al ministro degli Esteri Gyöngyösi che De Nicola non solo aveva eluso le domande di Károlyi

²³ Senza dimenticare, poi, i massacri compiuti dall'esercito ungherese in Jugoslavia, come quello del gennaio 1942 contro civili inermi, tra cui centinaia di ebrei, a Novi Sad.

²⁴ MOL, Küm res pol XIX-J-1-j-Olaszország-5/b-00224/pol/res-1947. Da Kertész a Gyöngyösi. Roma, 2 maggio 1947.

ma aveva anche abilmente evitato di dare la sua opinione sulla politica danubiana delle grandi potenze. Il capo dello Stato italiano, infatti, si era limitato ad affermare che con la Jugoslavia si stava lavorando per eliminare i contrasti e per trovare soluzioni in vista di una collaborazione prima di tutto sul piano economico. Ma si era poi affrettato a concludere che l'Italia non poteva avere voce in capitolo sulla politica di Usa e Urss, le quali – ad ammissione dello stesso Károlyi – avrebbero guardato con sospetto ad una collaborazione di Stati danubiani perché Washington l'avrebbe considerata un'espressione dell'espansionismo sovietico, mentre Mosca un *cordon sanitaire* antisovietico.

Nell'ultimo giro di incontri fu il primo ministro De Gasperi ad essere senza mezzi termini: alla richiesta di Károlyi di essere informato sulla diffusione in Italia dell'imperialismo americano [*sic*] lo statista altoatesino affermò che «*la cura delle relazioni economiche con l'America è per l'Italia una questione di vita o di morte*». ²⁵ vista la mancanza in Italia di materie prime indispensabili per la ricostruzione postbellica. Naturalmente questo non avrebbe precluso – a detta di De Gasperi – rapporti economici con altri Stati ed il riavvicinamento commerciale con la Jugoslavia ne era la dimostrazione. Nonostante la sua inflessibile concretezza De Gasperi fu l'unico, fra i tre politici italiani incontrati ufficialmente a Palazzo Chigi, a lasciare agli ospiti un margine di intesa: al momento dei saluti Kertész si accordò con il primo ministro italiano per un incontro da organizzare la settimana successiva per discutere di nuovo dei rapporti italo-magiarì. Particolare questo da non sottovalutare se prendiamo in considerazione un documento segreto dello Stato Maggiore dell'esercito indirizzato a Vittorio Zoppi, capo ufficio affari politici del ministero degli Esteri, in cui si apprende «*da ottima fonte*» che Károlyi «*avrebbe avuto l'incarico dal governo di Budapest di avvicinare i dirigenti della politica italiana per indagare se esistono le condizioni di una eventuale adesione dell'Italia alla confederazione slavo-danubiana, caldeggiata dall'Urss. Egli sarebbe inoltre incaricato di studiare le possibilità per un distacco dell'Italia dall'influenza statunitense [...]*». ²⁶ Che Károlyi

²⁵ MOL, Küm res pol XIX-J-1-j-Olaszország-5/b-255/pol/res/1947. Da Kertész a Gyöngyösi. Roma, 2 maggio 1947.

²⁶ ASMAE, Affari politici (1946-1950), Ungheria, b. 3 (1947), f. 1. Rapporti politici. Da V. Pasquale a V. Zoppi. Roma, 19 maggio 1947. Segreto. Nel documento inoltre si fa riferimento alla presunta simpatia di cui avrebbe goduto negli ambienti dei

avesse goduto di personali simpatie da parte di alcuni esponenti politici italiani è un particolare importante ma non rilevante nella ricerca storica ed è spiegabile – a voler essere un poco maliziosi – con la presenza agli incontri non ufficiali della sua giovane e avvenente figlia Judith.²⁷ Sembra invece più interessante il fatto che l'informativa segreta arrivata sulla scrivania del funzionario Zoppi lo abbia ritratto come un emissario comunista al servizio dell'Urss. Károlyi, in realtà, non faceva il gioco dell'Unione Sovietica: la sua proposta però aveva una portata politica che avrebbe potuto facilmente far sbriciolare quell'impalcatura geopolitica, fatta di divisione dell'Europa e del mondo in sfere di influenze, che poi le due superpotenze di fatto imposero con la guerra fredda. Secondo l'ungherese il destino dell'Ungheria e della altre piccole nazioni dell'area danubiana non avrebbe potuto essere concepito separatamente da quello dell'Europa tutta: solo seguendo l'esempio federalista jugoslavo si sarebbe potuto riconquistare la propria indipendenza dall'Urss e «*una federazione socialista [sic] dell'Europa orientale sarebbe stato un primo passo verso una più ampia unità europea ed un fattore importantissimo nel destino del mondo, purché [fosse] abbastanza forte da evitare di diventare il campo di battaglia di imperialismi rivali*».²⁸ E invece l'ipotesi di una terza via così formulata avrebbe inevitabilmente indotto alcuni Stati europei a prendere le distanze da Usa e Urss e, di conseguenza, sarebbe stata facilmente oggetto di diffamazione da una parte e dall'altra. Il discredito gettato sulle reali intenzioni del viaggio di Károlyi in Italia nasceva poi anche dal fatto che a maggio del 1947 si stava profilando per entrambi i paesi – Italia e Ungheria – un cambiamento interno che avrebbe avuto poi le sue ripercussioni sulla condotta della politica estera. Il 31 maggio un contemporaneo rimpasto ministeriale a Roma e a

partiti di sinistra italiani Károlyi, la cui visita precedente a Roma era – in base a questa informativa – avvenuta nel 1919 (*sic!*). In un altro documento segreto dello Stato Maggiore dell'esercito in data 3 maggio 1947 si apprende «da fonte molto attendibile» che il presidente del Consiglio rumeno Groza andrà prossimamente in visita ufficiale a Budapest per affrontare il tema di un accordo «*di vasta portata*» tra Ungheria, Romania e Jugoslavia e di una futura confederazione balcanica «*da contrapporre al blocco mediterraneo caldeggiato dalla politica statunitense*». ASMAE, Affari politici (1946-1950), Ungheria, b. 3 (1947), f. 1. Rapporti politici. Da V. Pasquale. Roma, 3 maggio 1947. Segreto.

²⁷ Vedi I. Kertész, *op. cit.*, cap. III § 11.

²⁸ M. Károlyi, *Memorie di un patriota* (Milano: Feltrinelli, 1958), 393-394.

Budapest portò in Italia all'esclusione dei partiti di sinistra dal governo (iv governo De Gasperi) ed in Ungheria alle dimissioni forzate del primo ministro Ferenc Nagy ed al sopravvento dell'influenza del Partito comunista. Di conseguenza la politica estera di Roma e Budapest prese una direzione opposta: l'assenza dei partiti di sinistra al governo lasciò campo libero a De Gasperi ed al suo modo di intendere i rapporti internazionali ed in particolare l'amicizia con gli Stati Uniti; mentre, dall'altra parte, la prepotenza dei comunisti magiari fu spalleggiata dall'Unione Sovietica, che in pochi mesi avrebbe messo su l'impalcatura delle Repubbliche popolari.

A compromettere l'esito degli incontri politici tra Italia e Ungheria va segnalato anche il cattivo tempismo in cui questi si svolsero. Il 1 maggio 1947 è anche la data della strage di Portella della Ginestra, in provincia di Palermo, in cui furono brutalmente assassinate una decina di persone riunitesi nella piana degli Albanesi a partecipare alla festa dei lavoratori. L'evento ebbe una fortissima impressione sull'opinione pubblica nazionale (ancora adesso si parla ampiamente delle finalità politiche di quella strage) tanto che la CGIL organizzò uno sciopero generale ed il ministro degli Interni Mario Scelba dovette intervenire all'Assemblea costituente il giorno successivo per sedare gli animi individuando in Salvatore Giuliano l'unico, diretto responsabile. La già scarsa attenzione della classe dirigente italiana per gli eventi internazionali e l'ipervalutazione dei fatti di casa nostra – caratteristica ancora oggi attuale della politica italiana – vennero ulteriormente rimarcati in quei giorni, ed i diplomatici magiari se ne ritrovarono coinvolti loro malgrado. Se si sperava di trovare nell'Italia un'aperta sostenitrice della proposta magiara di una cooperazione tra Stati danubiani nei termini sopra indicati, si era malauguratamente scelto il momento peggiore.

Il riavvicinamento italo-ungherese stentava dunque a decollare non solo per l'approssimazione diplomatica degli ungheresi,²⁹ ma anche per il generale, scarso interesse dimostrato dall'Italia verso la politica estera nazionale nonostante il periodo favorevole. D'altronde il quadro internazionale bipolare non era stato ancora definito e c'erano margini di manovra diplomatica all'interno di esso, margini che l'Italia non seppe

²⁹ Vedi *supra* cap. III § 1.

cogliere. Sta di fatto però che diversi fattori contribuirono ad alimentare il disinteresse italiano.

Nei mesi immediatamente successivi alla conclusione del conflitto bellico – lo sostengono alcuni storici italiani – l'Italia perse l'occasione di avviare una politica estera nazionale ed i primi mesi del 1947 furono «i mesi della scelta di fondo», quelli che registrarono il passaggio dalla fine del «*mito dell'indipendenza al trionfo del mito della dipendenza*».³⁰ L'«*acuta coscienza della sconfitta*»³¹ e la «*necessità di espiare anche le colpe del fascismo*»³¹ indussero la giovane Repubblica italiana ad assumere il ruolo di piccola potenza, ben al di sotto delle sue reali potenzialità e del suo ruolo internazionale. È come se l'Italia, per paura, insicurezza, incapacità, rassegnazione, si fosse ritirata dal quadro internazionale prima ancora che questo fosse definito. Dal punto di vista diplomatico questo fattore fu dettato dalla sonora sconfitta strategica subita dalla politica estera fascista, che si mosse in più direzioni (le alleanze degli anni Venti, la politica commerciale dei primi anni Trenta, l'imperialismo africano dopo il '35) senza però raggiungere i risultati sperati, ovvero senza che queste ambizioni fossero accompagnate da adeguate risorse finanziarie e/o militari. La percezione della *debâcle*, con la conseguente caduta di autostima nazionale, rimase viva a lungo (e forse non è a tutt'oggi scomparsa del tutto) anche perché il cambiamento politico ed istituzionale dell'Italia postbellica non si verificò in ambito diplomatico: il personale rimase in servizio, a volte pure con gli stessi incarichi, come ai tempi dell'era fascista. Uno, fra tutti, il caso di Renato Prunas (1892-1951), il quale, già ministro d'Italia a Lisbona durante il fascismo, richiamato in patria da Badoglio, fu poi segretario generale del ministero degli Esteri nell'Italia postbellica ed infine consigliere personale di De Gasperi.³²

³⁰ E. Di Nolfo, „Sistema internazionale e sistema politico italiano: interazione e compatibilità” in *La crisi italiana*, vol. I, a cura di Graziano-Tarrow (Torino: Einaudi, 1979), 95 e sgg.; E. Di Nolfo, „Problemi della politica estera italiana: 1943-1950 *Storia e politica*, XIV, n. 1-2 (1975): 296. Per la questione del 1947 come anno di svolta della politica estera italiana vedi anche E. Aga-Rossi, „L'Italia allo scoppio della guerra fredda: fattori nazionali ed internazionali” in *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1945-1950)*, AA.VV. (Milano, 1950), 628.

³¹ E. Di Nolfo, *Sistema internazionale*, 97

³² La continuità diplomatica tra periodo fascista e periodo democratico ebbe però anche i suoi aspetti positivi: evitare cesure ed interruzioni nell'Italia unita. Vedi C.M. Santoro, *op. cit.*, p. 191.

Secondo fattore: la condotta della politica estera dell'Italia postbellica. Affidata prima *ad interim* a De Gasperi, poi, a Nenni, per un breve intermezzo, e infine a Sforza fino al 1951,³³ mancò di obiettivi a lungo termine. La mancanza di una pianificazione strategica coerente e la dispersione degli obiettivi è stata individuata – nell'illuminante lavoro di C.M. Santoro³⁴ – tra le costanti strutturali politiche permanenti che hanno prodotto, o sono state la causa, del tracciato contorto e ambiguo della politica estera italiana. Il periodo immediatamente successivo alla fine del secondo conflitto mondiale non fu da meno. Inoltre i tre uomini politici, che furono in sequenza titolari del Dicastero degli Esteri, avevano una visione completamente diversa di intendere la politica estera.

Terzo fattore: l'emarginazione subita da chi, fra gli esponenti politici di governo, aveva platealmente difeso la politica danubiana italiana. Il riferimento è a Giuseppe Dossetti, il quale aveva intuito che proprio in quella situazione di ambivalenza internazionale poteva, e doveva, operare «[...] un paese, che abbia la tradizione, le risorse spirituali, il peso demografico e la situazione geografica dell'Italia».³⁵ Il deputato Dc propose per il paese una posizione di neutralità attiva: la situazione internazionale avrebbe imposto delle scelte di campo ineluttabili più che necessarie, ma per il momento sarebbe stato compito dell'Italia proporre progetti ampi e trasversali per «uscire dai rigidi confini di un certo schematismo».³⁶ Per l'Italia, dunque, sarebbe stato importante – non solo dal punto economico, ma anche politico-internazionale – intrattenere scambi commerciali con l'est europeo. Un altro, autorevole esponente della Dc, Giulio Andreotti, pur non avendo in quel periodo incarichi di governo in ambito di politica estera (era sottosegretario alla Cultura, sezione Cinema) intervenne nel dibattito chiarendo che un patto balcanico patrocinato dall'Italia ed in cui inevitabilmente avrebbe fatto parte anche la Jugoslavia non sarebbe stato accettato dall'opinione pubblica nazionale che non avrebbe compreso un atto di distensione

³³ Alcide De Gasperi fu ministro degli Esteri *ad interim* dal 15 dicembre 1944 al 19 ottobre 1946; Pietro Nenni dal 19 ottobre 1946 al 2 febbraio 1947; Carlo Sforza dal 2 febbraio 1947 al 16 luglio 1951.

³⁴ C.M. Santoro, *op. cit.*, pp. 71-95.

³⁵ G. Dossetti, *Scritti politici 1943-1951*, a cura di G. Trotta (Genova, 1995), 159-160.

³⁶ L. Giorgi, *op. cit.*, p. 48.

con Belgrado «*senza contropartite consistenti* [n.d.a. la questione di Trieste]». ³⁷ L'ostacolo Jugoslavia, quarto e ultimo fattore, quindi, non solo aveva compromesso i rapporti tra Italia e Ungheria, ma aveva anche raffreddato le prospettive di un patto balcanico e, fatto più importante fra tutti, l'orientamento ad est di una politica estera italiana che in cuor suo avrebbe voluto trascendere il rigido schematismo politico dell'ormai presente guerra fredda.

Bibliografia

Monografie

AGA-ROSSI, Elena e ZASLAVSKY, Victor. *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*. Bologna: Il Mulino, 1997.

ANDREOTTI, Giulio. *De Gasperi e il suo tempo. Trento Vienna Roma*. Roma: Mondadori, 1956.

ANDREOTTI, Giulio. *Intervista su De Gasperi*. Roma-Bari: Laterza, 1977.

ANDREOTTI, Giulio. *De Gasperi visto da vicino*. Milano: Rizzoli, 1986.

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

BIBÓ István. *Miseria dei piccoli Stati dell'Europa orientale*. Bologna: Il Mulino, 1994.

³⁷ G. Andreotti, *De Gasperi e il suo tempo. Trento Vienna Roma* (Roma: Mondadori, 1956³), 369. A onor di cronaca dobbiamo aggiungere che a Belgrado e Sofia il progetto federalista era all'ordine del giorno. Nell'agosto del 1947 i rispettivi leader Tito e Dimitrov firmarono un accordo di cooperazione, un primo passo per l'integrazione economica fra i due paesi ed, in ultima analisi, per la creazione di un'ampia federazione dell'est europeo, dalla Polonia alla Grecia, in vista di una grande unione doganale. Interverrà direttamente Stalin, nel gennaio dell'anno successivo, a smentirlo. A tal proposito vedi M. Zuccari, *Il dito sulla piaga. Togliatti e il Pci nella rottura fra Stalin e Tito 1944-1957* (Milano: Mursia, 2008), 15; nonché le memorie di Milovan Đilas, dissidente jugoslavo: *Conversazioni con Stalin* (Milano: Feltrinelli, 1962), 178 e sgg. E *Se la memoria non m'inganna ... ricordi di un uomo scomodo 1943-1962* (Bologna: Il Mulino, 1987), 146.

- BIBÓ István. *Isteria tedesca, paura, francese, insicurezza italiana. Psicologia di tre nazioni da Napoleone ad Hitler*. Bologna: Il Mulino, 1997.
- CAROLI, Giuliano. *La Romania nella politica estera italiana 1919-1965. Luci e ombre di un'amicizia storica*. Milano: Nagard, 2009.
- CAROCCI, Giampiero. *La politica estera fascista (1925-1928)*. Bari: Laterza, 1969.
- CRAVERI, Piero. *De Gasperi*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- DE FELICE, Renzo. *L'Italia in guerra (1940-1943)*. tomo I. *Mussolini l'alleato*. Torino: Einaudi, 1996.
- DE GASPERI, Alcide. *Scritti di politica internazionale*. Città del Vaticano, 1981.
- DE GASPERI, Alcide. *Discorsi parlamentari*. Vol. I. Roma: Camera dei Deputati, 1985.
- DI NOLFO, Ennio. *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*. Padova: Cedam, 1960.
- DI NOLFO, Ennio. *Vaticano e Stati Uniti 1939-1952 (dalle carte di Myron C. Taylor)*. Milano: Franco Angeli, 1978.
- DI NOLFO, Ennio. *Storia delle relazioni internazionali*. Bari: Laterza, 2000.
- DI NOLFO, Ennio. *Dear Pope: Vaticano e Stati Uniti. La corrispondenza segreta di Roosevelt e Truman con Papa Pacelli. Dalle carte di Myron Taylor*. Roma, 2003.
- DOSSETTI, Giuseppe. *Scritti politici 1943-1951*, a cura di G. Trotta. Genova: Marietti, 1995.
- FERRARIS, Luigi Vittorio (a cura di). *Manuale della politica estera italiana (1947-1993)*. Bari: Laterza, 1998.
- GIORGI, Luigi. *Giuseppe Dossetti e la politica estera italiana 1945-1956. Metodo, prospettive, sviluppo*. Milano: Scriptorium, 2005.
- HANÁK Péter (a cura di). *Storia dell'Ungheria*, trad. G. Motta e R. Tolomeo. Milano: FrancoAngeli, 1996.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Il secolo breve 1919-1991*. Roma: Rizzoli, 2006.

ROMSICS Ignác. *Wartime American plans for a new Hungary. Documents from the US department of State. 1942-1944.* New York: Columbia University Press, 1992.

ROMSICS Ignác. *Helyünk és sorsunk a Duna-Medencében.* Budapest: Osiris Kiadó, 1996.

ROMSICS Ignác. *Magyarország története a XX. században.* Budapest, 2001.

ROMSICS Ignác. *Az 1947-es Párizsi békeszerződés.* Budapest, 2006.

SANTORO, Carlo Maria. *La politica estera di una media potenza L'Italia dall'Unità ad oggi.* Bologna: Il Mulino, 1991.

SÁRKÖZY Péter. *Roma, la patria comune. Saggi italo-ungheresi.* Roma: Lithos, 1996.

Mémoires

ĐJLAS, Milovan. *Conversazioni con Stalin.* Milano: Feltrinelli, 1962.

ĐJLAS, Milovan. *Se la memoria non m'inganna... Ricordi di un uomo scomodo 1943-1962.* Bologna: Il Mulino, 1987.

KÁROLYI Mihály. *Memorie di un patriota.* Milano: Feltrinelli, 1958.

KERTÉSZ István. *Between Russia and the West. Hungary and the illusions of peace-making. 1945-1947.* NY, 1992.

SZEGEDY-MASZÁK Aladár. *Az ember ősszel vissz néz ...Egy volt magyar diplomata emlékirataiból.* Vol. II. Budapest, 1996.

Documenti editi

Documenti Diplomatici Italiani, settima serie (1922-1935), voll. III (23 febbraio 1924–14 maggio 1925), IV (15 maggio 1925–6 febbraio 1927); decima serie (1943-1948), voll. III (10 dicembre 1945-12 luglio 1946), IV (13 luglio 1946-1 febbraio 1947), V (2 febbraio-30 maggio 1947), VI (31 maggio-14 dicembre 1947), VII (15 dicembre 1947-7 maggio 1948).

Documents diplomatiques français, 1946, tome I (1^{er} janvier-30 juin)

Documents on British policy overseas, series I, volume VI, *Eastern Europe August 1945-April 1946*

Documents on American Foreign Relations, vol. IX (Jan 1-Dec 31 1947)
European recovery and American aid. A report by the president's Committee of foreign aid. Washington, 1947.

Foreign Relations of United States. Diplomatic Papers, 1945 (vol. IV, *Europe*), 1946 (vol. III, *Paris Peace Conference: proceedings*; vol. VI, *Eastern Europe: the Soviet Union*), 1947 (vol. III, *The British Commonwealth; Europe*; vol. IV, *Eastern Europe: The Soviet Union*), 1948 (vol. IV, *Eastern Europe: The Soviet Union*)

The Dynamics of World Power. A documentary history of United States foreign policy 1945-1973. A. M. Schlesinger Jr. (edited by), vol. II *Eastern Europe and the Soviet Union*

The United States in World Affairs 1945-1947

Saggi e articoli

AGA-ROSSI, Elena. „L'Italia allo scoppio della guerra fredda: fattori nazionali ed internazionali” In *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1945-1950)*, AA.VV. (Milano, 1990), 621-633.

DI NOLFO, Ennio. „Problemi della politica estera italiana: 1943-1950” *Storia e Politica* XIV, no. 1-2. (1975): 295-317 .

DI NOLFO, Ennio. „Sistema internazionale e sistema politico italiano: interazione e compatibilità” In *La crisi italiana*, volume I, a cura di Graziano-Tarrow (Torino: Einaudi, 1979), 79-112.

DI NOLFO, Ennio. „La formazione della politica estera italiana negli anni della nascita dei blocchi (l'Italia tra le superpotenze)” In *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1945-1950)*, AA.VV. (Milano, 1990), 603-619.

ROMSICS Ignác. „Magyar békeelképzelések a második világ-háború alatt és után, 1942-1947” In *1945 a világtörténelemben. Milyen jövőt képzelt magának a világ?*, a cura di I. Feitl e Gy. Földes (Budapest, 2005), 177-190.

Olasz pszichó? Giuseppe Culicchia és a *Brucia la città*

A torinói születésű Giuseppe Culicchia a Pier Vittorio Tondelli által indított *Under 25* projekt keretében publikálta első írásait, egészen pontosan a harmadik, 1990-ben megjelent, *Papergang* címet viselő antológiában.¹ Bár e kötet, ahogyan maga Culicchia is fogalmaz, még nem tárta szélesre a kapukat a könyvkiadók felé vezető úton,² írásai megjelenése mindenképpen pozitív visszaigazolásként hathatott a számára. Később irodalmi díjak formájában is többször részesült tehetséges fiatal íróknak járó elismerésekben. Első önálló könyvével, a (szintén Tondelli hatására, biztatására megírt) *Tutti giù per terra*-val (*Mindenki földre!*) 1993-ban nyerte el a negyven év alatti írótehetségek kiadatlan regényeiért odaítélt Montblanc-díjat, ezzel pedig (némi pénzjutalom mellett) műve ingyenes megjelentetésére is lehetőséget kapott. Így került a regény 1994-ben a könyvesboltok polcaira, majd tette szerzőjét egy újabb méltatás, az 1995-ben kiérdemelt, pályakezdő írókat illető Grinzane Cavour-díj (*Premio Grinzane Cavour Autore esordiente*) részesévé. Az elismerések sorában e díj francia változatát is érdemes megemlíteni (*Prix Grinzane France*), amely a jutalmazást megelőző két évben Franciaországban fordításban megjelent olasz prózai alkotások elismerésére szolgál: ezt 2008-ban az *Il paese delle meraviglie* (*A csodák országa*, 2004) hozta el a számára.

A kritikai írások már a pályakezdő regénnyel kapcsolatban is számos alkalommal említik a Culicchia-próza erősségeként a fiatalos nyelvezetet,³ a gördülékeny, beszélt nyelvi fordulatokkal dolgozó, szlenges

¹ Az *Under 25* projekt azzal a céllal indult, hogy a huszonöt év alatti írótehetségeknek lehetőséget biztosítson arra érdemes műveik publikálásához. A projekt keretében három kötet látott napvilágot (mindegyik Tondelli szerkesztésében): *Giovani blues* (Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1986); *Belli & perversi* (Ancona: Transeuropa, 1987); *Papergang* (Ancona: Transeuropa, 1990).

² Vö. Giuseppe Culicchia, *Libreria Giuseppe Culicchia*. Letöltve: 2016.03.19. <http://www.giusepperculicchia.it/libera-libreria-giuseppe-culicchia/>.

³ Vö. Giuseppe Antonelli, „Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi” in *Storia generale della letteratura italiana*, XII, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà (Milano: Federico Motta Editore, 1999), 685.

elemekkel is gazdagított stílust,⁴ de ugyanígy pozitívumként szólnak a fiatalok generációját, jellemző élethelyzeteiket és (többnyire) bizonytalan jövőképüket érzékletesen szemléltető szereplők tudatos megválasztásáról, valamint az általuk frekvenciát jellegzetes miliók és helyszínek találó leírásairól.⁵ Mindezen ismérvek aztán a későbbi művekben is felfedezhetőek: a *Paso doble*-ban (1995), a *Bla Bla Bla*-ban (1997), az *Ambarabà*-ban (2002), az *Un'estate al mare*-ban (*Egy nyár a tengernél*, 2007), a *Brucia la città*-ban (*Tűzben ég a város*, 2010), illetve további Culicchia-regényekben.⁶

Olyan kritikus megállapításokat is többször találni, amelyek a torinói író könyveiben az egyszerű vagy éppenséggel banális történetek irodalmi feldolgozását hangsúlyozzák. Erre utal például Giulio Ferroni a metróállomáson várakozó utasok szerelvény érkezéséig felmerülő gondolatait feldolgozó, a mindennapokból, akár az újságok címlapjairól és a híradóadásokból is visszaköszönő „banális, komor, aggasztó történeteket”⁷ és élethelyzeteket, sokszor bizzar perverziókat felvillantó *Ambarabà* kapcsán; vagy Fried Ilona, aki a *Paso doble*-t illetően jegyzi

⁴ Vö. Elisabetta Mondello, „La giovane narrativa degli anni Novanta: «cannibali» e dintorni” in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello (Roma: Meltemi, 2004), 17.; Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia* (Torino: Testo&Immagine, 2000), 100.; Fulvio Panzeri, „Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta” in *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, a cura di Raffaele Cardone, Franco Galato e Fulvio Panzeri (Milano: Marcos y Marcos, 1996), 41.

⁵ Vö. Mondello, „La giovane narrativa degli anni Novanta: «cannibali» e dintorni” 21.; Antonelli, „Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi” 685.

⁶ Még az emberi tulajdonságokkal rendelkező ormányos hangyász kalandjairól szóló *A spasso con Anselm*-ben (*Szórakozás Anselmmel*, 2001) és *Liberi tutti, quasi*-ban (*Mindenki szabad, majdnem*, 2002) is, amelyek cselekménye jóllehet némileg mese-szerű, mégis erőteljesen a jelen valóságára reflektál. Bizonyos szempontból kivételt képezhet a látszólag távoli hetvenes években játszódó és gyerekszereplőkkel dolgozó *A csodák országa*, bár ennek nyelvezete szintén fölöttébb fiatalos.

⁷ Giulio Ferroni, „Quindici anni di narrativa” in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici (Milano: Garzanti, 2001), 297. (Saját fordítás.) Némiképp a banalitást érzékeltetheti maga a regény címe is, amely egy szórakoztató, de lényegében jelentés nélküli gyerekmondóka értelmezhetetlen első sora. Hasonló címválasztást mutat az üres, tartalmatlan fecsegésre és a világban tapasztalható értelmetlenségekre utaló *Bla Bla Bla*. Vö. Gianni Turchetta, „Ma te ce l'hai un papà?” in *Tirature '98. Una modernità da*

megy: „*Culicchia jó ritmus- és kompozíciós-érzéssel közvetíti a napok egyforma ürességét, s tömör, lényegre törő, szórakoztatóan groteszk-ironikus nyelvezettel jeleníti meg korunk hőstét (vagy, ha úgy tetszik antihőstét): a banalitást irodalommal emeli.*”⁸

Az említett nyelvi, stilisztikai és tematikai megoldásoknak köszönhetően Culicchia regényei a mindennapok valóságához közelítenek: erőteljesen reflektálnak a kortárs világra, és hatékonyan vetnek számot a hétköznapi történéseivel. Hasonló irányultságú prózai művet és írásmódot az ezredforduló körüli évtizedek olasz irodalmában többet is találhatunk, amelyek általában nem függetlenek Tondelli művészetétől és irodalomszervező tevékenységétől, illetve a közvetlen környezetre koncentráció fontosságát hangsúlyozó és a hétköznapi valóság felderítését sürgető útmutatásától. A nyolcvanas-kilencvenes-kétezres évtizedek irodalmában felélénkült a történetmesélésre irányuló szándék, közben pedig egyre nagyobb hatással bír a popzene, a televízió és a mozi,⁹ valamint – főként az új évezred vonatkozásában – a szórakoztató és/vagy informatikai eszközök és programok. Mindez a próza egyes területein (például a *pulp* irodalomban, az ún. „kannibál írók” csoportjának írói termésében) olyan „*stilisztikai és tartalmi nyitottság*”-ot eredményez,¹⁰ amelyet már Tondelli is szorgalmazott: az új generációk újfajta érzékenységgel fordulnak az efféle újdonságok felé, és nem restek kihasználni, műveikbe emelni a jelen valóságának egyre újabb (a filmek, a média, az informatika világának) ábrázolás- és kifejezőmódjait, nyelvezeteit, jelenségeit.

Marino Sinibaldi szerint éppen ez az újfajta érzékenység, az új kifejezésformák térnyerésére adott kétféle válasz az, amely a kilencvenes évekbeli olasz irodalmat (de az ezredforduló utáni évtizedekre ugyanúgy gondolhatunk) alapvetően meghatározza. A kritikus szerint bizonyos írók bár tudomást vesznek az említett újdonságokról, a „magas”

raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta, a cura di Vittorio Spinazzola (Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997), 29.

⁸ Fried Ilona, *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 195.

⁹ Vö. Sergio Sabbatini, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968” *Romansk Forum*, no.15 (2002): 17-18.

¹⁰ Marino Sinibaldi, *Pulp, La letteratura nell'era della simultaneità* (Roma: Donzelli, 1997), 89. (Saját fordítás.)

és „alacsony” értékek megítélésének átalakulásáról és a köztük lévő különbségek elmosódásáról, műveik továbbra is az irodalom külön, sajátos területének a létjogosultságáról árulkodnak. Mások ellenben előszeretettel és előítéletek nélkül ötvöznek mindennemű dolgot, „különféle eredetű nyelveket, témákat, alakzatokat és kifejezési formákat halmoznak, [...] kombináló és tendenciózusan válogatás nélküli képzelőerővel gyúrnak össze eltérő műfajokat, hagyományokat és behatásokat”.¹¹

Ez utóbbi (*pulp*) írókat hívja Sinibaldi „mindenevők”-nek (*scrittori onnivori*), közöttük említve Culicchiát is. Ami természetesen nem meglepő, hiszen az írótól valóban nem áll távol a stílusok és a kifejezésformák elegyítése:

„Az elmúlt időkben sok szó esett az Irodalom, a Mozi, a Zene, a Képregények és a Televízió közötti kapcsolatokról. Ami engem illet, a mondat, az oldal és a regény ritmus; „füllel” írok, mintha a szavakat, amelyeket felhasználok, hangosan ki kellene ejteni ahelyett, hogy némán hevernének a papíron [...]. Úgy gondolom, hogy a különböző kifejezésmódok kölcsönös keveredése igazán érdekes [jelenség].”¹²

Sinibaldi írásához hasonlóan Fulvio Pezzarossa *pulp* képviselőit áttekintő „zavaros, esetleges és önkényes felsorolás”-ában¹³ is találkozhatunk a torinói író nevével, amelyet a szerző a kilencvenes évek új és ígéretes hangjait bemutató, *pulp*nak, „tarantinistának” (*tarantinista*, „Quentin Tarantinót követő”) és kannibálnak nevezett írókat vizsgáló, Nanni Balestrini és Renato Barilli szerkesztette *La Bestia* című folyóirat egyetlen megjelent számából kiindulva állított össze.¹⁴

A *La Bestia*-ban felmerülő jelzők ellenére Culicchia kannibálokhoz fűződő viszonya jóval problematikusabbnak mutatkozik, mint *pulphoz*

¹¹ Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, 89. (Saját fordítás.)

¹² Giuseppe Culicchia, „A proposito di certezze” *La Bestia. Narrative invaders!*, no.1 (1997): 52. (Saját fordítás.) Érdekes, hogy a szöveg ritmusa és a hangzás Tondelli számára is kiemelt jelentőséggel bírt.

¹³ Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana* (Bologna: CLUEB, 1999), 213. (Saját fordítás.) Pezzarossa *pulp* írókról és művekről készített listája a 215-222. oldalon olvasható.

¹⁴ Vö. *La Bestia. Narrative invaders!*, no.1 (1997).

való kapcsolódása, műveiből ugyanis hiányzik az a fokozott brutalitás és vérben úszó erőszak, amely az előbbieik írásait erőteljesen meghatározza. Ennek ellenére egyesek szerint mégis joggal társítható a kannibálok csoportjához: így vélekedik például Mario Barenghi, aki szerint Culicchia „*csupán egy kicsivel szelídebb természetű kannibál a többieknél, vagy esetleg már vegetáriánussá vált.*”¹⁵ Annál jobban rokonítható írásmódja és stílusa a kortárs észak-amerikai írók művészetével, főként a (neo)minimalista irodalom képviselőiével.¹⁶ A huszadik századi, s elsősorban az új és legújabb amerikai egyesült államokbeli irodalom felé általánosságban véve is egyre intenzívebb figyelem irányul a kilencvenes és

¹⁵ Mario Barenghi, „I cannibali e la sindrome di Peter Pan” in *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di Vittorio Spinazzola (Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997), 39. (Saját fordítás.)

¹⁶ Az amerikai minimalizmusról és neominimalizmusról ld.: Fernanda Pivano, „Minimalisti e postminimalisti hemingwayani” utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez, in Bret Easton Ellis, *Meno di zero* (Napoli: Tullio Pironti Editore, 1986), 219-268. Pivano az amerikai minimalista írók nyolcvanas hullámába tartozó alkotókat nevezi poszt- vagy neominimalistáknak. Az amerikai minimalista irodalom jelentős magyar kutatója, Abádi Nagy Zoltán szintén külön kezeli a Raymond Carver és kortársai, valamint a nyolcvanas évektől kezdődően publikáló szerzők generációját. Vö. Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza* (Budapest: Argumentum, 1994), 48-51. A nyolcvanas-kilencvenes évektől alkotó szerzők megnevezésére további terminusok is születtek: olyanok, mint a média generálta „kölyökfalka” (*brat pack*), az „üres nemzedék” (*Blank Generation*) és hasonlók. Vö. Elizabeth Young és Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (London – New York, NY: Seprint's Tail, 1992), XIII, 8.; Daniel Grassian, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X* (Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003), 11.; James Annesley, *Blank Fictions. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel* (New York, NY: St. Martin's Press, 1998), 2. Az amerikai minimalizmusról többek között ld. még: Robert C. Clark, *American Literary Minimalism* (Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 2014); Abádi Nagy Zoltán, „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction” *Neohelicon*, no.1 (2001): 129-143; *Mississippi Review*, no.40-41 (1985); *Helikon*, no.1-2 (2003); Sári B. László, „Joe csikorgó fogsora vagyok.” *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014); Medgyes Tamás, *Felzínesség, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása*, Ph.D. disszertáció (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Program, 2003). Letöltve: 2016.03.19. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/75/1/de_1261.pdf; Bocsor Péter, „Néhány szó az újrealizmusról” *Literatura*, no.3 (2000): 331-337; Bocsor Péter, „Vitaminimumus” *Iskolakultúra*, no.4 (1997): 45-56.

kétezres években, ami kétségtelenül nagy hatással van az olasz prózára.¹⁷ Ez Culicchia írásaival kapcsolatban sincsen másképp:

„Nagyon jól ismerem az észak-amerikai irodalmat, és úgy hiszem, hatással is volt rám stilisztikai szempontból. Engem nagyon érdekel az egyszerűségről szóló diskurzus, amely éppen ennek az irodalmi hagyománynak a sajátja, és amely **Hemingway-től Carveren keresztül Easton Ellisig és McInerney-ig terjed. Mindig is lenyűgözött Carver elképzelése, amely szerint a mondatot meg kell tisztítani minden olyan dologtól, amely nem lényegbevágó.**”¹⁸

Mindehhez hozzávehetjük, hogy Culicchia az ezredforduló utáni évek-től az észak-amerikai irodalom fordítójaként is tevékenykedik, és olyan tengerentúli művek olasz nyelvre történő új vagy újbóli átültetése fűződik a nevéhez, mint Mark Twaintól a *Huckleberry Finn kalandjai* (az olasz kiadás Culicchia fordításában: *Le avventure di Huckleberry Finn*, Milano: Feltrinelli, 2005), Francis Scott Fitzgeraldtól a *Tales of the Jazz Age (A dzsesszkorszak meséi; Racconti dell'età del jazz*, Roma: Minimum Fax, 2011), vagy Bret Easton Ellis regényei, az *Amerikai Psycho (American psycho*, Torino: Einaudi, 2001), a *Holdpark (Lunar park*, Torino: Einaudi, 2005) vagy a *Királyi hálószobák (Imperial bedrooms*, Torino: Einaudi, 2010).

Mindezek fényében nem meglepő, ha több kritikai írás, tanulmány és recenzió szerzője ejt szót Culicchia minimalizmushoz való kötődéséről. Teszi ezt a *Mindenki földre!*, a *Paso doble* és a *Bla Bla Bla* töredezett, elliptikus, „egyszerű és lineáris, »minimalista«” szerkezetét és stílusát vizsgáló Manuela Spinelli;¹⁹ a 2012-es *Venere in metrò-t (Vénusz a metrón)* recenzáló Andrea Ferri, aki szerint Culicchia stilisztikai és

¹⁷ Vö. Sabbatini, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968” 17-18.

¹⁸ Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana* (Pasian di Prato [UD]: Campanotto, 1998), 57-58. (Saját fordítás; kiemelés az eredetiben.)

¹⁹ Manuela Spinelli, „Schegge di vita quotidiana. Il frammento letterario e il suo rapporto col reale nell'opera di Culicchia” *Elephant&Castel. Laboratorio dell'immaginario*, no.7 (2012).

Letöltve: 2016.03.19. http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/schegge-di-vita-quotidiana-il-frammento-letterario-e-il-suo-rapporto-col-reale-nell-opera-di-culicchia/117. (Saját fordítás.)

regényszerkezeti szempontból is sokat kölcsönöz az amerikai minimalizmustól (Bret Easton Ellistől, Chuck Palahniuktól);²⁰ Fernando Bassoli, aki az íróval készített interjút közlő cikkében „*egészséges és intelligens*”, valamint „*tragikomikus minimalizmus*”-ról szól;²¹ az olasz minimalizmus létlehetőségét vizsgáló Heidi Marek;²² illetve a minimalizmust egyenesen a kortárs olasz próza egyik jellemző irányának tekintő, a torinói író munkásságát pedig ezen belül tárgyaló Fried.²³

Ha Culicchia korábbi írásai párhuzamba állíthatóak a minimalista prózával, 2009-es *Tűzben ég a város* című regénye a reduktív és elliptikus technikák kibontakozásának csúcspontjaként is tekinthető. Olyannyira, hogy azt – némi negatív felhanggal – egyfajta olasz vagy „*torinói Amerikai Psycho*”-ként is emlegetni szokták.²⁴ A regény a jólétben és sikerben úszó népszerű lemezlovas, Dj. Iaio történetét meséli el, aki egy összetűzést követően hol többé, hol kevésbé kétségbeesetten keresi eltűnt barátnőjét, Allegrát. A kutatás komolyságát megkérdőjelezi Iaio e veszteség ellenére is javarészt változatlan életvitele: társaival, Dj. Zombival és Dj. Boh-val halmozza a szórakozást és – Allegra ide vagy oda – a testi élvezeteket. Szórakozóhelyről szórakozóhelyre jár, a legfelkapottabb bárókat, exkluzív éttermeket és klubokat látogatja, ott van minden jelentős eseményen, a legismertebb hírességeket felvonultató *party*-kon vesz részt, az egyik féktelen éjszaka után hajszolja a másikat,

²⁰ Andrea Ferri „Giuseppe Culicchia: *Venere in metro*” című recenziója korábban az *Il Paradiso degli Orchi* elnevezésű kortárs irodalmi folyóirat honlapján volt olvasható (<http://www.paradisodegliorchi.com/Venere-in-metro.26+M57f589c5f80.0.html>), jelenleg azonban itt nem elérhető, egy része ugyanakkor továbbra is megtalálható az Andrea Consonni internetes recenziójához fűzött olvasói kommentek között: Andrea Consonni, *Culicchia Giuseppe: Brucia la città*.

Letöltve: 2016.03.19. <http://www.lankelot.eu/letteratura/culicchia-giuseppe-brucia-la-citta.html>.

²¹ Fernando Bassoli, „Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia” *Orizzonti*, no.14 (2001).

Letöltve: 2016.03.19. <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=44184>. (Saját fordítás.)

²² Vö. Heidi Marek, „Giuseppe Culicchia oder: Gibt es einen literarischen Minimalismus in Italien?” *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, no.1 (2002): 22-40.

²³ Vö. Fried, *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*, 185, 195.

²⁴ Giuseppe Culicchia, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, Letöltve: 2016. 03. 19. <http://www.giuseppeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>. (Saját fordítás.)

közben pedig mértéktelenül és teljes természetességgel fogyaszt a nap bármely órájában mindenféle előkelő italt, koktélt és – mindenekelőtt – kokaint. Röviden szólva: mindig a „maximumon ég”. (Nem véletlenül szól Iaióék bevett köszönési formája a következőképpen: „– Száz fokon égsz?” – „Ezren.” / „Sei caldo?” „Caldissimo.”)

A *Tűzben ég a város* mindezeknek megfelelően egy látványközpontú világot: a látszat és a megjelenés iránt megszállott, felszínes és felborult értékrendről tanúskodó környezetet és társadalmi réteget jelenít meg. Egy olyan valóságot, amelyből az igazi értékek és a tartalommal teli emberi kapcsolatok kivesztek; amelyet az egyéni érdekek vezérelnek, és amelyben a vezető, politikai elit is ezeknek a szolgálatában áll; amelyben a *látni és látszani* elv alapvető szereppel bír; amelyben a materiális javak birtoklása határozza meg az embert és számít a legfőbb érdemnek, amennyiben ezek biztosítják mások elismerését és az egyéni érvényesülés lehetőségét. Másképp megfogalmazva, a regény egy olyan valóságot, pontosabban szólva, *valóságsszeletet* ábrázol (Culicchia ugyanis elismeri, hogy a világnak léteznek más, derűsebb oldalai²⁵), amely talán borúsnak, romlottnak és sötétnek bizonyul, ugyanakkor valós és akut problémákat rejt. Vagyis valószerű, reális képet fest, amelyre az olvasó is ráismerhet, és bár aggasztó, de hatásos látteleletet adja a jelenkor számos visszasságának. Ezáltal a pusztá szórakoztatás helyett aktív részvételre, további gondolkodásra készítet, annál is inkább, mert nem magyaráz, és válaszokkal sem szolgál, hanem a dolgokat belülről, Iaió redukált, érzéstelenített személységén és nézőpontján keresztül, semleges, érzelemmentes módon beszéli el – illetve csak *mutatja fel*.

A felületközpontúság, a látványosság, az anyagi és felszínes értékek elsőbbsége végig tetten érhetőek a szövegvilágban és a cselekményben. Már maga a történet színterének, Torinónak a regénybeli képe is erről árulkodik: a város a divatos és tehetős oldalát mutatja, a történések

²⁵ „*Létezik egy attól teljesen eltérő fiatalság (Torinóban, Olaszországban), mint amelyet a könyvben leírt embertípusok ábrázolnak? Természetesen: példákban nincs hiány. Viszont én ez alkalommal a kiváltságosok világát szerettem volna bemutatni, azokét, akik minden valószínűség szerint a jövő vezető osztályává válnak, már ha a jövő ezt lehetővé teszi a számukra.*” Giovanni Tarantino, „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomarsa»,” *Secolo d'Italia*, 2009. március 17.
Letöltve: 2016.03.19. <http://robertoalfattiappetiti.blogspot.hu/2009/03/giuseppe-culicchia-qui-torino-la.html>. (Saját fordítás; kiemelés az eredetiben.)

túlnyomórészt újonnan felkapott városnegyedek (Quadrilatero Romano, Murazzi) exkluzív bárjaiban, éttermeiben, szórakozóhelyein zajlanak. Egy olyan Torino körvonalai rajzolódnak ki, amely túllépett a FIAT-gyár adta szürke, elsődlegesen iparvárosi jellegén, és immáron egyfajta szórákkoztató központtá vált. Ezt az átalakulást nyomatékosítják többek között a regény azon fejezetei, amelyekben a sokatmondóan F.U.F.F.A nevet viselő kreatív ügynökség,²⁶ ahol a főszereplő-antihős Iaió napközben tevékenykedik (munkáról beszélni talán túlzás lenne), azt az újonnan kapott megbízását igyekszik teljesíteni, hogy az új város arculatát megalkossa, és azt minél vonzóbbá tegye. Az erre irányuló egyre vadabb és vadabb ötletelések egyik eredménye az az elképzelés, hogy Torino nevét a híres modell, Gisèle Bündchen után Gisèle-re cseréljék, amely nem csak a város Franciaországhoz fűződő történelmi kapcsolatait idézi meg, de a Regio Színház (*Teatro Regio*) lírai hagyományaira is emlékeztet, valamint – Bündchen brazíliai származása révén – a multietnikus új Torinónak is ad némi egzotikus színezetet. Az újabb *brainstorming*-ok során aztán persze tovább „finomodik” a város kialakítandó imidzse.²⁷

²⁶ A névválasztás nyilvánvalóan nem véletlen: a *fuffa* amellett, hogy „bolyh”, „összecsomósodott szőr” és „pormacska” jelentéseket hordoz, főleg Észak-Olaszországban „üres, értelmetlen fecsegés”, „tartalom nélküli, becsapós látszat”, valamint „értéktelen dolog” értelemben is használatos.

²⁷ Ld. a 36-42., 127-131., 255-256. és 358-359. oldalakon olvasható, *Brainstorming* címet viselő fejezeteket. A *Tűzben ég a város* szövege egyébként számos angol szóval és kifejezéssel dolgozik, ami ez esetben elsősorban nem arra szolgál, hogy az angol nyelv olaszra gyakorolt jelentős hatására hívja fel a figyelmet: azt sokkal inkább olyan céllal teszi, hogy a jelen (abszurd) valóságának minél hűségesebb ábrázolását adja, lévén, hogy az efféle szófordulatok használata sokak számára – legalábbis a regényben ábrázolt, valós értékeket (fel) nem ismerő közegben – a modernséggel, a „trendiséggel” egyenlő. Az angol szófordulatok mindennapi beszédben való alkalmazásának tulajdonított jelentőségről és lehangoló hatásról tanúskodik például, hogy Iaió munkatársa, Chicco, hogy mindenkinek megmutassa, ő mennyire széles látókörű, naprakész és felvilágosult, nemcsak hogy előszeretettel használ ilyen szavakat és kifejezéseket, de minden felszólalását egy „stílusosan” odabiggyesztett *oh yeah* felkiáltással fejez be: „– *Nem arról van szó, hogy találjunk egy új szlogent. Arról van szó, hogy találjunk egy új márkanévet, amivel eladjuk Torinót a világ másik felének, oh yeah. [...] Egy új nevet Torinónak. Egy hip, cool, young nevet, egy charming, successful, friendly nevet, egy brand-new, up-to-date, yé-yé nevet: vagy, ha akarjátok, egy hot nevet, oh yeah.*” Giuseppe Culicchia, *Brucia la città* (Milano: Mondadori, 2009), 39. (Saját fordítás.)

Mint azt láthatjuk, a könyvben olvasható elképzelések meglehetősen túlzóak (aminek következtében e fejezetek erősen szatirikus színezetet is kapnak), ugyanakkor kifejező képet adnak a jelenkorra jellemző, *haszonért bármit* típusú hozzáállásról (a feladat teljesítése természetesen a megrendelők biztosította anyagi juttatással jár), a múltból fennmaradt értékek és hagyományok semmibe vételéről, az azok minden büntudat nélküli eltörlésére irányuló hajlandóságról. S noha a bizarr ötleteknek pozitív a kicsengése a szövegvilágban, a sorok és az abszurd elgondolások keltette irónia mögött érezhetően megbújik az ilyesféle felelőtlen, üzleti megfontolások vezérelte kezdeményezések miatt érzett aggodalom, amelyről Culicchia már több interjúban, explicit módon is nyilatkozott:

„[A]z Olimpiai Játékokkal és a vasútállomás földfelszín alá való áthelyezésével Torinóban többet építkeztek, mint bármely másik olasz városban. De vitatható eredményekkel [...]. [J]elentős ipari építészeti örökség veszett kárba, gondoljunk a Michelinre.

[...] Azt a központban található épületet, ahol Gramsci lakott, [...] az Önkormányzat eladta egy építőipari vállalkozónak, aki egy ötcsillagos szállodát fog ott kialakítani.²⁸

„Ennek a regénynek a megszületését részben a városom iránt érzett szeretet is táplálta, amely manapság nincsen idilli körülmények között (egyebek mellett a régi ipari épületek ledöntésére gondolok, hogy ezzel társasházak számára teremtsenek helyet, ami a múltunk és a kultúránk egy részének az elvesztését eredményezte).”²⁹

A város imidzse tehát kiemelt figyelmet kap a regényben, sőt még a mögötte lévő valós tartalomnál is fontosabbá válik. A látványközpontúság ugyanakkor nem csak Torino esetében szembetűnő: Iaio és a többi regényszereplő számára is elsődleges szerepet töltenek be a külsőségek, a látszat és a megjelenés. Jól mutatja ezt a szövegben előforduló

²⁸ Tarantino, „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomparsa».” (Saját fordítás.)

²⁹ Michele Barbero, „Torino notturna e morbida” *Zai.net Lab*, no.5 (2009): 39. (Saját fordítás.)

számos márkanev: az általuk képviselt szimbolikus értékek felülírják az adott tárgyak, eszközök, ruhadarabok használati értékét, a jelölő a jelölttel egyenértékűvé válik, sőt még annál is lényegesebb lesz. Az aktuális trendekhez való idomulás, a divat ismerete és az annak való megfelelés alapvetően határozzák meg Iaioék életét, viselkedését: „*Mi tetőtől talpig lázadó fiatal kreatívokként vagyunk felöltözve, vintage Stussy és Gucci és Carhartt és Burberry és Evisu és Bathing Ape és Billabong ruhadarabok keverednek rajtunk.*”³⁰ A márkanevek folyamatosan jelen vannak, akár a legapróbb cselekvések leírásának is a szerves részét képezik: „*Betolom az iPodot a limited edition Diesel farmerem egyik zsebébe [...].*”; „*Összeszedi a földről a Helmut Lang farmeremet és a Motel Connection-ös pólómat meg a vintage Avirex bőrdzsekimet, és odadob nekem mindent az ágyra.*”; „*A Wrangler dzsekim egyik zsebében még maradt egy kis kocsz.*”³¹ Halmozott szövegbeli jelenlétük nem csak a narrátor korlátozott világlátásáról árul el sokat, hanem az olvasó valóságában betöltött meghatározó szerepükről is árulkodik. Mindemellett az értelmezésre is erőteljesen kihat: e metonimikusság révén a szövegvilág konkrétabbá válik, a kortárs valóság jellemző, mindennapi tárgyai, használati eszközei (legalábbis az utalások jelöltjeinek világában jártas olvasó számára) egyértelműbben azonosíthatóak lesznek.

Iaio és társai a küllemre, a márkás ruhákra, eszközökre és tárgyakra önmaguk meghatározásának és egyéniségük kifejezésének leghathatósabb eszközeiként tekintenek (a ruhákból nem véletlenül hordanak, amiből csak tehetik, *limited edition* – korlátozott, számozott példányszámú – modelleket). Közben észre sem veszik, hogy ezáltal már el is veszítették önállóságukat és egyéniségüket: a lázadó, kreatív Dj.-k és ügynökök valójában végletekig konformizálódott személyek, akik identitását feloldotta, „beolvasztotta” a divat és a média ideologikus apparátusa. Iaio esetében mindez odáig fajul, hogy hatalmas Hummer H3 szabadidőautójához (SUV) szorosabban kötődik, mint a körülötte élő emberek bármelyikéhez, vagy akár Allegrához. Ezt mutatják a narrátor-főszereplő szemében „*korunk egyetlen igazi ikonja*”-ként (*L'unica vera icona del nostro tempo*) tekintett Hummer H3 SUV részletekbe menő leírásait tartalmazó fejezetek,³² vagy Iaio regény elején olvasható,

³⁰ Culicchia, Brucia la città, 37. (Saját fordítás.)

³¹ Culicchia, Brucia la città, 244, 292, 355. (Saját fordítás.)

³² Ld. az 50-51., a 219-220. és a 251. oldalakon olvasható fejezeteket.

Allegrával folytatott veszekedése során tanúsított viselkedése, amely szintén több mint beszédes:

„– *És te? [...] Egyáltalán semmi mondanivalód nincs nekem? Nekem valójában a Hummer H3-asomon járt az eszem, a bársonysíma, csúcstechnológiával felszerelt belső részeken [...].*”³³

Azt a jelenetet is érdemes felidézni, amelyben Iaio megismeri későbbi barátnőjét, Serenellát (az, hogy Allegra csak eltűnt, de kapcsolatuk ettől még nem ért véget, természetesen lényegtelen), amelyben szintén a Hummer foglalja el a főszereplő gondolatvilágában a központi helyet:

„– *És most? Mit mondjak neki? – Szórakoztató? – mondja ő nekem. – Hát, igen – rándítom meg a vállam. – Nem annyira, mint a Hummer H3-asom, de azért szórakoztató. – Mi az a Hummer H3? – A Hummer H3 az egy Suv – kapcsolok négyesbe. – Azaz, ez a Suv. A dobogó szívét a Vortec 3700-as motor adja [...].*”³⁴

A kortárs világ hasonló visszásságairól és abszurditásairól (a trendek megszállott követéséről, a hamis, profán, múlandó értékek felülkerekedéséről, a személyiség elhomályosulásáról) ad számot a regény azokban az ismétlődő szakaszokban is, amelyekben minden nő az adott divat szerinti törzsi tetoválást visel a hátsója felett, és mindegyiküknek a *Grande Fratello* televíziós valóságshow szereplőjével azonos fru-fruja van, vagy amelyekben mindenki vadonatúj, de használnak tűnő ruhákat hord. A világ rendje, úgy tűnik, végérvényesen felborult, az értelem elveszett: az új akkor jó, ha réginek látszik; az igazi érték értéktelennek számít (és fordítva); az jó, elvárt vagy kívánatos, ami nem valós és igaz. A fogyasztói ipar manipulációja hatására a birtoklásvágy is csillapíthatatlan, míg

³³ Culicchia, Brucia la città, 12. (Saját fordítás.)

³⁴ Culicchia, Brucia la città, 70. (Saját fordítás.)

az elégedettség állapota viszont elérhetetlen. Ezt mutatja Iaio ideális farmernadrág megkeresésére tett útja is:

„Ma az üzleteket járom, és még akkor is, ha már összesen harminchét, nem, harmincnyolc farmerem van, köztük Levi's, Levi's Engineer, Levi's Big E limited edition Vintage Clothing modell, Levi's Red, Levi's White Label, Evisu, G-Star, G-Star Raw, Wrangler, Wrangler Bluebell, Diesel, Diesel Lab, Helmut Lang, Replay, még keresem a tökéletes farmert, a farmert, amit rám szabtak és nekem való a színezése, a farmert, amiről néha felteszem magamnak a kérdést, hogy vajon meg fogom-e találni valaha, és ez a gondolat tényleg kikészít.”³⁵

A *Tűzben ég a város*-t azonban nem csak a fentiekben tetten érhető társadalmi-szociológiai, hanem egyben politikai tudatosság is jellemzi. Torino állapota és arculata a városvezetők döntéseinek, egyéni manővereinek, valamint politikai megfontolásoknak az eredménye, amivel Culicchia – ahogy arról korábban idézett véleménye is árulkodik – korántsem tűnik elégedettnek. Nem véletlen hát, ha műve a regénybeli város irányítását kézben tartó zárt érdekcsoportról – azon keresztül pedig általában az olasz politikai életről és elitről – sajátosan nyugtalanító képet fest. Teszi ezt például azzal, hogy az említett politikai miliő rendellenes működéséről már maguk a közéleti személyiségek regénybeli nevei is hatásosan tájékoztatnak (hogy csak pár beszédes vezetéknevet említsünk: *Mintasco* – „megszedem magam”, *Mincenzo* – „tömjénezem magam”, *Denaro* – „pézn”, és így tovább). A városi elit érdekközpontú szemléletmódját és erkölcsi hanyatlását hangoztatja az a meglehetősen abszurd mozzanat is, hogy az „Undorodunk A Drogtól” (*La Droga Ci Fa Schifo*) elnevezésű kampány reklámarcai gyanánt éppen a kábítószerfüggő Dj.-kre, Iaiora, Boh-ra és Zombira esik a választás.³⁶ Hasonlóan sokatmondó továbbá az a központi, erősen szimbolikus jelenet, amelyben az említett vezetők és befolyásos emberek egy olyan tortán osztozkodnak, amelynek tetejét Torino csokoládéval megrajzolt térképe díszíti.³⁷

³⁵ Culicchia, *Brucia la città*, 310. (Saját fordítás.)

³⁶ Vö. Culicchia, *Brucia la città*, 20-21.

³⁷ Ld. a 208-214. oldalakon olvasható *La torta* (*A torta*) című fejezetet.

Ahogy érezhető, a regénynek ez az a történet szála, amely az allegorikus értelmezés lehetőségének a leginkább kedvez. Többek között ennek köszönhető, ha megjelenését követően a *Tűzben ég a város* meg lehetőségen heves reakciókat váltott ki, noha Culicchia szándéka, saját bevallása szerint, nem az volt, hogy Torino vezetését pellengérré állítsa. Ennél jóval általánosabb véleményt kívánt közölni:

„Hogy megpróbáljuk beazonosítani a szereplőket, összességében véve fölösleges játék. A politikusok nevei, amelyeket választottam, nem annyira konkrét személyeket jelölnek, mint inkább nemzeti típusokat ábrázolnak. Ezek az olasz politika általános hibái [...]”.³⁸

Akárhogy is, az elbeszélés ezen részei sem kívánnak a dolgok mélyére hatolni vagy nyílt állásfoglalást megfogalmazni: a szöveg itt is csak felmutat, és (Iaio személyiségének megfelelően) változatlanul érzelmentes, regisztráló, vizuális marad.

Az elmondottak fényében talán nem túlságosan meglepő, ha Culicchiát többször érte olyan vád, amely szerint a *Tűzben ég a város*-ban Bret Easton Ellis írásmódját, stílusát, mindenekelőtt *Amerikai Psycho* című regényét másolja.³⁹ Valóban számos olyan vonást lehet felfedezni, amelyek alapján a két mű rokonítható egymással, legyen szó azok stilisztikai vagy tematikai megoldásairól: a nyelvezet mindennapi,

³⁸ Cristina Taglietti, „Culicchia processa Torino: vacua, perversa e drogata” *Corriere della Sera*, 2009. január 30., 43. (Saját fordítás.)

³⁹ Bret Easton Ellis *Amerikai Psycho*-járól (a regénnyel foglalkozó szakirodalomból csak néhány alapvető forrást kiemelve) ld.: Elizabeth Young, „The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis’s *American Psycho*” in Elizabeth Young és Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on America’s Blank Generation Fiction* (London – New York, NY: Seprent’s Tail, 1992), 85-122; Julien Murphet, *Bret Easton Ellis’s American Psycho. A Reader’s Guide* (London – New York, NY: Continuum, 2002); Sonia Baelo-Allué, *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture* (London – New York, NY: Continuum, 2011); Naomi Mandel (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park* (London-New York: Continuum, 2011). Ellis munkásságának kortárs olasz prózára gyakorolt hatásáról ld.: Gianluigi Simonetti, „La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo” in *L’immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, a cura di Matteo Colombi e Stefania Esposito (Roma: Meltemi, 2008), 312-338.

banális, nemegyszer obszcén; a stílus monoton és (látszólag) egyszerű; az elbeszélés fragmentált és filmszerű, a külszint helyezi premier plánba; a fejezetek epizódyszerűek; a szereplők, a rajtuk keresztül ábrázolt társadalmi réteg és a jelenkor társadalmi felszín és látvány iránti megszállottsága hangsúlyozottan kirajzolódik; a márkanevek meghatározó, konkrét tárgyakat helyettesítő, azokat akár teljességgel elfedő funkcióval bírnak mind a szövegben, mind a szövegvilágban; az elbeszélés többször dolgozik explicit szexuális tartalmakkal; a kábítószeres szereplők életében hétköznapi fogyasztási termékeknek számítanak, akik (nagyraeszt ennek eredményeképpen) torzult személyiséggel és redukált világérzékeléssel rendelkeznek; az érzelmekre (ha léteznek ilyenek) legfeljebb következtetni lehet. Kiemelhetjük még a szövegek kortudatosságát és allegorikus értelmezhetőségét;⁴⁰ az ismétlések-ismétlődések mindkét műben megmutatózó alapvető szerepét, amelyek belső szervezőelvként építik mind a cselekményt (körkörösén, újra és újra ismétlődő cselekvések), mind a szöveg szerkezetét (az öltözékek katalógusszerű leírásai Ellisnél; a kihagyhatatlan társadalmi eseményeket és előkelő *party*-kat látogató vendégek változtatás nélküli felsorolásai Culicchiánál⁴¹); a szövegvilágban megjelenő, sajátos jelentéstartalmat hordozó feliratok funkcióját („KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL” és „NEM KIJÁRAT” az *Amerikai Psycho*-ban, hogy csak a regényt keretbe foglaló feliratokat említsük; a mindenünnen visszaköszönő „SZEGÉNYEK” – „POVERINI” – falfirka a *Tűzben ég a város*-ban⁴²); vagy a narrátorok hallucinációinak szövegértelmezést is befolyásoló hatását.

Culicchia művének számos olyan pontja van, amelyek alapján az eredetiségét elvitató támadások célpontjává válhatott. Az efféle nézetet tükröző vádak nagy száma miatt az író külön válasszal is élt a regényt Ellis stílusának és/vagy *Amerikai Psycho*-jának (sikertelen) utánzataként értelmező véleményekkel szemben a honlapján közölt *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis (Használati utasítás – Bret Easton Ellis)* című

⁴⁰ Az *Amerikai Psycho* és a kortárs amerikai minimalista próza efféle jellemzőiről ld.: Sári, „Joe csikorgó fogsora vagyok” Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról, 17-42.

⁴¹ Vö. például: Bret Easton Ellis, *Amerikai Psycho* (Budapest: Európa, 2003), 49, 127-128, 181, 257, 313, 515; Culicchia, *Brucia la città*, 68-69, 137-138, 184-185, 302-303.

⁴² Ellis, *Amerikai Psycho*, 11, 568; Culicchia, *Brucia la città*, 54, 79, 111, 209, 239, 266 stb.

írásában.⁴³ Itt azon főbb dolgokat veszi sorra és magyarázza, amelyeket a negatívabb hangvételű kritikák – mondván, hogy az amerikai szerző írásain végzett fordítási munkák túlságosan mély nyomot hagytak stílusán – határozott ellisi utánérzéseként szoktak a *Tűzben ég a város*, vagy akár a későbbi *Vénusz a metrón* kapcsán felróni. Kitér többek között a márkanévek szövegbeli fokozott jelenlétére: ez, mint írja, valójában már a korábbi műveiben is tetten érhető, amelyek írásakor még nem dolgozott az Ellis-regények olasz nyelvre történő átültetésén, és sokkal inkább a márkanévek elmúlt évtizedek során tapasztalt, olasz valóságban – és olasz nyelvben – való egyre hangsúlyosabb térnyerésének a következménye,⁴⁴ mintsem hogy az amerikai író regényeiből eredeztethető átvétel lenne. Hasonlóképpen, a kokain és általában a kábítószeres elbeszélésbeli szerepével kapcsolatban sem érzi úgy, hogy az az Ellis-féle történetek mintáját követve válna hangsúlyossá regényeiben. Ehelyett ismételten a korabeli valóság hű ábrázolására irányuló törekvésről beszélhetünk, mivel a mai Olaszországról hitelesen írni úgy, hogy a kokain és más narkotikumok ne jelenjenek meg megfelelő nyomatékkel az elbeszélésben, Culicchia szerint egyenesen lehetetlen: „*komolyan azt hiszitek, hogy meg lehet őszintén írni egy mai Olaszországban játszódó regényt anélkül, hogy a szereplők ne használnának, vagy legalábbis ne találkoznának olyanokkal, akik használnak ilyen szereket?*”⁴⁵ Szót ejt még a hírességek (vagy egy manapság divatos szóval élve, „celebek”) feltűnéséről és markáns jelenlétéről regényeiben: Ellis joggal beszélhet róluk az *Amerikai Psycho*-ban és a *Glamoráma*-ban, mivel az Amerikai Egyesült Államokban a hírességek a kollektív képzelet részét képezik – de nincsen-e ez ugyanígy Olaszországban? Nem ugyanolyan mértékben hatják-e át a sztárok, az ismert emberek, a celebek az olaszok képzeletvilágát, nem ugyanolyan erővel özönlik-e el a róluk szóló hírek az olaszok hétköznapijait, mint mindenki másét az Amerikai Egyesült Államokban

⁴³ Culicchia, Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis. A www.giuseppeculicchia.it honlap tartalma ma már nem frissül, annak funkcióját lényegében átvette Culicchia Facebook-oldala. Letöltve: 2016.03.19. <https://www.facebook.com/pages/Giuseppe-Culicchia/57738027264>.

⁴⁴ „[A] nyolcvanas évektől kezdve bizonyos termékeket elkezdtünk a márkanéveiken hívni: a walkman a Sony volt, a sportcipő az Adidas, a farmernadrág a Levi's, és így tovább.” Culicchia, Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis. (Saját fordítás.)

⁴⁵ Culicchia, Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis. (Saját fordítás.)

és a világ számos más országában? Culicchia ironikus-szarkasztikus hangon fogalmaz, de véleménye egyértelmű: „*En találtam ki magamnak az egészet, sőt: mindent Ellistől másoltam, mert Olaszország egy komoly ország, és Olaszországban hasonló hiábavalóságok egy csöppet sem érdekelnek senkit sem.*”⁴⁶ Mindezek mellett megjegyzi még, hogy ő sorozatgyilkosokról sosem írt, nem úgy, mint Ellis, akinek *Amerikai Psycho*-jában éppen egy (valós vagy vélt) sorozatgyilkos a központi karakter; míg azzal az ironikus-önironikus céllal alkalmazott módszerrel kapcsolatban, hogy egyes szereplők vissza-visszatérnek a különböző regényeiben, már elismeri, hogy arra akár Ellistől eredeztethető technikaként is lehet tekinteni.

Mindezek fényében felvetődik a kérdés, vajon valóban az *Amerikai Psycho* másolatának számít-e a *Tűzben ég a város*, vagy az a valóság bizonyos oldalaival, visszásságaival való szembesítésnek, valamint a fikcionalitás határaival való kísérletezésnek (netán kikezdésnek) csupán egy hasonló módszerekkel megfogalmazott, ugyanakkor *eredeti* irodalmi produktuma és eszköze? Amennyiben csak egyes tartalmi elemekre vagy a szöveg megformáltságának bizonyos aspektusaira koncentrálnunk, könnyen juthatunk az előbbi álláspontra. Ha azonban jobban szemügyre vesszük Culicchia írását, az *Amerikai Psycho*-n kívüli kapcsolódási pontokat is találhatunk, és több olyan jegyet felfedezhetünk, amelyek mégis méltán tanúsítják annak analóg vonásai ellenére is megmutatkozó originalitását.

Az előbbi meglátást igazolandó elegendő lehet, ha pár gondolat erejéig visszatérünk a főszereplő-narrátor figurájára: e jelentős párhuzamokat mutató ponton is jól látható Culicchia regényének az *Amerikai Psycho*-n kívül más művekkel is rokonítható jellege. Iaio személyisége redukált, de nem kizárólagosan Patrick Bateman mintájára az. Az Abádi Nagy Zoltán által felvázolt minimalista személyiség típusokra utalva:⁴⁷

⁴⁶ Culicchia, Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis. (Saját fordítás.)

⁴⁷ Abádi a minimalista személyiségredukció négy módszerét írja le, amelyek eredményei: a *következményes én*, akivel még a cselekmény kezdete előtt történt valamilyen meghatározó esemény, változás, a szöveg pedig csupán e történés következményéről tudósít; a *fenomenológiai ember*, aki különzetben jelenik meg a szövegben, nagyjából úgy, ahogyan mindenki más a való életben, és tetteiből, külső érintkezéseiből lehet a jellemére, motivációira kövekeztetni; a tudatmódosító szerek segítségével boldogulni vagy menekülni kívánó *éztelenített én*; valamint az önmaga kifejezésében, a világban betöltött helyzete és problémái megfogalmazásában gondokkal küszködő, ezért sokszor egyszerű, banális nyelvezetű és szintén nehezen

éztelenített, amit világosan kirajzol kokainfüggősége, felszínes társas kapcsolatai stb., valamint következményes, hiszen állapota, ahogyan az a szöveg apró részleteiből apránként összeállhat, a felbomlott családi háttér, továbbá Allegra és az öngyilkos testvér, Ludwig elvesztése sikertelen lélektani feldolgozásának az eredménye. Az elsőt persze Bateman esetében is nyilvánvalóan elmondhatjuk, közben azonban meg kell jegyezni, hogy az számos másik minimalista írás szereplőinek is egyértelműen megmutatózó jellemzője. Az utóbbiról pedig Ellis regényénél egyenesen több joggal juthat eszünkbe például Jay McInerney *Fények, nagyváros*-a és annak édesanyja halálával és felesége hűtlenségével szembenézni képtelen narrátora.⁴⁸ „*A dúsgazdag és nemlétező családok sarjai, Iaio és barátai, Dj. Zombi és Boh [...] [a] jólét gyermekei, a minden áron való szórakozásra irányuló hajlamuk azonban mély sebet rejt.*”⁴⁹ Szinte ugyanezt a gondolatot McInerney művének névtelen főszereplőjével kapcsolatban is megfogalmazhatjuk. Az ő és Iaio személyiségdefektusainak okai, lelki traumái ugyanakkor *felfejthetőek* – az *Amerikai Psycho* narrációja ezzel szemben ennyire sem engedi közel az olvasót Bateman lelkivilágához és személyiségéhez (ha a regényben létezik egyáltalán olyan, hogy személyiség⁵⁰).

Iaio korunk korántsem ismeretlen antihőse: a kábítószer, a fergeteges ritmusban pörgő, felszínes és élvhajhász mindennapok rabja. Míg azonban kihagyhatatlan találkozók, események és kokaincsikok töltik ki idejét, valójában végtelenül üresen követik egymást éztelenített, sekélyes mindennapjai. Sodródik az eseményekkel, tartalmatlan és felszínes kapcsolatokat ápol (olyannyira, hogy az interneten olvasott hírek és vélemények, amelyekre nem szükséges azonnali reakció, mélyebb hatással vannak rá minden élőszóban történő, közvetlen kommunikációnál),

értelmezhető motiváltságú-érzelemlágu *artikulációképtelen ember*. Vö. Abádi, Az amerikai minimalista próza, 221-238.

⁴⁸ Vö. Jay McInerney, *Fények, nagyváros* (Budapest: Európa, 2007).

⁴⁹ Tarantino, „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomparsa.»” (Saját fordítás.) Érdemes lehet megemlíteni, hogy Culicchia ezt követően érdekes párhuzamot von az első, valamint az itt vizsgált regénye között: „*Mindezek fényében a Tűzben ég a város talán egy kicsit olyan, mintha ezeknek a kétezres éveknek a Mindenki földre!-je lenne [...].*” (Saját fordítás.)

⁵⁰ Vö. Bán Zsófia, „Túl a minimalizmuson” *PRAE*, no.2 (2004): 9-10.; Kathryn Hume, *Agresszív Fikciók. Reading the Contemporary American Novel* (Ithaca, NY – London: Cornell University Press, 2012), 122-123.

képtelen bárminemű mélyebb reflexióra és érzelemre (talán csak bizonyos tárgyakhoz és használati eszközökhöz, mindenekelőtt Hummer H3 SUV-jához kötődik igazán), távlati céljai nincsenek, a jelen pillanatának minél frenetikusabb megélése a legfontosabb a számára. Közben valahol mélyen viszont azért érzi, hogy létezik egy mindezen kívüli valóság, sőt bizonyos mértékben (ha nem is igazán tudatosan) vágyik is arra, hogy oda visszataláljon. E halvány belső készítés miatt találja érdekesnek Serenellát, az egyetlen olyan lányt, akinek testét nem dísztíri törzsi tetoválás, és aki nem visel a *Grande Fratello* szereplőjével megegyező frutrut, valamint ezért keresi a regény vége felé haladva egyre kétségbeesettebben Allegrát, illetve hangoztatja saját magányát.

Munkálkodik tehát benne valami, ami azt súgja, hogy nem feltétlenül van így minden rendben, helyzetét és állapotát tudatosan felmérni – netán megváltoztatni – azonban nem szándékozik, sőt arra egyenesen képtelen. Ösztönszerű segélykiáltását pedig környezete sehogy sem akarja meghallani. Ennek megfelelően el is marad a változás: Iaio a mindennapok ürességéből, energiát felemésztő körforgásából nem tud kiszakadni.

„– Mit csinálsz itt? – kérdi ő tőlem.

– Én... kétségbe vagyok esve, Serenella. Teljesen kétségbe vagyok esve. – szalad ki a számon.

– Tudod, hogy épp most találtam a neten egy újfajta rizspapírt? – mosolyog ő rám [...].,

„– Úgy döntöttem, hogy megérdeMLEK valami jutalmat. Csak nem tudom, hogy elmenjek-e venni egy miniruhát a Born in Berlinbe, vagy engedjek meg magamnak egy kis nyaralást a Phi Phi Islanden. Te mit mondasz?

– Én... rosszul vagyok, érted?

– Holnap este egyébként lesz egy performance a Fonderie Teatralli Limonéban.”

„– LUDWIG! – ordítok rettegve. „ALLEGRA! SEGÍTSE-TEK!”

Senki nem válaszol.

– És én egyedül vagyok, egyedül, egyedül, érted? Egyedül vagyok. De minden a legnagyobb rendben.”⁵¹

Iaio állapotának változatlansága, monotonitása Bateman is az eszünkbe juttathatja, akinek szintén nem sikerül környezete figyelmét érdemileg felkeltenie, abban bármiféle változást előidéznie (neki erre drasztikusabb „módszerekkel”: szörnyű tettei elkövetésével lenne meg a lehetősége), az olasz regény narrátorát ugyanakkor a kilépés iránti tudattalan vágya a *Nullánál is kevesebb* főszereplőjével, Clay-jel még inkább rokonítja, akinek szintén van egyfajta „nem-tudatos ocsúdás[a]”⁵².

Már e pár utalás is jól érzékelteti, hogy noha Culicchiát valóban nem hagyta érintetlenül az *Amerikai Psycho* és annak fordítása, ennek az Ellis-műnek a kizárólagos hatásáról beszélni mégis túlzás lenne. A *Tűzben ég a város*-ban jóval több behatást dolgoz össze, és az amerikai szerző regényének-regényeinek ismereténél meghatározóbb számára a kortárs (és minimalista) észak-amerikai irodalomban való mélyreható tájékozottsága. Ez pedig nemhogy csorbítaná műve irodalmi értékét, de azt különleges színezettel gazdagítja.

A regény eredetiségét hangsúlyozza még (Ellistől és a minimalizmustól is függetlenül) a jelen olasz valóságával történő folyamatos számvetése. E kontextusba való mély beágyazódottsága számos ponton megmutatkozik, kezdve magától a mű címétől, amely egy népszerű minimál technó zenei alapokra épülő olasz elektronikus diszkóslágeret idéz,⁵³ a

⁵¹ Culicchia, *Brucia la città*, 329, 330, 338, 395. (Saját fordítás.)

⁵² Abádi, *Az amerikai minimalista próza*, 191. Ld. például: „– Csak... nem hiszem, hogy ez helyes.”; „– Hova megyünk? – kérdeztem. // – Nem tudom – mondta. – Csak úgy megyünk. // – De ez az út nem vezet sehová – mondtam neki. // – Az nem számít.” Bret Easton Ellis, *Nullánál is kevesebb* (Budapest: Európa, 1999), 194, 200.

⁵³ A *deboscia* („kicsapongás”) és *debosciato* („kicsapongó”, „feszlett életű”) szavakból torzítással képzett *il deboscio* nevet viselő, néhány egyetemista alkotta csapat jegyzi azt a 2007-es, *Frangetta* (jelentése „fru-fru”, itt azonban személynevet is jelöl) és *Milano is burning* (*Milánó tűzben ég*) címen egyaránt ismert zeneszámot, amelylyel létrejött annak a milánói, húszas éveiben járó, jómódú, önmagát kifinomultnak és ízlésesnek gondoló, valójában azonban álszofisztikált lánynak a sztereotipikus alakja, aki tökéletesen tisztában van az aktuális trendekkel, tudja, melyek az elfogadott és divatos viselkedésformák (mi „menő”, és mi nem az), melyek a felkapott helyek, amelyekre járni érdemes, és így tovább. A külsőségeknek túlzott jelentőséget tulajdonító, azok követését előtérbe helyező életmódot célkeresztbe állító *Milano is burning*, amelyben Frangetta éppen efféle gondolatainak és stílusos(nak

szövegvilág valóságából is ismerős helyszínein és személyiségein keresztül a jellemző és aktuális egyéni, társadalmi, politikai problémákig. Mindez természetesen tudatos, ahogyan arról Culicchia írói attitűdjéről tájékoztató közlése is árulkodik: „*húsz éve [...] próbálok egyfajta antropológiai leírást adni a hazámról.*”⁵⁴ A *Tűzben ég a város*-ban e leírás meglehetősen negatív képet rajzol a kortárs olasz valóság egyes aspektusairól, a jómódú fiatalokról, mindennapjaikról, fogyasztói szokásaikról, a politikáról, mindezt pedig reduktív módon, egy felszínes és érzelemmentes narráción keresztül teszi, amelyet ugyanakkor több ízben áthat az író stílusának sajátosan karakterisztikus, fájó komolyságot és üdítő könnyedséget egyszerre közvetítő ironikus-szatirikus hangvétele.

Ennek ellenére az elbeszélés jellemzően a pusztá felmutatás szintjén marad: csak regisztrál, közben pedig nem magyaráz, valamint megoldást sem kínál. Hacsaknem elliptikusan, csupán sugallva (ha egyáltalán), és erősen szorgalmazva az értelmezői magatartást, az aktív olvasói közreműködést. Akárcsak Culicchia regényei általában:

„[A] könyveimnek nincsen meghatározott üzenete, amit közölni kívánnának. Mindenki azt találja bennük, amit szeretne. Olyanok, mint a telefonkönyv, amelynek nincsen mondanivalója, hanem mindenki aszerint használja, amire szüksége van.”⁵⁵

[S]zeretnék utalni a könyv egyik szereplőjére: Dj. Iaió frusztrált és elégedetlen barátnőjére, Allegrára, aki a főszereplő keresései ellenére eltűnik a semmiben, hogy aztán vissza se térjen. Szeretek arra gondolni, hogy örökre elment egy jobb világ után kutatva, és hogy azt meg is találta.”⁵⁶

hitt) életvitelének ad hangot, és amelynek (indirekt módon) ferde tükröt tartó szövege egyszerre cinikus, szarkasztikus és satirikus, olyan nagy népszerűsége tett szert, hogy mintájára rövid időn belül több olasz városról – köztük Torinóról is – hasonló szerzemények születtek (természetesen mindig az adott helységhez igazítva a szövegeket, valamint a címeket: *Roma is burning*, *Firenze is burning*, *Napoli is burning*, *Torino is burning* stb.), majd a zeneszámokból *Italy is burning* címmel válogatáslemez is készült.

⁵⁴ Culicchia, *Istruzioni per l'uso* – Bret Easton Ellis. (Saját fordítás.)

⁵⁵ Bassoli, „Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia” (Saját fordítás.)

⁵⁶ Barbero, „Torino notturna e morbida” 39. (Saját fordítás.)

Ez természetesen csak egy az Allegra sorsának alakulását felfejtő interpretációs lehetőségek közül, ahogyan számos más esetben is többféle megoldás kínálkozik az ismerős és egyértelműnek tűnő, elliptikusságuk miatt azonban mégis bizonytalan elbeszélésbeli képek, cselekvések, történések, illetve a regény cselekménye értelmezéséhez, kiegészítéséhez. Aminek köszönhetően a *Tűzben ég a város*, minden sekélyesség és látszat ellenére, valójában mély és komplex tartalmakat rejt. Ez persze ismételt a kortárs amerikai minimalizmushoz és Bret Easton Ellishez vagy az *Amerikai Psycho*-hoz közelíti, a regény azonban több, mint ez utóbbi mű puszta másolata. A *Tűzben ég a város* az elmúlt évtizedek olasz irodalma, azon belül pedig egy reduktív prózairány figyelemreméltó, egyedi és eredetien olasz alkotása.

Bibliográfia

ABÁDI NAGY Zoltán. *Az amerikai minimalista próza*. Budapest: Argumentum, 1994.

ABÁDI NAGY Zoltán. „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction” *Neohelicon*, no.1 (2001): 129-143.

ANNESLEY, James. *Blank Fictions. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. New York, NY: St. Martin’s Press, 1998.

ANTONELLI, Giuseppe. „Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi” In *Storia generale della letteratura italiana*, XII, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, 682-711. Milano: Federico Motta Editore, 1999.

BAELO-ALLUÉ, Sonia. *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*. London-New York, NY: Continuum, 2011.

BARBERO, Michele. „Torino notturna e morbida” *Zai.net Lab*, no.5 (2009): 39.

BARENGHI, Mario. „I cannibali e la sindrome di Peter Pan” In *Tirature ’98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di Vittorio Spinazzola, 34-40. Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997.

- BARILLI, Renato. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo&Immagine, 2000.
- BASSOLI, Fernando. „Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia” *Orizzonti*, no.14 (2001). Letöltve: 2016.03.19. <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=44184>.
- BÁN Zsófia. „Túl a minimalizmuson” *PRAE*, no.2 (2004): 5-11.
- BOCSOR Péter. „Vitaminimumus” *Iskolakultúra*, no.4 (1997): 45-56.
- BOCSOR Péter. „Néhány szó az újrealizmusról” *Literatura*, no.3 (2000): 331-337.
- CERVASUTTI, Luca. *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*. Pasion di Prato (UD): Campanotto, 1998.
- CLARK, Robert C. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 2014.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Tutti giù per terra*. Milano: Garzanti, 1994.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Paso doble*. Milano: Garzanti, 1995.
- CULICCHIA, Giuseppe. „A proposito di certezze” *La Bestia. Narrative invaders!*, no.1 (1997): 51-52.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Bla Bla Bla*. Milano: Garzanti, 1997.
- CULICCHIA, Giuseppe. *A spasso con Anselm*. Milano: Garzanti, 2001.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Ambarabà*. Milano: Garzanti, 2002.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Liberi tutti, quasi*. Milano: Garzanti, 2002.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Il paese delle meraviglie*. Milano: Garzanti, 2004.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Un'estate al mare*. Milano: Garzanti, 2007.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Brucia la città*. Milano: Mondadori, 2009.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Venere in metrò*. Milano: Mondadori, 2012.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*. Letöltve: 2016.03.19. <http://www.giusepperculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>.
- CULICCHIA, Giuseppe. *Libreria Libreria Giuseppe Culicchia*. Letöltve: 2016.03.19. <http://www.giusepperculicchia.it/libera-libreria-giuseppe-culicchia/>.

- ELLIS, Bret Easton. *Nullánál is kevesebb*. Budapest: Európa, 1999.
- ELLIS, Bret Eason. *Glamoráma*. Budapest: Európa, 2000.
- ELLIS, Bret Easton. *Amerikai Psycho*. Budapest: Európa, 2003. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *American psycho*. Torino: Einaudi, 2001.)
- ELLIS, Bret Easton. *Holdpark*. Budapest: Európa, 2005. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Lunar park*. Torino: Einaudi, 2005.)
- ELLIS, Bret Easton. *Királyi hálószobák*. Budapest: Európa, 2010. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Imperial bedrooms*. Torino: Einaudi, 2010.)
- FERRI, Andrea. „Giuseppe Culicchia: *Venere in metro*” Eredetileg megjelent: *Il Paradiso degli Orchi. Rivista di letteratura contemporanea*. <http://www.paradisodegliorchi.com/Venere-in-metro.26+M57f589c5f80.0.html>. Az írás egy része elérhető: CONSONNI, Andrea. *Culicchia Giuseppe: Brucia la città*. Letöltve: 2016.03.19. <http://www.lankelot.eu/letteratura/culicchia-giuseppe-brucia-la-citta.html>.
- FERRONI, Giulio. „Quindici anni di narrativa” In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, 183-311. Milano: Garzanti, 2001.
- FITZGERALD, Francis Scott. *Tales of the Jazz Age*. New York: Charles Scribner's Sons, 1922. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Racconti dell'età del jazz*. Roma: Minimum Fax, 2011.)
- FRIED Ilona. *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Giuseppe Culicchia*. Facebook-oldal. Letöltve: 2016.03.19. <https://www.facebook.com/pages/Giuseppe-Culicchia/57738027264>.
- GRASSIAN, Daniel. *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*. Jefferson. NC: McFarland & Co., 2003.
- Helikon*, no.1-2 (2003).
- HUME, Kathryn. *Agressive Fictions. Reading the Contemporary American Novel*. Ithaca, NY-London: Cornell University Press, 2012.
- MANDEL, Naomi (edited). *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*. London-New York: Continuum, 2011.

MAREK, Heidi. „Giuseppe Culicchia oder: Gibt es einen literarischen Minimalismus in Italien?“ *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, no.1 (2002): 22-40.

MCINERNEY, Jay. *Fények, nagyváros*. Budapest: Európa, 2007.

MEDGYES Tamás. *Felszínesség, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása*. Ph.D. disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Program, 2003. Letöltve: 2016.03.19. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/75/1/de_1261.pdf.

Mississippi Review, no.40-41 (1985).

MONDELLO, Elisabetta. „La giovane narrativa degli anni Novanta: «cannibali» e dintorni” In *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, 11-37. Roma: Meltemi, 2004.

MURPHET, Julien. *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*. London-New York, NY: Continuum, 2002.

Neohelicon, no.1 (2001): 129-143.

PANZERI, Fulvio. „Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta” In *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, a cura di Raffaele Cardone, Franco Galato e Fulvio Panzeri, 15-52. Milano: Marcos y Marcos, 1996.

PEZZAROSSA, Fulvio. *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*. Bologna: CLUEB, 1999.

PIVANO, Fernanda. „Minimalisti e postminimalisti hemingwayani” Utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez. In Ellis, Bret Easton. *Meno di zero*, 219-268. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1986.

SABBATINI, Sergio. „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968” *Romansk Forum*, no.15 (2002): 13-23.

SÁRI B. László. „Joe csikorgó fogsora vagyok” *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.

SIMONETTI, Gianluigi. „La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo” In *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, a cura di Matteo Colombi e Stefania Esposito, 312-338. Roma: Meltemi, 2008.

SINIBALDI, Marino. *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Roma: Donzelli, 1997.

SPINELLI, Manuela. „Schegge di vita quotidiana. Il frammento letterario e il suo rapporto col reale nell'opera di Culicchia” *Elephant&Castel. Laboratorio dell'immaginario*, no.7 (2012). Letöltve: 2016.03.19. http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/schegge-di-vita-quotidiana-il-frammento-letterario-e-il-suo-rapporto-col-reale-nell-opera-di-culicchia/117.

TAGLIETTI, Cristina. „Culicchia processa Torino: vacua, perversa e drogata.” *Corriere della Sera*, 2009. január 30., 43.

TARANTINO, Giovanni. „Giuseppe Culicchia: «Qui a Torino la sinistra è scomparsa».” *Secolo d'Italia*, 2009. március 17.

Letöltve: 2016.03.19. <http://robertoalfattiappetiti.blogspot.hu/2009/03/giuseppe-culicchia-qui-torino-la.html>.

TONDELLI, Pier Vittorio (a cura di). *Giovani blues*. Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1986.

TONDELLI, Pier Vittorio (a cura di). *Belli & perversi*. Ancona: Transeuropa, 1987.

TONDELLI, Pier Vittorio (a cura di). *Papergang*. Ancona: Transeuropa, 1990.

TURCHETTA, Gianni. „Ma te ce l'hai un papà?” In *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di Vittorio Spinazzola, 24-33. Milano: Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997.

TWAIN, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Charles L. Webster, 1885. (Olaszul Giuseppe Culicchia fordításában: *Le avventure di Huckleberry Finn*. Milano: Feltrinelli, 2005.)

YOUNG, Elizabeth és Graham CAVENEY. *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*. London – New York, NY: Seprent's Tail, 1992.

YOUNG, Elizabeth. „The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis's *American Psycho*” In Young, Elizabeth and Graham Caveney. *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, 85-122. London – New York, NY: Seprent's Tail, 1992.

ABSTRACT

Balázs Zsuzsanna

Marionette, maschere, strati di realtà: Il metateatro di Luigi Pirandello e quello di William Butler Yeats

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Nel presente saggio illustro i parallelismi finora ingiustamente trascurati tra il teatro di Pirandello e quello di W. B. Yeats, con particolare riferimento all'uso della supermarionetta (*über-marionette*) ed all'intreccio tra diversi strati di realtà. Sostengo che la teoria delle tre corde di Pirandello dimostra notevoli analogie con la teoria di Yeats, secondo la quale l'uomo può appartenere a tre diverse sfere d'esistenza dipendendo dal proprio comportamento: all'*Anima Hominis*, alla condizione dell'aria (*condition of air*), e all'*Anima Mundi*. Inoltre, mostrerò le somiglianze tra la modernizzazione della tradizionale commedia dell'arte operata da Pirandello e la trasformazione del teatro medievale giapponese Nō da parte di Yeats. Le opere discusse includono *Il berretto a sonagli* (1917) di Pirandello e *Le parole sul vetro della finestra* (1934) di Yeats.

Blaskó Barbara

«... salt, onest, lavoradôr!» Friuliani in Ungheria tra la fine del 19° secolo e l'inizio del 20° secolo

Debreceni Egyetem

Nella seconda metà del XIX secolo, i lavori edili e gli investimenti, nell'Impero Asburgico, come nei vari paesi europei, coinvolsero un gran numero di lavoratori specializzati. Il bisogno di manodopera venne soddisfatto, tra l'altro, dall'emigrazione dei friulani, un fenomeno che, dalla metà dell'Ottocento, diventò sempre più grande. Nella maggior parte delle famiglie montane del Friuli c'era almeno un salumiere (*salamâr*) che ogni autunno, con i suoi compagni, andava a lavorare nei salumifici

italiani fondati nell'Europa orientale. Le fabbriche, create in questo periodo dagli emigranti friulani, conquistarono nuovi mercati contribuendo all'evoluzione di un nuovo settore dell'industria alimentare.

Ertl Péter

Le postille del Petrarca al *Bellum Iugurthinum* di Sallustio (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 64, 18)

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Il presente contributo ha lo scopo di esaminare le postille del Petrarca al *Bellum Iugurthinum* di Sallustio vergate sui margini dell'odierno manoscritto Plut. 64, 18 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Le postille vengono divise in tre gruppi: segni di attenzione (*fiorellini, maniculae e notae*), glosse esplicative e riassuntive, citazioni e rinvii esterni. In base agli incroci delle postille del codice con le opere petrarchesche, l'uso del manoscritto da parte del poeta viene collocato in un arco cronologico che va da circa la metà degli anni attorno al 1350 fino al 1374, anno della morte del Petrarca. L'articolo è accompagnato da un'edizione commentata delle postille.

Foltyn Borbála

Alberto Caprara: *Insegnamenti del vivere*

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Nel presente articolo vorrei far conoscere le mie ricerche che riguardano un libro seicentesco di Alberto Caprara, intitolato *Insegnamenti del vivere*. L'opera, che può essere definita come una raccolta di favole o come raccolta di novelle pedagogiche, contiene 30 storie, di cui finora avevo analizzato 13. Il libro è indirizzato al nipote dell'autore con lo scopo di insegnargli le regole morali della vita in modo che i consigli dell'autore vengano illustrati dalle favole di animali. Le 13 novelle analizzate si basano tutte quante sulle favole di Esopo, e la sostanza delle mie ricerche è il paragone parallelo tra le favole di Esopo e le storie di Caprara. In tutti i casi ho preso in considerazione la forma e il contenuto delle singole favole, inoltre ho aggiunto anche degli aspetti stilistici e

morali/etici, come per esempio lo scopo dei due autori nel caso di ogni favola.

Gerencsér Anikó

Carlo Gozzi e le *Fiabe teatrali*

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Il presente articolo riporta i risultati di un'altra ricerca sull'opera di Carlo Gozzi, con particolare attenzione alle *Fiabe teatrali*. Le ricerche sono basate sull'archivio della famiglia Gozzi, ritrovato da Fabio Soldini nel 2001, e finora conservato nella villa familiare a Visinale. Il Fondo Gozzi è costituito da vari documenti di famiglia, lettere, scritti letterari, polemici e teatrali autografi, sia di Gasparo che di Carlo. La collezione è entrata in possesso della Biblioteca Marciana nel 2003, e si è aperto un vero laboratorio per gli studiosi. L'ultimo decennio era segnato dalle ricerche sui documenti del Fondo Gozzi, da cui sono nati numerosi saggi sui manoscritti ed un lavoro di loro comparazione con le edizioni a stampa. Dal 2011, presso l'editore Marsilio, vengono pubblicati i volumi dell'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi.

Hajnóczi Eszter

Anton Francesco Doni, un poligrafo dimenticato, oppure no?

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Lo scopo delle mie ricerche è quello di delineare la multiforme operosità di Anton Francesco Doni (1513-1574), e di inserire la sua figura nel contesto della vita intellettuale e letteraria dell'epoca. Doni è membro attivissimo dei circoli letterari nella Venezia della seconda metà del Cinquecento. Come vero poligrafo, si occupò delle opere di antichi autori, compose musica, scrisse sull'architettura, sul disegno e su questioni religiose. La figura e l'attività di Doni non sono note in Ungheria, ed infatti non esistono studi in ungherese sulle sue opere. Il presente articolo mira, appunto, alla sommaria presentazione della bio-bibliografia del Doni, sperando che ciò sia utile anche agli studiosi della vita letteraria della seconda metà del Cinquecento.

Hajnóczy Kristóf

Pier Paolo Vergerio e gli indici

Károli Gáspár Református Egyetem

Pier Paolo Vergerio (Capodistria 1498 – Tubinga, 1565) nella vita è stato avvocato, umanista, diplomatico, nunzio apostolico a Vienna, vescovo della sua città natale, riformatore, polemista religioso, tipografo, distributore di scritti religiosi e consigliere di principi. Quando apparvero in Italia le liste dei libri proibiti, lui in reazione creava il genere letterario dell'indice corretto. Per oltre un decennio ha prontamente reagito a cataloghi, elenchi e liste che hanno cercato di limitare o di vietare i prodotti italiani a stampa; ha curato, redatto, accompagnato con aggiunte di testa sua, stampato e distribuito personalmente una serie di contro-cataloghi. Ma qual era il suo scopo?

Kádár Anett Julianna

Gli strumenti musicali della *Divina Commedia*

Debreceni Egyetem

Gli strumenti musicali nella *Divina Commedia* hanno un ruolo complesso. Non solo fanno sentire i suoni, ma rappresentano anche la loro posizione nel sistema ontologico medievale. Nell'*Inferno*, ad esempio, suonano i semplici strumenti d'accompagnamento e altri ancora che venivano suonati originariamente come segnali durante le battute di caccia. Dante fa suonare questi strumenti per creare cacofonia e rumore. Nel *Paradiso* invece si trovano molti strumenti che suonano melodiosamente. Là è riscontrabile l'armonia e anche la polifonia che sono più complesse di quei suoni musicali che Dante descrive nell'*Inferno*. Il poeta usa questi strumenti, facendoli suonare, non solo per comparazione ma anche per la loro presenza musicale. Lo scopo di questo studio è quello di rivelare tutti gli strumenti musicali che si trovano nella *Divina Commedia* e di presentarli.

Lengyel Réka

La fortuna della biblioteca del Petrarca e dei manoscritti quattrocenteschi del *De remediis utriusque fortunae*

MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete

Dopo la morte del Petrarca, negli armadi del suo studio ci rimase un tesoro di un valore inestimabile, la sua biblioteca, che comprendeva i manoscritti delle opere petrarchesche. Negli anni successivi, mentre lo studio del celebre poeta diventò un luogo di culto, vi arrivarono studiosi e filologi da diverse parti dell'Italia per copiare il testo dei manoscritti autografi. Il manoscritto autografo del *De remediis* è andato distrutto o perso, ma ne esistono a tutt'oggi antichi manoscritti risalenti al Quattrocento (ne conosciamo circa trenta). Nell'articolo riporto la descrizione di quei codici, cui all'interno della tradizione manoscritta, è stata riconosciuta la massima autorevolezza o che sono rilevanti da altri punti di vista nella storia della fortuna del *De remediis*.

Marmioli, Lorenzo

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale sulle pagine delle riviste culturali italiane *L'Unità-problemi della vita italiana*, *La Voce*, e dell'ungherese *Nyugat* (luglio-agosto 1914)

Szegedi Tudományegyetem

L'articolo tratta delle reazioni degli intellettuali italiani delle riviste *La Voce* (Firenze, 1908-1916) e *L'Unità-problemi della vita italiana* (Firenze, successivamente Roma, 1911-1921) e dell'intelligenza ungherese del periodico culturale *Nyugat* (Budapest, 1908-1944) all'attentato terroristico di Sarajevo, in cui il 28 giugno 1914 furono colpiti a morte l'Arciduca Francesco Ferdinando e la sua consorte, e alla crisi internazionale che ne seguì. Il contributo si sviluppa dal momento del fatale attentato fino allo scoppio improvviso della Grande Guerra, un mese dopo l'evento a Sarajevo, il 28 luglio 1914, trascinando in pochi giorni l'Europa del tempo in guerra. L'Italia è l'unica tra le grandi potenze a restare fuori dal conflitto, dichiarando il 2 agosto la propria

neutralità e permettendo quindi la nascita e lo sviluppo di un dibattito tra gli intellettuali, futura spina dorsale dell'esercito in qualità di sottufficiali e ufficiali di complemento, sulle cause e sulle conseguenze della tragedia europea, e sul ruolo che la Penisola dovrebbe giocarvi. Al contrario, per gli intellettuali ungheresi la Grande Guerra è fin da subito una realtà, manifestandosi come la Prova del Fuoco per la Monarchia danubiana.

Mátyás Dénes

Psico italiano? Giuseppe Culicchia e *Brucia la città*

Szegedi Tudományegyetem

Sin dal suo esordio negli anni Novanta, la scrittura di Giuseppe Culicchia è stata messa spesso in relazione con certe tendenze letterarie come il *pulp* italiano, i cosiddetti «scrittori cannibali», o anche il minimalismo (americano). Con il presente scritto si intende, infatti, proporre un'analisi del romanzo di Culicchia intitolato *Brucia la città*, un libro che alcuni hanno chiamato, riferendosi alla nota opera di Bret Easton Ellis, perfino «Italian Psycho». L'obiettivo del lavoro è anche quello di esplorare le affinità delle tecniche narrative del romanzo con quelle di alcuni scritti contemporanei e di tentare di posizionarlo nella letteratura italiana e, forse, anche mondiale.

Molnár Annamária

Le virtù delle matrone romane dietro uomini illustri. I *Detti e fatti memorabili* di Valerio Massimo come fonte del *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio

Szegedi Tudományegyetem

Giovanni Boccaccio, arcinoto autore del *Decamerone*, in una delle sue poco note opere latine, *De mulieribus claris*, raccoglie le biografie di centosei donne, prevalentemente pagane, degne di nota per i loro atti positivi ovvero negativi. Per realizzare questa impresa straordinaria, il Certaldese si rivolge alle fonti della letteratura antica, completandole con le proprie invenzioni e amplificazioni, con particolare riferimento ai *Detti*

e fatti memorabili di Valerio Massimo. Questa comunicazione, attraverso l'analisi di alcune biografie presenti sia in Valerio Massimo che in Boccaccio, intende di dare un quadro generale dell'opera boccacciana, del metodo di lavoro e della problematica dell'identificazione delle fonti utilizzate.

Nicolosi, Simona

Italia e Ungheria: una partnership altalenante (1946-1947)

Università degli Studi di Roma «La Sapienza»

I rapporti tra Italia e Ungheria hanno viaggiato nel corso dei secoli su più piani: politico, economico, sociale. Il presente saggio si propone di indagare i rapporti diplomatici tra i due paesi con particolare attenzione al biennio post seconda guerra mondiale. In quel frangente storico, nonostante le devastazioni della guerra appena trascorsa e l'ombra dell'ormai presente guerra fredda, si registrò una modesta libertà d'azione di entrambi paesi. Il riavvicinamento, nonostante il cattivo esito delle trattative diplomatiche, confermò la secolare amicizia tra i due paesi e il fatto che, tra i paesi dell'area, l'Ungheria continuava ad essere il partner privilegiato per l'Italia.

Ótött Noémi

I volti di Brunetto Latini: rappresentazione e autorappresentazione

Szegedi Tudományegyetem

Il celebre 'canto di Brunetto' (il canto XV dell'*Inferno*) ha suscitato molte polemiche, determinato e giustificato un'ininterrotta, e secolare, riflessione. L'incontro tra il viaggiatore protagonista ed il suo maestro ha una capitale importanza anche dal punto di vista dell'impresa di scrittura della *Commedia*. Ma l'anziano intellettuale fiorentino non appare soltanto in questo canto: infatti lui è l'autore e, allo stesso tempo, il viaggiatore protagonista della famosa opera *Il Tesoretto*, un poemetto didascalico-allegorico scritto in volgare. Nella mia comunicazione mi occupo della figura di Brunetto Latini e della sua rappresentazione.

Róth Márton

La nascita di un genere letterario – utopie italiane nell'età della Riforma e della Controriforma: Roseo, Doni, Patrizi – Agostini, Bonifacio, Zuccolo

Szegedi Tudományegyetem

Uno dei periodi più splendidi della cultura italiana è stato indubbiamente il Rinascimento, quando le magnifiche corti ospitavano non soltanto i più significativi artisti dell'epoca, ma erano anche modello di codificazione delle norme di vita. E tuttavia, dietro la magnificenza della vita artistica e culturale e lo sviluppo delle scienze si celavano i prodromi di quelle contraddizioni politiche ed economiche che ne avrebbero segnato proprio il loro declino: l'irreversibile trasformazione della situazione politica europea, l'inizio delle divisioni religiose, il declino economico (determinato dalla scoperta del Nuovo Mondo) di un'Italia politicamente frantumata. In questa caotica situazione apparve con una grande impetuosità una nuova esigenza: la ristrutturazione dei saperi. Proprio questa voglia di creare modelli può essere rintracciata in opere come il *Principe* di Machiavelli, il *Cortegiano* di Castiglione, ed il *Galateo* di Giovanni della Casa. Da questo punto di vista, non fanno differenza nemmeno le utopie, in quanto l'illusione di costruire una città ideale è solo un modo per ridisegnare la mappa della conoscenza umana al suo più alto livello. Nonostante il fatto che il mondo costruito dalle utopie sia astratto, esse si riferiscono sempre a una realtà vera e propria: infatti, la base del modellare consiste proprio nel risolvere i problemi più gravi dell'epoca. Di conseguenza, 'il brave, new word' che nasce non è solamente una visione del mondo idealizzato ma, nello stesso tempo, rispecchia anche i problemi sociali, religiosi ed economici del Rinascimento italiano. Tramite un'analisi comparativa, ho cercato di evidenziare differenze e somiglianze tra diversi testi che appartengono ad un arco temporale alquanto esteso e di giungere a delle conclusioni sintetiche rispetto al funzionamento del trattato utopico in senso lato.

Salvatori, Annalisa

La scrittura per la sopravvivenza

Università degli Studi di Roma „La Sapienza”

L'oggetto del mio contributo è la scrittura per la sopravvivenza ovvero l'importanza che gli scrittori e i poeti sono in grado di attribuire alla scrittura nei momenti di grande disagio interiore e di condizioni estreme. La scelta di trattare questo tema deriva dall'interesse per l'argomento stesso: analizzare quale sia la funzione della scrittura nelle opere esaminate e il valore che il poeta le conferisce. Nell'ambito di questa ricerca ho deciso di parlare del poeta ungherese di origine ebraica Miklós Radnóti, testimone nei suoi lavori della persecuzione degli ebrei in Ungheria. Personalmente ritengo che le sue opere meritino attenzione poiché composte in un momento doloroso che fa parte della storia dell'umanità. Il mio obiettivo è quello di analizzare frammenti di opere relativi all'atto di scrivere e all'importanza della scrittura come reazione agli eventi del tempo ovvero il valore che essa assume nelle opere pian piano che la situazione storica peggiora. La mia analisi mira a far emergere dall'opera del poeta ungherese il valore attribuito alla poesia di fronte alle atrocità e alla morte. Proprio quest'ultima è il tema principale delle sue poesie; egli era convinto che sarebbe morto presto e questo suo stato d'animo si riflette nei versi che scrive. Mediante la scrittura Radnóti offre una testimonianza del valore artistico e umano della parola che va al di là del vissuto. Nonostante la vicinanza della morte, il poeta non si abbatte ma continua a fare poesia, ed è attraverso la composizione di versi che Miklós Radnóti trova la forza necessaria per andare avanti; la poesia per lui è vita. Con il passare del tempo, la scrittura assume un ruolo importante, diviene un'ancora di salvezza e un modo per cercare di andare avanti, di superare le avversità e riaffermare il valore della mente umana e della sua attività contro la barbarie. A tal proposito si può dire che per Radnóti la scrittura fu un appiglio a cui aggrapparsi in momenti di profondo sconforto; egli era convinto che non sarebbe sopravvissuto, ed è proprio attraverso la scrittura che trova un modo per sopravvivere alla sofferenza causata dalla prigionia (il poeta fu deportato in vari lager ungheresi e serbi). Alla fine, la scrittura stessa risulterà essere stata una via per riaffermare la propria dignità in una condizione in cui l'autore era privato di ogni diritto e speranza di vita.

Süli Tünde

«DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM»

Szegedi Tudományegyetem

I canti XVIII-XX della *Divina Commedia* sono dedicati alla giustizia: nel canto centrale della triade Dante definisce il relativo tema, che essa sia divina e terrena, per poi occuparsi della dottrina della predestinazione. Nel cielo di Giove abbiamo uno spettacolo coreografico: prima gli spiriti giusti compongono nel cielo, con le loro luci, le figure di singole lettere che si uniscono a formare una massima biblica: «DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM», poi l'ultima lettera della parola TERRAM, la M gotica, si trasforma in un giglio che infine diventa la testa di un'aquila vista di lato. L'aquila, simbolo dell'*Impero* e della *Giustizia*, e la M, segno della *Monarchia*, il migliore governo possibile sulla terra, cioè gli elementi fondamentali della concezione politica di Dante si congiungono tra loro. Il re degli uccelli, simbolo della potenza divina e di quella regale con questo significato affonda le sue radici in diverse culture e diventa l'emblema della Roma imperiale a cui – secondo la concezione dantesca dell'Impero – Dio ha affidato la giustizia sulla terra.

Szóke Eszter

Il teatro come fattore determinante della cultura cittadina rinascimentale

Debreceni Egyetem

Le città con l'aiuto del teatro potevano rinforzare il loro potere e mostrarlo alle altre città, siccome il teatro svolgeva anche la funzione di strumento di propaganda. Il rapporto tra la città e il teatro diventò col passare dello tempo sempre più stretto. Il potere e la cultura si sostenevano a vicenda. I cittadini trovavano la loro identità nell'esistenza urbana e partecipando agli spettacoli potevano sentirsi parte della comunità. L'ambiente urbano come luogo ideale della vita associata entrò nel teatro, poiché la visione della città nella sua forma ricostruita e idealizzata costituiva il motivo principale del palcoscenico rinascimentale.

Turai Gabriella

Carisma: femminile puoi esserlo? Una prova weberiana

Budapesti Corvinus Egyetem

La presente ricerca parte da un fatto talora sconosciuto, ossia la mistica femminile del Medioevo può essere concepita anche come potere carismatico nel senso weberiano. L'analisi mira a presentare il concetto weberiano di «*carisma*» nella sua data polivalenza, ed il potere carismatico, analizzandolo nell'operosità delle mistiche femminili del Medioevo (Santa Ildegarda di Bingen, Sant'Angela da Foligno e Santa Brigida di Svezia). L'esperimento copre anche la problematica maschile-femminile del concetto di *carisma*, dimostrando che questo binomio del *gender studies* non era rilevante per Max Weber.

Zsiros Andrea

I due grandi romanzi dell'Ottocento: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi e il *Cuore* di Edmondo De Amicis

Debreceni Egyetem

In questo mio articolo volevo mostrare le somiglianze e le differenze riscontrabili che si trovano tra i due grandi romanzi dell'Ottocento: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi e il *Cuore* di Edmondo De Amicis. Perché l'opera di Collodi è più conosciuta e popolare di quella di De Amicis? Perché *Cuore* non viene letto tanto quanto *Le avventure di Pinocchio*? Quali sono i valori letterari di queste opere? Quali sono i loro generi letterari? Spero che dal mio articolo tutto ciò diventi chiaro per i lettori e spero anche che leggano anche l'altro grande romanzo del Risorgimento italiano.

